



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

TESIS DE MAESTRÍA

LA RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA ARQUITECTURA A PARTIR DE INTERVENCIONES ARTÍSTICAS REALIZADAS ENTRE 2010 Y 2023 EN BUENOS AIRES, ZAPALA Y MENDOZA

Tesista:

Alejandro López Saldaña

Director:

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (UFRGS)

Codirector:

Prof. Dr. Nazareno Juan Bravo (UNCuyo)

Mendoza, Argentina, octubre de 2024



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA

LA RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA ARQUITECTURA A PARTIR DE
INTERVENCIONES ARTÍSTICAS REALIZADAS ENTRE 2010 Y 2023 EN
BUENOS AIRES, ZAPALA Y MENDOZA

MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO

Tesista:

Alejandro López Saldaña

Director:

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (UFRGS)

Codirector:

Prof. Dr. Nazareno Juan Bravo (UNCuyo)

Mendoza, Argentina, octubre de 2024

Para Flavia, Oliverio y Lorenzo.

Agradecimientos

Este trabajo estuvo acompañado de personas e instituciones que hicieron posible la realización de cada etapa de la investigación. Su colaboración continua fue un gran aliciente en el trayecto propuesto.

Me gustaría agradecer la dirección del profesor Paulo Silveira de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), por su minuciosa lectura, su seguimiento paciente y generoso, y su motivación constante. Mi más profundo agradecimiento.

Asimismo, agradezco la codirección del profesor Nazareno Bravo de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo), por su valiosa lectura y su predisposición. Enteramente agradecido.

Muchas gracias a las compañeras y compañeros de cursado, profesores, personal administrativo y directivo de la Maestría en Arte Latinoamericano y a la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño (FAD, UNCuyo).

Agradezco a Alicia Herrero, coordinadora, y a todo el equipo del Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas (LIPAC), Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Les agradezco a María José Jara, coordinadora; Marcelo del Hoyo, curador; y a las y los colegas participantes: Carolina Quiroga, Carina Elizondo, Flavia Gimenez, Fabricio Cuadro, Ángel De Cara, de la Residencia de artistas CHAPAD-LA, Zapala, Neuquén.

Mi agradecimiento a Primitiva Quispe, Alfredo Padilla, Gabriela Marín y a la comunidad de trabajadores de los hornos de ladrillos de El Algarrobal, Las Heras, Mendoza.

Agradezco a mi familia, amigas y amigos.

Resumen

En este trabajo se aborda la cuestión de las conexiones formales, circunstanciales y teóricas entre el arte y la arquitectura a partir de producciones artísticas, buscando probar la existencia de vínculos de identidad con los lugares donde vivimos y el diálogo sobre experiencias estéticas de la ciudad. Para ello, se propone la práctica tomando conceptos de la escultura y procesos del arte actual. La categoría escultura se entiende en términos de emplazamiento, explorando el diálogo entre el objeto artístico y el espacio arquitectónico de la ciudad para transformarlo de manera simbólica y casi imperceptible. El problema se plantea a través de la intervención efímera en un sitio específico. Asimismo, se apela a la fotografía como registro y soporte de la intervención. Esta es una investigación en Poéticas Visuales donde se tratan tres intervenciones artísticas en Argentina, indagando el proceso de producción y asuntos teóricos y poéticos derivados de esas acciones. En ella se incluye la metodología del trabajo en el sitio específico de la intervención como obra en proceso y la metodología de la investigación teórica como campo de relaciones y conceptos con temáticas afines.

Palabras clave: Ciudad, escultura, arquitectura, intervención, fotografía.

Abstract

This paper, *La relación entre el arte y la arquitectura a partir de intervenciones artísticas realizadas entre 2010 y 2023 en Buenos Aires, Zapala y Mendoza* (“The relationship between art and architecture based on artistic interventions carried out between 2010 and 2023 in Buenos Aires, Zapala and Mendoza”), addresses the question of formal, circumstantial and theoretical connections between art and architecture based on artistic productions, seeking to prove the existence of identity links with the places where we live and the dialogue about aesthetic experiences of the city. To this end, the practice is proposed by taking concepts from sculpture and processes of current art. The category of sculpture is understood in terms of location, exploring the dialogue between the artistic object and the architectural space of the city to transform it in a symbolic and almost imperceptible way. The problem arises through ephemeral intervention in a specific site. Likewise, photography is used as a record and support of the intervention. This is research in Visual Poetics where three artistic interventions in Argentina are discussed, investigating the production process and theoretical and poetic issues derived from these actions. It includes the methodology of work in the specific site of the intervention as a work in progress and the methodology of theoretical research as a field of relationships and concepts with related themes.

Keywords: City, sculpture, architecture, intervention, photography.

Índice

Índice de ilustraciones	7
Introducción	12
CAPÍTULO 1. Cuerpo, ciudad y arquitectura	19
1.1. El cuerpo en la imagen y la vida cotidiana	20
1.2. La ciudad como escenario cultural	25
1.3. Arquitecturas alternas en la ciudad	35
CAPÍTULO 2. Arte y arquitectura	47
2.1. Reflexiones sobre sus vínculos	48
2.2. Aproximación desde la escultura	57
2.3. Nociones de inclusión e identidades	69
CAPÍTULO 3. Trayectos hacia una intervención artística social	76
3.1. Memoria de la producción artística previa	78
3.2. Colchones en hoteles	98
3.3. Ante los muros inacabados y en abandono	115
3.4. Ladrillos de El Algarrobal	139
Conclusiones	209
Bibliografía	225

Índice de ilustraciones

Ilustración 1 – “Desert shadows”, Abu Dabi, 2019. Fotografía: Luciana Lamothe. Fuente: Luciana Lamothe. https://lucianalamothe.com/es/desert-shadows-2/	21
Ilustración 2 – “Calle Lavalle (de la serie Flâneur)”, Buenos Aires, 2004. Fotografía: Alberto Goldenstein. Fuente: Alberto Goldenstein https://www.albertogoldenstein.com/portfolio/flaneur/	23
Ilustración 3 – “Boulevard du temple”, París, 1838. Fotografía: Louis Daguerre. Fuente: imagen del libro The Photography Book, Phaidon Press, London, 1997. Dominio público. https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5005681	26
Ilustración 4 – “Estrada de ferro central do Brasil”, Río de Janeiro, 1880 circa. Fotógrafo: Marc Ferrez. Fuente: Colección Gilberto Ferrez, Acervo Instituto Moreira Salles. Dominio público. https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/63871	28
Ilustración 5 – “Crucero de las vías del tren y Puente Nonoalco”, Ciudad de México, 1956 circa. Fotografía: Juan Rulfo. Fuente: Imagen del libro “En los ferrocarriles”, 2014. Fundación Juan Rulfo. https://www.docutren.com/pdf/boletin/Indice%20V2856.pdf	32
Ilustración 6 – “Conjunto urbano Nonoalco-Tlatelolco”, Ciudad de México, 1966. Fotografía: Armando Salas Portugal. Fuente: Fundación Armando Salas Portugal. https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/823/conjunto-habitacional-nonoalco-tlatelolco	36
Ilustración 7 – “Barrio PREVI”, Lima, 1976. Fotógrafo: s/n. Fuente: Peter Land (Derechos Reservados). http://www.peterlandarchitect.com	39
Ilustración 8 – “Casas de Elemental en la Quinta Monroy”, Iquique, 2006. Fotografía: Cristóbal Palma, Fuente: Estudio Palma. https://estudiopalma.cl/quinta_monroy	43
Ilustración 9 – “Barrio Alto Comedero”, San Salvador de Jujuy, 2011. Fotografía: Tomás García Puenta. Fuente: Justin McGuirk. https://www.domusweb.it/en/architecture/2011/11/24/welcome-to-the-country-club.html	45
Ilustración 10 – Peter Cook, “Plug-In City, Section, Max Pressure Area”, 1964. Fuente: Archigram Archives. https://www.webarchive.org.uk/wayback/en/archive/20130412163956/http://archigram.westminster.ac.uk/	51
Ilustración 11 – Vista aérea de “Nueva Babilonia”, 1968. Fotografía: Victor Nieuwenhuys. Fuente: Fondation Constant. https://stichtingconstant.nl/documentation/luchtfoto-van-new-babylon	52
Ilustración 12 – “Proyecto Incompiuto siciliano”. Manifiesta 7, 2008. Fuente: Alterazioni Video. http://www.alterazionivideo.com/new_sito_av/projects/incompiuto.php	53
Ilustración 13 – Muestra “Tiempo fuera II”. Anexo del Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza, Ciudad de Mendoza, 2022.	55
Ilustración 14 – “Die”, 1962. Placa de acero. Fuente: Tony Smith Estate / Artists Rights Society. http://www.tonymithestate.com/artworks/sculpture/die-1962/2	58
Ilustración 15 – “To Lift”, 1967. Caucho vulcanizado. Foto: Peter Moore. Fuente: Richard Serra.	60
Ilustración 16 – “(One Top Prop) House of Cards”, 1969. Cuatro planchas de plomo. Foto: Peter Moore. Fuente: Richard Serra.	60
Ilustración 17 – “To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted”, 1970. Acero laminado en caliente. Fuente: Richard Serra.	61
Ilustración 18 – “Hand Catching Lead”, 1968. Película de 16 mm. en blanco y negro (treinta minutos y medio). Fuente: Richard Serra.	62
Ilustración 19 – “Splitting”, 1974. Gordon Matta-Clark, Fotografía: Gordon Matta-Clark. Fuente: Museo Tamayo. https://www.museotamayo.org/conoce/gordon-matta-clark-proyectos-anarquitectonicos	64
Ilustración 20 – “Stacked bricks”, 1973. Tony Cragg. Fotografía: Tony Cragg. Fuente: Cortesía del artista. https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1969-1979/stacked-bricks.html	64
Ilustración 21 – Still del video “Paradoja de la praxis 1 (A veces hacer algo conduce a nada)”, 1997. Francis Alys. Fuente: Cortesía del artista y David Zwirner Gallery, New York. https://www.davidzwirner.com/artists/francis-allys/survey	65
Ilustración 22 – “Haupt – und Zentraldose”, 1998. Manfred Pernice. Fotografía: Andrés Siebold. Fuente: 1. Berlin Biennale. https://www.berlinbiennale.de/en/personen/669/manfred-pernice	66

Ilustración 23 – “Untitled 2015 (14,086 unfired)”, 2015. Rirkrit Tiravanija. Fotografía: Alessandra Chemmollo. Fuente: Cortesía del artista y Gavin Brown’s enterprise, New York; Cortesía de la Bienal de Venecia, con el auspicio de Antica Fornace Carraro. https://artsandculture.google.com/asset/untitled-2015-14-086-unfired-rirkrit-tiravanija/oQFiLCIDBbpsA	66
Ilustración 24 – “Momentos en una ventana”, Ciudad de México,1993.	79
Ilustración 25 – “Panel”, Ciudad de México,1994.	80
Ilustración 26 – “Ventana con moscas”, Ciudad de México, 1994.	81
Ilustración 27 – “Piezas de barro”, Berlín, 2001.	82
Ilustración 28 – “Cántaro”, Berlín, 2001.	83
Ilustración 29 – “Cántaro con tres bocas”, Berlín, 2002.	83
Ilustración 30 – “Esponja para trastes”, Berlín, 2002.	84
Ilustración 31 – “Onda”, Berlín, 2002.	85
Ilustración 32 – “Muebles y forros”, Ciudad de México, 2005.	86
Ilustración 33 – “Tejas musleras con goteras”, Ciudad de México, 2004.	87
Ilustración 34 – Detalle de “Tejas musleras con goteras”, Ciudad de México, 2004.	88
Ilustración 35 – “Señal en amarillo y negro”, Ciudad de México, 2005.	90
Ilustración 36 – “Señal en rojo y blanco”, Ciudad de México, 2005.	91
Ilustración 37 – “Columna”, Taxco, 2005.	92
Ilustración 38 – “Herramientas de trabajo”, Ciudad de Mendoza, 2006.	93
Ilustración 39 – “Colchón en habitación”, Taxco, 2006.	93
Ilustración 40 – Vista de “La cuarta pared”, Ciudad de Mendoza, 2009.	94
Ilustración 41 – Vista de “La cuarta pared”, Ciudad de Mendoza, 2009.	95
Ilustración 42 – Vista de “La cuarta pared”, video Hotel Tlalpan, Ciudad de Mendoza, 2009.	96
Ilustración 43 - Still del video “Fachadas de hoteles, Av. Tlalpan”, Ciudad de México, 2006.	97
Ilustración 44 – “Colchón en hotel N.º 1”, Puebla, 2006.	99
Ilustración 45 – “Colchón en hotel N.º 2”, Kassel, 2006.	100
Ilustración 46 – “Colchón en hotel N.º 3”, Berlín, 2006.	100
Ilustración 47 – Still del video “Fachadas de hoteles, Av. Tlalpan”, Ciudad de Mendoza, 2006.	101
Ilustración 48 – “LIPAC”, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2010. Fuente: imagen tomada del sitio web https://www.aliciaherrero.org/espaniol/LiPac_Laboratorio.html	102
Ilustración 49 – “LIPAC”, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2010. Fuente: imagen tomada del sitio web https://www.aliciaherrero.org/espaniol/consideracionesSLP.htm	103
Ilustración 50 - Flyer Presentación de Proyectos del LIPAC, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2010. Fuente: imagen tomada del sitio web https://www.aliciaherrero.org/espaniol/LiPac_Laboratorio.html	104
Ilustración 51 – “Publicación de proyectos del LIPAC”, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2010. Fuente: imagenes tomadas del sitio web https://www.aliciaherrero.org/espaniol/LiPac_Laboratorio.html	107
Ilustración 52 – “Avenida de Mayo”, Buenos Aires, 2010.	110
Ilustración 53 – “Avenida de Mayo”, Buenos Aires, 2010.	110
Ilustración 54 – “Avenida de Mayo”, Buenos Aires, 2010.	111
Ilustración 55 – “Calle Paraguay”, Buenos Aires, 2010.	111
Ilustración 56 – “Calle Paraguay”, Buenos Aires, 2010.	112
Ilustración 57 – “Calle Paraguay”, Buenos Aires, 2010.	112
Ilustración 58 – “Calle Rivadavia”, Buenos Aires, 2010.	113
Ilustración 59 – “Calle Rivadavia”, Buenos Aires, 2010.	113
Ilustración 60 – “Calle Rivadavia”, Buenos Aires, 2010.	114
Ilustración 61 – “Avenida Callao”, Buenos Aires, 2010.	114
Ilustración 62 – “Goteros”, Ciudad de México, 2005.	116
Ilustración 63 – “Varillas”, Ciudad de México, 2005.	116
Ilustración 64 – “Bosque de varillas N.º 1”, Ciudad de Mendoza, 2011.	117
Ilustración 65 – “Bosque de varillas N.º 2”, Ciudad de Mendoza, 2011.	117
Ilustración 66 – “Afiche de la residencia CHAPAD-LA”, Zapala, 2014. Fuente: CHAPAD-LA.	118
Ilustración 67 – “Marcado de los banderines”, Zapala, 2014.	119
Ilustración 68 – “Corte de los banderines”, Zapala, 2014.	120
Ilustración 69 – “Marcado de los banderines”, Zapala, 2014.	121

Ilustración 70 – “Costura a máquina de los banderines”, Zapala, 2014.	122
Ilustración 71 – “Cordón de los banderines”, Zapala, 2014.	124
Ilustración 72 – “Plano de catastro de Zapala y mapeo de edificaciones”, Zapala, 2014.	125
Ilustración 73 – “Mapeo de edificaciones”, Zapala, 2014.	126
Ilustración 74 – “Kilómetro 0”, Zapala, 2014.	127
Ilustración 75 – “Segundo piso”, Zapala, 2014.	127
Ilustración 76 – “Vendedor enfrente de edificio”, Zapala, 2014.	128
Ilustración 77 – “Tanque de agua, Zapala”, 2014.	128
Ilustración 78 – “Pared inclinada”, Zapala, 2014.	129
Ilustración 79 – “Pared y sombras, Zapala”, 2014.	129
Ilustración 80 – “Periferia 1, Zapala”, 2014.	130
Ilustración 81 – “Periferia 2”, Zapala, 2014.	130
Ilustración 82 – “Periferia 3”, Zapala, 2014.	131
Ilustración 83 – “Contenedor en las vías del tren”, Zapala, 2014.	131
Ilustración 84 – “Placa de la Inauguración del Servicio Ferroviario Trasandino del Sur”, Zapala, 2014	132
Ilustración 85 – “Tanque en las vías del tren”, Zapala, 2014.	132
Ilustración 86 – “Fachada con persianas”, Zapala, 2014.	133
Ilustración 87 – “Azulejos blancos”, Zapala, 2014.	133
Ilustración 88 – “Casa del pino”, Zapala, 2014.	134
Ilustración 89 – “Galpones 1”, Zapala, 2014.	134
Ilustración 90 – “Galpones 2”, Zapala, 2014.	135
Ilustración 91 – “Galpones 3”, Zapala, 2014.	135
Ilustración 92 “Cementería Loma Negra al fondo”, Zapala, 2014.	136
Ilustración 93 – “Charla pública sobre residencia CHAPAD-LA”, Zapala, 2014.	137
Ilustración 94 – “Fósil de amonite en la fachada de una edificación”, Zapala, 2014.	138
Ilustración 95 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 1”, El Algarrobal, 2019.	140
Ilustración 96 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 2”, El Algarrobal, 2019.	140
Ilustración 97 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 3”, El Algarrobal, 2019.	141
Ilustración 98 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 4”, El Algarrobal, 2019.	142
Ilustración 99 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 5”, El Algarrobal, 2019. Foto: Blanca Mera.	143
Ilustración 100 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 6”, El Algarrobal, 2019.	144
Ilustración 101 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 7”, El Algarrobal, 2019.	144
Ilustración 102 – “Ubicación del distrito de El Algarrobal, departamento de Las Heras”. Fuente: OTIA (2012).	145
Ilustración 103 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 8”, El Algarrobal, 2019.	146
Ilustración 104 – “Charla La otra cerámica: Mujeres fabricantes de ladrillos de El Algarrobal 1”, FAD-UNCuyo, Ciudad de Mendoza, 2019.	147
Ilustración 105 – “Charla La otra cerámica: Mujeres fabricantes de ladrillos de El Algarrobal 2”, FAD-UNCuyo, Ciudad de Mendoza, 2019.	148
Ilustración 106 – “Charla La otra cerámica: Mujeres fabricantes de ladrillos de El Algarrobal, FAD-UNCuyo 3”, Ciudad de Mendoza, 2019.	149
Ilustración 107 – “Entrega de piezas horneadas. Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 9”, El Algarrobal, 2019.	150
Ilustración 108 – “Pallets de ladrillos”, El Algarrobal, 2019.	151
Ilustración 109 – “Ladrillos crudos en un horno”, El Algarrobal, 2019.	152
Ilustración 110 – “Corte de los ladrillos”, El Algarrobal, 2019.	152
Ilustración 111 – “Primer ladrillo crudo para la intervención Ladrillos de El Algarrobal”, El Algarrobal, 2019. Foto: Gabriela Marín.	153
Ilustración 112 – “Visita al Merendero Mamás de Corazón”, El Algarroba, 2022. Foto: Gabriela Marín.	154
Ilustración 113 – “Tejas musleras con goteras”, Ciudad de México, 2004.	155
Ilustración 114 - “These twelve bricks used to represent the dawn sky in Venice”, 2015. Jimmie Durham. Fotografía: s/n. Fuente: Fondazione Furla. https://www.fondazionefurla.org/jimmie-durham-venice-objects-work-and-tourism/	157
Ilustración 115 – “Untitled 2015 (14,086 unfired)”, 2015. Rirkrit Tiravanija. Fotografía: Alessandra Chemmollo. Fuente: Cortesía del artista y Gavin Brown’s enterprise, New York; Cortesía de la Bienal de Venecia, con el auspicio de Antica Fornace Carraro. https://artishockrevista.com/2015/06/29/la-belleza-salvara-al-mundo-rirkrit-tiravanija-la-56a-bienal-venecia/	158
Ilustración 116 – “Escrito para el poema visual Ladrillos de El Algarrobal”, Ciudad de Mendoza, 2022.	163

Ilustración 117 – “Talla de ladrillo crudo, Ciudad de Mendoza”, 2022. Foto: Flavia Gimenez.	165
Ilustración 118 – “Disco de Festo”, 1700-1650 a.C., Museo Arqueológico de Heraklion, Creta, Grecia. Fuente: Dominio público. https://es.wikipedia.org/wiki/Disco_de_Festo#/media/Archivo:Δίσκος_της_Φαιστού_πλευρά_A_6380.JPG	167
Ilustración 119 – “Con Alfredo Padilla y Primitiva Quispe. Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) sobre el piso”, El Algarrobal, 2022. Foto: Flavia Gimenez.	170
Ilustración 120 – “Cocción de los ladrillos 1”, El Algarrobal, 2023.	171
Ilustración 121 – “Cocción de los ladrillos 2”, El Algarrobal, 2023.	172
Ilustración 122 – “Cocción de los ladrillos 3”, El Algarrobal, 2023.	173
Ilustración 123 – “Ladrillos de El Algarrobal (2º parte) ya horneados 1”, El Algarrobal, 2023.	173
Ilustración 124 – “Ladrillos de El Algarrobal (2º parte) ya horneados 2”, El Algarrobal, 2023.	174
Ilustración 125 – “Camión de distribución de ladrillos”, El Algarrobal, 2023.	175
Ilustración 126 – “Segundo escrito para el poema visual Ladrillos de El Algarrobal”, Ciudad de Mendoza, 2023.	176
Ilustración 127 – “Tercer escrito para el poema visual Ladrillos de El Algarrobal”, Ciudad de Mendoza, 2023.	177
Ilustración 128 – “Con Primitiva Quispe y Alfredo Padilla. Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) sobre pallet de ladrillos”, El Algarrobal, 2023.	179
Ilustración 129 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 1a”, Mendoza, 2022.	181
Ilustración 130 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 2a”, Mendoza, 2022.	181
Ilustración 131 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 3a”, Mendoza, 2022.	181
Ilustración 132 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 4a”, Mendoza, 2022.	182
Ilustración 133 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 5a”, Mendoza, 2022.	182
Ilustración 134 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 6a”, Mendoza, 2022.	182
Ilustración 135 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 7a”, Mendoza, 2022.	182
Ilustración 136 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 8a”, Mendoza, 2022.	183
Ilustración 137 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 9a”, Mendoza, 2022.	183
Ilustración 138 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 10a”, Mendoza, 2022.	183
Ilustración 139 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 11a”, Mendoza, 2022.	184
Ilustración 140 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 12a”, Mendoza, 2022.	184
Ilustración 141 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 13a”, Mendoza, 2022.	184
Ilustración 142 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 14a”, Mendoza, 2022.	184
Ilustración 143 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 15a”, Mendoza, 2022.	185
Ilustración 144 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 16a”, Mendoza, 2022.	185
Ilustración 145 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 17a”, Mendoza, 2022.	185
Ilustración 146 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 18a”, Mendoza, 2022.	186
Ilustración 147 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 19a”, Mendoza, 2022.	186
Ilustración 148 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 20a”, Mendoza, 2022.	186
Ilustración 149 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 21a”, Mendoza, 2022.	186
Ilustración 150 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 1b”, Mendoza, 2022.	187
Ilustración 151 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 2b”, Mendoza, 2022.	187
Ilustración 152 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 3b”, Mendoza, 2022.	188
Ilustración 153 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 4b”, Mendoza, 2022.	188
Ilustración 154 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 5b”, Mendoza, 2022.	189
Ilustración 155 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 6b”, Mendoza, 2022.	189
Ilustración 156 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 7b”, Mendoza, 2022.	190
Ilustración 157 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 8b”, Mendoza, 2022.	190
Ilustración 158 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 9b”, Mendoza, 2022.	191
Ilustración 159 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 10b”, Mendoza, 2022.	191
Ilustración 160 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 11b”, Mendoza, 2022.	192
Ilustración 161 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 12b”, Mendoza, 2022.	192
Ilustración 162 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 13b”, Mendoza, 2022.	193
Ilustración 163 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 14b”, Mendoza, 2022.	193
Ilustración 164 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 15b”, Mendoza, 2022.	194
Ilustración 165 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 16b”, Mendoza, 2022.	194
Ilustración 166 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 17b”, Mendoza, 2022.	195
Ilustración 167 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 18b”, Mendoza, 2022.	195

Ilustración 168 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 19b”, Mendoza, 2022.	196
Ilustración 169 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 20b”, Mendoza, 2022.	196
Ilustración 170 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 21b”, Mendoza, 2022.	197
Ilustración 171 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 22b”, Mendoza, 2022.	197
Ilustración 172 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 23b”, Mendoza, 2022.	198
Ilustración 173 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 1a”, Mendoza, 2023.	199
Ilustración 174 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 2a”, Mendoza, 2023.	199
Ilustración 175 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 3a”, Mendoza, 2023.	199
Ilustración 176 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 4a”, Mendoza, 2023.	199
Ilustración 177 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 5a”, Mendoza, 2023.	200
Ilustración 178 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 6a”, Mendoza, 2023.	200
Ilustración 179 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 7a”, Mendoza, 2023.	200
Ilustración 180 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 8a”, Mendoza, 2023.	201
Ilustración 181 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 9a”, Mendoza, 2023.	201
Ilustración 182 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 10a”, Mendoza, 2023.	201
Ilustración 183 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 11a”, Mendoza, 2023.	201
Ilustración 184 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 1b”, Mendoza, 2023.	202
Ilustración 185 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 2b”, Mendoza, 2023.	202
Ilustración 186 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 3b”, Mendoza, 2023.	203
Ilustración 187 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 4b”, Mendoza, 2023.	203
Ilustración 188 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 5b”, Mendoza, 2023.	204
Ilustración 189 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 6b”, Mendoza, 2023.	204
Ilustración 190 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 7b”, Mendoza, 2023.	205
Ilustración 191 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 8b”, Mendoza, 2023.	205
Ilustración 192 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 9b”, Mendoza, 2023.	206
Ilustración 193 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 10b”, Mendoza, 2023.	206
Ilustración 194 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 11b”, Mendoza, 2023.	207
Ilustración 195 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 12b”, Mendoza, 2023.	207
Ilustración 196 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 13b”, Mendoza, 2023.	208

Introducción

El presente trabajo trata la cuestión de las conexiones formales, circunstanciales y teóricas entre arte y arquitectura a partir de tres producciones artísticas realizadas por el tesista entre 2010 y 2023 en Buenos Aires, Zapala y Mendoza. Tal acercamiento se plantea buscando probar la existencia de vínculos de identidad con los lugares donde vivimos y el diálogo sobre experiencias estéticas de la ciudad.

La relación entre arte y arquitectura se aborda desde la práctica, basándose en conceptos de la escultura y en procesos del arte actual. La categoría escultura se entiende en términos de emplazamiento en el que el objeto artístico busca dialogar con un espacio arquitectónico de la ciudad para transformarlo de manera simbólica y casi imperceptible. El problema se propone a través de la intervención efímera en un sitio específico. Asimismo, se apela a la fotografía como registro y soporte de la intervención.

La primera intervención se titula “Colchones en hoteles” y se realizó en 2010 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La segunda obra se denomina “Ante los muros inacabados y en abandono” y se hizo en 2014 en Zapala, Neuquén. Y el tercer trabajo se llama “Ladrillos de El Algarrobal” y se elaboró en 2022 y 2023 en El Algarrobal, Mendoza. Estas intervenciones artísticas se desarrollaron en el marco de distintos encuentros grupales. En cada uno de ellos me surgieron diferentes inquietudes sobre algunas ciudades argentinas que intenté abordar como artista visual. Así pues, esta investigación se circunscribe al período entre 2010 y 2023.

Me gustaría mencionar que antes de realizar la primera intervención de estas tres, había llegado a la República Argentina a vivir. En el 2007 hice mi cambio de residencia a la provincia de Mendoza. Por entonces trabajaba en algunas piezas que tenían que ver con el tema de la ciudad. Esas obras las presenté en dos exposiciones individuales en Mendoza. La primera muestra fue en la Alianza Francesa en 2008 con fotografías y dibujos. La segunda fue en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza en 2009 la cual se componía de una instalación, pinturas y un video. Estas obras en particular tenían como referencia la Ciudad de México que es mi lugar de origen.

Un año después, en el 2010, comencé a participar en talleres y clínicas de obra en distintas partes de Argentina. El primero de ellos fue el “Taller de producción y seguimiento de obra” del Fondo Nacional de las Artes, el cual se desarrolló en el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson en San Juan y el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza. El segundo se llamó “Entrecampos Regional” que se impartió en el Espacio Contemporáneo de Arte en Mendoza y en el Centro Cultural España en Buenos Aires. Desde aquel momento pensaba realizar una intervención artística que pude

concretar años más tarde con el nombre “Ante los muros inacabados y en abandono”. Y el tercer encuentro en 2010 fue el Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas (LIPAC) en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Durante el transcurso del laboratorio realicé la primera intervención llamada “Colchones en hoteles”.

Enseguida vinieron otro tipo de actividades académicas como el comienzo de la docencia en la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo) en 2011 y el ingreso a la Maestría en Arte Latinoamericano en 2013 en esa misma institución. Estas tareas tuvieron una influencia en las siguientes producciones artísticas. Por un lado, participé en una residencia artística llamada CHAPAD-LA en 2014 en Zapala, Neuquén donde realicé finalmente la segunda intervención llamada “Ante los muros inacabados y en abandono”. Por otro lado, organicé una Práctica Social Educativa (PSE) de la FAD, UNCuyo en 2019 en El Algarrobal, Mendoza como parte de mi trabajo docente. Después de esa experiencia comencé a elaborar la tercera y última intervención titulada “Ladrillos de El Algarrobal” que concluí entre 2022 y 2023.

La actividad de las tres obras anteriores me presentó varias interrogantes al momento de querer planear este trabajo. Al principio me hice la pregunta general de ¿cómo se abordó la relación entre arte y arquitectura a partir de las intervenciones artísticas realizadas entre 2010 y 2023 en Buenos Aires, Zapala y Mendoza? Asimismo, me enfoqué en las siguientes tres preguntas específicas: ¿qué lugar ocupó la escultura en el emplazamiento de esa producción artística y su registro fotográfico?, ¿cuáles fueron las estrategias procedimentales del arte actual que se usaron en esa producción artística? y ¿cómo influyó el contexto de producción en el desarrollo de esas tres intervenciones artísticas? A partir del planteo de las obras pretendí dar respuesta a esas interrogantes.

Por tanto, el presente trabajo se compone de tres capítulos. Los dos primeros se tratan del abordaje teórico del tema en cuestión desde diferentes áreas de estudio. Y el tercer capítulo aborda las tres producciones artísticas seleccionadas para este trabajo.

El primer capítulo se divide en tres apartados que indagan ideas en torno al tema del cuerpo, la ciudad y la arquitectura en Occidente y Latinoamérica. En primer lugar, se incluyen textos sobre el tema del cuerpo en la imagen y la vida cotidiana. El primero de ellos se titula “La imagen del cuerpo como imagen del ser humano. Una representación en crisis”, del libro “Antropología de la imagen” de Hans Belting (2007). El segundo texto es “Una estética de la vida cotidiana”, del libro “Antropología del cuerpo y modernidad” de David Le Breton (2002). El tercer texto es del Seminario “Gestión y Administración Cultural I” de Justo Pastor Mellado (2013).

Enseguida se trata la ciudad desde un sentido cultural. Ahí se reúnen ideas comunes sobre la conformación de algunas ciudades de Occidente y Latinoamérica. El apartado se refiere al período de los siglos XIX y XX desde obras literarias, tratando de comprender cómo fue el impacto del crecimiento de las ciudades sobre la cultura. Para ello, abordo el texto de Richard McGee Morse que lleva por título

“Ciudades ‘periféricas’ como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)”, del libro “Cultura urbana latinoamericana” (1985). Después me refiero al libro “Latinoamérica: Las ciudades y las ideas” de José Luis Romero (1976).

Posteriormente se presentan casos de arquitecturas alternas en ciudades latinoamericanas desde los años 60 del siglo pasado hasta inicios de la segunda década de este siglo. Para ese asunto me baso en el libro de Justin McGuirk bajo el título “Ciudades radicales: Un viaje a la nueva arquitectura latinoamericana” (2015).

En el segundo capítulo se aborda la relación entre el arte y la arquitectura a partir de diversos enfoques teóricos y expresiones artísticas desde los años cincuenta del siglo pasado hasta la actualidad en Latinoamérica y diferentes partes del mundo. En primer lugar, se tratan textos que contienen reflexiones sobre los vínculos de esta temática. Ahí se mencionan algunos trabajos desarrollados por arquitectos y artistas visuales. Para ello, me apoyo en el libro titulado “El complejo arte-arquitectura” de Hal Foster (2013).

Luego se aborda la conexión arte y arquitectura haciendo una aproximación desde la escultura. En este segmento se alude a la producción de artistas visuales que practican la tridimensión implementando diferentes estrategias. En él recorro también al citado texto de Hal Foster, al titulado “La escultura en el campo expandido” (1979) de Rosalind Krauss, a “Walkscapes. El andar como práctica estética / *Walking as an aesthetic practice*” de Francesco Careri (2009) y a “Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano” (2011) de Andrea Giunta. También, en ambos apartados se acude a referencias recopiladas de sitios web y de catálogos sobre expresiones artísticas contemporáneas.

Después se trata el tema de la estética inclusiva y la identidad. Para ello sistematizo los aportes de los textos “Inclusiones. Estéticas del capitaloceno” de Nicolas Bourriaud (2020), “¿Quién necesita identidad?” de Stuart Hall (1996) e “Identidades en tránsito” de Ticio Escobar (2012).

Y el tercer capítulo se propone reflexionar la relación entre el arte y la arquitectura a partir de una serie de obras de mi autoría concretadas en distintas ciudades de Argentina durante el periodo 2010-2023. Este capítulo se enfoca en las tres intervenciones artísticas que conforman el cuerpo de estudio de esta investigación.

En primer lugar, se incluye un texto que hace referencia a obras propias realizadas con anterioridad, que van de 1993 a 2009 y que sirven como antecedentes del trabajo posterior. El criterio de la selección de esas obras se hace a partir de la práctica de la tridimensión que incluye escultura, instalación, intervención y el registro fotográfico.

Después se aborda la primera intervención de sitio específico que se titula “Colchones en hoteles” del 2010. En ella se pone de manifiesto lo privado a partir del interior de habitaciones de cuatro hoteles que se ubican en el microcentro de la ciudad de Buenos Aires. La serie de fotografías

“Colchones en hoteles” es un registro de la modificación del espacio arquitectónico con objetos del lugar de tal manera que altera el orden esperable de las cosas. En la acción del cuerpo existe una actitud lúdica al disponer los colchones de manera distinta a la esperable, no obstante, también se genera un estado de falta de certezas provocada por la inestabilidad del apilamiento de los objetos. El cuerpo humano ya no puede desplazarse fácilmente por la habitación pues los muebles son un obstáculo o pueden caer abruptamente. Dicha intervención se realizó durante el encuentro llamado LIPAC en Buenos Aires. Ahí acudieron numerosos artistas, en su mayoría, de distintos puntos de la República Argentina, quienes desarrollaron sus proyectos individualmente.

Posteriormente se trata la segunda obra que se denomina “Ante los muros inacabados y en abandono” del 2014. Esta se realizó en el espacio público identificando ciertas edificaciones privadas y estatales de las zonas antigua, nueva y periférica de la ciudad de Zapala. El conjunto de fotografías que conforman “Ante los muros inacabados y en abandono” se estructura sobre la señalización de varios edificios en construcción que quedaron inacabados y otros abandonados. En este caso se colocaron banderines de color rojo y blanco a las varillas visibles de los edificios con esas características. El color de los banderines hace referencia a la señalética urbana como llamada de atención y su forma con la integración al viento intenso característico del lugar. La obra se hizo como parte de la residencia artística llamada CHAPAD-LA en Zapala, Neuquén. Ahí se conformó un grupo de trabajo con artistas argentinos de la localidad para realizar una producción colectiva.

Finalmente, se aborda el tercer trabajo que se llama “Ladrillos de El Algarrobal” del 2022 y 2023. Aquí se plantea la esfera privada y el espacio público desde los hornos de ladrillos de El Algarrobal, Las Heras y la Ciudad de Mendoza. El módulo de fotografías “Ladrillos de El Algarrobal” es un conjunto de imágenes que captan la alteración de un material de construcción de tipo artesanal y su partida hacia alguna construcción desconocida. Son 21 ladrillos intervenidos con inscripciones que se refieren a momentos vividos en el horno de ladrillos ubicado en El Algarrobal. Estos ladrillos se fabricaron con el material de ese lugar y se hornearon ahí mismo. Después los obreros colocaron la mitad de las piezas en los pallets de ladrillos para su distribución. Ese episodio implica que los ladrillos tallados van a formar parte de alguna edificación de la provincia. Así pues, el destino de los ladrillos y el registro fotográfico de la intervención forman un único poema visual. Esta intervención tiene su origen en el 2019 cuando se organizó una PSE de la FAD, UNCuyo en el Algarrobal, Mendoza. A esa práctica acudieron migrantes de Bolivia residentes en esa zona. Por ese motivo, el trabajo para esta intervención artística se realizó tiempo después junto con los y las trabajadores de origen boliviano residentes en esa zona de Mendoza.

Cabe mencionar que, de las tres intervenciones artísticas de este trabajo dos de ellas las desarrollé en diferentes momentos de la carrera de la Maestría en Arte Latinoamericano. La segunda intervención “Ante los muros inacabados y en abandono” la elaboré a comienzos del cursado. En

cambio, la tercera intervención “Ladrillos de El Algarrobal” la realicé durante la redacción del trabajo de tesis. Esta es la producción más reciente y contemporánea a las actividades de la Maestría, y concluye el presente trabajo de investigación. De ahí que el tercer capítulo se constituye como el trayecto hacia una propuesta nueva con respecto al trabajo anterior.

De las preguntas iniciales, antes mencionadas, surgieron los objetivos generales y específicos de este trabajo. El objetivo general consiste en indagar la conexión entre arte y arquitectura en la producción artística realizada en Argentina entre 2010 y 2023. Por otra parte, los objetivos específicos radican en primer lugar reconocer el lugar que ocupa la escultura en el emplazamiento de esas intervenciones efímeras en sitios específicos y plantear la fotografía como registro y soporte de la intervención; en segundo lugar identificar estrategias procedimentales del arte actual que hacen posible la realización de prácticas artísticas en espacios arquitectónicos; y en tercer lugar comprender el contexto de producción de las obras considerando las y los actores implicados y las ciudades.

Con respecto a la estrategia metodológica, esta investigación es de carácter cualitativo con base en el pensamiento artístico. Es una investigación en arte que se enmarca en las Poéticas Visuales. En ella se abordan tres intervenciones artísticas en Argentina en la que se indaga el proceso de producción y cuestiones teóricas y poéticas derivadas de esas acciones. La investigadora en arte Sandra Rey (2021) plantea tres instancias metodológicas de las Poéticas Visuales en el contexto universitario. La primera es la metodología del trabajo en el taller que comprende “...`la obra como proceso’”. Para el artista, la obra es al mismo tiempo un `proceso de formación’ y un proceso en el sentido de procesamiento, de `formación de significados’” (Rey, 2021, p. 907). En este caso el lugar de trabajo se localizó en el sitio específico de la intervención como obra en proceso.

La segunda metodología se refiere a la investigación teórica. Rey señala que la teoría busca dar respuestas al porqué se está haciendo esa obra y especula las implicancias de lo que se está haciendo con lo que ya se hizo. Asimismo, dispone relaciones con la historia del arte y con la producción contemporánea, “Cuestiona en qué sentido lo que yo hago afirma, en qué sentido rompe con la tradición. Ejecuta conceptos de conocimiento interdisciplinarios” (Rey, 2021, pp. 907-908). Así la investigación teórica parte en este trabajo como campo de relaciones y conceptos con temáticas afines.

La tercera es la metodología de trabajo con estudiantes de Poéticas Visuales, en el caso de la y el investigador que también orienta la investigación a nivel de posgrado. En ella se induce al artista a concebir una manera de escribir sobre la producción artística que sea tan válida como los teóricos. Trata de convencer al estudiante para que el texto sea diferente de lo que escribe el filósofo, el historiador del arte o el crítico, pero con tanto valor como los otros:

“Es la experiencia la que autoriza al artista a tener un punto de vista teórico diferenciado”. Para un artista plástico es como si las palabras estuvieran encarnadas en el trabajo y en el cuerpo. Su análisis

tendrá esta vivencia suplementaria: su confrontación personal con el proceso de creación. (Rey, 2021, pp. 908,909)

De tal manera que ahí se conjugan los ejes de trabajo empírico y teórico. En principio, el material empírico se recolectó a través de técnicas cualitativas de las ciencias sociales que provienen de la autobiografía, la antropología y la etnografía: registros textuales y fotográficos, notas de campo, entrevistas. Esta información se obtuvo a partir de la observación directa, la descripción, y el análisis de obras. Para ello, la fuente de datos se conformó a partir del material recopilado durante la producción de las obras artísticas propias. Este material se refiere a documentación fotográfica, diálogo colectivo, catálogos y algunos textos que describen los procedimientos de cada una de las intervenciones artísticas en sitios específicos.

En cuanto a la construcción del marco teórico se consultó bibliografía específica referida al tema de la conexión entre arte y arquitectura desde la perspectiva de la profundización intelectual que acompaña las prácticas de Poéticas Visuales que investigan lenguajes y pertenencias de identidad. Ahí se incluyen también textos críticos sobre prácticas artísticas afines al tema de esta investigación. Asimismo, la investigación se complementa con referencias a la ciudad latinoamericana actual como parte del contexto de producción de las obras estudiadas. Para ello, se acudió a las bibliotecas de la Facultad de Artes y Diseño, Facultad de Ingeniería, y Central de la Universidad Nacional de Cuyo en la Ciudad de Mendoza y a algunos recursos bibliográficos reunidos para este fin. Los textos consultados al respecto provienen de las áreas del arte, crítica del arte, historia del arte, sociología y antropología, filosofía, historia, literatura, arquitectura e ingeniería.

Por otro lado, las bases temáticas se comparten en estas producciones artísticas. En ellas se propone establecer un vínculo entre el arte y la arquitectura de diferentes maneras para pensar en la ciudad y sus habitantes. El desplazamiento de un lugar a otro busca la reflexión sobre la conformación de la ciudad. En la práctica artística, me interesa indagar procesos de transformación que ocurren en un determinado espacio arquitectónico de una ciudad en la época actual. En particular, trato de averiguar la relación que existe entre la transformación arquitectónica de una ciudad y las implicancias para sus habitantes. Asimismo, me planteo explorar ideas sobre la territorialidad, cómo el imaginario del habitante cambia con respecto a su época y cómo se va modificando la concepción del cuerpo en la vida cotidiana.

En este trabajo también se aborda el tema de la identidad. A partir de la actividad artística se propone establecer vínculos de identidad con los lugares y también con las personas implicadas en las obras. Las tres producciones elaboradas cuentan con sus particularidades en el tiempo y el espacio pues se desarrollaron en el marco de distintos encuentros culturales entre diferentes grupos de personas en Argentina.

Las intervenciones se desarrollan en diferentes territorios y espacios arquitectónicos y entre comunidades diversas. Esto implica que el hábitat y el contacto humano tengan una influencia en la producción de las obras. Igualmente, desde la actividad artística se plantea la construcción de la identidad como parte de un desarrollo individual y colectivo. Ahí, el sentido de la identificación se genera con el reconocimiento de las demás personas y sus territorios. Asimismo, la realidad histórica cobra importancia dado que se busca integrar los cambios culturales en la práctica de los trabajos, como podrían ser los procesos de la migración. En relación con eso, la presencia de las identidades en el contexto histórico del siglo XXI comprende también la migración de personas procedentes de países latinoamericanos.

Considero que la importancia social y simbólica de esta investigación puede contribuir al debate sobre los vínculos de identidad con los lugares donde vivimos y al diálogo sobre experiencias estéticas de la ciudad.

CAPÍTULO 1. Cuerpo, ciudad y arquitectura

En este apartado abordo aproximaciones y debates sobre el tema del cuerpo, la ciudad y la arquitectura en Occidente y Latinoamérica. Para ello, me enfocaré en textos que provienen de diferentes áreas de estudio como la crítica del arte, la historia del arte, la sociología y antropología, la historia y la arquitectura.

En primer lugar, se incluirán textos sobre el tema del cuerpo en la imagen y en la vida cotidiana. El primero de ellos se titula “La imagen del cuerpo como imagen del ser humano. Una representación en crisis”, del libro “Antropología de la imagen” de Hans Belting (2007). El segundo texto es “Una estética de la vida cotidiana”, del libro “Antropología del cuerpo y modernidad” de David Le Breton (2002). El tercer texto es del Seminario “Gestión y Administración Cultural I” de Justo Pastor Mellado (2013).

En segundo lugar, se propone comprender la ciudad desde un sentido cultural. Ahí se reunirán ideas comunes sobre la conformación de algunas ciudades de Occidente y de Latinoamérica en particular. El apartado se refiere al período de los siglos XIX y XX desde obras literarias, tratando de comprender cómo fue el impacto del crecimiento de las ciudades sobre la cultura. Para ello, abordaré el texto de Richard McGee Morse que lleva por título “Ciudades ‘periféricas’ como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)”, del libro “Cultura urbana latinoamericana” (1985). Después me referiré al libro “Latinoamérica: Las ciudades y las ideas” de José Luis Romero (1976).

En tercer lugar, se presentarán casos recientes de arquitecturas alternas en ciudades principalmente latinoamericanas desde los años 60 del siglo pasado hasta inicios de la segunda década de este siglo. Por ese motivo me basaré en el libro de Justin McGuirk bajo el título “Ciudades radicales: Un viaje a la nueva arquitectura latinoamericana” (2015).

Así pues, aquí se mencionan algunas ciudades de países de América Latina como Argentina, Chile, Perú, Brasil, Venezuela, Colombia, México, entre otras. Todas ellas son ciudades complejas que reflejan el contexto histórico, social y político en el desarrollo de su espacio urbano.

1.1. El cuerpo en la imagen y la vida cotidiana

Quisiera comenzar describiendo algunas ideas desarrolladas por Hans Belting en la teoría de las imágenes. El historiador del arte Belting (2007) afirma que la imagen del ser humano y la imagen del cuerpo están plenamente relacionadas entre sí pese a teorías actuales que no lo consideran de este modo. Una evidencia al respecto es que el reclamo por la pérdida de lo humano sucede al mismo tiempo que el reclamo por la pérdida del cuerpo. Belting señala que tal comparación nos sitúa también en proceso de perder la imagen del ser humano, y por lo tanto hemos dejado de tener una imagen de nuestro cuerpo que pueda ponernos de acuerdo. En ese sentido define a la imagen con las siguientes palabras:

Entendemos la imagen del ser humano como metáfora para expresar una idea de lo humano: una idea que ya no encuentra ningún consenso después de la caída del cristianismo como cultura conductora, y a pesar de incontables nuevas definiciones por parte de las humanidades en la forma como las conocemos hoy. (Belting, 2007, p. 109)

Según Belting es posible reducir el cuerpo a una imagen puesto que cada vez que hablamos del cuerpo recurrimos a imágenes. Sin embargo, cuanto más se investiga el cuerpo en las ciencias como la biología y la genética, entre otras, menos se hace evidente su carga simbólica. Ante ese horizonte existe la tentación de crear un nuevo ser humano lo que significa educar a un nuevo ser humano y crear un cuerpo nuevo. Esta tentación es un síntoma de que hemos separado el cuerpo de la imagen tradicional del ser humano.¹

Cuando habla de imagen se refiere a un concepto y a un sentido palpable. En efecto menciona que “los seres humanos elaboraron imágenes de sí mismos desde mucho antes de que comenzaran a escribir sobre sí mismos” (2007, p.110). Señala que la obtención de imágenes había sido privilegio de los fotógrafos profesionales hasta la invención del sistema Kodak (*You press the button, we do the rest*)² en 1888. Sin embargo, actualmente es posible fotografiarnos y filmarnos entre nosotros desde que nacemos hasta morir. Así pues, las personas que aparecen en una imagen son representaciones de

¹ Belting cita los siguientes textos que tratan el tema en relación con el *cyber soul-space*:

Kamper, D., y Wulf, C. 1994. *Anthropologie nach dem Tode des Menschen* [Antropología tras la muerte del hombre], Frankfurt.

Kamper, D. 1999. *Ästhetik der Abwesenheit* [Estética de la Ausencia], Munich.

Wertheim, M. 1999. *The pearly gates of cyberspace. A history of space from Dante to the internet*, New York.

Y otros textos en relación con el cuerpo como:

El catálogo *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, (Marsella, 1996).

Capon, A. (ed.) 1997. *Body*.

Rötzer, F. 1996. “*Die Zukunft des Körpers II*” [El futuro del cuerpo II], Kunstforum, febrero-abril de 1996.

Adler, K. y Pointon, M. (eds.) 1993. *The body imaged. The human form and visual culture since the Renaissance*, Cambridge.

² Anuncio publicitario de la empresa Kodak, “Usted presiona el botón, nosotros hacemos el resto”.



Ilustración 1 – “Desert shadows”, Abu Dabi, 2019. Fotografía: Luciana Lamothe. Fuente: Luciana Lamothe. <https://lucianalamothe.com/es/desert-shadows-2/>

cuerpos. A su vez menciona que estas imágenes tienen un sentido metafórico donde se muestran cuerpos, pero significan personas. Belting refiere que:

Las imágenes presentan el cuerpo, que siempre ha sido el mismo, cada vez de manera diferente. Así, la historia de la imagen refleja una historia del cuerpo análoga, entendiendo el cuerpo en un sentido cultural. (Belting, 2007, p. 111)

Al respecto cita al psicólogo Robert D. Romanyshyn (1989) quien habla del cuerpo como una “invención cultural”: “Vivimos en el mundo con otros como los cuerpos pantomímicos que somos y no con los cuerpos anatómicos que poseemos” (Belting, 2007, p. 111). Entonces se puede decir que el cuerpo es una construcción cultural en un cuerpo anatómico a través del tiempo. De acuerdo con Belting, la historia de la representación humana ha sido la historia de la representación del cuerpo, y al cuerpo se le ha asignado diferentes sentidos como portador de un ser social.

La representación del ser humano se obtiene de la aparición y solo puede representarse en la apariencia. Por tal razón el cuerpo es imagen antes de ser imitado en imágenes. Aun en la copia siempre se realiza producción de una imagen del cuerpo y no sólo reproducción. Así pues, Belting afirma que al

tener en cuenta esta diferencia las relaciones dimensionales entre persona-cuerpo-imagen se mantienen unidas.

Por otra parte, la representación corporal aspira a la encarnación, lo que hace evidente el intento por retener la pérdida del cuerpo. En el proceso de transformación se complementan la metamorfosis, el volverse imagen y la encarnación. Aun así, seguimos viviendo en nuestro cuerpo más que en ningún otro lugar, lo habitamos, pero a partir de él ya no empleamos ninguna antropometría. Belting menciona como ejemplo la antropometría del arte griego antiguo. En esa época, el escultor Policleto (480 o 475-420 a.C.) estudiaba las proporciones que consistían en hacer mediciones corporales para captar una imagen ideal del ser humano. Belting continúa señalando que el ser humano como medida del mundo es también el ser humano en las fronteras de su cuerpo.

Algo similar ocurre en la construcción de las ciudades como reflejo o extensión de nuestro propio cuerpo. Es el caso del ordenamiento espacial de las misiones jesuíticas de la época colonial en América Latina. En este tipo de arquitectura se emplea una noción semejante a la del cuerpo humano en cuanto a los límites entre el adentro y el afuera. En su interior, la ciudad está ordenada en cuadrícula obteniendo así seguridad y control sobre los indígenas. Mientras que lo externo permanece en ondulaciones y en zonas irregulares que son asociadas al peligro.

A su vez, el antropólogo y sociólogo David Le Breton (2002) aborda la concepción del cuerpo en la vida cotidiana de las ciudades. Señala que la vida cotidiana es el refugio seguro, el lugar de los puntos de referencia tranquilizadores y el espacio transicional del adulto. Hace notar que existen diferentes tipos de vida cotidiana según las condiciones de vida de cada sujeto.

En cuanto al ser humano de las ciudades occidentales, tiene el sentimiento de que el cuerpo es algo diferente a él mismo pues siente que lo posee como a un objeto particular, más íntimo que los demás. Pero esta abstracción de posesión del cuerpo también muestra su separación de tal manera que el sujeto vive en una relación de transparencia consigo mismo. Nos relacionamos con el entorno a través de la experiencia sensorial y esta les otorga consistencia y orientación a las actividades del ser humano. En esta experiencia humana el ser humano habita corporalmente el espacio y el tiempo de la vida.

Por esa razón, Le Breton señala que en la época actual es indiscutible la preponderancia de la vista sobre los demás sentidos. La mirada domina en los trayectos que hacemos de manera veloz en la calle. Esta misma lógica, señala el autor, se aplica en la arquitectura para privilegiar la visibilidad. De esta manera se presentan altas torres, largos pasillos en perspectiva, halls desnudos, cerramientos opacos reemplazados por vidrios, etcétera. Un mundo donde parece que ya no hay más por ocultar. Un espacio aséptico creado racionalmente y donde lo funcional parece rechazar al ser humano y a su experiencia personal. La arquitectura y el urbanismo racionalista han conseguido la sumisión de la ciudad a la circulación de los vehículos. Es el mundo del hombre apurado, señala Le Breton.



Ilustración 2 – “Calle Lavalle (de la serie Flâneur)”, Buenos Aires, 2004. Fotografía: Alberto Goldenstein. Fuente: Alberto Goldenstein
<https://www.albertogoldenstein.com/portfolio/flaneur/>

Mientras tanto, el espacio habitacional en Occidente se ha reducido cada vez más. Son más máquinas de vivir, en palabras del arquitecto Le Corbusier, que prolongaciones materiales de lo corpóreo humano, contrasta Le Breton. El autor señala que el habitante sin calidad está condenado a vivir en un espacio sin calidad. En estos ambientes las paredes no aíslan los sonidos entre una casa y otra, las habitaciones son demasiado pequeñas, entre otras cosas, y por lo tanto provocan conflictos interpersonales. El hacinamiento del espacio habitado es, como menciona el autor, productor de comportamientos.

Considero que los edificios habitacionales actuales son semejantes a los productos comerciales en serie. Los mismos materiales empleados en las construcciones modernas nos hablan de ello, pues son materiales temporales, atemporales y reemplazables. Hoy se modifica la fachada de algún edificio en breve tiempo y mañana se vuelve a cambiar la misma a un bajo costo económico. Esas fachadas son productos desechables como tantos otros de nuestro consumo cotidiano.

Las casas, a su vez, cuentan con habitaciones que limitan el espacio al cuerpo. Al respecto señala Le Breton “el cuerpo se asimila a una forma pura, fuera de toda forma de existencia, sin historia, sin cualidades, simple volumen. Es concebido para funcionar en un espacio y no para vivir en él” (2002, p.107). Es un cuerpo transparente con muchas limitaciones sensoriales y físicas que está inmerso en la funcionalidad de la casa y el espacio urbano. Es un cuerpo que se desplaza incómodo.

En cambio, señala Le Breton, la casa tradicional ofrece una gama distinta de experiencias sensoriales. En ella los sentidos participan de manera más amplia en el reconocimiento espacial pues los materiales con los que está construida son otros. La casa es una especie de “cuerpo no orgánico del

hombre”, palabras de Marx citadas por Le Breton. Esta definición abre nuevos puntos de vista con respecto a la casa y el cuerpo. Asimismo, me parece acertada la apreciación de Le Breton al respecto cuando menciona “La casa y el espacio social tradicionales inscriben al hombre en un universo construido a su escala. Prolongación del cuerpo construida por el hombre, extensión cultural del cuerpo...” (2002, p.108). Por lo tanto, pienso que la casa se convierte en la encarnación del cuerpo.

Otro elemento por considerar es el territorio. Al respecto, el crítico de arte Justo Pastor Mellado (2013) pone en valor el análisis territorial y la interpretación de la territorialidad. Para él, la memoria barrial es un elemento esencial para comprender la cultura de un determinado lugar. Asimismo, considera importante la investigación del imaginario local. En este sentido, observa como una problemática que algunas ciudades atraviesan actualmente por un proceso de gentrificación: ocupación de un territorio depreciado que lo reformula desalojando a sus habitantes originarios. La depreciación y la ruina son dos aspectos evidentes de esta transición.

Quisiera mencionar una reflexión sobre el tema del cuerpo y la ciudad en relación con mi actividad artística. Anteriormente mencioné que el concepto sobre el cuerpo se ha ido modificando a través de su historia. Del mismo modo, creo que el habitante de una ciudad ha ido cambiando su manera de pensar de acuerdo con la época en la que vive. Ahora bien, considero que esta renovación en un determinado tiempo histórico genera la transformación de una ciudad. A su vez, la conformación de la ciudad incide en el comportamiento de sus habitantes. En este sentido, el pensamiento y las emociones de las personas se manifiestan y se hacen visibles a través de su propio cuerpo que es el territorio más inmediato.

Por lo tanto, lo que hace a una ciudad es la corporalidad de sus habitantes. Y la memoria de las personas, que transitaron y vivieron su ciudad, se va proyectando en las construcciones arquitectónicas donde confluye con los recuerdos de las demás personas. Considero que la memoria de los habitantes está impregnada de las construcciones arquitectónicas y de su vida. A su vez el aspecto facial de la ciudad, en este caso en referencia a la fachada de su arquitectura, es reflejo de sus habitantes.

1.2. La ciudad como escenario cultural

En el siguiente apartado se plantea la pregunta inicial de cómo fue el impacto de las ciudades sobre la cultura en el período de los siglos XIX y XX. El término ciudad se refiere a una zona en crecimiento distinta a la del campo o al escenario rural.

En principio quisiera referirme a las ideas del historiador de literatura Richard McGee Morse pues él aborda el tema de la ciudad latinoamericana desde un enfoque cultural. El autor se refiere a las ciudades como arenas culturales y sus reflexiones con respecto a ellas “siguen una línea de estudios que interpreta las urbes como crisoles para el cambio en la era moderna” (1985, p.39). El interés de su investigación está en el ambiente urbano vivido y testimoniado. Por esta razón Morse concibe las ciudades como teatros mientras que los informantes son los actores. Con ello, él quiere decir que los actores son participantes comprometidos con sus fuentes y recursos intelectuales y físicos a su disposición para interpretar la condición humana y no solo la urbana.

El punto de vista de Richard M. Morse parte de las ciudades occidentales desde el romanticismo hasta el modernismo, es decir entre el siglo XIX y principios del siglo XX. Asimismo, se basa en la literatura para adentrarse en el pensamiento de la época y de la historia. Morse menciona al inicio de su texto a París como el centro, San Petersburgo y Viena la periferia media, y Río de Janeiro y Buenos Aires la periferia alejada. Un modelo de diseño concéntrico, de centro y periferia emanado de los economistas. Sin embargo, él cuestiona este modelo para encontrar nuevas alternativas en su definición. Desde esa noción hace referencia a la literatura de algunos escritores que narran las ciudades de su tiempo.

En el caso de París, Morse cita el famoso ensayo titulado “París, capital del siglo XIX” que Walter Benjamin escribió en 1935. El autor hizo de esa ciudad un prototipo en la lógica del desarrollo modernista. En la narración de un mundo ilusorio aparecen las tiendas bajo las arcadas en la década de 1820. Estas eran las primeras tiendas grandes que indican una diferencia entre la mercancía tradicional y la de lujo. Morse menciona que, en ese contexto la fotografía generó oferta y demanda para la reproducción ilusoria de personas, lugares y hechos. De tal manera que la imagen fotográfica marcó una nueva sensibilidad respecto de la vida misma en el siglo XIX.

Por otra parte, la poesía de Charles Baudelaire del siglo XIX muestra un mundo asocial donde el arte se vuelve mercancía, sujeto a las modas pasajeras y considerado como arte por el arte mismo. De esta manera Benjamin plantea desde su perspectiva dialéctica cómo cada época supone la siguiente, donde París se dirige hacia su apogeo inmerso en una economía consumista. A su vez, Richard M. Morse se pregunta si París fue la capital del siglo XIX o más bien el exponente más notable del consumismo. Por eso, él mismo señala que ninguna ciudad puede considerarse modelo universal junto a los componentes del temperamento moderno.



Ilustración 3 – "Boulevard du temple", París, 1838. Fotografía: Louis Daguerre. Fuente: imagen del libro *The Photography Book*, Phaidon Press, London, 1997. Dominio público. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5005681>

Con respecto a San Petersburgo, el autor analiza esta ciudad desde la obra del escritor Fiódor Dostoievski del siglo XIX. Sus tres antecesores Balzac, Dickens y Gogol fueron los primeros en explorar la premisa de la metrópoli como tema para la ficción. Como heredero directo de ellos tres, Dostoievski lleva estas primeras exploraciones a una mayor sofisticación. En su obra literaria desaparece lo cómico para dar paso a lo absurdo y grotesco que caracterizan a la tragedia. La ciudad de San Petersburgo erigida por decreto imperial estaba de fondo como una ventana sobre Occidente para una cultura no europea. El mérito de Dostoievski fue haber cotidianizado y poetizado lo absurdo, lo que se convirtió en el sello distintivo del modernismo. Estos cambios de sensibilidad de la época y que están presentes en la obra de Dostoievski asegura que el modelo centro-periferia es una interpretación falsa de la historia de la cultura, en sintonía con el planteo de Richard M. Morse. Y lo expresa claramente diciendo:

Si consideramos el modernismo como la culminación de un siglo de críticas alusivas, y a menudo recónditas, a la cultura capitalista, Dostoievski nos prepara para ver a París más como una primera arena que como la cuna de la detonación modernista. (Morse, 1985, p.42)

Siguiendo con el texto de Richard M. Morse, es posible incluir otra ciudad, Viena, antes de abordar la situación de América Latina. El caso de la ciudad de Viena permite al autor desarrollar concepciones filosóficas y sociológicas. Los estudios sobre esta ciudad, comenta Morse, se enfocan en la incapacidad de esta capital de incorporarse al "progreso", de alcanzar un ethos burgués de

modernidad y utopía tecnológica, y de producir una psicología de clase media. Además, se suman las consecuencias de la represión social en la política, los roles de la mujer y los hábitos sexuales. Mientras la clase alta encubre el caos cultural con sus expresiones de formalidad petrificada, que son la elegancia y pompa de la vida pública. Pero al llegar el colapso de la política liberal se produjeron dos circunstancias. Por un lado, se favoreció el esteticismo donde el hombre psicológico desplazó al hombre político. Por el otro lado, se motivaron los movimientos de masas que impulsaban políticamente una rebelión contra la razón a través de su inclinación al sionismo, antisemitismo, pangermanismo o socialismo cristiano. Estos dos aspectos se vieron reflejados en el ordenamiento urbano de la ciudad. Es el caso de la *Ringstrasse* donde fueron utilizadas las masas arquitectónicas no para dominar el espacio sino para magnificarlo. Morse señala que los urbanistas habían trasladado las directivas políticas hacia la concreción física de su labor y creando “monumentalidad sin coordinación central, movilidad espacial sin integración social” (1985, p.43). Por otra parte, los intelectuales y artistas pudieron generar un “contra desafío”. Ellos consideraban a la sociedad vienesa como patológica y por ello propusieron un lenguaje acorde con sus necesidades de poder expresar esos malestares. Y a su vez lograron proponer nuevas formas de creación como por ejemplo la obra de Loos, Schönberg, Freud y Wittgenstein.

Ahora podemos entender cómo las ciudades periféricas pueden convertirse en centro y cómo una sociedad urbana reacia puede generar logros de vanguardia, en este caso en referencia a San Petersburgo y Viena. Morse se pregunta entonces ¿qué pasa con las ciudades latinoamericanas, que están todavía más alejadas y son de carácter colonial? Muchos centros urbanos geométricos fueron edificados por los españoles en el siglo XVI a lo largo del continente. Desde los puntos de vista sociopolíticos, económicos y eclesiásticos estas nuevas ciudades, con las aldeas y misiones incluidas, eran artificiales, pero no abstractas. Morse señala que esa significación fue comprendida inmediatamente por la población indígena, y lo siguió siendo para los grupos privilegiados y los desposeídos. Más adelante, con la independencia las grandes ciudades dejaron de ser avanzadas imperiales para establecer otras conexiones económicas de ultramar. Sin embargo, Morse señala que en este contexto los pensadores latinoamericanos no podían oponer a la modernización una alternativa indígena. Añade que las sociedades urbanas del siglo XIX no estaban suficientemente racionalizadas para generar la perspectiva individualista y disociada del poeta francés o el hombre ruso subterráneo.



Ilustración 4 – “Estrada de ferro central do Brasil”, Río de Janeiro, 1880 circa. Fotografía: Marc Ferrez. Fuente: Colección Gilberto Ferrez, Acervo Instituto Moreira Salles. Dominio público. <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/63871>

El brasileño Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) es el primero de los escritores latinoamericanos analizado en el texto de Morse. Machado vivió toda su vida en Río de Janeiro, siendo la ciudad de la capital imperial a partir de 1889. Morse menciona que “Río de Janeiro es un mundo en sí mismo y por lo tanto una arena que el espíritu libre puede adoptar como el mundo mismo” (1985, p.45) y lo mismo se puede decir de Machado. Él fue de espíritu libre por esta razón pudo mostrar en su obra el teatro humano. En sus cuentos aparecen las distintas clases sociales: una en ascenso, otra que incluía a los senadores, nobles y al emperador; por debajo los funcionarios, más abajo aún los sirvientes, trabajadores excluidos de la sociedad y por último los esclavos. Su visión sobre la abolición de la esclavitud es compleja porque él hace una crítica de ella en todos los niveles sociales. Los amos la usan de pretexto para oprimir aún más a los esclavos y a su vez cuando ascienden un poco los esclavos aprovechan para explotar al que queda abajo. Para Machado su sociedad no era un sistema de dominación sino un sistema de venganza institucionalizada. A su vez, observa que la nueva burguesía aspira a una gala aristocrática y es proveniente de un lícito o ilícito golpe de fortuna.

Morse menciona que la sociedad de Machado parece ser estática y su enfoque es el de un analista. Así pues, el llamado “progreso” se materializa en el alumbrado público, tranvías, ferrocarriles, etcétera. En el cuento corto de Machado titulado “*Evolução*” (1884), el protagonista es un diputado cuya carrera se funda en el intercambio continuo con críticos quienes afirman que la nación necesita cabeza y corazón tanto como de estómago. Y en su discurso político de debut incorpora la frase: “O

Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro" (El Brasil es un bebé que gatea; comenzará a caminar sólo cuando esté atravesado de vías férreas) (1985, p.46).

Al no estar internalizada la modernización en Río de Janeiro lo que hace Machado es criticar directamente a la modernidad y reservar su tratamiento irónico para la sociedad receptora. Al carecer de elementos para un discurso dialéctico del proceso social, Machado describe a las estructuras sociales como controladas por sentimientos y pasiones individuales. Esto se puede observar en la etapa madura de su obra donde los problemas sociales ceden lugar a la condición humana de los sentimientos.

Morse señala la existencia de otras ficciones producidas por la modernización en las sociedades urbanas de América Latina. Como muestra de ello, pone de relevancia el libro "Latinoamérica. Las ciudades y las ideas" de José Luis Romero publicado en 1976. Para Morse es de su interés los capítulos "Las ciudades patricias" y "Las ciudades burguesas". José Luis Romero escribe que las ciudades patricias tuvieron un crecimiento relativamente menor con respecto a sus ciudades precedentes. En el período de la posindependencia el nuevo poder se estableció en asientos descentralizados rurales cuando habían sido desmanteladas las anteriores burocracias coloniales. Las ciudades más grandes asumen un papel satelital con necesidades financieras modernas, actividad comercial y de exportación. Son ciudades con un ambiente todavía pasivo frente a Europa y Norteamérica que se encontraban en pleno apogeo industrial y comercial. Morse dice que el gusto de la cultura estaba, por un lado, en las clases altas, permeado por la moda francesa y, por el otro, en las clases populares, atraído por lo local. Sin embargo, el hecho de asumirse como criollo era la aceptación de su origen como forma de distanciamiento con lo europeo. A su vez, ser criollo no llegaba a ser un ethos nativo puesto que los únicos nativos eran los indígenas. Pero las culturas amerindias no fueron consideradas como una plataforma para la rehabilitación social, sino que se impuso el punto de vista cosmopolita-liberal-burgués-europeo. En este sentido, menciona Morse, el mestizaje producto de la fusión de culturas africana, ibérica, italiana o siria, "podía llegar a ser más 'auténtica' que la cultura tradicional de las élites tradicionales" (1985, p.49).

El caso de América Latina se constituyó como cultura nativa tanto por el extranjero como por el amerindio y el mestizo. Pero la voluntad del actor dominante se impuso como es el caso del escritor y político Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) al hacer la distinción de la sociedad argentina entre civilización y barbarie ("Facundo", 1845). Sus referentes eran Europa y los Estados Unidos de América como ejemplos a seguir en su plan de progreso. Sin embargo, Morse dice que su visión no pudo captar las fuerzas provocadas por la revolución industrial y sus efectos en la unificación nacional.

La literatura de esa época constató la significación de la ciudad latinoamericana, entre la anterior época colonial y la de Europa, Londres y París. Esta situación particular fue el escenario

propicio para un tipo de crítica cargada de sátira. Por ejemplo, se trató a la ciudad presuntuosa desde el punto de vista del intruso rústico, como en el libro “Un llanero en la capital” del escritor venezolano Daniel Mendoza, de mediados del siglo XIX. Se trata del diálogo entre un doctor de la ciudad de Caracas quien habla con pedantería y Palmarote, un campesino que cuestiona de manera sencilla lo que tiene ante sí.

Por otra parte, la ciudad de Buenos Aires se aborda por entonces de manera diferente en la literatura por ser una ciudad más grande y cosmopolita. Al respecto se puede mencionar el poema “Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera” del escritor Estanislao del Campo (1834-1880). Esta historia se vuelve compleja por las referencias directas de una obra clásica europea al contexto criollo argentino. El poema está inspirado en el estreno en Buenos Aires, en 1866, de la ópera Fausto de Gounod, presentada en París unos años antes, en 1859. Se trata de un campesino que da sus impresiones a un amigo sobre su visita a la ópera. Además, el protagonista Anastasio el Pollo es una referencia literaria de otro personaje satírico local ya existente, Anastasio el Gallo del poeta Hilario Ascasubi. Morse hace una observación interesante cuando afirma que esta historia literaria ha cerrado un círculo: empezando por el Fausto del folklore y la leyenda, el intelectualizado Fausto de Marlow y Goethe, después el Fausto consumidor burgués de Gounod y finalmente de vuelta con el Fausto folklórico de Estanislao del Campo. Este último es una sátira con muchas ironías donde los personajes rurales dialogan con el círculo literario. Es una crítica a la degradación del Fausto de Goethe por parte de la versión francesa que se presentaba en la ópera de Buenos Aires. Al respecto, Morse se formula una pregunta muy aguda diciendo, si un poeta argentino a través de la sátira es capaz de criticar el mal gusto de la ópera francesa, “¿qué hay de la construcción centro-periferia? ¿Serán los argentinos los pajueros por consumir a Goethe y Gounod, o lo serán los parisinos por no consumir a Estanislao del Campo?” (1985, p.51). Sin duda la habilidad del escritor de del Campo abre una brecha en el modernismo.

José Luis Romero señala que la nueva burguesía del siglo XIX es una época representada por el caudillismo y la figura del Señor Presidente. Estas sociedades urbanas se habían comenzado a separar de los pueblos patriarcales del interior donde todavía estaban gobernados por clases aristocráticas y en lo que Romero llama una democracia de hidalgos. Asimismo, las élites urbanas recibieron a muchos inmigrantes y gente de clase media, lo que generó relajamiento en sus relaciones sociales como el desplazamiento de los eventos religiosos hacia el teatro, los clubes y el deporte. Y las novelas naturalistas de la época describen la patología de esta sociedad cuasi-burguesa con todos sus males. Sin embargo, una realidad diferente se vivía con respecto a los grupos más vulnerables, aquellos que no pertenecían al mundo evolucionista y europeizado. Sin más razón que lo mencionado, muchos de ellos fueron eliminados como los indios de la pampa argentina (conocida como la Campaña del Desierto), o los campesinos de Sonora y Yucatán en México. Estas campañas de exterminio eran

apoyadas por los intelectuales urbanos quienes contaban a sus lectores sobre las supuestas deficiencias y carencias de todo tipo de los pueblos no europeos.

Aunque la anterior patología burguesa puede ser aplicada a Europa Occidental, esto no quiere decir que la periferia sea reflejo del centro. Morse dice que la ciudad periférica no es mimética, sino que responde a una lógica interna. Si a fines del siglo XIX los latinoamericanos estaban preocupados por el arcaísmo y la entropía era porque todavía no encontraban una promesa redentora de origen popular, “nativo”, y porque no habían anticipado cómo sus sociedades urbanas “modernas” iban a producir una dinámica para el cambio. Pero a principios del siglo XX estos obstáculos comenzaron a diluirse en el contexto internacional. Para Latinoamérica era necesario deshacerse de nociones evolucionistas y de superioridad que se podían observar en los modelos y patologías de Europa. Ante el desencanto con respecto del centro se pudo comenzar la rehabilitación de las periferias. En la propuesta de Romero es cuando acontece la transición de ciudades burguesas a ciudades masificadas, alrededor de 1930, y entonces se deja de lado el modernismo latinoamericano.

Para esta nueva etapa, Morse menciona otras “arenas urbanas” relacionadas con la transición modernista de la década de 1920. El primer caso es la ciudad de São Paulo. Una ciudad vigorosa en lo financiero y tecnológico que se convirtió en el centro industrial más importante del continente. Su exponente literario es Mario de Andrade (1893-1945) quien escribió el libro de versos “*Paulicea Desvairada*” (“Ciudad alucinada”, 1922). En su obra se mezcla la tradición cultural y la racionalización como un misterio de la ciudad industrial de São Paulo.

La segunda ciudad aquí es Buenos Aires que fue reconocida como la capital comercial e intelectual del continente. Su ingreso a la etapa modernista se asoció cuando su europeización comenzó a cuestionarse. Muchos lugares de la historia y cultura regional asumieron un carácter mítico al ser la ciudad de Latinoamérica que más participó del ethos cosmopolita del modernismo occidental. El escritor más importante de este período es Jorge Luis Borges (1899-1986) quien habla de la ciudad en su poema “Fundación mitológica de Buenos Aires” (1929). En él, Borges descubre el principio de su ciudad y con ello rectifica su anterior versión de ciudad eterna. El tiempo histórico se suspende donde todo lo anterior sigue existiendo. La obra de Borges siempre estará ligada de alguna manera u otra a Buenos Aires, ciudad desde donde concibe también al universo.

Otro autor que también aborda la ciudad de Buenos Aires es Roberto Arlt (1900-1942). Siendo hijo de inmigrantes de Prusia y Trieste, Roberto abarcó a la sociedad de su tiempo y su espacio trascendiendo la corriente del naturalismo para llegar al dominio de la paradoja. Según Morse, en el escenario de su obra aparece el hombre subterráneo de Dostoievski. Se identifica con él pues Arlt estaba fascinado por el pequeño burgués quien está aislado funcionalmente de la sociedad. En un extremo, abajo, se ubican los lumpenes destinados a la deshumanización. En el otro extremo, arriba, están los ricos por encima de la legalidad y la humillación. El pequeño burgués es el único que no puede



Ilustración 5 – “Crucero de las vías del tren y Puente Nonoalco”, Ciudad de México, 1956 circa. Fotografía: Juan Rulfo. Fuente: Imagen del libro “En los ferrocarriles”, 2014. Fundación Juan Rulfo.
<https://www.docutren.com/pdf/boletin/Indice%20V2856.pdf>

tener en claro la contradicción entre su situación y sus valores profesados. Algunos de los temas que recorren la obra de Artl son la traición, así como también la cultura del tango y el sainete. De esta manera Artl tiende un puente entre Buenos Aires y el hombre urbano de Occidente de Dostoievski.

Morse menciona en su estudio, aunque de manera muy acotada, la Ciudad de México. Según Morse la influencia que tuvo la Revolución de 1910 sobre la sociedad hace de ella “un centro de irradiación donde la tarea inmediata, acometida por los muralistas, consistía en la propaganda, en el sentido original de un deber para difundir ‘las buenas noticias’” (1985, p. 55). Por otra parte, creo que este contexto histórico marcó de manera decisiva a los escritores de la generación siguiente. Me refiero al grupo de escritores que produjeron la literatura de la década de 1950. En ellos existe una transición fuertemente marcada de los temas rurales a los urbanos y tratan los efectos de la revolución mexicana de 1910 en la sociedad y la ciudad contemporáneas.

Al respecto aparecieron dos novelas significativas de ese período. La primera es “Pedro Páramo” escrita por Juan Rulfo en el año 1955 que se desarrolla en el pueblo llamado Comala, en una zona rural del país. Cabe mencionar que Juan Rulfo además de ser escritor se dedicó a la fotografía. Entre 1955 y 1956, Rulfo realizó una serie de fotografías de la zona ferrocarrilera en el norte de la

Ciudad de México que comprendía en ese entonces Nonoalco, Tlatelolco, Peralvillo y Tacuba. El registro de esa zona ferroviaria se tomó poco antes de la construcción del enorme conjunto habitacional llamado Nonoalco Tlatelolco. En ese sentido, la obra literaria y fotográfica de Juan Rulfo es una bisagra que manifiesta el tránsito de los temas rurales a los urbanos. Y la otra novela de esa época es “La región más transparente” de Carlos Fuentes que se publicó en 1958. En este último libro la ciudad es la protagonista de la obra.

La última de las ciudades latinoamericanas que menciona Morse es Lima. Para Morse, esta ciudad fue un caso de aparente desarrollo. El desafío aquí fue diferente al de las ciudades anteriores pues no fue la cognición, el desciframiento, ni la propaganda sino la búsqueda de una estrategia, de los puntos de apoyo. Según el intelectual marxista de los años 20, José Carlos Mariátegui, lo que se buscaba encontrar era una tarea de interpretación.

Buenos Aires y São Paulo son para Morse las ciudades que mejor se conectan con la sensibilidad urbana y no sólo con temas nacionales. Sin embargo, considera a las cuatro urbes anteriores un buen ejemplo de las ciudades como arenas o crisoles.

Para hablar de la modernidad más cercana, Morse hace referencia al libro “Todo lo sólido se desvanece en el aire” de Marshall Berman, publicado en 1982. Este escrito trata la experiencia de la modernidad en la periferia de Europa y menciona brevemente a América Latina en el siglo XX. Las ciudades europeas que se mencionan en este libro cuando aborda lo urbano son las mismas que hemos visto en el texto de Morse. La diferencia es que el enfoque de Berman es desde el pensamiento marxista, por esta razón el “Fausto” de Goethe marxista ve al capitalismo no como mera acumulación sistemática sino también como un mundo de obsolescencia. Hay también una comparación entre el modernismo del subdesarrollo y el modernismo de las calles parisinas. Esta última es vista a través del poeta Baudelaire quien, pese a ser un crítico de la burguesía, no deja de ser ciudadano de las calles de París en tanto ser humano. Por otra parte, San Petersburgo aparece mediante el escritor Dostoievski con su ser humano subterráneo que afirma sus propias abstracciones e intenciones.

En el caso de América Latina, Berman emplea una frase del escritor Octavio Paz quien dice estar “condenada a la modernidad”. América Latina está conformada por un grupo de países que comparten muchas semejanzas pero que tiene cada uno rumbos diferentes. Morse señala que el contexto ruso de 1860 tuvo algunas influencias en Latinoamérica de los años 20 como en el limeño Mariátegui con su diagnóstico revolucionario o en Roberto Arlt con su ser humano subterráneo en Buenos Aires. Asimismo, Morse supone a través de Machado de Assis que la respuesta de América Latina al modernismo fue a la vez más dócil y reacia que la de Rusia.

Como hemos visto, en Latinoamérica los artistas modernistas de los años 20 y los escritores desde la década de 1950 han aportado nuevas visiones y cuestiones. Se han propuesto retos ante la eficacia del tiempo evolucionista, nos recuerda Morse. Ellos se han cuestionado si deben abandonar o

no los moldes y traumas del pasado, invitan a América Latina para que ponga límites a la racionalización y al desencanto. Por otra parte, aparece el posmodernismo y las sendas culturales se amplían aún más. Y algunos autores latinoamericanos del siglo XIX que hemos visto aquí aparecen como profetas.

Por último, podemos decir que cada país de América Latina posee arenas culturales de lo más diverso. Los escritores nos hablan desde sus propias regiones como Afroamérica, Indoamérica y Euroamérica y a su vez establecen un diálogo con las demás metrópolis. Desde ahí, considero que se podría tener una mayor comprensión del mundo actual.

1.3. Arquitecturas alternas en la ciudad

Este apartado es un acercamiento a algunas ideas sobre las ciudades en Latinoamérica en la época actual. El tema se plantea en término de la relación entre la ciudad y las corporalidades, así como también entre la arquitectura y la sociedad, aspectos que resultan centrales para el análisis de las obras que se proponen.

Me gustaría referirme a un estudio del crítico de arte y curador Justin McGuirk (2015) quien analiza algunos casos recientes y paradigmáticos de la arquitectura en Latinoamérica. Justin McGuirk, visitó varias ciudades de Latinoamérica con el fin de conocer de cerca las nuevas manifestaciones de la arquitectura en la conformación de sus ciudades. McGuirk se enfoca en el valor de esta experiencia Latinoamericana y lo plantea como un referente importante en el contexto internacional. Asimismo, describe momentos importantes en la construcción de la vivienda social en Latinoamérica desde la segunda mitad del siglo XX hasta la primera década del siglo XXI. El concepto de vivienda social se entiende en el marco de planes de construcción destinados a los sectores populares.

Uno de ellos es el proyecto de vivienda social llamado Nonoalco Tlatelolco en la Ciudad de México a principios de la década de los años 60. Por aquel entonces, ahí se estaba construyendo el mayor conjunto habitacional de toda Latinoamérica. Tal parece que la intención del gobierno mexicano en la década de 1960 era mostrar la modernización del país y McGuirk lo señala de la siguiente manera “La mecanización, la movilidad social y el poder económico, todo junto en una única imagen poderosa” (2015, p. 13).

La construcción del megaproyecto Tlatelolco se terminó en 1964. El resultado fue un imponente conjunto de viviendas sociales. Las fotografías tomadas de los edificios recién terminados de Tlatelolco están para Justin McGuirk entre las imágenes más potentes sobre las viviendas sociales. Como dice “Filas y más filas de megabloques que se yerguen imponentemente sobre la vasta extensión chata de Ciudad de México” (2015, p. 14). Al respecto quisiera resaltar esta expresión del autor cuando se refiere a las grandes extensiones planas de terreno sobre las que se han construido obras de gran escala. Me parece importante tener en cuenta este fenómeno pues es una constante que se ha repetido en varias ciudades de Latinoamérica.

El plan de construcción de Tlatelolco contemplaba ciento treinta edificios y ofrecía quince mil viviendas donde llegaron a vivir cien mil personas. Una verdadera ciudad dentro de otra ciudad que contaba con cuartos de servicio, locales comerciales, estacionamientos cubiertos, escuelas, guarderías, hospitales y clínicas, centros deportivos, oficinas administrativas, central telefónica, teatros y cine. El autor del libro opina que esta era una solución que la Ciudad de México necesitaba para afrontar la explosión demográfica alimentada por la industrialización y las recientes inmigraciones masivas del campo a la ciudad. Su población pasó de ser de un millón de habitantes en 1940 a quince millones en



Ilustración 6 – “Conjunto urbano Nonoalco-Tlatelolco”, Ciudad de México, 1966. Fotografía: Armando Salas Portugal. Fuente: Fundación Armando Salas Portugal. <https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/823/conjunto-habitacional-nonoalco-tlatelolco>

1980. Este tipo de construcción representa para McGuirk “la utopía del movimiento moderno, o modernista, construida a una escala que Le Corbusier soñó, pero nunca llevó a cabo” (2015, p. 14).

El arquitecto mexicano Mario Pani fue el encargado de realizar la construcción de Tlatelolco. Él se había formado en Europa donde estudió en la École des Beaux-Arts de París en los años '20. De ahí proviene su conocimiento del modernismo lecorbusierano. De hecho, en un proyecto anterior llamado Multifamiliar presidente Miguel Alemán del año 1948 utilizó los bloques en zigzag de la Ville Radiques del proyecto de Le Corbusier para la ciudad ideal. Pani estaba realizando por entonces aquellas ideas nunca realizadas y así mostrando a Tlatelolco como la ciudad del futuro.

Mario Pani representaba el progreso en el año 1964. Por entonces, su idea era realizar entre cinco o seis veces la obra construida en Tlatelolco. Y para ello pensaba en demoler gran parte de la Ciudad de México, es decir tirar un gran número de antiguas viviendas en forma de vecindades. Para construir Tlatelolco se tuvo que desplazar a más de siete mil personas que habitaban mil viviendas en terrenos pertenecientes a Ferrocarriles Mexicanos, entre otros, pues también había viviendas irregulares. La idea del proyecto de Pani era la erradicación del cinturón de miseria de la ciudad. Se tenía pensado realojar a estos habitantes pobres en la nueva ciudad junto a residentes de clase media. Sin embargo, el resultado fue otro. Los desplazados fueron reubicados en otra zona pues las condiciones de venta posteriores no permitieron que ellos pudieran acceder a estas viviendas. Así Tlatelolco terminó siendo habitado por burócratas, funcionarios estatales de los ferrocarriles y de la

salud. Justin McGirk opina que este fue el error clave del proyecto que alcanzó notoriedad por otras razones distintas.

En el centro del conjunto habitacional de Tlatelolco se construyó un espacio abierto llamado Plaza de la Tres Culturas. En ella perviven los tres períodos históricos de la ciudad. Están las ruinas arqueológicas de lo que fue la ciudad de los aztecas y donde sucedió la batalla final de la conquista de los españoles en el año 1521. A un costado se encuentra la iglesia de Santiago Tlatelolco del siglo XVI. Esta enorme plaza está rodeada por los edificios de departamentos de aspecto brutalista. Las tres etapas culturales reunidas en un sólo espacio eran la azteca, la colonial y la moderna que al estar juntas simbolizan la vinculación del pasado con el proceso de modernización de México, señala McGirk.

Otro hecho histórico marca a Tlatelolco pues fue escenario de una terrible situación. El 2 de octubre de 1968, días antes de la inauguración de los Juegos Olímpicos de México, los estudiantes universitarios se reunieron en la Plaza de las Tres Culturas para expresar su inconformidad con el gobierno del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz. Para evitar posibles incidentes durante los juegos, Díaz Ordaz ordenó al ejército y la policía la represión violenta donde fueron asesinados cientos de estudiantes. Esa noche, las fuerzas armadas dispararon con armas de fuego desde los edificios de las viviendas hacia la plaza donde se encontraban reunidos los estudiantes. Después los militares persiguieron a los estudiantes durante toda la noche hasta encontrarlos. A muchos de ellos los mataron y otros quedaron presos en la cárcel. El autor del libro reconoce que “fue el primer golpe a Tlatelolco como emblema del México moderno” (2015, p. 17). El segundo golpe fue en el año 1985 cuando sucedió un fuerte terremoto que derribó muchos edificios de la Ciudad de México entre ellos uno de Tlatelolco. Después se demolieron una docena de edificios con daños estructurales y se tuvo que revisar en profundidad todo el conjunto habitacional. Una catástrofe que McGirk atribuye quizá a los recortes presupuestales de las empresas constructoras y que es, menciona, “un problema habitual en la construcción de viviendas sociales en toda Latinoamérica” (2015, p. 17).

El conjunto habitacional Tlatelolco hoy es muy diferente. Las fachadas en damero ya no existen y están cubiertas por gruesas placas de hormigón. Estas nuevas coberturas fueron colocadas después del terremoto de 1985 para reforzar la estructura original de los edificios, “lo que añadía otro estrato arqueológico a un lugar que ya contaba con una gran carga histórica” (2015, p. 17) añade McGirk. En esta parte del texto, me parecen muy interesantes las apreciaciones del autor con respecto a su reciente visita a Tlatelolco. Él observa los materiales de la Plaza de las Tres Culturas como la roca negra, volcánica, de la pirámide y de la iglesia junto al otro conjunto hecho de hormigón en celdillas y concluye lo siguiente “misticismo y racionalismo en grados diferentes, pero al fin y al cabo tres tipos distintos de fe” (2015, pp. 17-18). Frente a la Iglesia de Santiago hay una placa conmemorativa de la toma de Tlatelolco por Hernán Cortés en 1521 donde está escrito “el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy” (2015, p.18). La anterior placa conmemorativa refleja el concepto de la

identidad promovida por el estado durante el siglo XX donde figura el sujeto mestizo como nuevo representante del México actual, es decir, el mestizo es el más urbanizado. Según esta noción, se descartan de la población urbana, entre otras, las comunidades indígenas y negras. Por lo tanto, el nacimiento de esta identidad nacional moderna plasmada en la plaza de Tlatelolco es excluyente. McGuirk hace otra reflexión fuerte al respecto: “Si esta plaza simboliza el nacimiento de una nación, también marca el nacimiento y la muerte súbita de la planificación utópica moderna de México” (2015, p. 18).

La unidad habitacional de Tlatelolco entró en un estado de deterioro en la década de 1990, pues el terremoto de 1985 había dejado muchos daños que poco a poco se fueron resolviendo. Sin embargo, la inseguridad creció y se convirtió en una zona peligrosa. Problemas conocidos como el tráfico de drogas y violencia entre bandas aumentó y muchos de sus habitantes fueron víctimas de delitos. Esta realidad cotidiana no le impidió a McGuirk recorrer los pasillos sin temor y por el contrario percibió un ambiente amable por la vegetación frondosa y el buen cuidado de sus jardines. Él piensa que el clima de Latinoamérica fue benévolo “con los planes de viviendas brutalistas importados de Europa: la naturaleza suavizó un estilo arquitectónico carente de piedad” (2015, p. 18).

Estas problemáticas de la inseguridad y el deterioro de las viviendas sociales son comunes también en otros países de Europa. Muchas veces son dificultades asociadas a la mala administración, falta de recursos para su mantenimiento y aumento de la pobreza, pero no siempre es culpa de los arquitectos. Estos signos de “fracaso” fueron utilizados por los gobiernos para dejar de construir viviendas sociales y así les pasó la responsabilidad a empresas del sector privado, y concluye el autor “permitiendo que sus políticas neoliberales hicieran de las ciudades lugares con una desigualdad mayor” (2015, p. 19). En algunos casos fueron demolidas unidades habitacionales donde los contratistas privados construyeron nuevas viviendas de lujo. En Latinoamérica ha sido frecuente la expulsión de los pobres hacia la periferia e incluso hacia afuera de las mismas ciudades. La historiadora de la arquitectura, Georgina Cebey, escribió una reseña del libro de McGuirk con el título “Las ruinas que habitamos”. Ella señala que esas medidas neoliberales se vienen implementando desde los años 70. De modo que las unidades habitacionales de mediados del siglo XX “no son vestigios de modernidad sino las ruinas de un Estado de bienestar que dejó la ciudad a la deriva”, si es que el tiempo tiene la virtud de conservar lo destruido (Cebey, 2015).

A pesar de todos los contratiempos, la experiencia latinoamericana en la construcción de viviendas sociales es de gran valor en el ámbito internacional. Países de Centro y Sudamérica han hecho experimentos importantes de la vida urbana en el siglo XX, señala McGuirk. Él menciona incluso que las urbanizaciones masivas en Latinoamérica sucedieron mucho antes que en China y en África donde el aumento de la población es alarmante. Hace décadas que muchos países de Latinoamérica mantienen un porcentaje de urbanización del ochenta por ciento. Frente a este panorama, los



Ilustración 7 – “Barrio PREVI”, Lima, 1976. Fotógrafo: s/n. Fuente: Peter Land (Derechos Reservados). <http://www.peterlandarchitect.com>

arquitectos latinoamericanos aprendieron del movimiento europeo moderno e intentaron resolver la escala de la inmigración urbana. De ahí que las viviendas sociales, con su aspecto industrializado y homogéneo, eran el futuro de un nuevo mundo.

Existe un antecedente interesante que marca el final de la vivienda social como ideal y el fin del poder absoluto del arquitecto en la construcción de las ciudades. Se trata de una iniciativa novedosa llamada PREVI (Proyecto Experimental de Vivienda) la cual fue planeada a partir de 1968 en Lima, Perú. El proyecto estatal, con apoyo de la ONU, buscaba reemplazar la construcción de mega bloques por otra solución de casas individuales y que sus habitantes podían ampliar de acuerdo con el crecimiento de sus familias y necesidades. La idea provenía de las investigaciones del arquitecto inglés John Turnes quien había estudiado las barriadas y propuesto soluciones viables al mejoramiento de los barrios pobres sin tener que erradicarlos. Lo que proponía Turner era que los pobres participaran en la construcción de sus propias casas. El gobierno se interesó en esa iniciativa y proporcionó más adelante, señala McGirk, “un marco de buena arquitectura, diseñada de manera específica para que pudiesen ampliar los residentes: una combinación del movimiento moderno con el chabolismo” (2015, p. 22).

Un equipo de arquitectos importantes se formó en torno al PREVI que comprendía al inglés James Stirling, el holandés Aldo van Eyck, los japoneses Kisho Kurokawa, Fumihiko Maki y Kiyonori Kikutake, el indú Charles Correa, el estadounidense Christopher Alexander, el equipo francés Candilis Josic Woods, entre otros. El arquitecto inglés llamado Peter Land fue autor y director del PREVI de 1968 hasta 1973. Su propuesta experimental consistía en la construcción de vivienda social a una escala humana, en contraste con los bloques de torres de la década de 1960. Fue un proyecto que se

desarrolló parcialmente hasta que fue abandonado. Sin embargo, se considera uno de los momentos más importantes de la arquitectura del siglo XX. Estableció una oportunidad de posicionar la arquitectura como fuerza para el cambio social, según MacGuirk. De hecho, fue la última vez que se convocó a los mejores arquitectos de una generación para ocuparse de la cuestión de las viviendas sociales.

Desde entonces, el gasto social del Estado se orientó cada vez más hacia otras necesidades de las ciudades en Latinoamérica. Se había invertido mucho dinero sin poder resolver finalmente el problema de la necesidad de viviendas. En 1963 Turner escribió que cualquier gobierno sólo era capaz de financiar una parte pequeña de la demanda total de viviendas. Él pensaba que a los pobres les convenía más seguir construyendo sus propios asentamientos informales. Según este razonamiento se podía inducir que los asentamientos informales eran la verdadera solución y no el problema. Quizá los gobiernos llegaron a la misma conclusión y la utilizaron para no aportar a la vivienda tantos recursos como se había hecho hasta entonces. Además, se debe tener en cuenta la injerencia del Fondo Monetario Internacional en asuntos internos de países de América Latina. Con sus políticas neoliberales, el FMI consiguió que muchos gobiernos otorgaran la construcción de viviendas al libre mercado. Como inglés que es McGuirk, dice que Margaret Thatcher en Gran Bretaña cometió el mismo error sólo que en Latinoamérica las consecuencias fueron mucho más serias porque se trataba de un déficit no de miles sino de millones de viviendas.

En la década de 1960 tomó notoriedad una manera diferente de ver cómo se conforman las otras ciudades del mundo. Justin McGuirk emplea la expresión del idioma francés “la actitud del *laissez-faire*” (2015, p. 23) en relación con las ciudades. Él menciona como ejemplo a Turner, Jane Jacobs, los miembros del Team 10 y los situacionistas. Asimismo, nos recuerda la exposición llamada “Arquitectura sin arquitectos” en el MOMA de Nueva York, organizada por Bernard Rudofsky en 1964. Se trató sobre la presencia de los edificios indígenas como prueba de un mundo antiguo construido sin la necesidad de los arquitectos. McGuirk usa esta idea para preguntar, o afirmar, que las favelas y las barriadas eran productos del mismo trabajo artesanal. A mi entender lo que se estaba valorando en ese momento era la actividad de la autoconstrucción utilizada comúnmente en países de África o Latinoamérica. La autoconstrucción es una práctica cultural importante en Latinoamérica pues forma parte del desarrollo social y la organización urbana en comunidades.

Durante la década de 1970 hubo un crecimiento considerable de asentamientos irregulares, por ejemplo, las favelas de Río de Janeiro y São Paulo, los barrios de Caracas o de Lima, Ciudad Nezahualcóyotl en la periferia de Ciudad de México, las villas miseria de Buenos Aires, etcétera. De hecho, las villas se construyeron en todas las provincias y ciudades de Argentina, aunque fueron nombradas y tematizadas a partir de las de Buenos Aires. En Mendoza hay experiencias importantes de autoconstrucción en sitios como por ejemplo barrio San Martín y La Favorita.

En ese momento los gobiernos de toda Latinoamérica trataron de frenar el crecimiento de esos asentamientos abandonando el principio anterior del derecho a la vivienda. Se optó por otorgar sólo la infraestructura básica necesaria de cada parcela en lo que se conoció como “sitios y servicios” (2015, p. 24) y a la gente le correspondía construir su propia casa. Por otra parte, las empresas privadas tomaron el control de la vivienda sin ofrecer soluciones arquitectónicas sino sólo pretendían sacar a la gente de la pobreza con los programas de bienestar social. Ya no importaban más los arquitectos como Mario Pani quienes habían erigido, como bien señala McGuirk, “ciudades modernistas dentro de las ciudades, con el apoyo total de un estado paternalista” (2015, p. 24). Ahora su papel lo desempeñaban los economistas y los políticos.

El cambio de prioridades que cada gobierno dio sobre la vivienda se orientó hacia el final de las viviendas sociales. Tanto en Latinoamérica como también en EE. UU. y Europa se fue perdiendo la valoración que los arquitectos tenían en la función social. Se dio el paso de las viviendas sociales que acompañaron el proceso de industrialización hacia el predominio de las torres de oficinas que ofrecían la economía de servicios. En su estudio McGuirk nombra este proceso como el paso del modernismo al posmodernismo donde “el cristal transparente del racionalismo se convirtió en los espejos impenetrables de la nueva cultura corporativa” (2015, p. 25). Sin embargo, otro grupo de jóvenes arquitectos de vanguardia, alejados del trabajo de oficina posmodernista y del complejo hotelero, se interesaron en practicar la arquitectura como un arte autónomo que, aclara McGuirk, “bebía de la filosofía deconstructivista y de la geometría compleja” (2015, p. 25). Tiempo después aparece la figura del arquitecto estrella junto a la convergencia del desarrollo del software para el dibujo y la economía globalizada.

En la primera década de 2000 se presenta la figura del “arquitecto estrella” que había logrado entender las exigencias de la nueva economía global construyendo formas puramente arquitectónicas. Era el tipo de construcción que estaba esperando la élite y la nueva industria cultural. Esta fue la oportunidad que tomaron los arquitectos para realizar los edificios de sus sueños. Justin McGuirk cita a tres personajes con los cuales podemos entender este momento histórico. El primero es el intelectual Rem Koolhaas quien invoca la cultura del $\yen\text{€}\text{§}$ donde el arquitecto y su cliente son capaces de lograr sus fantasías más locas. El segundo es un representante de la anterior filosofía convertida en el eslogan “Sí es más”, promovida por el arquitecto Bjarke Ingels. Y en tercer lugar menciona al crítico marxista de la arquitectura Manfredo Tafuri quien en la década de 1970 expresaba su inconformidad con el capitalismo al haberle quitado a la arquitectura su función ideológica. Pero esta apreciación no era nada con respecto a lo que pasaría más adelante, y cita a Tafuri “que la arquitectura se viese obligada a retornar a lo puramente arquitectónico, a la forma sin utopía; en los mejores casos, a la inutilidad sublime” (2015, p.26).

La frase “forma sin utopía” es para McGuirk la clave para entender la arquitectura de principios del siglo XXI. Como hemos visto, en la década de 1960 la vanguardia en la arquitectura se encontraba trabajando en la construcción de las viviendas sociales. Por entonces, una generación de arquitectos latinoamericanos había logrado levantar enormes unidades habitacionales que sus mentores europeos no lo habían logrado en esa escala. Si bien el trabajo del arquitecto estaba impregnado del idealismo de esa época también se interesaba en la vivienda social porque era un trabajo bien remunerado. Ahora bien, la práctica de la arquitectura de la primera década del siglo XXI encontró su satisfacción máxima en el museo.

El museo es en la actualidad el centro del discurso arquitectónico, según McGuirk, como instrumento de regeneración urbana, o de generación de marca urbana. Al respecto se podría mencionar por ejemplo el “efecto Guggenheim” o “efecto Bilbao”, donde la arquitectura es puesta al servicio de la industria cultural. En el caso de la ciudad española al edificar un museo tras otro lo que revelaba era su intención de usar la arquitectura como fuerza civilizadora de la ciudad. Pero el autor del texto nos indica que la regeneración cultural era cómplice de la perspectiva neoliberal hacia la ciudad y que la intención última es el crecimiento del valor del suelo y el beneficio. Ahora pienso en los nuevos museos construidos en México como por ejemplo Museo Jumex y Museo Soumaya. Ambos museos pertenecen a empresas privadas y están ubicados en la colonia Polanco, una de las zonas de mayor valor económico de la Ciudad de México. McGuirk habla entonces de la arquitectura como especulación, del drama capitalista al reconocer lo que Tafuri había advertido “el drama de la arquitectura por la arquitectura: sin ideología, sin utopía” (2015, p. 27).

Se habla comúnmente de la arquitectura como espectáculo por haber estado al servicio de los intereses puramente económicos. La crisis financiera del año 2008 marca el momento de la disminución en la arquitectura del espectáculo y es a la vez la culminación de un proceso iniciado con el distanciamiento de viviendas sociales como proyecto utópico. Tras las viviendas de Tlatelolco o del proyecto PREVI, por mencionar dos ejemplos, transcurren tres décadas en las que el arquitecto no se involucra tanto en la problemática de la inclusión de grandes masas de pobres a la ciudad. Esto conlleva la desaparición de la arquitectura con fines sociales. Sin embargo, a principios del siglo XX ha surgido una generación de arquitectos en Latinoamérica que pueden establecer una diferencia significativa en las ciudades contemporáneas del mundo. El libro del que he hablado aquí trata algunas propuestas de esta generación.

A continuación, me referiré a algunos trabajos de esta nueva generación que se mencionan en el libro “Ciudades radicales”. El primero de ellos es el arquitecto chileno Alejandro Aravena y su estudio llamado Elemental quienes son conocidos por un proyecto de viviendas sociales muy interesantes. Se trata de un conjunto habitacional construido para una comunidad pobre en el norte de Chile. El proyecto consistió en la construcción únicamente de la mitad de la vivienda por parte del grupo de



Ilustración 8 – “Casas de Elemental en la Quinta Monroy”, Iquique, 2006. Fotografía: Cristóbal Palma, Fuente: Estudio Palma.
https://estudiopalma.cl/quinta_monroy

arquitectos para que el futuro habitante terminara la otra mitad. Tenía como antecedente la experiencia realizada en el proyecto PREVI al incorporar al habitante en el resultado final. Además, la novedad era que la iniciativa era del propio Aravena junto a su socio de ese momento, Andrés Iacobelli. Ellos lograron convencer al gobierno para que aprobara su plan de edificación. Un proyecto resuelto por el propio arquitecto desde su financiación hasta el producto final.

El segundo exponente aquí es el estudio venezolano de arquitectos llamado Urban-Think Tank (U-TT) que comenzó a trabajar en Caracas en 1998. Está conformado por el venezolano Alfredo Brillembourg y el austriaco Hubert Klumpner. Ellos también han realizado obras de carácter social entre ellas una que ellos llamaban “gimnasios verticales” construido en los barrios de Caracas en 2004. Estas edificaciones ofrecían una actividad que reemplaza a los pequeños campos de fútbol y funcionaba como un elemento de cohesión entre la sociedad. Este estudio también realizó otro proyecto que consistió en fabricar teleféricos para articular la ciudad informal con el centro de la ciudad y así mejorar la movilidad entre los sectores menos beneficiados. Se trata del Metrocable de Caracas que UTT comenzó con el diseño en 2007 y abrió en 2010.

En el caso de Brasil, el autor del libro menciona al argentino Jorge Mario Jáuregui quien ha trabajado en el mejoramiento de las viviendas y el espacio público en los suburbios de Río de Janeiro. Como uno de los defensores del proyecto Favela-Bairro, él también se preocupó por su manera de utilizar el transporte y el espacio público para conectar la ciudad informal y la ciudad formal.

En cuanto a Colombia se puede mencionar el tipo de soluciones espaciales que la clase política usó para resolver un problema de degradación social. Entre la década de 1990 y 2000 entró en la escena política una figura extraordinaria, Antanas Mockus. De profesión matemático y filósofo, él fue alcalde de Bogotá y usó en su gestión métodos heterodoxos para generar una conciencia cívica. De tal manera que sus medidas pudieron resolver problemas asociados con el crimen, la violencia y el tráfico de drogas. En uno de sus programas redujo los accidentes de circulación contratando a cientos de mimos quienes controlaban el tráfico vehicular, repartían tarjetas rojas a la población como en el fútbol para usarlas en caso de que algún ciudadano incurriera en alguna falta peligrosa. Inició un programa de intercambio de armas por juguetes para reducir la violencia y otorgando una especie de vacuna como si fuera esta un remedio contra el mal. Se disfrazó de Superciudadano, con capa roja, haciendo del ejercicio de la política una performance.

Por otra parte, en la frontera entre México y los Estados Unidos de América la obra de Teddy Cruz es relevante. Su actividad, hasta el momento, no es la de construir viviendas. Más bien está relacionada sobre la teorización del papel del arquitecto como activista. Por ejemplo, una de sus observaciones críticas es sobre la ciudad de Tijuana, una zona de conflicto donde la gente construye sus casas con las puertas de desecho de los garajes de San Diego. McGuirk menciona que Cruz intenta generar una práctica de la arquitectura “basada en la autogestión y en el compromiso con el sucio negocio de la política; todo esto, por supuesto, como compensación del fracaso de las instituciones públicas” (2015, p.32). Teddy Cruz realizó también un proyecto urbanístico dirigido por una comunidad de los suburbios de San Ysidro, en San Diego.

Volviendo a la parte sur del continente americano, en Argentina se dio un movimiento de activismo arquitectónico sin la dirección de los arquitectos. Se trata de una agrupación social denominada Túpac Amaru en la provincia de Jujuy la cual estuvo dirigida por una importante mujer indígena colla llamada Milagro Sala. Ella no es arquitecta, pero a través de su pragmatismo y socialismo pudo entender y actuar sobre el derecho a la ciudad. Esta agrupación logró construir una gran cantidad de viviendas con escuelas y hospitales destinadas para los pobres.

Lo importante aquí ha sido la estructura organizativa que armaron para lograr crear sus comunidades. Ellos mismos establecieron sus propias fábricas de producción de ladrillos, sus siderúrgicas y dieron trabajo a sus pobladores como obreros de la construcción. Esta organización autónoma surgió como respuesta a la falta de apoyo del estado y a las promesas incumplidas de los políticos durante los años 90 del siglo pasado. Después las condiciones del país cambiaron y comenzaron a recibir subsidios del estado para la construcción de viviendas. El autor escribe que lograron un importante avance en la vivienda social al revertir su ecuación, en vez de proporcionar lo mínimo posible han proporcionado lo máximo. Cerca de la ciudad de San Salvador de Jujuy se



Ilustración 9 – “Barrio Alto Comedero”, San Salvador de Jujuy, 2011. Fotografía: Tomás García Puente. Fuente: Justin McGuirk. <https://www.domusweb.it/en/architecture/2011/11/24/welcome-to-the-country-club.html>

construyó el barrio habitacional llamado Alto Comedero. Ahí se edificaron viviendas, enormes centros recreativos con piscinas y parques temáticos. Así pues, se logró consumir el derecho a la vivienda digna y al goce del deseo desde el activismo.

Para terminar este apartado quisiera mencionar algunas consideraciones sobre el desarrollo de las ciudades en Latinoamérica. Una de ellas fue la manera de afrontar el crecimiento de la urbe durante la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, en el siglo XXI parece que el problema es lo contrario, cómo solucionar la escasez de espacio en las grandes urbes. Según McGuirk, el aspecto de la participación colectiva ha sido de suma importancia frente a la urbanización rápida y carente de planeación. Además, el intercambio de experiencias entre los países de Latinoamérica ha sido de enorme valor. Por ejemplo, la rehabilitación del espacio público en Brasil y Colombia, las ideas del sistema teleférico para unir los suburbios de Caracas, Medellín y Río, las experiencias de vivienda social en Chile y Argentina son todas ellas muestras de un programa de reformas existentes a lo largo del continente.

Por otra parte, señala el autor del libro que, la experiencia latinoamericana debe ser valorada para entender su actitud frente a la ciudad informal. Los barrios pobres son parte fundamental en la conformación de las ciudades. Es verdad que se manejan con criterios propios con sistemas de autorregulación, donde millones de personas conviven y proporcionan a su vez facilidades para las oportunidades que ofrecen las ciudades. Por eso no debiera pensarse que son solo zonas caóticas. Al respecto McGuirk manifiesta “Reconocer lo informal como una parte vital del ecosistema de la ciudad ha sido el gran giro de la política urbanística de las últimas dos décadas” (2015, p.36).

Actualmente, los arquitectos y urbanistas tienen una posición más flexible sobre lo que debe ser la ciudad y no pretenden controlar su forma. De alguna manera los urbanistas de hoy hacen intervenciones en la ciudad de menor escala, pero sus efectos contribuyen en el sistema organizativo de la comunidad. De esta manera concluye McGuirk que el reto que ahora se plantea es cómo integrar los barrios informales con la ciudad en su conjunto, imaginar las conexiones que puedan disolver las líneas de exclusión. Para lograrlo deben participar también sus habitantes, defendiendo su derecho sobre la ciudad.

CAPÍTULO 2. Arte y arquitectura

En este capítulo planteo examinar la relación entre el arte y la arquitectura a partir de enfoques teóricos y expresiones artísticas desde los años cincuenta del siglo pasado hasta la actualidad en Latinoamérica y diferentes partes del mundo. Por consiguiente, me basaré en algunos escritos que proceden del arte, la teoría del arte, la arquitectura y la sociología.

En primer lugar, se tratarán textos que contienen reflexiones sobre los vínculos de esta temática. Ahí se mencionan algunos trabajos desarrollados por arquitectos y artistas visuales. Para ello, me apoyaré en el libro titulado “El complejo arte-arquitectura” de Hal Foster (2013).

En segundo lugar, se abordará la conexión arte y arquitectura haciendo una aproximación desde la escultura. Ahí se aludirá a la producción de artistas visuales que practican la tridimensión implementando diferentes estrategias. Para este segmento recorro al citado texto de Hal Foster, al titulado “La escultura en el campo expandido” (1979) de Rosalind Krauss, a “*Walkscapes*. El andar como práctica estética / *Walking as an aesthetic practice*” de Francesco Careri (2009) y a “Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano” (2011) de Andrea Giunta. También, en ambos apartados se acude a referencias recopiladas de sitios web y de catálogos sobre expresiones artísticas contemporáneas.

En tercer lugar, se tratará el tema de la estética inclusiva y la identidad. Para ello sistematizaré los aportes de los textos “Inclusiones. Estéticas del capitaloceno” de Nicolas Bourriaud (2020), “¿Quién necesita identidad?” de Stuart Hall (1996) e “Identidades en tránsito” de Ticio Escobar (2012).

2.1. Reflexiones sobre sus vínculos

El historiador y crítico del arte Hal Foster (2013) señala que en los últimos sesenta años muchos artistas han introducido el espacio arquitectónico que les rodea en la pintura, en la escultura y en el cine; y en ese periodo de tiempo a su vez muchos arquitectos se han involucrado en las artes visuales. Este encuentro se ha dado, a veces en circunstancias de colaboración, otras individuales, en un escenario esencial de la creación de imágenes y del diseño de espacios en el ámbito de la cultura. La importancia de esta conjunción se debe en parte al auge de los museos de arte que involucra la participación de muchas instituciones. En ese caso, las corporaciones y los gobiernos acuden a la conexión entre arte y arquitectura para incrementar la oferta económica y singularizar ciudades con centros artísticos, festivales y actividades semejantes. Asimismo, la aproximación entre el arte y la arquitectura ha generado debates en torno a nuevos materiales, medios y tecnologías, etcétera. Es otro motivo por el cual el autor propone analizar esta conexión.

En ese sentido, Foster analiza en su libro “El complejo arte-arquitectura” las dos visiones, es decir desde la perspectiva de algunos arquitectos y artistas visuales. Por una parte, los arquitectos mencionados se relacionan con los últimos avances en el diseño de los museos. Por otra parte, escribe en una sección sobre el papel de la arquitectura en la reformulación de las artes donde aborda la escultura.

En su texto Foster usa los términos “encuentro” y “conexión” cuando se refieren a la relación entre el arte y la arquitectura. Sin embargo, decide emplear la palabra “complejo” en el título de su libro la cual, afirma, tiene cuatro variantes:

El primero es simplemente designar los muchos conjuntos donde se yuxtaponen y/o combinan el arte y la arquitectura, algunas veces con el arte ocupando (lo que por entonces se consideraba) el espacio de la arquitectura, otras veces con la arquitectura en (lo que por entonces se consideraba) el lugar del arte. Puede que estos conjuntos sean la norma en las tradiciones de Occidente y de otras partes del mundo, y la época moderna de relativa separación entre las artes, la excepción. (Foster, 2013, p. 15)

El segundo significado se refiere a cómo la subordinación capitalista de lo cultural respecto a lo económico genera un replanteamiento de las combinaciones entre el arte y la arquitectura como puntos de atracción y sitios de exhibición. El tercero hace una comparación entre “complejo arte-arquitectura” y “complejo militar-industrial” la cual propone mantenerla en vigilancia. El cuarto significado del término “complejo” es desde un sentido médico del bloqueo o un síndrome que resulta

difícil de identificar y de superar porque parece ser tan intrínseco y connatural a los proyectos culturales de hoy.

En este capítulo, el sentido de la relación entre el arte y la arquitectura se basa en el primer significado del término “complejo” que utiliza Foster. En él se toma como referencia a los conjuntos donde suceden diversas combinaciones entre ambas disciplinas. En ese vínculo el arte se sitúa en el espacio de la arquitectura y a su vez la arquitectura irrumpe en el lugar del arte. Desde ese enfoque se tratará en este apartado algunas experiencias realizadas por arquitectos y artistas visuales.

A mediados del siglo pasado comenzó el movimiento artístico llamado *Pop Art* que incluía el arte, la música, la arquitectura, la moda y otras disciplinas más. El movimiento se refería a la interacción directa con la cultura de masas que se estaba transformando por el capitalismo consumista después de la Segunda Guerra Mundial. Esta idea fue postulada por el Independent Group en Londres en la década de los años 50 del siglo pasado. El grupo estaba conformado por artistas y críticos de arte como Richard Hamilton y Lawrence Alloway y guiados por arquitectos e historiadores de la arquitectura como Alison y Peter Smithson y Reyner Banham. Una década después, artistas estadounidenses desarrollaron esta corriente artística en circunstancias económicas diferentes y fue introducida en los debates arquitectónicos por Robert Venturi y Denise Scott Brown. Foster señala al respecto que:

Sin embargo, ambos grupos tenían en común la sensación de que el consumismo no solo había cambiado el aspecto de las cosas, sino la propia naturaleza de las apariencias, y todo el arte pop encontró aquí su tema principal -en la acentuada visualidad de un mundo de exhibición, en la cargada iconicidad de las personalidades y los productos (de las personas como producto y viceversa). La superficialidad consumista de los rótulos y la serialidad de los objetos afectó a la arquitectura y al urbanismo tanto como a la pintura y la escultura. (Foster, 2013, pp. 17-18)

Esta primera etapa del pop estuvo enmarcada por ambos grupos. Por un lado, Banham proponía en 1960³ que la arquitectura pop era una actualización radical del diseño moderno bajo las condiciones de una “Segunda Era de las Máquinas”, donde la representatividad devino el criterio primordial. Según Foster esto significa la adaptación de la arquitectura moderna. Por otro lado, Venturi y Scott planteaban en 1972⁴ una arquitectura pop que devolviese esta representatividad al entorno constructivo del cual emergiera. Su postura de la representación era más comercial que tecnológica pues no proponían actualizar sino desplazar el diseño moderno. A partir de ahí, Foster considera que es el inicio de la arquitectura posmoderna.

³ Banham, R. (1967). *Theory and design in the first machine age* (2d ed.). Praeger.

⁴ Venturi, R., Scott B., D., y Izenour, S. (1988). *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*. MIT Press.

En el año 1956 se realiza la exposición *"This is Tomorrow"* en Londres donde se mostró por primera vez la idea del pop frente al público. Foster menciona que, por ese entonces, los arquitectos Alison y Peter Smithson comenzaron a cuestionar los postulados del Movimiento Moderno anterior a la segunda guerra. Ellos pensaban que los arquitectos modernos como Walter Gropius y Le Corbusier se regían por la funcionalidad de las cosas mientras que los representantes de la cultura pop basaban sus intereses en la mercancía desechable y empaquetada. Asimismo, sentían que la publicidad los desplazaba como fenómeno nuevo en las artes populares.

Por otra parte, Banham escribió cuatro años después en su libro *"Theory and design"* que esta nueva generación había entrado en la Segunda Era de las Máquinas y podían ver a la Primera como un episodio del pasado. Hal Foster señala que en ese estudio Banham marcaba un distanciamiento de algunos historiadores modernos como Nicolaus Pevsner pues cuestionó sus postulados funcionalistas y racionalistas donde la forma debía supeditarse a la función y a la técnica. A su vez, Banham planteó una representación futurista de la tecnología en términos expresionistas, es decir en formas a veces esculturales y gestuales como motivo principal del diseño avanzado de esa época. Foster señala que:

Lejos de ser académica, su revisión de las prioridades arquitectónicas también reclamaba una "estética de la fungibilidad", promulgada por primera vez en el futurismo, para esta Era del Pop, donde los "estándares vinculados a la permanencia" ya no eran tan relevantes. (Foster, 2013, p. 19)

Según Banham para que la arquitectura pudiera expresar esa época, que pronto sería el consumismo de la década de 1960, tenía que articular el plano funcional y estético con el diseño de los artículos desechables y tener la intención de volverse pop. Por eso consideraba necesario que el diseño pop expresara las tecnologías de ese momento y con ellas elaborara nuevos modos de existencia.

Banham alentó desde un principio la arquitectura de la Primera Era del Pop. Una de las corrientes de esa época fue la arquitectura brutalista representada por Alison y Peter Smithson quienes postulaban el respeto por los materiales y las estructuras expuestas. El brutalismo fue un estilo arquitectónico de las décadas de los años 1950 y 1960 caracterizado por formas simples, en forma de bloque y una construcción de hormigón en bruto. El término se originó a partir del uso que le dio el arquitecto pionero moderno Le Corbusier al *béton brut* que significa "hormigón en crudo o bruto" en francés. De ahí que los Smithson y Banham asociaron el término con el brutalismo dándole un giro para expresar su idea sobre esta arquitectura de hormigón.⁵ Hal Foster señala que uno de los proyectos más pop de los Smithson fue *"The House of the Future"* (1955-1956) y a su vez el más diferente respecto al conjunto de su obra. Esta casa modelo sugería el futuro hábitat suburbano. La vivienda estaba llena de

⁵ Tate Gallery, *Brutalism*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/brutalism>



Ilustración 10 – Peter Cook, “Plug-In City, Section, Max Pressure Area”, 1964. Fuente: Archigram Archives.
<https://www.webarchive.org.uk/wayback/en/archive/20130412163956/http://archigram.stminster.ac.uk/>

aparatos diseñados por los patrocinadores y su curvilínea plasticidad se basaba en las películas de ciencia ficción de la época y en el imperativo de traducir las nuevas tecnologías a formas arquitectónicas.

Otros representantes de ese tiempo fueron los arquitectos jóvenes del grupo inglés Archigram (1961-1976) que estaba integrado por Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron y Michael Webb. Por entonces, Reyner Banham estableció contacto con ellos para impulsar el proyecto pop referido a la representatividad y la fungibilidad. Para él, el grupo de arquitectos de Archigram evocaba la tecnología como una multiplicidad visualmente rica de tuberías, cables, puntales y pasarelas; y tomaba como modelos la cápsula, el cohete, el batiscafo, el *handy-pack*, etcétera. Asimismo, menciona que este grupo plantea esquemas que responden a la fantasía.

Uno de sus primeros proyectos fue la “*Plug-in City*” del año 1964 que proponía una estructura enorme donde las partes se podían modificar de acuerdo con las necesidades y deseos; su aspecto formal comprendía esquinas redondeadas, colores intensos y elementos de la cultura pop. De esta manera Archigram se encontraba en el negocio de la imagen en respuesta a un mundo consumista, con una visión nueva de la ciudad del futuro, una ciudad de estructuras conectadas en redes y cuadrículas. Foster señala que los esquemas de Archigram eran irrealizables en su mayoría, y que quizá por ello fue afortunado en este caso porque estas mega estructuras robóticas podrían parecer sistemas inhumanos fuera de control. Sin embargo, considero que la arquitectura de Archigram, con sus proyectos irrealizables y de la fantasía, respondía a expresiones del deseo sobre un futuro desafiante.

Otro de los artistas que trabajó con temáticas del arte y la arquitectura en esa época fue el neerlandés Constant Anton Nieuwenhuys (1920- 2005). Cabe mencionar que Constant presentó el proyecto titulado “Nueva Babilonia” en la exposición Documenta 11 en Kassel en el año 2002. Esa producción la había iniciado a mediados del siglo pasado lo cual indica su revaloración en el contexto



Ilustración 11 – Vista aérea de “Nueva Babilonia”, 1968. Fotografía: Victor Nieuwenhuys.
Fuente: Fondation Constant. <https://stichtingconstant.nl/documentation/luchtfoto-van-new-babylon>

de la Documenta 11. El catálogo de la muestra contiene información al respecto que usaré como referencia en este trabajo (Documenta, 2002). Angelika Nollert menciona que Constant fundó junto a otros artistas el Grupo Experimental Neerlandés y CoBrA, ambos en el año 1948. El grupo CoBrA se caracterizaba por su postura en contra del arte académico, el uso intenso del color y un lenguaje salvaje de imágenes, entre otras cosas. Después de abandonar los grupos en el año 1951, la pintura de Constant se fue volviendo tranquila, monocroma y cada vez más abstracta. En seguida comenzó a usar elementos geométricos que derivaron en el desarrollo de la tridimensión y lo llevaron a trabajar con una combinación de pintura y escultura. En los siguientes años empezó a hacer esculturas constructivistas usando el metal, plexiglás, alambre, y madera que finalmente se convirtieron en los modelos de su proyecto “Nueva Babilonia”. En 1957 Constant fue cofundador del movimiento llamado La Internacional Situacionista cuyo objetivo era la emancipación de la vida y la sociedad, por lo tanto, sus temáticas incluían las estructuras específicas de las ciudades.

A partir del año 1956 y hasta 1974 Constant trabajó en su proyecto llamado “Nueva Babilonia” el cual comprendía una gran cantidad de maquetas, dibujos, impresos, collages y pinturas. Constant entendía que “Nueva Babilonia” no era un proyecto de desarrollo urbano sino una manera de pensar, imaginar y mirar las cosas y la vida. Se basaba en la idea de la mecanización del futuro que permitiría prescindir de los trabajadores humanos. Así las personas podrían usar su energía en la creatividad para dar forma al mundo según sus deseos. El humano, como *Homo ludens*, podría determinar libremente el tiempo y el espacio. Sin estar atado a un lugar, llevaría una vida nómada. “Nueva Babilonia”, con su



Ilustración 12 – “Proyecto Incompiuto siciliano”. Manifiesta 7, 2008. Fuente: Alterazioni Video. http://www.alterazionivideo.com/new_sito_av/projects/incompiuto.php

estructura indefinida, flexible y móvil, sería un entorno adecuado para este nuevo tipo de ser humano y, a la vez, daría una solución al aumento de población y tráfico.

En “Nueva Babilonia”, la transportación y el espacio habitable se mantienen separados entre sí, y el espacio habitable construido artificialmente también está separado de la naturaleza pura. Las estructuras urbanas constan de una red elevada de unidades protegidas, llamadas sectores. Este sistema no tiene limitaciones y teóricamente puede abarcar toda la superficie de la tierra. Los habitantes utilizan de forma lúdica las estructuras móviles y los equipos técnicos para manipular el clima y la luz (Documenta, 2002).

También quisiera mencionar un grupo italiano de la actualidad. Me refiero al colectivo de artistas llamado Alterazioni Video que se fundó en Milán en 2004. Está integrado por Paoluluca Barbieri Marchi, Alberto Caffarelli, Matteo Erenbourg, Andrea Masu y Giacomo Porfiri. Actualmente viven y trabajan en Nueva York y Berlín. La agrupación funciona como una plataforma interdisciplinaria que aborda aspectos políticos y sociales a través del uso de nuevos medios. Algunas de las cuestiones asociadas al trabajo de Alterazioni Video tienen que ver con el arte y la sociedad, la acción política y el activismo.

Uno de sus trabajos está relacionado directamente con la arquitectura. Se trata del proyecto titulado “*Incompiuto siciliano*” que se presentó en la exposición Manifiesta 7 en Rovereto, Italia en el año 2008. En el sitio web de Manifiesta 7⁶ se describe el proyecto como un estudio en curso que examina y mapea la estética y las características formales de los proyectos de arquitectura pública inacabadas en Italia, en particular en Sicilia. Esta propuesta reinterpreta el paisaje siciliano catalogando,

⁶ <http://www.manifesta7.it/artists/518?language=2>

definiendo el estilo y el mérito artístico de estos sitios. Se centra en la ciudad de Giarre que los autores del proyecto han nombrado como “la capital del *Incompiuto siciliano*”. Se describe ahí como un archivo de fracasos y paradojas y que funciona como una crítica específica y dura al sistema de poder político y económico.

Dentro de las producciones que Alterazioni Video realizó para este proyecto está el “Manifiesto *Incompiuto Siciliano*”. Quisiera citar un extracto de los 10 puntos del manifiesto⁷:

1. *Incompiuto siciliano* ha sido la clave para interpretar la arquitectura del sector público en Italia desde la segunda guerra mundial...
2. Los proyectos inacabados son las ruinas de la modernidad, monumentos nacidos del entusiasmo creativo del *laissez-faire*...
3. *Incompiuto siciliano* se desarrolló en una adición incisiva y radicalmente diferente al paisaje. El proceso por el cual surgen edificios públicos inacabados celebra la conquista del paisaje por parte del hombre contemporáneo...
4. *Incompiuto siciliano* se postula sobre la ejecución parcial de un proyecto seguida de modificaciones continuas que generan nuevos brotes de actividad...
5. La vegetación natural interactúa sinestéticamente con *Incompiuto siciliano*, reapropiándose de los sitios y redefiniendo el paisaje...
6. El hormigón armado es el material constitutivo de *Incompiuto siciliano*. Sus colores y texturas están determinados por el envejecimiento y el intemperismo de los materiales...
7. En *Incompiuto siciliano* se resuelve el conflicto entre forma y función. La falta de función se convierte en una forma de arte...
8. *Incompiuto siciliano* reúne y reensambla lugares metafísicos de contemplación, pensamiento y lo imaginario...
9. *Incompiuto siciliano* tiene su propio fundamento ético y estético...
10. *Incompiuto siciliano* es un símbolo de poder político y sensibilidad artística... (Alterazioni Video, 2008)

Asimismo, la revista *Abitare*⁸ publicó un informe sobre el proyecto “*Incompiuto siciliano*” en octubre de 2008. La publicación contiene parte del registro fotográfico de Gabriele Basilico, comentarios de Paul Virilio, el ensayo de Wu Ming y también el “Manifiesto *Incompiuto Siciliano*”. Al margen se menciona que la presentación en *Manifiesta 7* comprendió varios materiales como una

⁷ El texto se encuentra en idioma inglés y comparto una traducción propia al español:
http://www.alterazionivideo.com/new_sito_av/projects/incompiuto.php

⁸ Los textos están en idioma italiano e inglés: <https://www.abitare.it/en/architecture/2010/06/03/festival-dellincompiuto-2/>



Ilustración 13 – Muestra “Tiempo fuera II”. Anexo del Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza, Ciudad de Mendoza, 2022.

mesa-escultura de hormigón con un cactus; una serie de collages, impresiones digitales, estructuras para carteles, fragmentos de los dibujos para las solicitudes de permiso de construcción en Giarre, y el texto de Wu Ming.

El grupo Alterazioni Video trabajó ese proyecto en una primera etapa desde 2006 que consistió en el mapeo y geolocalización de 695 obras inacabadas distribuidas en Italia. Se trata de estructuras arquitectónicas iniciadas y nunca terminadas que se subvencionaron con recursos públicos. Después se mostró una propuesta diferente con el título “Notas para un parque inacabado” en el Museo Nivola en 2021. En el sitio web del Museo Nivola⁹ se menciona en ese año que el proyecto “*Incompiuto*” entró en una segunda etapa que contempló cambios en el uso previsto de las arquitecturas.

Me gustaría mencionar también una muestra presentada en el Anexo del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza en el año 2022 que se tituló “Tiempo Fuera II. Un trayecto por la mirada en la ciudad de Mendoza”. La muestra se trató de una producción visual y sonora con la idea y realización general a cargo de los artistas visuales Juliana Dolinsky y Fernando Guevara, y su grupo de trabajo. La propuesta consistió en un viaje en transporte turístico por la ciudad de Mendoza con la participación de una acompañante quien iba describiendo un viaje fantástico mientras los y las tripulantes escuchaban una grabación a través de sus auriculares. El viaje salía del centro de Mendoza, hacía un recorrido por las calles de la ciudad y llegaba a las cercanías del Anexo del Museo de Arte Moderno de

⁹ <https://museonivola.it/mostra-evento/alterazioni-video-appunti-per-un-parco-incompiuto/>

Mendoza. Al llegar a ese lugar la gente descendía del colectivo y se dirigía al Museo donde se proyectó un video complementario sobre el trayecto propuesto por la ciudad.

2.2. Aproximación desde la escultura

La producción artística de esta investigación pretende acercarse a ciertas posturas del arte actual planteadas en la categoría de la escultura. Algunas propuestas al respecto se han originado de la relación con la arquitectura o el territorio donde se presenta el objeto escultórico. En esa práctica existe la denominación de emplazamiento en sitio específico que es la que me interesa abordar. En ella se toma en cuenta el espacio donde se desarrolla la acción artística y el producto puede resultar efímero o permanente. Es una práctica donde se diluyen los límites formales de la tradición de las artes visuales al experimentar con diferentes recursos expresivos.

Este tipo de actividad artística tiene precedentes dentro de la historia del arte. En el capítulo “La reinención de la escultura”, Hal Foster (2013) analiza la obra de un grupo de artistas estadounidenses que en los años 60 del siglo pasado propusieron nuevas maneras de concebir la escultura. Entre ellos se encuentran Tony Smith, Richard Serra, y otros de su generación como Carl Andre y Robert Smithson. Estos escultores planteaban el concepto del emplazamiento físico donde el objeto artístico entraba en diálogo con un espacio específico y ponían énfasis en la localización de sus obras. Por tanto, la incorporación del terreno en el desarrollo de sus obras tomó mucha importancia.

Con respecto al desarrollo de la escultura durante los años 60 hubo reflexiones entre los y las artistas acerca del arte realizado en formato bidimensional y tridimensional. Según Foster, el artista llamado Donal Judd postuló en 1965 que los objetos específicos minimalistas no se consideraban ni pintura ni escultura. Agrega Foster que la obra tridimensional de entonces se encauzó en dos direcciones significativas del minimalismo. Por una parte, afirma que la escultura había sido contraída al espacio entre un objeto y un monumento, como se observa en la escultura de Tony Smith llamada “Die” (1962) que es un cubo de acero de dos metros. También señala que:

Por la otra, se había expandido hasta el punto de que las grandes extensiones podían considerarse escultura, o al menos su emplazamiento; ejemplo notorio otra vez aportado por Smith, era la inconclusa autopista de peaje de New Jersey. No pocos artistas se perdieron en el arbitrario reino de este espacio expandido. No obstante, las ramificaciones del minimalismo resultaban más precisas para los más sagaces: un desplazamiento parcial del objeto al sujeto, o de los debates ontológicos sobre la naturaleza del medio a las condiciones fenomenológicas de cuerpos específicos en espacios específicos -lo que en efecto llegó a ser el terreno del arte escultórico. (Foster, 2013, pp. 169-170)

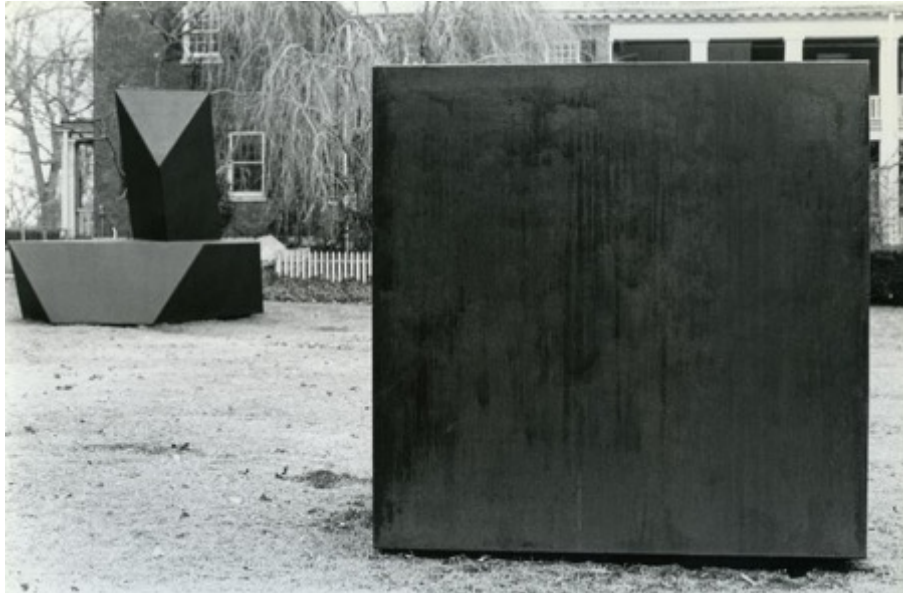


Ilustración 14 – “Die”, 1962. Placa de acero. Fuente: Tony Smith Estate / Artists Rights Society. <http://www.tonymithestate.com/artworks/sculpture/die-1962/2>

En el mismo sentido, la crítica de arte Rosalind Krauss (1979) señala que la categoría escultura de la década de los 60 se había extendido tanto que podía incluir casi cualquier cosa. Este alargamiento del término lo asocia con el historicismo. Señala que la escultura había entrado en una tierra de nadie categórica “era lo que era en o en frente de un edificio que no era un edificio, o lo que estaba en el paisaje que no era el paisaje” (Krauss, 1979, p. 65-66). La escultura había adquirido la lógica inversa al convertirse en negatividad de la cual resultaba esta categoría de la adición del no-paisaje y la no-arquitectura. Sin embargo, la no-arquitectura era otra manera de expresar el término “paisaje” y el no-paisaje era simplemente la “arquitectura”.

Krauss emplea un sistema matemático para explicar el “campo expandido” de la escultura de los años 60. En la parte superior se encuentra el llamado “eje complejo” con los dos elementos positivos: el paisaje y la arquitectura. En este sitio se ubica la “construcción de emplazamiento”. Mientras que en la parte inferior se encuentra el “eje neutro” con los dos elementos negativos: no-paisaje y no-arquitectura. En este lugar se encuentra la escultura moderna. Del cruce entre los elementos anteriores surgen otras combinaciones. Una es el paisaje y no-paisaje que explora los “emplazamientos marcados”. Luego está la combinación de arquitectura más la no-arquitectura de la cual se generan las “estructuras axiomáticas”. Krauss plantea que esta ruptura histórica y la transformación estructural del campo cultural condujo al posmodernismo.

El escultor Tony Smith inició su formación en arquitectura y se desempeñó como diseñador arquitectónico independiente durante varios años. A principios de los años 60, comenzó a realizar esculturas en el contexto del arte minimalista. Por entonces, en un artículo publicado en la revista

Artforum en diciembre de 1966, Tony Smith describió la experiencia de ese viaje en auto en los años 50 por la *New Jersey Turnpike* que estaba inacabada y en la periferia de Nueva York. En el artículo de la revista Smith expresa que:

... Era una noche oscura y no había luces ni señales de banquina, líneas, barandillas ni nada en absoluto, excepto el pavimento oscuro que se movía a través del paisaje de las llanuras, bordeado por colinas en la distancia, pero puntuado por chimeneas, torres, humo y luces de colores. Ese viaje fue una experiencia reveladora. La carretera y gran parte del paisaje eran artificiales y, sin embargo, no se podía llamar una obra de arte. Por otro lado, hizo algo por mí que el arte nunca había hecho. Al principio no sabía lo que era, pero su efecto fue liberarme de muchas de las opiniones que tenía sobre el arte. Parecía que allí había habido una realidad que no había tenido ninguna expresión en el arte.

La experiencia en la carretera era algo que estaba planeado pero no reconocido socialmente. Pensé que debería quedar claro que ese es el fin del arte. La mayoría de la pintura se ve bastante pictórica después de eso. No hay forma de que puedas enmarcarlo, solo tienes que experimentarlo. Más tarde descubrí algunas pistas de aterrizaje abandonadas en Europa: obras abandonadas, paisajes surrealistas, algo que no tenía nada que ver con ninguna función, creaba mundos sin tradición. Empecé a darme cuenta del paisaje artificial sin precedentes culturales... (Smith, 1966)¹⁰

Francesco Careri (2009) cita al filósofo Gilles Tiberghien (1992) quien considera este recorrido como un antecedente de los orígenes del *land art* y primer viaje *on the road* de la serie de caminatas por el desierto y por las periferias urbanas realizadas a finales de los años 60. Según Careri, con ello se plantea un asunto relacionado a la naturaleza de la estética del recorrido. Asimismo, se desprenden muchas preguntas al respecto, por ejemplo, si el lugar donde se produce la acción es arte o no lo es, y cuál es la importancia del entorno. La calle es vista por Tony Smith como dos posibilidades que serán indagadas por el arte minimalista y por el *land art*. La primera posibilidad sería la calle como signo y como objeto donde se realiza el recorrido. La segunda sería la propia travesía como experiencia y actitud que se vuelve forma. Poco después, la consecuencia de esta toma de conciencia sería la salida del arte de las galerías y de los museos para recuperar la experiencia del espacio vivido y de las grandes dimensiones del paisaje. Como señala Careri también, a partir de la acción de Tony Smith la práctica del andar comenzó a ser valorada como forma de arte autónoma.

¹⁰ Wagstaff, S. (1966, diciembre). Talking with Tony Smith. *Artforum*, 14-19.

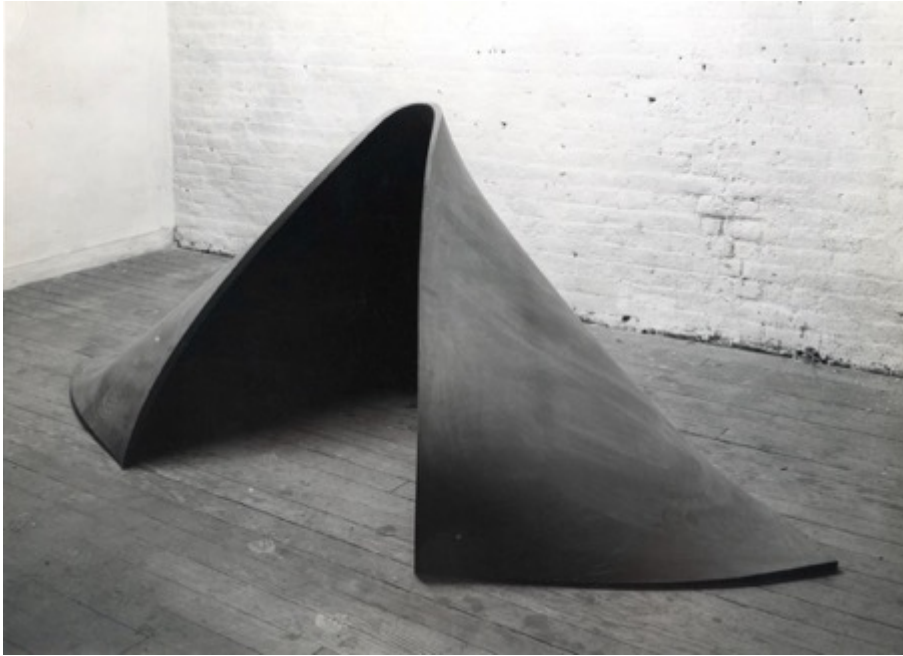


Ilustración 15 – “*To Lift*”, 1967. Caucho vulcanizado. Foto: Peter Moore. Fuente: Richard Serra.

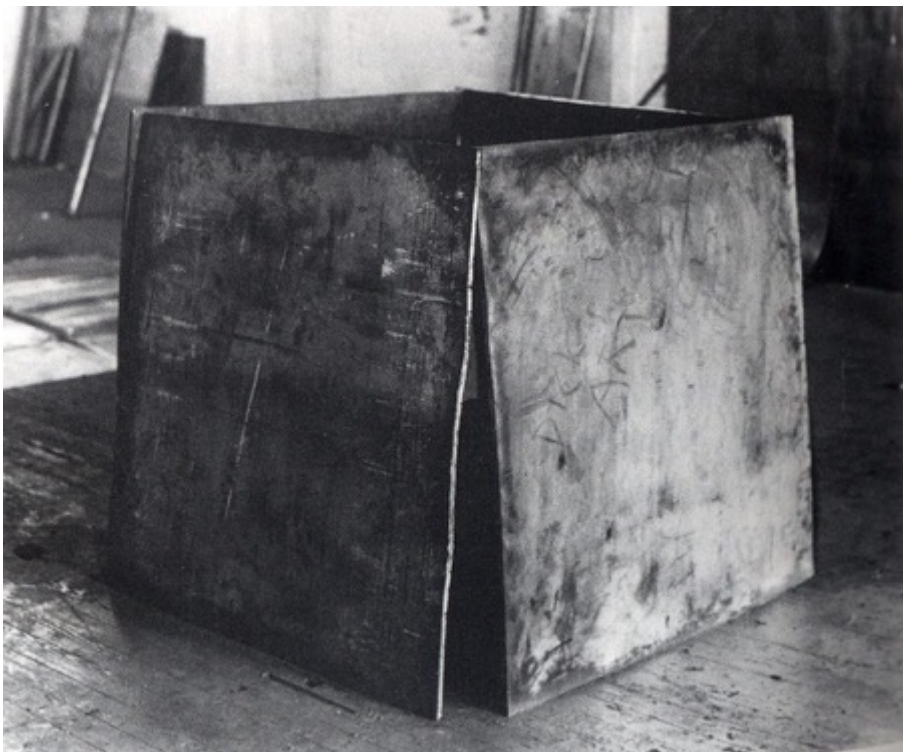


Ilustración 16 – “*(One Top Prop) House of Cards*”, 1969. Cuatro planchas de plomo. Foto: Peter Moore. Fuente: Richard Serra.



Ilustración 17 – “*To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*”, 1970. Acero laminado en caliente. Fuente: Richard Serra.

El desplazamiento del que habla Foster fue importante para Richard Serra quien lo desarrolló dentro de la categoría de escultura. Serra también criticó al minimalismo por su interés en la pintura. Foster plantea que el objeto minimalista se consideraba escultura, pero se desarrollaba a partir de campos de color como las obras de Barnett Newman y las primeras obras de Donal Judd. En ese sentido, Serra consideraba que las formas unitarias y los ordenamientos seriales del minimalismo permanecían ligados a sus convenciones pictóricas. Como sus colegas, él también quería trascender este pictorialismo porque, entre otras cosas, terminaba por ocultar la construcción de la obra y suprimir el cuerpo del espectador. Su intención era apartarse de este pictorialismo para actuar en términos escultóricos.

Así pues, Serra exploró a mediados de los años 60 la lógica de los materiales en concordancia con procedimientos específicos. De ahí proviene su “Lista de verbos” que escribió sobre papel entre 1967 y 1968. El listado eran acciones que podía realizar como rodar, plegar, doblar, curvar, etcétera. Estas acciones las aplicó en materiales diversos, por ejemplo, en planchas de plomo manipuladas de diferente manera, plomo derretido y salpicado en una pared, losas de cemento y plomo apuntaladas, y demás.

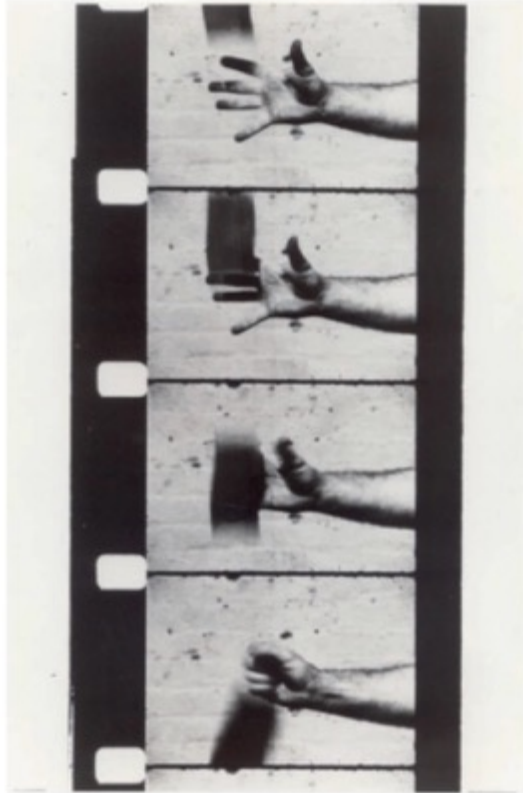


Ilustración 18 – “*Hand Catching Lead*”, 1968. Película de 16 mm. en blanco y negro (treinta minutos y medio).
Fuente: Richard Serra.

De acuerdo con Foster estos procesos transformaron el objetivo tradicional de la escultura y condujeron a Serra a desarrollar nuevas líneas de investigación características. Serra llamó a una serie de obras tempranas “objetos fundamentales” que “representan cada problema en su mayor simplicidad” (2013, p. 171). Según Foster la obra “*To Lift*” (“levantar en español”) de 1967 es “una pieza insigne del *process art* en la que la acción del título es ejecutada sobre una gruesa sábana de caucho donde Serra abordó por primera vez la cuestión de la tipología de las superficies” (2013, p. 171). La escultura “*House of Cards*” de 1969 se compone de cuatro planchas cuadradas de plomo que se sostienen entre sí. En ella definió las piezas que se apoyan y se levantan desde el suelo. Entre tanto la pieza llamada “*To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*” de 1970 consta de un círculo de acero de ocho metros incrustado en una calle del Bronx en Nueva York. En esta obra, Serra indagó por primera vez el emplazamiento físico, característica fundamental de su obra.

Puede anotarse que el arte procesual o arte en proceso (*process art* en inglés) enfatiza el “proceso” de hacer arte (en lugar de cualquier composición o plan determinado) y los conceptos de cambio y transición. Tales características se elaboraron en el trabajo de artistas como Eva Hesse, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Serra, Robert Smithson, entre otros. Su interés en el proceso y las

propiedades de los materiales como factores determinantes tiene precedentes en el uso, por parte de los expresionistas abstractos, de métodos no convencionales como el goteo y la mancha. Los artistas procesuales o de procesos se involucraron en cuestiones relacionadas con el cuerpo, ocurrencias aleatorias, improvisación y las cualidades liberadoras de materiales no tradicionales como la cera, el fieltro y el látex. Usando estos materiales, crearon formas excéntricas en arreglos erráticos o irregulares producidos por acciones como cortar, colgar y dejar caer, o procesos orgánicos como el crecimiento, la condensación, la congelación o la descomposición.¹¹ Así pues, el proceso se refiere a las diferentes fases de la producción como la experimentación, la documentación y el carácter efímero de la obra.

Por otra parte, Foster menciona que la disposición figura-fondo, que se asociaba a una convención pictórica, fue cuestionada desde el campo de la escultura. Serra puso de relieve el término fondo en los años 70. Asimismo, reconocía que el escultor Carl Andre había resaltado este énfasis en la localización con sus agrupaciones de ladrillos y planchas a mediados de la década de 1960. Después vinieron a confirmarlo los “emplazamientos marcados”, como lo nombra Rosalind Krauss, de Robert Smithson con *“Spiral Jetty”* (1970) en Utah, Michael Heizer con *“Double Negative”* (1969-1970) en Nevada y los jardines y templos zen en Japón como Myoshin-ji en Kioto. Foster nombra estos tres ejemplos los cuales apuntaban a una condición de “el objeto discreto disuelto en el espacio escultórico” (2013, p. 171-172).

La crítica de arte Andrea Giunta hace una comparación entre las obras de Smithson, Heize y otros de esa generación con la intervención “Sin título, Serie Siluetas” (1978), Iowa, de la cubana-estadounidense Ana Mendieta (1948-1985). Señala que:

En casi todas se destaca un eje, un punto de vista y la voluntad de dejar una marca ineludible en la naturaleza. Por el contrario, en Mendieta, domina lo íntimo y lo precario. En lugar de celebrar la monumentalidad del paisaje americano, inscribió el contorno de su cuerpo en un espacio del que sólo podemos determinar que se trata de la ladera de una caverna, un campo de grama, el borde de un río o un árbol”. (Giunta, 2011, pp. 38-39)

Quisiera referirme a artistas de diversos países que también han incursionado en este tipo de prácticas artísticas y que han abordado en su obra la conexión entre el arte y la arquitectura de diversas maneras. Ellos son Gordon Matta-Clark, Anthony Cragg, Francis Alÿs, Manfred Pernice, Rirkrit Tiravanija y Luciana Lamothe. Entre las prácticas tridimensionales que ellos trabajan está presente la escultura, la intervención del espacio y la instalación. Me interesa su trabajo por la relación de los materiales y conceptos con la arquitectura y la ciudad.

¹¹ Guggenheim, *Process Art*, <https://www.guggenheim.org/artwork/movement/process-art>

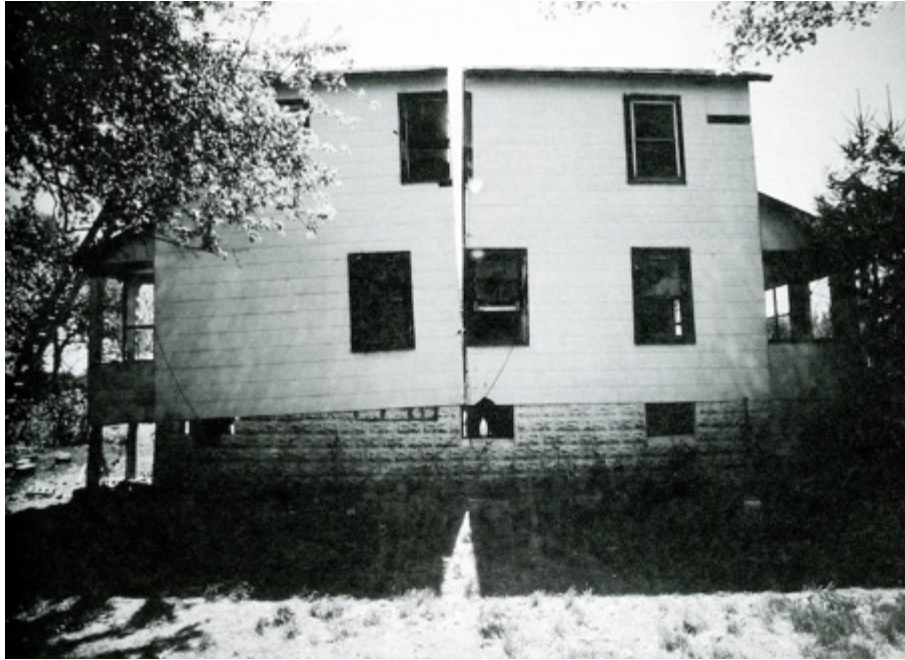


Ilustración 19 – “*Splitting*”, 1974. Gordon Matta-Clark, Fotografía: Gordon Matta-Clark.
Fuente: Museo Tamayo.
<https://www.museotamayo.org/conoce/gordon-matta-clark-proyectos-anarquitectonicos>



Ilustración 20 – “*Stacked bricks*”, 1973. Tony Cragg.
Fotografía: Tony Cragg. Fuente: Cortesía del artista.
<https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1969-1979/stacked-bricks.html>



Ilustración 21 – Still del video “Paradoja de la praxis 1 (A veces hacer algo conduce a nada)”, 1997. Francis Alÿs. Fuente: Cortesía del artista y David Zwirner Gallery, New York. <https://www.davidzwirner.com/artists/francis-aly/survey>

En el caso de Gordon Matta-Clark¹² (New York, EE. UU. 1943-1978) tuvo estudios de formación en arquitectura. Su trabajo fue la intervención de edificios o casas en composiciones espaciales y desde una perspectiva escultórica. El desarrollo de su técnica de cortes radicales dio lo que llamó Anarquitectura.

Con respecto a Anthony Cragg¹³ (Liverpool, Reino Unido 1949) se puede mencionar que realizó estudios en artes visuales y que contribuyó a la renovación de la escultura de la segunda mitad del siglo XX en adelante. Considera la escultura como un estudio de la manera en que el material y las formas del material afectan y forman nuestras ideas y emociones. Por ejemplo, la serie de obras llamada “*Early Forms*” exploran las posibilidades de reformar esculturalmente objetos familiares como contenedores en formas nuevas y desconocidas.

Francis Alÿs¹⁴ (Antwerp, Bélgica 1959) realizó estudios de arquitectura. Su producción se basa en la exploración ambulatoria de las ciudades, desde donde reúne documentación como reflejo de sus ideas y procesos. A través de prácticas poéticas y alegóricas plantea temáticas relacionadas con la realidad política y social, como son las zonas de conflicto y de la comunidad, el localismo y la globalización y las fronteras nacionales.

¹² Valencia, A. (2020). Gordon Matta-Clark: proyectos anarquitectónicos. Museo Tamayo. <https://www.museotamayo.org/conoce/gordon-matta-clark-proyectos-anarquitectonicos>

¹³ <https://www.lissongallery.com/artists/tony-cragg>

¹⁴ <https://www.moma.org/artists/8383>

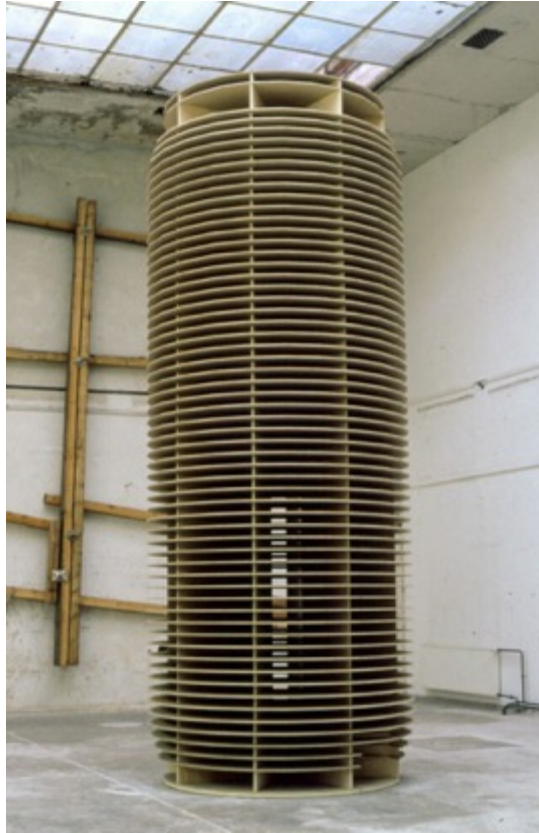


Ilustración 22 – “Haupt – und Zentraldose”, 1998.
Manfred Pernice. Fotografía: Andrés Siebold. Fuente: 1.
Berlin
Biennale.<https://www.berlinbiennale.de/en/personen/669/manfred-pernice>



Ilustración 23 – “Untitled 2015 (14,086 unfired)”, 2015. Rirkrit Tiravanija. Fotografía:
Alessandra Chemmollo. Fuente: Cortesía del artista y Gavin Brown’s enterprise, New York;
Cortesía de la Bienal de Venecia, con el auspicio de Antica Fornace Carraro.
<https://artsandculture.google.com/asset/untitled-2015-14-086-unfired-rirkrit-tiravanija/oQFiICIDBbpsA>

Por su parte Manfred Pernice¹⁵ (Hildesheim, Alemania 1963) hizo estudios de artes visuales. En su trabajo emplea estéticas, materiales y escalas derivadas de la arquitectura, de la carga del envío y del embalaje en masa, como se muestra en la construcción de sus buques escultóricos. Sus obras son contenedores, son enlatados como él las llama, de objetos y el espacio, llenas de historias de la ciudad.

Rirkrit Tiravanija¹⁶ (Buenos Aires, Argentina 1961) realizó estudios de artes visuales. Es de origen tailandés y vive entre Nueva York, Berlín y Chiang Mai. De ahí que combina en su obra distintos contextos culturales. Se autodefine como artista relacional. Su obra se concentra en experiencias e intercambios en tiempo real que eliminan las barreras entre objeto y espectador. Asimismo, cuestiona la reputación del objeto artístico como fetiche y de las galerías y museos como espacios sagrados.

Luciana Lamothe¹⁷ (Buenos Aires, Argentina, 1975) realizó estudios de artes visuales. Es una artista multidisciplinaria que trabaja en la escultura, performance, activación, dibujo, fotografía y video. Su trabajo se concentra en la exploración de la blandura en los materiales concebidos como duros, en relación con la resistencia y entre los conceptos de construcción y destrucción. Su investigación se enfoca en extremar las posibilidades de ciertos materiales de construcción los cuales son sometidos a sus límites para enfatizar su potencialidad (Ilustración 1).

El concepto de arte relacional es un asunto que el crítico de arte Nicolas Bourriaud ha desarrollado en su libro “Estética relacional” de 1998. En el escrito aborda una generación de artistas de los años 90 entre los cuales se encuentra Rirkrit Tiravanija. Ahí analiza los procedimientos de esta generación mediante los cuales se adueñaba de la esfera interhumana y hacía de ella un reservorio de formas para repensar la actividad artística. Bourriaud considera:

La posibilidad de un arte relacional -un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico, autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. (Bourriaud, 2013, p. 13)

Las propuestas artísticas con respecto a la relación entre el arte y la arquitectura son amplias. Un gran número de artistas contemporáneos han trabajado en las prácticas del emplazamiento en sitio específico y diversas acciones en la ciudad, ya sea desde la escultura, la fotografía, el video u otros medios. Además de los y las artistas anteriormente citadas, se podría mencionar por ejemplo: el nacido en Danzig -imperio Alemán; hoy Polonia-, Mathias Goeritz (1915-1990); los argentinos Gyula Kosice (1924-2016), Edgardo Antonio Vigo (1928-1997), Marta Minujín (1943), Esteban Álvares (1966) y Flavia

¹⁵ <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/manfred-pernice>

¹⁶ <https://www.kurimanzutto.com/es/artistas/rirkrit-tiravanija#tab:slideshow>

¹⁷ <https://lucianalamothe.com/es/biografia/>

Gimenez (1968); la argentina-mexicana Sandra Martí (1965); los mexicanos Melquiades Herrera (1949-2003), Gabriel Orozco (1962), Eduardo Abaroa (1968), Abraham Cruzvillegas (1968), Héctor Zamora (1974), Jorge Méndez Blake (1974), Minerva Cuevas (1975), Eder Castillo (1977) y el colectivo Tercerunquinto integrado por Rolando Flores (1975) y Gabriel Cázares (1978); la chilena Lotty Rosenfeld (1943-2020); los españoles Domènec (1962), Jordi Colomer (1962) y Santiago Sierra (1966); la inglesa Rachel Whiteread (1963); el austríaco Erwin Wurm (1954); entre otros.

2.3. Nociones de inclusión e identidades

Quisiera mencionar en primer lugar un tema que Nicolas Bourriaud ha abordado en los últimos años. Me refiero a la estética inclusiva que plantea en su libro titulado “Inclusiones. Estéticas del capitaloceno” (2020). Señala que el confinamiento mundial que marcó a la pandemia de la Covid-19 nos muestra lo que podría ser la siguiente etapa de la sedentarización. Si los individuos habíamos incorporado la idea de que nuestro rol en la Tierra consistía en ser utilizables por el sistema productivo, solo faltaba usar los tiempos muertos. Esto se ha realizado con fines comerciales a través del espionaje de nuestras vidas privadas. Recuerda que después de la invención de la rueda y la aparición de la agricultura, la población humana dio un cambio de dirección que condujo a las primeras ciudades-Estado. Por lo tanto, no sorprende que “las modalidades de gobernanza contemporánea se vean transformadas por este proceso de domesticación general de lo viviente, dentro del cual los humanos y los no humanos se ven reunidos por su condición de materia prima” (2020, pp. 9-10). En ese contexto, menciona que la empresa es la sucesora de las ciudades, los reinos y las naciones de otro tiempo. Estas últimas subsisten sólo en calidad de aliados objetivos de la dominación que la empresa ejerce ahora.

Plantea que la crisis climática actual es el primer acontecimiento que sincroniza a las sociedades humanas desde el desembarco de Cristóbal Colón en el continente americano. En esta catástrofe ecológica, Occidente ha destruido desde hace siglos interacciones y lazos entre culturas, formas de vida y ecosistemas que ahora su conciencia incita a reconocerlas. Por ello, los humanos y los no humanos se ven forzados, por primera vez desde la era del neolítico, a inventar lo que él llama un modo de “cooperación”. Por otro lado, la tecnología humana se ve obligada a encontrar un saber técnico que opere en el “interior” de las fuerzas naturales en vez de violentarlas por medio de un vínculo de dominación. Menciona que diferentes culturas del mundo como la China taoísta, los dogones de Malí, los cherokees o los mapuches tenían incorporada esta forma de pensar en la que no todos los retrocesos son malos. Sin embargo, ahí no se trata precisamente de un paso atrás “sino de la inclusión tardía de las voces que fueron silenciadas por Occidente” (2020, p. 11).

Encuentra que Occidente ha concebido un principio estético, el cual representa el binarismo occidental originado de la separación entre la naturaleza y la cultura. Se refiere a la oposición entre la materia y la forma. Esta oposición identificada por Aristóteles (384-322 a.C.) significa que la materia pasiva (*hylé*) es la que recibe a la forma activa (*morphé*). En la estética de Friedrich Schiller (1759-1805) la forma representa el principio espiritual que viene a trabajar y a ordenar el material amorfo. Considera que esta dualidad se la puede percibir como el más sutil y pernicioso de los condicionamientos y también como contribución del arte al pensamiento binario donde se ha fundado la mecánica occidental de la dominación del mundo. Se pregunta la causa primera de la cadena de

oposiciones que terminó estructurando casi toda la vida humana. Y ante los actuales trastornos climáticos propone disolver estas oposiciones con una visión “relacional” e “inclusiva” del mundo. Desde su punto de vista está claro que la materia, la naturaleza descalificada como entorno, la mujer, el salvaje, el pobre y todos los individuos que están fuera de las normas “deben someterse a la voluntad del principio activo, aceptar esta condición de ‘soporte’ donde vienen a estamparse el adoctrinamiento y la sujeción” (2020, p. 17). En ese sentido, la materia (*hylé*) y la forma (*morphé*), es la combinación del sometimiento que está inscrita desde hace dos mil años en la teoría del arte occidental.

De acuerdo con Bourriaud, si la noción de sujeto en Occidente se ha construido a partir de una serie de exclusiones hoy se intenta extenderla y diseminarla. Toma en cuenta una cita del filósofo Anselm Jappe quien señala que la forma-sujeto ha sido asociada con el género masculino y se ha formado sobre un modelo jerárquico como alma y cuerpo, espíritu y naturaleza, forma y materia, esta última (*mater*) asociada con el género femenino por su etimología. Así pues, Bourriaud menciona que el sujeto occidental se ha fundado a partir de la separación de una cantidad de “no sujetos”, es decir de aquellos que son demasiado “naturales” para verse integrados. Sin embargo, en otros lugares comenzaron a tener entidad, por ejemplo, en 2008 Ecuador reconoció su ecosistema como entidad política y nueve años más tarde Nueva Zelanda atribuyó al río Whanganui el estatuto de persona jurídica.

Así, se entiende la nueva clasificación de los no humanos, sujetos de pleno derecho, transitado de la materia a la forma, de la cosa a la persona. Menciona que este es uno de los mayores desafíos del antropoceno. La corriente filosófica llamada “pensamiento orientado al objeto” se propone como una saludable crítica al antropocentrismo, como un caballo de Troya de la cosificación y como una preparación mental para una etapa nueva de abordaje del planeta. Esta fase acontece en el momento en que la multiplicación de personas y sujetos jurídicos parece la prioridad. Con respecto al arte contemporáneo, plantea que se presenta como la confrontación entre un objeto y el ser humano. Hoy se constituye como un laboratorio de la materia. La razón es que ya no se limita a indagar los procesos en los cuales “los humanos se ven transformados en cosas o en ‘datos’, sino que inventa unos puntos de pasaje entre diversos sistemas del ser y distintas formas de vida” (2020, p. 19). Como expresa Bourriaud:

Con este libro, me gustaría contribuir al surgimiento de una “estética inclusiva” que requiera un aprendizaje de la mirada y que surja, finalmente “descentrada”, en el seno de un universo plurivalente donde se incluya a los no humanos. Basada en una visión amplificada de la antropología, esta estética ratificaría el final de los binomios que estructuran el pensamiento predador de Occidente y apuntaría incluso a su completa disolución. En esta estética inclusiva,

formas y materias constituyen una suerte de “cooperativa”, tal como sucede entre el ser humano y lo que se denominaba antes, no sin desdén, su “entorno”. (Bourriaud, 2020, p. 19)

El autor recomienda que el pensamiento y el discurso artístico no pueden limitarse a esa posición crítica a la que se los quiere reducir. Por ello, se ha hecho necesario elaborar nuevos instrumentos en lugar de reaccionar ante las formas, las imágenes o las ideas con las herramientas heredadas. Asimismo, considera que, en el contexto de la catástrofe climática, el arte podría establecer un modelo alternativo y una referencia para las actividades humanas. Pone por caso a sociedades calificadas de “primitivas” que integraron la actividad artística a su funcionamiento cotidiano. Por ejemplo, en Japón los arreglos florales y la manera de poner la mesa constituyen formas de arte. También menciona las cavernas donde se iniciaron las primeras manifestaciones de la especie humana. Tal como ocurre con el arte prehistórico donde “la cueva representa el mundo en estado inacabado, incompleto” (2020, p. 22). Es el espejo del caos de los orígenes y la prueba de una unión con la vida animal que muestra rasgos de totemismo.

Así pues, señala que la catástrofe ecológica es motivo para replantearnos el espacio que las sociedades le han asignado al arte. Los valores intrínsecos a la práctica artística como la creatividad, el espíritu crítico, el intercambio, la trascendencia, el vínculo con el Otro y con la Historia, son vitales para el futuro de la humanidad. Necesitamos del arte para darle sentido a nuestras vidas, algo que el sistema bancario no nos proporciona. En su escrito desarrolla algunas de las figuras estéticas que flotan en el capitalismo planetario y a su vez describe los retos de la actividad artística en tiempos del capitaloceno y aboga por su reconocimiento como una necesidad vital.

Cabe aclarar que el término “antropoceno” se refiere a la crisis climática y significa literalmente “era del ser humano”. El vocablo designa una época de la historia de la Tierra que sucede a diez millones de años del holoceno. Bourriaud precisa que esa referencia a nuestra especie señala su hegemonía desastrosa sobre los demás a través de la extensión y del volumen de sus actividades. Estos movimientos constituyen una fuerza geológica capaz de modificar el planeta, pero es un virus. Por otro lado, el nombre “capitaloceno” empleado por el escritor Andreas Malm, enfatiza el hecho de que esta amenaza proviene de las actividades humanas, pero sobre todo de cómo estas actividades son acondicionadas por un sistema productivo globalizado, dispuesto exclusivamente al beneficio económico, la privatización y la explotación intensiva de los recursos naturales. Bourriaud indica que esta aclaración es pertinente al considerar que “los últimos desarrollos del arte contemporáneo sólo pueden entenderse en conexión con el capitalismo mundializado, con su ‘anti-materialismo’ fundamental”. El capitalismo no tiene nada de materialista sino todo lo contrario pues “su proyecto es ‘desrealizar’ el mundo para transformarlo en productos financieros...” (Bourriaud, 2020, p. 27).

Bourriaud indica como punto de partida de ese desarrollo los años 90 que fueron el momento del pasaje del “yo” al “nosotros” para el arte contemporáneo y que se enfocaba en la esfera de las interacciones humanas. Por entonces, una generación de artistas puso en escena unos grupos-sujetos, sujetos colectivos, que integró el punto de vista de “otros”. En ese caso, se refiere a interlocutores, comunidades, vecinos o poblaciones. Por otra parte, agrega:

Asistimos hoy, en una primera etapa, a la aparición de prácticas artísticas de un conjunto de locutores (o interlocutores) más complejos, que se podría calificar de “grupos-sujetos/objetos. Entre ellos, animales, objetos naturales, productos de la industria humana, máquinas... (Bourriaud, 2020, p. 122)

En ese sentido, menciona que en el caso de un grupo-sujeto/objeto el artista nunca es un hablante único pues cada organismo sigue su lógica. Por ejemplo, artistas que integran en sus exposiciones elementos diversos como los crustáceos, las moscas o abejas del francés Pierre Huyghe, los pájaros del belga-alemán Carsten Höller, las arañas del argentino Tomás Saraceno o las hormigas del chino Hu Xiaoyuan.

Estas reflexiones nos conducen a replantearnos el término identidad para entender nuestro contexto. El problema de la identidad en el continente americano ha tenido una larga discusión por la propia conformación de las diferentes poblaciones. Me gustaría referirme a algunos planteamientos sobre el concepto de la “identidad”. El sociólogo Stuart Hall, en su capítulo titulado “¿Quién necesita identidad?” (1996), señala que la deconstrucción del concepto identidad se ha realizado al interior de varias disciplinas, todas ellas críticas de la noción de una identidad integral, originaria y unificada. Señala que:

La filosofía planteó en forma generalizada la crítica del sujeto autónomo situado en el centro de la metafísica occidental postcartesiana. El discurso de un feminismo y una crítica cultural influidos por el psicoanálisis desarrolló la cuestión de la subjetividad y sus procesos inconscientes de formación. Un yo incesante performativo fue postulado por variantes performativas celebratorias del posmodernismo. Dentro de la crítica antiesencialista de las concepciones étnicas, raciales y nacionales de la identidad cultural y la “política de la situación” se esbozaron en sus formas más fundadas algunas aventuradas concepciones teóricas. (Hall, 1996, p. 13)

Ante esta situación Hall propone dos alternativas frente a la pregunta que da título a su texto. La primera propuesta se trata en identificar un rasgo distintivo de la crítica deconstructiva a la que

fueron sometidos muchos conceptos esencialistas. Es una forma de crítica que no contempla el reemplazo de conceptos inadecuados por otros más verdaderos, sino que “el enfoque deconstructivo somete a ‘borradura’ los conceptos clave” (1996, p. 13). Esto indica que ya no son útiles en su forma original y no reconstruida. Sin embargo, se tiene que seguir pensando con ellos, aunque sus formas se encuentren destotalizadas o desconstruidas y no funcionen dentro del paradigma original. La propuesta del filósofo Jacques Derrida (1981) se enfoca en pensar en el límite y en el intervalo como una especie de doble escritura. Hall menciona que la identidad es un concepto de ese tipo “que funciona ‘bajo borradura’ en el intervalo entre inversión y surgimiento” (1996, p. 14). Es una idea que ya no puede pensarse a la manera antigua, pero necesaria en el pensamiento integral.

La segunda propuesta se basa en señalar dónde, y en relación con qué problemas, surge la “irreductibilidad” del concepto de identidad. Para ello, centra la respuesta en la cuestión de la agencia y la política. Con respecto a la política, se refiere a la significación del significante “identidad” en las formas modernas de movilización política, su vínculo central con la política de la situación, y también a todas las dificultades que afectaron las formas contemporáneas de “política identitaria”. En cuanto a la agencia, Stuart Hall menciona que no contempla “volver a una noción no mediada y transparente del sujeto o de la identidad como autores centrados de la práctica social” (1996, p. 14). En este caso, Hall coincide con la propuesta del filósofo Michel Foucault (1970) quien plantea una teoría de la práctica discursiva en vez de una teoría del sujeto cognoscente. Este descentramiento propone una reconceptualización del “sujeto”. Es pensarlo en su nueva posición desplazada o descentrada dentro del paradigma. Hall considera que la cuestión de la identidad o la cuestión de la “identificación” se repite en el intento de rearticular el vínculo entre sujetos y prácticas discursivas. Menciona que:

En el lenguaje del sentido común, la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento. (Hall, 1996, p. 15)

A diferencia del “naturalismo” de esta definición, señala que el enfoque discursivo plantea la identificación como una construcción siempre en proceso, nunca terminado. Al no estar determinado siempre es posible ganarlo o perderlo, sostenerlo o abandonarlo. La identificación es condicional y se instala en la contingencia y una vez consolidada no cancela la diferencia. La fusión total que esta sugiere es una fantasía de incorporación. Así pues, plantea que la identificación es “un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación, y no una subsunción. Siempre hay ‘demasiada’ o ‘demasiado poca’: una sobredeterminación o una falta, pero nunca una proporción adecuada, una totalidad” (1996, p. 15).

El concepto de identidad que Hall despliega no es esencialista sino estratégico y posicional. Señala que ese concepto acepta que las identidades nunca se unifican y están cada vez más fragmentadas y fracturadas en los tiempos de la modernidad tardía. Las identidades nunca son singulares, sino que están construidas de diversas maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo antagónicas. También se debe tomar en cuenta que están sujetas a una historización radical y a un proceso de cambio y transformación constante. Menciona que:

Es preciso que situemos los debates sobre la identidad dentro de todos esos desarrollos y prácticas históricamente específicos que perturbaron el carácter relativamente “estable” de muchas poblaciones y culturas, sobre todo en relación con los procesos de globalización, que en mi opinión son coextensos con la modernidad (Hall, 1996) y los procesos de migración forzada y “libre” convertidos en un fenómeno global del llamado mundo “poscolonial”. (Hall, 1996, p. 17)

Stuart Hall amplía el concepto mismo de las identidades. Menciona que, aunque parecen invocar un origen en un pasado histórico con el cual mantienen un vínculo, las identidades se complementan con otros factores. En realidad, se trata de “cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser” En ese sentido, no se refiere a “‘quienes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo cómo podríamos representarnos” (1996, pp. 17-18). De esta manera, las identidades se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. Estas se relacionan con la invención de la tradición como también con la tradición misma. Quiere decir que no es el supuesto retorno a las raíces sino la aceptación de nuestros “derroteros”.

Agrega que las identidades se originan de la narrativización del yo. La característica ficcional de este proceso no debilita su efectividad discursiva, material o política, incluso cuando la pertenencia, la “sutura en el relato” de la cual surgen las identidades, reside en parte en lo imaginario y lo simbólico. Precisamente, las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él. Por ese motivo debemos considerarlas producidas en los ámbitos históricos e institucionales específicos, al interior de formaciones y prácticas discursivas específicas y a través de estrategias enunciativas específicas. Y con respecto al término identidad plantea lo siguiente:

Uso “identidad” para referirme al punto de encuentro, el punto de “sutura” entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan “interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”. (Hall, 1996, p. 20)

Ahora bien, con respecto a la vigencia del concepto de identidad en la realidad latinoamericana quisiera añadir algunas consideraciones de Ticio Escobar. En su texto titulado "Identidades en tránsito" (2012), Escobar entiende la identidad desde la cultura que es empujada por la globalización mediática y económica e inmersa en el crecimiento de las tecno democracias. El cambio del concepto provocado en este escenario ha dejado a las nuevas identidades sin el aura épica de antaño. No existen más las identidades-motores o las identidades esenciales que se postulan como abanderadas de las grandes causas. En nuestros tiempos el aspecto de las identidades señala desplazamientos y tránsitos. Por esta razón es imposible pensar en identidades estables dada la condición de alteridad excluida. Pese a la contradicción surgida de la reflexión siguiente, la identidad está también definida por la presencia del opresor. Es un concepto ambiguo en la época contemporánea que por lo mismo no puede cancelarse. Para Escobar "las identidades significan el (auto) reconocimiento que hace una persona o un grupo de su inscripción en una red imaginaria que lo sostiene (de su pertenencia a un armazón de sentido)" (2012, p. 1). La anterior cita nos lleva a pensar en las diversas formas de integración en redes colectivas como pueden ser las referentes a la sexualidad, ideología, barrial, de región etcétera.

En cuanto al arte latinoamericano este tema está relacionado con categorías de enfrentamiento entre lo universal y lo particular. A partir del par dicotómico centro-periferia surgen nuevos debates. Por ejemplo, la periferia formula la crítica ante la idea de la fuerza expulsora del otro, mientras que la hegemonía cultural del centro se postula como administradora del sentido. Coincido con Ticio Escobar cuando propone que el arte latinoamericano no debe estar sujeto a la única noción del binomio centro-periferia puesto que llega a reproducir su sentido simétrico y legitimar lo excluyente. Escobar plantea que la autoafirmación identitaria y el potencial de disenso del arte latinoamericano deriva de procesos complejos de construcción de subjetividades, de diversas estrategias de lenguaje, de apuestas de sentido apoyadas en la memoria (particular, global) y abiertas a las experiencias (universal, local). En ese sentido considero que el desafío para el arte latinoamericano está en su capacidad de formular propuestas críticas frente a los diferentes sistemas hegemónicos.

CAPÍTULO 3. Trayectos hacia una intervención artística social

En este capítulo propongo reflexionar sobre la relación entre el arte y la arquitectura a partir de una serie de obras realizadas por el tesista en distintas ciudades de Argentina durante el periodo 2010-2023. Este trabajo aborda la cuestión de las conexiones formales, circunstanciales y teóricas entre arte y arquitectura a partir de tres casos. Estos son intervenciones artísticas hechas durante los años mencionados en las ciudades de Buenos Aires, Zapala y Mendoza. Tal acercamiento se establece buscando probar la existencia de vínculos de identidad con los lugares donde vivimos y el diálogo sobre experiencias estéticas de la ciudad.

El capítulo se enfoca en las tres intervenciones artísticas que conforman el cuerpo de estudio de esta investigación. Este se compone de cuatro apartados que abordarán el desarrollo de esas producciones. En primer lugar, se incluirá un texto que hace referencia a obras propias realizadas con anterioridad, que van de 1993 a 2009 y que sirven como antecedente del trabajo posterior.

En segundo lugar, se abordará la primera intervención de sitio específico que se titula “Colchones en hoteles” y se realizó en 2010 durante el encuentro llamado Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas (LIPAC) en el Centro Cultural Ricardo Rojas en Buenos Aires. Ahí asistieron numerosos artistas en su mayoría procedentes de distintos puntos de la República Argentina que desarrollaron sus proyectos de manera individual. En esta intervención se buscó modificar el espacio arquitectónico con elementos del lugar en hoteles de Buenos Aires.

En tercer lugar, se tratará la segunda obra que se denomina “Ante los muros inacabados y en abandono” y se hizo en 2014 como parte de la residencia artística llamada CHAPAD-LA en Zapala, Neuquén. En el encuentro se conformó un grupo de trabajo con artistas argentinos de la localidad para realizar una producción colectiva. Ahí se determinó señalar edificios en construcción que quedaron inacabados y otros abandonados.

Finalmente, se referirá al tercer trabajo que se llama “Ladrillos de El Algarrobal” y se elaboró en 2022 y 2023 en El Algarrobal, Mendoza. Esta intervención tiene su origen en el 2019 cuando organicé una Práctica Social Educativa de la FAD, UNCuyo en el Algarrobal, Mendoza como parte de mi labor docente. A esa práctica acudieron migrantes de Bolivia residentes en esa zona. Por este motivo, el trabajo para esta intervención se realizó después junto con las y los trabajadores de origen boliviano residentes en esa zona de Mendoza. En este caso se propuso alterar material de construcción de tipo artesanal de los hornos de ladrillos de Mendoza.

Quisiera señalar los propósitos que se tratan en las tres intervenciones artísticas de este trabajo. El objetivo general consiste en indagar la conexión entre arte y arquitectura en la producción

artística realizada en Argentina entre 2010 y 2023. Por otra parte, los objetivos específicos radican primero en reconocer el lugar que ocupa la escultura en el emplazamiento de esas intervenciones efímeras en sitios específicos y plantear la fotografía como registro y soporte de la intervención. En segundo lugar, se intenta identificar estrategias procedimentales del arte actual que hacen posible la realización de prácticas artísticas en espacios arquitectónicos. En tercer lugar, se procura comprender el contexto de producción de las obras considerando las y los actores implicados y las ciudades.

3.1. Memoria de la producción artística previa

El siguiente texto es una memoria sobre obras artísticas que elaboré entre 1993 y 2009. El criterio de la selección se basa en el formato tridimensional que incluye escultura, instalación, intervención y registro fotográfico. Tal recuperación procura servir de antecedente para el desarrollo de las tres intervenciones en sitio específico mencionadas.

En principio, me gustaría referirme a ideas y conceptos que rigen esta producción artística con objeto de explorar nuevas inquietudes. Asimismo, planteo reflexiones sobre los métodos de trabajo desarrollados en la práctica. Este escrito pretende poner en palabras ciertas inquietudes que posiblemente estén reflejadas en cada pieza o que aspiré a que así fuera. Por esta razón quise estructurar el texto de manera cronológica para ir conectando las distintas etapas de las obras aquí expuestas.

En mi trabajo existe una reflexión a partir del contexto donde crecí, el cual estuvo vinculado al hospital en el que trabajaba mi madre y al comercio de materiales de mi padre en la Ciudad de México. Mi primer taller de trabajo estuvo ubicado en ese antiguo establecimiento que expendía materiales para la construcción. Considero que ahí se establecieron los cimientos de mi discurso plástico y que de allí proceden muchos temas de las obras realizadas hasta el momento. Por lo tanto, encuentro que ese contexto influyó decisivamente en mi profesión como artista visual.

Entiendo esta actividad artística como la poética de construir, construir con lo destruido, sobre lo destruido. Esta reflexión está impregnada de la historia de México de fines del siglo XX y principios del siglo XXI. En ese país se ha impuesto el neoliberalismo con fuertes cambios desde los años noventa del siglo pasado. Distintos gobiernos han efectuado disposiciones neoliberales que muchas veces van en detrimento de la población. El impacto de ese rumbo es evidente en la vida cotidiana pues existe una marcada desigualdad social, entre otras cosas.

Quisiera agregar que en distintos momentos he explorado trabajar en varias disciplinas, en articularlas y diluirlas entre sí. Es un cruce entre diferentes formatos expresivos donde he tenido la intención de reducir los márgenes entre las disciplinas de las artes visuales. Otra búsqueda constante en mi obra es la confrontación entre dos contrarios, la disolución de las fronteras o límites entre el afuera y el adentro, lo privado y lo público. Me planteo indagar el momento cuando un objeto o una situación está en proceso de convertirse en otra forma, en la transformación o transfiguración.

Enseguida quisiera referirme a las obras. En 1993 comencé a trabajar en la plástica con materiales sintéticos. La primera pieza que realicé por entonces se titula “Momentos en una ventana” (1993). La obra se compone de un marco de madera con placas de acrílico ensambladas, en el que sus cantos se van modificando de un extremo al otro. En la pieza quise captar ópticamente el movimiento del abrir y cerrar y el desplazamiento en el objeto a partir de los puntos de fuga.



Ilustración 24 – “Momentos en una ventana”, Ciudad de México, 1993.

El artista visual y docente, Erhart Schrötter escribió un texto para el folleto de mi primera exposición individual titulada “En el crepúsculo” concretada en el Goethe-Institut Göttingen en 2001. La muestra comprendió una serie de grabados y dibujos. Sin embargo, en una parte de su escrito menciona aspectos sobre mi trabajo en escultura y sobre la pieza anterior:

Las esculturas, que aquí no podemos ver, son geoméricamente estrictas –aparentemente muy diferentes a los grabados en madera. Estas tienen títulos que parecen paradójicos, pero revelan el secreto de su efecto. “Momentos en una Ventana” se llama una pieza. Ella muestra un marco que en poca profundidad estratifica los planos donde los bordes cambian continuamente la dirección. Nosotros presenciamos visualmente el proceso del “llegar a lo abierto” en una forma estática. Esto se puede aplicar también a las imágenes de Alejandro López Saldaña: ellas son ambivalentes. (Schrötter, 2001)

Al año siguiente, en 1994, la situación del país influyó en todos los sectores de la sociedad. Ese año en México fue agitado y contrastante pues inició el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos de América y Canadá al mismo tiempo que surgió la rebelión del Ejército Zapatista de Liberación

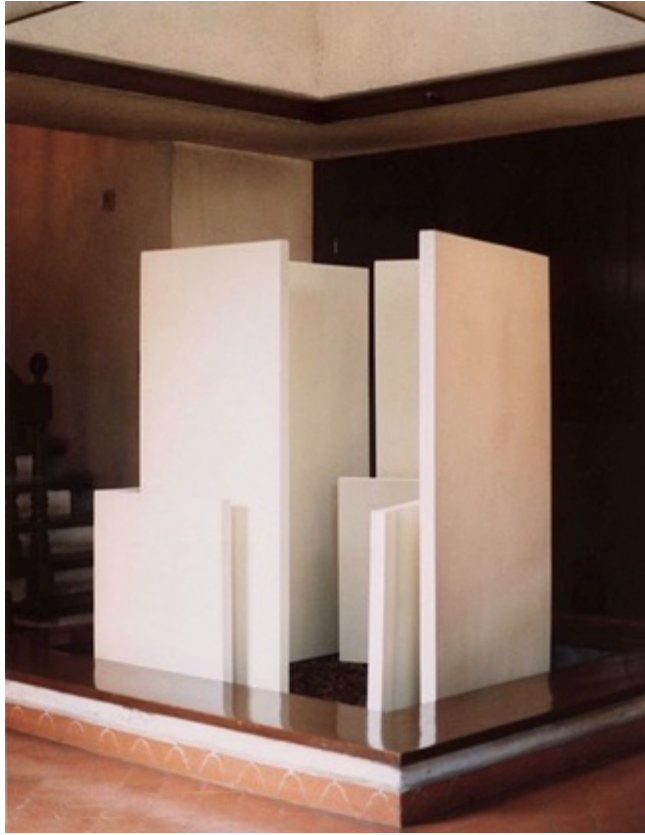


Ilustración 25 – “Panel”, Ciudad de México,1994.

Nacional en el estado de Chiapas. Y al finalizar el año se produjo una de las crisis económicas más profundas en la historia reciente de la nación.

En el ámbito de la construcción la crisis se manifestó, paradójicamente, con un incremento considerable en la edificación de conjuntos habitacionales de interés social a cargo de empresas inmobiliarias privadas. Con ello los límites de la ciudad de México se desbordaron aún más. También progresivamente llegaron empresas transnacionales y se instalaron grandes almacenes estadounidenses como Home Mark, Make Yourself o The Home Depot.

En ese entonces incorporé los materiales prefabricados como en la obra con título “Panel” (1994). Son cuatro módulos de placa de madera triplay o contrachapada, que se refieren a la arquitectura de muros falsos. Una pieza más se llama “Ventana con moscas” (1994). Es un juego ambivalente, una paradoja espacial. Frente a esta obra el espectador puede estar ubicado, espacialmente, “afuera” con respecto a la cortina de tela que parece colgar detrás del vidrio, y al mismo tiempo estar “adentro” pues la sombra de unos papeles cortados en forma de moscas es proyectada por una luz externa.

Schrötter identifica en su escrito dos ejes temáticos. Uno es el tema del espacio donde acontece el tránsito entre el espacio exterior y el interior. Y el segundo tema se refiere al movimiento



Ilustración 26 – “Ventana con moscas”, Ciudad de México, 1994.

o el desplazamiento en el cual ocurre la penetración del espacio. Señala que en este punto se manifiesta el *tempo* para advertir la dinámica del progreso o el contraste con lo posterior.

De esta manera, las esculturas anteriores marcan el comienzo de un desarrollo formal ligado al geometrismo mexicano. Este movimiento artístico surgió en México entre los años 50 y 60 del siglo pasado junto a otras tendencias que se estaban gestando. Es una etapa del arte conocida generalmente como “la generación de la ruptura” cuyo nombre refiere a los planteamientos artísticos con respecto a la época anterior, la Escuela Mexicana de Pintura.

Considero que el geometrismo estableció un puente que permitió la continuidad de lo que había aportado el muralismo. Los y las artistas del movimiento geométrico lograron, entre otras cosas, una nueva interpretación del pasado histórico de México al retomar las formas geométricas de la cultura prehispánica. Por otro lado, se propició el desarrollo del arte junto con la ciencia y la tecnología en un contexto internacional.

Me gustaría mencionar que tuve la oportunidad de colaborar con dos artistas de esa época en proyectos de arte público. Me refiero a la escultora Helen Escobedo (Ciudad de México, 1934-2010) y al escultor y pintor Federico Silva (Ciudad de México, 1923, Tlaxcala, 2022) quienes desarrollaron parte de su obra artística con planteos geométricos. Con Helen Escobedo colaboré en la instalación titulada



Ilustración 27 – “Piezas de barro”, Berlín, 2001.

“Inventario y Fábula” en la Escuela Nacional de Artes Plásticas¹⁸ de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1993. Por otra parte, con Federico Silva trabajé como su asistente en la pintura mural titulada “El principio” en Choix, Sinaloa, en la primera etapa en 1994 y la segunda etapa en 1996-1997. Estos dos artistas influyeron definitivamente en mi trabajo como artista visual.

En un momento posterior y durante una estancia en Berlín comencé a trabajar en un grupo de obras que titulé “Espacios Posibles”. El nombre se refería a la percepción sensorial de diferentes situaciones espaciales. En ellas pueden ocurrir las contradicciones espaciales a las que están sujetos nuestros sentidos. Esas referencias sensoriales son la materia de análisis para el entendimiento. En ese proceso, la mente juega un papel importante en el reconocimiento del espacio. De hecho, es quien lo dota de significado, lo hace comprensible para los sentidos. De ahí que mentalmente es posible intuir espacios diversos y a la vez vivenciarlos corporalmente.

¹⁸ Hoy Facultad de Artes y Diseño.



Ilustración 28 – “Cántaro”, Berlín, 2001.



Ilustración 29 – “Cántaro con tres bocas”, Berlín, 2002.



Ilustración 30 – “Esponja para trastes”, Berlín, 2002.

Pienso que en la descripción del espacio participa la percepción sensorial pues es un recurso o sensor corporal inmediato. Dentro de las capacidades humanas, como es el rango de percepción de nuestros sentidos, apreciamos un fragmento de la realidad total. Estas referencias sensoriales se interpretan como verdad relativa que se amplía en el tiempo. En este caso, el objeto escultórico busca integrarse a esa amplitud sensorial.

Considero que la geometría se puede emplear como parte del proceso humano que busca describir el espacio. En este caso, lo he indagado a través de la escultura. En la etapa del diseño de varias obras inicié la síntesis geométrica de lo que me interesaba comunicar. Para ello, utilicé las formas simples como el triángulo, rectángulo, círculo y óvalo. Además, me propuse que las relaciones de forma y contenido estuvieran presentes al adquirir su aspecto volumétrico y en concordancia con el color. Así la escultura sería una propuesta de vivencia espacial.

Así pues, el plan de trabajo comprendió llevar a cabo la concreción plástica del proyecto llamado “Espacios posibles”. Para ello, me propuse explorar tres elementos estructurales: el interior, el exterior y el punto intermedio entre el interior y el exterior. Por otra parte, me enfoqué en indagar el vínculo del cuerpo con la obra y las características propias del material.

En la primera etapa realicé el conjunto llamado “Piezas de barro” (2001) que modelé en arcilla a partir de la presión de mis brazos y muslos. Así, las piezas horneadas se convirtieron en una especie de prótesis o extensión de mi propio cuerpo.



Ilustración 31 – “Onda”, Berlín, 2002.

En una segunda etapa incorporé en mi trabajo los materiales para la construcción. En esa ocasión utilicé yeso, varilla, tela de alambre y hule espuma inicialmente para construir objetos como “Cántaro” (2001), “Cántaro con tres bocas” (2002) y “Onda” (2002). El tema de esas obras hacía referencia al poema “El cántaro roto” del escritor Octavio Paz de 1955. En su composición menciona “... juntar de nuevo lo que fue separado” y más adelante señala “... hacia allá. Al centro vivo del origen, más allá de fin y comienzo” (Paz, 1958, pp. 54-55). Esas palabras significaron para mí un momento de reencuentro cultural.

Después seguí usando estos mismos materiales, pero de una manera diferente. En esa ocasión comencé a intervenir objetos encontrados como la pieza “Esponja para trastes” (2002) que está tratada con yeso. Ese fue el inicio de una serie de obras en las que más adelante seguí implementando el mismo sistema.

Por entonces escribí para mi segunda exposición individual llamada “Paseo” en la Embajada de México en Berlín en 2003, que en este caso se compuso de esculturas:

Observando con detenimiento, las obras guardan en su proporción una estrecha relación con el cuerpo humano. Y uno de mis temas ha sido el espacio, o mejor dicho el tránsito del espacio exterior y el espacio interior. Con ello intento crear un espacio distinto al usual, más que uno habitacional. La confrontación entre dos contrarios parece ser la constante en todas mis obras. Se trata de estructuras de doble cáscara, que por un lado pretenden contener algo y por el otro rechazarlo. Esto entiendo por forma. Ella es la frontera entre el interior y el exterior, la cáscara del espacio. (López, 2003)



Ilustración 32 – “Muebles y forros”, Ciudad de México, 2005.

Este conjunto de obras las realicé durante un estudio de posgrado en Artes Visuales, en el área de escultura, en la Universität der Künste Berlin de 2001 a 2003. En esos años asistí a la clase del Prof. David Evison (Guangzhou, China, 1944). Evison es considerado escultor británico con obras de carácter abstracto. Por otra parte, en esa institución conocí al Prof. Anthony Cragg (Liverpool, Reino Unido 1949). El trabajo escultórico de Cragg es abstracto y objetual. Ambos escultores británicos tuvieron también una influencia en mi formación como artista visual.

Más adelante en México, comencé a experimentar en diferentes áreas de la escultura como la construcción de objetos, instalación e intervención en sitio específico y la fotografía como registro y soporte de esas acciones. Una de ellas es la instalación con el nombre “Tejas musleras con goteras” (2004) que consta de 306 tejas de barro perforadas. Es una pieza de vibración horizontal y con doble negación funcional. Aunque las tejas de barro conservan su aspecto como elemento arquitectónico, sus funciones están invertidas según su finalidad: ahora están perforadas cada una con el mismo número de hoyos y ya no protegen; están alineadas sobre el piso y no sobre el techo.

Otra instalación se titula “Muebles y forros” (2005). Con el mismo procedimiento de aplicar yeso y tela de alambre sobre un material artificial absorbente, seguí interviniendo objetos encontrados como se observa en este conjunto. Aquí las sillas y sillones viejos adquieren una nueva presencia, una nueva cáscara o piel, al ser objetos “remodelados”. Entre tanto, sus respectivos forros rotos y sucios que penden del techo son “redimensionados”, ya que al estar desprendidos de su límite original lo



Ilustración 33 – “Tejas musleras con goteras”, Ciudad de México, 2004.

termina expandiendo. Entonces en esta obra como también en la anterior se genera una suerte de propagación de la tridimensionalidad.

Las instalaciones “Muebles y forros” y “Tejas musleras con goteras” formaron parte de la tercera exposición individual con el título “DOS” en la Antigua Academia de San Carlos, Ciudad de México en 2006. Los artistas visuales y docentes, Sandra Martí y Arturo Miranda Videgaray escribieron los textos para el folleto de la exposición.

Sandra Martí comenta (Martí y Miranda, 2006) sobre la instalación “Muebles y forros” que son objetos usados del mundo contextual propio a los que se les asigna una oportunidad de cambio. A ellos se le agrega un sentido diferente a su primera función, convirtiendo las sillas en objetos no factibles de ser usados como asientos. Estos objetos intervenidos tienen una materialidad nueva y dura que se obtiene con la esponja y el alambre de hierro cubiertos de yeso.

Señala que las sillas obtienen un estado de salud nuevo al pasar de objeto utilitario a no utilitario y de muebles aislados a objetos jerarquizados. De esa manera, el objeto se beneficia de otra presencia material y un aspecto nuevo de significados lúdicos y trágicos. Martí menciona que la instalación incluye las telas o “pieles” en estado envejecido que junto con las sillas conforman dos planos de observación en el espacio. Uno se encuentra con las sillas en el piso y el otro con los forros colgados y flácidos. A su vez estos dos planos son portadores de voces en las que “las sillas son el presente intervenido y los forros son el desprendimiento de un límite original como metáfora del tiempo” (2006).



Ilustración 34 – Detalle de “Tejas musleras con goteras”, Ciudad de México, 2004.

Asimismo, refiere que el conjunto de los forros nos ubica en la dimensión tanto del tiempo como también del conjunto humano que provocó el desgaste del material. Es una metáfora más de la manera en que las personas se vinculan con los objetos en una determinada vida:

Entonces, decide someter a las sillas a una suerte de cirugía estética y descubre así que el tiempo y el desuso pueden aparentar cierto disimulo, y las sillas pueden adquirir un nuevo esplendor. Este nuevo clima dentro de los objetos se confirma por el color blanco del yeso, el cual colabora en otorgar un cierto grado de esterilidad y limpieza, versus su textura cruda y los forros rotos cargados de grasa, tierra y soledad. (Martí y Miranda, 2006)

Martí continúa su texto abordando la instalación “Tejas musleras con goteras”. Señala que la obra es un anticipo de lo que puede sucederle en el tiempo a este material. En ella está intervenida la superficie de las tejas con agujeros en cada una que genera un conjunto de textura como una filigrana. El fin constructivo de las tejas sirve para proteger techos y espacios habitables como lugares comunes. Sin embargo, en esta propuesta se observa la posibilidad de no cubrir ni proteger nada pues las tejas se han transportado del techo al suelo. Así pues, la instalación resulta una expansión o desplazamiento de un territorio. Y concluye que “estos elementos unidos y emplazados en un nuevo lugar nos permiten visualizar una expansión de la tridimensionalidad” (2006).

Por su parte Arturo Miranda Videgaray tituló su escrito “La apropiación del objeto desde lo cotidiano” (Martí y Miranda, 2006). Señala que estos objetos-obra son resultado de la observación del entorno, objetos y lugares que remiten a imágenes personales, detonan piezas en constante transformación y permiten cambios en sus cualidades al ser intervenidas en el exterior. Los pasos de este proceso incluyen la observación del material, la investigación sobre sus características y sus

posibilidades expresivas inherentes. Es “un proceso que contempla el rescate de materia y objetos aparentemente sin mayor trascendencia...” (2006),, que al ser intervenidos y manipulados adquieren expresividad y se cargan de significados evocadores.

Menciona que ahí se aplica la destrucción para construir, se aprovecha las calidades y cualidades de herramientas y materiales propios de la construcción. Con ello se rompen “prejuicios que determinan la comprensión preestablecida de las cosas” (2006). Además, recuerda el taller de trabajo establecido en un antiguo establecimiento que expendía materiales como el cemento, varilla, ladrillo, cal, etcétera. Dicho dato hace pensar en un acercamiento distinto con la materia pues en estas obras no se utilizan materiales propios del artista, sino que se toma distancia de ello al emplear otros recursos. De tal manera que se expone lo vital de lo cotidiano aparentemente sin mayor significación.

Asimismo, alude a prácticas hechas con colchones, mesas, sillas, sillones y herramientas que se intervinieron todos de diferente manera. Algunos de estos elementos se asignan a nuevas tareas, otros se colocan en lugares inverosímiles o puestos en posiciones diferentes a las habituales. Por ese motivo, considera que el meollo del asunto es llegar a significados nuevos, ampliar la relación con los objetos, enriquecer la percepción de lo que vemos cotidianamente y que a veces pasamos desapercibido. Entonces señala:

Transgresión del objeto y del espacio, transgresión a lo establecido, cuestionamiento al orden y a las normas, rompimiento con las relaciones aceptadas como pertinentes, impertinencia que obedece a nuevos planteamientos, a cuestionamientos derivados de la observación y la crítica, plasmados sin miedo y con un gran compromiso. (Martí y Miranda, 2006)

Miranda concluye que es una obra viva que sigue su propio proceso, una propuesta que invita a cuestionar aquello que consideramos correcto, que permite revalorar planteamientos y estructuras con objeto de abrir significaciones nuevas.

Por ese entonces concreté otro grupo de piezas escultóricas. Obra en construcción, en proceso, obra negra o inconclusa son términos propios de la albañilería, los cuales apliqué en mi trabajo plástico. Es el caso de dos piezas de placa de hierro que están pintadas con franjas sobre su superficie. Este motivo se refiere a las señalizaciones de seguridad en los entornos arquitectónicos de la construcción. “Señal en amarillo y negro” (2005) se titula la primera pieza de una serie de obras relacionadas con ese tema. La segunda se titula “Señal en blanco y rojo” (2005). Ambas tienen como base una tarima de carga para enfatizar su carácter de objetos en sí mismos. Así pues, los dos objetos señalan una obra en construcción.



Ilustración 35 – “Señal en amarillo y negro”, Ciudad de México, 2005.

Quisiera mencionar que la pieza “Señal en amarillo y negro” se exhibió en VIII Bienal Monterrey FEMSA en 2007. Después, en el catálogo conmemorativo de la Bienal FEMSA 1992-2012 se publicó un texto que preparé para esa ocasión:

“Señal en amarillo y negro” es una pieza hecha en placa de hierro y metal. El método industrial de la placa de hierro y la aplicación de la pintura hacen casi imperceptible la factura manual. Y aunque parece ser abstracta, no pierde su carácter de objeto. Este aspecto objetual está enfatizado con tres elementos clave. El primero es la pintura llevada al plano tridimensional. El segundo es la paleta de carga de madera usada como base, la cual rompe con el límite entre lo escultórico y lo objetual. El tercero y último elemento es el nombre mismo de la pieza al emplear la palabra “señal”. Su superficie está pintada con franjas alternadas que aluden a las señalizaciones de precaución colocadas en las construcciones. Precisamente es un objeto señalando una obra en proceso y que forma parte de un todo aún inconcluso. La obra corresponde a la alternancia de los partidos políticos en el gobierno de México. Este trasfondo subyace en la obra aunque no de forma evidente. En “Señal en amarillo y negro” intento capturar el espíritu del proceso de cambio y transformación



Ilustración 36 – “Señal en rojo y blanco”, Ciudad de México, 2005.

continua, donde a veces se avanza y a veces se retrocede. Donde cada elemento puede modificar el contexto. (López, 2013)

Además, venía probando otras alternativas de trabajo paralelamente a las piezas mencionadas antes. Algunas de esas obras trataban sobre el tema de la ciudad las cuales tomaban como referencia principalmente la Ciudad de México. En este caso, se trató de obras efímeras a partir de intervenciones en sitio específico. Este proceso consistió en la modificación de objetos y espacios arquitectónicos. Asimismo, se incorporó el registro fotográfico de esa acción con una cámara digital. El grupo de esas acciones se tituló “Espontáneas” (2005-2007). Uno de esos trabajos se llama “Columna” (2005) que se forma con bancos apilados los cuales abarcan la distancia entre el piso y el techo del interior de un edificio.

En el caso de la fotografía con el título “Herramientas de trabajo” (2006) son objetos recolectados en mi taller de trabajo en la Ciudad de México. Ese lugar estuvo ubicado dentro de un antiguo establecimiento que expendía materiales para la construcción. De ahí que aparecen en la imagen distintas herramientas de la construcción ya en desuso como una carretilla, palas, cono de precaución, tarima de madera y carteles del Sindicato de Trabajadores de la Construcción, Excavación,



Ilustración 37 – “Columna”, Taxco, 2005.

Similares y Conexos de la República Mexicana - Confederación de Trabajadores de México. Después, en las fotografías empecé a registrar la alteración de diferentes lugares a través de la posición de colchones por ejemplo en una casa, hoteles, y en la calle. Una de las primeras se titula “Colchón en habitación” (2006) donde se bloquea el tránsito entre dos habitaciones con un colchón.

Por otro lado, había comenzado la filmación del video titulado “Fachadas de hoteles, Av. Tlalpan” (2006). El video trata sobre las fachadas de los hoteles que se encuentran en la Avenida Tlalpan en la Ciudad de México.

Posteriormente, en 2007 hice mi cambio de residencia a la provincia de Mendoza. El material anterior y algunas piezas nuevas que comencé a trabajar, se presentaron más adelante en dos exposiciones individuales en la Ciudad de Mendoza. La primera muestra se llamó “Autoconstrucción” y tuvo lugar en la Alianza Francesa en 2008. Se trataba de obra realizada en México y Alemania que incluyó dibujos y la serie de fotografías con el nombre “Espontáneas” que incluyó las primeras imágenes con colchones. Para el folleto de la exposición escribí lo siguiente:



Ilustración 38 – “Herramientas de trabajo”, Ciudad de Mendoza, 2006.



Ilustración 39 – “Colchón en habitación”, Taxco, 2006.



Ilustración 40 – Vista de “La cuarta pared”, Ciudad de Mendoza, 2009.

He recurrido a la cámara fotográfica para registrar intervenciones de objetos en sitios específicos. Son actos espontáneos que simplemente nacen a mi paso por algún lugar y deseo conservarlos en una fotografía. De este modo la imagen impresa es la obra final pues no queda más de aquel suceso. Como en la plástica, en estas fotografías también me valgo de las estructuras de los objetos para modificar el espacio en el que están. En cierto modo todas las escenas, y los actos mismos, están impregnados de una actitud lúdica. El juego está presente en cada episodio y es la sorpresa quien detona una nueva obra. (López, 2008)

Ese mismo año, en 2008, comencé un proyecto durante una residencia artística en Saint-Étienne que después concluí en Mendoza. El proyecto se presentó en la segunda muestra individual de ese momento titulada “La cuarta pared” en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza en 2009. La muestra se compuso de un video, pinturas y una escultura. Esta última era un cubo construido con materiales prefabricados como tableros de madera MDF y ángulos de hierro. Su forma era la de una habitación donde se podía ingresar por la faltante de una pared. En su interior había objetos domésticos como una cama tendida, mesa con un jabón, y toalla sobre una silla. Sus paredes estaban pintadas con franjas alternadas que se referían a las señalizaciones de los estacionamientos como signo de un espacio de tránsito y a la vez obra en construcción. Al costado de la habitación se mostró el video titulado “Fachadas de hoteles, Av. Tlalpan” que había filmado en 2006. El video incluía el sonido de un corazón humano que alude a las pulsaciones emitidas por la ciudad.



Ilustración 41 – Vista de “La cuarta pared”, Ciudad de Mendoza, 2009.

El grupo de piezas trataba de la intervención del espacio de un museo donde se hizo referencia a la arquitectura de materiales temporales y reemplazables. Mi intención por entonces era cuestionarme sobre la constante renovación de las ciudades y, por tanto, el veloz cambio de su aspecto arquitectónico. Me preguntaba si la ciudad está cambiando tan velozmente su apariencia, sucede lo mismo con sus habitantes, si está cambiando su pensamiento con la misma velocidad. También me interesaba la actividad del construir y la pintura llevada al plano tridimensional, es decir, en su carácter de objeto para generar espacios transitables.

La artista visual y docente, Laura Valdivieso, escribió el texto titulado “Advertir y subvertir” (Valdivieso, 2009) para el folleto de la exposición. Valdivieso comenta que la muestra estuvo integrada por un video, pinturas y una habitación prefabricada, a la que, justamente le falta la cuarta pared, asunto que le da nombre a esta muestra. La obra refleja un cruce entre el arte geométrico contemporáneo y las percepciones urbanas registradas en la retina. Señala que el entorno de la Ciudad de México es la principal referencia de esta producción:

Penetrado por esa realidad contemporánea y observador incansable de las modificaciones que las fachadas urbanas sufren en forma constante facilitadas por ese sinnúmero de materiales prefabricados que ofrece la industria para construir cualquier escenografía efímera. Concentrado también es esa percepción nueva que aporta el tránsito, en el recorrido cotidiano rutinario. Ver todos los días lo mismo y descubrir que no es lo mismo, porque la ciudad apela a cambios permanentes para renovarse. Alejandro registra ese recorrido con una cámara de video y lo completa con el sonido del latido de su corazón. Ambos elementos conjugados metaforizan el



Ilustración 42 – Vista de “La cuarta pared”, video Hotel Tlalpan, Ciudad de Mendoza, 2009.

ensimismamiento con el que él mismo atraviesa esa experiencia y apela a que el espectador pueda revivirla. (Valdivieso, 2009)

Valdivieso indica que la ubicación en ese sitio y el registro de la sensación son momentos que conceden el ingreso de la percepción en función de zoom. Esa situación genera que se agrande “hasta dimensiones insospechadas, algunos detalles visuales de la ciudad, como si se materializara un proceso de persistencia retiniana” (2009). En las pinturas se observan líneas oblicuas que aparecen en estacionamientos, grúas o bordes de las carreteras. El color primario, interactuando con el blanco y el negro, trae al plano un efecto perceptual pregnante que mantiene relación con la función comunicacional de origen, “pero que, al despojarla de su función práctica, atraviesa y se ubica en una dimensión estrictamente estética” (2009). Asimismo, plantea que las imágenes materializadas en las pinturas muestran “la vigencia de la geometría recontextualizada y resignificada en el campo del arte contemporáneo” (2009).

Menciona que pareciera que, de tanto ver esas líneas, se tomaría la decisión de ir más lejos. Entonces, además de las pinturas, se conforman las paredes de una habitación imposible e insoportable. De esta manera, “La cuarta pared” se establece como un lugar de clima onírico donde la habitación y la ciudad son una misma cosa:

La línea de contacto es un detalle de esta última que, de tanto girar en la cabeza del artista, cobró dimensiones y funciones hiperbólicas. Esta habitación, que está dispuesta para ser espiada y transitada, envuelve al espectador y genera un extrañamiento en la relación que los muebles,



Ilustración 43 - Still del video "Fachadas de hoteles, Av. Tlalpan", Ciudad de México, 2006.

intimistas, establecen con las paredes. Metáfora posible del mismo extrañamiento que el universo interno del hombre tiene con la ciudad y sus registros impersonales y muchas veces agobiantes. (Valdivieso, 2009)

Valdivieso concluye su texto mencionando la subversión de categorías de tipicidad o exotismo al tratar lo mexicano y la advertencia de cómo, a partir del entorno y los cruces de la formación artística, se pueden producir formas que contribuyan "a construir una visión poética del mundo en que vivimos" (2009).

De las experiencias anteriores se generaron tres intervenciones en sitios específicos las cuales son "Colchones en hoteles" realizada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en 2010; "Ante los muros inacabados y en abandono" hecha en Zapala, Neuquén en 2014; y "Ladrillos de El Algarrobal" elaborada en Mendoza entre 2022 y 2023. Estos trabajos serán tratados en los siguientes apartados.

3.2. Colchones en hoteles

Este proyecto es el primer conjunto de obras artísticas de los tres que componen el cuerpo de estudio del presente trabajo. Se refiere a la intervención en sitio específico que se titula “Colchones en hoteles” y realicé en 2010 en Buenos Aires.

Como vengo enunciando en los capítulos precedentes, me interesa analizar las relaciones entre el arte y la arquitectura. Hal Foster (2013) emplea el término “complejo” al referirse a esa relación. Menciona cuatro sentidos de la palabra. La primera designa los muchos conjuntos donde se yuxtaponen y combinan el arte y la arquitectura. En ese estado, el arte a veces se encuentra ocupando lo que por entonces se consideraba el espacio de la arquitectura y otras la arquitectura ocupando lo que por entonces se consideraba el lugar del arte. El segundo sentido tiene que ver en cómo la supeditación capitalista de lo cultural a lo económico genera un replanteamiento de las combinaciones artístico-arquitectónicas como puntos de atracción y sitios de exhibición. En el tercer caso, hace una analogía entre el “complejo arte-arquitectura” y el “complejo militar-industrial” que, aunque uno no suena tan amenazador como el otro, propone mantenerla en vigilancia. La última interpretación de la palabra “complejo” se refiere al término médico del bloqueo o un síndrome que resulta difícil de identificar y superar porque parece ser parte esencial de los proyectos culturales actuales.

El presente trabajo tiene que ver con el primer sentido del término “complejo” que Hal Foster utiliza en la relación entre el arte y la arquitectura. Es decir, este se refiere a los conjuntos en los cuales acontecen diversas combinaciones entre ambas disciplinas. En esa fusión el arte se sitúa en el espacio de la arquitectura y a su vez la arquitectura se inserta en el lugar del arte. Así pues, la relación entre arte y arquitectura se busca efectuar en las tres intervenciones en sitio específico de Buenos Aires, Zapala y Mendoza.

Desde ese punto de vista, considero al conjunto de mi producción como parte de una planeación. Es un plan de construcción y a la vez de deconstrucción. En el procedimiento escultórico me baso en las estructuras de los objetos que fabrico para modificar el espacio donde están ubicados. A su vez me motiva indagar cómo el espacio arquitectónico influye con su carga histórica sobre la lectura de la obra. Y este proceso incide activamente en la psique y las cosas. Con ello busco contribuir a los cambios individuales y sociales. Es una herramienta para comprender el mundo.

En el segmento anterior mencioné que en el 2005 comencé a experimentar otras alternativas en la producción artística y maneras de abordar el tema de la ciudad. Me refiero a intervenciones en sitio específico. Ese fue el inicio de un grupo de obras efímeras que consistió en la alteración de los objetos y espacios arquitectónicos. En ellas usé una cámara digital para documentar ese momento.



Ilustración 44 – “Colchón en hotel N.º 1”, Puebla, 2006.

Después en 2008 presenté una exposición individual con el título “Autoconstrucción” en la Alianza Francesa. La muestra se compuso de dibujos y la serie de fotografías con el nombre “Espontáneas” (2005-2007) que contiene alrededor de diez piezas. De ellas, tres imágenes las capturé en las instalaciones de diferentes hoteles en México y Alemania en 2006. En esas intervenciones usé por primera vez los colchones para modificar el espacio interior de las habitaciones.

Por ese entonces escribí para el folleto de la exposición que se trataba de intervenciones de objetos en sitios específicos. Estas acciones eran actos espontáneos en diferentes lugares que deseaba conservarlos en la imagen fotográfica. De esa manera, la fotografía impresa se convertía en parte de la obra pues no quedaba más de aquel suceso. En estas fotografías también me valía de las estructuras de los objetos como lo había hecho de manera similar en la plástica. De alguna manera, las escenas y las acciones estaban hechas con una actitud lúdica. Así el juego estaba presente en cada episodio y la sorpresa podría detonar una nueva obra (López, 2008).



Ilustración 45 – “Colchón en hotel N.º 2”, Kassel, 2006.



Ilustración 46 – “Colchón en hotel N.º 3”, Berlín, 2006.



Ilustración 47 – Still del video “Fachadas de hoteles, Av. Tlalpan”, Ciudad de Mendoza, 2006.

Quisiera agregar que sobre la temática de los hoteles también había grabado un video en formato DVD de 6 min. con el título “Fachadas de hoteles, Av. Tlalpan” (2006). Ese video se mostró en la muestra individual titulada “La cuarta pared” en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza en 2009. La filmación se trató de los hoteles que se encuentran sobre la Avenida Tlalpan en la Ciudad de México. Mi interés al respecto se enfocó en los materiales de este tipo de edificios que posibilitan el cambio de las fachadas en poco tiempo, es decir en la arquitectura de materiales temporales y reemplazables. En aquel momento mi taller estaba en esa avenida y esa era la zona que transitaba regularmente.

Laura Valdivieso, quien escribió el texto titulado “Advertir y subvertir” (2009) para el folleto de la exposición, señala que el entorno de la Ciudad de México es la principal referencia de esta producción. En esa observación de la realidad contemporánea de la ciudad, las fachadas urbanas sufren modificaciones facilitadas por un sinnúmero de materiales prefabricados de la industria y que son capaces de construir cualquier escenografía efímera. Menciona que acontece también la percepción nueva al transitar, en la rutina cotidiana del recorrido; donde se ve lo mismo todos los días y a su vez se descubre que no es lo mismo porque la ciudad apela a cambios permanentes para renovarse.

Así hice mi acercamiento al tema de los hoteles en la arquitectura comercial. Una parte es la filmación de su exterior con el video titulado “Fachadas de hoteles, Av. Tlalpan”. La otra parte es el registro de su interior con las tres fotografías de intervenciones en sitios específicos en hoteles de México y Alemania de 2006. Las imágenes obtenidas ahí son el antecedente del trabajo que desarrollé más adelante en Argentina y que precisamente se trata en este apartado.



Ilustración 48 – “LIPAC”, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2010.
Fuente: imagen tomada del sitio web
https://www.aliciaherrero.org/espaniol/LiPac_Laboratorio.html

Con un criterio semejante a las tres fotografías mencionadas retomé unos años después la propuesta de intervenir el espacio interior de las habitaciones de hoteles con colchones. Me refiero a la última etapa de esa producción con el proyecto de intervenciones llamado “Colchones en hoteles” que realicé en la ciudad de Buenos Aires en 2010. La diferencia entre las imágenes de 2006 con esta serie nueva radicó en la intención de organizar varias acciones en diferentes hoteles de una misma ciudad. También busqué sistematizar un procedimiento que me permitiera abordar otros aspectos relacionados con el territorio y las personas.

El proyecto titulado “Colchones en hoteles” lo presenté en la convocatoria anual del Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas (LIPAC), Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en 2010. Ese año fue seleccionada mi propuesta en la categoría “Prácticas artísticas”. La descripción de las actividades del LIPAC aparecía en su sitio web de la siguiente manera:

El Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas está concebido en diversas plataformas y en el marco social de un centro de la universidad pública, libre y gratuita. Las plataformas proponen actuar como espacios de inspiración, circulación de conocimiento, producción y agenciamiento. (LIPAC)



Ilustración 49 – “LIPAC”, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2010.

Fuente: imagen tomada del sitio web

<https://www.aliciaherrero.org/espaniol/consideracionesSLP.htm>

Ahí mismo se mencionaba la estructura de las tres Plataformas en las que estuvo organizado. La primera fue Desarrollo de Proyectos (Plataforma 1), la segunda Seminarios, Conferencias, Encuentros, Intercambios (Plataforma 2) y la tercera Presentación Pública (Plataforma 3).¹⁹ En esa ocasión, se efectuaron jornadas en distintos espacios culturales de Buenos Aires que duraron una semana en agosto, septiembre, octubre, y diciembre de 2010. En total fueron 24 proyectos seleccionados que se expusieron en principio ante todos los participantes del LIPAC. Después se conformaron cuatro grupos entre las y los autores de los proyectos. El grupo del que formé parte se componía por artistas vinculados a la imagen fotográfica.²⁰

¹⁹Desarrollo de Proyectos (Plataforma 1)

Staff local: Esteban Álvarez (artista/curador), Leticia El Halli Obeid (artista), Mara Facchin (artista), Alicia Herrero (artista y coordinadora de LIPAC), Claudio Iglesias (crítico/curador), Gustavo Romano (artista/curador) y Tamara Stuby (artista).

Seminarios, Conferencias, Encuentros, Intercambios (Plataforma 2)

Ibon Aramberri (artista, Bilbao), Minerva Cuevas (artista, Ciudad de México), Christian Ferrer (sociólogo, Buenos Aires), Alicia B. Gutiérrez, Pedro Klimovsky y Santiago Druetta (Investigadores del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba), Margarita Paksa (artista, Buenos Aires), entre otros.

Presentación Pública (Plataforma 3)

Presentación pública de los procesos de trabajo seleccionados, durante 2010 la forma de presentación fue un proyecto editorial desarrollado por los propios becarios. El 4 de diciembre se presentó la publicación junto a varias proyecciones en el evento Cierre de los Proyectos 2010, Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires.

²⁰ El grupo estuvo integrado por Vivi Abelson (artista, Buenos Aires), Yamila Fontan (filmmaker, Buenos Aires), Geraldine Lantieri (artista, Buenos Aires), Jorge Miño (fotógrafo, Buenos Aires), Martin Oesterheld (filmmaker, Buenos Aires), María Eugenia Prenafeta (curadora, Buenos Aires), Schevach-Authier (colectivo de artistas, Berlín-Buenos Aires) y Alejandro López Saldaña (artista, México-Mendoza).



Ilustración 50 - Flyer Presentación de Proyectos del LIPAC, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2010. Fuente: imagen tomada del sitio web https://www.aliciaherrero.org/espaniol/LiPac_Laboratorio.html

Mi planteo sobre la imagen provenía de ciertas prácticas de la escultura en el arte actual donde la fotografía es el recurso de la documentación y parte de la obra. A mí me interesaba experimentar con el emplazamiento en el sitio específico, la acción en el espacio arquitectónico, la producción efímera y la imagen de archivo. Mi propuesta era hacer una relación entre la arquitectura y el objeto escultórico emplazado.

Con esas directrices arme el proyecto para esta ocasión que consistió en realizar la intervención artística bajo el título "Colchones en hoteles". Para ello, me trasladé a la ciudad de Buenos Aires y me instalé en cuatro hoteles ubicados en el microcentro. El trabajo lo desarrollé durante los respectivos cuatro encuentros organizados por el LIPAC en 2010.

Este tipo de actividad artística tiene precedentes en la historia del arte de la década de los 60 del siglo pasado. Hal Foster (2013) señala que en esa época distintos artistas propusieron otras maneras de abordar la categoría escultura. Es el caso de una generación de artistas estadounidenses integrada por Tony Smith, Richard Serra y Robert Smithson, entre otros. Estos artistas proponían el concepto del emplazamiento físico. Ellos hacían énfasis en la localización de sus obras en las que el objeto artístico entraba en diálogo con un espacio específico. Así pues, la incorporación del terreno en el desarrollo de sus obras tomó mucha importancia. Con respecto al emplazamiento físico se puede mencionar la pieza llamada "*To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*" (1970) de Richard Serra.

La influencia sobre este tipo de actividad artística la obtuve del escultor inglés Anthony Cragg. En este caso, me interesó su producción temprana de fines de los años 60 y la década de los 70 que se refiere a intervenciones en espacios naturales y urbanos.²¹ En ellas usaba materiales encontrados en el mismo sitio de acción como piedras y arena. Otras veces incorporaba diversos materiales y objetos como cuerdas, cajas de cartón y ladrillos. Y también interactuaba con su propio cuerpo. Las acciones que realizó por entonces eran efímeras y las documentaba con fotografía en blanco y negro. Una de esas obras es por ejemplo “*Drawing with a rope*” (1972) en la que el autor lanza una cuerda al cielo en el campo para generar un gesto gráfico.

Con respecto al uso del colchón como objeto en la producción artística se pueden mencionar las esculturas e instalaciones con colchones de la argentina Marta Minujín y las pinturas sobre colchones del argentino Guillermo Kuitka. Me gustaría referirme al trabajo de Marta Minujín quien comenzó a utilizar colchones en su obra en los años 60. Andrea Giunta (2008) señala que el primer happening que realizó Minujín fue en 1963 en un descampado de París, una acción en la que hizo una obra quemando sus obras anteriores. Entre esas obras se encontraban algunos colchones que había presentado en salones de París. Minujín se refirió a esa acción como un acto de destrucción-construcción, una solución que le evitaba el traslado de su obra a Buenos Aires y a su vez le permitía convocar a los artistas de París:

... Yo, trabajaba con colchones, que conseguía en los hospitales, desechados y sucios y los colocaba sobre bastidores, les agregaba algunas almohadas para salpicarlos luego de pintura blanca, negra y roja.

Sentía y afirmaba que el arte era algo mucho más importante para el ser humano que esa eternidad a la que sólo los cultos accedían, enmarcada en museos y galerías, para mí era una forma de intensificar la vida, de impactar al contemplador sacudiéndole, sacándole de su inercia, ¿para qué, entonces iba a guardar mi obra?... para que fuese a morir en los cementerios culturales; la eternidad no me interesaba, quería vivir y hacer vivir. (Minujín, 1963)²²

En los años siguientes siguió desarrollando la serie de obras con colchones multicolores como “*Eróticos en technicolor*” (1964) y “*Freaking on fluo*” (2010). Y la instalación “*Galería blanda*” (1973) con 200 colchones blancos que invita al espectador a introducirse en una experiencia lúdica e

²¹ <https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1969-1979/>

²² Marta Minujín, “Destrucción de mis obras en el Impasse Ronsin-París, Junio de 1963”, mimeo. Archivo Marta Minujín. En: Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Siglo Veintiuno Editores, p.149.

interactiva. Para la artista “los colchones son una representación de la vida misma, ya que en ellos nacemos, morimos, hacemos el amor y pasamos gran parte de nuestra existencia” (Minujín, 2024).²³

Por otra parte, Hal Foster (2013) menciona cómo en los años 60 del siglo pasado, el historiador Reyner Banham hacía una revisión de la arquitectura moderna no sólo académica, sino también reclamaba una estética de la fungibilidad, enunciada por primera vez en el futurismo, para la primera Era del Pop en la cual los patrones relacionados con la permanencia ya no eran tan relevantes. Según Banham para que la arquitectura pudiera expresar esa época, que pronto sería el consumismo de la década de 1960, tenía que articular el plano funcional y estético con el diseño de los artículos desechables y tener la intención de volverse pop. Por eso suponía necesario que el diseño pop expresara las tecnologías de ese momento y con ellas elaborara nuevos modos de existencia.

Considero que la estética de la fungibilidad se manifiesta de cierto modo en la arquitectura de nuestros días. El deterioro o desgaste de ciertos edificios por su uso sucede en períodos de tiempo cortos. Por consiguiente, en la remodelación de los inmuebles se retiran los materiales viejos de los edificios y se colocan nuevos a partir de procedimientos rápidos de construcción. Algo similar ocurre con los hoteles de la Avenida Tlalpan en la Ciudad de México donde las fachadas de los edificios cambian frecuentemente con el uso de materiales sustituibles. También sucede en los hoteles de arquitectura moderna del centro de Buenos Aires. Aunque es distinto por ejemplo en algunos hoteles de la Avenida de Mayo en los cuales se procura preservar la estructura original y su aspecto externo. Sin embargo, el interior de las habitaciones con todo el mobiliario es susceptible de ser cambiado.

La intervención en sitio específico “Colchones en hoteles” radicó en poner de manifiesto lo privado a partir del interior de las habitaciones de los cuatro hoteles. En este caso, la habitación de los hoteles se entendió como un espacio de tránsito el cual se transformó intencionalmente. De la acción se obtuvieron una serie de fotografías. Estas registran la modificación del espacio arquitectónico con los objetos del mismo lugar de tal manera que se altera el orden esperable de las cosas. Ahí coloqué colchones en lugares distintos a su ubicación común al interior de la habitación y entre sus instalaciones. Fui desplazando los colchones de un sitio a otro poco a poco, modificando su forma al quedar presionados entre las paredes, puertas o muebles e interrumpiendo el espacio de tránsito en la habitación. De tal manera que el espacio arquitectónico interior y los objetos se trastornaron pues su funcionalidad original cambió, es decir dejaron de ser para lo que fueron hechos.

Las escenas son producto de la manipulación humana donde se incluyó la travesura y el juego para generar un resultado inesperado. Con ello intenté hacer una pausa breve en la relajación. De ahí se derivan situaciones de incomodidad y un estado de falta de certezas provocada por la inestabilidad

²³s/n. (enero 2024). Marta Minujín: entre happenings y monumentos, un camino único. *Artishock* <https://artishockrevista.com/2024/01/21/marta-minujin-pinacoteca-jewish-museum/>



Ilustración 51 – “Publicación de proyectos del LIPAC”, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2010. Fuente: imágenes tomadas del sitio web https://www.aliciaherrero.org/espaniol/LiPac_Laboratorio.html

del apilamiento de los objetos. El cuerpo humano ya no podía desplazarse fácilmente por la habitación pues los muebles eran un obstáculo o podían caer abruptamente. La habitación rechazó a la o el huésped, los muebles rechazaron la recepción del cuerpo humano anatómico.

Así pues, por un momento sucede lo contrario a la instalación “Galería blanda” de Marta Minujín. El espacio de “Colchones en hoteles” comenzó de una experiencia lúdica, pero se interrumpió, y la acción interactiva cambió a zona dura. Es un intervalo temporal referido al presente. No obstante, los colchones volverán a ocupar su lugar original. Después del caos, en ellos transcurrirá de vuelta nuestra vida, parte de nuestra existencia donde naceremos, haremos el amor y moriremos.

De ese modo, quise registrar la escena y la secuencia del movimiento con la cámara fotográfica. Por una parte, busqué mostrar en las imágenes la yuxtaposición de dos estructuras, una de la propia habitación y otra armada a partir de la colocación de los objetos. Por otra parte, el cuerpo humano no aparece representado como tal en las fotografías. Este se mantuvo detrás de escena en los interiores de las habitaciones de los hoteles.

Las distintas y diversas formas de representarnos van cambiando de acuerdo con cada época. A este respecto Hans Belting (2007) menciona que la imagen del ser humano y la imagen del cuerpo están relacionadas completamente. También se refiere en un sentido opuesto que nos sitúa en un proceso de perder la imagen del ser humano, así como hemos dejado de tener una imagen de nuestro cuerpo. De ahí que el significado de la imagen del ser humano lo entendemos como una metáfora que

expresa una idea de lo humano, y que ya no mantiene un consenso. Por ello, plantea que cada vez que hablamos del cuerpo recurrimos a imágenes, sin embargo, cuanto más se investiga el cuerpo en las ciencias menos se muestra su imagen con una carga simbólica fuerte. En vista de eso, se tiene la tentación de crear un ser humano nuevo e inventar un cuerpo nuevo lo cual indica que hemos separado el cuerpo de la imagen tradicional del ser humano.

Belting se refiere a la imagen en un sentido tangible. La fotografía en la cotidianidad ha permitido registrarnos durante todo el transcurso de nuestras vidas. Así, la imagen donde aparecen personas es la representación de cuerpos. Menciona que este tipo de imágenes también poseen un sentido metafórico en el cual se muestran cuerpos, pero representan personas. De muy diversas maneras hacemos la representación del cuerpo y señala que este tema corresponde al gesto de la encarnación. Las imágenes presentan al cuerpo de manera diferente, aunque siempre ha sido el mismo. Por esta razón afirma que la historia de la imagen muestra una historia del cuerpo semejante, pues concibe el cuerpo en un sentido cultural.

Por otro lado, Nicolas Bourriaud analiza que ciertas fotografías del mexicano Gabriel Orozco restablecen la complejidad entre lo humano y las cosas. En ellas se presentan objetos banales o sencillos en los cuales se percibe una huella, el rastro de un gesto, el vaho que proviene de una respiración, etcétera. Estos elementos son “indicios de la disolución del ser humano en un universo donde aparece omnipresente, pero diseminado en las cosas” (Bourriaud, 2020, p.113). Señala que en el arte del siglo XXI los seres humanos aparecen conectados a los objetos, atrapados a la materia o presos en cadenas de montaje:

Surge entonces una cualidad común, que representa el revés exacto de la “objetualidad”²⁴ evocada por Michel Fried: es lo que, por lo tanto, podríamos llamar una “sujetualidad” que, inherente a las cosas y también a los seres vivos, confiere un estatus de “persona” a los elementos dispuestos por el artista en la red de una obra. “Eso habla”. (Bourriaud, 2020, p.113)

Desde la posición de Belting, considero que se puede obtener una imagen del cuerpo humano a partir de las fotografías en tanto que es una construcción cultural. En el caso de “Colchones en hoteles”, se trata de la imagen del cuerpo migrante que altera un espacio de tránsito, como son los hoteles, y lo modifica con el mobiliario. De acuerdo con Bourriaud, pienso que los objetos obtienen ahí su propia personalidad, es decir el colchón del hotel se personifica. Así pues, es una idea del ser humano que plantea recuperar el cuerpo disperso en las cosas y la ciudad para establecer una articulación territorial y formar su identidad. Es un ser humano que se resiste a ser un objeto.

²⁴ Bourriaud se refiere al texto de Michel Fried publicado en 1967 con el título “*Art and Objecthood*” (Arte y objetualidad) en la revista *Artforum*, el cual se trata de un alegato en contra del minimalismo.

Me gustaría mencionar otros recuerdos de la ciudad de Buenos Aires durante mi estancia en los hoteles ese año. En el exterior de esos edificios transcurría la vida cotidiana con los contrastes de las grandes urbes. En la zona céntrica de la ciudad convivían los diferentes estratos de la sociedad. Las personas transitaban entremezcladas en el día con el bullicio de la actividad del consumo y a la noche sobre los residuos que dejaba dicha actividad. Es entonces cuando apareció crudamente la pobreza en las calles, con indigentes en busca de un lugar y un colchón donde pasar la noche. Al día siguiente, temprano, comenzó la limpieza de veredas que incluye el retiro de personas en situación de calle y sus colchones, y volvió el movimiento comercial habitual. Por lo tanto, el cuerpo urbano se diluyó con la luz del día y se hizo evidente en la noche. Era un cuerpo de luz intermitente que proyectaba su resplandor y sombra en los edificios de la ciudad.

Los resultados de los distintos proyectos seleccionados del LIPAC se presentaron finalmente en una muestra colectiva con proyecciones audiovisuales junto a una publicación impresa en el Centro Cultural Ricardo Rojas en Buenos Aires en el mes de diciembre de 2010. Por otro lado, algunas de estas fotografías se han mostrado en diferentes exposiciones colectivas en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza desde el año 2011 al 2023.

La serie de fotografías “Colchones en hoteles”, capturadas en Buenos Aires, consta de 10 piezas. Las imágenes están identificadas con el nombre de la calle donde se ubicaba el hotel. Asimismo, están agrupadas en juegos de tres por cada edificio excepto la última que se compone de una sola imagen. En las siguientes páginas se encuentran las 10 fotografías de esta serie.



Ilustración 52 – “Avenida de Mayo”, Buenos Aires, 2010.



Ilustración 53 – “Avenida de Mayo”, Buenos Aires, 2010.



Ilustración 54 – “Avenida de Mayo”, Buenos Aires, 2010.



Ilustración 55 – “Calle Paraguay”, Buenos Aires, 2010.



Ilustración 56 – “Calle Paraguay”, Buenos Aires, 2010.



Ilustración 57 – “Calle Paraguay”, Buenos Aires, 2010.



Ilustración 58 – “Calle Rivadavia”, Buenos Aires, 2010.



Ilustración 59 – “Calle Rivadavia”, Buenos Aires, 2010.



Ilustración 60 – “Calle Rivadavia”, Buenos Aires, 2010.



Ilustración 61 – “Avenida Callao”, Buenos Aires, 2010.

3.3. Ante los muros inacabados y en abandono

Este apartado aborda un proyecto artístico efectuado en el espacio público y que es la segunda referencia por desarrollar en este trabajo. Me refiero a la intervención en el sitio específico que se denomina “Ante los muros inacabados y en abandono” y se hizo en 2014 en la ciudad de Zapala, Neuquén.

Quisiera señalar que desde hace algunos años he realizado obras sobre la temática de las construcciones inacabadas en la arquitectura. Una característica de ese estado inconcluso de las construcciones en México son las varillas protegidas con botellas de vidrio. El proyecto artístico mencionado se relaciona con este tópico y tiene antecedentes en otras obras anteriores. La primera pieza con el asunto de las construcciones inacabadas se titula “Goteros” (2005). De la misma manera en la que se cubren las puntas de las varillas de metal con recipientes de vidrio en las construcciones arquitectónicas, lo hice en esta pieza en tamaños diferentes para generar un efecto ascendente y descendente. En el dibujo “Varillas” (2005) también esboqué un conjunto de formas armadas con ese material y esa intención.

Me gustaría mencionar que en el año 2010 participé en dos talleres y clínicas de obra que incluyeron diversos encuentros. El primero de ellos fue el “Taller de producción y seguimiento de obra” del Fondo Nacional de las Artes, el cual se desarrolló en el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson en San Juan y el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza. El segundo se llamó “Entrecampos Regional” que se impartió en el Espacio Contemporáneo de Arte en Mendoza y en el Centro Cultural España en Buenos Aires.

En ambos talleres presenté un proyecto que llevaba por título “Ficción Inacabada”. Con ese nombre quise referirme a los diferentes estados que se van modificando durante el proceso de la producción artística. Según el filósofo Jacques Rancière:

La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. (Rancière, 2010, pp. 66-67)

En ese entonces consideraba que esta definición ampliaba aspectos relacionados con la percepción de la vida cotidiana. Me preguntaba si mediante la ficción se podría llegar a deducir la realidad y transformarla. En todo caso, el título mencionado como “Ficción Inacabada” respondía a un procedimiento en continuo cambio que intenté implementar en la práctica artística. De alguna manera ese nombre guardó relación con varios propósitos de las propuestas siguientes.



Ilustración 62 – “Goteros”, Ciudad de México, 2005.

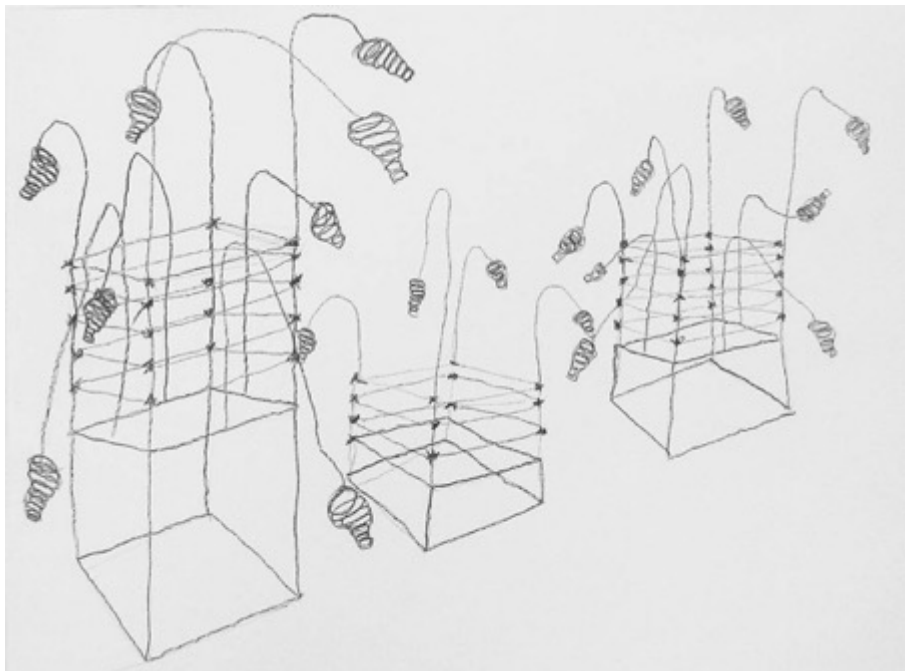


Ilustración 63 – “Varillas”, Ciudad de México, 2005.



Ilustración 64 – “Bosque de varillas N.º 1”, Ciudad de Mendoza, 2011.



Ilustración 65 – “Bosque de varillas N.º 2”, Ciudad de Mendoza, 2011.

Después de la presentación del proyecto fui realizando las obras en los años siguientes. Parte del trabajo era hacer esculturas dentro del título “Bosque de Varillas” o “Segundo Piso”, que eran construcciones de concreto armado y formas cuboides. De ellos sobresalía una estructura metálica de varillas donde algunos tendrían una maraña de alambre en lo alto de sus puntas. Esto se puede notar en las piezas “Bosque de varillas N.º 1 y N.º 2” (2011). Además, los módulos estarían apoyados sobre membrana de aluminio, un material protector aislante para techos. La intención era generar un espacio, o convertir una superficie, en el “segundo piso” donde pudieran caminar los espectadores entre el “bosque de varillas”. El título proviene del libro “La Muerte de Artemio Cruz” que Carlos Fuentes escribió en 1962. Fuentes menciona el crecimiento de la ciudad de México de la primera mitad del siglo XX con estas palabras “Terrenos cuadrículados de la ciudad sobre los que empieza a levantarse el bosque de varillas de la construcción” (1962, p. 152). Sin duda alguna, es una imagen contundente de lo que hoy presenciamos a una escala mayor, desmedida.

La otra parte de la propuesta inicial se trataba de una intervención en algún lugar público. La actividad prevista consistía en atar banderines a las varillas de las vigas en algunos edificios públicos inconclusos. Los banderines tendrían colores rojo y blanco, a manera de señalizaciones de precaución.

La oportunidad de concretar la idea anterior se presentó tiempo después. En el año 2014 me convocaron a participar como artista invitado en una residencia artística llamada CHAPAD-LA en la ciudad de Zapala, Neuquén. En esa ocasión presenté el proyecto artístico titulado “Ante los muros inacabados y en abandono” que se basó en el desarrollo de una intervención en sitio específico. Ese año escribí las ideas principales del proyecto que decían lo siguiente:



Ilustración 66 – “Afihe de la residencia CHAPAD-LA”, Zapala, 2014. Fuente: CHAPAD-LA.

Desde hace algunos años vengo indagando, a través de la práctica artística, la relación que existe entre la transformación arquitectónica de una ciudad y la transformación de sus habitantes en la época actual. Me interesa profundizar sobre el concepto de la territorialidad y cómo el imaginario del habitante cambia con respecto a su época. Es sabido que el habitante de una ciudad va cambiando su pensamiento de acuerdo con la época en que vive. Ahora bien, considero que esta renovación en un determinado tiempo histórico es lo que genera la transformación de una ciudad. En este sentido, el pensamiento y las emociones se manifiestan y se hacen visibles a través del cuerpo que es el primer territorio. Por lo tanto, lo que hace a una ciudad es la corporalidad del habitante. Y su memoria se va proyectando en las construcciones arquitectónicas como un palimpsesto. Me parece que la memoria de los habitantes está impregnada de las construcciones arquitectónicas y de su vida. A su vez la fachada de la ciudad, en este caso en referencia a la fachada de su arquitectura, es reflejo de sus habitantes. (López, 2014)

CHAPAD-LA es un proyecto de residencia artística cuyos ejes son la creación, educación y reflexión artística. Esta residencia busca fomentar y difundir la identidad local a través del arte, la ciencia y la tecnología. Es un espacio que propone el modelo de aprendizaje, educación e intercambio, con especial atención en el proceso creativo y el trabajo colaborativo interdisciplinario, abordando el patrimonio e imaginario regional. Nace como idea en 2014 desde la Dirección de la Escuela Municipal de Cerámica y de la inquietud de artistas regionales. Se puede considerar como una organización con sentido de pensamiento independiente. Se gestó con una modalidad mixta que combina la



Ilustración 67 – “Marcado de los banderines”, Zapala, 2014.

consolidación de apoyos institucionales, patrocinios eventuales y autofinanciamiento. La modalidad une varios artistas, gestores y/o curadores, para participar de un período de trabajo intensivo que incluye eventos en distintas formas de interacción con pares de la escena local y regional, estudiantes y público en general. A partir de una selección por parte de los organizadores se conforma un equipo con destinatarios directos e indirectos. Los destinatarios directos son los artistas que llevan adelante los proyectos elegidos. Además, están los destinatarios indirectos integrantes de la comunidad artística (artistas, gestores, docentes en arte, etcétera.) de la ciudad y de la población en su conjunto. Su lugar de acción es Zapala, (Jara, 2014).

La ciudad de Zapala está en el centro de la provincia de Neuquén, Argentina. Se fundó en el año 1913 y al año siguiente se inauguró la estación del ferrocarril. Su lugar geográfico es estratégico en el traslado de mercancías, importante por la producción minera y la planta de cemento. La población total del departamento es de 45,320 habitantes (INDEC, censo 2022).

El proyecto con el título “Ante los muros inacabados y en abandono” incluyó la elaboración de una intervención en el espacio público. Esta producción trató sobre la identificación de ciertas edificaciones privadas y estatales de las zonas antigua, nueva y periférica de la ciudad de Zapala. De ahí se obtuvo un conjunto de fotografías que se estructura sobre la señalización de varios edificios en construcción que quedaron inacabados y otros abandonados. Para ello, se colocaron banderines de color rojo y blanco en las varillas visibles de los edificios con esas características y que después desaparecerían con el viento intenso de la zona.



Ilustración 68 – “Corte de los banderines”, Zapala, 2014.

La relación entre arte y arquitectura que se viene abordando en este trabajo tiene puntos de contacto con la escultura y la ciudad desde diferentes enfoques. En la historia del arte de los años 60 se puede identificar un momento en el cual se plantearon cambios significativos en esta categoría tridimensional. Hal Foster (2013) señala que por entonces la escultura había tomado dos caminos significativos dentro del minimalismo. Uno era que había sido contraída al espacio entre un objeto y el monumento como la obra “Die” (1962) del escultor estadounidense Tony Smith. La otra dirección se refiere a que la escultura se había expandido hasta el punto de que las grandes extensiones podían considerarse esculturas, o al menos su emplazamiento, por ejemplo la pista de peaje inconclusa de New Jersey del mismo escultor.

Francesco Careri (2009) concuerda con Gilles Tiberghien al considerar el recorrido de Smith como un antecedente del origen del *land art*, y el primer viaje *on the road* de las caminatas por el desierto y por las periferias urbanas realizadas a fines de la década del 60. Careri señala que este asunto se relaciona con la estética del recorrido y establece la importancia del contexto. Menciona dos perspectivas de Tony Smith sobre la calle. La primera es como signo y objeto donde se realiza el recorrido. La segunda es la travesía en sí como experiencia, como cualidad que deriva en forma. Entiende el relato de Smith como una toma de conciencia que tiempo después apelará la salida del arte de las galerías y de los museos. Esa postura tenía la intención de recuperar la experiencia vivenciada en el espacio y en el paisaje. Asimismo, se constituye el andar como forma de arte autónoma.



Ilustración 69 – “Marcado de los banderines”, Zapala, 2014.

Se puede nombrar a artistas contemporáneos que consideran la ciudad y la arquitectura como parte de la producción artística. Algunos de ellos abordaron de maneras diversas esa dirección desde la escultura, la fotografía y el video. Es el caso de las obras *“Splitting”* (1974) del estadounidense Gordon Matta-Clark, el video *“Paradoja de la praxis 1 (A veces hacer algo conduce a nada)”* (1997) del belga Francys Alÿs, la escultura *“Haupt – und Zentraldose”* (1998) del alemán Manfred Pernice y la fotografía *“Desert shadows”* de la argentina Luciana Lamothe.

Me gustaría mencionar además una referencia del presente trabajo. Se trata del colectivo llamado Alterazioni Video fundado en Italia a principios de este siglo. El grupo realizó el proyecto titulado *“Incompiuto siciliano”* (2008) que consistió en la exploración y el mapeo estético y formal de los proyectos de arquitectura pública inacabadas en Sicilia.

En el caso del proyecto titulado *“Ante los muros inacabados y en abandono”* tomé como punto de partida la manera en que se puede identificar las construcciones inacabadas en la arquitectura tanto en México como en Argentina. En los techos de muchas edificaciones se encuentran las varillas que sobresalen de los castillos o vigas verticales de concreto armado para el soporte de muros y techos. Este elemento arquitectónico tiene dos significados en el planteo inicial. El primero es un testimonio físico del deseo humano por la construcción cuando este es interrumpido y el segundo significado es una pausa en el anhelo de seguir construyendo de manera vertical. Considero que los estados inacabados y de abandono en la arquitectura se derivan muchas veces del régimen económico y



Ilustración 70 – “Costura a máquina de los banderines”, Zapala, 2014.

político de cada país. El escritor José Emilio Pacheco narra su visión cruda sobre la Ciudad de México actual en el poema en prosa “La ciudad de los palacios” de la siguiente manera:

Ruinas de muros, cáscaras que algún día fueron edificios coloniales, parte de “La Ciudad de los Palacios”; estacionamientos, basureros y, como en todo el país donde lo único no inconcluso es el fracaso, las eternas construcciones sin terminar: ladrillos blancos, alambres que sostienen el vacío y claman al cielo por la esperanza siempre defraudada. (Pacheco, 2005, p. 80-81)

José Emilio Pacheco publicó este poema primero en su columna llamada “La edad de las tinieblas y otros textos” de la revista mexicana Proceso, en la sección Inventario en 2005. Después, el poema cambió de nombre por “Otro espejo” y es parte del libro “La edad de las tinieblas” de 2010. El párrafo cercano a la anterior cita ahora dice:

Mala cara tiene “mi” ciudad a la hora en que la infame noche se convierte en otro día de horror. Ya somos demasiados en todas partes. Aquí parece concentrarse las multitudes que vienen del campo sin futuro a la ciudad en ruinas. (Pacheco, 2010, p. 47)

Tres expresiones de ese fragmento llaman mi atención. En primer lugar, el título “Otro espejo” lo entiendo como ver nuestro rostro en el aspecto de la ciudad. En segundo lugar, la expresión “mi ciudad” con las comillas me hace pensar que cada habitante va formando su propia idea sobre la

localidad. En tercer lugar, la expresión “la ciudad en ruinas” la interpreto como el lugar donde conviven edificaciones de diferentes épocas y en estados de conservación irregulares.

En ese sentido, el proyecto “Ante los muros inacabados y en abandono” tuvo el objetivo de indagar aspectos relacionados con la identidad, la reapropiación del lugar donde habitamos y la vivencia cotidiana. Asimismo, se buscó incentivar el diálogo sobre experiencias estéticas de la ciudad y generar la interacción directa con los miembros de la sociedad.

Por otra parte, se puede establecer puntos de contacto con el relato de Tony Smith. En el artículo publicado en la revista *Artforum* de 1966 (Wagstaff), Smith narró el viaje en auto por la *New Jersey Turnpike*, ubicada en la periferia de Nueva York. Una noche Smith ingresó sin permiso a la autopista que estaba inacabada y recorrió con su auto el pavimento oscuro donde no había ninguna señalización de tránsito, nada más que el paisaje de fondo de la periferia. Para él fue una experiencia significativa y liberadora de opiniones adquiridas sobre el arte. Pensó que la carretera y el paisaje eran artificiales y sin embargo no se podía considerar una obra de arte, algo que estaba planeado, pero no reconocido socialmente. Así pues, definió esa experiencia como el fin del arte. Menciona que no hay manera de enmarcarlo, solo se tiene que experimentar. Después descubrió pistas de aterrizaje abandonadas en Europa, obras abandonadas, paisajes surrealistas, algo que no tenía nada relacionado a la función y que generaba mundos sin tradición. Concluye que a partir de ahí comenzó a darse cuenta del paisaje artificial sin precedentes culturales.

Considero que la autopista inacabada y la pista de aterrizaje abandonada de Smith son aquí un equivalente a las calles de Zapala experimentadas a través de la intervención “Ante los muros inacabados y en abandono”. La función desligada en los inmuebles abandonados y pausada en las edificaciones inacabadas se activa en el deseo humano por la construcción, en el recorrido y el señalamiento como una forma de arte. A su vez se indaga en mundos históricos y paisajes artificiales con sus precedentes culturales. Asimismo, se transita la ciudad como un escenario cultural para el encuentro con el ser humano.

A ese respecto, Richard McGee Morse (1985) considera las ciudades como arenas culturales, siguiendo un análisis que interpreta las urbes a manera de crisoles en la era moderna. Desde el enfoque de las ciudades como fuentes o motores de cambio se dirige su interés por el ambiente urbano vivido y testimoniado. Así pues, manifiesta que las ciudades se transforman en teatros y nuestros informantes en actores. Según Morse esos actores participan de manera comprometida con sus fuentes, recursos intelectuales y físicos para interpretar la condición humana y no únicamente la urbana.



Ilustración 71 – “Cordón de los banderines”, Zapala, 2014.

De acuerdo con Francesco Careri el recorrido de Tony Smith plantea un asunto concerniente a la estética del recorrido y denota la importancia del contexto. En relación con eso, la propuesta “Ante los muros inacabados y en abandono” consistió en abordar la práctica artística desde el contexto cultural propio del lugar. Por tal razón, se tomó como referencia de la propia ciudad uno de los materiales más importantes de la zona, que en este caso es la producción industrial del cemento. Desde una perspectiva artística se indagó en la incorporación de este material en la arquitectura, en la fisonomía de la ciudad y en el imaginario social. También se recordó que Zapala había celebrado el centenario de su fundación y se había desarrollado un proyecto de obra de remodelación en la zona céntrica de la ciudad. Por tanto, a un año de tal evento la intención fue hacer ahí un contraste entre las arquitecturas urbanas con distintas fases temporales de construcción o estacionadas en el tiempo, y también un acercamiento a los y las habitantes en su manera de vivir.

La residencia artística se desarrolló del 4 al 10 de agosto de 2014 en los talleres de la Escuela Municipal de Cerámica de la ciudad de Zapala, Neuquén. En la primera etapa se hizo la presentación del proyecto y la propuesta de un plan de trabajo. En seguida se conformó un grupo de artistas visuales de los cuales cinco eran de la localidad. Las y los integrantes fueron María José Jara (coordinadora de CHAPAD-LA, Zapala), Carolina Quiroga (artista, Zapala), Carina Elizondo (artista, San Juan-Zapala), Fabricio Cuadro (artista, Zapala), Ángel De Cara (artista, Córdoba-Zapala), Flavia Gimenez (artista, Mendoza) y el tesista (artista residente a cargo del proyecto, México-Mendoza). A partir de las



Ilustración 72 – “Plano de catastro de Zapala y mapeo de edificaciones”, Zapala, 2014.

reuniones se generó un intercambio de ideas afines que ampliaron el tema propuesto. Por ende, se llegó al consenso de trabajar en equipo para explorar distintas experiencias de la producción artística.

Quisiera señalar que Flavia Gimenez también se encontraba en ese momento como artista invitada en la residencia de CHAPAD-LA. Ella realizó el proyecto de intervención en sitio específico llamado “Cartografía emocional” junto al equipo de trabajo antes nombrado. Su propuesta consistió en el señalamiento de vivencias y memoria emocional en la ciudad.

En el cronograma de actividades del proyecto “Ante los muros inacabados y en abandono” se consideró, primero, hacer el recorrido por la ciudad para obtener el reconocimiento del espacio público y el registro fotográfico de los lugares a intervenir. Después se armó la referencia de los sitios en un plano de catastro de la ciudad de Zapala, es decir, se elaboró un mapeo de la ciudad que indicaba los puntos donde había construcciones inacabadas representativas y algunos edificios históricos abandonados.

Asimismo, se definieron los grupos que irían a cada lugar para realizar la intervención en el espacio público con 101 banderines rojos y blancos. Por lo tanto, se confeccionaron 50 banderines de tela roja y 51 blancos, ambos con forma triangular isósceles. Cabe mencionar que el color de los banderines hizo referencia a la señalética urbana como llamada de atención ante una obra en proceso de construcción, inacabada o abandonada. Su forma tuvo que ver con la integración al viento intenso característico del lugar. Y el número correspondió a los años de la fundación de la ciudad, es decir al centenario más un año, como reflexión temporal y espacial.



Ilustración 73 – “Mapeo de edificaciones”, Zapala, 2014.

Posteriormente se concretó la intervención en el espacio público con los banderines como parte del proyecto titulado “Ante los muros inacabados y en abandono”. En esa ocasión se realizó el recorrido por la ciudad para colocar y atar los banderines a las varillas visibles de algunos edificios públicos, privados e históricos en condición inconclusa y en abandono.

A la vez se realizó el registro fotográfico de cada edificio señalado. Las capturas fotográficas de la intervención comprenden dos fases en el tiempo de la arquitectura que son la construcción y la destrucción. Tal apreciación tiene su analogía con el cuerpo humano que nace, crece, envejece y muere. Pero estas edificaciones son cuerpos inorgánicos que se pueden mirar a través de ellos, con sus paredes inconclusas, rotas y su esqueleto metálico.

La serie de fotografías “Ante los muros inacabados y en abandono” consiste en un archivo de varias capturas en Zapala. En las páginas sucesivas se encuentra una selección de 19 imágenes de esta serie.



Ilustración 74 – “Kilómetro 0”, Zapala, 2014.



Ilustración 75 – “Segundo piso”, Zapala, 2014.



Ilustración 76 – “Vendedor enfrente de edificio”, Zapala, 2014.



Ilustración 77 – “Tanque de agua, Zapala”, 2014.



Ilustración 78 – “Pared inclinada”, Zapala, 2014.



Ilustración 79 – “Pared y sombras”, Zapala”, 2014.



Ilustración 80 – “Periferia 1, Zapala”, 2014.



Ilustración 81 – “Periferia 2”, Zapala, 2014.



Ilustración 82 – “Periferia 3”, Zapala, 2014.



Ilustración 83 – “Contenedor en las vías del tren”, Zapala, 2014.



Ilustración 84 – “Placa de la Inauguración del Servicio Ferroviario Trasandino del Sur”, Zapala, 2014



Ilustración 85 – “Tanque en las vías del tren”, Zapala, 2014.



Ilustración 86 – “Fachada con persianas”, Zapala, 2014.



Ilustración 87 – “Azulejos blancos”, Zapala, 2014.



Ilustración 88 – “Casa del pino”, Zapala, 2014.



Ilustración 89 – “Galpones 1”, Zapala, 2014.



Ilustración 90 – “Galpones 2”, Zapala, 2014.



Ilustración 91 – “Galpones 3”, Zapala, 2014.



Ilustración 92 “Cementerera Loma Negra al fondo”, Zapala, 2014.

Otra referencia en este trabajo es el colectivo llamado Alterazioni Video que abordó la arquitectura pública inacabada de Italia en su proyecto nombrado *“Incompiuto siciliano”* (2008). A través de diferentes dispositivos reunió un archivo sobre los fracasos y paradojas con la intención de hacer una crítica al sistema de poder político y económico. El *“Manifiesto Incompiuto Siciliano”* expresa que: los proyectos inacabados son las ruinas de la modernidad y monumentos generados a partir del *laissez-faire*; el hormigón armado es su material constitutivo; en la propuesta se resuelve el conflicto entre forma y función pues la falta de función se convierte en una forma de arte; es un símbolo de poder político y sensibilidad artística; etcétera.

En ese sentido, *“Ante los muros inacabados y en abandono”* es un registro de los fracasos y a su vez del deseo de la construcción. Ambas apreciaciones se pueden remitir a una crítica a los gobiernos neoliberales y también a una defensa de la esperanza humana. En el caso de las edificaciones estatales, los fracasos se asocian al retiro del Estado como medida neoliberal implementada desde la década de los años 90 del siglo pasado en Argentina, y otros países de Latinoamérica como México.

Al respecto, Justin McGuirk (2015) menciona el caso de la unidad habitacional de Tlatelolco en México que entró en decadencia en la década de los 90 a causa del terremoto de 1985. Por entonces creció la inseguridad y la violencia afectando a muchos de sus habitantes. Sin embargo, esas problemáticas de inseguridad y deterioro de las viviendas sociales también existen en países de Europa, como se ha mencionado antes, y en EE. UU. Las causas pueden estar asociadas a múltiples factores



Ilustración 93 – “Charla pública sobre residencia CHAPAD-LA”, Zapala, 2014.

administrativos o al deterioro aunado a la pobreza, aunque también se ha culpado a los arquitectos y sus constructores de una serie de supuestos pecados como afear las ciudades, sustituir la variedad por la uniformidad, repetirse, etcétera. McGuirk indica sobre el “fracaso” que en realidad los gobiernos utilizaron esos pecados como excusa para dejar de construir viviendas sociales y delegaron ese trabajo al sector privado. Así afirma que esas políticas neoliberales hicieron de las ciudades lugares con mayor desigualdad. Por otro lado, Georgina Cebey (2015) sostiene que las unidades habitacionales de la mitad del siglo XX son las ruinas de un Estado de bienestar que dejó la ciudad a la deriva y no vestigios de la modernidad.

Asimismo, considero que las promesas incumplidas de tal rumbo político terminan afectando las construcciones particulares. Con respecto a las edificaciones privadas, unas quedan en el abandono como los comercios y otras como las casas dejan señales de su ampliación pendiente. En este caso, se trata del deseo humano por la construcción cuando este es interrumpido y también una pausa en el anhelo de seguir construyendo de manera vertical. Así pues, tanto las edificaciones estatales como las privadas terminan siendo construcciones en ruinas como monumentos de proyectos inconclusos.

En una imagen tomada desde la periferia de Zapala se muestra al frente una construcción inconclusa marcada y de fondo la fábrica de producción de cemento llamada Loma Negra, Planta Zapala. Esa fue una de las salidas para visitar las instalaciones de la fábrica. Ahí nos recibió el referente de recursos humanos de la empresa quien nos dio una charla acerca de la tecnología y los materiales



Ilustración 94 – “Fósil de amonite en la fachada de una edificación”, Zapala, 2014.

utilizados en el proceso de producción del cemento y también sobre la historia de la compañía. Desde 1970, es la empresa que provee del material con el que están construidas las ruinas de Zapala.

El cuerpo humano aparece apenas en algunas imágenes de las fotografías tomadas en los exteriores de la ciudad. Ahí las personas caminan al costado de las ruinas de los proyectos inconclusos que abarcan desde la zona antigua hasta los suburbios de la ciudad. Es la imagen de un cuerpo que en algún momento decoró las paredes de sus casas con los restos de fósiles prehistóricos llamados amonites, una clase de moluscos cefalópodos hoy extinguidos. Los amonites eran animales que vivían en una conchilla de forma espiral, y a medida que crecían se iban agregando cámaras más grandes a sus conchillas. Los fósiles marinos de amonites vueltos en elemento arquitectónico nos remiten a los tiempos en que las aguas del océano pacífico cubrían el territorio zapalino hace millones de años, pero también a la intención actual de expandir las cámaras habitacionales donde habita el cuerpo humano. En el espacio exterior, es un cuerpo que resiste la fuerza ensordecidora del viento y que también cede ante ella para tomar impulso.

Este proyecto se dio a conocer a la comunidad a través de una entrevista en la radio local de Zapala para difundir los planes de la acción artística en la ciudad. Además, se ofreció una charla abierta a todo el público en la Casa de la Juventud de la Municipalidad de Zapala donde se expuso los objetivos y resultados de la residencia de los y las artistas. Este encuentro se realizó al finalizar el Seminario-Taller “Por un clavo se perdió el reino” que se impartió durante el transcurso de la residencia y estuvo a cargo de Marcelo Del Hoyo, curador de CHAPAD-LA.

3.4. Ladrillos de El Algarrobal

Este segmento corresponde al tercer proyecto artístico y último caso de estudio en el desarrollo de este trabajo. En él se aborda la intervención en el sitio específico titulada “Ladrillos de El Algarrobal” la cual llevé a cabo durante los años 2022 y 2023 en el distrito El Algarrobal (Las Heras, Mendoza) y en la Ciudad de Mendoza.

En este caso, la producción artística elaborada se originó a partir de una actividad relacionada con mi labor docente. Me refiero a una Práctica Social Educativa (PSE) que organicé en 2019 junto a un equipo interdisciplinario. La actividad se realizó en el marco de un programa de experiencias piloto de PSE que se implementó ese año en la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo).

Cabe mencionar que, por una parte, en el año 2016 desde la Secretaría Académica de la UNCuyo se había realizado el Programa de Capacitación Docente cuya propuesta surgió cuando el Consejo Superior de la Universidad aprobó los “Lineamientos y ejes para la creación y actualización de carreras de Grado y Pregrado de la UNCuyo”. La intención era capacitar a los y las docentes en cinco módulos relacionados a las principales innovaciones pedagógicas las cuales eran: “Docencia”, “Prácticas Sociales Educativas”, “Interculturalidad y plurilingüismo”, “Virtualidad” y “Competencias y créditos”. Por ese motivo, se elaboraron herramientas pedagógicas para fortalecer la labor de las y los profesores. Es el caso de los cuadernillos diseñados por equipos interdisciplinarios de docentes de varias facultades de la UNCuyo.²⁵

Uno de esos materiales es el “Cuadernillo de Prácticas Sociales Educativas” -PSE- (Bauzá, y otros, 2017). Es un documento de acompañamiento para quienes quisieran desarrollar experiencias en las PSE. En el cuadernillo se proponen las herramientas conceptuales y metodológicas que puedan contribuir al desarrollo de iniciativas socioeducativas. Al comienzo se definen como:

Las Prácticas Sociales Educativas constituyen una estrategia pedagógica que, a través de las funciones sustantivas de la Universidad -enseñanza, investigación y extensión- procuran un espacio específico de formación integral promoviendo que el compromiso social no se realice escindido del acto educativo y del proyecto pedagógico de la universidad. (Bauzá, y otros, 20017, p. 11)

²⁵ El 9 de noviembre 2017 se publicó en el sitio web de la UNCuyo una nota con el título “La UNCuyo presentó material didáctico para la formación de docentes”.
<https://www.uncuyo.edu.ar/prensa/la-uncuyo-presento-material-didactico-para-la-formacion-de-docentes>



Ilustración 95 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 1”, El Algarrobal, 2019.



Ilustración 96 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 2”, El Algarrobal, 2019.



Ilustración 97 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 3”, El Algarrobal, 2019.

Aquí se menciona que las PSE radican en incluir, en el trayecto académico de la y el estudiante universitario, espacios integrales de formación dentro de la currícula. En estos espacios se pretende desarrollar actividades educativas teórico-prácticas junto a distintos actores y organizaciones sociales e instituciones públicas. La finalidad es favorecer el diálogo de saberes, la interdisciplina, el pensamiento crítico, la autonomía de los sujetos participantes, entre otras.

También se señala que este tipo de actividades colaboran a la comprensión y resolución de problemas sociales relevantes e implican nuevas formas de concebir el conocimiento. Se hace hincapié que en las prácticas socio educativas confluyen varios saberes como por ejemplo los académicos, humanísticos, técnicos, cotidianos, prácticos, populares y demás. Esta diversidad de conocimientos se encuentra a partir de la interacción de diversos actores de la sociedad. Así pues:

Se trata de comunidades de aprendizaje: ciudadanos, trabajadores, profesores, investigadores, estudiantes, miembros de organizaciones de la sociedad civil y del estado que comparten y construyen un conocimiento común en situaciones de horizontalidad. De la visión de un saber disciplinar único se pasa a la concepción de un conocimiento múltiple, pluridimensional, donde la universidad ya no tiene el monopolio en la producción de ese saber. (Bauzá, y otros, 20017, p. 11)

Asimismo, en el cuadernillo se indica que en estas prácticas pedagógicas se genera conocimiento a partir del contexto en el que se desarrolla, es decir, un conocimiento situado que se produce en la acción, al interactuar con actores diferentes desde lo disciplinar y lo experiencial. Lo cual



Ilustración 98 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 4”, El Algarrobal, 2019.

constituye nuevas formas de aprender y enseñar. En ese ámbito tanto estudiantes como docentes desarrollan distintas capacidades para actuar en espacios comunitarios reales, incorporan los conocimientos y procedimientos de su disciplina, y ponen en valor actitudes solidarias desde una conciencia ética y social.

En ese sentido las PSE proponen nuevos modos de relación entre la universidad y la sociedad dado que también propician transformaciones en la propia institución universitaria. Algunas de esas modificaciones que se mencionan en el texto son por ejemplo cambios en los planes de estudio, la apertura en la investigación, el debate sobre el modelo pedagógico y el rol de la y el docente, etcétera.

Desde la mirada de “la extensión crítica”, las PSE tienen características determinadas. Entre ellas se mencionan el abordaje de problemáticas sociales relevantes, integralidad y puesta en juego de insumos formativos, diálogo de saberes, trabajo en conjunto con actores sociales externos de la universidad, etcétera.

Por otra parte, desde el Área de Coordinación de Prácticas Socioeducativas de la FAD-UNCuyo se elaboró un documento preliminar con la información básica sobre este tipo de actividades académicas (Gutiérrez, 2019). Ahí se describe también que las PSE articulan las tres dimensiones de la tarea universitaria (la investigación, extensión y formación como enseñanza/aprendizaje). La intención de esa conjunción es generar una educación integral de las y los estudiantes que incentive el sentido social y humanizador de la universidad pública.



Ilustración 99 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 5”, El Algarrobal, 2019. Foto: Blanca Mera.

En el documento se menciona que esa iniciativa se complementa con el traslado al territorio en donde se relacionan los trayectos académicos con la actividad de diversos actores comunitarios. El objetivo es suscitar una manera diferente de aprender a partir de la construcción colectiva de conocimientos. De modo que las Prácticas Sociales Educativas constituyen la reorganización de las carreras universitarias al incluir experiencias en territorio pues modifican su lógica pedagógica y se establecen espacios de aprendizaje distintos a los del aula.

Me gustaría mencionar que, desde la Coordinación de PSE de la FAD-UNCuyo se designaron en 2019 referentes docentes, egresados y estudiantes de Prácticas Sociales Educativas por cada grupo de carreras de la FAD. Su actividad consistió en difundir las PSE entre los claustros académicos, promover su incorporación en los programas de estudio de las asignaturas y generar experiencias que permitieran el debate de las PSE en los trayectos de formación en el ámbito universitario. Por este motivo, organicé ese mismo año una experiencia piloto de Práctica Social Educativa como docente de la FAD, en el sitio llamado El Algarrobal, en el departamento de Las Heras, Mendoza.

El distrito de El Algarrobal es uno de los principales centros de producción de ladrillos artesanales de la provincia de Mendoza. Ahí funcionan alrededor de 180 hornos (OTIA, 2012). El poblado se ubica al sureste del departamento de Las Heras y está a 10 km de distancia de la Ciudad de Mendoza. La población aproximada del distrito cuenta con 13,506 habitantes (DEIE, 2010). El nombre del territorio proviene de la existencia de los árboles de algarrobo (*Prosopis* sp).



Ilustración 100 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 6”, El Algarrobal, 2019.



Ilustración 101 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 7”, El Algarrobal, 2019.



Ilustración 102 – “Ubicación del distrito de El Algarrobal, departamento de Las Heras”.
Fuente: OTIA (2012).

El departamento de Las Heras se encuentra en el noroeste de la provincia de Mendoza y tiene una extensión de 10,035 km². Limita al Norte con las provincias de San Juan, al Oeste con la República de Chile, al Sur con el departamento mendocino de Luján y al Este con los departamentos de Lavalle, Guaymallén, Capital y Godoy Cruz. La población es de 228,526 habitantes (INDEC, censo 2022).

La PSE piloto consistió en impartir un “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas” del 30 de agosto al 22 de noviembre de 2019 en el espacio llamado “Merendero Mamás de Corazón” que se ubica en el Callejón Rivas, de El Algarrobal. Es una zona que se puede considerar rural.

Al finalizar esa práctica socioeducativa redacté el “Informe de Avance” (2019) para la Coordinación de PSE de la FAD-UNCuyo. Ahí se menciona que la actividad fue de carácter interdisciplinario pues los actores involucrados eran uno del ámbito universitario y dos organizaciones sociales. El primer equipo participante estuvo conformado por estudiantes y docentes de las Carreras de Cerámica de la FAD-UNCuyo. La segunda agrupación fue la organización social de mujeres de la localidad cuya actividad laboral principal era la fabricación artesanal de ladrillos en hornos a combustión a leña. Y el tercer grupo fue la organización interinstitucional Equipo de Salud Territorial del Hospital Héctor E. Gailhac que estaba integrado por médicas, enfermera, trabajadora social, psicóloga y practicantes de III y IV año de la carrera de Trabajo Social de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo. Su actividad profesional era hacer recorridos por el distrito durante todo el año para implementar programas de Control de Crecimiento y Desarrollo para niños y niñas, y Asesoría en Salud de la Mujer.

En la etapa inicial se realizó un diagnóstico sobre las percepciones captadas en los primeros encuentros desde una posición de observadores. Para ello, se programó una primera reunión entre los



Ilustración 103 – “Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 8”, El Algarrobal, 2019.

tres grupos interesados en participar en la presente Práctica Social Educativa. A ella asistieron representantes de la comunidad de mujeres del Callejón Rivas, El Algarrobal, Las Heras; del Equipo de Salud Territorial del Hospital Héctor E. Gailhac; y estudiantes y docentes de la asignatura Modelado y Color Cerámico III / Taller Cerámico III de Carreras de Cerámica de la FAD, UNCuyo. La reunión fue en el lugar llamado “Merendero Mamás de Corazón” ubicado cerca de los hornos de ladrillos y los hogares de la zona. Ese día acudieron más o menos diez mujeres de la localidad junto con sus hijos e hijas. Durante la conversación las mujeres mencionaron su relación tradicional con la práctica de la cerámica. Algunas de ellas contaron sus recuerdos de infancia en Bolivia cuando jugaban con la arcilla y usaban objetos utilitarios de la vida cotidiana hechos con ese material.

El resultado del diagnóstico fue, por un lado, establecer canales de comunicación a partir del oficio de la cerámica y por otro lado valorar la práctica artística dentro del concepto de la salud integral. Las mujeres de la comunidad mencionaron que podrían dedicar un tiempo de dos horas a esta actividad los viernes. El horario sería de 16 a 18 horas, justo antes de dar la merienda a los niños y las niñas de la zona.

En segundo lugar, se configuró la construcción de la demanda a partir de varios desencadenantes. Antes de comenzar la presente PSE, había un pedido formulado por la comunidad que se tomó en cuenta. Se trataba de una demanda expresada por las mujeres del Callejón Rivas en 2018 al Equipo de Salud Territorial del Hospital Gailhac en el marco del Proyecto “Fortaleciendo Redes”. El Equipo de Salud Territorial escribió lo siguiente para el “Informe de Avance” (López, 2019):



Ilustración 104 – “Charla La otra cerámica: Mujeres fabricantes de ladrillos de El Algarrobal 1”, FAD-UNCuyo, Ciudad de Mendoza, 2019.

Sus inquietudes estaban orientadas a querer aprender ‘a hacer’ otra cosa. La práctica del tejido aparecía como interés asociado a una posibilidad laboral futura y distinta a la que realizan habitualmente en los hornos de ladrillo. Este trabajo lo consideran agotador, rutinario y sobre exigente para ellas causando deterioro en su salud: por el esfuerzo físico que implica, jornadas de trabajo extensas además de las tareas domésticas y de cuidado de niñas y niños.

Como equipo de Salud Mental consideramos acompañar estas inquietudes buscando alternativas para trabajar conjuntamente; y es a partir de este intercambio que surge como posibilidad pensar la cerámica como opción para aprender ‘a hacer’ algo diferente al trabajo cotidiano. La cerámica implica utilizar los materiales y técnicas conocidas por ellas para crear algo diferente. Contempla el mismo material que usan en su trabajo y a la vez éste permite otros usos/creaciones. También se utiliza el conocimiento del fuego en la cocción del barro en la realización de ladrillos y otros productos cerámicos. (Equipo de Salud Territorial, 2019)

Después, a mediados del año 2019 surgió la inquietud de iniciar esta PSE por el pedido formulado de un tercero que ofició de puente, es decir de una integrante del Equipo de Salud Territorial del Hospital Gailhac y también Alumna Vocacional de la asignatura Modelado y Color Cerámico III de Carreras de Cerámica de la FAD, UNCuyo. Así se conversó al respecto entre los y las estudiantes y docentes de la asignatura mencionada. Según lo charlado, se planteó una primera idea que podría funcionar como desencadenante de la construcción de la demanda. Esta se trataba de organizar un Taller de Cerámica con la comunidad de trabajadores de los hornos de ladrillo donde pudieran asistir niños y niñas, jóvenes y mujeres.



Ilustración 105 – “Charla La otra cerámica: Mujeres fabricantes de ladrillos de El Algarrobal 2”, FAD-UNCuyo, Ciudad de Mendoza, 2019.

Así se llegó a la demanda construida. El Taller de Cerámica comenzó por acuerdo entre las personas de la comunidad del Callejón Rivas, el Equipo de Salud del Hospital Gailhac y estudiantes y docentes de la FAD, UNCuyo. El taller se impartió los viernes a la tarde en el espacio físico llamado “Merendero Mamás de Corazón”. Es un salón común donde se comparten alimentos y se realizan distintas actividades recreativas entre las personas de la comunidad. Se encuentra cerca de las viviendas y de los hornos de ladrillos de la zona. Ahí se formaron dos grupos de trabajo: uno dedicado a 19 niños y niñas de entre 4 y 13 años quienes realizaron ejercicios lúdicos; y otro donde participaron 8 mujeres jóvenes y adultas. En el caso del grupo de mujeres surgió el interés por realizar ollas para cocinar sobre fuego, platos, tazas, vasos, macetas y recipientes grandes como por ejemplo uno que ellas llaman “puñito”.

Desde un principio se tomó en cuenta la actividad laboral de la zona. Las personas de la comunidad del Callejón Rivas se dedicaban a la fabricación de ladrillos para la construcción los cuales son elaborados manualmente y cocinados en hornos tradicionales de combustión a leña. La pasta de los ladrillos se prepara con la arcilla de ese lugar y demás ingredientes que resultan efectivos en ese tipo de trabajo.

Al comenzar el Taller de Cerámica se observó que la composición de esa pasta carecía de plasticidad y por lo tanto se dificultaba la elaboración de objetos cerámicos de uso doméstico. Ante esta problemática surgieron dos iniciativas. La primera fue producir una pasta adecuada a tal fin con la arcilla de esa zona. Para ello, se propuso hacer la experimentación en las instalaciones de las Carreras de Cerámica de la FAD, UNCuyo. Ahí se comenzaron a hacer pruebas de pastas con la adición de



Ilustración 106 – “Charla La otra cerámica: Mujeres fabricantes de ladrillos de El Algarrobal, FAD-UNCuyo 3”, Ciudad de Mendoza, 2019.

distintos componentes, métodos de preparación y temperaturas de cocción. Después de las primeras pruebas se obtuvieron buenos resultados. La segunda iniciativa fue trabajar por el momento con la pasta de arcilla fabricada en las Carreras de Cerámica de la FAD, UNCuyo. Dicha institución hizo una donación de este material.

Los aprendizajes se fueron planificando durante el desarrollo de la práctica socioeducativa. En principio se intentó generar un intercambio de saberes relacionados con el oficio de la cerámica y el cuidado de la salud. Los aportes de las organizaciones a nuestro aprendizaje fueron, por un lado, tomar en cuenta los conocimientos populares compartidos por las y los trabajadores de los hornos del Callejón Rivas sobre la fabricación de ladrillos artesanales. Asimismo, se puso en valor la manera de organización de las mujeres porque trabajan en comunidad para realizar tareas cotidianas y también se asisten en la organización de eventos especiales. Por otro lado, se ponderó el trabajo de la salud integral desarrollado por el equipo de profesionales del Hospital Gailhac. Por su parte, el aporte del equipo de estudiantes y docentes a la comunidad fue aplicar métodos académicos en la elaboración de objetos cerámicos y compartir sus experiencias en la modalidad de taller.

Considero que el valor de esta práctica fue significativo en varios aspectos. El valor educativo estuvo presente al impartir la educación en beneficio de la sociedad. En este caso, los Talleres de Cerámica abrieron sus puertas para que acudiesen las mujeres de la comunidad de El Algarrobal. De esta manera, ellas pudieron compartir sus saberes con los y las estudiantes y a su vez obtener otros conocimientos. Esto fue claro con su participación en la charla “La otra cerámica: Mujeres fabricantes de ladrillos de El Algarrobal” en el marco de las 2ª Jornadas del Día de los y las Ceramistas en la Facultad



Ilustración 107 – “Entrega de piezas horneadas. Taller de cerámica para mujeres, niños y niñas 9”, El Algarrobal, 2019.

de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza en el año 2019. Asimismo, los y las estudiantes y docentes de la institución universitaria salieron del aula hacia el territorio para estar en contacto con otras realidades sociales, aprendieron nuevas maneras de organización, colaboraron en equipos interdisciplinarios, y participaron en conjunto en el mejoramiento de la sociedad.

El valor comunitario se generó a partir de la conformación de un grupo de mujeres con la intención de producir artesanías. Esto impactó directamente en la comunidad al contar con el inicio de una fuente de trabajo más. Se compuso otro grupo de niños y niñas que participaron activamente con sus piezas lúdicas. También se estableció un vínculo con la universidad y su oferta educativa de carácter gratuito. Por su parte, el Equipo de Salud Territorial manifestó para el “Informe de Avance” (López, 2019) que:

Como equipo de salud entendemos la salud desde una perspectiva integral. La escucha y acompañamiento en este tipo de procesos la concebimos como una acción en salud. Donde el Estado tiene la función de garantizar, la Salud como un derecho.

Nos guía la Estrategia de atención primaria, en sus aspectos promocionales y preventivos donde el establecimiento de lazos comunitarios genera y fortalece aspectos de la vida cotidiana. Esto implica la salud mental: “un proceso determinado por componentes históricos, socioeconómicos, culturales, biológicos y psicológicos, cuya preservación y mejoramiento implica una dinámica de construcción social vinculada a la concreción de los derechos humanos y sociales de toda persona”. Ley Nacional De Salud Mental 26657. (Equipo de Salud Territorial, 2019)



Ilustración 108 – “Pallets de ladrillos”, El Algarrobal, 2019.

El valor disciplinar de la práctica residió en expandir el concepto de la cerámica al abordar otras maneras de su elaboración. En este caso, la fabricación de ladrillos de la construcción requiere un manejo diferente de los materiales y el fuego. Por lo tanto, se investigó en función de las necesidades expresadas por la comunidad.

Al final del “Informe de Avance” se señalan algunas consideraciones del equipo de estudiantes y docentes. Desde la perspectiva de los y las docentes se puede mencionar que el cursado del año lectivo se organizó de manera diferente donde la PSE jugaron un rol de formación muy importante. Con ello se logró sensibilizar a los y las estudiantes en aspectos de la condición humana.

Asimismo, en la PSE se generaron instancias horizontales donde se desvanece la figura de la o el docente, y se cuestiona la práctica tradicional de la enseñanza y el aprendizaje. Desde la perspectiva de los y las estudiantes, ellos y ellas expresaron la importancia de poner en práctica y compartir con otras personas los conocimientos artísticos y pedagógicos obtenidos en su trayecto universitario. También señalaron que fue muy útil aprender de sus semejantes y de quienes practican la cerámica fuera de los ámbitos de la academia; y que obtuvieron otras herramientas para resolver los problemas inesperados que se iban presentando en el transcurso de las actividades. Desde mi punto de vista expresé que el espíritu que deben asumir las PSE es el de ejercer el derecho constitucional de enseñar y aprender en consonancia con la Ley de Educación Nacional para la construcción de una sociedad más justa.



Ilustración 109 – “Ladrillos crudos en un horno”, El Algarrobal, 2019.



Ilustración 110 – “Corte de los ladrillos”, El Algarrobal, 2019.



Ilustración 111 – “Primer ladrillo crudo para la intervención Ladrillos de El Algarrobal”, El Algarrobal, 2019. Foto: Gabriela Marín.

En relación con la sensibilización en aspectos de la condición humana, pienso que el sentido de la presencia tomó relevancia en el encuentro con la comunidad de El Algarrobal. Ese enfoque sería considerado en la siguiente etapa. Al respecto, el filósofo John Dewey sostiene en su texto titulado “La criatura viviente” (1980) que en la concepción común la obra de arte se asocia frecuentemente con la existencia del edificio, el libro, la pintura o la estatua, pero se deja de lado la experiencia humana que subyace en la obra de arte. Por ello, propone recuperar la continuidad de la experiencia estética con los desarrollos normales de la vida. Así pues, Dewey afirma que:

La experiencia en el grado en que “es” experiencia, es vitalidad elevada. En vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privados, significa un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. (Dewey, 1980, p. 21)

Me gustaría mencionar enseguida la repercusión que tuvo la anterior experiencia en mi labor como artista visual. A finales del año 2019 comencé a pensar en un trabajo artístico que estuviera hecho con los ladrillos artesanales de esa zona. La obra proyectada tenía la intención de relacionar la



Ilustración 112 – “Visita al Merendero Mamás de Corazón”, El Algarroba, 2022. Foto: Gabriela Marín.

práctica de El Algarrobal y la ciudad de Mendoza. Aunque tuve que esperar un tiempo para poder concretarla.

Ese momento coincidió con una situación sanitaria compleja a nivel mundial. Unos meses después, el 11 de marzo de 2020 la Organización Mundial de la Salud (OMS) declaró el brote del virus SARS-CoV-2 como una pandemia. Ante esa situación, el estado argentino estableció mediante decretos la Emergencia Sanitaria en virtud de la Pandemia Covid-19 y las medidas de “Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio” (ASPO) y “Distanciamiento Social, Preventivo y Obligatorio” (DISPO). El ASPO se implementó desde el 20 hasta el 31 de marzo de 2020 y se fue prorrogando sucesivamente.²⁶ La medida preventiva se basaba en restricciones a la circulación y el funcionamiento de las actividades esenciales y productivas básicas. Después se dispusieron medidas de aislamiento o distanciamiento de acuerdo con la situación sanitaria de cada lugar.

Mientras transcurría la pandemia de la Covid-19, seguí formulando la siguiente propuesta de trabajo hasta que tuve la oportunidad de concretarlo. Me refiero a la intervención artística bajo el título “Ladrillos de El Algarrobal” de 2022 y 2023. En el proyecto se planteó la esfera privada y el espacio público desde los hornos de ladrillos de El Algarrobal, La Heras y la Ciudad de Mendoza. De la práctica se obtuvo una serie de fotografías que captan la alteración de un material de construcción de tipo artesanal y su partida hacia alguna construcción desconocida. Son 21 ladrillos intervenidos con

²⁶ Decreto DNU 260/2020 y Decreto DNU 297/2020.



Ilustración 113 – “Tejas musleras con goteras”, Ciudad de México, 2004.

inscripciones que se refieren a momentos vividos en el horno de ladrillos ubicado en El Algarrobal. Estos 21 ladrillos se elaboraron con el material de ese lugar y se hornearon ahí mismo. La modificación pretendía que el producto alterado tuviera como destino alguna construcción de la Ciudad de Mendoza. Por lo tanto, los dos sitios de acción corporal involucraron el interior y el exterior de las edificaciones urbanas. Asimismo, se tuvo en cuenta a un sujeto importante de los constructores de la ciudad, la y el fabricante de ladrillos artesanales.

Como señalé en el apartado titulado “Memoria de la producción artística previa”, ya había realizado obras con materiales de la construcción. De la producción elaborada hasta entonces se puede decir que el antecedente más directo con esta nueva propuesta es la instalación llamada “Tejas musleras con goteras” de 2004. Esa obra consta de 306 tejas de barro artesanales que están perforadas cada una con el mismo número de hoyos, dispuestas sobre el piso y ordenadas en hileras rectas. Si bien estas tejas de barro conservan su aspecto como elemento arquitectónico, indican una doble negación funcional pues no están colocadas en el techo para protegerlo. Aun así, se genera una expansión de la tridimensionalidad.

El proyecto “Ladrillos de El Algarrobal” es una intervención en sitio específico que retoma la funcionalidad del espacio arquitectónico y de los objetos. Por ese motivo, marca una diferencia con la obra “Tejas musleras con goteras”. Los ladrillos artesanales de esta producción conservan no solo su forma como elemento arquitectónico sino también la función original para lo que fueron hechos. Este material de construcción llevó todo el proceso de elaboración y comercialización habitual.

Por otro lado, Hal Foster (2013) agrega que en la escultura de los años 60 y 70 se puso de relieve el término fondo con respecto a la figura. Richard Serra fue uno de los impulsores del término en los años 70. También el escultor Carl Andre quien había puesto énfasis en la localización, por

ejemplo, con la obra *“Equivalent VIII”* (1966) hecha con 120 ladrillos refractarios. Después, se reafirmó con los emplazamientos marcados, como los nombra Krauss. Se puede mencionar *“Spiral Jetty”* (1970) de Robert Smithson y *“Double Negative”* (1969-1970) de Michael Heizer. Según Foster, estos dos últimos ejemplos se dirigen a la condición del objeto discreto que se diluye en el espacio escultórico.

Con base en Andrea Giunta (2011), la monumentalidad de esas obras y su voluntad de dejar una marca ineludible en la naturaleza es diferente en el caso de la cubana-estadounidense Ana Mendieta. Al respecto señala que en la obra de Mendieta prevalece lo íntimo y lo precario como sucede en la intervención *“Sin título, Serie Siluetas”* (1978). También se puede mencionar, por ejemplo, la intervención *“Stacked bricks”* (1973) de Tony Cragg, con los ladrillos apilados y apoyados sobre una pared. Desde los planteos de Giunta y Foster, pienso que la obra *“Ladrillos de El Algarrobal”* no busca la monumentalidad ni dejar una marca inevitable en la naturaleza, sino constituir una intervención en el espacio de la arquitectura de modo íntimo y precario, en el espacio escultórico donde se diluye el objeto discreto.

De acuerdo con el concepto de campo expandido y el esquema matemático de Rosalind Krauss (1979), la intervención *“Ladrillos de El Algarrobal”* se ubica en el eje denominado complejo que admite los términos del paisaje y la arquitectura. Ahí se origina la construcción de emplazamiento. A su vez el desarrollo de la obra entra en dos fases. En la primera parte se produce la combinación del paisaje y no-paisaje provocando un emplazamiento marcado. Se refiere a la disposición de los 21 ladrillos crudos con las inscripciones que están en el suelo y junto a las hileras de secado de los adobes en un horno de EL Algarrobal.

En la segunda parte de esta obra se realiza la combinación de la arquitectura y la no-arquitectura generando una estructura axiomática que interviene el espacio real de la arquitectura. Se trata de la colocación de las piezas horneadas en los pallets de ladrillos y en el camión para su distribución. Ese episodio implicó que los ladrillos tallados van a formar parte de alguna edificación de la provincia, de una manera simbólica y casi imperceptible.

Krauss señala que esta manipulación física del emplazamiento se refiere a formas de señalización que operan a través de marcas no permanentes y mediante el uso de la fotografía. Es un proceso de cartografiar los rasgos axiomáticos de la experiencia arquitectónica en la realidad de un espacio.

Otros artistas han trabajado también con el ladrillo en su producción artística. Un caso puntual son dos trabajos presentados durante la 56ª Bienal de Venecia en 2015. El primero es la muestra *“Venecia: Objetos trabajo y turismo”* del estadounidense Jimmie Durham (1940-2021) en la Fondazione Querini Stampalia. En el comunicado de prensa de la muestra (Bertola, 2015), se menciona que el autor se instaló cuatro años antes en Venecia donde comenzó a hablar con todo tipo de personas de ese lugar y recopiló sus historias. Algunos eran empleados que se desempeñaban como



Ilustración 114 - *"These twelve bricks used to represent the dawn sky in Venice"*, 2015. Jimmie Durham. Fotografía: s/n. Fuente: Fondazione Furla. <https://www.fondazionefurla.org/jimmie-durham-venice-objects-work-and-tourism/>

constructores de barcos, sopladores de vidrio, en restaurantes, en puestos administrativos, etcétera. Encontró que muchos de ellos provenían de distintos países como Túnez, Senegal y Bangladesh y que preferían seguir siendo un elemento invisible de la economía local.

La muestra incluyó objetos contruidos con distintos materiales, por ejemplo, ladrillos venecianos de 300 años de antigüedad colocados contra elementos de la industria turística y el comercio cotidiano de Venecia. Las obras no pretendían ser un monumento sino un dispositivo que aborda la fusión de ideas relacionadas al turismo, el imaginario social de Venecia, el trabajo y el objeto hecho por el humano. Una de esas piezas es *"These twelve bricks used to represent the dawn sky in Venice"* (2015). Son doce ladrillos con yeso, color y tinta. En uno de ellos está escrito *"A CLOUD"*. Durham menciona sobre la muestra que:

Venecia es la encarnación de esta confluencia: un lugar donde el objeto se hace más evidente como la piedra angular de la vida cultural e intelectual, y un lugar donde este símbolo aparentemente estático de la cultura y la intelectualidad está constantemente siendo modelado y refinado a través de la manipulación y el trabajo cotidiano. (Durham, 2015)

La segunda obra es *"Untitled 2015 (14,086 unfired)"* de Rirkrit Tiravanija que se exhibió en la 56ª Bienal de Venecia. Es una instalación en la que se utilizó ladrillos crudos, sellos de madera y herramientas diversas. Ese trabajo se presentó por primera vez en 2010 en una galería de Beijing con el título *"Ne Travaillez Jamais"*. La historiadora del arte Angie Baecker (2010) señala que es una frase

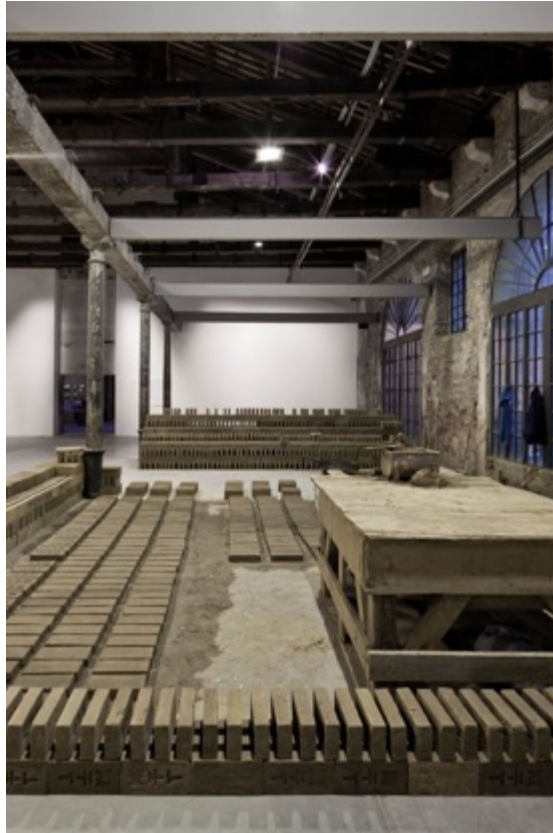


Ilustración 115 – “*Untitled 2015 (14,086 unfired)*”, 2015. Rirkrit Tiravanija. Fotografía: Alessandra Chemmollo. Fuente: Cortesía del artista y Gavin Brown’s enterprise, New York; Cortesía de la Bienal de Venecia, con el auspicio de Antica Fornace Carraro. <https://artishockrevista.com/2015/06/29/la-belleza-salvara-al-mundo-rirkrit-tiravanija-la-56a-bienal-venecia/>

del teórico marxista Guy Debord que escribió en 1958 en una pared de París llamando a los trabajadores a “Nunca trabajen” en rechazo a los abusos de la sociedad capitalista. La frase fue adoptada más adelante por los estudiantes y trabajadores en mayo de 1968. En la muestra Rirkrit Tiravanija desarrolló cuatro instalaciones referidas a reflexionar sobre las inversiones industriales y personales de la China moderna. Una de ellas fue “*Untitled (14,086)*” que estaba inspirada en la presencia de ladrillos de construcción apilados frente a varios sitios de construcción de Beijing y cuyo número hacía referencia a la cantidad de ladrillos necesarios para construir una casa familiar pequeña en China. Esa cantidad de ladrillos se quemaron en un horno industrial y se pusieron a disposición para su compra en el espacio de exposición. Rirkrit Tiravanija mencionó antes de la apertura que estaba “más interesado en lo que será de los ladrillos dentro de diez años, cómo pueden convertirse en bloques de construcción, topes de puerta o pisapapeles” (Baecker, 2010).

Para la Bienal de Venecia, Rirkrit Tiravanija realizó la obra “*Untitled 2015 (14,086 unfired)*”. La muestra incluyó la producción de ladrillos de construcción en estado crudo, recién hechos y sin

quemar, y que permitía a los visitantes poder comprarlos. Como en la obra anterior, esos ladrillos también fueron estampados por trabajadores con una traducción al mandarín del eslogan de protesta de Guy Debord, “*Ne Travaillez Jamais*”, y con la numeración en serie del 1 al 14,086. La fábrica de ladrillos de “*Untitled (14,086)*” enfatiza la labor de los trabajadores “como un bloque de construcción literal de la sociedad mientras destaca las diversas formas en las que su fuerza se da igualmente por sentada” (Tiravanija, 2015).²⁷

El historiador del arte Alejandro Perdomo señala que Tiravanija decide apropiarse del objeto transformando su existencia pues el material de construcción se cosifica en su negación. “Como artefacto estético en el marco de la institución del arte el ladrillo señala contradicciones en las estructuras sociales contemporáneas, recordando los derechos de los trabajadores” (Perdomo, 2015). Menciona que esa consideración está presente en cada ladrillo y en la dimensión participativa del proyecto. Así lo indica un letrero de la instalación:

Si usted dona 10 euros o más se puede quedar con un ladrillo. Al final de la exposición todas las donaciones serán transferidas a ISCOS, una organización sin fines de lucro (ONG) reconocida por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia. Desde 2008 ISCO realiza actividades en apoyo a organizaciones chinas que trabajan en el ámbito de los derechos de los trabajadores. (Tiravanija, 2015)

En los dos trabajos anteriores se formaron enlaces con diversos trabajadores. Jimmie Durham recopiló historias de personas procedentes de Túnez, Senegal y Bangladesh y las concretó en piezas como “*These twelve bricks used to represent the dawn sky in Venice*”. Por su parte, Rirkrit Tiravanija trabajó junto a los obreros de China para la instalación “*Untitled (14,086)*”. Ambas propuestas incluyeron la palabra en la producción de los ladrillos en forma poética y de protesta, uno con “*A CLOUD*” y otro con “*Ne Travaillez Jamais*” en caracteres chinos.

Algo similar ocurre con “Ladrillos de El Algarrobal”. En esta obra tomaron parte trabajadores de origen boliviano dedicados a la producción de ladrillos artesanales en un horno de El Algarrobal, Mendoza. Las circunstancias que permitieron conformar redes con esa colectividad se habían originado a partir de la Práctica Social Educativa de la FAD, UNCuyo realizada en ese lugar en 2019. La actividad comprendió trabajar en conjunto a partir de una demanda expresada por la propia comunidad de mujeres de esa zona. Enseguida comenzó el desarrollo de la obra de este segmento que se concretó en 2022 y 2023 con la participación de las y los trabajadores en el mismo lugar de fabricación de ladrillos.

²⁷ Onestar Press publicó en esa ocasión el libro de artista titulado “*Do not ever work*” de Rirkrit Tiravanija. <https://www.onestarpres.com/products/do-not-ever-work>

Asimismo, se incorporó la escritura en el objeto. A partir de la alteración y la disposición del producto utilizado en “Ladrillos de El Algarrobal” se compuso un poema visual presente en el destino del material y en las fotografías. Esta producción artística se desarrolló en dos partes. La primera inició a mediados de 2022 con el armado de los primeros fragmentos del poema visual el cual tomó forma de escrito para los ladrillos. Las palabras que lo componen las tomé de mis recuerdos y de la libreta donde fui haciendo anotaciones mientras transcurría la mencionada Práctica Social Educativa en 2019.

Me gustaría mencionar un caso más que también se relaciona con las prácticas artísticas basadas en la participación con comunidades. El crítico de arte Arthur Danto analiza, en su texto titulado “Los museos y las multitudes sedientas” (1997), la obra “*We Got It!*” del inglés Simon Grennan (1965) y del estadounidense Christopher Sperandio (1964). Esta obra se presentó en la exposición colectiva llamada “*Culture in Action*” en 1993, en el marco de un programa de escultura en Chicago. Los artistas hicieron la obra con los trabajadores sindicalizados de una industria chocolatera quienes diseñaron, produjeron y comercializaron su propio chocolate en lugar de la empresa, en una edición de 150,000 unidades.²⁸ Se trató de la producción de una golosina por The Bakery, Confectionery, and Tobacco Workers’ International Union of America, Local N°. 552, que se describió en el texto del programa como “*The workforce makes the candy of their dreams*” (Los trabajadores elaboran los caramelos de sus sueños) (Jacob y otros, 1995).

Arthur Danto menciona que lo que se veía a principios de los años 90 era un arte que buscaba un acercamiento más inmediato con la gente de lo que permitía el museo. Por entonces, acontecía una transformación en el hacer arte, en las instituciones del arte y en el público del arte. Plantea que el arte extramuseístico comprende géneros no fácilmente considerados propios a los museos como el arte performativo o el arte directo que se dirige a una comunidad particular definida según pautas raciales, económicas, religiosas, sexuales, étnicas, nacionales o cualquier otra que se identifique con las comunidades. Desde ese punto de vista, la obra “*We Got It!*” es un ejemplo significativo.

Por ese motivo señala que el arte basado en la comunidad está sujeto a criterios que difieren de los que se aplican a la cultura artística dominante, guardada como reliquia en museos e instituciones asociadas. Esos cambios en el arte quizá hicieron que el museo dejara de ser la institución estética principal y las exposiciones extramuseísticas como “*Culture in Action*” demuestran “lo que puede llegar a ser la norma: que el arte y la vida están más profundamente entrelazadas de los que admiten las convenciones del museo” (Danto, 1997, p. 213).

Asimismo, Danto sostiene que “*We Got It!*” se puede considerar una obra de arte a partir de lo que llama el fin del arte, legitimada como arte desde ciertas teorías que aparecieron en los años 70 en las que se proponía que cualquier cosa es una obra de arte y cualquiera es un artista, y agrega:

²⁸ <https://www.kartoonkings.com/page/3>

Se trata de un arte “basado en la comunidad”; más que la obra de un individuo singular es el logro de ciertas teorías políticas legitimadoras sostenidas, como uno de sus corolarios programáticos, por aquellos grupos de individuos que se permitieron el no encontrar sentido en el arte de los museos y que no se querían ver privados de los sentidos que el arte puede conferir a sus vidas. (Danto, 1997, p. 214)

Así pues, deduce que la obra “*We Got It!*” no se trata de un arte de ellos, o sólo para aquellos para los que es un arte propio, sino que pertenece a todos. Un arte que fue posible cuando sus autores lo hicieron bajo ciertos auspicios y en un cierto momento de la historia, es decir, según Danto después del fin del arte cuando en un sentido todo es posible.

Por otra parte, en el proyecto “Ladrillos de El Algarrobal” se continuó el propósito, que se había planteado en las dos intervenciones anteriores, de explorar asuntos vinculados con la identidad y el contexto donde habitamos. Al respecto, quisiera referirme a Stuart Hall (1996) quien aborda los conceptos de identidad e identificación. Plantea que la identificación en el lenguaje del sentido común se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o algunas características compartidas entre personas o grupos o con un ideal, con el vallado natural de la solidaridad y lealtad establecidas en ese fundamento. A diferencia del “naturalismo” de esta definición, la identificación en el enfoque discursivo se plantea como una construcción en proceso, que no está concluido. Así pues, es un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación, y no una subsunción.

En relación con el concepto de la identidad, postula que no es esencialista sino estratégico y posicional. Este concepto admite que las identidades nunca se unifican y están fragmentadas en tiempos de la modernidad tardía. Las identidades están construidas de diversas maneras, a través de diferentes discursos, prácticas y posiciones que muchas veces son opuestas. Están sujetas a una historización radical y a un proceso de constante cambio y transformación. Hall propone situar los debates sobre la identidad dentro de los desarrollos y prácticas específicos que alteraron el carácter relativamente “estable” de muchas poblaciones y culturas. Esto lo identifica en relación con los procesos de globalización que considera coextensos con la modernidad y los procesos de migración forzada y “libre” los cuales se convirtieron en un fenómeno del mundo llamado poscolonial.

En ese marco se pueden tratar cuestiones afines con el contexto del trabajo de la obra “Ladrillos de El Algarrobal”. Anteriormente señalé que el distrito de El Algarrobal es uno de los principales centros de producción de ladrillos artesanales de Mendoza donde funcionan 180 hornos aproximadamente. En los años 90 del siglo pasado la industria ladrillera atrajo a muchos trabajadores migrantes provenientes del norte argentino y de Bolivia. Según información aportada por el Municipio de Las Heras, en el año 2019 en el departamento existían alrededor de 400 hornos de ladrillos y se estimaba

que trabajaban unas 6000 mil personas (Curadelli, y otros, 2019). Con respecto a la radicación de los trabajadores bolivianos en la zona se considera que cerca del 95% de sus hijos han nacido en Argentina (OTIA, 2012).

Asimismo, la posición de Stuart Hall amplía el concepto de las identidades. Afirma que, aunque parecen referirse a un pasado histórico con el cual mantienen una relación, las identidades se complementan con otros factores. Se trata de asuntos relacionados al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en lo que llama el proceso de devenir y no de ser. No se refiere a “quiénes somos” o “de dónde venimos” sino en lo que podríamos convertirnos, a cómo nos han representado y en cómo podríamos representarnos. Así pues, las identidades se incluyen dentro de la representación y no fuera de ella; se relacionan con la invención de la tradición como también con la tradición misma; no es el supuesto retorno a las raíces sino a la aceptación de nuestros “derroteros”.

Hall menciona que usa el término “identidad” para referirse al punto de encuentro, el punto de sutura. Este lo ubica, por un lado, entre los discursos y prácticas que intentan interpelarnos, situarnos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro lado, en los procesos que producen subjetividades, que nos constituyen en sujetos susceptibles de “decirse”.

Considero que el punto de encuentro, de sutura, se construye con el Otro como elemento de inclusión de las identidades para decirnos. Las y los trabajadores migrantes de los hornos de ladrillos son parte de los procesos de cambio en las identidades que conforman la República Argentina. Los datos antes mencionados indican que la población de Argentina incluye a grupos étnicos provenientes del país vecino llamado Bolivia. Estos grupos mantienen sus costumbres, tradiciones y lenguas originarias como la de los pueblos quechua y aymara. Es una población bilingüe que ha optado por residir en territorio argentino y formar aquí sus familias. Asimismo, muchos ciudadanos bolivianos han obtenido la doble nacionalidad que se permite en ambos países. Ellos y ellas vienen con la esperanza de encontrar oportunidades laborales y acceder a la educación y la salud como servicios básicos. De ahí que la colectividad boliviana se haya insertado e integrado a la sociedad argentina, a un país que tradicionalmente ha recibido a grupos de inmigrantes provenientes de distintas partes del mundo.

Sin embargo, los grupos étnicos de origen boliviano radicados en Mendoza sufren muchas veces discriminación y xenofobia por parte de sectores conservadores. Se les trata despectivamente por su color de piel y forma de hablar, son rechazados por ser física y culturalmente diferentes, son agredidos por su condición de inmigrantes al vincularlos con el narcotráfico y la delincuencia, etcétera. Tales situaciones de incompreensión hacia el Otro acontecen en la vida cotidiana y se expresan también a través de las políticas migratorias impulsadas por los gobiernos nacionales de derecha.

En cuanto al concepto de las identidades en Latinoamérica, Ticio Escobar (2012) lo aborda desde la cultura que es incitada por la globalización mediática y económica e inmersa en el crecimiento de las tecno democracias. En ese contexto, el cambio del concepto ha dejado a las nuevas identidades



Ilustración 116 – “Escrito para el poema visual Ladrillos de El Algarrobal”, Ciudad de Mendoza, 2022.

sin el aura épica de antaño pues no existen más las identidades-motores o identidades esenciales. Escobar menciona que el aspecto de las identidades indica desplazamientos y tránsitos. Por ese motivo, no se puede pensar en identidades estables dadas las condiciones de alteridad excluida. Así pues, afirma que las identidades aluden al auto reconocimiento que hace una persona o un grupo de su integración a una red imaginaria que lo sustenta de su pertenencia en una estructura de sentido.

Asimismo, las identidades en tránsito se reconocen en el Otro para conformar nuevas redes de pertenencia. En este caso, la comunidad de trabajadores de los hornos de ladrillos de El Algarrobal quienes viven en situaciones precarias. Ahí las calles son de tierra, sus casas son pequeñas y están alrededor de los hornos de ladrillos artesanales. Es una zona periférica donde habitan grupos vulnerables. Pese a todo, esta colectividad ha podido mantenerse gracias al esfuerzo de su trabajo y al sistema de organización comunitaria.

Así pues, esa es la realidad de donde parte el escrito del poema visual en la intervención “Ladrillos de El Algarrobal”. El escrito para esta obra se compone de 21 inscripciones. En la composición usé palabras en su mayoría en idioma español, dos en lengua quechua y aymara y una fecha. Las

inscripciones están distribuidas en 6 filas temáticas que son sitio, materia, pensamiento, contexto, esfuerzo y herramienta. La primera fila relacionada con el sitio comprende 3 palabras:

- **Algarrobal:** lugar geográfico llamado El Algarrobal, ubicado en las Heras, Mendoza.
- **Horno:** construcción de ladrillos ya cocidos en forma rectangular donde se hornea la producción de ladrillos con leña. El día 25.10.2019 fui a recorrer el horno de ladrillos para ver cómo los fabrican. Un señor que estaba cortando los ladrillos me pregunta “¿quieres que te enseñe a hacer ladrillos?”. Yo le respondo que sí me gustaría aprender.
- **Merendero:** espacio donde se comparten alimentos y realizan distintas actividades recreativas entre las personas de la comunidad.

La segunda fila referida a la materia tiene 4 palabras:

- **Arcilla:** pasta usada durante el taller de cerámica.
- **Llink'i:** una mujer pronuncia esta palabra al tocar la pasta que utilizamos en el taller de cerámica. Esta palabra significa Arcilla en las lenguas quechua²⁹ y aymara.³⁰
- **Ñink'u:** significa Arcilla en la lengua aymara.³¹
- **Remolino:** los niños y las niñas juegan a entrar en una corriente de aire polvoriento en forma de pequeño remolino. Ellos y ellas gritan “¡remolino, adentro!” y todas y todos saltan. Un perro también participa persiguiendo una botellita de plástico que se levanta con el viento hasta que el perro consigue atraparla con el hocico.

La tercera fila relacionada con el pensamiento comprende 3 palabras:

- **Deseo:** ganas de hacer cosas.
- **Recuerdo:** las mujeres mencionan sus lazos con la arcilla. Algunas de ellas cuentan sus recuerdos de infancia en Bolivia cuando jugaban con el barro y usaban objetos utilitarios de la vida cotidiana hechos con ese material.
- **Sueño:** imágenes oníricas del lugar generadas durante el descanso. La noche del 25 al 26.10.2019 tuve un sueño. Una persona estaba cortando los ladrillos. Era un hombre corpulento. A un lado de él, a su izquierda, se encontraba una mujer pintando un cuadro con el pincel. Había un hombre más tallando una madera con la gubia. Yo los veía y estábamos todas y todos adentro de un salón muy amplio. Las paredes eran altas y el techo tenía algunas láminas blancas por donde entraba mucha luz. Volteaba hacia los lados y decía “me gustaría traer mis cosas y trabajar aquí”.

La cuarta fila referida al contexto tiene 3 palabras y una fecha:

²⁹ También se escribe LLank'i o Kink'u.

Laime A., T. (2007). *Diccionario bilingüe, Iskay simipi yuyayk'ancho, quechua - castellano, castellano - quechua* (2ª ed.). Autoedición.

³⁰ Gómez B., D. (1999). *Diccionario básico del idioma aymara*. Instituto de Estudios Bolivianos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés.

³¹ Ibidem



Ilustración 117 – “Talla de ladrillo crudo, Ciudad de Mendoza”, 2022. Foto: Flavia Gimenez.

- **Golpe:** golpe físico. Una mujer llega con el pie enyesado a causa de la caída de un ladrillo sobre la extremidad.
- **Estado:** el término “Golpe de Estado” se forma con la palabra anterior.
- **10.11.2019:** fecha del golpe de Estado al gobierno del entonces presidente de Bolivia, Evo Morales.
- **Caminata:** Días después del golpe de Estado, una mujer narró las dificultades que atravesó al querer volver de Cochabamba, Bolivia. Ella cuenta haber caminado como nunca en su vida esa vez.

La quinta fila relacionada con el esfuerzo comprende 3 palabras:

- **Hernia:** un hombre llega al Merendero caminando en muletas a causa de una hernia a la altura de la cintura.
- **Tormenta:** cuando hay signos de tormenta, ellos y ellas salen a cubrir los ladrillos crudos con plástico para evitar que la lluvia los deshaga. El viento recio hace ondular los enormes plásticos blancos y descubre por momentos algunas partes inferiores de las hileras de ladrillos. Trabajo de día y de noche.
- **Zonda:** ráfagas de viento caliente y seco que levantan una polvareda. Si el horno está prendido el calor se vuelve insoportable.³²

³² El Ministerio de Salud del Gobierno de Mendoza señala que el viento zonda “Bajo determinadas condiciones atmosféricas, y con mayor frecuencia en el período comprendido entre mayo y noviembre de cada año, suele desarrollarse a sotavento de la Cordillera de los Andes, un fuerte viento, caracterizado por su extrema sequedad y elevada temperatura, que afecta a las

La sexta fila referida a la herramienta tiene 4 palabras:

- **Pala:** utensilio con el cual se levanta y deposita el material arcilloso.
- **Carretilla:** medio donde se deposita y traslada el material arcilloso.
- **Molde:** instrumento en el cual se cortan los ladrillos. Es un cajón de madera, plástico o metálico dividido en dos partes iguales. En su interior se coloca la mezcla del material arcilloso con las manos para dar forma al ladrillo crudo.
- **Huella:** un ladrillo crudo tiene impresa la huella digital de la persona que fabricó esa pieza.

Estas palabras y números de la composición las trasladé enseguida a 21 ladrillos. El proceso de su elaboración constó de distintas etapas. Por una parte, primero diseñé la imagen de las inscripciones en una aplicación y las dibujé sobre las piezas utilizando el papel carbónico para su transferencia. Después fui tallando cada inscripción en una de las caras de los ladrillos los cuales estaban en estado crudo, es decir todavía no ingresaban al horno para su cocción. Las herramientas que utilicé en la talla directa fueron una punta de acero y un mini torno eléctrico.

El procedimiento de escritura en arcilla es muy antiguo. Con respecto a sus orígenes se puede mencionar el “Disco de Festo” de la civilización minoica de Creta, Grecia, realizado entre 1700-1660 a.C. La pieza se encuentra expuesta en el Museo Arqueológico de Heraklion en Creta, Grecia.³³ Ahí se describe que es un disco de arcilla con inscripciones dispuestas en un patrón en espiral. Ambos lados fueron impresos con pequeños sellos antes de quemar, cuando la arcilla aún estaba húmeda. Después fue cocido a alta temperatura. Los pictogramas impresos están organizados en 61 grupos que representan temas del mundo natural o de la cultura material como personas, aves, plantas y barcos.

Debido a su singularidad, el disco ha sido objeto de estudio y ha habido intentos de descifrar e interpretar el texto. Uno de ellos es del inglés Dick Higgins con “*Phaistos Disk*” en su libro “Poesía de patrones: guía de una literatura desconocida” de 1987. Higgins (1938-1998) fue un artista, escritor, editor y cofundador del movimiento llamado Fluxus en 1962. La agrupación estaba integrada por artistas, músicos, diseñadores vinculados a la intermedia e iluminación experimental. La historiadora del arte Kristin Stiles se refiere a Fluxus como parte de un movimiento orientado por el humanismo global que proponía la ruptura de fronteras en los medios artísticos, las normas culturales y las convenciones políticas.³⁴ Asimismo, el historiador y teórico del arte Paulo Silveira plantea que el término intermedia fue introducido por Dick Higgins:

regiones situadas al pie de la misma, entre las provincias de Neuquén y Jujuy, siendo sus efectos más visibles en las provincias de Mendoza y San Juan, donde se lo bautizó como Zonda”.

s/n. (23 de septiembre de 2014). *Viento Zonda*. Ministerio de Salud, Gobierno de Mendoza.

<https://www.mendoza.gov.ar/salud/temas-de-salud/viento-zonda-2/>

³³ <https://www.heraklionmuseum.gr/en/exhibit/the-phaistos-disc/>

³⁴ Kristin Stiles en “Fluxus”. <https://georgemaciunas.com/about/>



Ilustración 118 – “Disco de Festo”, 1700-1650 a.C., Museo Arqueológico de Heraklion, Creta, Grecia. Fuente: Dominio público.
https://es.wikipedia.org/wiki/Disco_de_Festo#/media/Archivo:Δίσκος_της_Φαιστού_πλευρά_A_6380.JPG

Designa los nuevos géneros de arte que combinan aspectos de categorías de arte antes separadas y de nuevas expresiones que se apoyan en la eficacia de los medios de difusión de la creatividad. Este es el caso de la poesía concreta y visual, de los objetos y acciones del Fluxus, de los happenings, del arte postal, de la performance, de las instalaciones, de la escultura tecnológica, etc., además de la mayor parte de la producción del arte conceptual. (Silveira, 2008, p. 35)

Por otro lado, dos obras de 1966, según Andrea Giunta (2020), abordan de modos diferentes el lugar estructural y visual de las palabras. Por un lado, se encuentra el conceptualismo lingüístico y por el otro la poesía concreta. Señala que en los dos casos el texto es la obra, pero operan de manera diferente. El trabajo de Joseph Kosuth (1945) es conceptual en el sentido del arte como idea. Por ejemplo, su obra de neón “*A four color sentence*” (1966) enuncia literalmente una frase de cuatro palabras en cuatro colores que alude a la lógica del lenguaje. El segundo caso es diferente “en tanto que la poesía concreta se dirige hacia la relevancia de lo visual” (Giunta, 2020, p. 179).

Este segundo punto se refiere al uso de la palabra en la poesía visual. La investigadora en arte Cinthya García Leyva (2012) señala que en 1966 el artista de origen alemán Mathias Goeritz (1915-1990) organizó el Encuentro de Poesía Concreta en la galería Aristos de la Universidad Nacional Autónoma de México donde se presentaron obras de 51 artistas de diferentes países. Por su parte, Andrea Giunta menciona que ese evento se puede considerar un antecedente importante, aunque en

México no existía un desarrollo concretista como el del grupo brasileño llamado Noigandres fundado en 1952. Señala que la poesía visual inició de manera simultánea en 1953 en Brasil, en Suiza y en México con la obra titulada “Poema plástico” de Mathias Goeritz que se realizó en el muro escultórico amarillo del patio del Museo Experimental el Eco con caracteres de hierro fundido. Giunta afirma que:

En la poesía visual es fundamental la idea del poema-objeto. En su concepción intervienen las nociones de ideograma, síntesis, constelación, el uso de leyes gestálticas de la percepción, el uso de la retícula. El espacio es la unidad de sentido en la que yace el poema, rompiendo con la discursividad tradicional y trabajando con la simultaneidad y una práctica cercana a la intermedial. (Giunta, 2022, p. 180)

Ese trabajo de Mathias Goeritz es significativo en el sentido de su actividad como poeta-arquitecto-escultor pues había diseñado también el edificio de El Eco y la escultura “Serpiente” para el museo. Los principios del proyecto tomaron forma en el “Manifiesto de Arquitectura Emocional” en el que se describe “Esta obra fue comprendida como ejemplo de una arquitectura cuya principal función es la emoción” (Goeritz, 1953).

Giunta señala que Goeritz montó o incrustó sus poemas legibles o abstractos en los muros o los diagramó sobre papel, explorando diferentes posibilidades que juntan o separan las letras de sus palabras. Se puede mencionar por ejemplo la obra “Mensaje de oro” (1965). El poema se divide en doce cuadros donde la acumulación gradual de la palabra oro genera una degradación del gris claro en el primer cuadro al oscuro en el último cuadro. La palabra está separada en el ángulo inicial del primer cuadro, se va repitiendo en secuencia, aumentando en cantidad y disminuyendo la distancia entre las letras. El significado de la palabra oro en el poema tiene relación con otras obras del artista hechas en placas doradas o los grabados y relieves cubiertos con hoja de oro. Andrea Giunta plantea que la repetición es uno de los recursos más importantes del poema:

Nos recuerda el poder que esta tiene en la meditación, en la oración, en la resistencia. Trae así, en el sentido específico que la repetición tiene en Goeritz (junto a la vertical, la luz y los dorados), la relación emocional, espiritual y, por ende, metafórica de su obra. (Giunta, 2022, p. 181)

También agrega una cita de Federico Morais³⁵ quien señala que en ese poema se encuentran las principales líneas de su obra poética que son el rigor estructural, la presencia física y semántica de

³⁵ Morais, F. (1997). “Poesía concreta”, en I Rodríguez Prampolini y F. Asta (eds.), *Los ecos de Mathias Goeritz*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

las palabras, junto a los elementos expresivos y emocionales. Estas características, según Giunta, serían la diferencia en su obra con respecto al rechazo de la metáfora y de lo ritual en la poesía concreta.

A este respecto, entiendo la obra “Ladrillos de El Algarrobal” como un poema visual de patrones, en el sentido de un proceso integral y flexible llevado a cabo entre la palabra y el objeto. En la obra se entiende el poema como un objeto físico desarrollado en diferentes fases temporales y espaciales. En un primer momento la estructura lingüística se incorpora al objeto mediante la alteración del material en estado crudo. En un segundo paso se dispone el poema-objeto sobre el piso y gradualmente se va trasladando cada palabra-objeto del sitio inicial al costado formando una línea recta antes de ingresar al horno. Tras la cocción del material sucede una transformación física y semántica de las palabras, es decir, se compone un nuevo poema-objeto conducido por el azar a dos destinos. Uno se refiere a la mitad de las palabras-objetos encontradas en el horno, mientras que la otra mitad de las piezas del poema-objeto se dispone a incrustarse en el muro de un espacio arquitectónico.

Además de las palabras se incluyó la numeración en una de las tallas de los ladrillos en forma de data. Me refiero al día 10 de noviembre de 2019 cuando se efectuó el golpe de Estado en contra del gobierno del presidente de Bolivia, Evo Morales. Es el registro de un hecho histórico que impactó en la comunidad de trabajadores de los hornos de ladrillos de El Algarrobal. En ese sentido la composición escrita de “Ladrillos de El Algarrobal” se desarrolla en el contexto de un fenómeno político y con la recopilación de relatos de personas migrantes de Bolivia.

En este caso tomé como referencia el trabajo del japonés On Kawara (1932-2014) quien presentó el proyecto titulado “*One Million Years (Past and Future)*” (desde 1970) en la exposición Documenta 11 en Kassel en 2002. En el catálogo de la muestra (Documenta, 2002), la historiadora del arte Noit Banai señala que Kawara comenzó a hacer “*Date Paintings*”, de la serie “*Today*”, el 4 de enero de 1966 y hasta ese momento las seguía haciendo en varios países. Menciona que la fecha de ejecución de la pintura se convierte en el objeto de la obra y en la obra misma. Estas pinturas están hechas en blanco sobre un fondo monocromático con la fecha escrita en el idioma y las convenciones del país donde se realizó la pintura y se acompañan de una caja de cartón forrada con el diario local. Indica que en las “*Date Paintings*” aparecen permutaciones minúsculas en su superficie pictórica y cambios monumentales repercuten en los contextos históricos.

Noit Banai considera que el proyecto “*One Million Years (Past and Future)*” (desde 1970) es la documentación más exhaustiva del paso del tiempo y un testimonio desalentador de la importancia que poseen las fechas como medida de nuestra existencia. Con respecto a “El Pasado” es un registro mecanografiado desde 998.031 a.C. hasta 1969 d.C., en tanto que “El Futuro” comprende cada año desde 1996 d.C. hasta 1.001.995 d.C. De estas obras se realizaron lecturas en vivo y se produjeron grabaciones sonoras. Banai agrega que la entonación y la inflexión de las voces de los lectores, la



Ilustración 120 – “Cocción de los ladrillos 1”, El Algarrobal, 2023.

Luego viene el “moldeado de los adobes” cuando la mezcla en estado plástico se traslada en carretillas hacia una zona abierta y limpia. Esta mezcla hidratada se coloca en moldes que se enrasan, retiran y lavan para usarlos de nuevo. El material de los moldes es de madera, plástico o metálicos y se usan para obtener el tamaño del ladrillo. El “secado de los adobes” se hace colocando las piezas en hileras sobre un espacio amplio (Curadelli, y otros, 2019).

Así se conformó la primera parte del proyecto “Ladrillos de El Algarrobal” y con la cual inicié la intervención en el sitio específico entre la Ciudad de Mendoza y El Algarrobal. Esta consistió en la talla de las inscripciones en los ladrillos crudos y su posterior colocación en las hileras de secado de los adobes en un horno de El Algarrobal.

De esta parte realicé dos registros fotográficos respectivamente con una cámara digital. El primero es una serie de fotografías sobre cada uno de los 21 ladrillos en estado crudo y están ordenadas de acuerdo con el escrito del poema visual. Esta sesión de fotos la realicé el día 10 de diciembre de 2022 en mi domicilio en Ciudad de Mendoza. El segundo registro es una secuencia de 23 fotografías que inicia con la disposición de los ladrillos crudos en el orden del escrito del poema visual y sobre el piso de tierra; y continúa con el traslado de los ladrillos, uno por uno, a nivel del suelo hasta que se integran a las hileras de secado de los adobes de un horno. La sesión de fotos fue el día 16 de diciembre de 2022 en El Algarrobal.

Tengo el recuerdo de ese día cuando le mostré por primera vez los ladrillos tallados con las inscripciones a Primigenia y a Alfredo. Ambos tuvieron expresiones de aceptación pues ella dijo que los ladrillos eran hermosos y él también mencionó que le gustaban. Así que les pedí su autorización



Ilustración 121 – “Cocción de los ladrillos 2”, El Algarrobal, 2023.

para tomar las fotografías en el sitio. Ese día hacían 37° C de temperatura promedio y mientras tomaba las fotografías Primigenia me ofreció amablemente una botella de agua con hielo. Al terminar de sacar las fotos, le comenté a Primigenia y a Alfredo que mi intención era dejar los ladrillos entre las hileras de secado de los adobes para que se mezclaran de forma aleatoria en el horno y después se distribuyeran. En ese momento, Alfredo me propuso que si yo quería él mismo los podía hornear ahí, separar y dárme los después. Por supuesto que acepté y así continuó la siguiente etapa de la propuesta.

La segunda parte del proyecto comenzó a principios de 2023 cuando los 21 ladrillos ingresaron al horno en El Algarrobal. Entre la última semana de enero y la primera de febrero se cocinaron los ladrillos en un horno de combustión a leña. Según me informó Alfredo fueron 70,000 ladrillos aproximadamente los que se hornearon en esa ocasión. La labor de la quema duró una semana y después se dejó una semana de enfriamiento.

La “preparación del horno y cocción de los ladrillos” inicia cuando los adobes están completamente secos. Para ello se arma el horno comenzando por los túneles o troneras que son los lugares por donde ingresa el combustible. El horno se arma con los mismos adobes en forma de pirámide truncada y tiene una altura de 4 metros aproximadamente. Al ir construyendo el horno se va agregando carbonilla sobre las capas de los adobes puestos de canto para lograr una mejor expansión del calor.



Ilustración 122 – “Cocción de los ladrillos 3”, El Algarrobal, 2023.



Ilustración 123 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) ya horneados 1”, El Algarrobal, 2023.



Ilustración 124 – “Ladrillos de El Algarrobal (2º parte) ya horneados 2”, El Algarrobal, 2023.

En las troneras o fogoneras se coloca la leña que es el material usado para la combustión. Las variedades de maderas que se utilizan provienen de los viñedos, olivares, plantaciones de frutales y del monte nativo. La cocción de las piezas crudas es un proceso fisicoquímico de calentamiento y seguido del enfriamiento. Así la arcilla de la mezcla se transforma en silicatos de aluminio cristalino sin hidratar. En este procedimiento sucede una modificación de sus propiedades que genera un material de consistencia dura con una inalterabilidad de la forma. El tiempo de cocción en el horno es de 5 a 7 días aproximadamente con la combustión permanente durante el día y la noche. La carga de la leña se va alternando cada 12 horas en cada extremo de las troneras y cerrando las bocas del extremo opuesto.

El proceso de cocción se produce una vez alcanzado el rango de temperaturas entre el inicio de la vitrificación (formación de fase vítrea) y el inicio de la deformación (provoca que la pieza sea porosa y sin la forma esperada). La evolución de la temperatura en el horno comprende las etapas de precalentamiento y eliminación del agua del interior de la arcilla hasta los 300° C, calentamiento hasta 700° C, maduración del bizcocho alrededor de 900 y 1000° C, enfriamiento lento hasta descender a los 500° C, y por último el enfriamiento definitivo de los ladrillos que es cuando están en condiciones de ser comercializados. Luego viene el “desarme del horno” cuando han pasado tres o cuatro días. En esta etapa, los ladrillos son acomodados en pallets de madera o cargados directamente en camiones para ser vendidos inmediatamente (Curadelli, y otros, 2019).

Así pues, el desarrollo de la segunda parte del proyecto “Ladrillos de El Algarrobal” se prolongó y asimismo se concluyó la intervención en el sitio específico entre la Ciudad de Mendoza y El Algarrobal. Esta etapa consistió en el encuentro con los ladrillos tallados que se hornearon y su emplazamiento en distintos lugares de un horno de El Algarrobal. De esta parte también realicé dos registros fotográficos



Ilustración 125 – “Camión de distribución de ladrillos”, El Algarrobal, 2023.

con una cámara digital. El primero es una serie de 13 fotografías sobre los ladrillos tallados y horneados en diferentes situaciones. La sesión de fotos fue el día 2 de marzo de 2023 en El Algarrobal.

El día que hice el primer registro fotográfico de esta parte me recibieron Primigenia y Armando en el horno de El Algarrobal para entregarme los ladrillos horneados. Recuerdo que Armando me comentó que solo había encontrado algunos ladrillos de los 21 que yo le había dejado. La razón fue que unos días antes sus compañeros de trabajo habían comenzado la carga de los ladrillos en un camión para ser distribuidos. En ese momento Alfredo no se encontraba ahí y los otros trabajadores no sabían de la existencia de estos ladrillos tallados dentro del horno. Así que, al llegar al horno, Alfredo pudo encontrar 11 ladrillos pues los otros 10 restantes ya se habían ido en el camión junto con los demás ladrillos para su venta.

Este suceso se convirtió por azar en parte del desarrollo de la intervención en el sitio específico de Mendoza. La acción de los obreros hecha días atrás había coincidido con el propósito que expresé en la primera parte del proyecto. En diciembre de 2022 mi intención era dejar los ladrillos entre las hileras de secado de los adobes para que se mezclaran de forma aleatoria en el horno y después se distribuyeran. Más adelante sucedió lo que me había planteado inicialmente. El mismo objetivo ocurrió cuando los trabajadores depositaron los ladrillos en los pallets de madera y en el camión para ser vendidos. Ese episodio implicó que los ladrillos tallados con las inscripciones formarán parte de alguna edificación de la ciudad que probablemente estará en Mendoza.

El 2 de marzo también estuvieron presentes las y los trabajadores en el horno de El Algarrobal. De ahí que fotografiara cada ladrillo horneado mientras las y los obreros trabajaban en distintos lugares

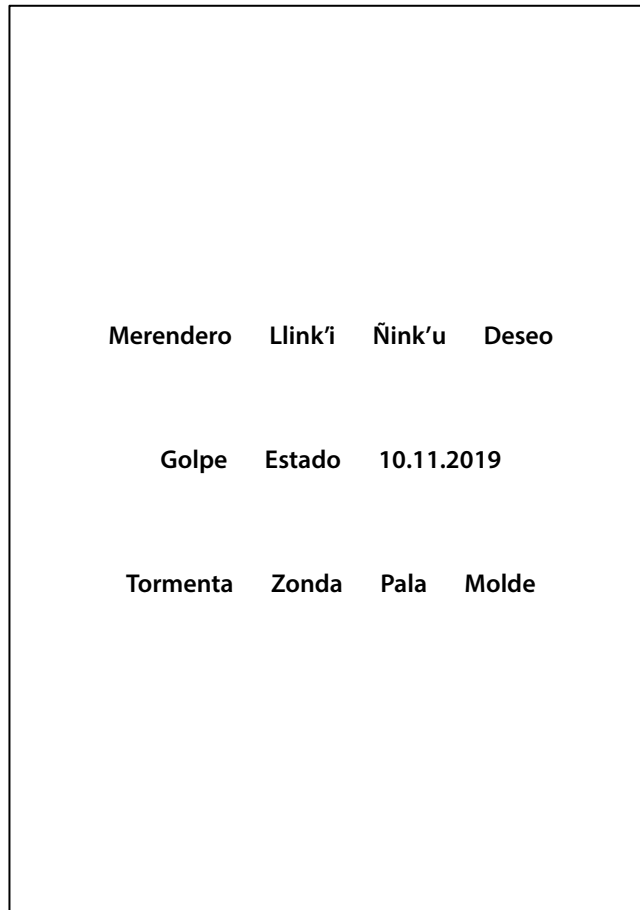


Ilustración 126 – “Segundo escrito para el poema visual Ladrillos de El Algarrobal”, Ciudad de Mendoza, 2023.

del horno de El Algarrobal. Las tomas se hicieron en el mismo momento cuando ellas y ellos desarmaban el horno, ordenaban los ladrillos sobre los pallets de madera y cargaban el material en la caja del camión para su distribución en Mendoza.

El segundo registro fotográfico de la etapa final la realicé el día 12 de marzo de 2023 en mi domicilio en Ciudad de Mendoza. La serie de fotografías trata de los 11 ladrillos horneados, encontrados de los 21 del principio, y sigue el orden de un nuevo escrito del poema visual.

En relación con eso, el escrito original del poema visual también se transformó a partir de los ladrillos ya horneados y el destino de los otros. De manera que se generaron dos nuevas composiciones. En ambas están representadas, por al menos una pieza, las seis filas temáticas del primer escrito (sitio, materia, pensamiento, contexto, esfuerzo y herramienta). Una composición comprende la fecha y las palabras y de los 11 ladrillos encontrados. Ahí se conserva la secuencia de cuatro elementos seguida de tres en dirección horizontal. La otra composición contiene las inscripciones de los 10 ladrillos que se distribuyeron en un camión. En ella se mantiene la distribución

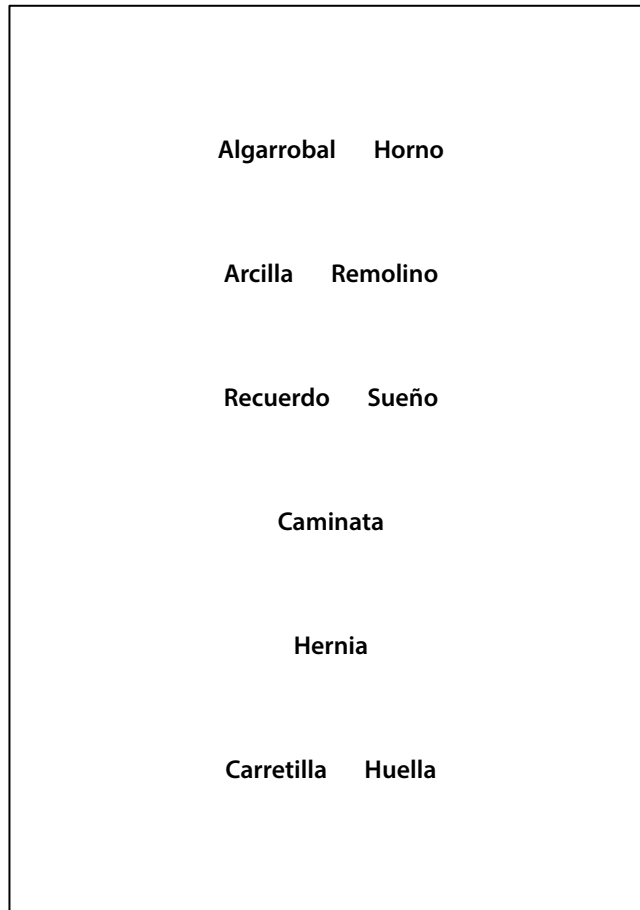


Ilustración 127 – “Tercer escrito para el poema visual Ladrillos de El Algarrobal”, Ciudad de Mendoza, 2023.

de las piezas en sentido vertical. Así pues, esos dos escritos resultantes del poema visual constituyen una nueva lectura.

Por consiguiente, pienso que esta obra se aproxima a las ideas que Nicolas Bourriaud aborda en la estética relacional y la estética inclusiva. Bourriaud (2013) plantea que la estética relacional es un procedimiento mediante el cual se establecen puntos de contacto con la esfera de las interacciones humanas y su contexto social. Su estudio se basa en una generación de artistas de los años 90. Esos años significaron un pasaje del “yo” al “nosotros” en el arte contemporáneo. Menciona que esa generación puso en escena unos grupos-sujetos, sujetos colectivos, integrando el punto de vista de “otros” como interlocutores, comunidades, vecinos o poblaciones.

En este aspecto, la obra “Ladrillos de El Algarrobal” se vincula con la estética relacional comenzando en el trabajo colaborativo con los y las fabricantes de ladrillos. La diferencia de trabajar en equipo, que ya existía entre la primera intervención del sitio específico llamada “Colchones en Hoteles” y la denominada “Ante los muros inacabados y en abandono”, volvió a suceder en esta tercera acción con otras características. En la primera etapa, este proyecto artístico contó con la colaboración

de dos personas de origen boliviano que fabricaban ladrillos artesanales en un horno del lugar. Ambos trabajadores estuvieron a cargo del proceso de elaboración y distribución de los ladrillos que se usaron en la intervención. Mientras que la talla de los ladrillos con las inscripciones se hizo por separado en la Ciudad de Mendoza. La alteración de ese material consistió en el traslado del escrito de la composición a los 21 ladrillos. Cada inscripción se talló en una de sus caras en estado crudo.

Por otro lado, Bourriaud (2020) menciona que la estética inclusiva parte de la mirada descentrada, en un universo plurivalente que incluya a los no humanos. Señala que en esta estética, formas y materias se constituyen en una especie de cooperativa, de la misma manera que sucede entre el ser humano y su entorno. En la actualidad aparecen prácticas artísticas de un conjunto de locutores (o interlocutores) que califica como “grupos-sujeto/objeto”, por ejemplo, animales, objetos naturales, productos de la industria humana, máquinas, etcétera. Señala que “En el caso de un grupo-sujeto/objeto, el artista nunca es un hablante único: de igual manera que una computadora produce un código, cada organismo sigue su lógica...” (Bourriaud, 2020, p. 122).

En ese sentido, la obra “Ladrillos de El Algarrobal” se acerca a la estética inclusiva a partir de lógica de la cadena productiva de ladrillos artesanales, es decir el trabajo atraviesa la estructura de las distintas fases de la producción como la extracción del material, el proceso de manufactura hasta el consumo final. En diciembre de 2022 se colocaron los ladrillos en las hileras de secado de los adobes en el horno de El Algarrobal. En ese momento, los ladrillos quedaron de nuevo en poder de los dos trabajadores para su cocción. Posteriormente, en marzo de 2023 otros obreros depositaron circunstancialmente 10 de los ladrillos de este trabajo ya horneados en un camión para su comercialización. Ese episodio amplió la interacción social con la participación imprevista de otros actores e impactó en el destino de los ladrillos que estarán incrustados en algún muro de la provincia de Mendoza.

Así pues, el trabajo colaborativo generó un acercamiento a la artesanía, además de la conexión entre el arte y la arquitectura. Asimismo, la práctica se orientó marcadamente hacia el sentido social establecido con el espacio y el territorio. Por ese motivo, considero que el trabajo “Ladrillos de El Algarrobal” se constituye como una intervención artística social en la cual se articula la educación, el arte y la sociedad.

Tal reflexión se desprende a partir de la confluencia de las metodologías de investigación implementadas. Por un lado, la investigación en arte que se enmarca en las Poéticas Visuales. Esto incluye dos instancias metodológicas. Una es la referida al trabajo en el sitio específico de la intervención como obra en proceso. Y la segunda alude a la investigación teórica como campo de relaciones y conceptos con temáticas afines (Rey y Caballero, 2021). Por otro lado, la extensión crítica y las Prácticas Sociales Educativas que entienden la investigación como parte de las funciones sustantivas de la universidad (Bauzá, y otros, 20017).



Ilustración 128 – “Con Primitiva Quispe y Alfredo Padilla. Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) sobre pallet de ladrillos”, El Algarrobal, 2023.

Con respecto a la serie de fotografías “Ladrillos de El Algarrobal”, se compone de cuatro juegos de imágenes capturadas en un horno de ladrillos de El Algarrobal y en mi domicilio en la Ciudad de Mendoza. El primero es un registro de los 21 ladrillos en estado crudo (Ciudad de Mendoza). El segundo es una secuencia de 23 fotografías que documentan el traslado de los ladrillos crudos desde el piso hasta que se integran a las hileras de secado de los adobes (El Algarrobal). El tercero es una serie de los 11 ladrillos con las inscripciones horneados y encontrados (Ciudad de Mendoza). Y el cuarto es la colocación de los ladrillos anteriores en distintos lugares del horno (El Algarrobal).

En este último grupo de imágenes aparece el cuerpo humano representado. A diferencia de las dos intervenciones anteriores, en esta tercera acción se incorpora intencionalmente el cuerpo humano a la escena de las imágenes. Ahí se encuentran las y los obreros con los ladrillos al momento de ordenarlos sobre los pallets en forma cuboide y de cargarlos en la caja del camión para salir al mercado de la construcción. Entonces se revela la imagen de cuerpos que portan inscripciones de su contexto cultural talladas en ladrillos, se muestra el cuerpo que habita las imágenes. Quizá esos ladrillos contribuyen en algo a la construcción cultural de la imagen del cuerpo humano a partir del territorio mendocino.

Asimismo, esos ladrillos tal vez terminen convirtiéndose en una casa. David Le Breton (2002) señala que en la casa acontece la experiencia sensorial en su totalidad, como las experiencias táctiles por los materiales de que está hecha. Menciona que la casa es un cuerpo inorgánico del humano que protege del medio ambiente exterior y crea lazos de convivencia entre las personas. Esos registros sensoriales marcan el vínculo del sujeto y el hábitat. Además, plantea que la casa y el espacio social

tradicionales incluyen al humano en un espacio construido a su escala; es prolongación del cuerpo construido por el humano y extensión cultural del cuerpo. En ese sentido, la construcción de las ciudades es también extensión del cuerpo humano.

Así pues, considero que el destino de los ladrillos y el registro fotográfico de la intervención en sitio específico titulada “Ladrillos de El Algarrobal” forman un único poema visual. Esta composición tuvo la intención de mostrar un fragmento de la realidad que viven cotidianamente las y los fabricantes de ladrillos artesanales. Es un testimonio de sus cuerpos e historias que llegan a estar presentes en la arquitectura. El ladrillo como resultado es ahí un momento de encierro y de apertura; entra en diálogo con el interior de los recintos y el exterior de las fachadas que dan a la calle; y se expresa como elemento de protección vital para los habitantes de una localidad. De modo que los y las fabricantes de ladrillos son parte fundamental en la construcción de la ciudad, hacen ciudad. El cuerpo de esos obreros se integra a los muros arquitectónicos de la urbe a través de la producción de ladrillos. Ese es el mensaje codificado o tácito de los 21 ladrillos alterados con las inscripciones.

Quisiera mencionar que una parte del trabajo de la intervención “Ladrillos de El Algarrobal” se mostró en dos exposiciones colectivas. La primera se llamó “*Luis Camnitzer: Monuments to Unknow Heroes*”, en el Contemporary Arts Center, Cincinnati, en 2023. La segunda muestra se tituló “Una caja negra como una montaña. Des-conceptualismos en Mendoza”, en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Mendoza, en 2024.

En las siguientes páginas se encuentran los cuatro juegos de la serie de fotografías de “Ladrillos de El Algarrobal”: 1. Registro de los 21 ladrillos en estado crudo (Ciudad de Mendoza), 2. Secuencia de 23 fotografías que documentan el traslado de los ladrillos crudos desde el piso hasta que se integran a las hileras de secado de los adobes (El Algarrobal), 3. Serie de los 11 ladrillos con las inscripciones horneados y encontrados (Ciudad de Mendoza), 4. Colocación de los ladrillos anteriores en distintos lugares del horno (El Algarrobal).



Ilustración 129 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 1a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 130 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 2a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 131 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 3a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 132 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 4a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 133 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 5a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 134 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 6a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 135 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 7a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 136 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 8a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 137 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 9a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 138 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 10a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 139 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 11a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 140 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 12a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 141 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 13a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 142 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 14a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 143 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 15a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 144 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 16a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 145 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 17a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 146 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 18a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 147 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 19a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 148 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 20a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 149 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 21a”, Mendoza, 2022.



Ilustración 150 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 1b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 151 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 2b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 152 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 3b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 153 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 4b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 154 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 5b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 155 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 6b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 158 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 9b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 159 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 10b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 160 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 11b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 161 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 12b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 162 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 13b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 163 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 14b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 164 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 15b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 165 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 16b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 166 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 17b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 167 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 18b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 168 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 19b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 169 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 20b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 170 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 21b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 171 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 22b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 172 – “Ladrillos de El Algarrobal (1ª parte) 23b”, Mendoza, 2022.



Ilustración 173 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 1a”, Mendoza, 2023.



Ilustración 174 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 2a”, Mendoza, 2023.



Ilustración 175 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 3a”, Mendoza, 2023.



Ilustración 176 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 4a”, Mendoza, 2023.



Ilustración 177 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 5a”, Mendoza, 2023.



Ilustración 178 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 6a”, Mendoza, 2023.



Ilustración 179 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 7a”, Mendoza, 2023.



Ilustración 180 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 8a”, Mendoza, 2023.



Ilustración 181 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 9a”, Mendoza, 2023.



Ilustración 182 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 10a”, Mendoza, 2023.



Ilustración 183 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 11a”, Mendoza, 2023.



Ilustración 184 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 1b”, Mendoza, 2023.



Ilustración 185 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 2b”, Mendoza, 2023.



Ilustración 186 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 3b”, Mendoza, 2023.



Ilustración 187 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 4b”, Mendoza, 2023.



Ilustración 188 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 5b”, Mendoza, 2023.



Ilustración 189 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 6b”, Mendoza, 2023.



Ilustración 190 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 7b”, Mendoza, 2023.



Ilustración 191 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 8b”, Mendoza, 2023.



Ilustración 192 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 9b”, Mendoza, 2023.



Ilustración 193 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 10b”, Mendoza, 2023.



Ilustración 194 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 11b”, Mendoza, 2023.



Ilustración 195 – “Ladrillos de El Algarrobal (2ª parte) 12b”, Mendoza, 2023.

Conclusiones

El presente trabajo abordó la cuestión de las conexiones formales, circunstanciales y teóricas entre arte y arquitectura a partir de intervenciones artísticas que el tesista elaboró entre 2010 y 2023 en Buenos Aires, Zapala y Mendoza. Esa aproximación se estableció buscando probar la existencia de vínculos de identidad con los lugares donde vivimos y el diálogo sobre experiencias estéticas de la ciudad.

Es una investigación en arte que se basó en las Poéticas Visuales como estrategia metodológica. En ella se trató tres intervenciones artísticas en Argentina en las que se indaga el proceso de producción y cuestiones teóricas y poéticas derivadas de esas acciones. Para ello, se incluyeron dos instancias metodológicas que Sandra Rey (2021) propone en la investigación de Poéticas Visuales en el ámbito universitario.

La primera es la metodología del trabajo en el taller como obra en proceso. En este caso, el lugar de trabajo se consideró el sitio específico de la intervención. La conexión entre arte y arquitectura se llevó a cabo desde la práctica, tomando conceptos de la escultura y desarrollando estrategias procedimentales del arte actual. En ese sentido, la categoría escultura se entendió en términos de emplazamiento en sitio específico, una práctica donde se diluyen los límites formales de las artes visuales al experimentar con diferentes recursos expresivos.

La segunda es la metodología de la investigación teórica como campo de relaciones y conceptos con temáticas afines. En esta parte, la relación entre el arte y la arquitectura se trató teóricamente desde uno de los sentidos del término “complejo” que Hal Foster (2013) emplea al respecto. En este caso, se refirió a los diversos conjuntos en los cuales acontecen yuxtaposiciones y combinaciones en ambas disciplinas. En esta conexión algunas veces el arte se emplaza en el espacio de la arquitectura y otras veces la arquitectura se sitúa en el lugar del arte. De ahí que supone que estos conjuntos quizá sean la norma de las tradiciones en Occidente y otras partes del mundo como también la excepción de la época moderna de relativa separación entre las artes.

Desde esa modalidad se exploró la producción artística y temas de la ciudad con acciones vinculadas al sitio específico. La primera intervención se titula “Colchones en hoteles” y se realizó en 2010 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En ella se buscó modificar el espacio arquitectónico con elementos del lugar en hoteles de Buenos Aires. La segunda obra se denomina “Ante los muros inacabados y en abandono” y se hizo en 2014 en la ciudad de Zapala, Neuquén. Ahí se determinó señalar edificios en construcción que quedaron inacabados y otros abandonados. Y el tercer trabajo se

llama “Ladrillos de El Algarrobal” y se elaboró en 2022 y 2023 en El Algarrobal, Mendoza. En este caso se propuso alterar material de construcción de tipo artesanal de los hornos de ladrillos de Mendoza.

La relación entre arte y arquitectura se ha planteado en la escultura y la ciudad de diversas maneras. Acerca de la intervención en sitio específico, los precedentes en la historia del arte se pueden ubicar en la década de los 60 del siglo pasado. Hal Foster (2013) menciona que en ese entonces una generación de artistas estadounidenses propuso otros modos de trabajar en la escultura, por ejemplo, Tony Smith, Richard Serra y Carl Andre. Estos artistas incorporaron el concepto del emplazamiento físico en su obra en la cual se generaba una articulación con el espacio específico. Así pues, la incorporación del terreno tomó mucha relevancia en la obra. Asimismo, en esos años se instaló la revalorización del término fondo con respecto a la figura en la tridimensión pues se ponía énfasis en la localización de la obra. Después, en los años 70 se confirmó con los emplazamientos marcados de Robert Smithson y Michael Heizer. Foster señala que la obra de estos artistas en esa época se dirige a la condición del objeto discreto que se diluye en el espacio escultórico.

Al respecto, Andrea Giunta (2011) manifiesta que la monumentalidad y la voluntad de dejar una marca ineludible en la naturaleza, como sucede en las obras de estos dos artistas, es diferente en el caso de la artista Ana Mendieta. Giunta señala que en su trabajo en sitios naturales de la década de los 70 prevalece lo íntimo y lo precario. Por otra parte, se puede mencionar el trabajo del escultor inglés Anthony Cragg quien también incursionó en ese tipo de actividad. A fines de los años 60 y en la década de los 70 Cragg realizó una serie de intervenciones en espacios naturales y urbanos. En esas obras empleaba materiales encontrados, objetos y también interactuaba con su propio cuerpo. Las acciones que realizaba eran efímeras y estaban documentadas mediante fotografías. Ese periodo de la obra de Cragg es la influencia que se toma al inicio del desarrollo de la producción artística del presente trabajo.

En las intervenciones tituladas “Colchones en hoteles”, “Ante los muros inacabados y en abandono” y “Ladrillos de El Algarrobal” se tomó en cuenta el espacio donde se desarrolló la acción artística. Estas se emplazaron en distintos territorios y se hicieron en espacios arquitectónicos públicos y privados. Ahí, el objeto artístico buscó dialogar con esos espacios arquitectónicos de la ciudad, para transformarlos de manera simbólica y casi imperceptible. Son producciones efímeras que implican el proceso de disolución de la obra. Asimismo, mediante la fotografía se obtuvo el registro de la acción y se volvió soporte de las intervenciones. Con base en los planteos mencionados de Foster y Giunta, considero que las tres intervenciones no buscan la monumentalidad ni dejar un rastro en la naturaleza, sino construir una intervención en el espacio de la arquitectura de modo íntimo y precario, en el espacio escultórico donde se diluye el objeto discreto.

Por otra parte, Rosalind Krauss (1979) analiza que la categoría de la escultura en la década de los 60 se había extendido tanto que podía incluir casi cualquier cosa. De ahí que elaboró un esquema

matemático para describir el campo expandido de la escultura. De acuerdo con ese esquema, estas intervenciones se ubican en el eje denominado complejo que admite los términos del paisaje y la arquitectura. Ahí se produce la construcción de emplazamientos. A su vez, entre la combinación de la arquitectura y la no-arquitectura se generan las estructuras axiomáticas que son intervenciones en el espacio real de la arquitectura. Esta manipulación física de los emplazamientos también se refiere a formas de señalización que operan a través de marcas no permanentes y mediante el uso de la fotografía. Krauss señala que es un proceso de cartografiar los rasgos axiomáticos de la experiencia arquitectónica en la realidad de un espacio.

En primer lugar, la intervención titulada “Colchones en hoteles” se realizó en 2010 durante el encuentro del Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas (LIPAC) en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (UBA). En ella se exploró la esfera privada a partir del interior de habitaciones de cuatro hoteles que se ubican en el microcentro de la ciudad de Buenos Aires. La serie de fotografías “Colchones en hoteles” es un registro de la transformación del espacio arquitectónico a partir de la disposición de objetos del lugar de tal manera que altera el orden esperable de las cosas. En este caso, los colchones se encuentran en lugares distintos a su posición habitual al interior de la habitación y entre sus instalaciones. Al desplazar los colchones de un sitio a otro, su forma se modificó con la presión que ejercen sobre las paredes, puertas o muebles y a su vez se interrumpió la circulación en la habitación. Así pues, el espacio arquitectónico interior y los objetos se trastornaron pues su funcionalidad original cambia, dejan de ser para lo que fueron hechos.

Pienso que el tipo de arquitectura comercial de los hoteles evoca de cierta manera la estética de la fungibilidad. Hal Foster (2013) refiere que en la década de los 60, Rayner Banham apelaba a una estética de la fungibilidad en su revisión de la arquitectura moderna relacionada con la primera Era del Pop donde los estándares vinculados con la permanencia ya no eran tan importantes. Asimismo, para que la arquitectura pudiera expresar la época del consumismo de la década de los 60 tenía que articular el plano funcional y estético con el diseño de los artículos desechables y tener la intención de volverse pop.

En ese sentido, la estética de la fungibilidad se conecta con el acelerado deterioro y el desgaste de los edificios que requieren de constantes remodelaciones. Hoy se retiran materiales arruinados de los inmuebles y mañana se montan nuevas estructuras con los sistemas de construcción rápidos para que las fachadas de los edificios sean modificadas con la utilización de materiales reemplazables. Tal estado arquitectónico se presenta en los hoteles de arquitectura moderna de Buenos Aires. Algo distinto sucede en algunos hoteles de Avenida de Mayo en los que se procura mantener la estructura externa original. No obstante, al interior de los edificios todo el mobiliario es apto para ser reemplazado.

Las escenas de la serie “Colchones en hoteles” se armaron con la operación corporal en las que actúa la travesura y el juego tratando de producir un resultado inesperado. En la acción del cuerpo humano existe una actitud lúdica al disponer los colchones de manera distinta a la esperable, no obstante, ese acto precipita una pausa en la relajación por un momento. Por consiguiente, se originan escenarios de incomodidad y un estado de falta de certezas provocada por la inestabilidad del apilamiento de los objetos. Así el cuerpo humano tiene dificultades para moverse por la habitación pues los muebles son un obstáculo o pueden caer abruptamente. La habitación se opone a la o el huésped, los muebles niegan la recepción del cuerpo humano anatómico.

La artista Marta Minujín menciona que los colchones representan la vida misma, pues en ellos nacemos, morimos, hacemos el amor y pasamos gran parte de nuestra vida (Artishock, enero 2024). Una de sus instalaciones es “Galería blanda” (1973) hecha con 200 colchones que invita al espectador a una experiencia lúdica e interactiva. En el caso de la intervención “Colchones en hoteles” sucede lo contrario al principio. Esta inició de una actividad lúdica que se interrumpió y pasó de acción interactiva a ser una zona dura. Es un intervalo que se da en el presente. Aun así, los colchones volverán a su sitio común después del desorden donde transcurrirá de vuelta nuestra vida cotidiana.

En cuanto a las escenas y la secuencia del movimiento quedan registradas mediante la cámara fotográfica. Las imágenes muestran la yuxtaposición de dos estructuras, una de la propia habitación y otra armada a partir de la colocación de los objetos. Por otro lado, el cuerpo humano no se representa como tal en las fotografías de los interiores de las habitaciones de los hoteles. La presencia humana se mantuvo detrás de escena durante el registro fotográfico de la intervención. Sin embargo, considero que se puede obtener una imagen del cuerpo humano a partir de las fotografías en tanto que es una construcción cultural. En tal caso, se trata de la imagen del cuerpo migrante que altera un espacio de tránsito, como son los hoteles, y lo modifica con el mobiliario.

Hans Belting (2007) aborda la imagen desde un concepto y un sentido palpable pues menciona que los seres humanos elaboraron imágenes de sí mismos antes de comenzar a escribir sobre sí mismos. La posibilidad tecnológica de obtener imágenes de nosotros mismos ha permitido fotografiarnos y filmarnos desde que nacemos hasta que morimos. Las personas que aparecen en la imagen son la representación de cuerpos. A su vez, las imágenes de la vida cotidiana poseen un sentido metafórico que muestran cuerpos, pero representan personas. Belting también indica que las imágenes presentan el cuerpo de maneras diferentes, aunque siempre ha sido el mismo. Por consiguiente, manifiesta que la historia de la imagen muestra una historia del cuerpo análoga, pues concibe el cuerpo en un sentido cultural.

Asimismo, pienso que los objetos de la obra “Colchones en hoteles” obtienen su propia personalidad, es decir el colchón del hotel se personifica. Así pues, es una idea del ser humano que

plantea recuperar el cuerpo disperso en las cosas y en la ciudad para establecer una articulación territorial y formar su identidad. Es un ser humano que se resiste a ser un objeto.

Nicolas Bourriaud (2020) menciona que en algunas fotografías de Gabriel Orozco se restituye el vínculo entre lo humano y las cosas. En esas imágenes hay objetos triviales en los que quedan marcas de un gesto, una huella, el vaho de una respiración, etcétera. Señala que son indicios de la disolución del ser humano en un espacio donde está omnipresente, pero diseminado en las cosas. Asimismo, plantea que en el arte del siglo XXI los seres humanos aparecen conectados a los objetos, atrapados a la materia o presos en cadenas de montaje. Entonces surge una cualidad común que llama “sujetualidad” la cual es inherente a las cosas y a los seres vivos, y que otorga un estatus de persona a los elementos colocados por el artista en la red de una obra. Por ello, enuncia que “Eso habla”.

Por otro lado, los recuerdos también forman parte del relato sobre la experiencia vivenciada en la ciudad. En ese entonces, la vida cotidiana seguía su curso frente a los edificios de esos hoteles con los contrastes de las grandes urbes. La zona céntrica de la ciudad de Buenos Aires era el escenario de convivencia de los diferentes estratos de la sociedad. El andar de las personas transcurría en el día entre el bullicio de la actividad del consumo y a la noche sobre los residuos que dejó dicha actividad. En ese momento se hizo más evidente la pobreza en las calles con la presencia de indigentes buscando un sitio y un colchón donde pasar la noche. A la mañana siguiente, iniciaron las tareas de la limpieza de veredas temprano, que incluía el retiro de personas en situación de calle y sus colchones, y volvió el movimiento comercial habitual. Así pues, el cuerpo urbano se diluyó con la luz del día y se hizo evidente en la noche. Era un cuerpo de luz intermitente que proyectaba su resplandor y sombra en los edificios de la ciudad.

En segundo lugar, la intervención denominada “Ante los muros inacabados y en abandono” se hizo en 2014 en el transcurso de la residencia artística llamada CHAPAD-LA en Zapala, Neuquén. Esta se desarrolló en el espacio público identificando ciertas edificaciones privadas y estatales de las zonas antigua, nueva y periférica de la ciudad de Zapala. El conjunto de fotografías que conforman “Ante los muros inacabados y en abandono” se estructura sobre la señalización de varios edificios en construcción que quedaron inacabados y otros abandonados. Para ello, se colocaron 101 banderines de color rojo y blanco a las varillas visibles de los edificios con esas características. El color de los banderines hizo referencia a la señalética urbana como llamada de atención. Su forma buscó la integración con el viento intenso característico del lugar. Y el número correspondió a los años de la fundación de la ciudad, es decir al centenario más un año, como reflexión temporal y espacial.

Este proyecto partió de elementos en los cuales se puede identificar las construcciones inacabadas en México y Argentina. Me refiero a las varillas que sobresalen de los castillos o vigas verticales de concreto armado para el soporte de muros y techos en las edificaciones. Ese elemento arquitectónico tuvo dos significados en el planteo inicial. Uno se refiere al testimonio físico del deseo

humano por la construcción cuando es interrumpido y otro que significa una pausa en el anhelo de seguir construyendo de manera vertical. Tales estados inacabados y de abandono en la arquitectura son consecuencia muchas veces del régimen económico y político de cada país.

José Emilio Pacheco narra en el poema “La ciudad de los palacios” (2005) su apreciación sobre la Ciudad de México de entonces. En el texto menciona las ruinas de los muros y las cáscaras de lo que algún día fueron los edificios coloniales, convertidos en estacionamientos y basureros donde lo único no inconcluso es el fracaso. Así pues, quedan a la vista los alambres que sostienen el vacío y claman al cielo por la esperanza defraudada.

Por otra parte, Hal Foster (2013) menciona que la escultura de la década de los 60 había tomado dos caminos dentro del minimalismo. En primero se trataba de la escultura que había sido contraída al espacio entre un objeto y un monumento. El segundo camino se refería a que se había expandido hasta el punto de que las grandes extensiones podían considerarse esculturas, o al menos su emplazamiento, como la pista de peaje inconclusa de New Jersey del escultor Tony Smith.

Este artista había publicado en la revista *Artforum* (Wagstaff, 1966) el relato de un viaje en auto por la *New Jersey Turnpike* en la periferia de Nueva York. Smith describió el recorrido en la pista inacabada como una experiencia significativa y liberadora de opiniones adquiridas sobre el arte. Más adelante descubriría pistas de aterrizaje abandonadas y paisajes surrealistas, algo que no tenían nada que ver con la función y que creaba mundos sin tradición. Así notó el paisaje artificial sin precedentes culturales.

A este respecto, considero que en la propuesta “Ante los muros inacabados y en abandono” se pueden identificar intenciones similares a las expresadas en el relato de Tony Smith. La autopista inacabada y la pista de aterrizaje abandonada de Smith son las calles de Zapala experimentadas en este proyecto. La función se desliga en los inmuebles abandonados y se pausa en las edificaciones inacabadas. Pero esa función se vuelve a activar en el deseo humano por la construcción, durante el recorrido y el señalamiento como una forma de arte. Asimismo, se exploran mundos históricos y paisajes artificiales con sus precedentes culturales, se transita la ciudad como un escenario cultural.

De acuerdo con Richard McGee Morse (1985) el tema de la ciudad comprende el enfoque cultural. Morse define a las ciudades como arenas culturales. Sus reflexiones siguen una línea de estudios que interpreta las urbes como crisoles referidos a los cambios de la modernidad. El interés de su investigación se orienta al ambiente urbano vivido y testimoniado. Así que Morse concibe a las ciudades como teatros en tanto que los informantes son los actores. En ese sentido, los actores son participantes comprometidos con sus fuentes, recursos intelectuales y físicos disponibles para interpretar la condición humana y no solo la urbana.

Además, Francesco Careri indica que el recorrido de Smith es un antecedente del *land art* y el primer viaje *on the road* de las caminatas por el desierto y las periferias urbanas de finales de los años

60. Esa acción se relaciona con la naturaleza de la estética del recorrido y denota la importancia del contexto. Careri señala que la calle es vista por Smith desde dos posibilidades. La primera como signo y objeto donde se realiza el recorrido y la segunda es la propia travesía como experiencia y actitud que se vuelve forma. Es una toma de conciencia que recupera la experiencia vivenciada en el espacio y en el paisaje. También sostiene que, desde la acción de Smith, la práctica del andar comenzó a valorarse como forma de arte autónoma.

En ese sentido, la intervención “Ante los muros inacabados y en abandono” se llevó a cabo explorando asuntos del contexto propio del lugar, de la identidad y la reapropiación del lugar donde habitamos desde la cotidianidad. Para ello, se hizo referencia a la producción industrial del cemento de la fábrica llamada Cementera Loma Negra como uno de los materiales más importantes de la zona. La inquietud al respecto se asoció a la incorporación de ese material en la arquitectura, en la fisonomía de la ciudad y en el imaginario social. Asimismo, se aludió al proyecto de remodelación de la zona céntrica de Zapala con motivo de la celebración del centenario de la fundación de la ciudad. A un año de tal evento, el objetivo de la obra se focalizó en contrastar las arquitecturas urbanas entre distintas fases temporales de construcción, o estacionadas en el tiempo, y hacer un acercamiento a los y las habitantes en su manera de vivir.

Para lograr ese propósito, el proyecto se realizó en colaboración con un grupo de artistas visuales de los que cinco eran de la escena local y regional. El cronograma de actividades incluyó reuniones grupales que promovieron el debate sobre experiencias estéticas de la ciudad, el intercambio de ideas afines y la ampliación del tema propuesto. Asimismo, se acordó trabajar en equipo para experimentar procesos artísticos colectivos y generar la interacción con los miembros de la sociedad. Esa instancia grupal fue una de las diferencias entre la primera intervención del sitio específico llamada “Colchones en Hoteles” y esta segunda acción.

Así pues, la intervención se concretó en el espacio público haciendo el recorrido por la ciudad. En el camino se colocaron y ataron los banderines a las varillas visibles de algunos edificios públicos, privados e históricos que tenían la condición particular de construcción inconclusa o en abandono. También se realizó el registro fotográfico de los edificios señalizados. Esas imágenes muestran dos fases en el tiempo de la arquitectura que son la construcción y la destrucción. El paso del tiempo de los inmuebles es semejante al del cuerpo humano que nace, crece, envejece y muere. Sin embargo, estas edificaciones son cuerpos inorgánicos que se pueden mirar a través de ellos, con sus paredes inconclusas, rotas y su esqueleto metálico.

Por otro lado, se puede mencionar al colectivo Alterazioni Video con su proyecto titulado “*Incompiuto siciliano*” (2008) en el que desarrolló la arquitectura inacabada de Italia a través de la producción artística. Se trata de un archivo que reúne los fracasos y paradojas para hacer una crítica al sistema de poder político y económico. El colectivo manifiesta que los proyectos inacabados son las

ruinas de la modernidad y monumentos generados a partir del *laissez-faire*; el hormigón armado es su material constitutivo; en *Incompiuto siciliano* se resuelve el conflicto entre forma y función pues la falta de función se convierte en una forma de arte; es un símbolo de poder político y sensibilidad artística.

A su vez, la intervención “Ante los muros inacabados y en abandono” se compone del registro fotográfico de dos sentidos conexos. Uno de ellos se refiere a los fracasos de las edificaciones estatales y el otro al deseo humano por la construcción de procedencia privada. Ambos constituyen una documentación de las construcciones en ruinas como monumentos de proyectos inconclusos de Zapala. El primer punto alusivo a los fracasos plantea una crítica a los gobiernos neoliberales. En el caso de las edificaciones estatales, los fracasos se asocian al retiro del Estado como medida neoliberal implementada desde la década de los años 90 del siglo pasado en Argentina y otras partes de Latinoamérica como México.

Justin McGuirk (2015) comenta la unidad habitacional de Tlatelolco en México que comenzó a deteriorarse en la década de los 90 a causa del terremoto de 1985. En ese entonces, hubo un aumento de la violencia y la inseguridad que terminó afectando a sus habitantes. Señala, que el problema del deterioro y la inseguridad de las viviendas sociales puede deberse a cuestiones administrativas o a la pobreza. Pero también se ha culpado a los arquitectos de supuestos pecados como afear las ciudades, sustituir la variedad por la uniformidad, etcétera. Con respecto al “fracaso”, McGuirk plantea que los gobiernos usaron esos pecados para cesar la construcción de viviendas sociales y delegar ese trabajo al sector privado. De tal manera que esas políticas neoliberales hicieron de las ciudades lugares con mayor desigualdad. En ese mismo sentido, Georgina Cebey (2015) enfatiza que las unidades habitacionales de la década de los 50 son las ruinas de un Estado de bienestar que dejó la ciudad a la deriva y no vestigios de la modernidad.

El segundo punto es el registro del deseo humano por la construcción que propone una defensa de la esperanza humana. Pienso que las promesas incumplidas del rumbo económico y político del neoliberalismo afectaron las construcciones particulares. Algunas de esas edificaciones privadas quedaron en el abandono como los comercios y otras como las casas dejaron señales de su ampliación pendiente. En este caso, se trata del deseo por la construcción cuando es interrumpido y también una pausa en el anhelo de seguir construyendo de manera vertical.

Otra característica de las imágenes tomadas en los exteriores de la ciudad es que el cuerpo humano aparece apenas en un par de fotografías. Las personas se desplazan entre los dos polos de sentidos conexos que componen el registro fotográfico. Por un lado, caminan al costado de las ruinas de los proyectos inconclusos. Por otro lado, es la imagen de un cuerpo que decoró las paredes de sus casas con los restos fósiles prehistóricos llamados amonites. Ese elemento arquitectónico nos remite a millones de años atrás cuando las aguas del océano pacífico cubrían el suelo de Zapala, a la forma de la conchilla espiralada del amonite en la que el animal iba agregando cámaras a su estructura, y

también a la intención actual de expandir las cámaras habitacionales donde habita el cuerpo humano. Es un cuerpo que en el espacio exterior resiste la fuerza ensordecedora del viento y que también cede ante ella para tomar impulso.

En tercer lugar, la intervención llamada “Ladrillos de El Algarrobal” se elaboró en 2022 y 2023, en El Algarrobal, Las Heras, Mendoza. El trabajo se desarrolló después de haber organizado en ese lugar una Práctica Social Educativa de la FAD, UNCuyo en 2019. En la intervención se abordó la esfera privada y el espacio público desde los hornos de ladrillos de El Algarrobal y la Ciudad de Mendoza. El módulo de fotografías “Ladrillos de El Algarrobal” es un conjunto de imágenes que registran la alteración de un material de construcción de tipo artesanal y su partida hacia alguna construcción desconocida. Comprende la cantidad de 21 ladrillos intervenidos con inscripciones que se refieren a momentos vividos en el horno de ladrillos de El Algarrobal. Estos ladrillos se elaboraron con el material del lugar y se hornearon ahí mismo. La modificación buscó que el producto alterado tuviera como destino alguna construcción de la Ciudad de Mendoza. Así pues, los dos sitios de acción corporal involucraron el interior y el exterior de las edificaciones urbanas. Igualmente, se consideró a un sujeto sustancial de los constructores de la ciudad, la y el fabricante de ladrillos artesanales.

Dos artistas que también han utilizado el ladrillo en su producción artística son Jimmie Durham y Rirkrit Tiravanija. Además del material, estos artistas comparten algunos intereses en sus obras de este tipo como formar enlaces con diversos trabajadores e incluir la palabra en los ladrillos de manera poética y de protesta. Jimmie Durham recopiló historias de personas procedentes de Túnez, Senegal y Bangladesh y las trasladó a piezas como *“These twelve bricks used to represent the dawn sky in Venice”* (2015). La obra está compuesta por 12 ladrillos de los cuales uno lleva escrito *“A CLOUD”*.

Por otra parte, Rirkrit Tiravanija trabajó junto a obreros de China para la instalación *“Untitled (14,086)”* presentada por primera vez en 2010 y después como *“Untitled 2015 (14,086 unfired)”*. Esa obra estaba inspirada en los ladrillos de construcción que se apilaban frente a los sitios de construcción en Beijing y el número del título correspondía a la cantidad de ladrillos necesarios para construir una casa familiar pequeña en China. Los ladrillos se estamparon con una traducción al mandarín del slogan de protesta *“Ne Travaillez Jamais”*, de Guy Debord, y los visitantes a la muestra tenían la oportunidad de comprarlos.

En “Ladrillos de El Algarrobal” sucedieron planteos semejantes a las dos obras anteriores. En principio, en esta obra participaron trabajadores de origen boliviano dedicados a la producción de ladrillos artesanales en un horno de El Algarrobal en Mendoza. El contacto con la comunidad se produjo a partir de la Práctica Social Educativa de la FAD, UNCuyo realizada en ese lugar en 2019 junto a un grupo interdisciplinario. Esa circunstancia permitió establecer redes de entendimiento primero para trabajar en conjunto una demanda expresada por la comunidad de mujeres de la zona. Después se

concretó la tercera intervención entre 2022 y 2023 con la colaboración de las y los trabajadores del horno de El Algarrobal.

Asimismo, se añadió la escritura al objeto. En función de los ladrillos tallados con inscripciones y de la disposición del producto alterado se compuso un poema visual. Por lo tanto, dicha composición se asienta en el destino del material y en las fotografías. La primera parte del proyecto inició en 2022 con el armado de un fragmento del poema visual que tomó forma de escrito para los ladrillos. Este segmento se basó en los recuerdos de la Práctica Social Educativa de 2019.

Por otro lado, en este tercer trabajo también se indagaron asuntos relacionados con la identidad y el contexto donde habitamos. Stuart Hall (1996) plantea el concepto de la identificación desde el enfoque discursivo como una construcción en proceso que no ha concluido. Es un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación, y no una subsunción. Refiere que el concepto de la identidad admite que las identidades nunca se unifican y están fragmentadas en tiempos de la modernidad tardía. Así pues, indica situar los debates sobre la identidad dentro de los desarrollos y prácticas que alteraron el carácter parcialmente estable de muchas poblaciones y culturas. De acuerdo con Hall, esa observación se relaciona con los procesos de globalización que considera coextensos con la modernidad y los procesos de migración forzada y “libre”, y que se convirtieron en un fenómeno del mundo llamado poscolonial.

Desde ese punto de vista, en la obra “Ladrillos de El Algarrobal” se estableció el vínculo con una población que tiene sus procesos de migración y contextos de trabajo particulares. El distrito de El Algarrobal, departamento de Las Heras, es uno de los principales centros de producción de ladrillos artesanales de la provincia de Mendoza donde funcionan alrededor de 180 hornos. La industria ladrillera de Mendoza recibió muchos trabajadores migrantes del norte argentino y de Bolivia desde la década de los 90 del siglo pasado. Se calcula que en el departamento de Las Heras existían en el 2019 alrededor de 400 hornos de ladrillos y se estima que trabajaban unas 6000 personas (Curadelli, y otros, 2019). También se considera que el 95% de los hijos de los trabajadores bolivianos radicados en la zona han nacido en Argentina (OTIA, 2012).

Stuart Hall señala que las identidades se complementan con diversos factores como el uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura, en el proceso de devenir y no de ser. Es decir, no alude a quiénes somos o de dónde venimos sino en lo que podríamos convertirnos, a cómo nos han representado y en cómo podríamos representarnos. Así pues, Hall emplea el término identidad para referirse al punto de encuentro, el punto de sutura. Este se ubica, según Hall, entre los discursos y prácticas que intentan interpelarnos y situarnos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otra parte, en los procesos que producen subjetividades, que nos constituyen en sujetos susceptibles de “decirse”.

En ese sentido, pienso que el punto de encuentro, de sutura, se construye con el Otro, con la inclusión de las identidades para decirnos. En el proceso de cambio de las identidades en la República Argentina participan las y los trabajadores migrantes de los hornos de ladrillos. Estos grupos étnicos provenientes del país vecino llamado Bolivia integran una parte de la población de Argentina, con sus costumbres, tradiciones y lenguas originarias como la de los pueblos quechua y aymara. Es una población bilingüe que ha optado en muchos casos por la doble nacionalidad permitida en ambos países. Esos ciudadanos radicados en territorio argentino vienen con la esperanza de encontrar oportunidades laborales y acceder a la educación y la salud como servicios básicos. Así la colectividad boliviana se ha integrado a la sociedad argentina, a un país que tradicionalmente ha recibido a grupos de inmigrantes provenientes de distintas partes del mundo.

No obstante, los grupos étnicos de origen boliviano radicados en Mendoza enfrentan dificultades de convivencia en la sociedad. Muchas de esas personas padecen situaciones de discriminación y xenofobia por parte de sectores conservadores. Se les trata despectivamente por su color de piel y forma de hablar, son rechazados por ser física y culturalmente diferentes, son agredidos por su condición de inmigrantes al vincularlos con el narcotráfico y la delincuencia, etcétera. Esos episodios de incompreensión hacia el Otro ocurren en la vida cotidiana y se expresan también a través de las políticas migratorias impulsadas por los gobiernos nacionales de derecha.

Por otra parte, Ticio Escobar (2012) aborda las identidades en Latinoamérica. Menciona que las identidades han quedado sin el aura épica de antaño porque no existen más las identidades-motores o identidades esenciales, lo cual indica su aspecto de desplazamientos y tránsitos. Señala que no se puede pensar en identidades estables dadas las condiciones de alteridad excluida. Por lo tanto, plantea que las identidades refieren al auto reconocimiento que hace una persona o un grupo de su integración a una red imaginaria, que lo sustenta de su pertenencia en una estructura de sentido.

Así pues, considero que las identidades en tránsito conforman redes de pertenencia en correspondencia con el Otro. Esto se puede notar en la comunidad de trabajadores de los hornos de ladrillos de El Algarrobal que vive en situaciones precarias. En ese lugar las calles son de tierra, sus casas son pequeñas y están alrededor de los hornos de ladrillos artesanales. Es una zona periférica donde habitan grupos vulnerables. Por encima de las dificultades, esta colectividad ha mantenido redes de pertenencia mediante el esfuerzo de su trabajo y el sistema de organización comunitaria.

De esa realidad proviene el escrito del poema visual para la intervención “Ladrillos de El Algarrobal”. En la composición se usaron palabras en idioma español, quechua y aymara y también una fecha. Este escrito está compuesto de 21 inscripciones distribuidas en 6 filas temáticas que son sitio, materia, pensamiento, contexto, esfuerzo y herramienta. Las palabras y los números de esa composición se grabaron después en los ladrillos.

Una diferencia que existe entre obras anteriores, como “Tejas musleras con goteras” de 2004, y este proyecto es la intención de retomar la funcionalidad del espacio arquitectónico y los objetos. Los ladrillos de esta producción ratifican su forma como elemento arquitectónico y también la función original para lo que fueron hechos. Este material de construcción llevó todo el proceso de elaboración y comercialización habitual. En efecto, la segunda parte del proyecto inició a principios de 2023 cuando los 21 ladrillos ingresaron al horno en El Algarrobal. Estas piezas se cocinaron en un horno de combustión a leña entre 70,000 ladrillos aproximadamente. La labor de la quema duró una semana y otra más de enfriamiento. De los 21 ladrillos horneados con las inscripciones 11 se encontraron y se separaron en marzo de 2023. Un poco antes de esa tarea, los obreros ya habían colocado 10 de esas piezas en los pallets de ladrillos y en el camión para su distribución. Ese episodio implicó que los ladrillos tallados con las inscripciones van a formar parte de alguna edificación de la provincia, de una manera simbólica y casi imperceptible. Siendo así, esto se convirtió en parte del desarrollo de la intervención en el sitio específico de Mendoza.

Asimismo, el escrito inicial del poema visual tuvo modificaciones derivadas de los ladrillos horneados encontrados y los otros distribuidos en el camión. A partir de ahí se formaron respectivamente dos composiciones. En cada una de ellas aparece al menos una pieza representando las seis filas temáticas de la primera composición (sitio, materia, pensamiento, contexto, esfuerzo y herramienta). Por lo tanto, con la incorporación de esos dos escritos al poema visual se generó una nueva lectura.

Andrea Giunta (2022) señala que la poesía visual inició de manera simultánea en 1953 en Brasil, en Suiza y en México con la obra “Poema plástico” de Mathias Goeritz. Se trata de caracteres de hierro fundido montados en el muro amarillo del patio del Museo Experimental el Eco. Giunta deduce que la idea del poema-objeto es esencial en la poesía visual. En el planteo interceden diversas nociones de ideograma, síntesis, constelación, uso de leyes gestálticas de la percepción, el uso de la retícula, etcétera. Expresa que el espacio es la unidad de sentido en donde permanece el poema, y que esa condición conduce a romper con la discursividad tradicional y trabajar con la simultaneidad y una práctica cercana a la intermedial.

Por lo tanto, considero que la obra “Ladrillos de El Algarrobal” es un poema visual de patrones que comprende un proceso integral y flexible realizado entre la palabra y el objeto. En este trabajo se entendió el poema como un objeto físico elaborado en varias etapas temporales y espaciales. En primer lugar, la estructura lingüística se incluyó al objeto a través de la alteración del material en estado crudo. En segundo lugar, el poema-objeto se colocó sobre el piso en el orden original y enseguida cada palabra-objeto se trasladó sucesivamente al costado para formar una línea recta antes de entrar al horno. Después de la cocción de los ladrillos ocurrió una transformación física y semántica de las palabras pues resultó un poema-objeto dividido por el azar en dos partes con destinos diferentes. Una

de ellas se trata de la mitad de las palabras-objeto halladas en el horno, mientras que la otra mitad de las piezas del poema-objeto se dirige a incrustarse en el muro de un espacio arquitectónico.

En cuanto a las características del trabajo, pienso que se aproximan a las ideas propuestas por Nicolas Bourriaud en la estética relacional y la estética inclusiva. Bourriaud (2013) manifiesta que la estética relacional es un método que establece vínculos con la esfera de las interacciones humanas y su contexto social. Para ello, se refiere a una generación de artistas de la década de los 90 cuando aconteció una transición del “yo” al “nosotros” en el arte contemporáneo. Plantea que esa generación organizó grupos-sujetos, sujetos colectivos, con la intención de integrar el enfoque de “otros”, por ejemplo, interlocutores, comunidades, vecinos o poblaciones.

La diferencia de trabajar en equipo se marcó a partir de la segunda obra denominada “Ante los muros inacabados y en abandono” y continuó en la tercera intervención “Ladrillos de El Algarrobal” con otras características. El trabajo colaborativo con las y los fabricantes de ladrillos hace que esta última intervención se perciba como una actividad vinculada a la estética relacional. En ese sentido, la primera etapa del proyecto se realizó en colaboración con dos personas de origen boliviano que fabricaban ladrillos artesanales en un horno de ese lugar. Ambos trabajadores se encargaron del proceso de elaboración y distribución de los ladrillos utilizados en esta intervención. En tanto que los ladrillos en estado crudo se tallaron con las inscripciones del escrito de la composición en la Ciudad de Mendoza.

Por otra parte, Bourriaud (2020) propone que la estética inclusiva se basa en la mirada descentrada, en un universo plurivalente que incluya a los no humanos. En ella, formas y materias componen una especie de cooperativa de manera semejante a la confluencia del ser humano y su entorno. Así las prácticas artísticas de hoy integran un conjunto de locutores (o interlocutores) que califica de “grupos-sujeto/objeto”. Se refiere por ejemplo a animales, objetos naturales, productos de la industria humana, máquinas, etcétera. En el caso de un grupo-sujeto/objeto señala que el artista nunca es un hablante único pues cada organismo sigue su lógica.

En este aspecto, la intervención “Ladrillos de El Algarrobal” se acerca a la estética inclusiva desde la lógica de la cadena productiva de ladrillos artesanales. Este trabajo se incorporó a la estructura de las fases de la producción como la extracción del material, el proceso de manufactura y el consumo final. En la segunda etapa del proyecto, los ladrillos se dejaron en las hileras de secado de los adobes en el horno de El Algarrobal y así quedaron nuevamente en posesión de los dos trabajadores para su cocción. Después otros trabajadores cargaron casualmente la mitad de los ladrillos ya horneados en un camión para su comercialización. Ese incidente acrecentó la interacción social con la participación de otros actores y la probabilidad de incrustar los ladrillos en algún muro de la provincia de Mendoza.

Por lo tanto, el trabajo colaborativo estableció una aproximación a la artesanía, conjuntamente a la relación entre el arte y la arquitectura. A partir de esa práctica se indagó el sentido social vinculado

con el espacio y el territorio. Por esta razón, la propuesta inicial derivó en la última etapa hacia un planteo nuevo. “Ladrillos de El Algarrobal” constituye una intervención artística social en la que se articula la educación, el arte y la sociedad.

Ese nexo se produjo a partir de las metodologías de investigación que se llevaron a cabo en este trabajo. En primer lugar, la investigación en arte que contempla las Poéticas Visuales. Ahí se incluyeron dos instancias metodológicas. Una referida al trabajo en el sitio específico de la intervención y otra a la investigación teórica como campo de conceptos con temáticas afines (Rey y Caballero, 2021). En segundo lugar, la extensión crítica y las Prácticas Sociales Educativas que comprenden la investigación como parte de las funciones sustantivas de la universidad (Bauzá, y otros, 20017).

En cuanto a la serie de fotografías de esta obra se compone de cuatro juegos de imágenes capturadas en el horno de ladrillos de El Algarrobal y en la Ciudad de Mendoza. El primer registro es sobre de los ladrillos en estado crudo; el segundo documenta el traslado de esos ladrillos crudos desde el piso hasta que se integran a las hileras de secado de los adobes; el tercero es de los ladrillos con las inscripciones horneados y encontrados; y el cuarto es la colocación de los ladrillos anteriores en distintos lugares del horno.

En este último grupo se incluyó intencionalmente el cuerpo humano a la escena de las imágenes. Es una diferencia más con respecto a las dos intervenciones anteriores. En las imágenes se muestran las y los obreros cargando el material de construcción en los pallets y en la caja del camión para su distribución. Se trata de la revelación fotográfica de cuerpos que portan inscripciones de su contexto cultural talladas en ladrillos, del cuerpo que habita las imágenes. La intención de los ladrillos es contribuir a la construcción cultural de la imagen del cuerpo humano en territorio mendocino, y tal vez convertirse en parte de una casa.

Como plantea David Le Breton (2002) en la casa sucede la experiencia sensorial en su totalidad, como las táctiles por los materiales de su construcción. La casa es un cuerpo inorgánico del humano que proporciona protección del exterior y condiciones de convivencia entre las personas. Esos registros sensoriales sitúan el vínculo del sujeto y el hábitat. Además, menciona que la casa y el espacio social tradicionales incorporan un espacio construido a la escala del humano, es prolongación del cuerpo hecha por el humano y extensión cultural del cuerpo.

Por consiguiente, considero que la intervención “Ladrillos de El Algarrobal” constituye un único poema visual que integra las fotografías y el destino de los ladrillos. Esta composición interpreta un fragmento de la realidad que viven cotidianamente las y los fabricantes de ladrillos artesanales. Es un testimonio de sus cuerpos e historias que se manifiesta en la arquitectura. El ladrillo como resultado es un momento de encierro y de apertura; entra en diálogo con el interior de los recintos y el exterior de las fachadas que dan a la calle; y se expresa como elemento de protección vital para los habitantes de una región. Así pues, los y las trabajadores de los hornos de ladrillos son sujetos esenciales en la

construcción de la ciudad, hacen ciudad. El cuerpo de los obreros se integra a los muros arquitectónicos de la urbe a través de la producción de ladrillos. Ese es el mensaje codificado o tácito de los 21 ladrillos alterados con las inscripciones.

Siendo así, se puede decir que la construcción de las ciudades es reflejo o extensión de nuestro propio cuerpo. La relación entre el cuerpo, la ciudad y la arquitectura se abordó en las tres intervenciones artísticas antes descritas. El cuerpo humano entró en acción para manifestarse en un espacio arquitectónico de la ciudad. A su vez, el ordenamiento espacial de los barrios argentinos influyó en el resultado de las intervenciones artísticas en sitio específico. En las obras hubo una noción semejante a la del cuerpo humano en cuanto a los límites entre el adentro y el afuera. A partir de ahí se indagó distintos aspectos sobre esa dualidad experimentada en la arquitectura de la ciudad y el cuerpo.

Asimismo, pienso que las distintas y diversas formas de representarnos como cuerpo van de acuerdo con el tiempo y el espacio. Las imágenes fotográficas que se obtuvieron de las acciones constituyen parte de la historia del cuerpo. Ahí el cuerpo se entendió en un sentido cultural, es decir es una construcción cultural que se da a través del tiempo en un cuerpo anatómico. Es portador de un ser social con diferentes sentidos.

La concepción del cuerpo en la vida cotidiana se modifica constantemente. Considero que esto ocurre con el habitante de una ciudad pues cambia su manera de pensar en el espacio de tiempo vivenciado. Estos cambios del habitante y también de la ciudad van generando una transformación mutua. La parte mental y emocional de las personas se materializa en el cuerpo, es su propio territorio. Una ciudad se constituye de la corporalidad del habitante. Las vivencias de los y las habitantes confluyen en una memoria colectiva que se incorpora a las construcciones arquitectónicas de la ciudad. La memoria del habitante contiene también a las construcciones arquitectónicas. Así pues, el aspecto facial de la ciudad, con sus fachadas arquitectónicas, es reflejo de sus habitantes.

De lo anterior se infiere que las circunstancias que rodearon la producción influyeron en las tres intervenciones en sitio específico de este trabajo. Por esta razón el contexto implicado tomó relevancia de dos maneras. La primera se trata de la influencia del hábitat en el producto artístico. Ahí, el concepto de fondo y forma establece un conjunto homogéneo. En este caso, el fondo se refiere al espacio arquitectónico de la ciudad y la periferia que dialoga con la forma de cada intervención para llegar a unificarse y diluirse. La segunda alude al factor humano que transitó de la producción individual a la colectiva. En la primera intervención, “Colchones en hoteles”, aconteció el encuentro del individuo consigo mismo. A diferencia de los dos eventos siguientes, “Ante los muros inacabados y en abandono” y “Ladrillos de El Algarrobal”, donde se propició la inclusión activa de otros actores. Ellos y ellas contribuyeron con su aporte a la narrativa de la actividad artística y favorecieron una producción colectiva y anónima.

En este trabajo se abordó el tema de la identidad y la reapropiación del lugar donde habitamos desde la vivencia cotidiana. En relación con la actividad artística se puede decir que se establecieron vínculos de identidad con las localidades y también con las personas involucradas en las obras. Cada una de las tres producciones tuvo sus particularidades en el tiempo y el espacio pues se desarrollaron en el marco de distintos encuentros culturales y entre diferentes grupos de personas en Argentina. Esto permitió el diálogo sobre experiencias estéticas de la ciudad y la interacción con los miembros de la sociedad.

Así pues, las intervenciones se situaron tanto en diferentes territorios y espacios arquitectónicos como también entre diversas comunidades. De ahí que la condición del hábitat y el contacto humano se mantuvo en cada una de las obras realizadas. Asimismo, mediante la actividad artística se propuso la construcción de la identidad como parte de un desarrollo individual y colectivo. En ese proceso, el sentido de la identificación se dio con el reconocimiento de las demás personas y sus territorios. También la realidad histórica tuvo importancia dado que se trató de integrar los cambios culturales en el desarrollo de los trabajos, como podrían ser los procesos de la migración. En ese sentido, la presencia de las identidades en el contexto histórico del siglo XXI comprende también la migración de personas procedentes de países latinoamericanos.

Por lo tanto, la conexión entre el arte y la arquitectura se efectuó en un proceso dinámico. Ahí las tres intervenciones en sitio específico son acciones conectadas en su devenir. Por ello, la última intervención trasciende los valores metafóricos pues adquiere concreción y compromiso interpersonal. Así en ellas se planteó mostrar momentos lúdicos, como también realidades sociales y políticas de la ciudad latinoamericana actual.

Por último, quisiera mencionar que a partir de este trabajo me surgen inquietudes sobre líneas de investigación que se podrían extender en el futuro. Me refiero a seguir explorando temas como la vivienda social, el vínculo de las artes en la tridimensión y la imagen, el arte público, la poesía concreta y visual. Pienso que este recorrido puede continuar.

Bibliografía

Assis, M. d. (2003). *Relíquias de casa velha*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6h4d7>

Baecker, A. (2010). Rirkrit Tiravanija: Ne travaillez jamais. *Leap*. <http://www.leapleapleap.com/2010/04/rirkrit-tiravanija/>

Banham, R. (1967). *Theory and design in the first machine age* (2d ed.). Praeger.

Barrios, J. L., Mercado, A., y Universidad Nacional Autónoma de México. Museo Universitario Arte Contemporáneo. (2014). *El derrumbe de la estatua: hacia una crítica del arte público (1952-2014): Colección MUAC y sus colecciones asociadas = The falling of the statue: towards a critique of public art (1952-2014): MUAC collection and its associated collections* (Primera edición. ed.). MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.

Bauzá, J., Buj, C. S., Defacci, A., Erreguerena, F., Fernández, M. L., Navarro, M. F., y Siarri, G. (2017). *Cuadernillo de Prácticas Sociales Educativas. Módulo 2*. Secretaría Académica, Universidad Nacional de Cuyo.

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. KATZ Conocimiento.

Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia Editora.

Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (3ª ed.). Siglo Veintiuno Editores.

Bertola, C. (2015). *Jimmie Durham. Venice: Objects, Work and Tourism*. Fondazione Querini Stampalia. <https://www.fondazionefurla.org/wp-content/uploads/2015/04/Press-release-Durham3.pdf>

Bourriaud, N. (2013). *Estética relacional* (3ª ed.). Adriana Hidalgo editora.

– (2020). *Inclusiones: estética del capitaloceno*. Adriana Hidalgo editora.

Calvino, I. (2013). *Las ciudades invisibles*. Ediciones Siruela, S.A.

- Careri, F. (2009). *Walkscapes. El andar como práctica estética / Walking as an aesthetic practice*. Gustavo Gili.
- Cebey, G. (2015). *Las ruinas que habitamos*. Revista Letras Libres. <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/las-ruinas-que-habitanos>
- Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte* (1ª ed.). Ediciones Akal.
- Curadelli, S., y varios autores. (2019). *Estudio socioambiental de la producción de ladrillos artesanales en Mendoza desde la perspectiva del análisis de ciclo de vida*. Editorial de la Universidad Tecnológica Nacional.
- Danto, A. C. (1997). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia* (2012 ed.). Paidós.
- DEIE (Dirección de Estadística e Investigaciones Económicas). (2010). Sistema Estadístico Municipal en base a datos suministrados por la Municipalidad de Las Heras.
- Déotte, J.L. (2013). *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Ediciones Metales Pesados.
- Dewey, J. (1980). *El arte como experiencia* (2008 ed.). Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (3ª. ed.). Adriana Hidalgo editora.
- Documenta. (2002). *Documenta 11_Platform 5: Ausstellung / Exhibition (Kurzführer / Short Guide)*. Hatje Cantz.
- Escobar, T. (2012). Identidades en Tránsito. <http://www.pacc.ufrj.br/artelatina/ticio.html>
- Foster, H. (2013). *El complejo arte-arquitectura*. Turner Publicaciones S.L.
- Fuentes, C. (1962). *La muerte de Artemio Cruz* (2008, 1ª. reimpresión ed.). Ediciones Punto de Lectura.

- García L., C. (mayo 2012). El concretismo en México: dos ejemplos de Mathias Goeritz. *Periódico de poesía*. UNAM. <https://archivopdp.unam.mx/?view=article&id=2318>
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Siglo Veintiuno Editores.
- (2009). *Poscrisis: Arte argentino después de 2001*. Siglo Veintiuno Editores.
- (2011). *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Siglo Veintiuno Editores.
- (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo Veintiuno Editores.
- Goeritz, M. (1953). *Manifiesto de Arquitectura Emocional*. Museo Experimental el Eco. <https://eleco.unam.mx/manifiesto-de-la-arquitectura-emocional-1953/>
- Gómez B., D. (1999). *Diccionario básico del idioma aymara*. Instituto de Estudios Bolivianos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés.
- Gorelik, A., y Peixoto, F. A. (2016). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales* (comps. 1ª ed.). Siglo XXI Editores.
- Gorelik, A. (2022). *La ciudad latinoamericana. Una figura de la imaginación social del siglo XX*. Siglo XXI Editores.
- Gutiérrez, S., y varios autores (2019). *Prácticas Sociales Educativas. 7 preguntas y 7 respuestas*. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- Hall, S. (1996). "¿Quién necesita identidad?" en Hall, S. y du Gay, P. (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.
- Higgins, D. (1987). *Pattern poetry: Guide to an unknown literature*. State University of New York Press.
- Hissa, C. E. V., y Nogueira, M. L. M. (2013). Cidade-corpo. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, 20(1), 54-77.
- INDEC (Instituto Nacional de Estadística y Censos). (2022). Censo Nacional de Población, Hogares y Vivienda.

- Jacob, M. J., Brenson, M. y Olson, E. M. (1995). *Culture in Action*. Bay Press.
- Jara, M. J. (2013). *Informe sobre la inmigración en Neuquén y zonas de influencia*. IUNA.
- (2014). CHAPAD-LA. Residencia de artistas. <http://chapadla-la.blogspot.com.ar>
- Jiménez, V., Tibol, R., Millán, P., Vital, A., Perló, M., y Suárez, A. (2014). *En los ferrocarriles. Juan Rulfo. Fotografías*. Editorial RM.
- Krauss, R. (1979). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (2008, 7a. ed., pp. 59-74). Editorial Kairós.
- Ladaga, R. (2010). *Estética de la emergencia* (2ª. ed.). Ed. Adriana Hidalgo.
- (2010). *Estética de laboratorio* (1ªa. ed.). Ed. Adriana Hidalgo.
- Laime A., T. (2007). *Diccionario bilingüe, Iskay simipi yuyayk'ancha, quechua - castellano, castellano - quechua* (2ª ed.). Autoedición.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad* (1ª. ed.). Nueva Visión.
- López S., A., y varios autores. (2013). *Bienal Monterrey FEMSA, 1992-2012. Edición conmemorativa*. Difusión y Fomento Cultural, A.C.
- López S., A. (2003). *Paseo* (folleto de la exposición individual). Embajada de México en Berlín.
- (2008). *Autoconstrucción* (folleto de la exposición individual). Alianza Francesa Mendoza.
- (2019). *Informe de Avance*. Coordinación de Prácticas Sociales Educativas, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- Maderuelo, J. (2010). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960 - 1989* (1ª. reimpresión ed.). Ediciones Akal.
- Martí, S. y Miranda V., A. (2006). *DOS*. (folleto de la exposición individual de Alejandro López Saldaña). (Textos: Martí, s/n., Miranda: La apropiación del objeto desde lo cotidiano). Antigua Academia de San Carlos, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Mata, R. (2011, agosto). Ulises Carrión y la poesía mexicana actual. *Periódico de poesía. UNAM*.
<https://archivopdp.unam.mx/component/content/article/1908-041-especiales-articulos-ulises-carrion-rodolfo-mata?Itemid=1>
- (2022, diciembre). Origens e discontinuidades da poesia visual no México. *Revista CIRCULADÔ*.
http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/R_Circulado_2022_FINAL.pdf
- McGuirk, J. (2015). *Ciudades radicales. Un viaje a la nueva arquitectura latinoamericana*. Turner Publicaciones S.L.
- Medina, C., Diserens, C., y Aljys, F. (2006). *Diez cuadras alrededor del estudio: Francis Aljys /ctextos Cuauhtémoc Medina; entrevista Corinne Diserens = Walking distance from the studio: Francis Aljys / texts Cuauhtémoc Medina; interview Corinne Diserens*. Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Mellado, J. P. (2013). *Seminario "Gestión y Administración Cultural I"*. Universidad Nacional de Cuyo.
- Morse, R. M., y Hardoy, J. E. (1985). *Cultura urbana latinoamericana* (1ª ed.). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- OTIA (Observatorio de Trabajo Infantil y Adolescente). (2012). *Trabajo infantil en hornos de ladrillos, Las Heras, Mendoza. Diagnóstico y propuestas a partir de un estudio rápido*. Subsecretaría de Programación Técnica y Estudios Laborales del Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social de la Nación.
- Pacheco, J. E. (2005, octubre). La edad de las tinieblas y otros textos. *Proceso*, N.º. 1509, 80-81.
- (2009). *La edad de las tinieblas* (1ª ed.). Ediciones Era.
- Paz, O. (1958). *La estación violenta* (1984, 3ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Peran, M., y varios autores. (2009). *Post-it City. Ciudades ocasionales*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Turner.
- Perdomo, A. (2015). La Belleza salvará al mundo. Rirkrit Tiravanija en la 56ª Bienal de Venecia. *Artishock*.
<https://artishockrevista.com/2015/06/29/la-belleza-salvara-al-mundo-rirkrit-tiravanija-la-56a-bienal-venecia/>
- Rama, Á. (2004). *La ciudad letrada*. Tajamar Editores Ltda.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* (1a ed.). Ediciones Manantial.

Rey, S., y Caballero P., L. (2021). De la práctica a la teoría: tres instancias metodológicas sobre la investigación en Poéticas Visuales. *Cambios y Permanencias*, 12, 900-919. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/12411>

Rodríguez, F., y varios autores. (2015, 1 de abril). América Latina hoy. *Revista Plot*, N.º 24.

Romanyshyn, R. D. (1989). *Technology as symptom and dream*. Routledge.

Romero, J. L. (1976). *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas* (2014, 3ª. ed. 2ª reimpresión ed.). Siglo Veintiuno Editores.

– (2013). *La ciudad occidental: Culturas urbanas en Europa y América* (1ª. ed. 1ª reimpresión ed.). Siglo Veintiuno Editores.

Romero, P. G. (2007). Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman. *Revista Minerva*. <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=141>

Rulfo, J. (2011). Obras. *El Llano en llamas, Pedro Páramo y Castillo de Teayo*. Editorial RM.

Silveira, P. (2008). *As existências da narrativa no livro de artista*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

s/n. (2014, septiembre). *Viento Zonda*. Ministerio de Salud, Gobierno de Mendoza. <https://www.mendoza.gov.ar/salud/temas-de-salud/viento-zonda-2/>

s/n. (2017, noviembre). *La UNCuyo presentó material didáctico para la formación de docentes*. UNCuyo. <https://www.uncuyo.edu.ar/prensa/la-uncuyo-presento-material-didactico-para-la-formacion-de-docentes>

s/n. (2008, octubre). Incompiuto siciliano. *Abitare*, (486), 190 -207. <https://www.abitare.it/en/architecture/2010/06/03/festival-dellincompiuto-2/>, http://www.alterazionivideo.com/new_sito_av/projects/incompiuto.php

s/n. (2024, enero). Marta Minujín: entre happenings y monumentos, un camino único. *Artishock*. <https://artishockrevista.com/2024/01/21/marta-minujin-pinacoteca-jewish-museum/>

Schröter, E. (2001). *En el crepúsculo* (folleto de la exposición individual de Alejandro López Saldaña). Goethe-Institut Göttingen.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

Szmulewicz, I. (2012). *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo* (1ª ed.). Ediciones / metales pesados.

Valdivieso, L. (2001). *La cuarta pared* (folleto de la exposición individual de Alejandro López Saldaña). (Texto: Advertir y subvertir). Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

Venturi, R., Scott B., D., y Izenour, S. (1988). *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*. MIT Press.

Wagstaff, S. (1966 diciembre). Talking with Tony Smith. *Artforum*, 14-19.