

# **HABITAR EL SUR**

La ciudad latinoamericana en los inicios del siglo XXI a través de sus exposiciones de arte contemporáneo

**Marylena Alceste Trujillo**

Tesis doctoral dirigida por  
Dra. María Paula Santiago Martín de Madrid

Valencia, septiembre de 2020



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



# **HABITAR EL SUR**

La ciudad latinoamericana en los inicios del siglo XXI a través de sus exposiciones de arte contemporáneo

**Marylena Alceste Trujillo**

Tesis doctoral dirigida por  
Dra. María Paula Santiago Martín de Madrid

Valencia, septiembre de 2020



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



# Agradecimientos

Al Creador a quien siempre me encomiendo.

En la elaboración de este trabajo confluyen muchas participaciones a las que sinceramente quiero y debo agradecer comenzando por la directora de la tesis Paula Santiago por las incontables horas de orientación y de corrección de mis textos, por su actitud y entusiasmo, pero sobre todo por su impecable forma de diligenciar cada etapa de este proceso, al profesor David Pérez, por haber estado siempre, inclusive antes de comenzar a materializarse este proyecto, por su apoyo y dedicación al aclarar mis dudas, a todos los profesores que me brindaron sus conocimientos, a familiares, amigos y a todas las personas que de alguna u otra manera estuvieron involucradas en la presente investigación a lo largo de todos estos años.









## RESUMEN

Latinoamérica es una extensa región formada por más de veinte países muy diferentes, que integran un continente pluricultural, marcado por gran cantidad de contrastes, en un marco político convulso y con uno de los índices de desigualdad social más elevado del mundo. En este contexto se registra una de las mayores urbanizaciones del planeta generando metrópolis que se encuentran entre las más densamente pobladas.

La presente Tesis Doctoral, que lleva por título *Habitar el sur. La ciudad latinoamericana en los inicios del siglo XXI a través de sus exposiciones de arte contemporáneo*, analiza 19 exposiciones de arte latinoamericano que han tenido lugar en la década que va de 2009 a 2019 en cinco ciudades —Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Ciudad de México y Santiago— que han abordado el tema urbano y en las que se refleja el contexto socioeconómico actual de la zona. Sus artistas se expresan a través de diferentes disciplinas como la pintura, escultura, fotografía, instalación, videoarte, performance y acciones en el espacio público, con materiales tan diversos como papel, telas, plástico, polvo, madera, concreto, escombros, sangre, cartuchos de balas, flores y luces para, con sus creaciones, mostrarnos cómo viven su día a día en esas metrópolis.

Estas obras, que corresponden a más de 150 artistas estudiados, no están exentas de las contradicciones del entorno donde surgen. Elaboradas bajo un enfoque crítico buscan acercarnos a la ciudad con otra mirada para activar la reflexión y promover la participación ciudadana en el espacio público por ser nuestro lugar de encuentro y el más apropiado para debatir temas de interés colectivo.

### **Palabras clave**

Latinoamérica, ciudad, arte, espacio público, globalización, cultura, urbanidad, sociedad.



## RESUM

Llatinoamèrica és una extensa regió formada per més de vint països molt diferents, que integren un continent pluricultural, marcat per gran quantitat de contrastos, en un marc polític convuls i amb un dels índexs de desigualtat social més elevat del món. En este context es registra una de les majors urbanitzacions del planeta generant metròpolis que es troben entre les més densament poblades.

La present Tesi Doctoral, que porta per títol *Habitar el sud. La ciutat llatinoamericana en els inicis del segle XXI a través de les seues exposicions d'art contemporani*, analitza 19 exposicions d'art llatinoamericà que han tingut lloc en la dècada que va de 2009 a 2019 en cinc ciutats -Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Ciutat de Mèxic i Santiago- que han abordat el tema urbà i en les que es reflectix el context socioeconòmic actual de la zona. Els seus artistes s'expressen a través de diferents disciplines com la pintura, escultura, fotografia, instal·lació, videoart, performance i accions en l'espai públic, amb materials tan diversos com a paper, -te-les, plàstic, pols, fusta, concret, runes, sang, cartutxos de bales, flors i llums per a, amb les seues creacions, mostrar-nos com viuen el seu dia a dia en eixes metròpolis.

Estes obres, que corresponen a més de 150 artistes estudiats, no està exemptes de les contradiccions de l'entorn on sorgixen. Elaborades davall un enfocament crític busquen acostar-nos a la ciutat amb una altra mirada per a activar la reflexió i promoure la participació ciutadana en l'espai públic per ser el nostre lloc de trobada i el més apropiat per a debatre temes d'interés col·lectiu.

### **Paraules clau**

Llatinoamèrica, ciutat, art, espai públic, globalització, cultura, urbanitat, societat.



## ABSTRACT

Latin America is an extensive region made up of more than twenty very different countries, which form a multicultural continent, marked by an abundance of diversities, in a turbulent political frame and with one of the most elevated social inequality indexes worldwide. This context gives rise to one of the major urbanizations in the planet, generating metropolises which are found to be the most densely populated.

The following Doctoral Thesis, titled *Inhabiting the south. The Latin American city at the dawn of the XXI century through its exhibits of contemporaneous art*, analyzes 19 exhibits of Latin American art that have taken place in the decade from 2009 to 2019 in five cities (Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Mexico City and Santiago) that have approached the urban theme and in which the socioeconomic context of the area is reflected. Their artists express themselves through various disciplines such as painting, sculpture, photography, installation, video art, performance and actions in the public place, with materials as diverse as paper, fabrics, plastic, dust, wood, concrete, debris, blood, bullet cartridges, flowers and light to, with their creations, show us how they live their day-to-day in these metropolises.

These works, which correspond to more than 150 studied artists, are not exempt from the contradictions of the environment from which they originate. Created under a critical perspective, these works seek to bring us closer to the city with another viewpoint to ignite reflection and promote citizen participation in the public space, this being our meeting place and the most appropriate to debate topics of collective interest.

### Key words

Latin America, city, art, public space, globalization, culture, urbanity, society.









# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>23</b>
<b>1. APROXIMACIÓN AL FENÓMENO URBANO</b>	<b>37</b>
1.1. Desarrollo histórico de las sociedades humanas: las tres revoluciones de Soja	41
1.2. La concepción abierta del espacio urbano	46
1.3. ¿Hacia la cuarta revolución? Lugares y no lugares	55
1.4. Hacer ciudad: el necesario espacio de lo público	62
<b>2. PARADOJAS DE LA GLOBALIZACIÓN</b>	<b>69</b>
2.1. La identidad como centro de interés: el caso latinoamericano.	74
2.2. Migraciones, ciudades y miedos globales	79
2.3. Planteamientos urbanos distópicos	88
2.4. La apuesta creativa	96
2.5. Latinoamérica y el fenómeno global	101
<b>3. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LAS CIUDADES LATINOAMERICANAS</b>	<b>109</b>
3.1. El acto fundacional, la iglesia y el arte	115
3.2. Las ciudades criollas	122
3.3. La nueva fisonomía urbana	127
3.4. Movilidad de las sociedades urbanas	132
3.5. Las ciudades masificadas	134
3.6. El último arte contemporáneo en Latinoamérica	139

<b>4. BOGOTÁ, DONDE LA VIOLENCIA NO ACABA</b>	<b>149</b>
4.1. Bogotá, Belleza y horror	152
Museo de Arte Moderno de Bogotá, MamBO	
Del 4 de junio al 12 de julio de 2015	
4.2. Urbe incógnita	180
Sala Arte Contemporáneo de la Universidad	
Nacional de Colombia, Sede Medellín	
Del 20 de octubre al 02 diciembre de 2016	
4.3. Zonas grises. Matices de la urbe en la era	
global	201
Museo de Antioquia de Colombia y Centro León	
de República Dominicana	
Del 9 noviembre de 2016 al 22 de enero de 2017	
Conclusiones del capítulo	221
<b>5. BUENOS AIRES, UN FUTURO INESTABLE</b>	<b>225</b>
5.1. Urbe	228
Espacio Cultural Carlos Gardel de Buenos Aires	
Del 7 de mayo al 6 de junio de 2009	
5.2. Fuimos todos	239
Galería Unión de Buenos Aires	
Del 2 de diciembre de 2016 al 3 de febrero	
de 2017	
5.3. Naturaleza muerta	252
Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata	
Del 1 noviembre de 2018 al 31 de enero	
de 2019	
5.4. Mutaciones urbanas	260
Museo del Humor de Buenos Aires (MuHu)	
Del 1 de noviembre de 2018 al 13 de enero	
de 2019	

5.5. Inmenciuades	274
Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires	
Del 23 de agosto al 28 septiembre de 2012	
Conclusiones del capítulo	280
<b>6. CARACAS, DEGRADACIÓN Y DECADENCIA</b>	<b>285</b>
6.1. Caracas intervenida	287
Hacienda La Trinidad Parque Cultural de Caracas	
Del 24 de septiembre de 2017 al 21 de enero de 2018	
6.2. Urbes	329
Sala William Werner del Centro de Artes Integradas de Caracas (CAI)	
Del 19 de noviembre de 2017 al 28 de enero de 2018	
6.3. Al encuentro	344
Sala Trasnocho Arte Cultural de Caracas (TAC)	
Del 15 de septiembre al 3 de noviembre de 2019	
Conclusiones del capítulo	383
<b>7. CIUDAD de MÉXICO, UNA REALIDAD DE CONTRADICCIONES</b>	<b>387</b>
7.1. Pensar espacio/hacer ciudad	390
Galería Metropolitana de la Universidad Autónoma Metropolitana en Ciudad de México	
Del 28 de junio al 29 de septiembre de 2012	
7.2. Ciudad de México y arte digital: luz e imaginación	416
Museo de la Ciudad de México	
Del 22 de noviembre de 2016 al 12 de febrero de 2017	
7.3. Delirios urbanos	430
El Cuarto de Máquinas, Ciudad de México	

Del 11 de noviembre de 2017 al 20 de enero de 2018	
7.4. Miradas a la ciudad. Espacio de reflexión urbana	449
Museo de la Ciudad de México	
Del 13 de junio al 31 de diciembre de 2018	
Conclusiones del capítulo	456
<b>8. SANTIAGO, TIEMPOS DE PROTESTA</b>	<b>459</b>
8.1. Contaminaciones Contemporáneas	461
Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago	
Del 30 de agosto al 4 de noviembre de 2012	
8.2. Estallidos/Territorio-Cuerpo/Conflictos	496
Quinta Normal del Museo de Arte Contemporáneo, Santiago	
Del 27 de marzo al 5 de mayo de 2013	
8.3. Ciudad H	509
Centro Cultural Matucana 100, Santiago	
Del 16 de abril al 14 de junio de 2015	
8.4. Ciudad Negra	538
Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago	
Del 7 de abril al 12 de agosto 2018	
Conclusiones del capítulo	542
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>547</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA Y OTROS RECURSOS</b>	<b>561</b>





## INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral surge por la necesidad de entender cómo los artistas plásticos, que viven en ciudades latinoamericanas, interpretan el habitar en ellas y de qué manera lo trasladan a sus obras, sobre todo con las características tan particulares que en la actualidad las distingue. En este sentido, nuestro interés en el tema se sustenta en dos pilares.

El primero surge como consecuencia de vivir en Caracas capital de un país donde, desde hace más de veinte años, cambia radicalmente el panorama político, económico y social y se registran fuertes, o totales, recortes presupuestarios en diversos sectores, incluyendo el cultural. Esto determina un enfoque nuevo en la manera de abordar el arte, bien sea por algo tan inmediato como el no conseguir materiales para trabajar o bien, desde una perspectiva más amplia, por las situaciones de protesta y violencia, con sus tiempos activos y latentes, que marcan profundamente a la sociedad y se reflejan directamente en las obras de los artistas.

El segundo pilar surge ante la necesidad de experimentar de forma directa cómo el ser humano necesita vivir en sociedad y constatar la

importancia de ver las ciudades como espacio social de relación y no solo como lugar geográfico de concentración humana y de producción económica. Se trata de algo que tuve ocasión de experimentar al venir a Valencia para cursar el Máster de Producción Artística en 2014 y sentirme, de un día para otro, totalmente ajena a todos los ámbitos en los que interactúo, me refiero al de la vivienda, el de la universidad y el de la ciudad, entre otros. En aquel momento, la sensación de falta de arraigo era tan fuerte que el objetivo de mi Trabajo Final de Máster, finalmente titulado *Recorridos de la cotidianidad: el andar como reconocimiento del espacio*, fue redireccionado y pasó a centrarse en cuestiones asociadas al tránsito y a la pertenencia con el lugar.

En este sentido, nos interesa la ciudad como lugar de encuentro, de intercambio, con espacios de uso que le den sentido a la expresión colectiva y no que sean únicamente espacios de flujos. Somos conscientes de que hay diversas formulaciones y criterios contemplados a la hora de precisar qué es una ciudad y que también, en lo que se refiere a estudios urbanos, existe un gran número de disciplinas universitarias, ideas y aproximaciones en consonancia con los principales acontecimientos políticos y económicos que estamos viviendo, pero, al mismo tiempo, como sostiene el teórico urbano Edward Soja, hay mucho menos acuerdo que antes sobre cuál es la mejor manera de dar sentido, tanto en términos prácticos y teóricos, a los nuevos mundos urbanos en formación.

Desde finales del siglo XX casi todas las ciudades han experimentado cambios muy intensos y, puntualmente, en Latinoamérica más del 80% de la población vive en ellas, lo que la hace la región más urbanizada del planeta. Lamentablemente, este dato no es un indicador de desarrollo ni de mejores condiciones de vida porque gran parte de los habitantes no disfrutan de los servicios y atributos básicos que determinan lo urbano. La desigualdad entre los extremos sociales es un fenómeno mundial, pero agudizado en Latinoamérica y tema de grandes protestas en la actualidad. Por otro lado, ya que el arte es una de las maneras de la que se vale la sociedad para expresarse y la mayoría de los artistas actualmente vive en ciudades, estas se convierten en un foco de atracción por la variedad de temas que ofrecen.



A partir de los planteamientos anteriores, esta investigación se propone alcanzar una serie de objetivos que podemos resumir en los siguientes cinco puntos:

- Realizar una aproximación al concepto de ciudad a través de diversos autores y teorías urbanas, ya que entendemos que se trata de un tema amplio y complejo que requiere ser abordado desde diversos enfoques.
- Establecer relaciones entre diferentes fenómenos asociados a la urbe contemporánea como pueden ser: las relaciones sociales, la especificidad espacial, el espacio público, el lugar, la globalización, la identidad, la cultura, la distopía, las migraciones, la violencia o el miedo.
- Llevar a cabo una síntesis histórica que aborde el desarrollo de las ciudades desde los primeros asentamientos hasta las megalópolis contemporáneas, que nos ofrezca una visión panorámica. En el mismo sentido, investigar sobre el origen y evolución de las ciudades latinoamericanas con sus especificidades.
- Seleccionar y analizar un conjunto de exposiciones, realizadas en Latinoamérica durante las últimas décadas y cuyo referente sea la urbe contemporánea. Para ello, se han tomado como paradigma cinco ciudades latinoamericanas, de tal forma que las obras de los artistas que participan en las mismas nos ofrecen un panorama diverso y enriquecedor que, en numerosas ocasiones, se constituyen como espejo social.
- Establecer comparativas entre las diferentes exposiciones analizadas, en relación a los temas abordados en las mismas, con la finalidad de obtener conclusiones en torno a nuestro objeto de estudio.

Por otro lado, partiendo de la hipótesis apuntada en uno de nuestros objetivos —la producción artística como espejo social— y con la

finalidad de cumplir los objetivos señalados, la estrategia metodológica a seguir responde a las siguientes pautas:

- Recopilación bibliográfica relacionada con nuestro objeto de estudio, analizando autores de diferentes disciplinas como pueden ser: urbanismo, geografía, arquitectura, sociología, historia y filosofía.
- Ampliación de fuentes bibliográficas a través de catálogos, revistas y artículos tanto del ámbito artístico como de áreas afines.
- Estudio y selección de las ciudades latinoamericanas tomadas como objeto de estudio de la presente investigación. Para ello se han seguido tres criterios. Por un lado, que se constituyan como metrópolis globales con elevados índices de población. Asimismo, se ha tenido en consideración que su ubicación geográfica incluya puntos cardinales diferentes, con el objetivo de abarcar un panorama amplio y, por tanto, variado. Finalmente, que la producción artística de las mismas durante las últimas décadas haya sido prolífera.
- En la misma dirección, se ha llevado a cabo una selección de exposiciones realizadas en estas cinco ciudades que, por un lado, tengan un carácter colectivo y, por otro, respondan a la preocupación por cuestiones y fenómenos urbanos.
- Asimismo, para el desarrollo de nuestra investigación, hemos llevado a cabo un trabajo de campo basado en visitas a exposiciones y talleres de artistas implicados y comprometidos con el objeto de estudio de la presente tesis doctoral.
- Para finalizar, cabe señalar que se han elaborado una serie de conclusiones parciales en cada uno de los capítulos que configuran esta tesis doctoral que, a su vez, han servido de apoyo para elaborar las conclusiones finales del presente trabajo.

Para dar respuesta a nuestros objetivos y siguiendo la metodología apuntada, la presente investigación ha quedado estructurada en dos partes bien diferenciadas. En la primera, que comprende del capítulo 1 al 3, se atiende a una fundamentación teórica que contextualiza nuestro objeto de estudio y que nos ha servido de apoyo a la hora de abordar la segunda parte.

En la segunda, que incluye del capítulo 4 al 8, nos hemos centrado en el estudio de exposiciones celebradas en la década comprendida entre 2009 y 2019, que abordan temáticas relacionadas con el desarrollo urbano de ciudades latinoamericanas. Cabe incidir en el hecho de que se trata de una selección de ciudades y exposiciones paradigmáticas que nos ofrecen una panorámica lo más completa posible de Latinoamérica. Además, entendemos que nuestro estudio constituye una compilación de aproximadamente 150 creadores y creadoras de arte contemporáneo comprometidos con el tema urbano en las ciudades latinoamericanas.

En relación con las cinco ciudades latinoamericanas seleccionadas, cabe decir que, en todos los casos, superan los cinco millones de habitantes y que, en su conjunto, suman más de 57 millones. A su vez, se encuentran entre las nueve más pobladas de Latinoamérica y dos de ellas, entre las más pobladas del planeta. En 2018, Ciudad de México contaba con 22.632.104, Buenos Aires con 15.042.367, Bogotá con 9.793.193, Santiago con 7.123.189 y Caracas con 5.629.754.

Con la estructura indicada, en el capítulo 1 precisamos qué se entiende por ciudad desde diferentes posicionamientos e interpretaciones y hacemos una revisión de la secuencia evolutiva de las sociedades humanas, desde los primeros asentamientos, hasta llegar a las grandes megalópolis actuales. Para el desarrollo del mismo, se ha recurrido a las aportaciones de diversos autores como son Javier Maderuelo, Leonardo Benevolo, Henri Lefebvre, Mario Gaviria, Manuel Delgado, Juan Antonio Álvarez, Kevin Lynch, Guy Debord, Marc Augé, Jane Jacobs, Michel de Certeau, Iain Chambers, Mike Davis, Zygmunt Bauman, Edward Soja, Paul Auster, Vicente Verdú e Italo Calvino.

No cabe duda de que las ciudades han experimentado un crecimiento que ha reconfigurado completamente su estructura urbanística pero, a su vez, ese desarrollo económico ha traído la intensificación de desigualdades y la polarización de conflictos, por lo que cerramos el capítulo con pautas requeridas para hacer ciudad, entendiendo un uso social colectivo y multifuncional, tal y como sostienen Borja Jordi, Muxí, Zaida y José Miguel Cortés.

En el capítulo 2 nos aproximamos al fenómeno de la globalización que ha enfatizado la interconexión de todas las economías y sociedades del mundo teniendo presente que, además, de los factores económicos, financieros y comunicacionales, que han sido los más considerados, también, es determinante el de la circulación de personas y configuración de las urbes contemporáneas.

Para tratar este aspecto y aquellos temas que pudieran estar vinculados al mismo, nos apoyamos en las aportaciones de Néstor García Canclini, Arjun Appadurai, Juan Acha, Peter Singer, Martin Wolf, Juan de La Haba, Enrique Santamaría, Daniel Matos, Amalia Signorelli, Saskia Sassen, Mike Davis, Jordi Borja, Manuel Castells, Zygmunt Bauman, Guy Debord, José Miguel Cortés, Henri Lefebvre, Marc Augé, Paul Virilio, Leonardo Lippolis, James Ballard, Lewis Mumford, Paul Auster, Rosalyn Deutsche e Iria Candela, entre otros.

En el contexto de nuestra investigación, en el presente capítulo se hace alusión a algunas de las múltiples transiciones en las que se encuentra inmerso el mundo actual, nuevas realidades sociales, políticas y culturales, que a veces hasta pueden resultar contradictorias. En este sentido, el fenómeno global no solo estaría haciendo alusión a formas dominantes, un ejemplo claro de ello lo tenemos con el nuevo ciclo de migraciones, que han tenido un cambio de dirección y que, en la actualidad, van desde Latinoamérica hacia Europa.

El capítulo 3 aborda el origen y evolución de las ciudades latinoamericanas donde el desarrollo económico y la diferenciación social provocan, a lo largo del siglo XVIII, la formación de las burguesías locales, hasta adquirir en el siglo XIX, una significación semejante a la

que tenían las del área hispánica. Para realizar esta necesaria aproximación histórica que nos introduce en el contexto de las exposiciones analizadas en los capítulos siguientes, hemos recurrido a autores como Marcello Carmagnì, Alicia Hernández, Romano Ruggiero, José Luis Romero, Núria Soriano Muñoz, Arturo Usler Pietri, Pedro Cunill Grau, Alfredo Boulton y José Miguel Cortés.

Cabe decir que casi todas las capitales latinoamericanas duplican y hasta triplican la población en los cincuenta años posteriores a 1880, pero es después de la Segunda Guerra Mundial cuando se comienza a trabajar en proyectos de ordenación de desarrollo económico que hacen que algunas de ellas lleguen a alcanzar la categoría de metrópolis. En este contexto, finalizamos el capítulo con las aportaciones que hace Iria Candela al respecto del arte contemporáneo latinoamericano en el periodo que va de 1990 a 2010 y que sirve como introducción a la siguiente parte de nuestra investigación.

La segunda parte de la presente tesis doctoral, donde se analizan diferentes exposiciones colectivas efectuadas en las ciudades de Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Ciudad de México y Santiago se inicia con el capítulo 4. En el mismo, hemos trabajado con tres exposiciones desarrolladas en Bogotá, ciudad que por su ubicación geográfica ha permanecido aislada durante un largo periodo de tiempo, lo que ha hecho que su desarrollo sea más lento que el de otras ciudades latinoamericanas. Sin embargo, hoy ha alcanzado un *status* de ciudad cosmopolita hasta llegar a ser una de las áreas metropolitanas de mayor crecimiento, tanto en Colombia como en América del Sur.

Por tanto, en este cuarto capítulo nos hemos centrado en las siguientes tres exposiciones:

- *Bogotá: belleza y horror*, que aborda el caos que representa para sus habitantes vivir en ella.
- *Urbe Incógnita*, que supone una reflexión sobre cómo las prácticas artísticas contemporáneas trazan puentes entre las relaciones sociales y el poder político con los ciudadanos.

- *Zonas Grises. Matices de la urbe en la era global*, desarrollada entre Colombia y República Dominicana, cuyas propuestas no pretenden ser posiciones extremas, sino dar cabida a las posibilidades que se presentan en la vida contemporánea en nuestras ciudades.

En el capítulo 5 nuestro estudio se ha centrado en exposiciones celebradas en Buenos Aires, ciudad en la que se convive día tras día con la inflación, el desempleo y la pobreza. De Buenos Aires se dice que las paredes hablan por cobijar una de las más grandes manifestaciones de arte callejero del mundo, con obras satíricas o críticas, de corte social y político. En este contexto, se han seleccionado cinco exposiciones:

- *Urbe*, exposición fotográfica múltiple que reúne visiones diversas sobre la ciudad de Buenos Aires y sus habitantes. En la misma, se presentan tres proyectos individuales, así como una exposición grupal en la que participan veinte fotógrafos argentinos y extranjeros.
- *Fuimos Todos*, organizada para celebrar el décimo aniversario del colectivo *Hollywood in Cambodia* (HIC), proyecto que ofrece espacios para montar muestras y otras actividades como talleres y charlas donde la urbe y su desarrollo son el centro de atención.
- *Naturaleza Muerta*, proyecto del colectivo DOMA que desea responder de manera optimista a la complicada situación que atraviesa el país, en el que nos encontramos con un sistema político, económico y social colapsado.
- *Mutaciones Urbanas*, en la que se proponen lecturas personales y alternativas de un conjunto de elementos patrimoniales de la Ciudad de Buenos Aires y de La Plata.
- *Fragmentos Urbanos*, exposición individual de la artista Dolores Casares que ha sido incluida en este contexto de

exposiciones colectivas, por considerar que su trabajo aporta una visión diferente e interesante, a través de instalaciones que ponen en diálogo distintos lenguajes visuales.

En el capítulo 6 se abordan las exposiciones celebradas en Caracas donde el cambio del modelo económico, de país agrícola a país rentista petrolero, en pocos años provoca la mayor transformación social y económica que sufrirá la sociedad venezolana en el siglo XX. Ello hace que la capital pase a concentrar el grueso de la actividad política, social y económica del país, motivo por el cual se va desbordando alrededor del valle que la contiene, para convertirse en una urbe desde cuyo centro urbanístico se irradia un cinturón de asentamientos urbanos informales. En este marco se han seleccionado tres exposiciones:

- *Caracas Intervenida*, celebrada para conmemorar los 450 años de la ciudad, concentra a un colectivo de artistas que elaboran diversos ejercicios de intercambio para proyectar su relación con una ciudad que se siente ahogada por el desconcierto, la violencia y la crisis.
- *Urbes*, que presenta las visiones de artistas que sienten una estrecha relación con el lugar donde habitan y cuyas obras narran esa implicación con la ciudad.
- *Al encuentro*, que exhibe proyectos que documentan la vida de los barrios y que son ejecutados tanto por sus habitantes, como por artistas que han asumido las zonas populares como objeto de estudio y referente artístico.

En el capítulo 7 recogemos exposiciones celebradas en la Ciudad de México, principal centro político, académico, económico y cultural del país. Las muestras seleccionadas abarcan un conjunto de factores que engloban el cosmopolitismo de la que es hoy la sumatoria de muchas ciudades que se han construido en el tiempo y que buscan dar un sentido a un entorno que desafía la convivencia y que ha crecido de una manera vertiginosa, con dimensiones inabarcables y un vasto patrimonio difícil de sintetizar. En este caso hemos seleccionado las siguientes cuatro exposiciones:

- *Pensar espacio/Hacer ciudad*, que presenta distintas formas de hacer ciudad por medio del arte contemporáneo y la arquitectura para ofrecer una diversidad de soluciones formales a través de distintos tópicos de análisis.
- *Ciudad de México y Arte Digital: luz e imaginación*, es la sumatoria de una serie de instalaciones que toman la luz como materia creativa para plantear una reflexión acerca de la metamorfosis de la urbe, su crecimiento demográfico y urbanización.
- *Delirios Urbanos*, que aborda problemáticas esenciales de lo que significa convivir en una ciudad que cada día ofrece menos espacio para los que viven allí.
- *Miradas a la ciudad: espacio de reflexión urbana*, se constituye como un espacio para pensar sobre la dinámica ciudadana, partiendo del presupuesto de que la ciudad está conformada por muchas ciudades que se reinventan cada día.

Para finalizar, el capítulo 8 nos ofrece una visión sobre la ciudad de Santiago que, al igual que otras grandes urbes, no escapa de verse afectada por la renovación de espacios a gran escala, determinada en gran medida por procesos de globalización. Por otro lado, la contaminación causada por la aglomeración en grandes centros urbanos, el impacto al medio ambiente y a la calidad de vida de las personas, la violencia o las protestas de estudiantes en demanda de una educación pública, gratuita y de calidad, atraen a los artistas chilenos, que al estar involucrados con estas problemáticas las reflejan en su obra. En este contexto, diversas exposiciones plantean propuestas enfocadas a trabajar con y desde la ciudad. Así, las cuatro exposiciones propuestas para su estudio en el presente capítulo son:

- *Contaminaciones Contemporáneas* aborda temas de actualidad como las transformaciones en el espacio urbano de las grandes ciudades y los riesgos de la polución en el mundo contemporáneo.



- *Estallidos/Territorio-Cuerpo/Conflictos* indaga sobre la lucha social y política liderada por ciudadanos en los últimos tiempos en Chile. Aunque desde 2010 los conflictos sociales se han intensificado ganando espacio en los medios de comunicación y en el debate político, los movimientos ciudadanos todavía se quejan de ser poco tomados en consideración.
- *Ciudad H* resalta los sitios de silencio, sombra y oscuridad de la ciudad, e invita a abstraerse del constante ruido causado por estímulos sonoros y visuales y los flujos de información, para poder tener acceso a la otra ciudad.
- *Ciudad Negra* supone reflexionar sobre el abuso de poder, la violencia premeditada y los mecanismos ocultos que crea la sociedad para dañar a otros.

No cabe duda de que nuestro mundo es culturalmente diverso y es en las ciudades contemporáneas donde de forma notoria se concentra y expresa dicha diversidad. No obstante, en estos momentos, la ciudad parece estar atravesando una profunda crisis urbana, como lo testifican varios fenómenos, ante lo cual no tratamos de dar soluciones, sino de mostrarla desde la carga cultural y estética que posee y resaltar tanto las relaciones que en ella se establecen como las emociones que suscita, de las que los artistas se apropian para transformarlas en registros culturales tal y como hemos tenido ocasión de constatar durante la presente investigación.







## CAPÍTULO 1

# APROXIMACIÓN AL FENÓMENO URBANO

Podemos decir que la ciudad es un lugar geográfico en el que se concentra una población heterogénea con intereses diferentes en función de una producción económica, pero también es un espacio social de relación de sectores con culturas muy diversas.

No cabe duda de que el estudio de la ciudad, por ser un tema complejo, debe ser abordado por varias disciplinas y desde distintos enfoques, ya que como apuntó Walt Whitman, el autor de *Hojas de hierba*, la ciudad es la obra suprema del hombre, que lo reúne todo. En este sentido, hay diversos criterios para precisar qué es una ciudad, ya que no existe una única definición que pueda ser válida de forma transhistórica y transcultural. Asimismo, en numerosas ocasiones, nos encontramos con un calificativo de ciudad según el contexto en el que se encuentre como, por ejemplo, el de la ciudad antigua, ciudad moderna o ciudad postmoderna.

Se puede decir que la ciudad es la suma de diversos conceptos –físicos, políticos, culturales y sociales– que confluyen en una concentración de población, pero queremos enfatizar la importancia de entenderla como un sitio de encuentro y no solo como un espacio de flujos, es decir, como un núcleo de relaciones en el que, siguiendo a Zygmunt Bauman, “los extraños conviven permanentemente” sin por ello “dejar de ser extraños unos para otros.”<sup>1</sup> El hombre desde sus orígenes siente la necesidad de estar con otros, por lo que:

“Al agruparse en ciudades, en *civitas*, el hombre se ha hecho *civilizado* y el fenómeno de la civilización, de la adquisición de la condición de ciudadano, sometido a unas normas de comportamiento y a unas leyes, se ha convertido en uno de los rasgos que mejor caracteriza la condición humana.”<sup>2</sup>

El historiador Leonardo Benevolo, interesado en indagar sobre cómo el hombre ha hecho para conseguir un lugar más habitable, presenta a la ciudad como la agrupación de objetos artificiales que han sido incorporados por este a un ambiente natural, lo que lleva a cambios irreversibles en las relaciones con ese espacio.

“Si [...] entendemos el campo como entorno natural, como la parte de la Tierra que se comporta según los procesos de la naturaleza, la ciudad ocupará el papel del artificio, al ser la obra más continuada y depurada de la humanidad, pues la ciudad ha sido capaz de convertirse, en sus ejemplos más carismáticos, en una auténtica obra de arte.”<sup>3</sup>

Ya estudiosos como el tratadista del renacimiento Alberti sostienen que al hablar de ciudad, necesariamente, hay que incluir a la sociedad,

---

<sup>1</sup> BAUMAN, Zygmunt, *Múltiples culturas, una sola humanidad*, Katz Editores/CCCB, Barcelona, 2008, p. 29.

<sup>2</sup> MADERUELO, Javier, *Desde la ciudad. Actas IV Curso Arte y Naturaleza. Huesca, 1998*, Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1999, p. 10.

<sup>3</sup> Citado en MADERUELO, Javier, *op. cit.* p. 9.

por ser aquella el resultado de quienes viven en ella, agrupados por motivos de supervivencia o por unión de intereses.

“Asumiendo su condición civil, se han convertido en constructores capaces de ingeniar recursos para aprovechar el espacio común, y estos impulsos de racionalidad han hecho que esas construcciones hayan cobrado formas que son capaces, en sus diferentes maneras de habitar, es decir, en sus diferentes maneras de comprender el mundo y al hombre, de definir distintos tipos de ciudades.”<sup>4</sup>

Insistiendo en este aspecto, para Javier Maderuelo, la ciudad no es solo el elemento cultural más elaborado, sino que es el que mejor define la condición de cada sociedad humana.

“En los restos de los cimientos de ciudades del pasado lejano [...] que desentieran los arqueólogos, se pueden leer e interpretar no solo las habilidades técnicas de sus constructores, las formas de vida de sus habitantes o los lazos de relación social que se establecieron entre ellos, sino también sus creencias y sus ideas míticas, que han cobrado forma sólida en sus edificios y en la disposición de sus plazas, de tal manera que podemos decir que las ciudades constituyen las huellas culturales de la humanidad.”<sup>5</sup>

En los tiempos modernos el ritmo de crecimiento de las ciudades ha sido tan vertiginoso que ha repercutido en la reconfiguración de la estructura urbanística, por lo que se puede hablar, como sostiene Soja, de la urbanización entera del globo y de la globalización del urbanismo lo “cual ha comportado tanto la estimulación de la creatividad y del crecimiento económico como la intensificación de las desigualdades económicas y sociales, al tiempo que la polarización de los conflictos.”<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Véase CORTÉS, José Miguel, *Otras ciudades posibles*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2012, p. 11.

En este sentido, podemos decir que en la historia de la humanidad nunca había habido tantas personas habitando las ciudades. Por otro lado, su urbanización ha llevado a la creación de nuevos términos que la describen como “*área regional global*, [...] caracterizada por una extensa y policéntrica red de centros urbanos originados alrededor de uno o más centros históricos.”<sup>7</sup>

Este hecho se evidencia con cifras que corroboran que a principios del siglo XX solo Londres y Pekín superaban el millón de habitantes, mientras que en el año 2000 eran más de cuatrocientas, especialmente en países en vías de desarrollo. De hecho, en el año 2005, ocho de las diez ciudades más extensas del mundo eran Buenos Aires, Calcuta, Delhi, Ciudad de México, Mumbai, São Paulo, Shanghái y Yakarta. Actualmente más de tres mil millones de personas viven en las ciudades y para el año 2030 se estima que lo hagan cinco mil millones.

En este contexto, desde el punto de vista del geógrafo urbano Edward Soja, el cambio no solo se ha producido en lo que entendemos como la metrópolis moderna, sino también en las formas de experimentarla.

“El campo de los estudios urbanos jamás ha sido tan robusto, tan expansivo en lo que se refiere al número de objetos de análisis y de disciplinas universitarias implicadas [...] jamás ha estado tan permeado por nuevas ideas y aproximaciones, tan en consonancia con los principales acontecimientos políticos y económicos de nuestro tiempo, y a la vez tampoco ha sido tan retórica y metodológicamente inestable.”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> SOJA, Edward, *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008, p. 17.



## **1.1. Desarrollo histórico de las sociedades humanas: las tres revoluciones de Soja**

La evolución de las ciudades comienza con pequeños asentamientos de cazadores y recolectores. Estos ya cuentan con roles de género establecidos y, puede que, también con una división del trabajo en la que los hombres se dedican a la cacería y las mujeres al quehacer diario y a la recolección.

Posteriormente, cazadores y recolectores comienzan a ser más sedentarios, abandonan las cavernas y construyen asentamientos que pueden trasladarse, lo que les permite una cierta movilidad. Durante ese tiempo, los grupos se encuentran aislados, aunque es probable que mantengan entre ellos intercambios de tipo comercial en los que negocian con instrumentos líticos y/o con piedras destinadas a la construcción de herramientas.

La transición del Paleolítico al Neolítico determina un importante salto en la historia de la humanidad y, específicamente, en el suroeste de Asia donde cazadores y recolectores se radican en sus lugares de trabajo, dando inicio a los primeros asentamientos permanentes. Comienzan a darse avances determinantes en la domesticación de plantas y animales, creando el marco de las primeras sociedades agrarias, al mismo tiempo que van surgiendo núcleos de población, que están en comunicación con redes comerciales más amplias, y que manejan una forma de distribución que sienta las bases del estado comunal.

A su vez, las nuevas sociedades agrarias se multiplican y promueven el aumento de la densidad poblacional, el excedente de alimentos y el surgimiento de nuevos adelantos tecnológicos, como es el caso del primer desarrollo de la irrigación. El comercio se expande gracias al intercambio con lugares no solo próximos, lo que genera oportunidades económicas e inclusive el surgimiento de necesidades, como por ejemplo las vinculadas con el fenómeno de la defensa, desconocidas hasta el momento.

En este sentido, Edward Soja centra sus investigaciones en lo que denomina la *especificidad espacial del urbanismo* que incluye la suma del registro histórico de las ciudades, el estudio del urbanismo y las propias particularidades del espacio urbano.

Tradicionalmente, en el estudio de la historia de las ciudades se establece un orden cronológico que comienza con Atenas, sigue con Roma y continúa con ciudades del Medioevo y del Renacimiento. Sin embargo, Soja<sup>9</sup> centra sus investigaciones en tres momentos que considera cruciales en la *geohistoria del espacio urbano*: la Primera, Segunda y Tercera Revolución, en las que incluye los asentamientos urbanos de Asia, África, Mesopotamia y los Andes.

La Primera Revolución Urbana, alrededor del año 9000 a.C., se origina en dos lugares: Jericó –en el Valle de Jordania– y Catal Hüyük<sup>10</sup>–en el sur de Anatolia–, ambos asentamientos urbanos preagrícolas de cazadores, recolectores y comerciantes. Jericó es “considerado como el primer ejemplo conocido de sociedad humana sedentaria”<sup>11</sup> dado que en las excavaciones del lugar se encuentran las primeras evidencias de la invención de la agricultura permanente basada en el cultivo sistemático e intencionado de plantas comestibles domesticadas.

La Segunda Revolución Urbana, hace siete mil años, se relaciona con el cambio de lugares geográficos y con el traslado del hombre desde las tierras altas del suroeste de Asia a las planicies aluviales de los ríos

---

<sup>9</sup> Al respecto, conviene recordar que este autor enfatiza de manera especial el carácter interdisciplinario que detenta la espacialidad de la vida humana. Con su contribución no sugiere que la secuencia convencional sea errada, sino que considera enriquecedor dar cabida a nuevas posiciones con interpretaciones diferentes a lo habitualmente aceptado en el desarrollo social humano.

<sup>10</sup> Catal Hüyük fue descubierta por el arqueólogo James Mellaart cuando en realidad estaba tratando de encontrar solo vestigios de una aldea agrícola del Neolítico en excavaciones que comenzaron en el año 1961 bajo su dirección.

<sup>11</sup> SOJA, Edward, *op. cit.*, p. 62.

Tigris y Éufrates. En este punto consideramos necesario aclarar que los textos arqueológicos suelen citar este hecho como la primera y única Revolución Urbana al asociarla con dos eventos interrelacionados: la invención de la escritura y el desarrollo de la ciudad-estado.

Esta Segunda Revolución Urbana se desarrolla en la ciudad sumeria de Ur, donde se amplía la escala de la organización social y se suman nuevas formas de estructuración y control del espacio que se fundamentan en la realeza, el estamento militar, las clases, las religiones, la propiedad, la esclavitud, el patriarcado y el imperio. Por otro lado, en cuanto a tecnología se refiere, se desarrollan novedades en la irrigación agrícola y se produce la gran invención de la rueda.

Las dos primeras Revoluciones Urbanas se encuentran ligadas a dinámicas conectadas con la espacialidad urbana, por lo que Soja las asocia a dos conceptos. En primer lugar, con el de *sinecismo*<sup>12</sup> – término que se relaciona tanto con el impulso al desarrollo derivado de hábitats poblados, como con el estímulo que conlleva la aglomeración urbana– y, en segundo lugar, con el de *frónesis*<sup>13</sup> – noción que guarda relación con la habilidad para pensar cómo y por qué debemos actuar en función de mejorar la calidad de vida–.

“Sin embargo, estas transformaciones de enorme importancia en las relaciones sociales y espaciales de producción y reproducción no han sido acompañadas, por lo general, de una conciencia espacial y comprensiva (y crítica) del *ser moderno* en tanto estrategia para la mejora y el desarrollo social.”<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> El *sinecismo* es la adaptación de una antigua palabra griega, que generalmente aparece en la literatura como *sinoicismo*, y que deriva de *synoikismos*, literalmente la condición que emerge de vivir juntos en una casa u *oikos*.

<sup>13</sup> *Frónesis*, en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, se define como la virtud del pensamiento moral, por lo general traducida como *sabiduría práctica*, aunque a veces también como prudencia. Es una forma de sabiduría referente a las cosas prácticas, que requiere habilidad para diferenciar y decidir.

<sup>14</sup> SOJA, Edward, *op. cit.*, pp. 119-120.

*Sinecismo*, que a su vez denota cohabitación, se asocia a la dinámica socio-espacial de la metrópolis, palabra griega cuyo significado es ciudad-madre, por lo que se relaciona con la suma de pequeños asentamientos tutelados bajo su directriz. Asimismo, el término es utilizado por los geógrafos cuando se refieren a:

“Las *economías de aglomeración*, las ventajas económicas (y, en ciertos casos desventajas) que se derivan del denso agrupamiento de la gente y de los lugares de producción, consumo, administración, cultura y demás actividades relacionadas con las concentraciones que forman los puntos centrales de un sistema regional de asentamientos, una red anidada de *lugares centrales* y sus *hinterlands*<sup>15</sup> dependientes”.<sup>16</sup>

La crítica urbana Jane Jacobs en *La economía de las ciudades*, texto aparecido originalmente en 1969, presenta estudios sobre cómo la concentración urbana se convierte en un estímulo en las diferentes dinámicas. Dichos estudios continúan siendo usados actualmente en la elaboración de programas de desarrollo económico de las urbes. Para Jacobs, la ciudad es un asentamiento que produce crecimiento económico, ya que relaciona directamente el inicio del crecimiento urbano con actividades comerciales.

“Las ciudades son lugares en donde se añade gran cantidad de trabajo nuevo al antiguo, y este nuevo trabajo multiplica y diversifica las divisiones de las tareas de la ciudad; gracias a este proceso evolucionan las ciudades, y no como consecuencia de hechos ajenos a ellas; las ciudades inventan y reinventan la vida económica rural; el crear nuevo trabajo es diferente a la simple repetición y expansión eficiente de la producción de bienes y

---

<sup>15</sup> *Hinterland*, palabra procedente del alemán que significa tierra interna o tierra posterior a una ciudad, un puerto, etc. En un sentido más amplio, el término se refiere a la esfera de influencia de un asentamiento, es el área para la cual el asentamiento central es el nexo comercial. Es también conceptualizado como espacio de crecimiento.

<sup>16</sup> SOJA, Edward, *op. cit.*, p. 43.

servicios ya existentes, y requiere, por lo tanto, condiciones diferentes y contrarias a las requeridas para la producción eficaz; las ciudades generan, al crecer, graves problemas prácticos que se resuelven, únicamente, con nuevos bienes y servicios que aumentan la abundancia económica.”<sup>17</sup>

Ante el panorama anterior, las condiciones están dadas para la irrupción de la Tercera Revolución Urbana, una nueva transformación social que influirá tanto en el tamaño como en la organización del espacio urbano, por lo que desde Mesopotamia nos trasladamos a Europa Occidental. Este cambio se origina en la etapa de la Revolución Industrial, sustentada en el desarrollo alcanzado durante el Renacimiento, pero con la diferencia, como aclara Soja, de que por primera vez la producción se concentra en una gran parte en las ciudades.

“La Tercera Revolución Urbana [...] se desarrolla a través del primer siglo de los estudios urbanos modernos, (alrededor de 1850-1950), por medio de las escuelas que emergen en los ricos laboratorios sociales y espaciales representados por Manchester y Chicago, tratando de comprender, tanto práctica como teóricamente, el urbanismo como un modo de vida.”<sup>18</sup>

Precisamente, es la inserción de industrias manufactureras en la ciudad lo que constituye el detonante de la Tercera Revolución Urbana, ya que a partir de allí comienza una relación indisoluble entre los procesos de urbanización e industrialización. Este desarrollo conlleva un aumento del tamaño de las ciudades, pero sobre todo una recomposición de la urbanización, lo que se ejemplifica de manera contundente en Gran Bretaña, donde la población pasa de ser rural en un 80%, en el año 1750, a ser urbana en más de otro 80% en el año 1900, y ello como consecuencia directa de la aparición de dos clases sociales relacionadas directamente con el capitalismo: el proletariado y la burguesía.

---

<sup>17</sup> JACOBS, Jane, *La economía de las ciudades*, Ediciones Península, Barcelona, 1971, p. 137.

<sup>18</sup> SOJA, Edward, *op. cit.*, pp. 32-33.

Nace así un nuevo orden urbano por la necesidad de espacio, tanto para la infraestructura de producción industrial como para la migración de masas, que marca el comienzo de la suburbanización de la clase media, caracterizada por la inversión que se da en la ocupación de la ciudad interior que pasa a ser hogar de la clase trabajadora. La migración masiva hacia las ciudades trae consigo la pauperización, áreas de miseria formadas a partir del desarrollo urbano-industrial, fenómeno que se evidencia en las ciudades más importantes y pobladas como, por ejemplo, la paradigmática Manchester.

Comenta Jacobs que en “1884, un personaje de una novela de Disraeli sostiene [que en verdad] Manchester es la más peligrosa ciudad de los tiempos modernos. Solamente el filósofo puede concebir la grandeza de Manchester y la inmensidad de su futuro.”<sup>19</sup> El impacto que produce la ciudad en todos los que llegan a conocerla deriva de la eficiencia de las fábricas textiles, hecho que hace ver anticuadas al resto de las urbes.

## 1.2. La concepción abierta del espacio urbano

Soja sostiene que finalizada la década de 1990 comienza un *giro espacial interdisciplinario* que se sustenta en un enfoque explícitamente espacial relacionado con el estudio de la historia y de la sociedad, basado en la simultaneidad e interrelación de las dimensiones social, histórica y espacial.<sup>20</sup>

La espacialidad urbana no ha sido estudiada hasta el momento por lo que el proceso de desarrollo de vivir en la ciudad se considera como un complemento de causas históricas y sociales, que no son intrínsecamente espaciales en sí mismas. Por tanto, vemos que el hombre toma conciencia del compromiso que significa ese cambio.

---

<sup>19</sup> JACOBS, Jane, *op. cit.*, p. 98.

<sup>20</sup> SOJA, Edward, *op. cit.*, p. 35.

“Ese proceso de producción de espacialidad o de *creación de geografías* comienza con el cuerpo, con la construcción y *performance* del ser, del sujeto humano como una entidad particularmente espacial [...] con una relación compleja con su entorno.”<sup>21</sup>

Esa *performance* comprende diferentes niveles, siendo el más próximo el desarrollado por el cuerpo, un nivel que la poetisa Adrienne Rich, citada por Soja, denomina como la *geografía más cercana*.<sup>22</sup> Junto a este nivel nos encontramos con otros que progresivamente se van alejando, y que en su despliegue nos llevan desde dormitorios y casas, barrios y ciudades o regiones y naciones, hasta el propio planeta Tierra, que constituiría la *geografía más lejana*.

“Cada uno de estos espacios debe ser reconocido como producto de la acción y la intención humana colectiva y, por lo tanto, susceptible de ser modificado o transformado. Esto permea todas las escalas (socialmente construidas) de la espacialidad humana, desde lo local hasta lo global, no solo de forma activa e intencionada, sino también a través de tensiones intrínsecas y conflictos potenciales, de apertura y libertad, así como también de cerrazón y opresión, con la presencia perpetua del desarrollo geohistórico ilimitado y, por lo tanto, con la política, la ideología, y lo que, sirviéndonos de Michel Foucault, podemos denominar los intersticios del espacio, el conocimiento y el poder.”<sup>23</sup>

En este punto queremos poner el énfasis en la importancia del hecho de que la especificidad espacial debe apoyarse en estructuras físicas, pero también en entramados sociales, individuales y colectivos de los habitantes. Por tanto, en la espacialización de los estudios urbanos se deben vincular, y con un mismo nivel de importancia, las dimensiones social, histórica y espacial porque, aunque, los procesos sociales han

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

sido considerados modeladores de las ciudades, habitualmente en las investigaciones se consideran solo los procesos sociales e históricos, pero no los espaciales. Sin embargo, como sostiene José Miguel Cortés, cada día son más numerosos los arquitectos y artistas que se interesan en plantear estas visiones y que tratan de desterrar otros lenguajes.

“Lenguajes y códigos que bajo una pretendida neutralidad técnica y descriptiva contribuyen a la perpetuación de las discriminaciones y se convierten en la expresión de una geometría autoritaria que sustenta el pensamiento hegemónico, reproduce la subordinación de lo femenino, agudiza las diferencias sociales y niega la existencia espacial y urbana de las minorías.”<sup>24</sup>

Para Cortés, en la construcción del espacio social, al cuerpo le corresponde un rol fundamental por ser el lugar donde se localiza el individuo y que define la frontera entre el yo y el otro, en sentido personal y físico. Hay una importancia equitativa entre dos fuerzas, puesto que las acciones del cuerpo dan forma al espacio, pero al mismo tiempo este es producido por el hombre, ambos contenidos en un marco histórico y temporal específico.

Cortés, a su vez, cita a la profesora de Geografía Humana, Linda McDowell, quien nos amplía esta perspectiva al plantear que “los espacios surgen de las relaciones de poder, las relaciones de poder establecen normas; y las normas definen los límites, que son tanto sociales como espaciales, porque determinan quién pertenece a un lugar y quién queda excluido”, por lo que, en este sentido, podemos decir que los espacios no tienen significados por sí mismos, sino que les vienen dados por las diferentes actividades practicadas en ellos.<sup>25</sup>

Por otro lado, el teórico social Anthony Giddens lleva lo que se entiende por espacio urbano a una perspectiva más integral de la

---

<sup>24</sup> CORTÉS, José Miguel, *Deseos, cuerpos y ciudades*, Editorial UOC, Barcelona, 2009, p. 18.

<sup>25</sup> Citada en CORTÉS, José Miguel, *Deseos..., op. cit.*, p. 17.



estructuración. Al respecto, Giddens introduce el término “espacio temporal”<sup>26</sup> para vincular el mismo con aspectos de la vida social que se inician en la familia, prosiguen con la estructura de clases sociales y llevan hasta el sistema de gobierno. Este hecho va a permitir poner de relieve una cuestión:

“Que estas otras estructuras institucionalizadas [no solo] poseen sus propias geografías específicas [...] sino también que la producción del espacio urbano genera nuevas formas locales, urbanas y regionales de organización e identidad social que deben ser estudiadas en sí mismas.”<sup>27</sup>

En la fundamentación de este proceso de configuración social es necesario recordar a Henri Lefebvre, para quien “la práctica espacial consiste en una proyección *sobre el terreno* de todos los aspectos, elementos y momentos de la práctica social”<sup>28</sup> y cuya conceptualización urbana determina que todas las relaciones sociales permanecen abstractas e infundadas hasta no ser espacializadas, es decir, convertidas en relaciones espaciales materiales y simbólicas. Además, dicho proceso de contextualización no es un asunto simple, sino que en su interior alberga movimiento y cambio, tensión y conflicto, política e ideología, pasiones y deseos, lo que hace que la ciudad sea más que un producto material una obra más próxima a lo que podemos caracterizar como una obra de arte.

En este sentido, resulta pertinente recordar la metáfora usada por Lefebvre quien recurre a la ostra para explicar cómo las ciudades tienen un comportamiento parecido a esta, ya que dentro de la concha se va generando una forma a través de sus propias capas, al igual que sucede con la configuración de la ciudad, consecuencia directa del desenvolvimiento del ser vivo y del funcionamiento que tienen los ciudadanos.

---

<sup>26</sup> Citado por SOJA, Edward, *op. cit.*, p. 37.

<sup>27</sup> SOJA, Edward, *op. cit.*, p. 38.

<sup>28</sup> LEFEBVRE, Henri, *La producción del espacio*, Capitán Swing, Madrid, 2013, p. 69.

El carácter urbano de este proceso lo sintetiza este autor al afirmar que considera la ciudad como “un espacio creado, modelado y ocupado por actividades sociales en el curso de un tiempo histórico.”<sup>29</sup>

Mario Gaviria, sociólogo y discípulo de Lefebvre, afirma que este inspiró a los situacionistas en temas relativos a la urbanidad como es el caso del valerse de la *poiesis*, una herramienta aún más poderosa que la misma poesía, para poder vivir poéticamente, puesto que “es mucho mejor tener una emoción poética, o amorosa, o afectiva en la ciudad, que leer un poema bello de amor”.<sup>30</sup> Gaviria, siguiendo a los situacionistas, entiende por obra de arte todo lo que intente crear situaciones que permitan vivir poéticamente feliz, por lo que el arte no consiste solamente en hacer poesía, sino en vivir de forma poética.

Para Gaviria los situacionistas defienden la ciudad como verdadera obra de arte y piensa que este sería un momento propicio para reinventar “esa teoría de la deriva para vivir la ciudad, para descubrir cosas insólitas o hacer todas esas cosas para las que nunca se ha tenido tiempo”. Debido a ello, esta “sería una forma interesante de redescubrir la vida urbana y la creación de acontecimientos en la vida cotidiana.”<sup>31</sup>

No olvidemos que la deriva situacionista se define como un modo de comportamiento experimental, “una técnica de paseo sin interrupción a través de ambientes variados [...] la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, en oposición a las nociones clásicas de viaje y paseo.”<sup>32</sup> Ello hace que Gaviria insista en el hecho de que vivir la ciudad es algo que se aprende y se practica, para lo cual es indispensable crear condiciones que inviten a recorrer las ciudades.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>30</sup> GAVIRIA, Mario, “La ciudad como espacio de aventura y de innovación social” en MADERUELO, Javier, *op. cit.*, p. 22.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>32</sup> DEBORD, Guy, “Teoría de la deriva” en *Internationale Situationniste*, nº 2. Traducción extraída de *Internacional situacionista. Vol 1: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999. Véase <http://www.sindominio.net/ash/is0209.htm> [Fecha consulta 12 mayo 2016].

Finalmente, resalta la importancia que reviste la fiesta por la socialización que supone el desarrollo de la misma.

Con respecto a las aportaciones situacionistas, Álvarez Reyes, señala que logran “mezclar con imaginación arte, política y urbanismo”,<sup>33</sup> por lo que nos podemos valer de la deriva para romper la homogeneización de los ritmos de la ciudad. Por otro lado, en relación al término *psicografía* introducido por Guy Debord, se evidencia la manera con la que el entorno geográfico puede influir en las emociones y en el comportamiento de los individuos.

“Es un hecho obvio que en la sociedad utilitarista, la construcción del espacio se basa en un principio de orientación. Si no fuera así, el espacio no podría funcionar como lugar de trabajo [...] Por este motivo todas las concepciones urbanísticas, hasta el presente, parten de la orientación. Si pensamos, en cambio, en una sociedad lúdica, en la cual se ponen de manifiesto las fuerzas creadoras de las grandes masas, este principio pierde su razón de ser.”<sup>34</sup>

También Manuel Delgado aborda el tema de los situacionistas y, al respecto, puntualiza que estos llevan a las últimas consecuencias las tesis basadas en el concepto de situación, entendiéndose como un juego de acontecimientos, en un momento determinado en la vida de algunas personas y que la “idea de situación está emparentada, a su vez, con la noción de *momento* en Henri Lefebvre: instante único, pasajero, irrepetible, fugitivo, azaroso, sometido a constantes metamorfosis, intensificación o aceleramiento vital.”<sup>35</sup>

Por otro lado, en *La imagen de la ciudad*, Kevin Lynch pone de manifiesto el hecho de que los ciudadanos nos apoyamos en otras personas y en formas específicas de orientarnos porque solo el que se modifiquen esas circunstancias nos conduce a sentir ansiedad y hasta

---

<sup>33</sup>ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio, “La forma del habitar colectivo: el poder en (la) forma” en MADERUELO, Javier, *op. cit.*, p. 65.

<sup>34</sup>*Ibidem.*

<sup>35</sup>DELGADO, Manuel, *El animal público*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 70.

miedo. Este fenómeno revela hasta qué punto la orientación está vinculada con el bienestar que sentimos y cómo “la misma palabra perdido significa en nuestro idioma mucho más que la mera incertidumbre geográfica; tiene resonancias que connotan completo desastre.”<sup>36</sup> Ello evidencia que la necesidad de reconocer y estructurar el entorno es de vital importancia para el desarrollo individual.

Volviendo a las aportaciones de Henri Lefebvre, cabe recordar que este sostiene que la problemática urbana requiere de un “*código del espacio*, es decir un lenguaje común a la práctica y a la teoría”, que se produce en el intercambio entre configuraciones geográficas micro y macro del espacio urbano y que contempla, por ejemplo, el dentro y el afuera, lo perdurable y lo efímero.<sup>37</sup> Dicho intercambio al ser observado *desde arriba*, comunica situaciones de la realidad urbana en términos generales, mientras que *desde abajo*, por encontrarse más cerca a prácticas localizadas, transmite experiencias concretas de la vida cotidiana. Además, existe un tercer proceso llamado “la producción de espacio”, que resuelve las tensiones que pueden surgir por la existencia de las diferentes escalas de especificidad.

Al tomar como referencia la concepción del espacio urbano desarrollado por Lefebvre, Soja estudia la producción del mismo en tres modos distintos e interrelacionados entre sí. Y lo hace a través de lo que denomina como una “*trialectica del espacio urbano*.”<sup>38</sup> El primer espacio analizado abarca una unidad de *prácticas espaciales*. En dicha unidad el espacio urbano es percibido como un proceso materialista que trabaja en función de la producción de determinados modelos de urbanismo en tanto que formas de vida.

El segundo espacio percibe lo urbano desde una óptica más mental, óptica que es expresada en imágenes y que corresponde al mapa mental que nos hacemos cuando recorremos la ciudad. Partiendo de ello podemos decir que el primer espacio se encuentra en un plano de

---

<sup>36</sup> LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p. 13.

<sup>37</sup> LEFEBVRE, Henri, *op. cit.*, p. 121.

<sup>38</sup> SOJA, Edward, *op. cit.*, p. 39.

carácter más objetivo, mientras que el segundo se ubica en uno más subjetivo. Dado que para Soja esta visión limita la capacidad de reconocimiento del espacio, nuestro autor plantea un tercer espacio en el que convergen los dos primeros dentro de una “perspectiva alternativa” en la que se destaca “la especificidad espacial del urbanismo [...] investigada como espacio enteramente vivido, un lugar simultáneamente real e imaginario, actual y virtual.”<sup>39</sup>

El espacio urbano entendido como red regional de centros nodales que forman un tejido continuo es, de igual modo, una estructura jerárquica complicada formada por asentamientos de tamaños diversos que, como señala Soja:

“Operan en una variedad de niveles diferentes y también extienden sus efectos en al menos tres direcciones distintas: desde el centro hacia su interior inmediato (efecto intraurbano), desde cada centro hacia otros centros de tamaño relativamente similar (vínculos interurbanos) y entre la gran cantidad de asentamientos de distintos tamaños en la red regional (un efecto jerárquico que casi siempre se filtra lentamente desde las ciudades más grandes hacia las más pequeñas).”<sup>40</sup>

La complejidad de la regionalidad del espacio urbano hace que exista la tendencia a ver la ciudad como un área separada de su *hinterland*, a la que se le atribuyen las cualidades distintivas de la urbanidad. Sin embargo, el espacio urbano se estructura de manera más amplia, con áreas habitadas y deshabitadas, que también están urbanizadas. Esa acumulación tiene un sentido de atracción hacia su centro, pero también en sentido contrario, ya que cada espacio urbano regional cuenta con fuerzas propias de aglomeración y centralización –fuerzas centrípetas– y de expulsión y descentralización –fuerzas centrífugas– que trabajan, a su vez, en distintas escalas y pueden presentar variaciones a lo largo del tiempo.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 48.

Por su parte, Manuel Delgado, coincidiendo con el citado Bauman, insiste en aclarar que la ciudad no es lo urbano, sino que la misma responde a “una composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables”, unas construcciones que permiten aglutinar “una colonia humana densa y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí.”<sup>41</sup> En función de lo reseñado, la citada composición espacial se opone a la idea que conlleva lo rural, una realidad en la que no se encuentran dichas particularidades. Desde esta perspectiva, lo urbano se configura como “otra cosa: un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias.”<sup>42</sup>

Para este autor, por tanto, “el ámbito de lo urbano por antonomasia” quedaba conceptualizado más que por “la ciudad en sí”, por el *uso transitorio* con el que se utilizan sus espacios, ya “sean públicos –la calle, los vestíbulos, los parques, el metro, la playa o la piscina, acaso la red de Internet– o semipúblicos –cafés, restaurantes, grandes almacenes y superficies comerciales, etc.–”<sup>43</sup> De hecho, algunas características de los espacios urbanizados indicadas por Delgado se apoyan en relaciones que parten de vínculos pasajeros y de intercambios no programados que poseen una naturaleza fortuita y que, en muchos casos, se producen entre desconocidos.

“A diferencia de lo que sucede con la ciudad, lo urbano no es un espacio que pueda ser morado. La ciudad tiene habitantes, lo urbano no. Es más, en muchos sentidos, lo urbano se desarrolla en espacios deshabitados e incluso inhabitables. Lo mismo podría aplicarse a la distinción entre la historia de la ciudad y la historia urbana. La primera remitiría a la historia de una materialidad, de una forma, la otra a la de la vida que tiene lugar en su interior, pero que la trasciende. Debería decirse, por tanto, que lo urbano, en relación con el espacio en que se despliega, no está constituido por habitantes poseedores o

---

<sup>41</sup> DELGADO, Manuel, *op. cit.*, p. 23.

<sup>42</sup> *Ibidem.*

<sup>43</sup> *Ibidem.*

asentados, sino más bien por usuarios sin derechos de propiedad ni de exclusividad sobre ese marco que usan y que se ven obligados a compartir en todo momento.”<sup>44</sup>

A este respecto nos parece interesante también recordar el concepto de *espacio intersticial*, tomando para ello como punto de partida el planteamiento sociológico efectuado por Jean Remy, quien utiliza el término para referirse a espacios y tiempos, entendidos como neutros, que suelen estar en centros urbanos y que no se hallan relacionados con actividades precisas, puesto que se encuentran “disponibles para que en ellos se produzca lo que es a un mismo tiempo lo más esencial y lo más trivial de la vida ciudadana.”<sup>45</sup> Al respecto, recordemos, lo calificado por la ya citada Jane Jacobs como *tierra general*, ese espacio donde “la gente se desplaza libremente, por decisión propia y que se opone a la *tierra especial*, que es aquella que no permite o dificulta transitar a través de ella.”<sup>46</sup>

### 1.3. ¿Hacia la cuarta revolución? Lugares y no lugares

Si retornamos de nuevo al discurso de Soja, podemos afirmar que la geohistoria, desde mediados del siglo XVIII hasta el presente, sigue ritmos económicos y culturales que son cada vez más globalizados. En el siglo XX estos han tenido la particularidad de mantenerse en ciclos de aproximadamente 50 años, que definen una “periodización llamada la *onda larga* del capitalismo industrial urbano.”<sup>47</sup> Cada ciclo se puede

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>45</sup> Véase ALCÉRRECA, Larisa Ivette, *et al.*, “Apropiación del espacio por medio de actividades recreativas y de educación ambiental: el caso de La Joya de Nieves, Sierra de Guadalupe en el Distrito Federal”, *Quivera. Revista de estudios territoriales*, vol. 11, nº 2, junio-diciembre 2009, Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 1-17 (p. 9). <https://quivera.uaemex.mx> [Fecha consulta 9 marzo 2020].

<sup>46</sup> JACOBS, Jane, *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Capitán Swing, Madrid, 2011, pp. 280-281.

<sup>47</sup> SOJA, Edward, *op. cit.*, p. 169.

identificar por el desarrollo de varias décadas de crecimiento económico acelerado. A estas décadas siguen periodos de crecimiento económico desacelerados, de similar duración y con constantes crisis sociales, que son llamados *procesos de reestructuración* y que, superados, dan comienzo a la próxima *onda larga*.

Soja identifica tres periodos de reestructuración separados por sus correspondientes crisis. El primero de estos ciclos tiene lugar después de la Era del Capital y corresponde a la llamada Larga Depresión, que se extiende hasta finales del siglo XIX. El segundo de estos periodos comprende desde la década de 1920 hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Por último, el tercero se inicia entre finales de la década de 1960 y principios de la década de 1970 y continúa en desarrollo a principios del siglo XXI. Estos ciclos macroeconómicos denominados ondas Kondratiev<sup>48</sup> se distinguen por la tendencia al surgimiento de nuevos modos de desarrollo capitalista durante la fase de reestructuración, de los cuales el que resulte más exitoso guiará el periodo de crecimiento del siguiente ciclo y se consolidará como paradigma de desarrollo dominante.

En relación con este hecho y con ocasión de las manifestaciones urbanas de la década de 1960, Manuel Castells emplea el término *ville sauvage*, ciudades salvajes, para describir las nuevas formas urbanas que se consolidan en Norteamérica y Europa durante el *boom* de la postguerra.<sup>49</sup> Para Soja estos nuevos procesos de urbanización no son del todo nuevos, dado que considera que la postmetrópolis puede ser tomada como una variación particular surgida no solo de la

---

<sup>48</sup> Las ondas de Kondratiev, también llamadas ciclos largos de la actividad económica, son descritas como fluctuaciones cíclicas de largo plazo, con forma sinusoidal, de la moderna economía mundial capitalista. La duración de cada onda varía entre 47 y 60 años, durante los cuales se alternan un periodo de alto crecimiento y un periodo de crecimiento relativamente lento, a diferencia del ciclo económico corriente de 7 a 10 años de duración. Nikolai Dmitrievich Kondratiev, economista ruso, es reconocido por su teoría del ciclo económico largo.

<sup>49</sup> Citado en SOJA, Edward, "Seis discursos sobre la postmetrópolis" en MARTÍN RAMOS, Ángel (Ed.), *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Edicions UPC, Barcelona, 2004, p. 92.



reestructuración generada por una crisis profunda, sino también del patrón de desarrollo desigual ocasionado por el capitalismo.

“La postmetrópolis representa, en gran medida, un resultado, o mejor, una extensión de ese urbanismo moderno y modernista, una metamorfosis aún parcial e incompleta que siempre llevará consigo restos de los espacios urbanos previos, pero al mismo tiempo representa algo considerablemente nuevo y diferente. Se trata del resultado de una era de intensa y extensa reestructuración, con un impacto más profundo sobre cada una de las facetas de la vida humana y como tal requiere ser estudiada en sí misma y no solo como una extensión geohistórica, especialmente en aquellas regiones del mundo donde la transición postmetropolitana ha avanzado con mayor profundidad.”<sup>50</sup>

Si parafraseamos al antropólogo Iain Chambers, se puede apuntar que a finales del siglo XX, las ciudades viven, al igual que sucede con cualquier espacio urbano, un cambio radical que hace que las antiguas maneras de concebirlas “sean cada vez más anacrónicas.”<sup>51</sup> Redundando en lo señalado, algunos estudiosos han llegado a afirmar, incluso, que la actual transformación urbana podría ser la más contundente en la historia del proceso de urbanización y, de hecho, el mismo Soja sostiene que la transición de la metrópolis moderna a la metrópolis postmoderna, aún en curso, podría llevar a la Cuarta Revolución Urbana.

Hoy resulta imposible cartografiar la metrópolis moderna porque sus límites se desconocen y representarla como unidad geográfica, económica, política y social también resulta muy difícil, por lo que “aquello que alguna vez podía ser definido como otro lugar, hoy se encuentre en su zona simbólica ampliada.” En este contexto no se puede dejar de mencionar la ciudad de Los Ángeles, una de las metrópolis más grandes del mundo, donde desde comienzos del siglo

---

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> CHAMBERS, Iain, *Migración, cultura, identidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1995, p. 53.

XX, se ha incrementado de manera exagerada su población y ello debido a una serie de oleadas migratorias que han tenido un promedio de casi dos millones de habitantes por década, lo que equivale a más de 500 nuevos habitantes por día, a lo largo de casi 100 años.

Los Ángeles queda conceptualizada como *ciudad caníbal* por el teórico urbano Mike Davis. Este sostiene que la misma “se desparrama con voracidad sobre el paisaje terrestre”, haciéndolo de tal manera que “vista desde el espacio exterior, constituye una de las creaciones humanas más visibles del planeta.”<sup>52</sup> Al respecto, nada más dar comienzo el actual milenio, el citado Davis pronosticaba que:

“En el 2019, Los Ángeles será el corazón de una galaxia metropolitana de entre 22 y 24 millones de personas entre el sur de California y la Baja California. Con Tokio, São Paulo, México D.F. y Shangashani, representará una nueva forma evolutiva: la de las megápolis de 20 a 30 millones de habitantes.”<sup>53</sup>

De hecho, en estos momentos Los Ángeles se halla configurada por una franja casi ininterrumpida que se extiende en sentido de este a oeste a lo largo de aproximadamente 150 kilómetros. Es más, se dice que el centro de la ciudad está tan densamente edificado que es prácticamente imposible encontrar un espacio verde de cualquier clase, ya sea desde 700 kilómetros de altura o desde el suelo.

“La transición postmetropolitana también puede ser descrita como una implosión y una explosión en la *escala* de las ciudades, una extraordinaria transformación de gran alcance del espacio urbano que es al mismo tiempo tanto de dentro hacia fuera como de fuera hacia dentro. En un cierto sentido, hoy en día la totalidad del mundo se está urbanizando rápidamente desde la

---

<sup>52</sup> DAVIS, Mike, “Cannibal city: Los Angeles and the destruction of nature” en SMITH, Elizabeth A. T., *Urban revisions*, MIT Press, Cambridge, 1994, pp. 38-57.

<sup>53</sup> DAVIS, Mike, *Control urbano: la ecología del miedo*, Virus, Barcelona, 2001, p. 34.

Antártida hasta el Amazonas, a medida que el alcance espacial de las culturas, las sociedades y las economías con sede en las ciudades se extiende hacia todas las regiones del planeta. A otro nivel, cada centro urbano individual, desde el más grande hasta el más pequeño, parece contener el mundo entero dentro de sí, creando los espacios urbanos más culturalmente heterogéneos que jamás se hayan visto.”<sup>54</sup>

La fórmula del antropólogo Lévi-Strauss, según la cual “desde la aparición del lenguaje ha sido necesario que el universo significara”,<sup>55</sup> se puede relacionar con la constitución de lugares por las sociedades humanas. En este sentido, cabe señalar que un lugar para Augé es aquel “espacio dentro del cual pueden leerse algunos elementos de las identidades individuales y colectivas, de las relaciones entre los unos y los otros, y de la historia que comparten.”<sup>56</sup> Un lugar es también un espacio dentro del cual se maneja un mismo lenguaje, lo que permite que los que lo comparten puedan comunicarse y comprenderse ya sea utilizando solo *medias palabras* o por medio del silencio o, incluso, a través del mismo sobrentendido.

“El signo de que está en casa es que se logra hacer entender sin demasiados problemas, y que al mismo tiempo se logra seguir las razones de los interlocutores sin necesidad de largas explicaciones.”<sup>57</sup>

Un no lugar, a la inversa, se define como un espacio donde no pueden leerse ni identidades, ni relaciones, ni historia. La progresiva multiplicación de estos espacios dentro de un mundo que, como el nuestro, Zygmunt Bauman caracteriza como “incierto, inseguro y vulnerable”,<sup>58</sup> viene puesto de relieve por el protagonismo adquirido

---

<sup>54</sup> SOJA, Edward, *Postmetrópolis...*, *op. cit.*, pp. 91-98.

<sup>55</sup> AUGÉ, Marc, “Lugares y no lugares” en MADERUELO, Javier, *op. cit.*, p. 238.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 238-239.

<sup>57</sup> AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 111.

<sup>58</sup> BAUMAN, Zygmunt, *op. cit.*, p. 45.

por los espacios de circulación –vías aéreas, aeropuertos, autopistas–, por la proliferación de espacios de comunicación –pantallas, monitores, ondas, cables– y por el predominio de los espacios destinados al consumo –supermercados, estaciones de servicio–.

A esta enumeración podrían añadirse muchas de las calles del centro o de la periferia de una gran ciudad, unas calles que inevitablemente serán similares a las recorridas por Quinn, el protagonista de *La ciudad de cristal*,<sup>59</sup> una de las novelas con las que Paul Auster configura *La trilogía de Nueva York*. Quinn amaba caminar por las calles de su ciudad, puesto que ello le permitía sentir la sensación de estar perdido, ya que las mismas eran como laberintos en los que se daban pasos interminables que hacían que todos los lugares fueran iguales.

Como comenta Vicente Verdú, los espacios por donde “discurrimos tienden a romper sus límites y componen una escena absoluta de indiferenciación.” Este hecho genera “una sucesión de escenarios iguales” que se repite “en las nuevas ciudades de China y de Malasia, de Somalia, Siberia o Samia, en California o en Brasil.”<sup>60</sup> Ello se debe a la extensión de esos no lugares descritos por Marc Augé, áreas presentes en todo el mundo e indiferenciadas de un punto a otro, similares a las descritas, aunque desde otra perspectiva, por Italo Calvino cuando, por ejemplo, en la ciudad de Cecilia, el pastor dice “nos toca a veces a mí y a las cabras atravesar ciudades; pero no sabemos distinguirlas.”<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> AUSTER, Paul, *La trilogía de Nueva York*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1985.

<sup>60</sup> VERDÚ, Vicente, “La sociedad americana ¿Sociedad del futuro?” en BORJA, Jordi, *et al.*, *Ciudad para la sociedad del siglo XXI*, Ícaro, Valencia, 2001, p.85. Recordemos que a Verdú se le concedió, en 1996, el XXIV Premio Anagrama de Ensayo por la obra *El planeta americano*, resultado de sus impresiones tras tres años de haber vivido en los Estados Unidos.

<sup>61</sup> CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1994, p. 79. Curiosamente, no hay que olvidar que en sus *Lecciones americanas* Calvino manifestará que el libro que le ha dado la posibilidad de decir más cosas es el de *Las ciudades invisibles*, puesto que la ciudad, tomada simbólicamente, va a permitirle concentrar reflexiones, experiencias y conjeturas.

En relación con esta reiterada acumulación de realidades urbanas indistinguibles, el citado Vicente Verdú apunta:

“Espacios que repelen las adherencias y rechazan la memoria, ámbitos impermeables al recuerdo que se repiten y reproducen en ubicaciones diferentes sin generar identidad. Todos ellos tuvieron un diseño inaugural en los estudios de arquitectos y urbanistas norteamericanos y todos ellos se propagan por el mundo como una huella del modo de vida portátil. Antes eran solo un signo aislado de contemporaneidad a la americana ahora han pasado a ser muestras de la deriva que ha tomado la civilización. Antes eran particularidades de un desarrollo concreto ahora son moléculas de una formación que afecta a la totalidad biológica del mundo [...] De un aeropuerto a otro, de un centro comercial en Pensilvania a otro en Putang, la idea de variación se anula o se mimetiza.”<sup>62</sup>

Con todo, desearíamos aclarar que la oposición entre lugar y no lugar no puede acotarse claramente, dado que un lugar, como explica el mismo Marc Augé, puede llegar a ser un no lugar y a la inversa, tal como por ejemplo sucede en el caso de un aeropuerto, que no puede tener el mismo significado para un pasajero o para una persona que trabaja allí. La diversidad de interpretaciones que un mismo espacio puede tener, lleva a considerar que la conexión entre lugar y no lugar actúa “como un instrumento flexible” que permite “descifrar el sentido general de un espacio, es decir su capacidad para acoger, suscitar y simbolizar la relación.”<sup>63</sup>

Para Marc Augé, la ciudad se descubre y se encuentra al igual que se encuentra a una persona a la que se puede reconocer y, con posterioridad, perder de vista o reencontrar, hecho que posibilita que la ciudad devenga un espacio de encuentros. De hecho, la ciudad no tendría esa fuerza poética si no fuera el lugar de relación y confrontación entre individuos.

---

<sup>62</sup> VERDÚ, Vicente, *op. cit.*, p. 86.

<sup>63</sup> AUGÉ, Marc, “Lugares y no...” , *op. cit.*, p. 240.

## 1.4. Hacer ciudad: el necesario espacio de lo público

Una calle, el metro, por citar solo dos, son espacios de paso, cuyos usuarios son llamados por Delgado *seres de la indefinición* porque ya salieron de su lugar de procedencia, pero todavía no llegan adonde se dirigen, lo que hace que no sean lo que eran, pero tampoco han asumido el nuevo rol. “A su vez [...] el transeúnte está siempre ausente, en otra cosa, con la cabeza en otro sitio, es decir, en el sentido literal de la palabra, en trance”<sup>64</sup> por lo que se puede decir que el espacio público es escenario de situaciones altamente ritualizadas pero a la vez no previsible.

El usuario del espacio público es una persona en tránsito que se desplaza de un sitio a otro, pero también es un doble viajero, porque ese tránsito se caracteriza por un desapego del lugar en el que realmente está, en favor de otro hacia el que le conduce su pensamiento.

“Espacio público, espacio todo él hecho de tránsitos, espacio por tanto, *de la liminalidad total, del trance permanente y generalizado* [...] El espacio público –baile de máscaras, juego expandido– lo es de la alteridad generalizada. Richard Sennet lo expresaba inmejorablemente: La ciudad puede ofrecer solamente las experiencias propias de la otredad.”<sup>65</sup>

El espacio público puede ser entendido como el del cruce de relatos, aunque en realidad solo parte de ellos, ya que son interrumpidos para retomarse en otro lugar. Esta circunstancia nos lleva a afirmar que una dimensión distintiva de la ciudad es la calidad de su espacio público, el mayor lugar de intercambio, en el que se manifiesta con claridad la crisis de la ciudad, pero también donde pueden surgir las soluciones a las mismas.

---

<sup>64</sup> DELGADO, Manuel, *op. cit.*, p. 119.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 120.

“Es un factor sintomático que se considere al espacio público no solamente como un indicador de calidad urbana, sino también como un instrumento privilegiado de la política urbanística para hacer ciudad sobre la ciudad y para calificar las periferias, para mantener y renovar los antiguos centros y producir nuevas centralidades, para saturar los tejidos urbanos y para dar un valor ciudadano a las infraestructuras.”<sup>66</sup>

Cada vez es más frecuente tener ciudades con urbanizaciones cerradas, zonas de viviendas divididas y sitios enrejados, todos amparados bajo los miedos, que se trasladan al espacio público donde se manifiestan sus consecuencias, por lo que:

“A pesar de muchos ejemplos positivos de la experiencia reciente, es necesario ser conscientes de que el reto del espacio público es un desafío presente y que nunca podremos considerar que hemos ganado definitivamente. No se trata de una cuestión técnica ni de un debate de urbanistas; es un debate de valores culturales: convivencia o insolidaridad, justicia social o desigualdad, igualdad cívica o anomia. La tentación de dejar el desarrollo urbano a la libre competencia y a los valores económicos inmediatos del mercado es peligroso ya que el espacio público es especialmente rentable en términos sociales, culturales y civiles, pero también lo es, a medio plazo, en términos políticos y económicos, generando atracción y creación de nuevas actividades.”<sup>67</sup>

El uso del espacio público es un derecho ciudadano, que debe promover la integración social y garantizar su apropiación por parte de colectivos sociales diferenciados, ya que ello constituye una condición vinculada al propio hecho de la ciudadanía.

---

<sup>66</sup> BORJA, Jordi y MUXÍ, Zaida, *El espacio público: ciudad y ciudadanía*, Electa, Barcelona, 2003, pp. 17-18.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 19.

Para Jordi Borja y Zaida Muxí la ciudad actual sufre un triple proceso negativo de disolución debido no solo al incremento de la urbanización desigual y al empobrecimiento de su centro, sino también a la fragmentación provocada por la multiplicación de elementos dispersos que alteran un territorio con vías de comunicación y de privatización estrechamente relacionadas con el aumento de barrios separados entre sí en función de las clases sociales que los integran. Un hecho al que se une la sustitución de lugares que propician el acercamiento por espacios ocupados por centros comerciales. De este modo, los “tres procesos se refuerzan mutuamente por contribuir a la casi desaparición del espacio público como espacio de ciudadanía.”<sup>68</sup>

La ciudad es una realización humana recibida de la historia y que construimos y destruimos cada día entre todos ya que hasta su misma dinámica puede generar espacios públicos que no han sido asignados para ese uso, o que no estaban previstos, porque lo que define su naturaleza es el uso y no decisiones jurídicas. Se debe tener presente que muchas veces se olvida lo que significa el hacer verdadera ciudad por lo que el espacio público queda relegado a un rol estrictamente secundario.

“Mito o realidad, la ciudad aparece como el lugar de las oportunidades, de las iniciativas y de las libertades individuales y colectivas. [...] La ciudad es el continente de la historia, el tiempo concentrado en el espacio, la condensación del pasado y la memoria, es decir, el lugar desde donde se producen los proyectos del futuro que dan sentido al presente. La ciudad es un patrimonio colectivo en el que tramas, edificios y monumentos se combinan con recuerdos, sentimientos y momentos comunitarios. La ciudad es, sobre todo, espacio público y no pareciera que los que allí vivimos, la gran mayoría de la población, pudiéramos renunciar a ella sin perder vínculos sociales y valores culturales, sin empobrecernos.”<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 33.



En función de ello, las unidades territoriales fuertes logran serlo por la fortaleza de su *sistema de ciudades*, puesto que son lugares con capacidad suficiente para constituirse en centros integradores que se apoyan en tejidos urbanos heterogéneos en su funcionalidad.

“Hacer ciudad es, antes que nada, reconocer el derecho a la ciudad para todos. Reivindicar el valor ciudad es optar por un urbanismo de integración y no-exclusión que optimice las libertades urbanas. ¿Cuáles son los desafíos decisivos especialmente urbanos para hacer ciudad sobre ciudad y hacer efectivo el derecho a la ciudad? La respuesta es casi obvia: centros, tejidos urbanos y movilidad y siempre espacios públicos.”<sup>70</sup>

Es imprescindible que los espacios integradores de las ciudades no sean monofuncionales pero, aunque no sirvan para todo, deben tener funciones predominantes como la comercial o la cultural, siempre y cuando se incluya en las mismas la residencial. De igual manera, son necesarios nuevos centros que permitan que se conserven los antiguos, centros que posibiliten el desarrollo de nuevas funciones que estructuren la ciudad metropolitana. El área urbana que permita mayor flexibilidad de usos será la que tendrá mejor adaptación y mayores posibilidades de permanecer de forma correcta en el tiempo, lo que hace que la “monumentalidad y la identidad de cada tejido urbano [responda a] una exigencia social. Cuanto más problemática o deficitaria sea una zona más hay que invertir en la calidad del espacio público.”<sup>71</sup>

Borja y Muxí se preguntan de dónde es el urbanita actual, dada la variedad de situaciones a las que se enfrenta cada día. En este sentido, señalan que hay que hablar de diversos territorios y diversas identidades porque la ciudad es a la vez, histórica y actual, *urbs*, *civitas* y *polis*. *Urbs* por ser una aglomeración urbana, en un territorio definido por la densidad demográfica y la diversidad social y funcional. *Civitas* en cuanto a la ciudad como lugar productor de ciudadanía, donde se

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 64.

reconocen los mismos derechos y deberes para todos los que viven en ella y con una gran diversidad de actividades y funciones. Finalmente, *polis* por ser lugar de la política y del autogobierno, de normas que se observan, de cumplimiento de las demandas colectivas y de las movilizaciones de la participación.

A raíz de esta reflexión surge una pregunta vinculada con las políticas realizables en los espacios públicos y de qué manera pueden estas contribuir a hacer ciudad y favorecer condiciones que hagan cumplir las necesidades requeridas. Responder a esta cuestión supone, siquiera sea indirectamente, asumir que los espacios públicos pueden ser parte de la respuesta ya que, como señala Iain Chambers, la metrópolis siempre ofrecerá nuevas posibilidades. Por su parte, José Miguel Cortés señala que ante la ampliación del papel hegemónico de las ciudades, la estructuración de la vida en los diferentes espacios públicos es una cuestión fundamental para la convivencia de las personas:

“De tal modo que la distribución de la densidad urbana y el diseño del entorno construido, así como el papel social asignado a las calles y plazas urbanas, van a jugar un rol de primer orden en la configuración de la calidad de vida y en la capacidad de integración social y cultural de los habitantes de las diferentes megalópolis.”<sup>72</sup>

En tal sentido recalcamos una vez más la imperiosa necesidad de dejar atrás concepciones de la ciudad que solo aborden criterios de carácter funcional para ampliar la concepción de lo que social, cultural y simbólicamente representa la vida en ellas.

---

<sup>72</sup> CORTÉS, José Miguel, *Malas calles*, catálogo exposición, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2010, p. 14.





## CAPÍTULO 2

# PARADOJAS DE LA GLOBALIZACIÓN

La globalización es un término que trata de expresar una de las múltiples transiciones por la que atraviesa el mundo actual. Si bien la globalización es una consecuencia del progreso humano, podemos afirmar que es también un proceso caótico que plantea desafíos y problemas porque engloba múltiples significados concernientes a las nuevas realidades sociales, políticas y culturales.

No cabe duda de que este fenómeno suscita contradictorios debates, debido a que constituye un proceso del que sus detractores opinan que propicia la explotación de muchos habitantes del planeta, especialmente, de aquellos que viven en los países más desfavorecidos. Por el contrario, los defensores de este proceso señalan la considerable reducción de la pobreza alcanzada en aquellas áreas que se han integrado a la economía mundial.

Aunque se trata de una palabra con la que estamos familiarizados, no existe una definición exacta y ampliamente aceptada sobre la

globalización, y más bien la variedad de significados que se le atribuye parece ir en aumento, por lo que se puede hablar de una sobreutilización del término. Tampoco hay acuerdo sobre el momento en que comenzó, por lo que se suele situar el origen en dos momentos históricos: o bien en el siglo XVI, cuando la tierra es circunnavegada por vez primera y se inicia la expansión capitalista y la modernidad occidental, o bien a mediados del siglo XX, cuando las innovaciones tecnológicas y comunicacionales comienzan a transformar los mercados a escala mundial.

Lo que sí se puede señalar con seguridad es que la globalización protagoniza un fenómeno que ha provocado el acercamiento de las diferentes partes del planeta a través del acelerado intercambio de productos, información, conocimiento y cultura. Asimismo, también podemos afirmar que en las últimas décadas se ha incrementado notablemente la velocidad debido a los avances tecnológicos. El filósofo Peter Singer, en un debate con el periodista Martin Wolf en torno al hecho de si el balance de la globalización resulta positivo o negativo y si es deseable en todos los aspectos de la producción, la circulación y el consumo, comenta que en los últimos quince años hemos llegado a comprender que cualquiera de nuestros comportamientos tiene un impacto sobre otras personas y que “acciones, que solíamos pensar como inocuas, afectan en forma realmente directa y vital.”<sup>73</sup>

En la misma línea, Martin Wolf plantea que es difícil sostener que toda apertura e integración sea beneficiosa para todos y que el aspecto más importante de la globalización, como proceso, es que acerca a los individuos.

“Lo que acerca es bueno, como sucede con la transmisión de ideas, el traslado de bienes y servicios, o con la capacidad de comerciar, pero también es obviamente malo en el caso del

---

<sup>73</sup> Véase SINGER, Peter y WOLF, Martin, “¿Es buena la globalización?”, *Forum universal de las culturas*, Monterrey, 2007.  
[https://www.youtube.com/watch?v=PYMrMR\\_NWSK](https://www.youtube.com/watch?v=PYMrMR_NWSK) [Fecha consulta 5 octubre 2016]

crecimiento de los mercados de productos ilegales, de drogas o tráfico de personas.”<sup>74</sup>

Para muchos, la uniformización en un mercado planetario es la única y más acertada manera de pensar. En este sentido, descalifican a aquellos para los que el mundo podría funcionar de otro modo, lo que hace que algunos estudiosos sugieran el tratar este proceso desde la cultura y, en consonancia, actuar de manera distinta a quienes solo lo ven como intercambio económico. Para García Canclini, destacado pensador latinoamericano sobre el que volveremos en reiteradas ocasiones, cabe subrayar un hecho: en las actuales condiciones de multiculturalidad y de comunicación globalizada la cultura se reformula continuamente, de ahí que una de sus principales transformaciones se sitúe en el desinterés de su estudio a nivel local, dado el valor otorgado a la interculturalidad.

“Hoy la globalización actúa a través de estructuras institucionales, organismos de toda escala y mercados de bienes materiales y simbólicos más difíciles de identificar y controlar que cuando las economías, las comunicaciones y las artes operaban solo dentro de un horizonte nacional.”<sup>75</sup>

En la actualidad, la cultura se analiza desde una perspectiva socio-antropológica, más allá de las estadísticas, para así poder considerar movimientos de interculturalidad suscitados por las migraciones y por los flujos económicos, financieros y mediáticos.

La circulación de personas es un factor determinante en los procesos globales actuales, en los que se produce una movilización de migrantes, turistas, ejecutivos, estudiantes y profesionales, con frecuentes idas y venidas, y que mantienen vínculos entre sociedades de origen y de itinerancia. Incorporar este aspecto a la teoría de la

---

<sup>74</sup> *Ibidem.*

<sup>75</sup> DE LA HABA, Juan y SANTAMARÍA, Enrique, “Dilemas de la Globalización: hibridación cultural, comunicación y política”, *Voces y culturas. Revista de comunicación*, nº 17, Barcelona, 2001, p. 146.

globalización es reconocer el valor del componente humano en este proceso.

“En la medida en que encontramos actores que eligen, toman decisiones y provocan efectos (que podrían haber sido otros), la globalización deja de ser un juego anónimo de fuerzas de mercado solo regidas por la exigencia de lograr todo el tiempo el mayor lucro en la competencia supranacional.”<sup>76</sup>

Para el antropólogo Arjun Appadurai, la antropología privilegia lo cultural como el lugar clave desde el cual tratar diferentes situaciones “que para otros pueden parecer simplemente humanas”. Este autor está en desacuerdo con el uso de la palabra “cultura” como sustantivo y prefiere la forma adjetiva “cultural”, dado que “el mayor problema de la forma sustantiva es que implica que la cultura es algún tipo de cosa, objeto o sustancia, ya sea física o metafísica.”<sup>77</sup> De ahí que se pueda afirmar que:

“Esta sustancialización parece devolver la cultura al espacio discursivo de lo racial, aquello que precisamente debía combatir, desde sus orígenes. Al implicar una sustancia mental, el sustantivo *cultura* parece privilegiar la idea del estar de acuerdo, de estar unidos y de lo compartido por todos [...] frente al hecho del conocimiento desigual y del diferente prestigio del que gozan los diversos estilos y formas de vida, [lo que] parece desalentar que prestemos atención a las visiones del mundo y [...] de aquellas personas y grupos que son marginados o dominados. Vista como una sustancia física, la cultura pasa a alimentar y dar rienda suelta a todo tipo de biologismos,

---

<sup>76</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 64.

<sup>77</sup> APPADURAI, Arjun, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Ediciones Trilce, México, 1996, p. 27.

[https://www.academia.edu/39088751/APPADURAI.\\_LA\\_MODERNIDAD\\_DES\\_BORDADA](https://www.academia.edu/39088751/APPADURAI._LA_MODERNIDAD_DES_BORDADA) [Fecha consulta 10 octubre 2016]



incluido el racismo, que, por cierto, ya fueron superados y descartados como categorías científicas.”<sup>78</sup>

Por otro lado, según Appadurai, la nueva economía cultural global no puede seguir siendo interpretada desde el binomio centro–periferia, sino bajo un marco más complejo que incluya cultura, economía y política, y que ponga atención a la relación entre cinco planos o dimensiones de flujos culturales globales: el paisaje étnico, el paisaje mediático, el paisaje tecnológico, el paisaje financiero y el paisaje ideológico.

“La palabra *paisaje* hace alusión a la forma irregular y fluida de estas cinco dimensiones, estos términos también intentan hacer notar que no se trata de relaciones construidas objetivamente y que se mantienen fijas con independencia del ángulo con que se las mire, por el contrario, intentan llamar la atención por el hecho de ser, fundamentalmente, constructos resultado de una perspectiva y que, por lo tanto, han de expresar las inflexiones provocadas por la situación, histórica, política y lingüística de las distintas clases de actores involucrados: estados-nación, corporaciones multinacionales, comunidades en diáspora, así como grupos y movimientos contenidos en la nación (ya sea de índole religiosa, política o económica) y hasta pequeños grupos caracterizados por la naturaleza íntima y una forma de relacionarse cara a cara como sería el caso de pueblos pequeños, barrios y familias.”<sup>79</sup>

En este sentido, Canclini trabaja sobre la noción de *globalizaciones imaginadas*, no solo porque la integración abarca algunos países más que otros o porque beneficia a sectores minoritarios de esos países, sino también porque la globalización implica fusiones que suceden, entre pocas naciones. Para este autor, lo que se anuncia como globalización está generando, en la mayoría de los casos, interrelaciones regionales, alianzas entre sectores y no de todos con

---

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 31.

todos. En resumen, una globalización que es imaginada con más facilidad para los mercados que para los humanos.

“Benedict Anderson llamó a las naciones *comunidades imaginadas* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, es todavía más pertinente llamar imaginada a la globalización.”<sup>80</sup>

## 2.1. La identidad como centro de interés: el caso latinoamericano

El hecho cultural, como fácilmente puede deducirse de lo señalado en el apartado precedente, no será ajeno ni a las paradojas ni a los procesos de transformación que conlleva la globalización. Sin embargo, el influjo ejercido por esta no solo variará en función del punto en el que centremos nuestra atención, sino también en relación con el discurso que sustente nuestra mirada. De ahí el interés que en las últimas décadas ha suscitado la cuestión de la identidad dentro de un contexto global. Como señala Canclini, en la segunda mitad del siglo XX, la cultura se ha vuelto un objeto de estudio más consistente dentro de las ciencias sociales, y se han establecido modos específicos de investigación, de observación y de sistematización de datos, lo que ha permitido desarrollar investigaciones empíricas en varias disciplinas. Al respecto, Appadurai señala:

“Casi nunca encontramos la palabra *culturalismo* sola, por lo común está acompañada por los prefijos *bi-*, *multi-* o *inter-*, pero puede ser provechosa para designar una característica de los movimientos sociales que exhiben procesos conscientes de construcción de su identidad. Estos movimientos sociales, por lo general, se dirigen a los estados-nación modernos que son los que distribuyen y administran una serie de derechos en

---

<sup>80</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *op. cit.*, p. 65.

correspondencia con una serie de clasificaciones y políticas relativas a las identidades de grupo. Enfrentados a prácticas estatales que, en todo el mundo, persisten en la tarea de encasillar su diversidad étnica en un conjunto cerrado y fijo de categorías culturales, que suelen ser asignadas la mayoría de las veces a los individuos particulares, muchos grupos se están movilizando de manera consciente de acuerdo con criterios identitarios.”<sup>81</sup>

En cambio, “con la identidad existen narrativas en conflicto y pocas posibilidades de definirlas con rigor como objetos de estudio”. En este sentido, Canclini indica que lo que se sabe de las identidades hace suponer que no tienen consistencia fuera de las construcciones históricas en que fueron inventadas y que, además, la idea de identidad se define y redefine en interacción con otras sociedades, por lo que es conveniente tener en cuenta cómo nos ven otros y cómo asimilamos nosotros esos modos de mirarnos. De este modo, para Canclini, hay elementos “que se utilizan para delimitar la identidad como, por ejemplo, el uso de la lengua, que son susceptibles de ser estudiados rigurosamente.” No obstante, existen otros elementos “que suelen darse como definiciones identitarias (color de la piel, gustos, costumbres) que se [basan en] determinaciones biologicistas y convicciones subjetivas inasibles.”<sup>82</sup>

En este contexto, se puede afirmar que para que los procesos de globalización puedan tener un futuro próspero desde la perspectiva de estos autores, es necesario que estén involucradas características culturales en las relaciones sociales y, aunque, se están dando procesos de intercambios entre países con culturas diferentes se pueden abrir nuevas interconexiones entre culturas y circuitos que potencien las iniciativas sociales. Para Canclini “no se trata de defender la identidad o de globalizarnos, sino que se deben aprovechar las oportunidades de saber qué podemos hacer y ser con

---

<sup>81</sup> APPADURAI, Arjun, *op. cit.*, p. 30.

<sup>82</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *op. cit.*, p. 85

los otros.” En suma, cómo podemos “encarar la heterogeneidad, la diferencia y la desigualdad.”<sup>83</sup>

Según este autor, cuyos estudios se han centrado básicamente en el ámbito latinoamericano, si se agrupa el espacio cultural del continente se puede hablar de muchas identidades, ante las cuales no hay necesidad de ejercer ningún reduccionismo, ni obligación a forzar determinados rasgos comunes. En este sentido, lo indígena, lo afroamericano, lo europeo, la latinidad o la tropicalidad son nociones que, a veces, pueden converger y que en otros casos se distancian.

Para el teórico Juan Acha la problemática de Latinoamérica y de sus expresiones comprende “lo latinoamericano como esencia cultural en un sentido amplio, como identidad que encierra otras identidades, y lo que esta identidad significa o puede significar en las artes visuales.”<sup>84</sup>

Por tanto, desde esta perspectiva, la diversidad es la real identidad de Latinoamérica, donde el anhelo por el desarrollo se une a la pobreza y la desigualdad, en una región que ha vivido la llamada modernidad de los años 40 y 50 del siglo XX, y se enfrenta a infinidad de contradicciones que generan desigualdades sociales y económicas.

No podemos negar que nuestro mundo es culturalmente diverso y que es en las ciudades donde con mayor intensidad se manifiesta. Entender la globalización requiere sondear cómo están cambiando los imaginarios y cuáles surgen en los intercambios migratorios, comerciales y turísticos, teniendo presente que la integración presenta, según ya hemos apuntado, enfoques diferentes en función de la perspectiva con la cual se aborde.

---

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>84</sup> OLIVAR, Dagmary, “El latinoamericanismo en la propuesta teórica y crítica de Juan Acha: la convergencia con las teorías del Caribe”, *Revista brasileira do Caribe*, Sao Luis, vol.XII, nº24, Jan-Jun 2012, p. 462.  
<https://www.redalyc.org/pdf/1591/159123802007.pdf> [Fecha consulta 14 marzo 2016]

Para el mencionado Canclini la globalización se presenta como un objeto de estudio evasivo e inmanejable, que también debe contener narrativas y metáforas que aborden lo que no se trata en las teorías y las políticas, “porque varias teorías de lo social reconocen que conformamos a través de imágenes, nuestra sociedad y lo que sucede en relación con otros, pero que no nos movemos solo con lo empíricamente verificable sino también con suposiciones y conjeturas.”<sup>85</sup>

Asimismo, el fenómeno de la globalización no puede postularse como modelo único de desarrollo. Passerson, citado por Canclini, habla sobre las fracturas que trae consigo este escenario.

“No es un paradigma científico, ni económico, en el sentido de que no cuenta con un objeto de estudio claramente delimitado. Las múltiples lecturas sobre lo que significa globalizarse, incluyendo teorías sociológicas y antropológicas, permiten que aflore, en los relatos e imágenes, lo que la globalización tiene de utopía y lo que no se puede integrar, por ejemplo, las diferencias entre anglos y latinos, los desgarramientos de la gente que migra o viaja, que no vive donde nació y se comunica con otros a los que no sabe cuándo volverá a ver.”<sup>86</sup>

La amplitud o estrechez de los imaginarios con respecto a lo global determina las desigualdades de acceso a lo que suele denominarse como culturas globales. Al respecto, cabe recordar de nuevo a Juan Acha para quien el término *latino* entraña una autodefinición y una autoidentificación cultural que expresa un especial parentesco con la Europa latina, dentro de un mundo dominado por los usos y costumbres *Made in USA*.

Es a principios de los años 1990 cuando podemos fijar el inicio de los planteamientos de estos temas donde la articulación entre globalización, integraciones regionales y culturas diversas constituye el centro de atención. No obstante, podemos afirmar que hay

---

<sup>85</sup> DE LA HABA, Juan y SANTAMARÍA, Enrique, *op. cit.*, p. 6.

<sup>86</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *op. cit.*, pp. 13-14.

dificultad para conciliar los modelos y, de forma paralela, necesidad de lograr acuerdos en un tiempo en que la globalización acerca a naciones distantes.

“Las narrativas formadas en los intercambios mercantiles y simbólicos, desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XX, parecen reproducirse en los estereotipos de las últimas décadas globalizadoras: discriminación del norte hacia los latinoamericanos, admiración y recelo a la inversa. Sin embargo, la lectura puede ser más compleja si se pasa de leer la confrontación entre identidades a examinar los procesos culturales que vinculan o alejan. Al escuchar las distintas voces que hablan de globalización se presentan paradojas porque las identidades parecen incompatibles, pero los negocios y los intercambios mediáticos crecen.”<sup>87</sup>

Ahora bien, en estrecha relación con todo ello, surgen aproximaciones que reconfiguran el alcance de lo global y de lo local. Al respecto, el sociólogo Daniel Mato señala que es un error que existan formas dominantes de representar la idea de globalización, ya que pueden interferir las investigaciones tendentes a interpretar los procesos sociales contemporáneos desde otros planteamientos: “La globalización es, precisamente, el resultado de múltiples movimientos, en parte contradictorios, con resultados abiertos, que implican diversas conexiones local-global y local-local.”<sup>88</sup>

En esta misma dirección, el sociólogo Roland Robertson, autor del clásico *Globalización* (1992), al estudiar las maneras en las que lo global y lo local interactúan para producir una cultura global, acuña el término “glocal”, término que plantea una interpretación de aspectos de la realidad en los que operan dinámicas globales y locales, ya que existen razones socioeconómicas por las cuales lo global no puede

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>88</sup> MATO, Daniel, *Crítica de la modernidad, globalización y construcción de identidades*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1995, p. 47.

prescindir de lo local, ni lo local puede sobrevivir desconectado de la globalidad.<sup>89</sup> Y es que se ha de tener presente que:

“Los pocos estudios etnográficos y comunicacionales realizados hasta ahora sobre procesos de libre comercio e integración muestran cuántos intereses económicos, étnicos, políticos y culturales se cruzan al construir esferas públicas supranacionales: demasiado a menudo los intentos de construir ágoras desembocan en torres de Babel.”<sup>90</sup>

## 2.2. Migraciones, ciudades y miedos globales

Se calcula que entre 1846 y 1930 una oleada de migración masiva compuesta por 52 millones de personas deja Europa, es decir, una cuarta parte de sus habitantes, estimado a principios del siglo XX en 200 millones. De esos 52 millones el 72% se dirige a Estados Unidos, el 21% a Latinoamérica y el resto a otros destinos, especialmente, Australia.

Para Latinoamérica la migración desde Europa ha sido una realidad presente desde tiempos coloniales, lo que ha marcado fuertemente la formación de las identidades y generado un flujo migratorio significativo que hoy se ha revertido, tal como veremos más adelante.

Desde los periodos de la colonia, la región recibió inmigrantes de otras partes del mundo entre los cuales podemos señalar africanos y asiáticos (principalmente chinos y japoneses y, más recientemente, coreanos) y, en cantidades menores, inmigrantes del Medio Oriente, que dejan huellas profundas en la economía, la cultura, las instituciones y la sociedad.

---

<sup>89</sup> Todo parece indicar que el término inicial fue el de *glocalización*, utilizado por los japoneses con fines de desarrollo de estrategias de marketing, posteriormente se ha asentado como una categoría de análisis territorial, sociológica y política.

<sup>90</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *op. cit.*, p. 26.

La recuperación y fortalecimiento económico de Estados Unidos y Europa traerá consigo un vuelco en los patrones migratorios acaecidos en los últimos decenios, de ahí que Latinoamérica y el Caribe se conviertan en fuente de emigración, sumándose al complejo panorama migratorio que ha devenido tema clave para determinados países. Según la Comisión Económica para América Latina y el Caribe, “la actual crisis económica global ha puesto en el centro de muchos debates a la migración internacional y se percibe una clara necesidad de dimensionar y evaluar adecuadamente los impactos que sobre ella acarrea.”<sup>91</sup>

Según acabamos de apuntar, en la segunda mitad del siglo XX la dirección de los viajes se invierte y comienza un nuevo ciclo de migración desde Latinoamérica formado por millones de perseguidos políticos y desempleados que se encaminan sobre todo hacia España, Italia y Alemania. Al respecto, García Canclini se pregunta sobre los relatos históricos:

“¿Pueden los viejos relatos, que organizaron las expectativas de los migrantes y los acuerdos que en otra etapa de la división internacional del trabajo rigieron los intercambios, incluir ahora nuevos procesos: los exilios políticos y las migraciones de la globalización, el imaginario de los turistas, las recientes formas de discriminación, la recomposición de las tradiciones locales y regionales de lo latino y lo anglo, bajo las estrategias mediáticas transnacionales? No solo ha cambiado lo que hay que narrar sino quienes lo hacen. Aunque la escuela, los museos y los libros siguen conformando la mirada sobre los otros, los actores de la cultura letrada son desplazados por la comunicación audiovisual

---

<sup>91</sup> Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), América Latina y Europa: la migración internacional es oportunidad para la integración, el desarrollo y el fortalecimiento de los derechos humanos, Foro de Biarritz, 4 y 5 noviembre 2010. [www.cepal.org/celade/agenda/5/41865/SE100746-3-RCEPAL.pdf](http://www.cepal.org/celade/agenda/5/41865/SE100746-3-RCEPAL.pdf) [Fecha consulta 6 octubre 2016]



y electrónica, los organismos públicos de cada nación por empresas transnacionales.”<sup>92</sup>

Asimismo, Appadurai recalca que en un contexto transterritorial de esta índole se considera como cuestión prioritaria la competencia y la discriminación en el mercado, hecho que supone la subordinación o, incluso, la exclusión de otros valores como, por ejemplo, los representados por la universalidad de derechos políticos y culturales. Esta situación surge como consecuencia directa de un hecho que, lamentablemente, resulta evidente: lo que reviste importancia no es el desarrollo de la ciudadanía, sino la capacidad para generar un tipo de trabajo precario que tenga los menores costos posibles y que, por ello, permita conquistar mercados y consumidores.

“Aun cuando en estos días se habla mucho más de integración entre países latinoamericanos y europeos, y se realizan acuerdos más concretos que en cualquier época anterior, la apertura a los otros, la construcción de una interculturalidad democrática está más subordinada al mercado que en cualquier tiempo previo.”<sup>93</sup>

Según Garson y Thoreau, citados por Canclini, se distinguen en la actualidad “tres sistemas migratorios: la migración de instalación definitiva o de poblamiento, la migración temporal por razones laborales y la migración de instalación variable, intermedia entre las dos precedentes.”<sup>94</sup> Las dos últimas son las que crecieron en las décadas recientes.

Más que por el número de personas involucradas, los actuales movimientos de población se diferencian de las migraciones del siglo XIX y primera mitad del XX, en que aquellos eran en la mayoría de los casos de carácter definitivo. A su vez, suponían una evidente desconexión entre quienes se iban y quienes se quedaban.

---

<sup>92</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *op. cit.*, p. 77.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>94</sup> *Ibidem*, pp. 78-79.

En contraste con dicha situación, para los migrantes actuales existe la posibilidad de mantener una comunicación fluida y directa con sus respectivos lugares de origen a través de los medios audiovisuales, el correo electrónico y las redes sociales, por lo que la “interculturalidad se produce hoy más a través de comunicaciones mediáticas que por movimientos migratorios.”<sup>95</sup> Ante un panorama como el descrito cada vez se hace más difícil responder a la pregunta sobre cuál es el lugar al que se pertenece.

Las ciudades y, sobre todo, las megaciudades, son lugares donde se desdibuja y vuelve incierto lo que antes entendíamos por lugar. Para Canclini estas ya no son áreas delimitadas ni homogéneas, sino espacios de interacción en los cuales las identidades y los sentimientos de pertenencia se forman con recursos materiales y simbólicos de origen local, nacional y transnacional.

“Algunos estudios antropológicos recientes, al comparar los modos de residencia y los imaginarios que suscitan zonas diversas de la ciudad, encuentran que, mientras los que habitan pueblos y barrios sienten *pertenecer a*, los que están en áreas modernas hablan de *vivir en*.”<sup>96</sup>

Por su parte, el sociólogo Zygmunt Bauman habla de espacios que se extienden y se contraen según los significados y los valores que cada individuo construye para sí a lo largo de su vida y que son cada vez más globales y sujetos a cambios constantes. Sobre este aspecto reflexiona, según nos recuerda Ramón Sarró, el antropólogo Ulf Hannerz al hacer alusión a los conceptos de cultura y de hábitat de significado:

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>96</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor (Coord.), *La antropología urbana en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma Metropolitana, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2005. [www.euskomedia.org/PDFAnlt/zainak/32/3212671275.pdf](http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/zainak/32/3212671275.pdf) [Fecha consulta 6 diciembre 2016]

“Mientras que el concepto de cultura le parece determinista, porque condena a considerar a los individuos en última instancia como ciegos reproductores de estructuras, el de hábitat de significado permite, según Hannerz, concebirlos como autónomos y poner el énfasis de la investigación social en su agencia más que en la estructura que los devora. El hábitat de significado de un político guineano, por ejemplo, no se limita a la sociedad *fang* en cuyo seno puede haber nacido, sino que incluye además sus experiencias en el mundo transnacional (una formación en Europa, contactos con otros políticos y especialistas internacionales, etc.).”<sup>97</sup>

Si tenemos en consideración estas reflexiones, la cuestión que podemos plantearnos en relación con la temática urbana nos lleva a tener que enfrentarnos a una compleja y contrastada realidad. De este modo, al comparar ciudades de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica se evidencian las diferencias internas de cada urbe, y cómo lo local, nacional y global en ellas, varía notoriamente.

Se puede decir que en Latinoamérica ciudades formadas, sobre todo, a partir de modelos españoles y portugueses, han cumplido funciones modernizadoras e integradoras de los migrantes. Según la antropóloga Amalia Signorelli, al predominar una concepción urbanística integradora, las grandes ciudades se transforman en ámbitos disponibles para la interculturalidad. Ello trae consigo que las mismas pueden ser consideradas como:

“Los únicos espacios donde es posible hacer circular la información y comparar las experiencias en presencia de una concentración de personas suficientemente amplia para que

---

<sup>97</sup> Véase SARRÓ, Ramón, “Cultura y metacultura: más allá de la diversidad y de la homogeneización”, *Revista de libros. Estudios culturales/Historia de las ideas*, nº 27, marzo 1999.

[http://www.revistadelibros.com/articulo\\_imprimible.php?art=3184&t=articulos](http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=3184&t=articulos) [Fecha consulta 20 diciembre 2016]

constituya un conjunto de relaciones no irrelevantes respecto al sistema global.”<sup>98</sup>

Hasta mediados del siglo pasado la estructura urbana en las ciudades latinoamericanas está regida por los patrones internos de cada nación. En la actualidad Ciudad de México y São Paulo son megalópolis no por ser capitales de regiones, sino por tener un papel determinante en redes económicas y comunicacionales a escala mundial. En esas grandes urbes se articula lo local con lo nacional y con los movimientos globalizadores. De ahí que Néstor Canclini, partiendo de diversas fuentes, analice cuáles son los requisitos en lo que se basa la noción de ciudad global:

“a) fuerte papel de empresas transnacionales, especialmente de organismos de gestión, investigación y consultoría; b) mezcla multicultural de pobladores nacionales y extranjeros; c) prestigio obtenido por la concentración de élites artísticas y científicas; d) alto número de turismo internacional”.<sup>99</sup>

Para Saskia Sassen, que trabaja sobre el tema de la ciudad global desde la década de 1980, actualmente el número de estas aumenta a medida que la propia economía global se expande y se va conformando una red cada vez mayor de ciudades. Esta red “constituye un espacio de poder que contiene las infraestructuras y las capacidades necesarias para la gestión de las operaciones internacionales de las empresas y los mercados globales.” A su vez, este hecho “quiebra en parte la antigua división entre Norte y Sur en tanto construye una geografía de la centralidad que incluye ciudades importantes del Sur.”<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> SIGNORELLI, Amalia, *Antropología urbana*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Anthropos, México, 1999, p. 21.

[https://www.academia.edu/21431106/Amalia\\_Signorelli\\_-\\_Antropolog%C3%ADa\\_Urbana](https://www.academia.edu/21431106/Amalia_Signorelli_-_Antropolog%C3%ADa_Urbana) [Fecha consulta 25 abril 2016]

<sup>99</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización...*, *op. cit.*, p. 167.

<sup>100</sup> SASSEN, Saskia, *Una sociología de la globalización*, Katz, Madrid, 2010, p. 36.

Por otro lado, sabemos que la diferencia entre la ciudad globalizada y la tradicional se acentúa en las megalópolis del tercer mundo, hecho al que se ha de añadir una matización distintiva entre lo que podemos considerar como ciudades propiamente globales y ciudades que entran dentro de la conceptualización de ciudades emergentes. En la primera categoría se encuentran urbes como Nueva York, Los Ángeles, Londres, París, Berlín, Frankfurt, Tokio y Hong Kong, sedes avanzadas de actividades financieras, audiovisuales e informáticas. Al segundo grupo pertenecen ciudades como São Paulo y Ciudad de México, donde se desarrollan y prestan servicios globalizados al mismo tiempo que se mantienen sectores tradicionales y actividades económicas de naturaleza más informal.

Borja y Castells reflexionan sobre el riesgo que conlleva “la nueva estructura urbana [...] que ocupa la cúspide del nuevo sistema y crea sus espacios exclusivos como lo hizo, en su tiempo, la élite burguesa.”<sup>101</sup> Ello hace que se embellezca y venda una parte de la ciudad, mientras se esconde y se abandona la otra, lo que acentúa los espacios de segregación y conduce al repliegue compartimentado.

“Hay un contraste entre el imaginario provinciano, para el cual todavía las megalópolis son horizontes de modernidad y progreso y, por otra parte, el imaginario internacional, el que circula en la prensa, la televisión y algunos estudios especializados, para el cual las ciudades de México, São Paulo, Bogotá y Caracas se asocian a sobrepoblación, congestión, contaminación y violencia.”<sup>102</sup>

En estas ciudades, sus habitantes adoptan nuevas estrategias de protección y relación que modifican directamente el paisaje urbano y que, incluso, llegan a tener una especial incidencia en los mismos hábitos de vida. En este sentido, cabe señalar que en muchos barrios populares, los vecinos se organizan para hacerse cargo de la seguridad,

---

<sup>101</sup> BORJA, Jordi y CASTELLS, Manuel, *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Santillana Ediciones, Madrid, 1997, p. 57.

<sup>102</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización...*, op. cit., p. 176.

mientras que los sectores económicos poderosos configuran conjuntos residenciales y lugares de trabajo cerrados a la circulación o con acceso restringido.

Para Amalia Signorelli, en Estados Unidos, muchas ciudades se han ido transformando “en constelaciones de guetos, miserables o de lujo, recíprocamente segregados, y conectados, pero independientemente uno de otros, a circuitos nacionales de integración política, económica y cultural.”<sup>103</sup>

En este mismo sentido, ante los peligros e inseguridades del mundo contemporáneo, José Miguel Cortés señala que “de este modo, se pasa del parque público al pequeño jardín dentro de casa, de la plaza común al centro comercial, de la calle a las galerías privadas, del barrio abierto a la urbanización cerrada.”<sup>104</sup> La consecuencia fundamental que provoca este sistema no es otra que la pérdida del espacio público urbano, situación que suscita que las ciudades pasen a organizarse en función de la circulación de las mercancías y las necesidades del capital.

El sociólogo Mike Davis sostiene que la categoría del miedo da lugar a una *vigilantópolis*, una ciudad en la que el espacio público es destruido y las calles peatonales transformadas en vías de flujo rápido. Ciudades en las que en las megaestructuras y los centros comerciales se conjuga el apropiacionismo posmoderno junto con una “vigilancia extensiva que crea un *scanscape* virtual, un espacio de visibilidad protectora que delimita cada vez más.”<sup>105</sup>

Asimismo, Davis habla de la “globalización del miedo” y sostiene que el atentado de las Torres Gemelas refuerza un escenario apocalíptico, ya que “los ataques solo pueden llevar a una ulterior pérdida de la dimensión urbana: nuevas técnicas de control del territorio, nuevas prisiones, intensificación del sentimiento de miedo y sospecha en las

---

<sup>103</sup> SIGNORELLI, Amalia, *op. cit.*, p. 50.

<sup>104</sup> CORTÉS, José Miguel, “Arquitecturas del miedo”, *Exitbook: Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 13, 2010, p. 58.

<sup>105</sup> DAVIS Mike, *Control urbano...*, *op. cit.*, p. 9.

relaciones sociales.”<sup>106</sup> Para este autor, el 11 de septiembre de 2001, no solo crea un residuo más dentro de la nueva ecología del miedo, sino también una percepción diferente del espacio urbano, cuyos habitantes lo consideran cada vez más como lugar de terror y de peligro inminente.

También el teórico Paul Virilio ve en el 11-S el inicio de una época de angustia. De hecho, en *Ciudad pánico* sostiene que “la verdadera catástrofe de la modernidad es la megalópolis, que se está volviendo una única metaciudad sin límite.”<sup>107</sup> Por tanto, en las grandes urbes se puede percibir una silenciosa y soterrada guerra en la que cualquiera de sus habitantes se convierte en un potencial enemigo, hecho que culmina en la histeria que rodea a los atentados, accidentes y crímenes.

Por otro lado, en este mundo global, según Leonardo Lippolis, el *shopping* se transforma en “una ceremonia colectiva de autoafirmación” hacia la que se encamina inexorablemente nuestra manera de concebir la modernidad. La gente tiene una inmensa necesidad de consumo que propicia que el *mall* se transforme en:

“El gran templo contemporáneo, el único edificio que confiere sentido, identidad y función a un territorio de pesadilla ocupado por cámaras policiales y perros guardianes, un reino sin un centro, desprovisto de tradiciones cívicas y valores humanos.”<sup>108</sup>

El centro comercial se convierte, por ello, en un espacio de pretendida libertad en el que, tanto la creación de necesidades inconscientes, como la creencia de que estamos tomando decisiones, deviene algo aparentemente prioritario y determinante.

---

<sup>106</sup> LIPPOLIS, Leonardo, *Viaje al final de la ciudad. La metrópolis y las artes en el otoño posmoderno (1972-2011)*, Enclave, Madrid, 2015, p. 81.

<sup>107</sup> VIRILIO, Paul, *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2007, p. 54.

<sup>108</sup> LIPPOLIS, Leonardo, *op. cit.*, p. 63.

Sin embargo, junto a este fenómeno, también se observa que en la actualidad dichos centros no solo ofrecen la posibilidad de comprar, sino también, y es lo que ahora interesa destacar, la posibilidad de articular otras opciones de entretenimiento y seguridad que facilitan la socialización y el intercambio comunitario.

En este sentido, Borja y Castells enfatizan la importancia de que en los mismos “puedan impulsarse otras actividades de información y participación vinculadas con la gestión pública de la cultura.”<sup>109</sup> Redundando en estos aspectos, Canclini insiste:

“Hay que destacar el papel cultural que cumplen los macrocentros comerciales en ciudades grandes y medianas. Además de expandir el capital inmobiliario y comercial, reestructurar en forma concentrada las inversiones, generar empleos y extinguir otros del comercio minorista, ofrecen espacios para escenificar el consumo donde la monumentalidad arquitectónica se asocia con el paseo y la recreación.”<sup>110</sup>

### 2.3. Planteamientos urbanos distópicos

Para algunos autores la metrópolis occidental se percibe hoy en día, y cada vez más, como el resultado de una distopía en curso y de un apocalipsis inminente. El término distopía, acuñado a finales del siglo XX, surge por oposición al concepto de utopía, el lugar donde todo es como se considera que debería ser. Distopía es, por tanto, la antítesis de la sociedad perfecta, un lugar del todo indeseable producto de los fracasos del progreso.

En el libro *Escrituras de la catástrofe*, el profesor de literatura Francesco Muzzioli precisa que la distopía no es simplemente lo contrario a la utopía, sino un concepto más complejo y un género

---

<sup>109</sup> BORJA, Jordi y CASTELLS, Manuel, *op. cit.*, p. 65.

<sup>110</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización...*, *op. cit.*, pp. 172-173.



literario bien preciso, un tipo de romance fantástico, o también de ciencia ficción, que imagina la posibilidad de un mundo peor que el real y cuya difusión coincide con el afianzamiento de la globalización a escala mundial.

“Distopía es una forma de realismo, dado que los motivos que tratan los escritores distópicos, imaginando el futuro, están ya presentes en nuestro futuro. Se trata de un paisaje inevitable en nuestro colectivo actual, que en el futuro vislumbra el final del mundo.”<sup>111</sup>

Para Muzzioli a cada momento histórico le corresponde un tipo de distopía en particular, que surge de los miedos de la sociedad, de ahí que plantee el que las *narraciones distópicas* cumplen con una función ética, debido a que quienes las escriben tienen la esperanza de que no se conviertan en realidad los hechos relatados.

Por su parte, Zygmunt Bauman escribe sobre un sentimiento dominante en la modernidad líquida que sintetiza con un concepto de procedencia germana: la noción de *Unsicherheit*. Se trata de un término que “nos obliga a utilizar tres palabras para traducirlo: incertidumbre, inseguridad y vulnerabilidad, si bien se podría traducir también como *precariedad*.”<sup>112</sup> En este contexto introduce también la idea de miedo líquido, una sensación, paralela a la anterior e igual de omnipresente que aquella, que pone de relieve una de las incertidumbres cruciales que subyacen en nuestra cultura.

Dicho miedo se presenta, en parte, como el producto de una transacción en la que se cede libertad, pero en la que a cambio se obtiene seguridad, una seguridad que es en la que se asienta el hecho de la convivencia ciudadana. La convivencia, sin embargo, se configura como un hecho complejo, especialmente si tenemos en cuenta su propia realidad dentro de un mundo falseado, algo que en los años 1960 la Internacional Situacionista situará como uno de sus ejes

---

<sup>111</sup> MUZZIOLI, Francesco, *Scritture della catastrofe*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 18.

<sup>112</sup> BAUMAN, Zygmunt, *op. cit.*, p. 43.

discursivos. Precisamente en *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord plantea que la vida de las sociedades contemporáneas se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos donde en un “mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso.”<sup>113</sup>

En la década siguiente, momento de máximo auge de la *radical architecture*, el grupo italiano Archizoom presenta, ante la imposibilidad de una profunda transformación del presente, la *No-Stop City*. Y lo hace como una utopía crítica que se ve a sí misma como “una ciudad sin cualidades, anónima e indiferenciada.” Una ciudad indistinta y despojada de límites precisos que se articula en torno a espacios como el “del supermercado y [el] de la oficina, presentándose como un campo neutral en el que la identidad se crea exclusivamente a través del consumo.”<sup>114</sup>

Tres años después de la distopía de Archizoom, el historiador y urbanista Lewis Mumford alerta sobre un futuro en el que las ciudades serán engullidas por lo que él llama la *megamáquina*. Esta surge como resultado de una tecnocracia totalitaria, con un mecanismo de dominación del hombre por el hombre mediante el poder de la técnica, un poder que bajo las exigencias de control de la tecnología de fin de milenio lo reduce al aislamiento total. Sin embargo, “la tecnología puede contribuir al progreso, siempre supeditada a la cultura, ayudando al hombre a controlar y reformar su medio.”<sup>115</sup>

“Si la ciudad, en cuanto expresión social del progreso, ha sido a menudo protagonista de la narración de ciencia ficción, con el tiempo la metrópolis distópica ha invadido progresivamente el territorio antes ocupado por los gratificantes e innovadores parajes imaginados por la utopía positiva. Mientras que las

---

<sup>113</sup> DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 1999, p.40.

<sup>114</sup> LIPPOLIS, Leonardo, *op. cit.*, p. 27.

<sup>115</sup> HOMOBONO, José Ignacio, *La ciudad y su cultura en la obra de Lewis Mumford*, Universidad del País Vasco, 2003, p. 182.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2004876> [Fecha consulta 20 octubre 2016]

primeras obras maestras de este género estaban ambientadas en ciudades no descritas explícitamente, como el Londres de 1984 de Orwell, a partir de los años sesenta se abre paso una representación urbana cada vez más precisa y realista: ya no se trata de extrañas ciudades en un futuro lejano, sino de nuestras ciudades, proyectadas en un futuro próximo de connotaciones decididamente inquietantes.”<sup>116</sup>

En los años 1960, James Ballard, referencia de la ciencia ficción inglesa, trabaja en su literatura sobre la problemática del siglo XX, presentando una distopía posmoderna en la que el edificio se convierte en el protagonista al simbolizar la ausencia de la sociabilidad urbana. Por medio de la metrópolis, vista como organismo irremediamente enfermo, Ballard desaprueba el proyecto moderno de Le Corbusier y de esa “máquina de habitar” en la que cierto tipo de arquitectura puede redimir a la sociedad y al hombre, mediante la propia reclusión en una comunidad autosuficiente.

En cuanto al cine se refiere, podemos decir que dos de las distopías sociales que contaron con un mayor eco y popularidad fueron las dirigidas por Stanley Kubrick y Terry Gilliam: nos referimos respectivamente a *La naranja mecánica* y a *Brazil*.

En *La naranja mecánica* (1971) se plantea un debate sobre la condición humana, concebida básicamente como libertad ética de elección. De hecho, Burgess, autor de la novela, considera indisoluble el hecho de sabernos humanos y el de actuar libremente. Al respecto, según recuerda José Miguel Viña, el citado Burgess afirma que:

*“Cuando un hombre no puede elegir, deja de ser hombre. Las nuevas técnicas de condicionamiento conductual que se aplican al protagonista no hacen sino incidir en la paradoja: deshumanizan al hombre para hacerlo sociable [...] (cuestión*

---

<sup>116</sup> LIPPOLIS, Leonardo, *op. cit.*, p. 30.

común en la literatura distópica), el individuo se diluye y confunde en la masa.”<sup>117</sup>

Por otro lado, *Brazil* (1985) representa una suerte de actualización posmoderna de *1984*, de George Orwell, donde, entre múltiples aspectos, el poder es representado por una forma agresiva de consumismo.

No obstante, se halla muy afianzada la opinión sobre que la cinta que mejor resume las características del distopismo posmodernista es *Blade Runner*, realizada por Ridley Scott en 1982. En la misma, un policía especializado en atrapar replicantes desarrolla su tarea en un contexto urbano asfixiante: el de una distópica Los Ángeles, curiosamente situada a nivel temporal en un futuro que ya nos resulta pasado (2019).

La película nos muestra un mundo dominado por los simulacros, hecho que constituye una característica compartida con otros largometrajes posteriores, como por ejemplo, *Matrix* de Lily y Lana Wachowski (1999) y su reconocida cita visual a *Cultura y simulacro*, ensayo publicado originalmente en 1978 por Jean Baudrillard. Ahora bien, al margen de este hecho, lo que nos interesa destacar en este contexto es el sentido que posee la visión urbana que muestra Ridley Scott, una visión en la que las personas, aisladas socialmente, deambulan por calles superpobladas dentro de un paisaje urbano decadente. En este caso, para diseñar su distopía futurible Ridley Scott utiliza un paisaje virtual.

El ya mencionado Ballard, por el contrario, afirma que siempre busca la inspiración en la vida cotidiana, en un mundo donde predominan autopistas, supermercados, estaciones:

---

<sup>117</sup> VIÑA, José Miguel, “La naranja mecánica”, *El espectador imaginario*, noviembre, 2009.  
<http://www.elespectadorimaginario.com/pages/noviembre-2009/investigamos/la-naranja-mecanica.php> [Fecha consulta 22 octubre 2016]

“El mundo en el que vive la gente normal [...] Nunca me ha gustado la ciencia ficción a la americana, aquella que explora nuevas galerías en un futuro distante. Siempre pensé que el planeta que hay que explorar es la tierra, y que los alienígenas, los monstruos, somos nosotros, los hombres de hoy. El espacio en el que intento entrar con mis novelas y relatos es un espacio psicológico, el espacio sideral no me interesa.”<sup>118</sup>

Para Ballard la sociedad del tardocapitalismo compra cosas que no necesita y a pesar de poder tener todo lo imaginable para divertirse “se aburre mortalmente porque ha perdido el gusto por la vida”, y ello dentro de un panorama donde la sociedad del espectáculo ha triunfado y la pasividad, que es un elemento dominante del paisaje social, desata instintos de violencia.<sup>119</sup> Al respecto, resulta llamativo constatar que, con setenta años, Ballard decide vivir en Shepperton, un suburbio londinense, desde el que continuará con su investigación sobre los espacios urbanos contemporáneos.

“Por aquí cerca pasa la autopista M25, el gran anillo de circunvalación exterior de Londres. Alrededor de esta carretera hay una aglomeración suburbana de chalés anónimos y de bloques escuálidos falsamente lujosos, supermercados y *shopping centers*, gasolineras y cines multisala, lavanderías automáticas y freidurías chinas. La nueva Inglaterra está toda aquí, se trata de una realidad que ya no es ni ciudad ni campo, una sociedad de usar-y-tirar en la que las relaciones personales ya no cuentan nada, pues se elige un amigo, un amante, una mujer como se eligen unas vacaciones todo incluido de cinco días en algún lugar exótico del que no entenderías nada, antes de volver a la loca rutina cotidiana”.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> FRANCESCHINI, Enrico, “Gli alieni siamo noi. Intervista a J. G. Ballard”, *La Repubblica*, 5 de noviembre de 2003.  
[http://www.blackmailmag.com/James\\_Ballard.htm](http://www.blackmailmag.com/James_Ballard.htm) [Fecha consulta 5 noviembre 2016]

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> LIPPOLIS, Leonardo, *op. cit.*, p. 57.

Ballard insiste en que hoy en día evitamos casi todas las formas de compromiso social, apenas conocemos a nuestros vecinos y cubrimos la cuota de camaradería que necesitamos en lugares de paso como las salas de espera o los ascensores de las grandes tiendas y que, aunque, reconocemos la importancia de vivir en comunidad, preferimos evitar a los demás.

En 1976, el geógrafo Edward Relph, en *Place and placelessness*, reflexiona sobre cómo la pérdida de significados es una cualidad del territorio urbano actual. Por ello, la metrópolis es definida por el autor como *placelessness* (sin lugares), “con sus paisajes híbridos y paradójicos compuestos por diferentes piezas que se repiten al infinito de conexiones.”<sup>121</sup>

Años más tarde, en 1992, el antropólogo francés Marc Augé, precisa este análisis con la teoría de los no lugares, sin duda uno de los puntos de referencia más citados a la hora de efectuar el análisis urbano contemporáneo.

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí definida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos.”<sup>122</sup>

Asimismo, Augé hace alusión a la sobremodernidad que trae implícitas situaciones de soledad, directamente ligadas a la aparición y a la proliferación de no lugares, que actúan como la negación de la dimensión humana en las relaciones sociales típicas de la ciudad histórica. La experiencia de vivir el espacio físico de la ciudad es reemplazada, paralelamente, por el uso de las tecnologías informáticas que supone el encerramiento de los ciudadanos y la anulación del contacto con el mundo exterior.

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>122</sup> AUGÉ, Marc, *Los no lugares...*, *op. cit.*, p. 83.

“De este modo el tránsito de la modernidad a la *sobremodernidad* se caracteriza por la sustitución de la residencia/morada (donde se habita) por el tránsito, del cruce (donde nos encontramos) por el desvío, del viajero (el que se entretiene en el trayecto) por el pasajero (que se define por el destino), del centro urbano por el *grand ensemble* (el gran asentamiento periurbano donde vivimos todos juntos aislados), de la lengua (que se habla y articula en discurso) por la comunicación (con sus códigos y estrategias).”<sup>123</sup>

Para Augé, el modelo de la ciudad no lugar se encuentra en Las Vegas, un aglomerado de no lugares que lo llenan todo, sin dejar espacio a la sociabilidad. Otro ejemplo lo podemos hallar en Disneyland, el no lugar donde la sustitución de la experiencia por la imagen alcanza su consagración.

En el lado opuesto de la balanza, por poner unos meros ejemplos, tenemos dos casos llevados a la práctica en las ciudades de Milán y de Hamburgo. Nos referimos, respectivamente, a las iniciativas emprendidas en el barrio Isola y a las que fueron desarrolladas en Park Fiction y que quedaron recogidas en la película *Park Fiction. Los deseos salen de casa para andar por las calles*, frase del poeta Friedrich Hölderlin citada, precisamente, por Lefebvre en *La revolución urbana*.

En dichas experiencias grupos de artistas se involucran de manera directa con la comunidad y comparten una serie de luchas que se oponen a transformaciones impuestas desde las instituciones. En este proceso se efectúa un trabajo colectivo, a la par que se plantea un uso del espacio inspirado en las prácticas situacionistas.

Con todo, este tipo de acciones no hace más que retomar la noción de espacio en tanto que espacio habitado. Es decir, la idea de espacio como ámbito de apropiación popular, ese nivel P, denominado así por Lefebvre, al que alude este autor en el conocido texto que acabamos de mencionar.

---

<sup>123</sup> LIPPOLIS, Leonardo, *op. cit.*, p. 86.

Recordemos, al respecto, que Lefebvre distingue tres niveles de interpretación dentro de la ciudad. El nivel global G donde se ejerce realmente el poder y donde se ubican muchos de los símbolos arquitectónicos institucionales (catedrales, grandes museos, centros comerciales...). Junto a este nivel, el nivel M, específicamente urbano y vinculado a los espacios públicos, se caracteriza por ser un ámbito mixto y mediador, con plazas, iglesias, parques, calles y escuelas. Por último, nos encontramos con el ya referido nivel P, que es el de los inmuebles privados y el del espacio habitado, un nivel que es el que detenta la capacidad de apropiación popular del ambiente, una capacidad que es la que posibilita el comienzo de la revolución urbana.<sup>124</sup>

## 2.4. La apuesta creativa

El hombre enfrenta una lucha por el territorio, entendido como conjunto de relaciones sociales y formas de producción en el que damos forma a nuestras vidas y que tiende a coincidir cada vez más con las ciudades. En relación con este hecho, el Observatorio Metropolitano de Madrid, un colectivo de investigación e intervención política formado por activistas y profesionales, cuyo propósito se dirige al desarrollo de críticas sobre las principales líneas de transformación de las metrópolis, comenta:

“En los últimos años ciudades de todo el planeta han sido testigo de revueltas, acampadas y movilizaciones. Estos actos son la expresión de un rechazo a que la vida sea transformada en una mercancía intercambiable en el mercado. Ya desde las plazas más emblemáticas, ya desde las periferias sistemáticamente abandonadas, las recientes irrupciones sociales y políticas en las regiones metropolitanas parecen querer demostrar,

---

<sup>124</sup> LEFEBVRE, Henri, *La revolución urbana*, Alianza, Madrid, 1972, pp. 85-87.



parafraseando a Davis Harvey (2012), que la revolución [...] será urbana o no será.”<sup>125</sup>

Como hemos visto a lo largo de las presentes páginas, las ciudades han crecido en densidad y extensión y han cambiado sus funciones. A medida que la producción capitalista se concentra en las ciudades también la resistencia a la desposesión se hace patente, por lo que gran parte de las revueltas más significativas de los últimos años han sido motivadas por la defensa de entornos urbanos.

Precisamente, la gentrificación es una operación de mercado dirigida a revalorizar centros urbanos para atraer a habitantes de rentas más altas, lo que conduce a la transformación tanto de su aspecto externo, como de su composición social y funciones económicas.

El término *gentrificación* fue utilizado por primera vez en 1964 por la geógrafa inglesa Ruth Glass, al presentar la renovación de las viviendas del barrio londinense de Islington y el consiguiente desplazamiento de sus habitantes, de clase trabajadora.

Asimismo, Iria Candela relata cómo, desde finales de la década de 1960 y hasta principios de la década de 1990, la ciudad de Nueva York experimenta una profunda reestructuración que tiene repercusiones directas tanto en “su morfología arquitectónica como [en] su distribución social.” El objetivo perseguido no ofrece dudas, puesto que “este largo proceso de cambio estaba destinado a potenciar a escala global su protagonismo como sede mundial del capital corporativo y financiero.”<sup>126</sup>

El *boom* constructivo que experimenta Nueva York ocurre al mismo tiempo que una importante crisis de la vivienda en la ciudad, acrecentada por la reconversión del centro que produce más

---

<sup>125</sup> OBSERVATORIO METROPOLITANO DE MADRID (Ed.), *El mercado contra la ciudad. Globalización, gentrificación y políticas urbanas*, Traficantes de sueños, Madrid, 2015, p. 17.

<sup>126</sup> CANDELA, Iria, *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*, Alianza Forma, Madrid, 2007, p. 18.

desahucios y el crecimiento del valor de la propiedad. A su vez, Rosalyn Deutsche y Cara Ryan, en 1984, analizarán uno de los primeros casos de regeneración urbana en el centro de la ciudad y cómo en el mismo cobrará un especial protagonismo el papel otorgado “al artista y su *entourage*.”<sup>127</sup>

La idea de que la producción artística provoca un aumento en el valor de las propiedades inmobiliarias es puesta en práctica en gran parte de las operaciones de recuperación de las ciudades a nivel mundial. Al respecto, es emblemático el caso del Lower East Side en Nueva York, barrio de clase obrera durante 160 años, que experimenta una acción totalmente transformadora al ser abiertas en el mismo, durante los años 1980, más de cuarenta galerías comerciales.

Por una parte, el proceso de globalización, al que hemos hecho alusión, redefine la escala de lo urbano, y por otra, los procesos de gentrificación, incorporados a las políticas públicas, evolucionan con un ritmo acelerado y se convierten en un importante elemento del urbanismo contemporáneo.

En la búsqueda de una nueva utopía para la ciudad del siglo XXI diversos investigadores revisan los proyectos de ciudad que surgen después de la crisis de 2008, e inclusive los posteriores a la crisis de 1973.<sup>128</sup>

“La crítica se fundamenta en las bases teóricas de la Escuela de Frankfurt, uno de los grupos de intelectuales que más han estudiado las relaciones entre cultura y economía en las

---

<sup>127</sup> DEUTSCHE, Rosalyn y RYAN, Cara, “El bello arte de la gentrificación” en OBSERVATORIO METROPOLITANO DE MADRID (Ed.), *op. cit.*, p. 27.

<sup>128</sup> La crisis del petróleo de 1973 comenzó por la decisión de la Organización de Países Árabes Exportadores de Petróleo (OPEP) de no exportar más petróleo a los países que dieron su apoyo a Israel durante la guerra del Yom Kipur, que enfrentó a este país con Siria y Egipto. El aumento del precio, unido a la gran dependencia que tenía el mundo industrializado del petróleo, traerá consigo una escalada de la inflación y la reducción de la actividad económica de los países afectados.

sociedades capitalistas, y en las propuestas de Walter Benjamin, generadas de la reflexión sobre lo urbano, para desarrollar la teoría estética, que a su parecer le faltaba al marxismo, en la que era fundamental la apelación de la cultura como piedra angular de la organización de la ciudad.”<sup>129</sup>

Tras la crisis de 1973 se articularán diversos proyectos de ciudad, después de que el sistema fordista-keynesiano y el modelo de organización de la ciudad, asociado al mismo, entren en quiebra. Uno de los conceptos que más se popularizará será el de *ciudad creativa*, aunque también destacarán los de *ciudad informacional*, *ciudad comunicacional* y *ciudad inteligente*, conceptos todos ellos que, pese a sus singularidades, podrán actuar de manera complementaria entre sí.

De hecho, en el Reino Unido de principios de la década 1990, se desarrolla el primer estudio en detalle sobre la concepción europea de la ciudad creativa centrado en la ciudad de Glasgow, uno de los grandes centros fabriles de los siglos XIX y XX. Por medio de la planificación estratégica se afrontan y superan los problemas de las ciudades y, en este caso, se aprovecha la tradición cultural de la ciudad y su posición dominante, en Escocia, para potenciar industrias creativas como elementos catalizadores de otros sectores económicos. A mediados de la citada década la situación económica mejorará, lo que vendrá a demostrar el acierto de las medidas implementadas.

Por su parte, el profesor Richard Florida incidirá en el estudio de la noción de clase creativa y de qué relación existe entre esta y la regeneración urbana. Florida, en su libro *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, sostiene la tesis de que el destino de las ciudades se halla en la capacidad de atraer a creativos –científicos, artistas y tecnólogos– a

---

<sup>129</sup> MONTESINOS, Eduard, “La ciudad creativa como utopía y una alternativa a partir de Walter Benjamin”, XIV Coloquio Internacional de Geocrítica: La utopía y la construcción de la ciudad del futuro, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2-7 de mayo de 2016.

entornos urbanos abiertos, flexibles y dinámicos, ya que su creatividad se transformará en fuerza motriz de crecimiento. Al respecto, Jamie Peck, profesor de política económica urbana y regional, al investigar sobre las posibilidades que tienen las ciudades de llegar a ser urbes de creatividad, plantea que:

“En la economía creativa, las regiones aventajadas son aquellas que [...] establecen una ventaja competitiva a través de sus capacidades, son vehículos de movilización que casi instantáneamente pueden reunir los recursos necesarios para iniciar nuevos negocios y transformar las innovaciones en productos de éxito. Por esta razón, el concepto de la ventaja competitiva se desplaza a las regiones que pueden generar, retener y atraer al mejor talento.”<sup>130</sup>

Con independencia de las controversias y discusiones que pueden generar aportaciones como las de Richard Florida, lo cierto es que las mismas han ayudado a promover debates sobre política urbana, que ciudades como Denver y Toronto han puesto en marcha. Unos debates que han permitido enlazar nuevas estrategias de gestión empresarial y una agenda de desarrollo urbano muy concreta, probada en San Francisco, Austin, Boston o San Diego, poblaciones que encabezan la lista de ciudades creativas que logran cumplir con la llamada triple T: tecnología, talento y tolerancia.

El Manifiesto de Memphis elaborado, en el año 2004, por un grupo de personas, denominado como Los cien creativos, constituye un compromiso dirigido a que las comunidades valoren el potencial de las ideas creativas por medio de 10 principios:

1. El cultivo y reconocimiento de la creatividad.
2. La inversión en el ecosistema creativo.
3. La adopción de la diversidad.
4. El cuidado de los creativos.
5. La valoración cuando se asumen riesgos.

---

<sup>130</sup> PECK, Jamie, “A vueltas con la clase creativa” en OBSERVATORIO METROPOLITANO DE MADRID (Ed.), *op. cit.*, p. 101.

6. El apoyo a la autenticidad.
7. La inversión y la aportación a la calidad del entorno.
8. La eliminación de las barreras que entorpecen y dificultan la creatividad (mediocridad, intolerancia, desconexión, descontrol urbanístico, pobreza, malos colegios y educación deficiente, exclusión y degradación social y ambiental).
9. La asunción de responsabilidades en el cambio de la comunidad.
10. La garantía de que todas las personas, y de manera particular los niños, tengan derecho y acceso a la creatividad.<sup>131</sup>

Dentro de este contexto, iniciativas como las mencionadas ponen de relieve una cuestión: la necesidad que plantean numerosos estudios sobre la relevancia que adquiere un futuro urbano alternativo. Un futuro basado en las prioridades de la democracia, la justicia social y el empoderamiento de base. Desde esta perspectiva, deviene una tarea urgente visualizar una estrategia geopolítica de vínculos interurbanos que mitigue la competencia desleal entre ciudades y que fomente la construcción de nuevas formas de solidaridad urbana tanto entre ellas como dentro de las mismas.

¿Qué conclusión podemos obtener del recorrido efectuado? Quizá la más evidente sea la más compleja, probablemente, de articular a nivel social. Nos referimos al requerimiento a la convivencia a la que apela, desde sus orígenes, la propia idea de ciudad. Un espacio de conflictos y, por ello, una realidad de diálogos.

## **2.5. Latinoamérica y el fenómeno global**

La globalización ha hecho que las economías y sociedades del mundo se conecten, pero es evidente que hay grandes diferencias en la capacidad de respuesta de los estados frente a la inestabilidad macroeconómica y financiera. Organizaciones como ONU, FAO,

---

<sup>131</sup> Véase VV. AA., [www.memphismanifesto.com](http://www.memphismanifesto.com)

UNCTAD, PNUD y OIT, entre otras, alertan sobre los peligros que enfrenta el planeta, especialmente relacionados con el crecimiento de la hambruna, la pobreza extrema y la crisis ambiental.

Por otro lado, la mundialización creciente de los servicios financieros ha “contribuido a dinamizar el desarrollo económico, pero han aumentado, al mismo tiempo, los riesgos de una rápida propagación de las perturbaciones de un mercado a otro y de un país a otro.”<sup>132</sup>

Para el especialista, en Gestión de Riesgo y Desastres Urbanos de Un-Habitat, Esteban León, en cuanto a tendencias de crecimiento urbano se refiere, el proceso de urbanización ha hecho que las ciudades crezcan de una manera rápida y poco organizada. Estudios realizados indican que en 1970 la población urbana mundial sumaba un 37% con respecto a la población rural que tenía el 63%, para el año 2000 las cifras ya se habían invertido y la población urbana era de 47% *versus* la población rural que era del 53% y se estima que para el 2030 la población urbana se incremente a 60% mientras la rural disminuya al 40%. Corroborando esas cifras, en la Cumbre de la ONU sobre Desarrollo Urbano celebrada en Quito, en octubre de 2016, se planteó que en 2050 el 70% de la población vivirá en ciudades.

En Latinoamérica y el Caribe, en el año 2015, aproximadamente el 80% de la población ya vivía en las ciudades, siendo esta región una de las más urbanizadas del mundo. “Pese a que América Latina es una región de renta media su nivel de urbanización es similar al de las economías avanzadas por lo que para el 2050, aproximadamente el 90% de la población latinoamericana vivirá en ciudades, lo que supondrá numerosos desafíos relacionados con el financiamiento, los servicios públicos, el transporte y la infraestructura.”<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> TOUSSAINT, Eric, *La crisis global*, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2010, p. 123.

<sup>133</sup> Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos ONU-Hábitat.  
[www.org/es/development/desa/news/.../world-urbanization-prospects-2014.html](http://www.org/es/development/desa/news/.../world-urbanization-prospects-2014.html) [Fecha consulta 20 diciembre 2017]

Uno de cada tres habitantes vive en barriadas, lo que acentúa la vulnerabilidad de la población. En cifras del Informe del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) de 2016, en Latinoamérica existen asentamientos en condición de “irregularidad” en los que viven 105 millones de personas, situación que produce circunstancias como la inseguridad que impide un desarrollo pleno tanto para el individuo como para la familia. Los asentamientos marginales se caracterizan por no tener infraestructura ni servicios suficientes, contar con viviendas mal construidas, muchas veces de manera rápida e improvisada, ubicadas en terrenos no aptos para ese uso, en condiciones de hacinamiento, que impiden una respuesta rápida y eficaz en el momento de presentarse un evento fortuito.<sup>134</sup>

Para la Corporación Latinobarómetro, “América Latina es una región geográfica y cultural que comparte un mismo idioma, pero que en casi nada más constituye una región homogénea. Es quizá, el idioma lo que más dificulta observar la diversidad.”<sup>135</sup> Sus análisis arrojan que probablemente no podremos tener seguridad de que Latinoamérica exista como región sociopolítica, pero sí que más de 600 millones de ciudadanos han manifestado que la mayor demanda a alcanzar “es un estado mejor de democracia y de sociedad, insatisfechos como están con la imperfección del proceso de consolidación” de estas.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Véase [Sumarium.com/onu-entre-2015-y-2016-aumento-pobreza-en-latinoamerica/](http://Sumarium.com/onu-entre-2015-y-2016-aumento-pobreza-en-latinoamerica/) [Fecha consulta 14 diciembre 2016]

<sup>135</sup> Véase [www.latinobarometro.org](http://www.latinobarometro.org)

<sup>136</sup> *Ibidem*. Latinobarómetro es una ONG sin fines de lucro con sede en Santiago de Chile y uno de los principales referentes de estudios comparados en América Latina, desde 1995, contando desde sus inicios con el apoyo de la llamada, entonces, Comunidad Económica Europea (CEE). Al principio es sólo un proyecto de ciencias sociales que abarca cuatro países –Argentina, Brasil, Chile y Uruguay–, luego el estudio se extiende a ocho países –Argentina, Brasil, Chile, México, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela–, a partir del año 1996 se encuentra presente en 17 países –Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela–, y para en el año 2004, con la incorporación de República Dominicana, completa los 18 países del espacio latinoamericano, con excepción de Cuba.

Por otro lado, la libertad en Latinoamérica es el componente principal de la democracia, pero es sabido que sus sociedades no han disfrutado de muchas libertades, en un principio impedidas por las oligarquías y luego por las dictaduras. La mayoría de los ciudadanos de la región pueden disfrutar de libertades cívicas y políticas, pero se quejan de la debilidad de las garantías sociales y de que las libertades económicas puedan ser disfrutadas sólo por una ínfima parte de la población.<sup>137</sup>

Asimismo, el mercado laboral en Latinoamérica es en gran parte informal y la principal amenaza al progreso, en la región, es la recaída de millones de hogares en la pobreza. Según el Informe sobre Desarrollo Humano (IDH) para América Latina y el Caribe del PNUD, “la ralentización económica no es la única culpable de tal regresión”<sup>138</sup> por lo que ofrece recomendaciones para impedir retrocesos y seguir avanzando en lo social, económico y ambiental, con políticas públicas de nueva generación, en línea con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).<sup>139</sup>

En el capítulo dedicado a las perspectivas macroeconómicas para Latinoamérica y el Caribe del Informe *Perspectivas económicas de América Latina 2017. Juventud, competencias y emprendimiento*, se afirma que “la prolongada desaceleración económica de la región confirma que el crecimiento potencial es más débil de lo previsto”,<sup>140</sup> debido a que el aumento de la demanda global es lento,

---

<sup>137</sup> Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), *La democracia en América Latina. Hacia una democracia de ciudadanas y ciudadanos*, Buenos Aires, 2004, p. 13.

<sup>138</sup> Aecid, PNUD: nuevas políticas públicas podrían evitar que millones de latinoamericanos vuelvan a la pobreza, 29 septiembre 2016. [https://www.aecid.es/ES/Paginas/Sala%20de%20Prensa/Noticias/2016/2016\\_09/IDHALC.aspx](https://www.aecid.es/ES/Paginas/Sala%20de%20Prensa/Noticias/2016/2016_09/IDHALC.aspx) [Fecha consulta 6 enero 2017]

<sup>139</sup> Véase [www.latinamerica.undp.org/2016/06/14](http://www.latinamerica.undp.org/2016/06/14) [Fecha consulta 6 enero 2017]

<sup>140</sup> OCDE/CEPAL/CAF (2016), *Perspectivas económicas de América Latina 2017. Juventud, competencias y emprendimiento*, OECD Publishing, Paris, p.45. <<http://dx.doi.org/10.1787/leo-2017-es>> [Fecha consulta 24 mayo 2017]



el financiamiento cada vez más costoso y los precios de las materias primas están muy por debajo de los altos niveles alcanzados durante la década pasada, tendencias que no se espera que se reviertan próximamente.

El IDH hace un llamado para repensar el modelo latinoamericano de progreso hacia un concepto multidimensional, en línea con la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, pero enfatiza que no basta sólo el crecimiento económico, ya que nada que disminuya los derechos de las personas y comunidades o que amenace la sostenibilidad ambiental puede ser considerado progreso.

Según la Comisión Económica para América Latina (CEPAL)<sup>141</sup>, por primera vez en la historia, en 2011 Latinoamérica baja la línea de 30% de pobreza, pero sigue siendo un grave problema. La heterogeneidad existente entre los países descarta la posibilidad de un único enfoque macro para todos ellos, sin embargo, todos los países se beneficiarían de políticas públicas que estimularan la productividad y el crecimiento potencial, lo que demandaría políticas activas que favorecerían el crecimiento inclusivo con una visión de largo plazo.<sup>142</sup>

También en el Informe *Perspectivas económicas de América Latina 2017. Juventud, competencias y emprendimiento* se dedica un capítulo al futuro del trabajo, las políticas y las ciudades. El proceso de urbanización prosigue en la región y, en un futuro próximo, las ciudades estarán más densamente pobladas e interconectadas, serán más diversas, más activas económicamente y más complejas que las ciudades actuales, en una zona que ya registra uno de los más altos niveles de concentración.

Todas estas transformaciones están dando lugar a oportunidades en todas las áreas de participación social, política y económica, perfilando

---

<sup>141</sup> Cada año la CEPAL trabaja un informe de proyecciones y análisis social de los países miembros de este bloque.

<sup>142</sup> HERNÁNDEZ, Carlos Raúl, *Latinoamérica y el asedio revolucionario*, Libros El Nacional, Editorial CEC, Caracas, 2015, p. 10.

un panorama diferente al actual, pero es necesario que las políticas públicas preparen a los jóvenes para afrontar esos nuevos desafíos.

Según el Informe *La Democracia en América Latina del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo*, del año 2004, si bien la democracia se ha extendido ampliamente, sus raíces no son profundas. Se hace necesario perfeccionar las instituciones para la formulación de políticas que mejoren la gobernabilidad, ya que varias democracias latinoamericanas han demostrado carencias en el Estado de Derecho.

En resumen, podemos decir que en toda la región se aprecia una gran heterogeneidad interna, con marcados contrastes y problemas graves por resolver, y con grandes diferencias entre las zonas urbanas y las rurales. Frente a eventualidades del mundo global, Latinoamérica necesita promover sinergias para ser cada vez más eficiente.





## CAPÍTULO 3

# ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LAS CIUDADES LATINOAMERICANAS

Investigar sobre el papel que las ciudades latinoamericanas han tenido en el proceso histórico de la región se hace complicado debido a que con el transcurrir del tiempo cierta homogeneidad originaria ya no se encuentra, aunque permanecen algunos patrones que permiten avistar, detrás de los procesos de cambio, reminiscencias del pasado que las une. Para el historiador social José Luis Romero

“No hay duda de que el camino a seguir para encontrarlo es el que transitan las sociedades latinoamericanas a través de las singulares circunstancias en que se constituyen y de aquellas, múltiples y a veces oscuras, en que se opera su constante diferenciación. Y en ese camino, el papel que cumplen las ciudades –esto es, las sociedades urbanas y su densa creación– parece ofrecer alguna clave aprehensible en medio de un cuadro muy confuso.”<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> ROMERO, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1986, p. 9.

Asimismo, para los autores Carmagni, Hernández y Romero, en Latinoamérica las unidades nacionales son menos evidentes de lo que se ha sostenido y hacen alusión a la pluralidad de fenómenos en relación a este hecho.

“Al igual de lo que acontece en otras ciudades mundiales, acá ocurren otros factores aglutinantes que consolidan espacios de geometría variable, que a veces comprenden varios países o sólo regiones de un mismo país. Éstas se distinguen porque expresan formas particulares de religiosidad, de idioma y lengua, de alimentación, de sociabilidad y de organización económica y política. Si damos la debida importancia a esta pluralidad de fenómenos, podemos plantear una investigación histórica entendida como el ámbito multidimensional donde confluyen diferentes variables que integran una realidad.”<sup>144</sup>

En Latinoamérica la ciudad no ha tenido el mismo rol y, concretamente, en Brasil durante los primeros siglos de la colonia los procesos sociales y culturales se desarrollan prevalentemente en las zonas rurales debido a la existencia de grandes haciendas, nacidas del régimen de la Encomienda<sup>145</sup> en las que se produce azúcar, tabaco y algodón, aunque estas circunstancias no impiden que con el tiempo las ciudades lleguen a tener la misma importancia que en otras áreas.

“España, en cambio, imaginó su imperio colonial como una red de ciudades que debía crear una América hispánica, europea,

---

<sup>144</sup> CARMAGNANI, Marcello, HÉRNANDEZ, Alicia y RUGGIERO, Romano, *Para una historia de América I. Las estructuras*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1999, pp. 3-4.

<[https://books.google.es/books/about/Para\\_una\\_historia\\_de\\_América\\_I\\_La\\_s\\_estr.html?id=Z\\_Z2DQAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp\\_read\\_button&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books/about/Para_una_historia_de_América_I_La_s_estr.html?id=Z_Z2DQAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)> [Fecha consulta 20 mayo 2017]

<sup>145</sup> La Encomienda es una institución creada por el Rey de España, en el año 1513, que consiste en la asignación, por parte de la corona, de una determinada cantidad de aborígenes a un súbdito español, encomendero, en compensación por los servicios prestados, para que este los protegiera, educara y evangelizara.

católica, pero sobre todo, un imperio colonial en el sentido estricto del vocablo, esto es, un mundo dependiente y sin expresión propia, periferia del mundo metropolitano al que debía reflejar y seguir en todas sus acciones y reacciones. Para que constituyera un imperio, entendido a la manera hispánica, era imprescindible que fuera homogéneo, más aún monolítico, no sólo era imprescindible que el aparato estatal fuera rígido, sino que el fundamento doctrinario del orden establecido fuera totalmente aceptado, tanto en sus raíces religiosas como en sus derivaciones jurídicas y políticas.”<sup>146</sup>

Cabe recordar que a mediados del siglo XVI, fray Bartolomé de las Casas, en su *Apologética Historia Sumaria*, subraya la necesidad y el derecho de vivir en la sociedad, porque era una “cosa natural estar en compañía de otros y tener ayuntamientos, reinos, lugares y ciudades.”<sup>147</sup> A un poco más de cuatrocientos cincuenta años de la muerte de Bartolomé de las Casas, ocurrida en 1566, más allá de las polémicas y las opiniones enfrentadas, su pensamiento sigue estando presente, ya que el *Protector de los Indios* es también el defensor de los derechos humanos de todos los hombres en general. Vinculado a los conceptos de lucha y justicia social este “defenderá sus derechos como seres humanos, personas racionales y libres, y luchará por conseguir para ellos la dignidad, la libertad, la justicia, preservar su cultura, su tierra y sus bienes.”<sup>148</sup>

“Queda patente que la sugestiva atracción por su compleja figura y por su difundidísimo texto *La Brevisima* no ha cesado en los últimos años. En el mundo académico, las investigaciones que han abordado su obra y su trayectoria personal parecen incrementarse sin cesar: personaje polémico, por supuesto, el

---

<sup>146</sup> ROMERO, José Luis, *op. cit.*, p. 12.

<sup>147</sup> GARCÍA, Emilio, *Bartolomé de las Casas y los derechos humanos*, Universidad Complutense de Madrid, Maceiras y Méndez Coordinadores, Editorial San Esteban, Salamanca, 2011, p. 16.  
[eprints.ucm.es/12666/1/bartolome\\_de\\_las\\_casas.pdf](http://eprints.ucm.es/12666/1/bartolome_de_las_casas.pdf) [Fecha consulta 8 junio 2017]

<sup>148</sup> *Ibidem*.

fraile es uno de los grandes nombres propios del siglo XVI español y americano [...] protagonista de un episodio decisivo en la Historia de América, de Europa, y por supuesto, de España.”<sup>149</sup>

Como sostiene el periodista Arturo Uslar Pietri, en el encuentro de españoles e indígenas hubo propósitos que quedaron frustrados por la historia, ya que los indígenas tratan de preservar y defender su existencia y expeler al invasor y, por otra parte, los españoles pretenden “convertir al indio en un cristiano de Castilla, absorbido e incorporado totalmente en lengua, creencias, costumbres y mentalidad, para convertir a América en una descomunal Nueva España. [...] La crónica de la población recoge los fallidos esfuerzos, los desesperanzados fracasos de una tentativa imposible.”<sup>150</sup>

Según estudios realizados por Núria Soriano, la singular figura del obispo de Chiapas y de otros misioneros y religiosos, que denunciaron las crueldades de la conquista, está atada a circunstancias aún pendientes que explican su resonancia universal como “¿Cuál es el balance de España en el Nuevo Mundo y hasta qué punto se puede responsabilizar a España de la situación pasada, presente y futura de América? ¿Fue justa y legítima la conquista y colonización americana? La conquista [...] situó a muchos, siglos después, entre la interpretación dualista: la interpretación de la conquista como empresa divina y civilizadora y la visión más cercana a la expoliación, al genocidio y a la violencia.”<sup>151</sup>

La América indígena es un mundo predominantemente rural,<sup>152</sup> pero existen grandes ciudades como Tenochtitlán y Cuzco, que despiertan

---

<sup>149</sup> SORIANO MUÑOZ, Núria, *Bartolomé de Las Casas, un español contra España*, Estudis Universitaris, Institutió Alfons el Magnànim, Valencia, 2015, p. 13.

<sup>150</sup> USLAR PIETRI, Uslar, *Veinticinco ensayos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1980, pp. 19-20.

<sup>151</sup> SORIANO MUÑOZ, Núria, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>152</sup> La conquista y los viajes al Nuevo Mundo permiten la invención del continente americano desde el prisma europeísta. Desde 1492 hasta el



la admiración de los españoles. Precisamente es en la existencia de ciudades donde Bartolomé de las Casas fundamenta su defensa sobre la capacidad racional de los indios, aunque el “medio geográfico americano antes del arribo de los europeos no era abordado por las diversas sociedades indígenas como una unidad”,<sup>153</sup> debido a que la vastedad territorial de las superficies americanas, condicionan el avance humano y favorecen el aislamiento interior.

“Salvo la sal, algunos metales, diversas piedras preciosas y artículos ceremoniales de excepción, no existían estímulos extraordinarios para desencadenar grandes intercambios entre multitud de zonas geográficas en el que se reconocía un alto grado de uniformidad en el uso del suelo, de los productos vegetales, de fauna silvestre y de algunos recursos naturales básicos para sus modos de vida.”<sup>154</sup>

Ciudades y pueblos son incluidos en los repartos, que por su privilegiada situación geográfica atraen a los conquistadores, que se instalan en ellos refundándolos. Hernán Cortés escribe en un informe al Rey sobre Tenochtitlán que:

“Es tan grande la ciudad como Sevilla o Córdoba [...] Tiene otra plaza tan grande como dos veces la ciudad de Salamanca, toda cercada de portales alrededor, donde hay cotidianamente arriba de sesenta mil ánimas comprando y vendiendo.”<sup>155</sup>

---

descubrimiento de las culturas mexicanas, que ocurre treinta años después, tanto españoles como portugueses sólo conocen poblaciones en las vastas extensiones. Es así como se crea una imagen que tendría repercusión posteriormente ya que América aparece como un continente vacío, sin población y sin cultura. Esta idea del continente vacío se mantiene por mucho tiempo, aun después de ser descubiertas las culturas superiores del continente.

<sup>153</sup> CUNILL GRAU, Pedro, “La Geohistoria” en CARMAGNANI, Marcello, HÉRNANDEZ, Alicia y RUGGIERO, Romano, *op. cit.*, p. 12.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p.14.

<sup>155</sup> Hernán Cortés escribe al Emperador Carlos V en sus *Cartas de Relación*, para informarle de sus hazañas y obtener beneficios. De las cinco cartas,

Entre las ciudades latinoamericanas edificadas sobre pequeños poblados indígenas, se encuentran: México, Cuzco, Cholula, Bogotá, Quito, Huamanga, Chuquisaca, Mendoza y São Paulo, las cuales, prácticamente, eliminan cualquier vestigio del antiguo poblado, quedando a la vista sólo la planta regular de la ciudad europea.

En este contexto, la creciente autonomía obtenida por causa del desarrollo económico, a lo largo del siglo XVIII, permite la formación de las burguesías locales, apoyadas en ideologías fundamentadas en las propias ciudades, aunque marcadas por la influencia del exterior y con la imagen de la América como una nueva Europa. De igual modo, el funcionamiento de las ciudades se rige por la política colonial española, pero poco a poco van apareciendo las particularidades de cada cultura urbana.

“La ciudad real tomó también conciencia de que constituía una sociedad real, no la de los primeros vecinos, sino la de los que finalmente se quedaron en ella, levantaron su casa, o no pudiendo se instalaron en casa ajena, de que era una sociedad urbana compuesta de sus integrantes reales: los españoles y los criollos, los indios, los mestizos, los negros, los mulatos y los zambos, todos unidos inexorablemente a pesar de su ordenamiento jerárquico.”<sup>156</sup>

Para Romero, un nuevo ordenamiento comienza a darse en las últimas décadas del siglo XVIII con la llegada del mercantilismo, y las ciudades comienzan a diversificarse según las características propias. Unas perpetuando la ideología de la ciudad hidalga con un sistema tradicional, y otras aceptando la ideología burguesa y dando el salto para transformarse.

“Las burguesías que aceptaron el desafío de producir un cambio profundo en la estructura del área que controlaban las ciudades,

---

escritas entre julio de 1519 y septiembre de 1526, la cuarta y la quinta fueron redactadas en Tenochtitlán.

<sup>156</sup> ROMERO, José Luis, *op. cit.*, p. 16.

sometieron en alguna medida sus propios intereses a los intereses comunes; se sumaron a sus filas las novísimas élites creadas por el ascenso de los grupos rurales, y juntas asumieron la misión de darle un proyecto político y una orientación al conjunto social. Así se constituyó el nuevo patriciado, comprometido entrañablemente con el destino nacional, aunque sus miembros mezclaran imprecisamente los intereses públicos con sus intereses privados.”<sup>157</sup>

De forma independiente, también comienzan a establecerse nuevos pueblos como resultado, sobre todo, de las misiones que organizan las distintas órdenes religiosas. En São Paulo se da el caso más notable de transformación de un centro de misioneros jesuitas, establecido en 1554, en una gran ciudad.

En tiempos más recientes, las ciudades que deciden adherirse a la nueva situación de progreso también deben adaptarse al impacto externo producido por la sociedad industrial, por entrar a formar parte del sistema económico del mundo capitalista. Los cambios generados en la estructura social, económica y cultural de las sociedades urbanas comportan el desarrollo de nuevos problemas urbanos causados por las migraciones. Como consecuencia de las transformaciones sufridas por las sociedades urbanas no tardan mucho en manifestarse los cambios políticos.

### **3.1. El acto fundacional, la iglesia y el arte**

En el criterio de selección para la fundación de una ciudad en lo que al lugar se refiere, también se presentan diferencias entre Brasil e Hispanoamérica, dado que en el primero se prefieren los lugares altos y en el segundo se eligen lugares llanos, por lo que los trazados son diferentes, distinguiéndose los de la colonia por manzanas cuadradas con una plaza en el centro.

---

<sup>157</sup> ROMERO, José Luis, *op. cit.*, p. 18.

“El ciclo de las fundaciones es el del dibujo del nuevo mapa del nuevo mundo, un mundo urbano que negaba la realidad de un mundo sociocultural inequívocamente existente para proponer la creación de otro nuevo según el modelo de las metrópolis. Los señores eran urbanos, o quizá cortesanos, aun si mostraban preferencia por vivir en las zonas de producción, hacienda o mina, porque era la ciudad –que ellos concebían como corte– la que les garantizaba la compacidad del grupo, la continuidad de las costumbres y ese ejercicio de la vida noble que llevaban grabado en su memoria.”<sup>158</sup>

Las ciudades comienzan a diferenciarse marcadamente entre ellas por su magnitud e importancia, por lo que México y Lima se distancian de capitales menores como Guatemala, Bogotá, Santiago, Caracas, Habana, Buenos Aires, Santo Domingo, Olinda y Río de Janeiro.

Por otro lado, la actividad económica marca la pauta de la vida urbana, cuyo núcleo es el mercado. El cronista y religioso español Vásquez de Espinosa dice que en “México había, cuatro ferias con grande cantidad de mercadería, de sedas, paños, y todo cuanto se puede hallar en las más abastecidas del mundo”.<sup>159</sup> Asimismo, los grandes negocios se desarrollan en los puertos, donde se constituyen los grupos económicos más poderosos. La exportación del azúcar le permite a Brasil manejarse en una perspectiva a nivel de mercado más amplia que la que permite la política monopolista de España, de la que pueden disfrutar aún más al llegar los holandeses a Recife, en el año 1630, para constituir una ciudad típicamente burguesa y mercantil.

En la traza de la ciudad, la Plaza Mayor es un espacio abierto y centro de comunicación del que salen las calles donde los más pudientes levantan sus casas. Frente a esta se construye la catedral en la que trabajan artesanos llegados de fuera y nativos que aprenden el oficio.

---

<sup>158</sup> ROMERO, José Luis, *op. cit.*, p. 73.

<sup>159</sup> Citado por ROMERO, José Luis, *op. cit.*, p. 93.

Se puede decir que es la religión católica la gran impulsora de las artes plásticas, que se desarrollan donde las circunstancias del culto lo requieren. La pintura es la primera expresión de contenido artístico que se manifiesta, seguida por la escultura.

“En la ocasión de ser fundada una ciudad, el conquistador poblador determinaba el lugar que debía ocupar, señalaba sitios para la Iglesia, la Plaza Mayor, las casas de Gobierno, adjudicaba los solares a los vecinos, y acto seguido invocaba a un nombre del santoral para que ejerciera su protección con sus poderes milagrosos. Pronta fue por lo tanto la necesidad de representar plásticamente al santo patrono.”<sup>160</sup>

Muchas iglesias se construyen sobre antiguos templos indígenas produciéndose una síntesis entre los estilos colonizadores y las manifestaciones precolombinas, sobre todo en México y Perú, los dos centros de más relevancia en la era precolombina. En las primeras fases de la colonización llegan obras de arte europeas, sobre todo pinturas y esculturas, españolas, italianas y flamencas, pero al poco tiempo comienza la producción propia.

“Todo el llamado *barroco de Indias* no fue sino el reflejo de ese mestizaje cultural que se hace por flujo aluvional y por lento acomodamiento en tres largos siglos. Se combinaron reminiscencias y rasgos del gótico, del románico y del plateresco, dentro de la gran capacidad de absorción del barroco. El historiador de arte Pal Kelemen (*Baroque and Rococó in Latin America*) afirma que el arte colonial de la América Hispana está lejos de ser un mero trasplante de formas españolas en un nuevo mundo; se formó de la unión de dos civilizaciones que en muchos aspectos eran antitéticas. Factores no europeos entraron en juego. Quedaron incorporadas las preferencias del indio, su característico sentido de la forma y el color, el peso de su herencia propia, que sirvieron para modular

---

<sup>160</sup> BOULTON, Alfredo, *Historia de la pintura en Venezuela. Tomo 1. Época colonial*, Ernesto Armitano Editor, Caracas, 1975, p. 22.

y matizar el estilo incorporado. Además, el escenario físico diferente contribuyó a una nueva expresión.”<sup>161</sup>

Se conoce poco sobre los artistas del siglo XVIII debido tanto a la eliminación de edificaciones religiosas como a terremotos que destruyen gran cantidad de iglesias, pero se sabe que los primeros trabajos de pintura colonial son escenas religiosas hechas por maestros anónimos, realizadas con medios precolombinos como tintas vegetales y minerales y en telas con una trama muy marcada. A la producción artística hecha en Nueva España por indígenas, en el siglo XVI, se le denomina arte indocristiano, entre las cuales destacan imágenes de la Virgen con el Niño y una iconografía autóctona donde se distinguen los arcángeles arcabuceros.<sup>162</sup>

El tenebrismo sevillano también influye en las creaciones de la época, algunas de cuyas obras aún se conservan en México y Perú. Específicamente en Cuzco, esta influencia sevillana es interpretada de modo particular con abundante uso de oro y una aplicación de estilo indígena en los detalles, aunque la inspiración principal proviene de estampas flamencas. En esta ciudad abre la Escuela cuzqueña de pintura, a raíz de la llegada del pintor italiano Bernardo Bitti, en 1583, que introduce el manierismo en América, y de donde procede la obra de Marcos Zapata, autor de los cincuenta lienzos que cubren los arcos de la Catedral de Cuzco.

“El siglo XVI tiene características políticas muy bien delineadas. [...] En ese período de nuestro pasado, el objetivo básico fue la posesión física del territorio y el sometimiento de sus primitivos habitantes, sin dar cabida a cualquier otra actividad que no tendiese al logro de esa meta primordial; no eran días de ejercer

---

<sup>161</sup> USLAR PIETRI, Uslar, *op. cit.*, p. 22.

<sup>162</sup> Se conoce como ángel arcabucero a la representación de un ángel que en lugar de tener su espada tradicional lleva consigo un arcabuz. Este tema caracteriza la producción de la escuela cuzqueña, en la pintura virreinal de Perú.

en calma, con sosegado y asiduo ritmo, alguna labor de carácter estético. Todo acto de posible significado artístico se halló entonces supeditado a las especiales circunstancias vigentes.”<sup>163</sup>

En cuanto a escultura se refiere, las primeras muestras las constituyen tallas y retablos para iglesias, confeccionadas generalmente en madera recubierta con yeso y decoradas con la técnica de la encarnación, que consiste en la aplicación directa del color, o con un fondo de plata y oro. A principios del siglo XVII nacen las primeras escuelas locales, como la quiteña, la cuzqueña y la chilota, bajo la protección de la orden jesuita.

En el siglo XVIII los retablos escultóricos empiezan a ser sustituidos por cuadros, y se desarrolla notablemente la pintura barroca también por la demanda de obras, principalmente retratos, por parte de las clases aristocráticas y de la jerarquía eclesiástica, con una notoria influencia de Murillo. La pintura de esta época tiene un tono más sentimental, con formas más dulces y blandas, donde destacan los artistas Gregorio Vázquez de Arce en Colombia, y Juan Rodríguez Juárez y Miguel Cabrera en México.

Uslar Pietri comenta, en cuanto al arte se refiere, que el siglo XVII parece recogido sobre si mismo, pero en la espera de que la expresión literaria y artística llegue pronto, por lo que es “llamada con auspiciosa voz” por Andrés Bello, un criollo, con su *Alocución a la poesía*.

(Fragmento)

Divina poesía,

tú, de la soledad habitadora,

a consultar tus cantos enseñada

con el silencio de la selva umbría;

tú, a quien la verde gruta fue morada,

tiempo es que dejes ya la culta Europa,

que tu nativa rustiquez desama,

y dirijas el vuelo a donde te abre

---

<sup>163</sup> BOULTON, Alfredo, *op.cit.*, p. 19.

el mundo de Colón su grande escena.<sup>164</sup>

En la historia cultural de Latinoamérica destaca una característica de coexistencia de herencia y de influencia, que la diferencia de la secuencia lineal de épocas que sigue el mundo occidental, debido a que allí se vive un proceso de formación que corresponde a un tiempo distinto del que se da en Europa, donde una vez unificada la herencia cultural, comienza un período de evolución lineal, mientras que en América se abre otro, pero de caótico mestizaje. Un ejemplo de ello lo tenemos en la Catedral de Santo Domingo<sup>165</sup>, para la que se adopta el estilo gótico, pero donde, de igual modo, tienen espacio otras posibilidades de expresión surgidas en esa nueva sociedad.

“Podría entenderse que en alguna medida, la aparición de un barroco mestizo preanunció cierta crisis de la sociedad barroca; una clase alta hispánica que tolera una virgen morena está anunciando que ha asimilado algunos elementos de las culturas vernáculas: las comidas, los bailes y las canciones, el vestido, algunas costumbres y quizá ciertas supersticiones. Esto ocurrió

---

<sup>164</sup> Andrés Bello (Caracas 1781- Santiago de Chile 1865) es uno de los humanistas e intelectuales más importantes de América Latina, destacado poeta, legislador, filósofo, educador, crítico y filólogo. En Caracas fue maestro de Simón Bolívar, y participó en el proceso que llevó a la independencia venezolana. Como jurista fue el principal impulsor y redactor del Código Civil, una de las obras jurídicas americanas más novedosas e influyentes de la época y también trabajó en la fundación, en 1842, de la Universidad de Chile, de la que fue su primer rector por más de dos décadas. Entre sus principales obras literarias destaca la primera edición de la *Gramática castellana destinada al uso de los americanos*.

<sup>165</sup> La Catedral de Santo Domingo es la Catedral Primada de América, encargada por el Papa Julio II, en el año 1504. Contiene un amplio patrimonio artístico constituido por retablos y cuadros, entre los que destaca una tabla de la Virgen de la Altagracia datada en 1523. En la catedral cobijó durante un tiempo los restos de Cristóbal Colón que, en el año 1795, fueron trasladados a la Catedral de La Habana y de allí, entre 1898 y 1899, a la Catedral de Sevilla.



sin duda en muchas ciudades y no fue ajena a ese cambio esa caterva de sirvientes que constituían el contorno de la vida doméstica y participaban de la crianza y educación de los hijos, y acaso también esa nube de mujeres con la que aprendían los secretos del amor los adolescentes y los practicaban los hombres maduros.”<sup>166</sup>

También cabe recordar que la corona juega un papel determinante en la vida económica de la colonia y promueve en sus colonizadores un estilo de vida basado en la nobleza española, que los presiona a invertir grandes sumas de dinero “para adquirir o sostener un estatus social que, en última instancia debía ser avalado por la metrópolis.”<sup>167</sup> Como consecuencia de la conquista, se constituye una sociedad barroca, pero que no es análoga a la europea, sino homóloga, dado que los elementos que la integran son diferentes y su proceso de transformación amenaza el orden formal al que la ideología colonizadora se aferra.

América no es un lugar para arraigarse sino un lugar de paso, para obtener riquezas y alcanzar una posición social que luego se disfrutaría en España, ello se refleja en un escrito del siglo XVIII, del bahiano fray Vicente del Salvador, en su *Historia del Brasil*: “De este modo, hay pobladores que, por más arraigados que estén en la tierra, todo lo pretenden llevar a Portugal.”<sup>168</sup>. No obstante, podemos decir que una nueva actitud comienza a manifestarse.

“En el seno mismo de la clase dominante, el distingo entre peninsulares y criollos introdujo una constante inestabilidad. La relación entre el padre español y el hijo criollo parecía comprometer fatalmente la unidad del grupo blanco; [...]

---

<sup>166</sup> ROMERO, José Luis, *op. cit.*, p. 107

<sup>167</sup> VILLAMARÍN, Juan y VILLMARÍN, Judith, “El trabajo indígena, su papel en la organización social y política prehispánica y colonial”, en CARMAGNI, Marcello, HERNÁNDEZ, Alicia y RUGGIERO, Romano, *Para una historia de América III. Los nudos (2)*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1999, p. 33. <https://books.google.es/books> [Fecha consulta 20 mayo 2017]

<sup>168</sup> ROMERO, José Luis, *op. cit.*, p. 112.

Porque poco a poco, y a diferencia del peninsular, el criollo fue adquiriendo con la tierra un compromiso cada vez más vivo, que entrañaba la conciencia del arraigo y que se fortalecía generación tras generación.”<sup>169</sup>

### 3.2. Las ciudades criollas

Las ciudades latinoamericanas, como ya se especificó anteriormente, comienzan a surgir a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, a disfrutar de una economía más libre y una sociedad cada vez más abierta, en la que tienen cabida nuevas ideas. La formación de la burguesía criolla sacude a la sociedad tradicional, por ser la primera élite social arraigada y con una manifiesta voluntad de cambio, ya que al no estar de paso se siente comprometida con el lugar donde reside.

Según Romero, una ola de movilidad social se manifiesta y las convulsiones políticas son reflejo de esa etapa, del mismo modo las ciudades adquieren un aire determinadamente urbano, hasta con bibliotecas y periódicos donde circulan libros e ideas que entonces sacuden a Europa. La ciudad criolla nace en tiempos de la Ilustración y ello se refleja en álgidos debates en los que destacan las opiniones de tradicionalistas y progresistas, reformistas y revolucionarios. “Las ciudades hirvieron a fuego lento hasta la Independencia, y a fuego vivo después de ella.”<sup>170</sup>

Con la Independencia y las guerras que acompañan al proceso, la economía rural sufre duros golpes y, sobre todo, en las ciudades se modifica el orden económico. Portugal y España toman medidas para fomentar el desarrollo comercial y, a principios del siglo XIX, establecen relaciones directas con centros de comercio inglés. El desarrollo también conlleva al crecimiento de los grupos populares,

---

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 121.

que manifiestan abiertamente su condición acriollada, quedando los grupos peninsulares aislados.

En las calles, mercados, iglesias y paseos se reúne una nueva multitud que se incorpora, cada vez más, a la vida urbana formada por criollos blancos, mestizos, indios, negros esclavos y libertos, mulatos y zambos.

“La mulata o la mestiza observaba los vestidos, las costumbres y el lenguaje de su cliente de buena posición y procuraba imitarla; pero su cliente aprendía los usos vernáculos y populares y terminaba gustando del encanto de los colores vivos que ostentaban las ropas de las gentes del pueblo, de sus platos preferidos, de las palabras que inventaba el genio popular [...] El culto mismo se hibridaba, las aproximaciones entre el cristianismo y las religiones vernáculos se producían no sólo en las castas sino también en los blancos y así como se terminaba tributando culto a una imagen mestiza se admitía, en días festivos, el baile de los negros –el batuque- delante del templo en una ciudad tan conservadora como Olinda.”<sup>171</sup>

A este respecto recordamos a Uslar Pietri para quien el fenómeno que se da en América no es ni la permanencia del mundo indígena, ni la prolongación de Europa, sino otra cosa, que precisamente hace que se llame Nuevo Mundo. En este sentido, sostiene que el mestizaje comienza de inmediato y que “en aquellas villas de Indias, en las que dos viejas y ajenas formas de vida se ponían en difícil y oscuro contacto para crear un nuevo hecho, nada quedó intacto y todo sufrió diversos grados de alteración”.<sup>172</sup>

La ciudad se va llenando y al finalizar el siglo XVIII, Salvador de Bahía y México sobrepasan los 100.000 habitantes, Lima alcanza los 60.000

---

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 138

<sup>172</sup> USLAR PIETRI, Uslar, *Nuevo Mundo Mundo Nuevo*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1998, p. 67.

<[https://books.google.es/books/about/Nuevo\\_mundo\\_mundo\\_nuevo.html?id=9ZwJzalYJcgC&redir\\_esc=y](https://books.google.es/books/about/Nuevo_mundo_mundo_nuevo.html?id=9ZwJzalYJcgC&redir_esc=y)> [Fecha consulta 25 septiembre 2018]

habitantes y están cerca de los 40.000 habitantes Santiago de Chile, Río de Janeiro, Caracas y Buenos Aires.

“México –escribía Humboldt<sup>173</sup> en 1803– debe contarse, sin duda alguna, entre las más hermosas ciudades que los europeos han fundado en ambos hemisferios. A excepción de Petersburgo, Berlín, Filadelfia y algunos barrios de Westminster, apenas existe una ciudad de aquella extensión que pueda compararse con la capital de Nueva España por el nivel uniforme del suelo que ocupa, por la regularidad y anchura de las calles y por lo grandioso de las plazas públicas. La arquitectura, en general, es de un estilo bastante puro y hay también edificios de bellísimo orden”.<sup>174</sup>

Romero señala que existe un gran abismo entre los blancos y las castas, pero que este se va reduciendo a pesar de los esfuerzos que los primeros hacen para detenerlo. La expansión de la sociedad criolla y su acelerada integración es el resultado de una circunstancia favorable producida por los grupos reformistas de las metrópolis representados por las burguesías criollas ilustradas.

---

<sup>173</sup> Alexander von Humboldt (Berlín 1769-1859) a través de sus viajes recorre América y Asia Central. Simón Bolívar solía decir que Humboldt era "el descubridor científico del Nuevo Mundo, cuyo estudio ha dado a América algo mejor que todos los conquistadores juntos". Su obra bibliográfica es extensa y tiene un valor incalculable por ser una descripción gráfica del mundo físico estudiado y observado a lo largo de casi medio siglo, entre las que destacan *Le voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente), escrita originalmente en francés, entre 1799-1804, por Alexandre de Humboldt y Aimé Bonpland y *Kosmos* (Cosmos) iniciada cuando Humboldt tenía 76 años de edad, y que comprendía cuatro tomos, dos de los cuales se publicaron entre los años 1845 y 1847, quedando el último inconcluso tras su muerte.

<sup>174</sup> MONCADA, Omar, "La ciudad de México a finales del siglo XVIII. Una descripción por el ingeniero Miguel Constanzó" en *Bibio 3W Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol. XI, nº 692, Barcelona, 10 de diciembre de 2006. <<http://www.ub.edu/geocrit/b3w-692.htm>> [Fecha consulta 12 agosto 2018]

“La política reformista era, ciertamente, hija de la ilustración, una filosofía basada en la razón que aspiraba a lograr que fuera la razón, y no las costumbres, la que gobernara al mundo. Era, una filosofía aristocratizante. A estas minorías selectas, instruidas e iluminadas por la luz de la razón, era a las que correspondía el gobierno, y como su principal preocupación debía ser que la sociedad contara en todos los ámbitos con gentes como ellas, la educación fue un objetivo fundamental”.<sup>175</sup>

En consecuencia, abrieron en Brasil, varias academias –dos en Río de Janeiro y una en Villa-Rica–, se funda en Buenos Aires el Real Convictorio Carolino y la Academia Náutica, en México abrió la Escuela de Minería, la Academia de San Carlos de Bellas Artes, y el Jardín Botánico y Bogotá se transforma en un importante centro científico que cuenta con biblioteca pública.

El nuevo enfoque reformista incluye una concepción de la política colonial que vuelve a dividir opiniones entre los que la apoyan y los que no quieren perder privilegios. Hacia finales del siglo XVIII una ola de insurrecciones anticoloniales recorre el imperio hispánico, mientras Europa enfrenta una crisis, que afecta a España y a Portugal, circunstancia que los grupos ilustrados de las ciudades americanas aprovechan para alcanzar la independencia.

Las burguesías criollas, en la búsqueda de ofrecer a las poblaciones una mejor vida, luchan por la libertad de comercio, ya que consideran que tanto el trabajo como la educación brindan la posibilidad de ascender socialmente, pero en el camino encuentran problemas que frenan su proyecto ya que las condiciones han cambiado y deben ajustarse a la nueva realidad. Ello provoca que la burguesía criolla se divida y ceda el paso a otra élite, también criolla, pero menos atada a una ideología: la élite patricia que, a principios del siglo XIX, consolida la Independencia y a la que le corresponde sentar los lineamientos de lo que será cada país.

---

<sup>175</sup> ROMERO, José Luis, *op. cit.*, p. 151.

“La Independencia había creado las nuevas nacionalidades, pero al identificarlas les había propuesto el arduo problema de esbozar urgentemente su personalidad peculiar y diseñar el itinerario posible de su marcha futura. [...] Al nuevo patriciado le correspondió la tarea de dirigir el encauzamiento de la nueva sociedad dentro de los nuevos e inciertos estados. [...] A la Independencia siguió en casi todas partes un prolongado período de conflictos que desembocaron generalmente en largas y cruentas guerras civiles.”<sup>176</sup>

Entretanto la revolución industrial, desencadenada en Inglaterra, se extiende por otros países y la presión económica es cada vez más fuerte sobre Latinoamérica, ya que los mercados extranjeros requieren una mayor cantidad de productos que cumplan con estándares de calidad. Como respuesta al llamado internacional, el mercado adopta nuevas técnicas agrícolas, pecuarias y mineras, que hacen que cambien las ciudades, pero también el ámbito campesino.

“No faltaba un vasto sector popular sumido en la rutina por falta de iniciativa o, más frecuentemente, por el desaliento causado por la miseria. Los pobres perdularios no sólo llamaron la atención de cuanto viajero recorrió Latinoamérica por esta época, sino también la de los ciudadanos que los contemplaban cada día. En el relato de viajes, en el artículo de costumbres o en los grabados, acuarelas y dibujos queda testimoniada la presencia de este grupo que formaba la sustancia más densa de las ciudades. El pintor Pancho Fierro deja testimonio visual de este estrato de la sociedad criolla de Lima”.<sup>177</sup>

Las burguesías criollas siguen conservando buena parte de su poder y el patriciado, que se ha consolidado gracias a la continuidad de la acción de las nuevas generaciones, comienza a ser considerado como una aristocracia, de la que proceden jurisperitos que ocupan altos cargos judiciales y que redactan constituciones, leyes y códigos.

---

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 191.

La sociedad es entendida como la sumatoria de individuos racionales que conforman un conjunto orgánico, en el que cada uno ejerce su voluntad para establecer el pacto social que lo relaciona con los demás, pero se suscita el problema de disponer quiénes son los que, de hecho, forman parte del organismo social. Para la concepción liberal esa sociedad está representada en la democracia participativa, constituida por un número reducido de representantes, pero hay otra concepción romántica, que se basa en sentimientos y que necesita un intérprete que los racionalice, apoyándose así en una figura personalista y caudillesca.

En los temas políticos es donde más se manifiesta la lucha de las ideologías, y en particular el problema referente a las diversas nacionalidades, que se constituyen sin una fundamentación suficientemente fuerte. A todo ello influyen dos fuertes tendencias que se oponen: una que se sustenta en la creación de las nacionalidades y otra que tiende a constituir grandes unidades políticas—como lo intentan Bolívar con la Gran Colombia, Morazán con la América Central y Santa Cruz con la Confederación Perú–Boliviana—

A partir del año 1831 surgen en diversos países una serie de insurrecciones donde las opiniones enfrentadas de liberales y federalistas, por una parte, y conservadores y centralistas, por otra, ponen en peligro la unidad del Imperio, ya que regiones con intereses muy diferentes a los de las capitales, reclaman su derecho a un cierto margen de autonomía, sin llegar a negar el principio básico de la nacionalidad.

### **3.3. La nueva fisonomía urbana**

En Europa las transformaciones económicas y la industrialización hacen que las ciudades sigan creciendo, pero en Latinoamérica a fines del siglo XVIII, muchas de ellas, que ya habían comenzado a transformarse, interrumpen su desarrollo con motivo de las alteraciones que producen la Independencia y las guerras civiles que

le siguen, al ser, inclusive, muchas de ellas ocupadas por los bandos en pugna.

Con la sorpresiva llegada del rey de Portugal Juan VI, en el año 1808, fugitivo de los franceses, Río de Janeiro se convierte en la primera ciudad latinoamericana que sufre cambios importantes en su fisonomía, pasando de corte a ser capital virreinal sin estar preparada para ello. En la transformación destacan las obras de los urbanistas franceses Auguste Grandjean de Montigny y Auguste Glaziou, que trabajan intensamente en calles, plazas y jardines de la ciudad.

También México pasa a ser capital imperial cuando Maximiliano y Carlota ocupan el trono, pero es un trono inestable fuertemente combatido por la resistencia armada de los mejicanos que lo percibe como un símbolo de la invasión. De esta época merece destacar el paseo que une a la ciudad vieja con el Castillo de Chapultepec, el Paseo del Emperador, llamado más tarde Paseo de la Reforma.

Avanzado el siglo XIX, una mayor estabilidad política permite a los gobernantes ocuparse de dar a las ciudades una apariencia nueva muy marcada por la influencia en la arquitectura de un escepticismo afrancesado, pero también la tendencia al *revival*, que se manifiesta en algunos países europeos, produce en las ciudades latinoamericanas la aparición de palacios neogóticos y moriscos.

El crecimiento de la población se traduce en una extensión de los viejos suburbios y en la aparición de otros nuevos. Algunas ciudades aceleran su transformación, como Caracas que, en la época de Guzmán Blanco, sufre cierto cambio en su fisonomía. Al mismo tiempo, Sarmiento incorpora a la ciudad de Buenos Aires el Parque Palermo, trazado en los terrenos de la residencia de Rosas, y São Paulo también cambia rápidamente por la creación de la red ferroviaria que conecta a esta ciudad con la de Río de Janeiro y con el puerto de Santos.

“Abiertas a las influencias extranjeras, las ciudades latinoamericanas empezaron a transformarse cuando se estabilizaron, en alguna medida, los procesos sociales y políticos



y comenzó a crecer la riqueza: fue preocupación fundamental de las sociedades patricias enmarcar su vocación de legítima aristocracia arraigada en la tierra dentro del cuadro de la civilización europea. Todo se imitó: desde los modelos arquitectónicos hasta la costumbre de tomar té. Y, sin embargo, las formas de la convivencia fueron predominantemente acriolladas durante este largo medio siglo que siguió a la Independencia.”<sup>178</sup>

En esta atmósfera de las ciudades patricias crece la tentación de las modas y los objetos extranjeros, y también una nueva manera de entender la vida. El teatro, los sitios de veraneo o los salones de baile se convierten en lugares de exhibición para las clases altas, que copian las formas de vida que empiezan a perfilarse en las primeras grandes metrópolis de Europa. En las fiestas públicas, patrióticas o religiosas, o en los mercados se encontraban todos.

“Las indias sentadas con las piernas cruzadas extendían sobre su lienzo en el suelo sus frutas y verduras, la carne y el pescado y, sobre todo, comida preparada según la vieja costumbre campesina, que escondía viejos usos indios y criollos; y tan ostentosa como fuera la afición a la cocina extranjera en las clases altas, casi nadie desdeñaba el plato tradicional acompañado con la bebida típica.”<sup>179</sup>

En cuanto al aspecto intelectual, algunas viejas universidades coloniales se renuevan, como la de Santiago de Chile, y otras surgen, como la de Buenos Aires y la de Arequipa. São Paulo cuenta con una renombrada Facultad de Derecho y en Río de Janeiro se abre una Facultad de Medicina. En muchas de esas ciudades circulan revistas históricas, literarias y filosóficas y periódicos que diseminan las nuevas ideas en los que escriben los mejores nombres latinoamericanos.

Desde 1880 muchas ciudades latinoamericanas comienzan a experimentar nuevos cambios, crece y se diversifica su población, se

---

<sup>178</sup> *Ibidem*, pp. 226-227.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 238.

multiplica la actividad y se modifica el paisaje urbano. Para entonces los países industrializados de Europa, al igual que los Estados Unidos y Japón, necesitan tanto materias primas abundantes como mercados para sus productos elaborados, por lo que de manera indirecta influyen notoriamente en países que aún no alcanzan su desarrollo industrial.

En las zonas rurales de Latinoamérica se estimula el trabajo con un criterio empresarial, para que los países produzcan más café, más caña de azúcar, más metales, más cereales, lanas o carne para consumo, más caucho, más salitre. “Las empresas eran casi siempre de capital extranjero, y extranjeros fueron sus gerentes, sus ingenieros, sus mayordomos y, a veces, hasta sus capataces; la mano de obra, en cambio, era nacional.”<sup>180</sup>

Ya para ese momento las ciudades donde más claramente se nota la prosperidad y la transformación, de la sociedad y de la infraestructura edilicia, son Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, Panamá, La Habana y San Juan de Puerto Rico, puertos marítimos con una enérgica actividad económica. Caracas y Lima, ciudades interiores, están a la par de los puertos vecinos de La Guaira y El Callao, al igual que Ciudad de México, en la que despunta una gran riqueza, una vez terminadas las luchas internas en contra del dictador Porfirio Díaz.

No todas las capitales alcanzan el mismo desarrollo, por lo que Río de Janeiro, que comienza su transformación durante la época imperial, la acentúa durante la república, período en el que la población pasa de 550.000 habitantes, al comenzar el siglo, a más de un millón en 1920. Ciudad de México, en donde las clases medias y altas se desplazan hacia los nuevos barrios –las colonias–, para dejar el casco viejo a las clases populares, que contaba en 1900 con 390.000 habitantes, sobrepasa el millón en 1930. Buenos Aires, la más poblada de todas, para el año 1895 cuenta con 677.000 habitantes y alcanza los dos millones en 1930. Fue, sin duda la ciudad cuyo crecimiento llamó más

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, pp. 248-249.

la atención de los europeos, de hecho, la inmigración fue causa primordial en su transformación.<sup>181</sup>

Más firme fue el crecimiento de São Paulo, donde inclusive se habla de esplendor económico, alcanzado gracias a una pujante inmigración extranjera, compuesta por españoles, italianos, portugueses y alemanes que contribuye al cambio, y en donde de 70.000 habitantes en el año 1890 se llega casi al millón en al año 1930, un crecimiento que, por otro lado, era fuerte y sólido que se constituyó como centro cultural.

“Crecieron nuevos barrios, se modificó la traza y aparecieron todos los servicios propios de una ciudad moderna. Fue un crecimiento sólido y sostenido, que dio a la burguesía paulistana una gran fuerza nacional. En pocas generaciones, una nueva aristocracia dio a la ciudad una complejidad que haría de ella poco más tarde un importante centro cultural como un vigoroso polo de desarrollo industrial.”<sup>182</sup>

Prácticamente, aunque partiendo de cifras más modestas, casi todas las capitales latinoamericanas duplican y triplican la población en los cincuenta años que siguen a 1880 y no sólo capitales y puertos, sino también ciudades interiores que son focos de alguna zona productora en proceso de expansión.

“A medida que las comunicaciones se hacían más fáciles se añoraba en las ciudades provincianas el brillo de las luces, el lujo ostentoso de las ciudades modernizadas, el género de vida que difundían las novelas y los periódicos, y esa cierta forma de anonimato que caracterizaba la existencia de la gran ciudad, gracias al cual la vida parecía más libre y la posibilidad de la aventura más fácil”.<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 251.

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 255.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 258.

### 3.4. Movilidad de las sociedades urbanas

No cabe duda de que la expansión trae consigo nuevas posibilidades y expectativas y las, recientemente formadas, burguesías se prepararon para reemplazar al viejo patriciado, favorecida por el hecho de que los medios para pasar de un estrato a otro se hacen cada vez más accesibles. Este hecho favoreció la aparición de uno de los fenómenos sociales más significativos en las ciudades: el crecimiento de la clase media. Esas nuevas burguesías se avergüenzan del aire colonial que conservan los centros de las ciudades y exigen su renovación a partir de las primeras décadas del siglo XIX, ya que demoler lo viejo representa el triunfo del progreso.

“Se ensancharon las calles para facilitar el acceso a las nuevas áreas edificadas y en ese esquema resaltaba una vocación barroca –un barroco burgués– que se manifestaba en la preferencia por los edificios públicos monumentales con una amplia perspectiva, por los monumentos emplazados en lugares destacados y también por esa edificación privada suntuosa y de aire señorial.”<sup>184</sup>

Se construyeron jardines de trazado francés e, incluso, en ciudades donde no se producían grandes transformaciones surgieron paseos y avenidas. Son ejemplos notables el Paseo de Colón y luego la Avenida Arequipa en Lima, La Avenida Bolívar en Caracas y la Avenida Colón en Bogotá. La influencia de las costumbres norteamericanas, acentuada por el cine, igualmente contribuyó al cambio de patrones tradicionales, dado que roto el orden colonial se deseaba implantar un orden ideal copiado de Francia, Inglaterra o Estados Unidos. Pero contradictoriamente, a la vez, surgen situaciones que solo en esas circunstancias pueden darse.

“Se invocaba el derecho divino para justificar la República, se apoyaba la Independencia en la venida del apóstol Santo Tomás

---

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 275.

en figura de Quetzalcoatl, [...]. Si se intentara, de un modo sistemático, hacer la historia de las ideas en la América Hispana, desde la Independencia hasta la Primera Guerra Mundial, se descubriría el más barroco, contradictorio y mezclado panorama.”<sup>185</sup>

Tanto las nuevas clases medias como los sectores populares comienzan a organizarse para reclamar su derecho a intervenir en la vida política del país, por lo que Romero comparte que las “ciudades empezaron a agitarse. De pronto comenzaron a formarse en ellas nuevas agrupaciones políticas —liberales avanzados, radicales, socialistas— cuya composición y cuyas formas de actuar quebraban la paz de los acuerdos entre caballeros.”<sup>186</sup>

En este contexto, surgen revoluciones populares, que en realidad son promovidas por las clases medias, a la vez que nuevos periódicos, que circulaban pública o clandestinamente, orientan la opinión de los nuevos grupos a las luchas por el poder. Ni el presidente, que suele llegar al poder mediante elecciones casi siempre falsificadas, ni los círculos a los que representa pueden engañarse sobre los motivos que mueven a estos grupos, que alcanzan dimensiones multitudinarias para exigir justicia social.

Por otro lado, la burguesía industrial triunfa en Europa y, en consecuencia, las burguesías latinoamericanas se adhieren a ese modelo de operatividad comprobada, por lo que una de las características sobresalientes de estas clases es el interés por mejorar su preparación, de donde resultan los nuevos profesionales.

Para Romero, en los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial, no existe un patrón que permita comprender los cambios que se vienen dando. Se descubre que la ciudad no es un conjunto integrado, sino una yuxtaposición de grupos con diferente forma de pensar y que la sociedad urbana, que provoca la quiebra del viejo sistema de normas y valores no cuenta con otro que lo reemplace, lo que hace

---

<sup>185</sup> USLAR PIETRI, Arturo, *Nuevo Mundo Mundo Nuevo*, op. cit., p. 72.

<sup>186</sup> ROMERO, José Luis, op. cit., p. 292.

que el conjunto comience a presentar un cuadro de anomia. Es decir, un escenario donde la ausencia de ley lleva a un estado de desorganización social.

### **3.5. Las ciudades masificadas**

A raíz de la crisis de 1930<sup>187</sup> cada país debe ajustar las relaciones que sostiene con el exterior y adecuarse a las nuevas condiciones de un mercado internacional deprimido, que conduce a un tiempo de escasez tanto en ciudades como en áreas rurales. Esta situación provoca revoluciones y cambios en la política económica, por lo que numerosos sectores caen en un estado de miseria.

En los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial, en casi todos los países latinoamericanos, la vieja estructura socioeconómica, resentida desde 1930, todavía no logra recuperarse, por lo que al cabo de poco tiempo se comienza a trabajar en proyectos de ordenación de desarrollo económico, que hagan ajustes y creen nuevas posibilidades. De ello surge una forma de explosión urbana que impulsa una transformación de muchas ciudades, algunas de las cuales en poco tiempo alcanzan la categoría de metrópolis.

En las primeras décadas del siglo XX se produce, en casi todos los países latinoamericanos, un crecimiento de la población y comienza un éxodo rural hacia las ciudades, impulsado por la esperanza que genera el hallazgo del petróleo.

“Pero lo que más poderosamente atrajo la atención de los que querían abandonar las zonas rurales o las ciudades estancadas

---

<sup>187</sup> A partir de la Primera Guerra Mundial, y a lo largo de los diez años siguientes, los países europeos y los Estados Unidos ajustan sus economías, en parte para cerrar heridas y en parte para ubicarse en una posición más ventajosa desde ese momento en adelante. No obstante, en el año 1929 la caída de la bolsa de Nueva York descontrola todo el sistema arrastrando a las piezas menores.

fue la metrópoli, la gran ciudad cuya aureola crecía en el impreciso comentario de quien sabía algo de ella, y aún más a través de los medios masivos de comunicación, que mostraban a lo vivo un paisaje urbano que suscitaba admiración y sorpresa [...] Sólo alrededor de diez ciudades superan, en el año 1900, los 100.000 habitantes. Pero en 1940 cuatro ciudades –Buenos Aires, México, Río de Janeiro y São Paulo– sobrepasaban el millón, alcanzando la primera a los dos millones y medio; contaba pues, entre las mayores ciudades del mundo. Para ese año, cinco ciudades sobrepasaban el medio millón: Lima, Rosario, La Habana, Montevideo y Santiago de Chile, de las cuales esta última tocaba ya el millón. Y once ciudades sobrepasaban los 200.000 habitantes: tres en Brasil –Recife, Salvador y Porto Alegre–, tres en Argentina –Avellaneda, Córdoba y La Plata–, una en México –Guadalajara–, una en Bolivia –La Paz–, una en Colombia –Bogotá–, una en Venezuela –Caracas– y otra en Chile –Valparaíso–.”<sup>188</sup>

En los treinta años siguientes el panorama se acelera por lo que México y Buenos Aires sobrepasan los ocho y medio millones de habitantes, alcanzando cifras comparables a las de las ciudades más pobladas del mundo, São Paulo llega a tener una población de casi ocho millones y Santiago, Lima, Bogotá y Caracas también confrontan un crecimiento vertiginoso. En este escenario, los servicios públicos son cada vez más insuficientes y las grandes metrópolis no cumplen con las expectativas que motivaron los desplazamientos de los migrantes, “pero nadie quiere renunciar a la ciudad, vivir en ella se convierte en un derecho, como lo señalaba Henri Lefebvre: el derecho a gozar de los beneficios de la civilización, a disfrutar del bienestar y del consumo, acaso el derecho a sumirse en cierto excitante estilo de enajenación.”<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> ROMERO, José Luis, *op. cit.*, p. 326.

<sup>189</sup> Citado en AGUILAR, Adrián Guillermo, *Procesos metropolitanos y grandes ciudades. Dinámicas recientes en México y otros países*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, p. 416.  
<https://books.google.es/books> [Fecha consulta 20 marzo 2019]

El crecimiento de las barriadas también se acelera, sobre todo después de 1940, hasta convertirse en reflejo de la estructura social urbana, ante lo cual Romero habla de una sociedad anómica en la que no se cubren las necesidades de todos sus miembros.

“La aparición de la sociedad anómica tuvo sus efectos, ya que el centro del ataque del nuevo grupo era el sistema de normas vigentes, al que ignoró primero y desafió después. La sociedad normalizada sintió a los recién llegados no sólo como advenedizos sino como enemigos y al acrecentar su resistencia, cerró no sólo los caminos del acercamiento e integración de los grupos inmigrantes sino también su propia capacidad para comprender el insólito fenómeno social que tenía delante de los ojos.”<sup>190</sup>

La masa es inestable y sus miembros no se sienten parte de ella, ni existe sino para sus adversarios. En algunas ciudades numerosos grupos se expresan en forma violenta, evidenciando la fuerza que pueden tener. En Latinoamérica no se había producido una crisis social e ideológica semejante desde la irrupción de la sociedad criolla. La aparición de las masas cuestiona su ideología y, en consecuencia, unos se dedican a examinarla y otros la defienden de manera acérrima.

“Poco a poco, corrientes más o menos nutridas de opinión empezaron a plegarse a sus actitudes y proyectos, y compusieron al fin un cuadro ideológico nuevo en el que se disolvía la problemática tradicional para dejar paso a la que suscitaba la transformación social desencadenada por la presencia de la masa.”<sup>191</sup>

Enlazando lo anterior con el pensamiento de Cortés, en la actualidad, las calles de las metrópolis se han convertido en “escenarios de relaciones de poder que se establecen a partir de las diferencias de clase, de género, de raza, de opción sexual y que pugnan por construirse socialmente. Las plazas, los espacios públicos, las urbes

---

<sup>190</sup> ROMERO, José Luis, *op. cit.*, p. 334.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 380.



son los lugares donde mejor se ve representada la fragmentación social y el desorden ciudadano, donde más claramente se evidencian los conflictos a favor o en contra de la diferencia y la pluralidad”.<sup>192</sup>

El papel hegemónico de las ciudades en la organización política, económica, social y cultural se ha consolidado de tal forma hasta el punto de que muchas zonas urbanas tienen hoy mayor importancia geopolítica que algunos de los estados nacionales.

“Estamos asistiendo a la creación de unas enormes megalópolis (especialmente en el tercer mundo) que van a tener, todas ellas, dos características centrales comunes: una variada multiculturalidad y una profunda fragmentación social, las cuales van a hacer muy complicado el establecimiento de valores comunes y de pautas de comportamiento compartido.”<sup>193</sup>

Específicamente en relación a América, Uslar Pietri enfatiza que por un absurdo concepto de pureza, los latinoamericanos han tendido a mirar como una marca de inferioridad la condición de su mestizaje y han llegado a creer que no hay otro mestizaje que el de la sangre, lo que los ha inhibido en buena parte para entender “lo más valioso y original de su propia condición”. Marcados por la influencia de las ideas de superioridad racial europeas de los siglos XVIII y XIX, de donde surge la literatura sobre la supremacía de los anglosajones y la misión providencial del hombre blanco de civilizar a sus inferiores hermanos de color, se pretende esconder un hecho tan significativo como el de la sangre mezclada, olvidando que Europa es el fruto de las más increíbles mescolanzas.

Uslar Pietri sostiene que está claro “que en el hacer de América hubo mestizaje sanguíneo, amplio y continuo. Se mezclaron los españoles y portugueses con los indios y negros. Esto tiene su innegable importancia desde el punto de vista antropológico y muy favorables aspectos desde el punto de vista político, pero el gran proceso creador

---

<sup>192</sup> CORTÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 13.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 14.

del mestizaje americano no estuvo ni puede estar limitado al mero mestizaje sanguíneo”.<sup>194</sup> La anterior puede ser una causa pero no la única, ni tampoco la única forma de mestizaje cultural, ya que lo verdaderamente importante y significativo fue el encuentro de hombres de distintas culturas en el sorprendente escenario de la América, que es el verdadero hecho definidor del Nuevo Mundo.

Simón Bolívar en su discurso al Congreso de Angostura, en el año 1819, hace lo que se puede llamar la proclamación solemne de los derechos históricos del mestizaje americano, y afirma:

“No somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y europeos por derechos, nos hallamos en el conflicto de disputar a los naturales los títulos de posesión y de mantenernos en el país que nos vio nacer, contra la oposición de los invasores; así nuestro caso es el más extraordinario y complicado.”<sup>195</sup>

Teniendo como base ese mestizaje fecundo y poderoso es que Latinoamérica puede afirmar su originalidad y su tarea creadora, aunando ese pasado enriquecedor al dinámico presente, para definir un nuevo rumbo sin forzar ni cambiar lo más valioso de su ser colectivo que es su aptitud para un fructífero mestizaje.

---

<sup>194</sup> USLAR PIETRI, Arturo, *Veinticinco ensayos, op. cit.*, p. 19.

<sup>195</sup> Palabras de Simón Bolívar ante El Congreso de Angostura, inaugurado el 15 de febrero de 1819. Bajo la inspiración del Ideario del general Francisco de Miranda en Angostura (hoy Ciudad Bolívar), representa el segundo Congreso Constituyente de la República de Venezuela, convocado en el contexto de las guerras de Independencia de Venezuela y de Independencia de Nueva Granada. Sus palabras están recogidas en el Discurso de Angostura.

### 3.6. El último arte contemporáneo en Latinoamérica

Para finalizar el presente capítulo y como introducción al siguiente, nos gustaría hacer alusión al ensayo publicado en 2012 por la historiadora y comisaria Iria Candela titulado *Contraposiciones. Arte Contemporáneo en Latinoamérica*<sup>196</sup>, donde lleva a cabo un análisis sobre el arte contemporáneo en Latinoamérica, que comprende el período entre el año 1990 y el año 2010. Para ello, parte del hecho de que en este periodo, en cuanto al arte en Latinoamérica se refiere, en la región se ha dado un fenómeno similar al ocurrido en la literatura durante las décadas de 1960 y 1970, cuando una generación de escritores irrumpen en la esfera internacional.

En el ensayo, la autora presenta un análisis de obras de veinte creadores que trabajan diferentes disciplinas como la escultura, instalación, videoarte, performance o arte público y que son referentes internacionales. Entre otros, encontramos los trabajos de Doris Salcedo, Ernesto Neto, Gabriel Orozco, Rivane Neuenschwander, Francis Alÿs, Carlos Garaicoa o Regina José Galindo. En todo caso, se trata de obras que son analizadas por la autora poniendo de relieve las capacidades críticas que las mismas poseen, así como la capacidad para constituirse como contradiscurso.

Ya en la introducción del texto, Candela facilita datos sobre el contexto en el que trabajan estos artistas, ciudades donde impera la pobreza y la desigualdad. En este sentido, aporta información facilitada por La Comisión Económica para América Latina CAPEL, que señala que uno de cada tres latinoamericanos vive en la pobreza, lo que supone un total de 190 millones de personas y unos 76 millones en pobreza extrema. Por otro lado, en 2006 el número de pobres en México ascendía a 20 millones y en Brasil a 40.

---

<sup>196</sup> CANDELA, Iria, *Contraposiciones. Arte Contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*, Alianza Forma, Madrid, 2012.

Además, señala que afronta este trabajo adoptando una posición a medio camino entre la historia del arte y la crítica comisarial, con el objetivo de aprovechar las aportaciones de cada una de las disciplinas.

“El objetivo primordial [...]ha sido entender las obras desde sí mismas. [...] No hemos pretendido hacer un estudio de las trayectorias completas de los artistas, sino seleccionar una faceta específica de su actividad creativa (que a veces aparece en un conjunto de piezas, pero en otras ocasiones se manifiesta tan sólo en una o dos obras).”<sup>197</sup>

El ensayo al que hacemos referencia está dividido en tres partes. La primera analiza obras más abstractas, en su mayoría compuestas por esculturas o instalaciones exhibidas en galerías y museos, y que han sido elaboradas por Neto, Orozco, Garaicoa, Cardoso, Neuenschwander y Zamora. La segunda se encuentra constituida por vídeos bajo la dirección de Ríos, Conlon, Zink Yi, Wildi, Ochoa, Macchi y Alvarado, que trabajan un aspecto social más evidente. Finalmente, la tercera parte comprende el estudio de acciones en el espacio, realizadas por Alÿs, Sierra, Allora y Calzadilla, Salcedo, Téllez y Galindo, con una mayor presencia del contexto urbano e histórico.

En la primera sección, donde la autora nos lleva *De la escultura a la instalación*, Candela presenta una serie de obras de artistas muy diversos, como el brasileño Ernesto Neto, quien experimenta con los principios físicos del peso y la gravedad, logrando una desmaterialización de la escultura a través de figuras mutables, como *Puff* (1995), hechas con malla de licra y rellenas con pigmentos y especias, que al caer desprenden olor e impregnan el suelo de color, con las que busca alcanzar el equilibrio entre la sociedad y el medio ambiente.

Asimismo, aborda el trabajo del mexicano Gabriel Orozco y analiza, entre otras obras la titulada *La piedra que cede* (1992), una bola de plastilina de su mismo peso que hace rodar por las calles de Nueva York de forma que queden marcadas las superficies por donde pasa al

---

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 30.

tiempo que se adhieran residuos de la calle. No cabe duda de que con este trabajo, Orozco desea plantear diferentes formas de relaciones que se pueden establecer con el entorno. En relación al cubano Carlos Garaicoa, Candela se interesa por la obra *Continuidad de una arquitectura ajena* (2001), donde presenta propuestas para finalizar construcciones inacabadas en La Habana, y aborda una reflexión sobre los procesos de construcción en las grandes ciudades y la falta de vivienda que afecta a una gran parte de la población.

A continuación de estos artistas, en el ensayo de Candela, encontramos a la colombiana María Fernanda Cardoso, quien ahora vive en Sidney y que, con *Ranas bailando en la pared* (1990/2002), compuesta por un centenar de ranas disecadas y colocadas en un círculo metálico de manera seriada, quiere eternizar la muerte y tratar el tema de la violencia psicosocial, contexto que vivió mientras estudiaba en Colombia. Por otro lado, la brasileña Rivane Neuenschwander propone temas tan variados como la formación de un idioma, el deterioro medioambiental o el funcionamiento de la memoria. En *Calendario de espiración* (2002) logra, con las fechas de caducidad de envoltorios de productos comestibles, componer 12 collages que arman un almanaque completo.

Este primer apartado se cierra con el mexicano Héctor Zamora, residente en São Paulo, que aborda el retraso social y cultural de países que han funcionado a la manera de repúblicas bananeras, con gobiernos que sólo han trabajado en función de multinacionales poderosas. Para *Delirios atópicos* (2009), el artista llena de plátanos dos pisos de dos edificios parecidos de oficinas en Bogotá, otorgando a su obra un sentido marcadamente político por encontrarse estos en la misma calle pero en contextos socioeconómicos diferentes, uno ubicado en la zona rica de la ciudad y el otro en la zona pobre.

Con respecto a la segunda sección, llamada por Candela *Prácticas videográficas*, encontramos al artista argentino Miguel Ángel Ríos, con piezas de breve duración, que se proyectan en formato *loop*, y que mediante diferentes estrategias videográficas desafían la creencia sobre la incapacidad de que la imagen bidimensional pueda provocar una experiencia espacial, como por ejemplo en el vídeo *En el filo*

(2006), que presenta una coreografía de peonzas que giran en escenarios preparados. Estos vídeos transmiten violencia, la misma que el propio artista padeció con la dictadura de su país entre los años 1976 y 1983 durante la cual fue encarcelado y tras lo cual se exilió a Estados Unidos y luego a México. En otro orden de ideas, la norteamericana Donna Conlon, radicada en Panamá, critica el ecocidio y la destrucción de la biodiversidad del planeta, con vídeos realizados a partir de desechos urbanos como *Singular solitario* (2002) en el que, a través de un centenar de planos, muestra sus pies mientras camina con diferentes zapatos que ha encontrado en la basura de Baltimore. Asimismo, el peruano David Zink Yi, evidencia en su trabajo cómo el montaje no es un requisito indispensable para lograr un buen audiovisual con una historia interesante y comprometida. En *Sin título (Santiago)*, 2005, con música indígena de fondo y a través de un plano-secuencia, el artista apela al recurso de invertir el plano de un formato horizontal a uno vertical, de modo que las sombras grabadas no se vean en el suelo, sino que se levanten como imágenes reales.

Por su parte, la chilena Ingrid Wildi muestra el cuerpo de ese otro, que puede desaparecer sin dejar rastro alguno, por medio de vídeos con planos frontales y estáticos en los cuales las personas hablan directamente a la cámara sobre temas de desempleo, ilegalidad y racismo. En *Los Invisibles* (2007), por ejemplo, entrevista a cinco inmigrantes colombianos que viven en Suiza y de los que solo muestra el torso, al objeto de hacer entender que el emigrante es un ser sin rostro. También, el ecuatoriano Tomás Ochoa, trabaja con individuos marginados por el sistema y específicamente con adolescentes recluidos en un correccional de Argentina a quienes, para la elaboración de *Cinco puntos* (2005), facilita el equipo técnico de manera que elaboren una especie de autorretratos, por medio de dos ejercicios: cantar canciones y leer fragmentos del libro *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* de Michel Foucault, con la finalidad de que generen un discurso propio y no impuesto por las fuerzas del orden. En este punto Iria Candela recuerda una acción, que presentaremos en el capítulo 6 correspondiente a la ciudad de Caracas, propuesta por el chileno Alfredo Jaar, donde se reparten cámaras fotográficas a los habitantes de una barriada pobre para exhibir posteriormente sus fotografías en un museo local.

Cerrando esta sección, el argentino Jorge Macchi hace una crítica institucional al cine como instrumento de propaganda ideológica con diversos vídeos entre los cuales encontramos *La flecha de Zenón* (1992), codirigido por David Oubiña, un film que jamás comienza y quiere provocar una reflexión sobre el tiempo. El vídeo muestra el contador de segundos que precede a las proyecciones, que corre en cuenta regresiva y que, en vez, de detenerse al llegar al número 2, para dar paso al inicio de la película, no se interrumpe y sigue dando cifras resultantes de la fracción continuada del número 2, es decir: 1; 0,5; 0,25; 0,125; 0,0625; etc., que van disminuyendo de tamaño hasta llegar a ser una línea horizontal. Por otro lado, la boliviana Narda Alvarado con *Olive Green* (2003), a medio camino entre el videoarte y la performance, plantea como frente a la prisa cotidiana la policía nos impone otro tiempo, lo que logra al causar la interrupción del tráfico con la acción de un policía en motocicleta que da paso a un pelotón de más policías que se llevan a la boca una oliva que tienen sobre un plato blanco.

Ya en la tercera parte titulada por Candela *Acciones en el espacio público*, encontramos el proyecto del belga Francis Alÿs, residenciado en Ciudad de México, quien con *La paradoja de la praxis 1*, (1997), recorre la ciudad con un bloque de hielo hasta que se derrite totalmente, queriendo protestar, a través de un objeto y una acción aparentemente insignificante como deambular sin un destino, contra la lógica productiva del sistema. La colombiana Doris Salcedo con su intervención *Noviembre 6 y 7* (2002) rememora, por medio de 55 sillas que se deslizan por la fachada de la Corte Suprema a lo largo de dos días, los acontecimientos ocurridos en el año 1985 cuando mueren 55 personas en un enfrentamiento entre fuerzas de Estado y la guerrilla. La misma artista sostiene que lo hace por impotencia frente al olvido tanto por parte del Gobierno como de los medios de comunicación<sup>198</sup>.

El español Santiago Sierra, que reside en Ciudad de México, de igual modo que Narda Alvarado, recurre al cierre de una calle con su acción *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga* (1998), la cual

---

<sup>198</sup> Citada por CANDELA, Iria, *op. cit.*, p. 138

registra durante 6 minutos desde un plano fijo y en contrapicado. El artista, con un camión contratado por él, interrumpe por completo el flujo de tráfico con lo que quiere resaltar el funcionamiento de las calles como infraestructura esencial del capital y a los vehículos como máquinas que hacen posible dicho transporte, tomando la idea benjaminiana, “según la cual los sujetos no hacen uso de las condiciones de circulación, sino que las condiciones de circulación hacen uso de los sujetos”<sup>199</sup>.

La puertorriqueña Jennifer Allora y el cubano Guillermo Calzadilla, trabajan juntos desde 1995 con proyectos en diferentes países, a través de distintas técnicas como la escultura, vídeos o acciones. Para la realización de *Tiza* (2002), dejan precisamente unas tizas de gran tamaño –162 centímetros de longitud y 20 centímetros de diámetro– en una plaza de Lima que tiene alrededor edificios del gobierno y donde se permite que, diariamente a partir del mediodía, los ciudadanos que quieran puedan emitir sus quejas de manera pública. Allora y Calzadilla facilitan las tizas para ofrecer otro medio de visibilización de los planteamientos y “trasladar el trabajo de reflexión sobre el espacio público al espectador, convirtiéndolo en el sujeto de la obra”<sup>200</sup>.

Por otra parte, el venezolano Javier Téllez, influenciado por ser hijo de dos psiquiatras, lleva a cabo obras interpretadas y coescritas por enfermos mentales para proponer ideas que activen el diálogo. En *Alguien voló sobre el vacío* (2005) plantea la exclusión de aquello que no se es por medio de la negación con una acción llevada a cabo en varias fases: el taller de creación en un hospital psiquiátrico en la ciudad fronteriza de Mexicali, la marcha de los pacientes hasta la frontera en una playa del Océano Pacífico y una performance realizada por un hombre bala que sobrevuela ilegalmente la valla divisoria.

Para terminar, la guatemalteca Regina José Galindo, en *Quién puede borrar las huellas* (2003), con una acción impulsada por la rabia y el miedo, camina descalza desde las Cortes Constitucionales hasta el

---

<sup>199</sup> CANDELA, Iria, *op. cit.*, p. 143.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 150.



Palacio Nacional, llevando en sus manos una vasija con sangre humana, que a ratos coloca en el suelo para introducir sus pies al objeto de dejar huellas de sangre en las aceras y protestar, así, contra la violencia militar y el estado de impunidad del que gozan quienes cometen gran cantidad de asesinatos.

Con este referente, que sin duda ofrece una importante panorámica del arte en Latinoamérica durante veinte años que abarcan la última década del siglo XX y la primera del XXI, nuestra investigación no ha tomado como objeto de estudio el trabajo de artistas como los citados, cuya trayectoria es notablemente conocida y que ya queda recogido en el ensayo trabajado en este subcapítulo. Por el contrario, nos hemos centrado en el análisis de exposiciones con una temática muy concreta —la ciudad en tanto que espacio de convivencia y como hábitat contemporáneo— que han tenido lugar en los últimos años en determinadas ciudades de Latinoamérica, abordado el trabajo de artistas menos conocidos con la finalidad de elaborar una aproximación de catalogación de los mismos.







## CAPÍTULO 4

# **BOGOTÁ, DONDE LA VIOLENCIA NO ACABA**



Vista panorámica parcial de Bogotá

Bogotá en las últimas décadas ha tenido un desarrollo similar al de muchas ciudades del mundo, por lo que hoy es una urbe cosmopolita en constante crecimiento no solo en Colombia, sino también en América del Sur.

“El proceso de modernización de Bogotá fue bastante lento por su aislamiento geográfico y la ciudad estuvo desconectada de las fuerzas modernizadoras que dejaron sentir sus efectos de

manera más temprana en otras ciudades latinoamericanas, condición que permitió a la élite tradicional no contar con la competencia de corrientes migratorias de extranjeros que le disputaran su preeminencia social y cultural.”<sup>201</sup>

Debido a este retraso, la ciudad se rige por fundamentos sociales y culturales netamente tradicionales, pero hacia la tercera década del siglo XX, a raíz de la industrialización y de la exportación, una lenta modernización mejora las condiciones de vida e influye en la formación de una cultura ciudadana.

En la actualidad las ciudades colombianas pasan por una movilización a nivel social, que busca sacarlas del abismo en el que el narcotráfico las ha tenido durante un conflicto armado que sobrepasa los sesenta años.

En las exposiciones que trataremos a continuación, los artistas muestran su visión de la capital y de otras ciudades para lo que se valen tanto del dibujo, pintura, instalaciones, performance, vídeo, como de actividades que han surgido, más o menos espontáneas y auto-gestionadas, en el ámbito de la cultura urbana como el *hip-hop*, movimientos de grafiteros, raperos y grupos de bandas musicales, que trabajan en su comunidad y brindan herramientas de resistencia y prevención.

En las tres exposiciones nos interesa resaltar el aspecto urbano de las obras, en las que destacan narrativas vinculadas a problemáticas diversas y que son determinantes en la formación de subjetividades que quieren encontrar el deseo de esperanza en un país del cual se dice que ha perdido la inocencia. Estas exposiciones son:

---

<sup>201</sup> ZAMBRANO, Fabio, “De la Atenas Suramericana a la Bogotá moderna. La construcción de la cultura ciudadana en Bogotá”, *Revista de Estudios Sociales*, 11 febrero 2002, p. 9.  
<<https://journals.openedition.org/revestudsoc/27463>> [Fecha consulta 9 febrero 2020]

- BOGOTÁ, BELLEZA Y HORROR, 2015
- URBE INCÓGNITA, 2016
- ZONAS GRISES. MATICES DE LA URBE EN LA ERA GLOBAL, 2016

## **4.1. BOGOTA, BELLEZA Y HORROR**

Museo de Arte Moderno de Bogotá, MamBO

Del 4 de junio al 12 de julio de 2015

### **Curaduría**

María Elvira Ardila

### **Artistas participantes**

- Liliana Abaunza
- Pablo Adarme
- Ana Adarve
- Franklin Aguirre
- William Aparicio
- Fernando Arias
- Jaime Ávila
- Andrés Bernal
- Carlos Blanco
- Camilo Bojacá
- Fernando Cano
- Raúl Cristancho
- Fernando Cruz
- Beatriz Eugenia Díaz
- Clemencia Echeverri
- Rodrigo Facundo
- María Consuelo García
- Juan David Giraldo
- Álvaro Diego Gómez
- Sady González
- Nohemí Pérez
- Diego Piñeros
- Fernando Grisales
- Hugo Guanumen
- David Guarnizo
- Adrián Ibáñez



- Freddy Jiménez
- Juan David Laserna
- María Adelaida López
- Rosario López
- Manu Mojito
- Diego Mazuera
- Ernesto Monsalve
- Álvaro Moreno Hoffman
- Darío Fernando Ramírez
- Sandra Rengifo
- Ernesto Restrepo
- Iván Rickenmann
- Juliana Riveros
- María Isabel Rueda
- José Orlando Salgado
- Gustavo Sanabria
- Edwin Sánchez
- Guillermo Santos
- Carolina Satizábal
- Juan Sebastián Testa
- Javier Vanegas
- Yorely Valero
- Leonel Vásquez
- Gustavo Villa
- Gustavo Zalamea
- Eduardo Arias y Karl Troller
- María Fernanda Cardoso
- Rodrigo Facundo
- Santiago Echeverry
- Zombie Gangbang Crew
- Graciela Duarte
- Manuel Santana
- Colectivo Maski
- Colectivo KKCK & More
- Colectivo Popular de Lujo
- Colectivo Proyecto Kennedy

Bogotá es la sumatoria de su historia, sus habitantes, sus espacios, su naturaleza, que es tratada desde el arte en *Bogotá, belleza y horror*, exposición donde sesenta artistas ofrecen un amplio y variado conjunto de obras.

Aunque la idea de la muestra empieza a gestarse años atrás, se materializa cuando María Elvira Ardila, curadora de la misma, se queda esperando a sus estudiantes, que no llegan a tiempo, debido a un monumental atasco y decide no cerrarles las puertas, ya que la ciudad tiene sus propias dinámicas. Es entonces cuando Ardila contacta con artistas que trabajan sobre la ciudad para organizar un recorrido con obras que inviten a pensar, que dejen ventanas abiertas a la interpretación y a la contemplación, en el que

“Los asistentes podrán ampliar, rechazar o compartir su visión de Bogotá y se darán cuenta que el arte también comenta que la ciudad está peor que nunca, que es una tierra de oportunidades, que es insegura, que es fea, que es bonita, que hay odio, que hay amor, que la bicicleta, que el trancón, que la lluvia, que el sol, que el frío, que las montañas. Así, la Bogotá de hoy nos interpela a todos y nos habla de la belleza y de horror, categorías vigentes en la urbe.”<sup>202</sup>

Las obras hablan de la diversidad de una ciudad de la que se llegó a pensar que estaba “2.600 metros más cerca de las estrellas”<sup>203</sup>, conocido eslogan de la capital colombiana, que aprovecha su altura sobre el nivel del mar para describir su potencial. Los habitantes de la ciudad padecen el caos que representa vivir en ella y se preguntan en qué momento esta se volvió un espacio inhabitable, que hace que la

---

<sup>202</sup> ARDILA, María Elvira, “Bogotá, belleza y horror en el Mambo”, *Revista Diners*, 2 junio 2015. <[https://revistadiners.com.co/artes/26139\\_bogota-belleza-y-horror-en-el-mambo/](https://revistadiners.com.co/artes/26139_bogota-belleza-y-horror-en-el-mambo/)> [Fecha consulta 1 octubre 2018]

<sup>203</sup> “Bogotá, 2.600 metros más cerca de las estrellas” es un conocido eslogan que ha identificado a la ciudad y que en el año 2016 es reactivado por el Instituto Distrital de Turismo (IDT) con la intención de consolidar la marca de ciudad, teniendo en cuenta que la misma es visitada anualmente por 8.500.000 de personas.

vida sea más difícil, en fin, una “Bogotá de la que se enamorará y odiará al mismo tiempo”. De ahí la idea de ciudad bipolar por lo que Gloria Zea, directora del MamBO desde 1969, define la muestra con la frase: "esto que ves es como un grito de protesta."<sup>204</sup> De hecho, a través de diversos enfoques, los y las artistas participantes presentan imágenes de Bogotá que “aunque todos quisiéramos negar, existen, frente a imágenes de su belleza, para así recordarnos la razón por la cual le seguimos guardando cariño a la ciudad.”<sup>205</sup>

Dentro de la amplia gama de artistas que comprende la exposición se ha realizado una selección de aquellos que consideramos manejan un enfoque urbano más cercano a nuestra investigación ya que, por ejemplo, se da el caso de obras que se acercan específicamente a cuestiones relacionadas con el entorno natural, la riqueza cultural del país o el transcurrir del tiempo. Los y las artistas seleccionados, así como la temática abordada por los mismos han sido los siguientes:

- Ana Adarve. El cuerpo como territorio urbano.
- Jaime Ávila. Entre lo urbano y lo natural.
- María Fernanda Cardoso y Rodrigo Facundo. Objetos que reflejan la cultura del lugar.
- María Adelaida López. De lo urbano a lo doméstico.
- Nohemi Pérez. Utopía y ciencia ficción.
- Iván Rickenmann. Espacios abandonados que cobran vida.
- María Isabel Rueda. La atracción por lo misterioso.
- Carolina Satizábal. El arte como herramienta de denuncia.

En la muestra encontramos el trabajo de **Ana Adarve** (Bogotá, 1976) con obras que son el reflejo de vivencias y hallazgos visuales que

---

<sup>204</sup> REYES, Elizabeth, “Gloria Zea en Bogotá una enorme urbe bipolar”, El País, 7 junio 2015.

<[https://elpais.com/cultura/2015/07/06/actualidad/1436215225\\_674150.html](https://elpais.com/cultura/2015/07/06/actualidad/1436215225_674150.html)> [Fecha consulta 18 septiembre 2018]

<sup>205</sup> ARDILA, María Elvira, “Bogotá: belleza y horror. Lo que no mata, enamora”, *Revista Exclama*, 9 junio 2015.

<<http://www.revistaexclama.com/arte/bogota-belleza-y-horror/>> [Fecha consulta 1 octubre 2018]

retiene en su memoria como consecuencia de una sensación profunda que la impulsa a seleccionar una imagen y de allí comenzar a elaborar un discurso. En este sentido, la artista afirma:

“Todo mi trabajo tiene que ver con mi experiencia personal de vida, con el simple hecho de vivir en Bogotá y tener que resistir para sobrevivir en un ambiente muy fuerte, rudo y exigente. Me interesan las dinámicas urbanas y sociales dentro de ese escenario.”<sup>206</sup>



Ana Adarve, *Sobre lo cotidiano*, 1999

En sus primeras obras se evidencia la presencia del cuerpo, al que presenta de forma directa y a través de la piel como si fuera un diario donde quedan las huellas de lo vivido y que se relaciona con las marcas que están presentes en la ciudad, que hablan de una historia cambiante en la medida que transcurre el tiempo.

Para el crítico de arte Ricardo Arcos-Palma en la relación con el mundo interviene nuestra exterioridad, el cuerpo. Es la ciudad la que nos modela la anatomía y como resultado se obtienen cuerpos rígidos que forman parte de la arquitectura urbana, por lo que la famosa fórmula del Renacimiento, "el hombre es la medida de todas las cosas", parece completamente invertida. Para este autor, en las fotografías de Adarve, la relación cuerpo-ciudad es evidente.

---

<sup>206</sup> Véase el vídeo *Entrevista a Ana Adarve*. <<https://vimeo.com/173758343>>

“Pone de manifiesto, una nueva *anatomía* marcada por los rastros urbanos. Cada calle, cada, avería, cada ventana, cada puente, parecen dejar una huella imborrable en el cuerpo del viandante.”<sup>207</sup>



Ana Adarve, *En Remojo*, 2004

En una etapa posterior de trabajo, Adarve no muestra el cuerpo de manera directa, pero este sigue presente, ya que no hay una desaparición de la presencia humana, sino de su parte física, lo que logra, por ejemplo, a través de un objeto que flota en el agua, una de las formas de manifestar la terrible situación que enfrenta un país donde los cadáveres acaban en los ríos, que pasan a ser el último eslabón de una cadena de horror.

La artista no considera que su obra sea un fotomontaje, dado que vincula el término con un período preciso de la historia y porque hoy día los medios de los que se disponen distan mucho de esa primera

---

<sup>207</sup> ARCOS-PALMA, Ricardo, “Ana Adarve: anatomía urbana”, Escáner cultural, Revista virtual, año 7, nº. 73, junio 2005.  
<<http://www.escaner.cl/escaner73/foto.html>>  
[Fecha consulta 12 nov 2018]

concepción, por lo que prefiere hablar de foto construida al relacionarla más con el *collage*, con lo escultórico y el gesto.

Por su parte, entre los años 2001 y 2003 **Jaime Ávila** (Saboya, 1966) lleva a cabo un recorrido por diez ciudades de Latinoamérica: Tijuana, Ciudad de México, Lima, Caracas, Quito, São Paulo, La Paz, Río De Janeiro, Buenos Aires y Bogotá. De las fotografías aéreas del plano urbano de cada una de ellas, selecciona sectores con crecimiento desmesurado, que reflejan la miseria de las grandes urbes latinoamericanas, con las que crea la obra *Diez metros cúbicos* (2003), diez instalaciones compuestas cada una por diez mil cubos de cartón impresos y armados, cada uno de los cuales tiene un metro cúbico. Para Rodrigo Campos, redactor de *El Tiempo*, cada cubo hace referencia a aspectos no medibles y señala que para Ávila:

“Corresponden a una medida utópica y elemental que condensa conceptos de área y volumen territorial y hacen referencia a la inexactitud de lo medido. También a lo no medible de la expansión geográfica, a la población desplazada de las grandes ciudades de América Latina.”<sup>208</sup>

En su línea de interés por la apropiación geográfica de las ciudades sobre el espacio natural, Ávila presenta *Ciudad Perdida* (2015) en la que maneja el concepto de luz y oscuridad. El proyecto está compuesto por dibujos, que parecen fotografías aéreas tomadas de noche, obtenidos con pequeños puntos blancos sobre un fondo negro que asemejan al paisaje que se observa mientras se desciende, por ejemplo, en un avión. Por medio del contraste entre las luces de la ciudad y la oscuridad de la montaña, el artista trabaja el tema de la fragmentación del paisaje.

---

<sup>208</sup> CAMPOS LÓPEZ, Rodrigo, “Jaime Ávila, el hombre bienal”, *El Tiempo*, 6 octubre 2004.

<<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1577756>> [Fecha consulta 8 noviembre 2018]



Jaime Ávila, *Metro cúbico de Bogotá*, 2003



Jaime Ávila, *Ciudad Perdida*, 2015

Ávila comenta que “el nombre de *Ciudad Perdida* apareció [...] con lo que sucedió en el Cauca, donde encontraron una cantidad de cultivos ilícitos de marihuana.”<sup>209</sup> Así, mientras de día el paisaje parece

---

<sup>209</sup> PÉREZ, María Camila, “Los paisajes imaginados de Jaime Ávila”, *Arcadia*, nº. 15, agosto 2015.

<<https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/nueva-exposicion-jaime-avila/43593>> [Fecha consulta 21 octubre 2018]

desierto, de noche se ilumina con las luces de los invernaderos que aceleran el crecimiento y la producción de la mercancía.

Ávila se interesa por el contraste entre lo urbano y lo natural y con su muestra busca abrir una discusión acerca de la pretensión del hombre de apropiarse físicamente del territorio en un intento por colonizar el paisaje original a través de la privatización. Asimismo, le inquieta el futuro que se avecina con el rápido crecimiento de los espacios urbanos por lo que afirma que:

“Si las ciudades han crecido tanto durante los últimos veinte años [...] con espacios que parecen ahogarse en ríos de luz artificial, *Ciudad Perdida* es una visión imaginaria de un territorio que se ancla dentro de lo real.”<sup>210</sup>

En base a lo común de ver en Latinoamérica como cada conductor de bus personaliza su vehículo, hasta el punto de volverlo un objeto único, **María Fernanda Cardoso** (Bogotá, 1961) y **Rodrigo Facundo** (Tolima, 1958) proponen la obra *Cara de Busetas*, foto instalación del *Colectivo Ejecutivo*<sup>211</sup> que trabaja proyectos artísticos entre Australia y Colombia. Ellos toman fotografías a la parte frontal de las busetas y al compararlas concluyen que, aunque son diferentes, todas parecen tener caras humanas formadas por elementos que forman parte de las mismas.

En 1951 comienzan a circular por las calles de Bogotá los primeros buses de gasolina y, aunque no son muy nuevos, la gente dice que son cómodos, elegantes y que, además, tienen la cabeza cuadrada. Poco después aparece en la ciudad de Barranquilla el primer bus de pasajeros al que le pintan el nombre “El encanto de las mujeres”. A partir de allí comienza la tradición de incorporar frases y dibujos tanto a los buses, como a los viejos camioncitos, entre las que queremos destacar, por citar sólo dos: “Recuerda que vale más llegar tarde a la

---

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> El *Colectivo Ejecutivo* está formado por María Fernanda Cardoso, Rodrigo Facundo, y el australiano Ross Harley, quienes escogen trabajar con los coloridos buses que recorren la ciudad.



casa que temprano al cementerio” y “Cálmate, que la vida no tiene repuesto”. En este contexto, el proyecto *Cara de buseta* (2004) presenta:

“Obras que muestran las caras distintivas de las busetas en Bogotá [...] donde los buses que recorren la ciudad se pintan y se arreglan de acuerdo a los gustos particulares de su dueño, cada buseta es única en términos de diseño, decoración y de modificaciones que se le hacen a la carrocería.”<sup>212</sup>

El *Colectivo Ejecutivo* trabaja la personalidad antropomórfica de estos buses que reflejan la cultura del lugar y que contrasta con la uniformidad de los transportes de las grandes metrópolis, aunque cabe destacar que, actualmente, están siendo reemplazados por buses estandarizados de las administraciones locales.

Por otro lado, la producción artística de María Fernanda Cardoso se caracteriza por el uso de la polaridad, con contrastes de significados y de materiales, para producir la ambivalencia entre lo orgánico y lo construido, la vida y la muerte, lo masculino y lo femenino. Su obra más conocida es el *Cardoso Flea Circus* (Circo de Pulgas Cardoso, 1996)<sup>213</sup>, vídeo de 8 minutos, adquirido por la Tate Gallery de Londres como parte de su colección permanente, resultado de cinco años de adiestramiento para lograr que los insectos salten, bailen, se columpien, arrastren objetos y caminen por una cuerda floja.

---

<sup>212</sup> Véase, “Rodrigo Facundo”, LA Galería Arte Contemporáneo, octubre 2013.

<[http://la-galeria.com.co/portafolios/Portafolio\\_RodrigoFacundo.pdf](http://la-galeria.com.co/portafolios/Portafolio_RodrigoFacundo.pdf)>  
[Fecha consulta 20 octubre 2018]

<sup>213</sup> Véase el vídeo *Circo de pulgas Cardoso*.

<<http://mariafernandacardoso.com/animal-art/cardoso-flea-circus-video-2>>



María Fernanda Cardoso,  
*Cementerio-jardín vertical*, 1992-99



María Fernanda Cardoso y Rodrigo Facundo,  
*Cara de Buseta*, 2004

No obstante, en este contexto, nos interesa destacar que gran parte del trabajo de María Fernanda Cardoso está relacionado con el tema de la muerte y con la violencia originada en Bogotá. Es el caso de *Cementerio-jardín vertical* (1992-1999) instalación de cincuenta metros de largo por cuatro metros de alto donde, un jardín de azucenas blancas de plástico salen de la pared sobre un dibujo en lápiz

con la forma de las tumbas, como las de las paredes del Cementerio Central, para recordar el Bogotazo<sup>214</sup> suceso tras el cual decenas de cadáveres en el piso, frente a muros llenos de flores, esperan a que alguien los identifique.

“Es un comentario [...] sobre cómo necesitamos representar la muerte con elementos como las flores, porque la belleza es la única manera de enfrentarnos a la muerte, a lo que eso significa y al dolor que produce.”<sup>215</sup>

Por su parte, Rodrigo Facundo que en gran parte de su obra aborda el tema de la memoria, a través de una relectura del tiempo, trabaja con diversos materiales que construyen un lenguaje propio en el que la fotografía tiene un rol protagónico.

La propuesta artística de Facundo gira en torno a ideas que construyen sentimientos de pertenencia, así como alrededor de la definición de nación, historia y ciudad, por lo que su obra maneja imágenes de formas particulares de subsistencia en la ciudad de Bogotá. Ejemplo de ello son *Las Máquinas de Guerra* (2004), que resaltan formas originales de apropiación de códigos de uso del nomadismo, como sostiene la curadora María Lovino, que están ligados a recursos

---

<sup>214</sup> Se conoce como *El Bogotazo* a una serie de disturbios desencadenados en Bogotá como consecuencia del asesinato del líder del Partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948.

La ola de protestas, extendida a otras ciudades y regiones del país, desencadena la época llamada “La violencia”, que termina diez años después con consecuencias que se prolongan por mucho más tiempo debido al conflicto armado interno entre la Fuerza Pública, grupos guerrilleros y paramilitares, bandas criminales y carteles de la droga. “La oligarquía no me mata porque sabe que si lo hace el país se vuelca y las aguas demorarán cincuenta años en regresar a su nivel normal”, frase de Gaitán, que pareciera se hubiese quedado corto frente a las huellas tan profundas que deja en Colombia ese 9 de abril.

<sup>215</sup>ZAMBRANO DÍAZ, Andrés, “Cardoso: Bogotá, Sídney, Nueva York”, *El Tiempo*, 8 febrero 2000.

<<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM1244942%208%20febrero%202000>> [Fecha consulta 22 octubre 2018]

prehistóricos para la defensa de territorios, como cuando los guerreros de las tribus se desplazaban con todo el instrumental necesario para la creación de armas.

“La conducta de movimiento que conlleva Máquinas de Guerra señala una geometría diversa y en lo fundamental contraria a la de la reticularidad y la ordenación propuesta por el proyecto moderno. Y esta nueva geometría, entreteje un caos entre lo que la fuerza de los hechos no permitió desarrollar en estos territorios y lo que se empezó a sobre tejer espontáneamente a medio camino para salvaguardar la vida.”<sup>216</sup>



Rodrigo Facundo, *Máquinas de guerra*, 2004

El periodista colombiano Juan Gossáin, en una crónica para el periódico *El Tiempo* de Bogotá escribe, con respecto a la cultura popular, que el mejor letrero ambulante que ha visto no lo llevaba escrito ningún vehículo motorizado sino que, por el contrario, se trataba de:

---

<sup>216</sup> IOVINO, María, “Máquinas de guerra”, en Facundo, Rodrigo, *Rodrigo Facundo*, LA Galería Arte Contemporáneo, octubre 2013.  
<[http://la-galeria.com.co/portafolios/Portafolio\\_RodrigoFacundo.pdf](http://la-galeria.com.co/portafolios/Portafolio_RodrigoFacundo.pdf)>  
[Fecha consulta 20 noviembre 2018]

“Una humilde carretilla de palo, derrengada y moribunda. Sus ruedas eran tan desiguales que parecían cuadradas y sus tablas rotas estaban amarradas con pedazos de cáñamo. La empujaba un hombre sudoroso, sin camisa ni zapatos, con un pantalón corto anudado en la cintura y un trapo rojo que le colgaba de la cabeza a los hombros. Por lo que pude ver, se dedicaba a rebuscar en la basura latas de refrescos y pedazos de hierro viejo para venderlos como chatarra. En la parte delantera, con unas letras torcidas de brocha gorda, decía: Compañía Comercializadora de Productos Metálicos y Derivados, S. A.”<sup>217</sup>

En este contexto, el trabajo de **María Adelaida López** (Medellín, 1966) reflexiona sobre el hecho de ser urbano y ser doméstico, en su obra se acerca al ámbito de lo personal y refleja las tensiones que se crean entre lo público y lo privado, la ciudad y la casa, esta última entendida como la describe Bachelard: “nuestro rincón del mundo. [...] nuestro primer universo.”<sup>218</sup>

Durante su Maestría en Arte en la ciudad de Filadelfia, María Adelaida trabaja limpiando casas y el hecho de “meterse” de forma tan íntima en la vida de los demás, hasta mirando su basura, le motiva a desarrollar el proyecto *I've come here to clean up (He venido a limpiar)*.

“Muy presente en su trabajo es el uso del polvo de aspiradoras, material coleccionado durante este tiempo. Este polvo fue estudiado como en una investigación forense, fue reordenado, clasificado y al final terminaba dando claves, contando historias de sus propietarios. Con éste, ha modelado y cubierto objetos domésticos y construido instalaciones, mezclándolos con juguetes y muebles para construir paisajes domésticos. A veces

---

<sup>217</sup> GOSSAÍN, Juan, “Busetas y buses, un lienzo para plasmar el arte popular”, *El Tiempo*, 4 mayo 2015.

<<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15687896>> [Fecha consulta 4 noviembre 2018]

<sup>218</sup> BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2010, p. 28.

aparecen de nuevo materiales usados anteriormente como el asfalto o el carbón.”<sup>219</sup>

En la misma dirección, *Catálogo de casas para la venta* (2007) es un proyecto de acercamiento al material en sí, al polvo que se evidencia sobre una superficie cuando se pasa la mano y queda la marca.

“Las superficies de polvo sobre el lienzo que se ven en estas obras demarcan un territorio, un vacío y un lleno. Es la plantilla de una casa [...], la silueta de la casa perfecta. En este caso puntualizo la idea de que los residuos o desechos de los habitantes de un espacio es una especie de huella que tiene unas características particulares, que identifican sin clasificar, que generalizan sin homogeneizar.”<sup>220</sup>



María Adelaida López,  
*Catálogo de casas para la venta*, 2007

---

<sup>219</sup> Véase “María Adelaida López”, *laotraca*, 1994.

<<http://laotraca.tripod.com/id11.htm>> [Fecha consulta 15 octubre 2018]

<sup>220</sup> Catálogo de la exposición *Casas para la venta de María Adelaida López*, 12:00 Galería”, *Stopart online magazine*, 5 octubre 2016.

<<http://www.stopart.com/exposicion-catalogo-de-casas-para-la-venta-de-maria-adelaida-lopez-en-1200-galeria/>> [Fecha consulta 15 octubre 2018]

*Casas de Polvo* (2009) es un proyecto en el cual se recubren casas de muñecas con polvo de aspiradoras, en su mayoría regalado por personas que están al tanto del trabajo que se va a hacer con el mismo. Las casas de polvo se ordenan de manera tal que sirvan para contar historias. En algunos casos, además del planteamiento entre lo doméstico y lo urbano, se plantea la religión como elemento de cultura, y en otros, con mayor cantidad de casas, se construyen cuadras, barrios y “ciudades de polvo con olor a mugre, con olor a memoria. [...] Paisajes de nuestra vida doméstica, paisajes de adentro y de afuera.”<sup>221</sup>



María Adelaida López,  
*Retrato de un edificio*, 2011

La artista reflexiona sobre el hecho de que, aunque, su trabajo toma referentes locales, puede referirse a cualquier ciudad del mundo porque al usar la forma simplificada de una casa particular, sin los elementos de diseño y decoración o las características locales y

---

<sup>221</sup> Véase María Adelaida López, *laotraca*, 1994.  
<<http://laotraca.tripod.com/id89.htm>> [Fecha consulta 15 Octubre 2018]

personales de su dueño, puede decirse que todas las casas del mundo son iguales.

*Retrato de un edificio* (2011) es un modelo a escala del emblemático *Edificio Panautos*, en la Calle 26 con Calle Caracas, que se encuentra en ruinas. La maqueta se realiza con la ayuda de fotografías del exterior e interior y utilizando como material polvo aspirado y clasificado, cartones y basura de los seis pisos del edificio. La obra presentada en *Bogotá, belleza y horror* plantea una nueva reflexión, ya que, al ser realizada con polvo de la calle con características diferentes al doméstico, habla de la ciudad y de cómo lo de afuera se inserta en el adentro, además de la memoria colectiva y del desahucio.

Con un abordaje distinto **Nohemí Pérez** (Tibú, 1962) centra su obra en el proceso de indagación sobre la urbe, tema que trabaja en series como *Sin noticias de Dios*, *El lugar sin límites*, *Noctámbula* y *Urbanía* en las que presenta megaciudades que se encuentran entre imágenes reales e imaginarios de quienes las habitan, una vida paralela que no existe durante el día y se manifiesta en la noche y que el crítico Víctor Manuel Rodríguez define como “encuentros entre lo privado y lo público, lo institucional y lo marginal; una discusión contemporánea sobre lo excluido y repudiado.”<sup>222</sup>

La cercanía de la artista con el teatro y con el cine hace que sus pinturas sean un homenaje a los escenarios del cine negro y de ciencia ficción. Para Santiago Rueda, crítico de arte, las ciudades de Nohemí Pérez son despiadadas y añade que:

“La aplicación de los colores puros, la luminosa intensidad de los cielos sangrantes o encendidos por azules ardientes testifican la experiencia de la mirada de la artista, una mirada penetrante, en ocasiones aterrada y desconcertada, pero a la vez tan

---

<sup>222</sup> Véase “Lo urbano de Noemí Pérez”, *El Tiempo*, 30 septiembre 2003, <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-993502>> [Fecha consulta 6 octubre 2018]



perspicaz para invitarnos a sintonizar con el placer del vagabundeo nocturno y con su voluntad de goce y deseo.”<sup>223</sup>

En estas telas tanto la luz natural como la naturaleza no aparecen, a lo que Rueda comenta que la temperatura emocional de las mismas es regulada por:

“La utopía negativa de la ciencia ficción contemporánea, donde el futuro no depara ninguna verdad natural o verificable y se manifiesta como un escenario violento de colonización de territorios y cuerpos, con sus fantasías de alteridad y procreación y sus encuentros entre lo orgánico y lo mecánico.”<sup>224</sup>



Nohemí Pérez, *Noctámbula*, 2007.

---

<sup>223</sup> RUEDA, Santiago, “Noemí Pérez exhibe su obra, que habla de la ciudad”, *Semana*, 7 octubre 2017 <<https://www.semana.com/online/articulo/noemi-perez-exhibe-su-obra-habla-ciudad/86981-3>> [Fecha consulta 6 octubre 2018]

<sup>224</sup> *Ibidem*.

Para la artista, sus edificios representan el “capitalismo salvaje, el poderío que quieren mostrar los monopolios económicos, que crean una marginalidad producto del poder condensado de esos rascacielos, que son una metáfora de la soberbia del hombre.”<sup>225</sup>



Nohemí Pérez,  
*Tiempo de lobo*, 2011

Por otro lado, el trabajo de Pérez está marcado por una constante necesidad de preservar la memoria del paisaje afectado por la guerra, por lo que crea su propia narrativa basada en un archivo personal de documentos y fotografías. Asimismo, se destaca por establecer una crítica cultural, política y social, ya que en su obra trabaja el conflicto armado en Colombia, al igual que otro tema recurrente es el de la zona del Catatumbo, de donde la artista proviene, y de donde dice que allí:

“Se conjugan todas las aristas de los problemas de Colombia: guerrilla, petróleo, carbón, paramilitares, contrabando, minería

---

<sup>225</sup> HERNÁNDEZ, María Lucía, “Preguntas-Respuestas con Nohemí Pérez”, *Revista Mundo*, 21 enero 2010.  
<<https://issuu.com/revistamundo/docs/35nohemi> > [Fecha consulta 11 enero 2019]

ilegal, desplazamiento [...] y que está cada vez peor pese a su riqueza.”<sup>226</sup>

*Tiempo de lobo*<sup>227</sup> (2011), como la apocalíptica película de Michael Haneke, es una instalación de una montaña de carbón de siete metros de altura con 205 edificios emblemáticos del mundo, tallados también en carbón, que están en pleno colapso. La obra, además, se proyecta en la pared gracias a una fuerte luz que aumenta la tragedia de su propia destrucción.

Otro de los artistas participantes en la exposición es **Iván Rickenmann** (Bogotá, 1965). Él camina, observa, toma fotografías o busca directamente en la web para elaborar un dibujo resultado de la combinación de muchas de estas imágenes y de momentos vividos. Al artista le interesan los espacios abandonados o que dejan ver el paso del tiempo, que cuentan una historia de lo que alguna vez fueron.

Rickenmann entiende el entorno como un escenario en donde suceden eventos que muchas veces son fútiles y silenciosos pero que al ser recreado evoca y activa la memoria. Cada espacio y objeto, supuestamente trivial, tiene un protagonismo, que al sacarlo de contexto cobra presencia y vida.

“Nuestro entorno, lo cotidiano, lo banal y lo superfluo han sido desde entonces el motor de mi trabajo. La parte cotidiana a la que uno le resta interés, es importantísima porque nos define. Las cosas que uno tiene o las que usa y la manera cómo las usa, lo definan a uno. Al principio mi pintura era escenográfica, luego comencé a pintar elementos hiperrealistas dándole otra identidad a la parte lúdica y abstracta del cuadro. Pero el

---

<sup>226</sup> Véase “Nohemí Pérez presenta su exposición *Tiempo de lobo* en NC Arte”, *El Tiempo*, 26 marzo 2012.

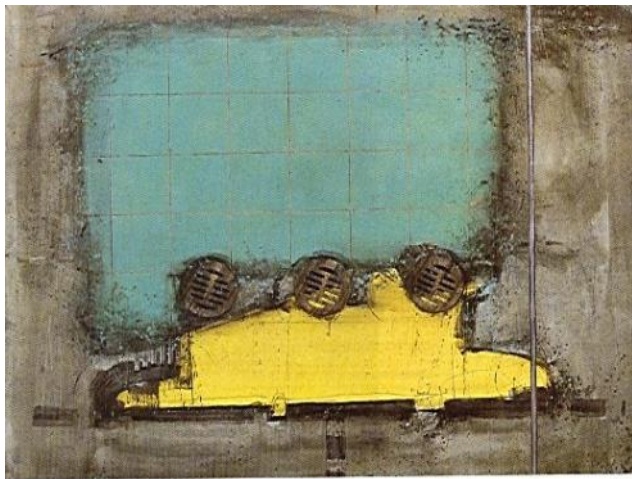
<<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11436663>>, [Fecha consulta 14 noviembre 2018]

<sup>227</sup> En la mitología germana, el *tiempo de lobo* es el que precede al apocalipsis o a los grandes cambios.

objetivo final no era el hiperrealismo sino alterar el protagonismo dentro del cuadro. Lograrlo ha sido un trabajo largo.”<sup>228</sup>

En este sentido, Rickenmann se vale de una pintura que transmite una sensación de nostalgia para hacer una crítica a la sociedad consumista y decadente que plantea numerosas preguntas sobre el futuro.

“[N]os asiste en el recorrido de su obra un extraño silencio que ubica al espectador en la tripolaridad de su trabajo tejido por un pasado que no logra sepultar definitivamente, un presente cargado de objetos y seres triviales, y un porvenir contenido de insolubles interrogantes.”<sup>229</sup>



Iván Rickenmann, *Cielo roto*, 1998

---

<sup>228</sup> SERNA, Julián, “La entidad de los objetos”, *Revista Mundo*, 21 enero 2010. <<https://issuu.com/revistamundo/docs/35rick>> [Fecha consulta 10 enero 2019]

<sup>229</sup> Véase “Iván Rickenmann”, *Pintores colombianos-arte*, julio 2009. <<http://pinturacolombiana.blogspot.com/2009/07/ivan-rickenmann.html>> [Fecha consulta 20 octubre 2018]

La vida urbana, los problemas ecológicos y el desecho, también preocupan a Iván Rickenmann, como lo testimonia en *Cielo roto*, con elementos como desagües y baldosas, que plantean la destrucción del medio ambiente y la contaminación ciudadana.



Iván Rickenmann, *Domingo 1*, 2015

Asimismo, desea expresar las acciones inconscientes del hombre que, al no ser consecuente con sus ideas, se aleja del compromiso con la sociedad, por lo que centra parte de su obra en lo escatológico. "No estoy de acuerdo con los ecologistas que apuntan sólo a la conservación de la fauna y de la flora. La ciudad es parte de ese desequilibrio."<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> GARCÍA, María Margarita, "Desequilibrio urbano", *Revista Diners* nº. 343, octubre 1998.  
<<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=2764&pest=critica&pagact=1&dirpa=%24%241col%24%24recuentos%24%241col%24%24R%24%241col%24%24RickenmannIvan%24%241col%24%24critica%2Ehtml>>  
[Fecha consulta 10 enero 2019]

En *Bogotá, belleza y horror*, presenta una serie de dibujos hechos en carboncillo con tonos cálidos que hacen pensar en fotografías antiguas y en recuerdos.

“Los charcos de Bogotá y la nostalgia de los domingos fueron, en realidad, un elemento determinante para expresar la estética húmeda de la capital. No es un hiper-realismo frío por ser la copia de una fotografía, es la reconstrucción de una imagen que personalmente me impactó y quise reflejarlo así.”<sup>231</sup>

Para Rickenmann lo importante no es la representación de un objeto, sino la reflexión sobre lo cotidiano y el papel de ese objeto, y para ello implicar el instante es clave porque dice mucho del momento.

En otro orden, la obra de **María Isabel Rueda** (Cartagena, 1972) compuesta, en su mayoría por fotografías y dibujos, transmite misterio y cierta oscuridad. En la misma se aprecia un interés por los “seres B”, los otros de la sociedad que se identifican con los que están al margen o fuera del canon establecido.

Ella señala que “Ser B es sobre todo no ser A. Ser A es ser lo mejor, lo lógico, lo aceptado por todos, aquello por lo que se debe luchar, lo culturalmente deseado, a lo que aspiran todas las madres para sus hijos.”<sup>232</sup> Aunque, también señala que este concepto ha cambiado con el transcurrir del tiempo y ahora “ser B”, es decir ser distinto, es como se debe ser, por lo que “ser B ahora es ser A”.

---

<sup>231</sup> ELASMAR, Andrés, “Entre busetas y elefantes negros, 5 imperdibles de Bogotá, belleza y horror”, 16 junio 2015.

<<https://www.civico.com/bogota/noticias/entre-busetas-y-elefantes-negros-5-imperdibles-de-bogota-belleza-y-horror>>

[Fecha consulta 10 octubre 2018]

<sup>232</sup> OCHOA, Úrsula, “María Isabel Rueda: Oscuro Diario”, *Revista Artishock*, 14 septiembre 2016.

<<http://artishockrevista.com/2016/09/14/maria-isabel-rueda-oscur-diario/>> [Fecha consulta 5 noviembre 2018]



María Isabel Rueda,  
*Vampiros en la sabana*, 2003

La fotografía de Rueda destaca por su singularidad al presentar diversas opciones a la expresión estereotipada de la norma tanto a través de la manifestación plena de un estilo (*Vampiros en la Sabana*, 2003) como con iconos que migran y se transforman (*Lo uno y lo otro*, 2004). En la misma predominan personajes oscuros con entornos naturales como telón de fondo, mientras en sus dibujos en blanco y negro, resalta la presencia de lo primigenio representado por animales, flores, hojas y árboles. El investigador Diego Martínez Celis sostiene que “el concepto de belleza en la obra de Rueda no existe, su estética es la estética de la oscuridad. Transita por un escenario muy particular, tenebroso, poco habitado, que le permite ver el mundo desde otro prisma.”<sup>233</sup>

---

<sup>233</sup> BALDOVINO, Alfredo, “El gótico tropical de María Isabel Rueda”, *Revista Arcadia*, 12 noviembre 2015.

<<https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/arte-contemporaneo-maria-isabel-rueda-artista-cartagenera-/45470>> [Fecha consulta 8 noviembre 2018]



María Isabel Rueda, *Mi destino está en tus manos* (detalle), 2016

Su obra fotográfica nos trae “identidades que van más allá de lo documental y nos presenta individuos que exhiben un discurso a través de sus modos de vestir, y en eso, el cuerpo se manifiesta nuevamente como territorio lleno de discursos y significados, de lenguaje e ideologías.”<sup>234</sup>

En *Lo uno y lo otro* la artista trabaja la identidad global y la identidad local al destacar cómo los jóvenes de Bogotá articulan ideas contradictorias al respecto en su vida cotidiana. La obra, realizada entre los años 2000 y 2004, consiste en una serie de fotografías de transeúntes con la camiseta del Che Guevara, que según la autora son personas que no guardan necesariamente una afiliación ideológica con la imagen, ni tampoco disponen de ella como un logo o una marca de ropa, sino que lo hacen como un modo de uso de un archivo cultural común que es, al mismo tiempo, global y latinoamericano y que

“Redunda en una imprecisión tan notable que torna problemática, y en algunos casos inservible, la noción de identidad única, abriendo paso a múltiples identificaciones del sujeto.”<sup>235</sup>

---

<sup>234</sup> GÓMEZ Carlos, “María Isabel Rueda: Geografías Humanas”, *Diálogos Críticos*, 13 abril 2012. <<http://dialogoscriticosmamb.wixsite.com/dialogos-criticos-/maria-isabel-rueda>> [Fecha consulta 28 noviembre 2018]

<sup>235</sup> *Ibidem*.



Sylvia Suárez añade que Rueda utiliza el hablar sobre fotografía como excusa para entablar una relación que puede ser breve y de este modo experimentar empatía con alguien desconocido. “La fotografía es el input afectivo de su obra, pero el dibujo, como complemento, le permite el movimiento contrario, prolífico y expansivo, que en vez de captar libera.”<sup>236</sup>

Asimismo, en la exposición encontramos los proyectos de **Carolina Satizábal** (Bogotá, 1975) que trabaja con las madres de Soacha, mujeres luchadoras y valientes que exponen casos de violación de los derechos humanos en Colombia. Ellas cuentan sus propias y dolorosas historias, ya que sus hijos fueron asesinados en ejecuciones extrajudiciales presentándolos como guerrilleros dados de baja en combate: “Los falsos positivos”, los mismos que la artista Carolina Satizábal retoma en un ejercicio de denuncia, al fotografiar a tres de las madres de estos jóvenes, parcialmente cubiertas con tierra, como les pasó a sus hijos cuyos cuerpos quedaron perdidos en fosas comunes.



Carolina Satizábal, *En sus zapatos*, 2015

---

<sup>236</sup> SUÁREZ, Sylvia, “María Isabel Rueda”, *Sketch*, 2018.

<<http://sketchroom.co/matias-armendaris-1/>>

[Fecha consulta 5 noviembre 2018]

Luz Marina Bernal, una de las Madres de Soacha, explica que a su hijo lo mataron por una recompensa, para hacerle pasar por guerrillero y demostrar los éxitos del ejército colombiano contra la insurgencia. Desde entonces, esta madre no deja de organizarse para denunciar la desaparición de miles de “NNs” (*ino names*: pobres sin recursos!) secuestrados por los militares.<sup>237</sup>

Como Luz Marina no tiene acceso a los medios, por querer contar una verdad incómoda para el Gobierno, monta, con otras madres de desaparecidos, un espectáculo para que desde los escenarios se escuche su voz. *Antígonas, Tribunal de mujeres* toma como referencia el mito de Antígona en el que una mujer que reclama justicia se enfrenta al sistema.

Satizábal es integrante de *Creación colectiva*, taller de experimentación artística para la reparación simbólica a víctimas de crímenes de estado, donde se crea el vídeo *Relatos de resistencia contra el olvido*,<sup>238</sup> cortometraje de 16 minutos compuesto por narraciones de madres de jóvenes desaparecidos, resultado de un año de talleres en los que participan Lucero Carmona, Doris Tejada y María Sanabría. A lo largo de meses de encuentros surge la iniciativa de construir colectivamente un cortometraje para denunciar lo sucedido y es en ese compartir donde tres madres coinciden en el hecho de

---

<sup>237</sup> A Luz Marina le dicen que su hijo Fair es acusado de ser un jefe narcoguerrillero que se enfrenta a la Brigada Móvil 15 del Ejército con una pistola en su mano derecha, a lo que ella responde que él es zurdo, discapacitado de su mano y su pierna derecha, que no sabe leer ni escribir y es un niño en un cuerpo grande, ya que nace prematuro y con meningitis después de que un coche la atropellara en el sexto mes de embarazo. Véase SATIZÁBAL, Carlos, “Transformar dolor en memoria poética para la paz”, *El Espectador*, 10 diciembre 2016.

<<https://www.elespectador.com/noticias/paz/transformar-dolor-memoria-poetica-paz-articulo-669797>> [Fecha consulta 8 noviembre 2018]

<sup>238</sup> Véase tráiler del vídeo *Relatos de resistencia contra el olvido*.

<<https://vimeo.com/206168090>>

haber soñado con la muerte de sus hijos, motivo por el cual narran los tres sueños que tuvieron la noche en que ellos fueron asesinados.



Creación colectiva, *Relatos de resistencia contra el olvido*, 2016

## 4.2. URBE INCÓGNITA

Sala Arte Contemporáneo, Universidad Nacional de Colombia,  
Sede Medellín

Del 20 de octubre al 02 diciembre de 2016

### Curaduría

Fernando Escobar Neira

### Artistas participantes

- David Escobar
- Ludmila Ferrari
- Juan Obando
- Juan Orrantia
- Gabriela Pinilla
- Edwin Sánchez

En la exposición *Urbe Incógnita* celebrada en 2016, seis artistas ofrecen distintas narrativas en torno a las ciudades de Cali, Bogotá y Medellín, con trabajos que se acercan a la cotidianidad de hechos que muchas veces pasan desapercibidos. Fernando Escobar Neira, curador de la exposición, explica que Colombia es un país de grandes urbes si se comparan con el resto de las latinoamericanas y que:

“Existen unas diferencias muy concretas en ellas y es que cada una se maneja distinto, las formas de administrarse y organizarse no son iguales y esas diferencias son las que me interesan, y se presentan en la muestra.”<sup>239</sup>

En numerosos países de la región, contrariamente a lo que ocurre, por ejemplo en Europa donde se da una lenta sedimentación, las ciudades

---

<sup>239</sup> Véase, “Urbe incógnita, nueva exposición en Sala U”, *Agencia de noticias UN*, nº. 766, 26 octubre 2016.

<<http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/urbe-incognita-nueva-exposicion-en-sala-u.html>> [Fecha consulta 5 octubre 2018]

nacen y evolucionan casi de improviso. Según el profesor Armando Montoya:

“Aquel encanto idílico de antaño, que caracterizaba a las ciudades, se ha perdido ante las urgencias de la actividad económica, política y tecnológica. Ya no existe la estampa urbana concebida como un paisaje digno de serena contemplación, se prefiere una actitud totalmente asentimental desarrollada a partir de la vivencia de la ciudad.”<sup>240</sup>

Sin embargo, para el crítico Pedro Antonio Agudelo Rendón, el artista vuelve su mirada a la ciudad porque hoy esta se abre a nuevas formas de comprender y comprenderse y porque, también, son distintas las relaciones entre el ciudadano y la ciudad y entre el espectador de la obra de arte y la obra de arte. Asegura que:

“La reflexión artística sobre el espacio urbano ha sido una constante en los últimos tiempos, al punto de incluirse en los planes académicos de muchas facultades e institutos de arte, de materializarse en propuestas concretas que intervienen las arquitecturas y espacios de la ciudad, o de hacer de ésta un objeto de representación verosímil en un dibujo, una pintura o un video.”<sup>241</sup>

La locución latina “urbe incógnita” se traduce como “ciudad desconocida”, por lo que las ciudades referidas en la exposición son redescubiertas por la mirada íntima de los artistas. Fernando Escobar apunta que “la exposición quiere actualizar las preguntas sobre las lógicas urbanísticas [...] una reflexión sobre cómo las prácticas

---

<sup>240</sup> MONTOYA, Armando, “La piel de la ciudad herida”, *El medio urbano*, 2003. <<http://elmediourbano.blogspot.com/p/la-piel-de-la-ciudad-herida-exposicion.html>> [Fecha consulta 5 octubre 2018]

<sup>241</sup> RENDÓN AGUDELO, Pedro Antonio, “Figuración del espacio utópico, configuración de la distopía”, *Crítica Art Nexus, ArtNexus #81 – Arte en Colombia #127*, Jun–Ago 2011, Medellín, 2011. <<https://fredyalzate.wordpress.com/criticaartnexus/>> [Fecha consulta 6 octubre 2019]

artísticas contemporáneas trazan puentes entre las relaciones sociales y el poder político con los ciudadanos.”<sup>242</sup>

Precisamente, el trabajo de **David Escobar** (Medellín, 1979) se enfoca en historias relacionadas con el Nadaísmo<sup>243</sup>, que cambió la manera de pensar de los jóvenes en los años cincuenta y sesenta en Medellín y Cali, “una transformación de pensamiento que vivieron nuestros padres y del que nosotros somos hijos, cuenta el artista.”<sup>244</sup>

En el vídeo *Nada, arte y política* (2014) David Escobar sondea los nexos que tiene el Nadaísmo con la historia política contemporánea de Colombia y expone la idea del oportunismo como forma y estrategia de la que se vale actualmente la política “intentando replicar esta táctica que se presenta tan deshonesto como mística: poetas y políticos oportunistas; políticos que utilizan poetas, poetas que se benefician de políticos. Nada.”<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> ZAPATA, Jaime Darío, “Pensar los espacios a través del arte”, *El Mundo*, 24 octubre 2016.

<[http://www.elmundo.com/portal/cultura/cultural/pensar\\_los\\_espacios\\_a\\_traves\\_del\\_arte.php#.XD0jx6fmGu5](http://www.elmundo.com/portal/cultura/cultural/pensar_los_espacios_a_traves_del_arte.php#.XD0jx6fmGu5)> [Fecha consulta 7 diciembre 2018]

<sup>243</sup> El Nadaísmo surge en 1958 en Medellín con el lanzamiento del *Manifiesto Nadaísta* por Gonzalo Arango (1931-1976) como un movimiento literario de protesta social en respuesta a la imposición cultural del academicismo en la mayoría de los sectores políticos, sociales y religiosos. El Nadaísmo cuestiona a la sociedad colombiana y busca desacreditar el orden instaurado por medio de la negación y la irreverencia. Asimismo, como corriente vanguardista, es una interpretación de la existencia humana, por lo que hay quienes lo ven como la interpretación latina del Existencialismo, movimiento filosófico que trata de fundar el conocimiento de toda realidad sobre la experiencia inmediata de la existencia propia.

<sup>244</sup> Véase “Urbe incógnita, nueva exposición en Sala U”, *op. cit.*

<sup>245</sup> Véase David Escobar Parra.

<<https://davidescobarparra.files.wordpress.com/2018/11/david-escobar-parra.pdf>> [Fecha consulta 21 noviembre 2018]



David Escobar,  
*El oso y el colibrí (o el silencio es oro falso)*, 2016  
Afiche reproducido a partir del original  
impreso en 1968, 2016

Durante la Guerra Fría, los gobiernos de Estados Unidos y la Unión Soviética, de manera secreta, despliegan por el mundo un programa de propaganda cultural. Los unos ejecutan dicho programa por la Agencia Central de Inteligencia (CIA), mientras los otros envían al poeta Eugenio Evtushenko. El vídeo de *El oso y el colibrí (o el silencio*

*es oro falso*)<sup>246</sup> documenta el momento en que Gonzalo Arango presenta al poeta Evtushenko, en el segundo Festival de Vanguardia de Cali, organizado en 1968 por los nadaístas, que al llegar a la ciudad la encuentra empapelada con afiches que piden su expulsión.

El proyecto pretende poner en evidencia las estrategias utilizadas para imponer una convicción sobre otra y, además, cuestiona hasta qué punto los artistas e intelectuales se involucran en estas falsificaciones.



David Escobar, *El oso y el colibrí*, 2016

**Ludmila Paola Ferrari** (Buenos Aires, 1982) presenta un proyecto comunitario en el que personas en situación de desplazamiento reflejan su condición a través de tejidos elaborados por ellos mismos. La idea surge en unas prácticas que la artista hace con los desplazados que llegan a Ciudad Bolívar, en Bogotá, al darse cuenta de que en esos encuentros los afectados hablan con sus pares, cuentan sus historias del destierro, pero sobre todo, que tienen mucho por decir.

---

<sup>246</sup> Véase el vídeo *El oso y el colibrí*.

<<https://www.gonzaloarango.com/imagen/el-oso-y-el-colibri.html>>



En este contexto, la artista comenta que “quería combinar esa necesidad de la gente de comunicarse con la recuperación de sus saberes ancestrales, pues la mayoría son campesinos”<sup>247</sup> por lo que crea una huerta comunitaria que, además de dar cultivos, sea lugar de encuentro y catarsis de personas que se han aislado por ser desplazados.

Ante el planteamiento de qué hacer con esos relatos, Ferrari trabaja la idea de encontrar un lenguaje y una expresión que tenga conexión con los involucrados y decide organizar talleres de cartografía con telas para que, como hacen los indígenas que tejen sus vivencias, diseñen sus propias historias con retazos e hilos. Es así como los talleres *Tejedores de historias* se organizan varias veces por semana, en grupos de 20 personas, en los que hay familias enteras que trabajan una gran tela.

“Las telas cuentan de la guerra de este país, de las formas en las que los territorios se van transformando, por eso estas son historias insurgentes. Creo que este sentido de autonomía fue lo que hizo que el proyecto creciera de la manera en que lo hizo.”<sup>248</sup>

Ferrari se plantea el proyecto como una investigación que se abre a un espacio político y a una comunidad, dado que es hacia donde ella sostiene que debe apuntar la práctica artística: “hacer un arte con un alto potencial subversivo y político, que a través de cosas muy sutiles construya otros mundos posibles.”<sup>249</sup>

---

<sup>247</sup> MUNÉVAR, Maritza y HOYOS, Catalina, “El saber tradicional de los desplazados inspira a artista ganadora de un premio de estímulos”, Mincultura, 29 julio 2009.

<[http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/2009-07-29\\_25435.aspx](http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/2009-07-29_25435.aspx)> [Fecha consulta 7 septiembre 2018]

<sup>248</sup> *Ibidem.*

<sup>249</sup> *Ibidem.*



Talleres, *Tejedores de historia*, 2009

Este trabajo lleva a la artista a La Escombrera<sup>250</sup>, en Medellín, donde conoce y siente en primera persona lo que significa ese lugar para Colombia. Allí se acerca a grupos involucrados con el tema, como es el caso del Colectivo AgroArte en la Comuna 13.

“Lo complicado es pensar todo lo que allí se condensa, se cubre, se acumula y sacrifica, justamente en un momento en que la paz es un tema de discusión público. La Escombrera es inabarcable, excede los límites de la ley y del cálculo forense, es una apertura a lo incalculable; y esa incalculabilidad problematiza las políticas de reparación del Estado y su soberanía.”<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> La Escombrera son dos montañas artificiales, formadas en su mayoría por restos de construcción, ubicadas en la Comuna 13 del Área metropolitana de Medellín, probablemente la fosa común más grande de América Latina, donde se calcula que permanecen sepultados, clandestinamente, varios centenares de cadáveres a consecuencia del paso de la guerrilla, los narcotraficantes, los paramilitares y la delincuencia común.

<sup>251</sup> TORO, María Alejandra, “Buscan dar voz a través del arte a personas desterradas”, *El Tiempo, Cultura y Entretenimiento*, 29 julio 2016.



Ludmila Ferrari, *La Escombrera*, 2016

La investigación de Ferrari deriva en el libro *En la grieta: práctica artística en comunidad* donde reúne sus conclusiones sobre todo enfocadas a dar voz, a través del arte, a las personas desterradas que muchas veces son invisibilizadas.

El trabajo de **Juan Obando** (Bogotá, 1980) se enfoca en desarrollar intervenciones críticas a sistemas sociales por medio de situaciones temporales. Esto lo hace con vídeos, performances e instalaciones, en acciones locativas, redes colaborativas y publicaciones experimentales, en las que el humor es el catalizador que ayuda a resaltar ironías recurrentes.

*Jeep VIP*<sup>252</sup> (2015) es una instalación producida como consecuencia de la propuesta *in situ* presentada para el evento *Encuentro Internacional de Arte de Medellín 2015* (MDE15), en la que réplicas de jeeps

---

<<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16659120>> [Fecha consulta 9 octubre 2018]

<sup>252</sup>Véase el vídeo *Jeep VIP*.

<<http://www.juanobando.com/obra#/jeepvipesp/>>

militares, conducidos por civiles, hacen un tour oficial por dicho evento y transportan a los visitantes alrededor de los diferentes espacios.

*“Jeep VIP explora cómo la cultura local ha asimilado el conflicto armado y la naturalidad con la que los civiles perciben la presencia de un símbolo militar intruso en la ciudad, hasta el punto de que han llegado a convertirse en una especie de juguetes para adultos.”<sup>253</sup>*

La pieza también busca cuestionar el papel de la cultura y el arte dentro del discurso oficial de postconflicto que vive el país.



Juan Obando, *Jeep VIP*, 2015

---

<sup>253</sup> Véase Juanobando.com, <<http://www.juanobando.com/obra#/jeepvipesp/>> [Fecha consulta 22 diciembre 2018]



Juan Obando, *A bird without a song*, 2015

Asimismo, entre los años 2005 y 2011, Obando dirige el colectivo *Bazuco* (BZC) que, presentado como una compañía de medios, se divide entre Colombia y Estados Unidos, sobre todo en Internet. El artista, en asociación con el diseñador Juan Ospina y el diseñador/músico Juan Ríos, trabaja en *podcasting*, publicaciones impresas, música y producción de vídeo, para apoyar o criticar la generación híbrida de internet 2.0, marcada por el consumo y las comunicaciones.

En su obra se evidencia la disociación entre la “alta” y “baja” cultura, y se polemiza sobre la accesibilidad que tienen los diversos públicos a los procesos culturales dominantes. Su trabajo más reciente se enfoca en las redes populares y la manera como estas influyen en el comportamiento social a través de la manipulación de la imagen del usuario de internet como autor y actor.

“Estos juegos explotan la naturaleza performativa de la cultura digital y proponen conexiones críticas entre uso, navegabilidad

y *networking*, con problemáticas de inclusión y exclusión cultural, participación democrática y políticas de identidad.”<sup>254</sup>

Obando trabaja en los intersticios culturales, sociales y políticos buscando debilidades y particularidades de esos sistemas. Él mismo sostiene que lo que no le gusta del arte es que cuando llega a institucionalizarse, a academizarse, pierde el nivel de diversión, y que la sobreriedad y la solemnidad artística es algo que nunca le ha interesado mucho. “Yo no consumo ese tipo de industria cultural, no me gusta, pero no la ataco ni la critico, la evito.”<sup>255</sup>

Por otro lado, en la exposición, el trabajo de **Juan Orrantia** (Bogotá, 1975) como fotógrafo está relacionado con una visión poética de la imagen a través de la cual se generan una serie de historias que narran situaciones, eventos y desenlaces históricos. El artista, desde su enfoque de antropólogo, explora las cualidades emocionales de lo cotidiano y la condición social de personas y pueblos que, por lo general, pasan desapercibidas y que son captadas en el día a día.

Con un interés en el documental artístico, la fotografía de Orrantia explora el tema de la memoria y de la formación y representación de la historia. Con el proyecto *Sugarcoated blues*, el artista hace un viaje personal buscando las secuelas del narcotráfico, que aqueja a Colombia durante décadas y que no deja intacto ninguno de sus estratos sociales.

“Mi generación nació literalmente con el narcotráfico en Colombia. Para nosotros era algo normal, no suponía el choque que supuso para nuestros padres”<sup>256</sup>, cuenta Orrantia. El paseo comienza en la Sierra

---

<sup>254</sup> Véase Museo de Antioquia- boletín, “Historias locales/Prácticas globales”, *MDE15 Encuentro Internacional de Arte de Medellín*, octubre 2015–marzo 2016. <<http://mde.org.co/mde15/es/2015/11/participa-en-el-recorrido-jeepvip/>> [Fecha consulta 12 enero 2018]

<sup>255</sup> Véase el vídeo *Entrevista Juan Obando – Artista plástico*. <<https://www.youtube.com/watch?v=LqKJmzPiWGs>>

<sup>256</sup> GASCÓN, Marcel, “El fotógrafo y antropólogo Juan Orrantia expone en Sudáfrica la resaca de décadas de narcotráfico”, EFE, 4 marzo 2015.

Nevada de Santa Marta, un sitio de pánico donde se plantaron en la década de 1970 los primeros cultivos de marihuana y hoja de coca.

En 2006 Orrantia regresa y encuentra un panorama distinto con los paramilitares desmovilizados y el negocio de la coca en retirada. “Quería explicar qué le había quedado a la gente del eslabón más bajo del narcotráfico”<sup>257</sup>, dice Orrantia, campesinos que vivieron un ambiente de extrema violencia y el papel central que tuvo la droga en la comunidad.

En los retratos que surgen de esos momentos resaltan dos temas: la carne de las carnicerías y las niñas. El primero se refiere al corte con que los paramilitares mutilaban a sus víctimas al inspirarse en la manera con la que se corta la carne de cerdo, y el segundo a los rostros y cuerpos de las niñas que recuerdan la dominación patriarcal y la violencia sexual que ejercen los poderosos.

Estos proyectos evidencian la relación entre el narcotráfico y el clasismo que existe en Colombia, ya que el dinero del negocio permite que personas de origen pobre accedan a espacios reservados para los adinerados. El artista, de hecho, explica así la ambigüedad de la figura de Pablo Escobar, denigrado por las clases altas, e idolatrado por los desposeídos por ser ejemplo de triunfo.

Asimismo, Orrantia enfatiza la transversalidad del impacto del narcotráfico porque, ante ese clima de violencia, la gente acomodada puede decidir si irse a Miami o quedarse, mientras que las opciones de los pobres son o alistarse en la guerrilla o con los paramilitares o convertirse en mulas.

---

<<https://www.efe.com/efe/america/cultura/el-fotografo-y-antropologo-juan-orrantia-expone-en-sudafrica-la-resaca-de-decadas-narcotrafico/20000009-2552469>> [Fecha consulta 7 noviembre 2018]

<sup>257</sup> *Ibidem*.



Juan Orrantia, *Nueva Venecia*, 2016



Juan Orrantia, *Sugarcoated Blues*, 2016

Al respecto Orrantia comenta que:

“Hace muchos años, cuando el conflicto se agudizó en Colombia, me familiaricé con un pequeño poblado donde la gente vivía del



cultivo y procesamiento de coca, con la particularidad de ser también el centro del territorio comandado por un afamado comandante paramilitar [...] que siendo uno de los fundadores del pueblo hace más de 40 años, cuando llegaron del interior muchas personas huyendo de la violencia, se convertiría en un patriarca en una zona marcada por su importancia estratégica para el negocio del narcotráfico.”<sup>258</sup>

Hoy día el patriarca es recordado por algunos como un hombre amable y sencillo que resolvía problemas y garantizaba seguridad, pero por otros como un hombre que llegó a ser determinante en la vida social de los habitantes de esas áreas de conflicto y uno de los más violentos sexualmente.

**Gabriela Pinilla** (Bogotá, 1983) utiliza medios como pintura, dibujo, instalación, impresos y vídeos para presentar hechos históricos y sus resonancias en el presente. Para *Urbe Incógnita*, Pinilla sigue con su línea de investigación sobre procesos sociales del barrio Policarpa Salvatierra<sup>259</sup>, ubicado en Bogotá, sobre el cual desarrolla cuatro vídeos animados que, a partir de prensa y archivos, cuentan la historia de cómo se construyó el mismo. El primer vídeo presenta a los destechados que toman el barrio, el segundo trata la radicalización

---

<sup>258</sup> Véase “*Sugarcoated Blues - Juan Orrantia*”, FOTOMERAKI, 2019.

<<https://fotomeraki.com/portfolio-item/sugarcoated-blues-juan-orrantia/>>  
[Fecha consulta 15 diciembre 2018]

<sup>259</sup> El barrio Policarpa adopta el nombre de Policarpa Salavarrieta una mujer que da su vida en la lucha por la Independencia de Colombia. En 1960 llegan a Bogotá familias desplazadas por la violencia bipartidista que impera durante los años 50, pero debido a su pobreza y gran número de hijos son rechazadas en inquilinatos y centros educativos. El 8 de abril de 1966, conocido en el barrio como el “Viernes Santo Sangriento”, se desata una terrible lucha cuando otros desplazados realizan una invasión masiva y la policía arremete contra ellos. El enfrentamiento deja centenares de heridos, un muerto y casas destruidas, pero la gente permanece unida no se va del terreno, se consolida la ocupación y el Policarpa entra en una fase de progreso. 50 años después, Policarpa es un icono en la historia de las luchas por la tierra, un agitado barrio de siete mil habitantes de estratos 1 y 2, donde funciona una de las industrias textiles más importantes de la capital.

política, el tercero<sup>260</sup> muestra la lucha de los invasores con la policía para quedarse en el lugar y el cuarto la consolidación del barrio.

En 2017 Pinilla es invitada a participar en el proyecto *María: el paraíso de contienda*, un homenaje a los 150 años de la novela *María* de Jorge Isaacs<sup>261</sup>, en la Biblioteca Nacional donde conjuntamente con otro mural, en honor a *Cien años de Soledad*, se celebran las dos obras literarias de colombianos más traducidas a nivel mundial.

Bajo la propuesta de Gabriela Pinilla, curada por el escritor Juan Cárdenas, *María* se convierte “en un mural cargado de color, geografía, fauna, esclavos, pero sobre todo de una historia romántica.”<sup>262</sup> En un mural de más de 190 metros cuadrados que no pretende ser una interpretación literal de la novela y que, dividido en tres partes, exhibe el esplendor y declive de *El Paraíso*, el amor entre Efraín y María y la representación de la mujer del siglo XIX.

En el mural también aparece Feliciano, la mujer negra con un pasado libre en África, las trabajadoras antioqueñas, que migran a los territorios del Cauca, y son tan opuestas a las mujeres de la casa de la hacienda, el primer edicto de la abolición de la esclavitud, la ley de libertad de vientres, el amor entre primos que representa la decadencia de una estirpe y las luchas sociales de la época. La artista

---

<sup>260</sup> Véase el vídeo *La venganza de la historia 3: Barrio Policarpa*.

<[https://www.youtube.com/watch?v=\\_qElFij78MY](https://www.youtube.com/watch?v=_qElFij78MY)>

<sup>261</sup> Jorge Isaacs (1837-1895) autor de *María*, se destaca como escritor, político, periodista, comerciante, etnógrafo y promotor de la educación. *María* (1867) se convierte en la novela fundacional de la literatura colombiana por representar las relaciones entre diferentes clases sociales, la reflexión sobre la transformación del mundo colonial y hacendado, las ideas de Nación y las tensiones políticas de la época, con el paisaje jugando un papel protagónico.

<sup>262</sup> LÓPEZ, Daniela, “Murales en honor a Cien años de Soledad y La María”, *El Nuevo Siglo*, 18 junio 2017.

<<https://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/06-2017-murales-en-honor-a-cien-anos-de-soledad-y-la-maria>> [Fecha consulta 20 octubre 2018]

precisa que en la exposición se quiere dar una versión diferente de María y que la invitación es a entender las transformaciones.

“Transformaciones que se dan en Colombia en el siglo XIX y están presentes en el libro. El mural tiene unas historias que se cruzan con el colapso de la economía de la hacienda, sentada sobre la esclavitud durante el siglo. Por otro lado, está el modelo de mujer que representa a María esa mujer un poco ornamental que desaparece a finales del siglo XIX junto a la esclavitud.”<sup>263</sup>



Gabriela Pinilla, *Barrio Policarpa*, 2016

---

<sup>263</sup> *Ibidem.*



Gabriela Pinilla,  
*María: el paraíso en contienda*, 2017

Asimismo, **Edwin Sánchez** (Bogotá, 1976) trabaja proyectos que tratan el tema de la violencia, el armamento, el narcotráfico y el tratamiento mediático de los mismos, que pueden llegar a ser muy perturbadores, pero que él logra enlazar con humor e ironía. De hecho, según apunta Ortiz, “la obra de Sánchez se caracteriza por distintos modos de intervención artística que complejiza los límites de lo ético, de lo moral-inmoral y la práctica del *voyeur*.”<sup>264</sup>

Con vídeos, acciones y a través de la recopilación de objetos, Sánchez atiende lo marginado y un contexto difícil en el que prevalece la violencia y la droga. Precisamente, en *Bogotá, belleza y horror* presenta la pieza *Clases de Cuchillos*<sup>265</sup> (2006-2007), vídeo expuesto simultáneamente en tres narraciones y pantallas, donde un delincuente de las calles bogotanas enseña cómo construir cuchillos para robar, pelear y matar. “El artista permite al espectador entrar en

---

<sup>264</sup> ORTIZ, María Elena, “Puntos de Cruce. Edwin Sánchez”, *La Tallera*, 12 mayo 2011.

<<http://www.saps-latallera.org/saps/exposicion/puntos-de-cruce>> [Fecha consulta 20 noviembre 2018]

<sup>265</sup>Véase el vídeo *Clases de Cuchillos*

<<https://player.vimeo.com/video/176257051>>

un mundo oscuro, al mismo tiempo que genera sentimientos de fascinación y repulsión.”<sup>266</sup> En el mismo sentido, en el vídeo animado *Desapariciones*<sup>267</sup> (2009), según Guerrero, se evidencian

“Las prácticas de tortura y desaparición ejecutadas por antiguos miembros de organizaciones paramilitares y guerrilleras. Pero las imágenes presentadas y las anécdotas que la acompañan van más allá del documento y, sin pretender desmoralizar al visitante o producir una ansiedad vengativa, se presentan al público como un bizarro entretenimiento, un juego macabro.”<sup>268</sup>

Durante nueve meses Edwin Sánchez realiza entrevistas a ex-integrantes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), que ahora se encuentran reinsertados en el sistema desarrollando múltiples oficios en la ciudad, para obtener información precisa sobre las formas de torturar y matar. Cada entrevistado, además de narrar, hace dibujos, que luego son animados por el artista y, precisamente, el tono de la narración es lo que da unidad a las escenas.

“A medida que corre la animación, las narraciones revelan algunos arquetipos de estas prácticas de muerte: el uso de animales vivos o muertos; cabezas de caballos colocadas en lugares públicos acompañadas de amenazas (“el próximo será usted”), caimanes que devoran partes del cuerpo de las personas capturadas, cuerpos rellenos con piedras que luego se hunden en un río.”<sup>269</sup>

---

<sup>266</sup> ORTIZ, María Elena, “Puntos de Cruce. Edwin Sánchez”, *op. cit.*

<sup>267</sup> Véase el vídeo *Desapariciones*.

<<https://vimeo.com/18647525>>

<sup>268</sup> GUERRERO, Inti, “Edwin Sánchez”, *La Vitrina*, 9 enero 2010.

<[http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/la\\_vitrina/edwin\\_sanchez.pdf](http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/la_vitrina/edwin_sanchez.pdf)> [Fecha consulta 20 noviembre 2018]

<sup>269</sup> *Ibidem*.



Edwin Sánchez,  
*Clases de Cuchillos*, 2006-2007



Edwin Sánchez, *Desapariciones*, 2009

Los trabajos de Sánchez, añade Inti Guerrero, de tipo “pseudo-antropológicos, se caracterizan por tratar contenidos fuertes, problematizando la moral, la ilegalidad y los alcances del arte en contextos determinados.”<sup>270</sup> Además, Edwin Sánchez presenta proyectos que se aproximan a la crónica abordando problemáticas en contextos específicos ayudándose de trabajos de campo, de

---

<sup>270</sup> *Ibidem.*

exploración y documentación que luego materializa por medio de diferentes mecanismos y soportes de exhibición.

En la obra *Símbolo Patrio* (2013), Sánchez presenta la acción de sobornar a dos policías para que le alquilen una Mini Uzi, hecho que documenta con la exhibición de esquemas, fotografías y un *frottage*, como pruebas de la obtención del arma. En esta ocasión, el artista se interesa por el rastro de “la irresuelta memoria colectiva de un país con pasado y presente determinado por actos de violencia impunes.”<sup>271</sup>

Sánchez aborda la ilegalidad en el espacio de la galería como una acción artística y evidencia de este modo una de las dinámicas más oscuras de la ciudad.

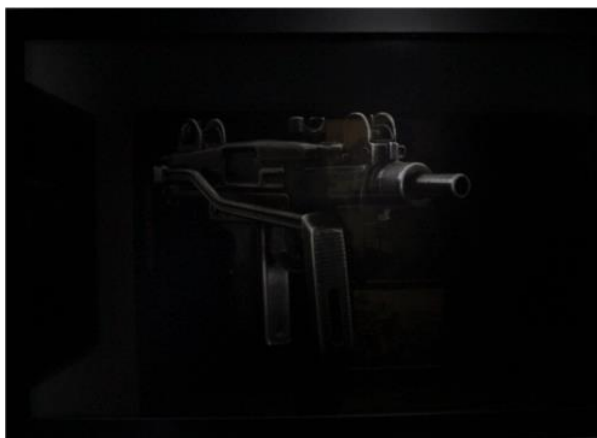
“Por medio de esa acción, el artista logra apropiarse de la ciudad que sólo aparece como noticia amarillista, de la que la mayoría de los ciudadanos busca alejarse para procurar su seguridad. El artista invierte el movimiento, en lugar de alejarse protegiéndose en los circuitos seguros de la ciudad, se involucra con los circuitos ilegales y muestra algo de su mecanismo, pero lo que pretende con su acción no es demostrar la facilidad para conseguir un arma en la ciudad, sino que la expone para que el espectador haga una reflexión propia tanto de lo estético como de lo político que en ella pueda encontrar.”<sup>272</sup>

Se puede concluir que Edwin Sánchez es un caminante de la ciudad que logra ver lo que permanece oculto en la legalidad en la que se ampara el ciudadano común para protegerse.

---

<sup>271</sup> *Ibidem*.

<sup>272</sup> RUBIO, Laura, “Puntos de Cruce de Edwin Sánchez”, *Esfera Pública*, 17 agosto 2010. <<http://esferapublica.org/nfblog/puntos-de-cruce-de-edwin-sanchez/>> [Fecha consulta 10 diciembre 2018]



Edwin Sánchez, *Símbolo patrio*, 2013



### **4.3. ZONAS GRISES. Matices de la urbe en la era global**

Museo de Antioquia de Colombia y Centro León de República Dominicana

Del 9 noviembre de 2016 al 22 de enero de 2017

#### **Curaduría**

Nydia Gutiérrez (Museo de Antioquia)

Sara Hermann (Centro León)

#### **Artistas participantes Colombia**

- Miguel Ángel Rojas
- Libia Posada
- Abel Rodríguez
- Fredy Alzate
- Felipe Arturo
- Natalia Giraldo
- Víctor Muñoz
- Colectivo NoMaNaDa
- Edwin Monsalve
- Juan Fernando Herrán
- Cristina Castagna
- Simón Uribe
- Grupo Utopía
- Natalia Castañeda
- Colectivo *AgroArte*. El AKA

#### **Artistas participantes República Dominicana**

- Tony Capellán
- Polibio Díaz

## Artistas participantes Vietnam

- Ly Hoang Ly

*Zonas Grises* surge como parte del intercambio cultural entre el Museo de Antioquia y el Centro León. La exposición reúne a quince artistas y colectivos colombianos, dos artistas dominicanos y un vietnamita unidos por las siguientes directrices: el trazo afectivo que hace territorio, la ciudad como momento de la migrancia, la desilusión con la ciencia y la tecnología y el poder simbólico de estar juntos.

“El nombre de la muestra alude a las propuestas que se presentan, que no pretenden ser posiciones extremas, ni blancas ni negras sino, más bien, dar cuenta de las posibilidades positivas y negativas que se encuentran en la vida contemporánea.”<sup>273</sup>

En este mismo sentido se da cabida a una diversidad de técnicas artísticas como pintura, dibujo, instalación, fotografía, vídeo y nuevas prácticas del arte como el agroarte, es decir, proyectos que se instalan en las comunidades para incidir en la vida de las mismas.

“En la ciudad coexisten zonas grises, cambiantes y de tonos tan diversos como las inestables nociones de territorio, casa y hogar; los grados de asociación o aislamiento individual y colectivo; las esperanzas o las descreencias en lo personal y en lo común; las experiencias de exilio, desplazamiento o indigencia y la riqueza de subjetividades y modos de identificación posibles.”<sup>274</sup>

---

<sup>273</sup> Véase “*Zonas Grises* da color al Museo de Antioquia”, *El Tiempo*, 15 noviembre 2016. <<https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/zonas-grises-da-color-al-museo-de-antioquia-50517>> [Fecha consulta 10 octubre 2018]

<sup>274</sup> Véase “*Matices de la urbe en la era global*”, Museo de Antioquia, 9 noviembre 2016. <<https://www.museodeantioquia.co/exposicion/zonas-grises/>> [Fecha consulta 20 octubre 2018]

Esta propuesta curatorial permite reflexionar sobre las transformaciones que se están dando en dinámicas económicas, sociales y culturales, incentivadas por la globalización, y sobre las consecuencias u oportunidades que provocan en la vida urbana. Además, considera como uno de los puntos centrales de la contemporaneidad el problema del territorio y lo entiende como una marca afectiva, que se refleja en el entorno donde se vive.

Para esta investigación, se ha seleccionado el trabajo de ocho artistas por entender que las propuestas planteadas por los mismos abordan de manera más significativa el objeto de estudio de la presente tesis doctoral.

#### Por Colombia

- Fredy Alzate. La realidad marginal.
- Felipe Arturo. Debate entre ruralidad y urbanidad.
- Leyla Cárdenas. La ruina arquitectónica.
- Víctor Muñoz. La violencia y el abandono.
- Colectivo *AgroArte*. Arte y agricultura.

#### Por República Dominicana

- Tony Capellán. La trashumancia latina.
- Polibio Díaz. El flujo migratorio.

#### Por Vietnam

- Ly Hoang Ly. La deriva migratoria.

A través de sus trabajos, **Fredy Alzate** (Antioquia, 1975) hace una crítica socio-política al llevar rastros de las urbes distópicas a espacios habitados por sectores adinerados, evidenciando lo que no se quiere ver y lo que, por regla general, se esconde.

“La memoria como eje fundamental del tránsito simbólico de todas sus instalaciones nos muestra una realidad marginal a la cual le damos la espalda y la relegamos a las laderas de la ciudad,

mostrando nuestra cara más hipócrita ante los visitantes de otras urbes y es ahí donde el arte entra a jugar un papel fundamental. Su obra posee elementos que detonan esa revelación ante la injusticia de las entidades gubernamentales que, cada vez más, acondicionan vías y espacios de transformación en lugares que no lo necesitan, preocupándose poco o nada por las personas que viven en extrema pobreza.”<sup>275</sup>



Fredy Alzate, *Horror vacui*, 2015

La obra de Alzate sobre todo se centra en Medellín, aunque trasciende sus límites y llega a realidades que se viven a nivel de toda Latinoamérica. En sus instalaciones y dibujos cuestiona las contradicciones que se presentan en la configuración de ciudades latinoamericanas y se interesa por “visibilizar relaciones imperceptibles de procesos constructivos cotidianos [...] para alertar

---

<sup>275</sup> ACEVEDO, Robín y MARÍN, María Isabel, “Nuestra crítica”, Fredy Alzate. Artista Colombiano, mayo 2016.  
<<https://fredyalzate.wordpress.com/nuestracritica/>> [Fecha consulta 25 septiembre 2018]

imaginarios y establecer narrativas que aludan a la naturaleza amenazada, el cambio climático o el urbanismo desenfrenado.”<sup>276</sup>



Fredy Alzate, *Arquitectura vernácula*, 2010

Alzate reconoce que no siempre tiene las palabras para explicar sus obras y que la duda y las preguntas atraviesan todo el tiempo su trabajo, lo que no le importa porque eso se convierte en el motor para

---

<sup>276</sup> Véase “Fredy Alzate”, *Delinfinito*, Buenos Aires.  
<<http://www.delinfinito.com/wp-content/uploads/Del-Infinito-FREDY-ALZATE.pdf>> [Fecha consulta 25 septiembre 2018]

seguir creando. Considera que es positivo no tener todo tan claro, y que mientras las preguntas no están resueltas y no hayan respuestas, siempre habrá una necesidad de expresar, y que el arte le ofrece la excusa perfecta para indagar sobre su entorno.

“En medio de la modernidad fallida que enmarcó la abrupta diseminación de las ciudades latinoamericanas la pintura e instalaciones de Alzate rescatan las conexiones con prácticas tradicionales de construcción y modos de organización comunitaria, que sin ser reconocidos formalmente, constituyen mayoritariamente la ciudad.”<sup>277</sup>

El artista desarrolla trabajos de instalación en los lugares de exhibición, reflexiones sobre la arquitectura informal, inspirado en la fragilidad de las casas por los materiales y sitios donde son construidas. Tomando como referente barrios de invasión que se encuentran en el sur de la ciudad de Bogotá, Alzate toma “la materialidad de la arquitectura de la supervivencia”<sup>278</sup> para llevarla a su práctica artística, por lo que comenta que:

“En el caos y la incertidumbre que puedo leer en los barrios espontáneos, lo que se dibuja es un lugar diferente al de la *polis* moderna, una antítesis que acusa, en su fragilidad, las características de un no-lugar. En medio de este panorama, el arte puede crear una pausa, establecer un intervalo, arar en el vacío, para proponer una dicotomía entre el lenguaje de la arquitectura tradicional, entendida como instrumento de medición y como conjunto de saberes destinados a organizar el tiempo y el espacio de la sociedad y una arquitectura producto ya no del ejercicio de proyección del espacio ideal habitacional,

---

<sup>277</sup> GUTIÉRREZ, Nydia, Catálogo de la exposición *Zonas Grises. Matices de la urbe en la era global*, Editorial Nani, República Dominicana, 2016, p. 12.

<sup>278</sup> ALZATE GÓMEZ, Fredy, “Arquitecturas leves”, *Revista Co-herencia* Vol.7, N.12, Medellín, 10 mayo 2010, pp. 283 y 284.

<<http://www.scielo.org.co/pdf/cohe/v7n12/v7n12a14.pdf>> [Fecha consulta 31 diciembre 2018]

sino de la construcción casi a la deriva de espacios de supervivencia.”<sup>279</sup>

La obra de **Felipe Arturo** (Bogotá 1979) se acerca al urbanismo, a los fenómenos sociales y a la historia de las ciudades mediante la elaboración de un análisis sobre la colonización y el debate entre ruralidad y urbanidad. El artista sostiene que es muy difícil juzgar la historia y que:

“Algunos historiadores han podido reconstruir ciertos eventos de la época colonial y acercarnos a la magnitud de la violencia de ese entonces y su profundo impacto en el tiempo. La era poscolonial, que también llamamos de independencia y después modernista, ha perpetuado ese modelo de ocupación del territorio y de explotación del mismo. Estamos acostumbrados a pensar en estas etapas desde la linealidad, en donde un tiempo va superando al otro. Sin embargo, el colonialismo y el modernismo conviven en nuestro tiempo y siguen estando muy presentes.”<sup>280</sup>

Felipe Arturo es arquitecto y sus trabajos son principalmente esculturas, instalaciones y vídeos que toman elementos de la arquitectura, el urbanismo y el arte en relación con la historia, la geografía o la economía. A su regreso de una estancia en Ciudad de México crea *Estación móvil para hamacas* (2008) con guacales y rejillas que usan los vendedores de la economía informal. En la misma *re-localiza* la técnica de las construcciones ambulantes dentro del ámbito del ocio en el espacio público, que considera de intercambio y donde acontece la sociedad. El artista comenta que su obra “nos invita a horizontalizar nuestro propio cuerpo y de esta manera a tener una

---

<sup>279</sup> *Ibidem*.

<sup>280</sup> RICO, Susana, “Colonialismo y modernismo conviven en nuestro tiempo: Felipe Arturo”, *Revista Arcadia*, 02 noviembre 2017. <<https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/entrevista-con-felipe-arturo-sobre-antologia-el-rio-persigue-la-gravedad/66534>> [Fecha consulta 25 octubre 2018]

experiencia distinta de ese espacio público permitiéndonos contemplar y descansar, ver el cielo y parar el tiempo.”<sup>281</sup>

“Tal operación de traslocamiento de usos no sólo revela actividades invisibles a pleno sol, sino que plantea la necesidad de romper hábitos del ver y del pensar para generar el potencial de la ciudad para contener ritmos de vida diversos.”<sup>282</sup>

En otro proyecto desarrollado en la ciudad, *El Río Persigue la Gravedad* (2017), Felipe Arturo reúne catorce trabajos elaborados a raíz de un viaje durante 2008, por ciudades y pueblos de la Cuenca del Amazonas y que continúa ampliando a lo largo de 9 años. Estos proponen distintas variaciones e intervenciones del plano horizontal y también retoman eventos históricos de la colonización reciente del Amazonas y su relación con procesos similares en otras geografías interconectadas.

Para Felipe Arturo no se puede hablar del río Amazonas como un hecho aislado, sino de la Cuenca del Amazonas en la que se encuentran ciudades como parte de una red de un inmenso sistema. En ese sentido sostiene que:

“Bogotá hace parte de varias cuencas como son la del Amazonas, la del Orinoco o la del Magdalena y todo lo que hacemos aquí en la ciudad tiene unas repercusiones en todos esos sistemas. Este espacio natural no sólo es una estructura hídrica o ambiental, sino que también puede ser pensada como una red de circulación cultural a través del continente.”<sup>283</sup>

La exposición ocupa una manzana del centro de la ciudad e involucra varios edificios utilizados con fines académicos y culturales, además de

---

<sup>281</sup> Véase el vídeo *Entrevista a Felipe Arturo. Artista colombiano*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=T-bAyDMC-IE>>

<sup>282</sup> GUTIÉRREZ, Nydia, Catálogo de la exposición *Zonas Grises. Matices de la urbe en la era global*, *op. cit.*

<sup>283</sup> RICO, Susana, “Colonialismo y modernismo conviven en nuestro tiempo: Felipe Arturo”, *op. cit.*



calles, plazas y corredores públicos que crean un flujo propio en esa porción de la ciudad.



Felipe Arturo, *Estación móvil para hamacas*, 2008



Felipe Arturo, *El río persigue la gravedad*, 2017

En la exposición, también destaca el trabajo escultórico e instalativo de **Leyla Cárdenas** (Bogotá, 1975) que aborda la ruina arquitectónica

y la ciudad como indicadores de transformación social, olvido y memoria histórica para lo que, residuos y estructuras descartadas son usados en sus creaciones.

“En todos mis proyectos el espacio es concebido como material de trabajo y punto de partida. Observo la ciudad y la arquitectura en términos de decantación, acumulación y ruina. Los recorridos atentos por el paisaje urbano me dan material de trabajo. Por eso me interesa la escultura; se puede abusar de las posibilidades narrativas que tienen los materiales y luego situarlos como un cuerpo más del mundo.”<sup>284</sup>

Cárdenas con sus trabajos busca investigar las capas que constituyen las cosas y que están relacionadas con la cualidad física del espacio, a través de objetos encontrados y lugares que acumulan información.

“La piel superficial se vuelve un camino profundo para explorar y descubrir a cada paso el cruce de diferentes experiencias del tiempo (del tiempo histórico, tiempo material, tiempo cotidiano y quizá un tiempo más existencial y psicológico que está relacionado con la duración de la experiencia).”<sup>285</sup>

Podemos decir que la obra de Cárdenas es escultórica sin realizar objetos ya que usa la destrucción como una forma de construcción. Su método consiste en casi descifrar fragmentos recuperados como documentos y testigos que contienen peculiaridades de un lugar, teniendo en cuenta en todos los casos las implicaciones sociopolíticas del contexto en el que se creó.

---

<sup>284</sup> HAMANN, Alejandra, “Las capas detrás de la superficie”, *Exprésate, Avianca en revista*, 19 julio 2017. <<https://www.aviancaenrevista.com/app-de-la-revista/>> [Fecha consulta 5 octubre 2018]

<sup>285</sup> Véase “Leyla Cárdenas”, 1975.

<<http://abstractioninaction.com/artists/leyla-cardenas/>> [Fecha consulta 10 enero 2019]



Leyla Cárdenas, *Casas Riegner*, 2010



Leyla Cárdenas, *Especcular*, 2017

“El escritor Manuel Hernández define a Bogotá como un umbral permanente que anuncia la promesa de un lugar que nunca llega”<sup>286</sup> y Cárdenas se inspira en la cita para crear *Especcular* (2017), obra basada en la Estación de la Sabana, que es sólo un umbral del cual no es posible ni llegar ni salir debido a que ya no funciona y cuyo edificio ha sufrido importantes daños.

---

<sup>286</sup> CÁRDENAS, Leyla, “Especcular”, Relieve Contemporáneo, 2017.  
<<http://relievecontemporaneo.com/especcular/>> [Fecha consulta 10 enero 2019]

Cárdenas propone una imagen de la Estación de la Sabana que fusiona tanto el interior de la salida como el exterior de la entrada. La instalación está compuesta por dos velos deshilados, en gran formato y extendidos del techo al suelo que la artista peina durante los días de la instalación. “Especlar es límite y borde del presente, un umbral que se consolida como un vestigio de la imposibilidad de consolidar un proyecto de nación”<sup>287</sup>, como todo el trabajo de Cárdenas, repleto de historia social y arquitectónica, y que pone en evidencia el paso del tiempo y como éste lo erosiona todo.

También **Víctor Muñoz** (Medellín, 1981) se interesa por el medio urbano para construir diálogos entre lo orgánico y lo rígido y sus formas relacionales y de exteriorización, para lo que se vale de la fotografía, el vídeo y la instalación en el espacio público.

Recorre las calles de Medellín, habla con la gente y ese intercambio le permite confrontar las dos caras de la misma moneda: la oficial, que responde a la sociedad de consumo, privilegiando lo bello, lo nuevo y la otra, la excluida, la deslucida, aquella que la cultura aparta.

“Muñoz concentra sus experiencias para mostrarnos los cambios en la percepción del paisaje urbano; un paisaje testimonio metafísico, que encierra las huellas de una larga historia, con sus muros protagonistas de una existencia depositada en ellos. Él encuentra estímulo a su creatividad en arquitecturas ruinosas, en el abandono, en lo amorfo, y valora lo simple, lo desvalorizado, lo demolido, lo manchado como signos de un pasado perdido incluso en la memoria.”<sup>288</sup>

---

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> MONTÓYA, Armando, “La piel de la ciudad herida”, *El medio urbano*, 28 julio 2018 <<http://elmediourbano.blogspot.com/p/la-piel-de-la-ciudad-herida-exposicion.html>> [Fecha consulta 3 octubre 2018]



Víctor Muñoz, *Ciudad herida*, 2003



Víctor Muñoz, *Granjas privadas*, 2007

Muñoz indaga y se interesa por lugares que son testimonio de una ciudad que cambia constantemente como resultado de la actividad de sus habitantes, del consumo globalizado y de los efectos de la violencia, que han llevado a algunos a abandonar sus viviendas a través de los conocidos desplazamientos. En este sentido, entre los proyectos del artista, encontramos *La Piel de la Ciudad Herida* (2003), serie fotográfica que habla de problemas como el abandono, el desarraigo o el desplazamiento, esa piel de la ciudad con cicatrices que son testimonio de la violencia y el abandono.

El mismo desarrollo acelerado de la ciudad lleva a una construcción informal precipitada y basada en viviendas precarias que son las que configuran el paisaje urbano de Víctor Muñoz, quien invita a tener una experiencia estética nueva que lleve a interesarnos en esos lugares, a través de un discurso que confronta ruralidad y urbanidad, inercia y desplazamiento, acción y reacción, mecanismos de dominio y resistencia, adaptación y aprehensión de la ciudad.

En este contexto, también nos ha interesado las aportaciones de **AgroArte** (2002), colectivo independiente que trabaja en las comunas de la capital antioqueña con el propósito de integrar el arte y la agricultura a la vida de los ciudadanos que conforman la comunidad. El proyecto vincula a niños, jóvenes y adultos quienes, a través de medios tan diversos como la música *hip hop*, la literatura, la narración de cuentos y la agricultura, buscan construir un entorno alejado de la violencia y de los problemas sociales tan presentes en las comunas de la ciudad.

El colectivo surge desde la Comuna 13 para construir resistencia, memoria, seguridad alimentaria y reconstruir un tejido social roto por 11 operaciones militares, en las últimas dos décadas, que dejaron un balance de seiscientas víctimas. El AKA, uno de los voceros de AgroArte, relata que el colectivo nace como un proceso de resistencia por todo lo que pasa en la Comuna 13 con la operación Orión<sup>289</sup> y los desaparecidos de la Escombrera.

---

<sup>289</sup> La Operación Orión es un operativo militar llevado a cabo entre el 16 y el 17 de octubre de 2002 en la Comuna 13 de la ciudad de Medellín, comandada por miembros de las Fuerzas Militares de Colombia para acabar con la presencia de grupos de Milicias Urbanas de las guerrillas de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y los Comandos Armados del Pueblo (CAP). El saldo de esta operación es de 80 civiles heridos, 17 homicidios cometidos por la Fuerza Pública, 71 personas asesinadas por los paramilitares, 12 personas torturadas, 92 desapariciones forzadas y 370 detenciones arbitrarias, según la Corporación Jurídica Libertad. Esta operación ha sido ampliamente cuestionada y en la actualidad se está intentando hallar a las

“Entonces [...] siete de las doñas y yo empezamos a sembrar. Dijimos: si la violencia nos mueve, nosotros también nos movemos. El hip-hop es calle, pero debajo de la calle hay tierra y esa tierra tiene nuestra historia, nuestra memoria. Entonces, ¿cuál es la filosofía de nosotros? Resulta que un discurso no es nada si no se hace con la gente. Nosotros no sembramos ni componemos solos. Mientras la comunidad siembra, se habla, se crea tejido social, se reviven las historias, se sacan las letras y nace el hip-hop agrario.”<sup>290</sup>

En AgroArte se utiliza la siembra como un medio para que la comunidad permanezca unida, para encontrarse y hablar de la tierra por ser Colombia un país “construido por gente que vino y vive del campo” y también para no quedarse en la crítica y construir con un trabajo de base con enfoque político. “Esto no es hablar por hablar, porque a la vez vamos haciendo contra la política del ocultamiento porque no sólo es la 13, sino que en todo el país hay muchas fosas y escombreras.”<sup>291</sup>

La intervención *Plantas de memoria, cuadros verdes vivos en los territorios* (2015), en el cementerio de San Javier, es una huerta vertical elaborada con botellas de plástico, con un nombre escrito en cada una de ellas. Hay tres huertas como estas hechas por AgroArte con la finalidad de hablar de la muerte a través de la vida.

“Pusimos a la gente a escribir el nombre de su familiar asesinado o desaparecido, y a sembrar y cuidar una planta. Hablamos también del resurgir de una comunidad y un territorio. Esto también tiene una intención, y es ir más allá del discurso. Es decir, si siembras una papa te la comes. Si siembras el discurso

---

víctimas en La Escombrera, la fosa común de mayores proporciones en los últimos años en Colombia y a la que ya hemos hecho referencia.

<sup>290</sup> RENDÓN, Carito, “Los raperos agricultores de la Comuna 13 en Medellín”, *Vice*, 4 octubre 2016.

<[https://www.vice.com/es\\_co/article/yv8zx7/medellin-comuna-13-raperos-hip-hop-aka-agroarte](https://www.vice.com/es_co/article/yv8zx7/medellin-comuna-13-raperos-hip-hop-aka-agroarte)> [Fecha consulta 6 octubre 2018]

<sup>291</sup> *Ibidem*.

¿qué te vas a comer? Esto nos lleva a una filosofía que funciona con la acción, no con promesas del Estado o la institucionalidad.”<sup>292</sup>



Colectivo AgroArte, *Plantas de memoria*, 2015

Por otro lado, las letras de las canciones de *hip hop*, que los participantes de AgroArte componen e interpretan, son denuncias sociales en contra de la violencia y la inoperancia del Estado colombiano y también peticiones para que este garantice derechos humanos esenciales como la salud y la educación.

---

<sup>292</sup> *Ibidem*.





Colectivo, *Agroarte, Cuerpos gramaticales*, 2015

Entre sus actividades, AgroArte desarrolla una performance conocida como *Cuerpos gramaticales* (2015) cuya finalidad es fomentar el diálogo y los espacios de memoria mediante la escenificación de cuerpos semienterrados “en los que florece de manera simbólica una planta o una flor” en un proceso de catarsis, porque la “plantación” de los cuerpos en tierra simboliza, por otra parte, la reparación del dolor. Es un proceso participativo que nace con “el objetivo de generar un espacio de acción artística y de memoria que contribuye a la construcción de la paz, la reparación simbólica y la resistencia pacífica”<sup>293</sup>, con dimensión tanto local como global, ya que se exhibe también en otros países.

Como ya hemos señalado, *Zonas grises* también cuenta con la participación de artistas de otros países que trabajan el tema de las migraciones, voluntarias o no, que hacen que las ciudades crezcan y se desborden. El dominicano **Tony Capellán** (Tamboril, 1955) presenta una instalación sobre la trashumancia de sus connacionales y de los latinos en general a los EEUU, representándola con decenas de

---

<sup>293</sup> Véase “Cuerpos gramaticales: talleres y performance por la paz”, Casa Amèrica Catalunya, 10 de octubre 2017.

<<http://americat.barcelona/es/cuerpos-gramaticales-paz>> [Fecha consulta 7 octubre 2018]

chancletas plásticas, recogidas en el río Ozama, en República Dominicana, a las que sustituye las correas con alambres de púas.

Las chancletas de colores azules y verdes, que aluden a los colores del Mar Caribe, son recogidas a las orillas del río por ser restos provenientes de las crecidas que devastan las poblaciones pobres. Estas imágenes, que hablan de inmigración y de pobreza, contrastan con las del paraíso tropical que muestra la publicidad de los operadores de turismo a nivel mundial.



Tony Capellán, *Mar Caribe*, 1996

En la misma dirección, **Polibio Díaz**, también dominicano (Barahona, 1952), presenta *Home* (2007-2008) que forma parte de la serie fotográfica *Dominican York* en la que trata los flujos migratorios de los dominicanos hacia Nueva York. El artista comenta que el gran número de dominicanos es un dato que llama su atención y que “la ciudad de Nueva York es considerada como la más importante de

República Dominicana, debido al alto porcentaje de dominicanos que subsisten en ella.”<sup>294</sup>



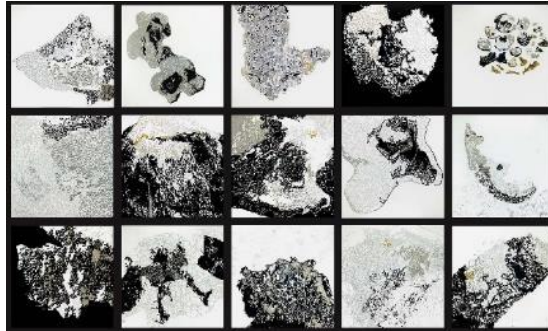
Polibio Díaz, *Home*, 2007–2008

Para finalizar, en la muestra también participa la vietnamita **Ly Hoang Ly** (Hanoi, 1975) que, como los anteriores artistas, trata el tema de las migraciones en su país, donde se arriesga la vida, a lo largo de dos años o más, tratando de llegar a EEUU. Ly también emigra en 2011, para asistir a una escuela de posgrado en Chicago, y utiliza sus experiencias personales en piezas que buscan hacer reflexionar, por medio de la poesía, pintura, videoarte, performance e instalación sobre esta condición. De hecho, desde 2011 aborda el tema basándose

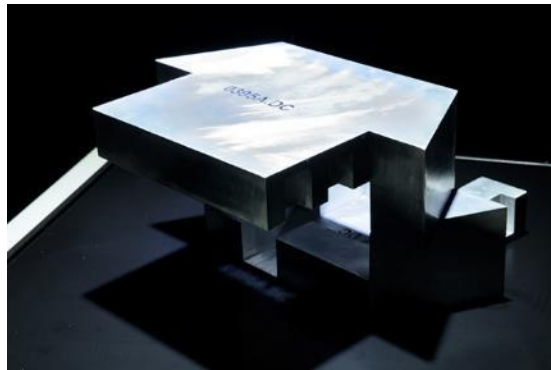
---

<sup>294</sup> Véase “Polibio Díaz...palabra fotográfica maravillosa”, *Mediaisla*, 29 octubre 2016. <<http://mediaisla.net/revista/2016/10/polibio-diaz-palabra-fotografica-maravillosa/>> [Fecha consulta 16 abril 2020]

en su experiencia como madre joven viviendo en Chicago. Elementos como los barcos, las casas y el agua le permiten expresar diferentes ideas en torno al hogar y el movimiento, la fragilidad de la memoria y la importancia de la conexión comunitaria y humana.



Ly Hoang Ly, *The view*, 2017



Ly Hoang Ly, *Boat Home Boat*, 2017

## Conclusiones del capítulo

Bogotá ha venido cambiando de manera acelerada hasta convertirse en un escenario del modelo globalizado, por ser un importante nodo para la movilidad de mercancías y un atractivo espacio para la inversión del capital foráneo. Queremos destacar que para el desarrollo y práctica de los planes urbanos se tiene presente el concepto de “ciudad amable” y una de las metas a alcanzar es una mejor relación entre la urbe, sus habitantes y el entorno natural, preocupación que se evidencia entre los artistas de las exposiciones abordadas.

Para concluir, podemos decir que entre los problemas que afectan a la ciudad y que han sido tratados por los artistas que participan en las tres exposiciones vistas en este capítulo destacan aspectos como: la supervivencia en un ambiente difícil y complejo, el crecimiento desmesurado de la ciudad, el transporte público, las tensiones entre lo público y lo privado, los espacios abandonados, los *otros* de la sociedad, lo moral y lo inmoral, la violación de los derechos humanos, los desaparecidos, las fosas comunes, el oportunismo en la política, las personas en situación de desplazamiento y las migraciones, la crítica al sistema social, la condición social de las personas, los hechos históricos y sus resonancias, el narcotráfico, las consecuencias de la guerra sobre el paisaje, la miseria de las grandes ciudades, los barrios y sus precariedades, la economía informal, la ruina arquitectónica, la ciudad oficial y la ciudad excluida y la transformación social de la ciudad.









## CAPÍTULO 5

# **BUENOS AIRES, UN FUTURO INESTABLE**



Vista panorámica parcial de Buenos Aires

Podemos afirmar que en Argentina se convive a diario con la preocupación por la inflación, el desempleo y la pobreza y en Buenos Aires, la capital, se suman, entre otros, la polución ambiental y sonora, por ser una de las ciudades más ruidosas del mundo, donde se ajusta el concepto de *múltiples pobrezas* de la profesora María Teresa

Sirvent<sup>295</sup>, en el que incluye la pobreza de protección, la pobreza política o de participación social, la pobreza de comprensión o entendimiento y la pobreza educativa, en un paisaje poco cohesionado en el que sobreviven algunos testimonios urbanos de comienzos del siglo XX, después de que muchas áreas sufrieran grandes modificaciones a lo largo de las últimas décadas.

Desde mediados de los años 50 del siglo XX, la metrópolis está dividida por comunidades separadas y la oligarquía porteña que, en un principio, vivía en el barrio sur se traslada al norte, donde hoy día se encuentran los *countries* y barrios cerrados, la zona llamada Nordelta, que es privada. Por otro lado, el barrio sur de Buenos Aires se abandona paulatinamente y detrás del Retiro comienzan las villas, que oficialmente se llaman *nuevos asentamientos urbanos*, donde conviven trabajadores y delincuentes. Asimismo, en el corazón de la ciudad se encuentra Puerto Madero con edificios altos y pisos de lujo, llamados condominios verticales o *torres jardín*, “en términos de Foucault otra heterotopía de compensación, espacios nuevos presuntamente perfectos y bien ordenados, opuestos en todo a las carencias de la gran ciudad.”<sup>296</sup>

En la revuelta historia de Buenos Aires, el arte ha jugado un papel primordial en el activismo y la resistencia y cuando el país retoma la democracia en 1983 y disminuye el poder represivo del Estado, en las paredes de la ciudad aparece propaganda política y escritos varios. Ello

---

<sup>295</sup> SIRVENT, María Teresa, “Multipobrezas, Violencia y Educación”, *Segundas Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*, 24, 25 y 26 de julio de 1996.

<[http://www.webiigg.sociales.uba.ar/conflictosocial/libros/violencia/12\\_SIRVENT,%20Multipobrezas,%20Violencia%20y%20Educacion.pdf](http://www.webiigg.sociales.uba.ar/conflictosocial/libros/violencia/12_SIRVENT,%20Multipobrezas,%20Violencia%20y%20Educacion.pdf)> [Fecha consulta 19 agosto 2019]

<sup>296</sup> SCHLICKERS, Sabine, “Radiografía de la urbe. La configuración estética de Buenos Aires y de otras ciudades argentinas en el nuevo milenio”, *Amerika Mémoires, identités, territoires*, LIRA (Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques), septiembre 2013.

<<https://journals.openedition.org/amerika/4158>> [Fecha consulta 15 abril 2019]

se acentúa a raíz del caos provocado por el colapso económico de Argentina en 2001–2002, que provoca protestas y disturbios en las calles.

Precisamente, de Buenos Aires se dice que las paredes hablan por contar con una de las más grandes manifestaciones de arte callejero del mundo, dado que como resultado de la crisis surgen colectivos con nuevas formas de expresión, obras de corte social o político, que reflejan la cultura DIY ('hazlo tú mismo', 'do it yourself'), florecida en parte por la permisividad de la ciudad hacia el espacio público que da pie a “una gran dosis de experimentación, un montón de espacio para la expresión y un lugar donde siempre hay nuevos artistas”<sup>297</sup>, como dice Pum Pum, una de las mujeres de arte callejero más conocidas de la ciudad.

En este contexto, en los siguientes subcapítulos abordaremos los contenidos de cinco exposiciones llevadas a cabo en los últimos años y que consideramos nos sitúan en el escenario actual de este país.

- URBE, 2009
- FUIMOS TODOS, 2016
- NATURALEZA MUERTA, 2018
- MUTACIONES URBANAS, 2018
- INMENCIUDADES, 2012

---

<sup>297</sup> Véase “Las paredes hablan en Argentina gracias a los grafitis”, *La información*, 13 octubre 2017. <[https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/las-paredes-hablan-en-argentina-gracias-a-los-grafitis\\_fox1cdsbjxio7ynrdkuz06/](https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/las-paredes-hablan-en-argentina-gracias-a-los-grafitis_fox1cdsbjxio7ynrdkuz06/)> [Fecha consulta 29 abril 2019]

## 5.1. URBE

Espacio Cultural Carlos Gardel, Ciudad de Buenos Aires  
Del 7 de mayo al 6 de junio de 2009

### Curaduría

Ezequiel Kopel

### Artistas y colectivos participantes

Proyectos individuales

- Fernando Cipriani con *Los efectos de la luz*.
- Matías Raineri Andersen con *El encanto del no ser*.
- Gustavo Sehmsdorf con *Bs. As. Instantes/secuencias*.

Proyecto colectivo *Isovistas*

- Jimena Almarza
- Carlos Asensio
- Julián Contreras
- Pablo Curras
- Enzo Javier De Simone
- Fernando Di Sisto
- Livio Johny Flores Nina
- Cintia Fournier
- Ezequiel Montero Swinnen
- Eduardo Morcillo
- Emanuel Morcillo
- Juan Nastri
- Alejandra Parejo
- Ramiro Rocamadour
- Fernando M. Sassone
- Sol Silber
- Matías Sinigoi
- Susana Salguero

- Limay Uribe Ruberti
- Gonzalo Viera Azpiroz

*Urbe* es una exposición fotográfica múltiple, organizada por *Café Porteño Fotografía*, que reúne visiones diversas sobre la ciudad de Buenos Aires y sus habitantes. En la misma, se presentan tres proyectos individuales —*Los efectos de la luz* por Fernando Cipriani, *El encanto del no ser* por Matías Raineri Andersen y *Bs. As. Instantes/secuencias* por Gustavo Sehmsdorf— así como la exposición grupal *Isovistas* en la que participan veinte fotógrafos del grupo *Café Porteño*. En un principio, la temática planteada giraba en torno a los ciudadanos de Buenos Aires, no obstante, esta fue sustituida por la de escenas urbanas por considerarse más amplia, permitiendo la incorporación de imágenes y artistas de otros países.

*Café Porteño Fotografía* es un grupo fundado en Buenos Aires, en febrero de 2007, compuesto por más de 300 fotógrafos de Argentina, Brasil, Chile, Costa Rica, España, Estados Unidos, Italia, México, Perú, Uruguay y Venezuela que interactúan en un portal virtual en Internet muy dinámico con charlas, debates, entrevistas, blogs y ensayos fotográficos. El grupo realiza exposiciones, talleres y seminarios, y tanto la curaduría como la producción de las actividades son organizadas por ellos mismos, además de colaborar con los proyectos de cada miembro. Para sus integrantes “el clima informal, amistoso y directo con el que se trabaja”<sup>298</sup> crea un ambiente de reunión y desarrollo singular.

“El café como ámbito de encuentro, es la metáfora que mejor representa al grupo que con su interacción personal, debate y distensión han hecho realidad nuestro *leit-motiv*: *Café Porteño* es un lugar de encuentro para fotógrafos de todo el mundo.”<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> Véase “Sobre *Café Porteño Fotografía*”, *Café Porteño*, 15 febrero 2007. <<https://www.flickr.com/groups/cafelahumedad/>> [Fecha consulta 21 marzo 2019]

<sup>299</sup> *Ibidem*.

El colectivo persigue “crecer fotográficamente, solidarizar el conocimiento, compartir experiencias, hacer crítica fotográfica y de obra, fomentar debates”<sup>300</sup>, pero uno de los objetivos más ambiciosos es el de lograr consolidar un circuito propio de exposiciones por lo que sus integrantes tratan de gestionar lugares como centros culturales y museos.

En *Los efectos de la luz* **Fernando Cipriani** (Buenos Aires, 1966) ve la ciudad como una puesta en escena teatralmente iluminada, donde las situaciones más cotidianas adquieren un matiz diferente, por lo que él mismo escribe: “fotografiar para ver los efectos de la luz. La ciudad como escenario, la gente como excusa, el encuadre como invento. La foto como fin.”<sup>301</sup>

El fotógrafo Manuel García Muñoz, en una entrevista a Fernando Cipriani le comenta que en sus fotos encuentra realismo, retrato, paisaje y que casi siempre destaca una especie de teatralidad luminosa, un juego con el contraluz como si luces y sombras formaran parte del mensaje y fueran personajes de sus fotografías, ante lo cual el fotógrafo comparte su pasión por el libro *Hikari no gijutsu* (Los cinco libros de la luz) donde su autor, Paco Rosso, explica que “no puedes ver la luz, puedes ver sus efectos”<sup>302</sup>, precisamente lo que él fotografía: los efectos de la luz sobre seres y cosas.

---

<sup>300</sup> *Ibidem*.

<sup>301</sup> CIPRIANI, Fernando, “Urbe-4 exposiciones sobre la ciudad/Invitación a la exposición”, *Otro Grupo*, 16 abril 2009.

<<https://www.flickr.com/groups/376887@N23/discuss/72157616878586490/>> [Fecha consulta 15 febrero 2019]

<sup>302</sup> Citado en García Muñoz, Manuel en “Esencia de Cipriani o los efectos de la luz”, *Mamuga*, 14 junio 2009. <<http://www.mamuga.com/late0317.htm>> [Fecha consulta 20 febrero 2019]



Fernando Cipriani, S/T, 2007

Cipriani explica que sus fotos surgen por etapas, por proyectos y que intenta dar a las mismas un *status* de "artefacto fotográfico", es decir trabajar la deslocalización del referente y destacar al significante, dado que no le interesa el objeto fotografiado, sino la fotografía como objeto. De hecho, en la última serie de fotografía callejera busca captar coreografías espontáneas y anónimas, como gente bailando entre las luces.

"En esta fotografía como objeto, donde prescindo en la medida que puedo del referente, me quedan los efectos de la luz en esas

formas. La luz es la que dibuja, son los efectos de esa luz lo que se muestra, entonces, no sólo contamos con un objeto a fotografiar, tenemos mucho más. Literalmente, y metafóricamente, fotografiamos luces.”<sup>303</sup>

Por otro lado, en *El encanto del no ser*, **Matías Raineri Andersen** (Buenos Aires, 1985) con un sentimiento de crítica, presenta una serie de fotos en blanco y negro con una visión oscura y a la vez esperanzadora sobre la ciudad, la gente y la vida urbana. Al respecto de este proyecto, la fotógrafa Florencia del Gesso comenta que el artista “nos introduce de lleno en un mundo actual y cercano que pocos vemos y nos detenemos a observar, utilizando la imagen monocroma como una metáfora del desencanto cotidiano.”<sup>304</sup>



Matías Raineri Andersen, *Urgente, todos*, 2007

---

<sup>303</sup> GARCÍA MUÑOZ, Manuel, “Esencia de Cipriani o los efectos de la luz”, *Mamuga*, 14 junio 2009. <<http://www.mamuga.com/late0317.htm>> [Fecha consulta 20 febrero 2019]

<sup>304</sup> DEL GESSO, Florencia, “Urbe-4 exposiciones sobre la ciudad/Invitación a la exposición”, *Otro Grupo*, 16 abril 2009. <<https://www.flickr.com/groups/376887@N23/discuss/72157616878586490/>> [Fecha consulta 15 febrero 2019]





Matías Raineri Andersen, *Trabajo, quiero trabajo*, 2007

El último proyecto individual en la presente exposición es el realizado por **Gustavo Sehmsdorf** (Buenos Aires, 1952) titulado *Bs.As. Instantes y Secuencias*. En el mismo enfatiza la afinidad entre fotografía y cine a través de una serie de fotos que combinan realismo, poesía y una visión íntima sobre la ciudad. Sobre este trabajo, Fernando Sassone, fotógrafo y miembro fundador de *Café Porteño Fotografía*, señala que:

“Cada ciudad puede ser tan diversa como cada uno de sus habitantes, encerrando lo mejor y lo peor, lo más horrible y lo más bello. Es común orientar la mirada hacia uno u otro extremo, no es tan común encontrar lo bello en lo horrible y lo horrible en lo bello y la mirada profunda de Sehmsdorf nos pasea por una ciudad imposible con sus anónimas historias cotidianas.”<sup>305</sup>

El mismo Sehmsdorf afirma que sus imágenes son como fotogramas desgajados, “instantáneas tomadas durante trabajos o en incansables paseos. Fotos individuales o en secuencias, se ven aquí algunos

---

<sup>305</sup> SASSONE, Fernando, “Urbe-4 exposiciones sobre la ciudad/Invitación a la exposición”, *Otro Grupo*, 16 abril 2009.  
<<https://www.flickr.com/groups/376887@N23/discuss/72157616878586490/>> [Fecha consulta 15 febrero 2019]

espacios, atmósferas, gente en situaciones, sociedades y diálogos, que he mirado y registrado con pasión por las calles de mi ciudad.”<sup>306</sup>



Gustavo Sehmsdorf, *Otoño*, 2003



Gustavo Sehmsdorf, *Bernardo de Irigoyen y Avenida de Mayo, Buenos Aires*, 2008

Como ya hemos indicado, *Urbe* no solo acogió los proyectos de los artistas mencionados, sino que incluyó el trabajo de veinte fotógrafos

---

<sup>306</sup> *Ibidem*.

y fotografías más, bajo el título *Isovistas*. Este colectivo ofrece múltiples y diferentes visiones sobre la ciudad y sus habitantes, razón por la que hemos considerado oportuno incluir una muestra del trabajo seleccionado para esta exposición.



Pablo Curras,  
*Esa es su cara después de que el globo explotó, 2008.*  
*Lu, 2008*



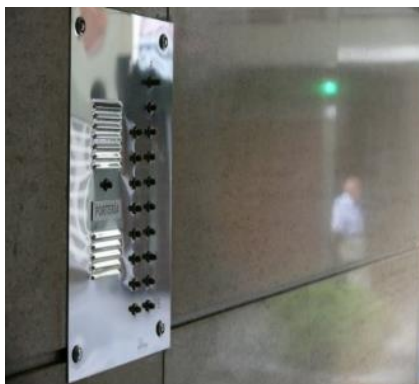
Artista Flores,  
*Off Side, 2008*  
*Descanso, 2008*



Cintia Fournier,  
*Penélope*, 2007  
*Aire*, 2008



Eduardo Morcillo,  
*Robada*, 2009 y *Vendedor africano*, 2009  
Emanuel Morcillo,  
*Pura Pinta*, 2008 y *Domingo sin goles*, 2008



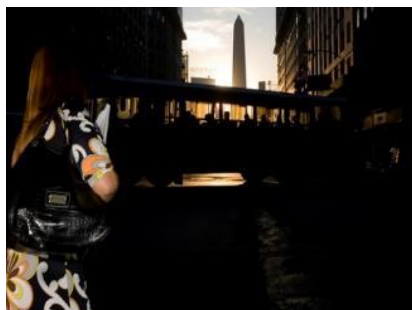
Ramiro Rocamadour,  
*S/T*, 2006  
*S/T*, 2006



Ibarak,  
*El aire de los pobres*, 2007  
*Noventa y cinco*, 2008



Fernando Sassone,  
*Pecera Humana*, 2008  
*Mirada errática*, 2007



Fernando Di Sisto,  
*Florida y Diagonal Norte*, 2006  
*Buenos Aires queriii*, 2009

## 5.2. FUIMOS TODOS

Galería Unión<sup>307</sup> Buenos Aires

Del 2 de diciembre de 2016 al 3 de febrero de 2017

### Artistas y colectivos participantes

- *Bs. As. Stencil*
- Darío Suárez (Malatesta)
- *Run Don't Walk* (RDW)
- *Stencil Land*
- Mariano Alonso (Tester)

En octubre del 2006 se crea, en Buenos Aires, *Hollywood in Cambodia* (HIC) una galería de arte urbano dirigida por los mismos artistas, a la que ellos llaman “colectivo de colectivos: un grupo de amigos aunados para darle forma a algo que no necesita moldes, una manera de expresarse y hasta una prueba.”<sup>308</sup> *HIC Crüe* compuesto por los artistas *Bs. As. Stencil*, Malatesta, *RunDon'tWalk*, *Stencil Land* y Mariano Alonso, es un proyecto que se encuentra fuera del mercado del arte y del circuito de galerías tradicional porque ofrece a los artistas, sobre todo a los que se ocupan de lo urbano, la utilización de espacios para muestras y actividades diversas como talleres y charlas.

---

<sup>307</sup> Galería Unión es un proyecto liderado por Jonny Robson y Marina Charles, ambos curadores de profesión y fundadores de *Graffitimundo*. Unión, que abre sus puertas en el año 2014 y cuenta con varias salas, nace con el objetivo de continuar promoviendo el arte urbano argentino y tener un espacio que fomente nuevas oportunidades y conexiones entre artistas. El hecho de que los proyectos artísticos de índole comercial sean manejados por Galería Unión, permite a *Graffitimundo* trabajar en proyectos artísticos y educativos sin fines de lucro.

<sup>308</sup> HOLLYWOOD IN CAMBODIA, “Hollywood in Cambodia – Galería de imágenes”, *Aboutus*, octubre 2006.

<<http://hollywoodincambodia.com/aboutus.html> > [Fecha consulta 14 marzo 2019]

GG y NN –pertenecientes al colectivo *Bs. As. Stencil*– se conocen en las paredes de la ciudad durante la crisis del 2001, cuando el país está convulsionado y el presidente De la Rúa renuncia, a lo que sigue un período de gran incertidumbre en el cual cinco presidentes se suceden en once días. Era un clima propicio para que ocurrieran muchas cosas y GG comenta que “no teníamos un peso, teníamos muchas inquietudes, el país estaba en llamas y a mí no me daba militar en un partido o salir a tirar una piedra”<sup>309</sup> a lo que Malatesta añade que “estaba atravesando el peor momento de mi vida y en vez de salir a matar personas salí a matar paredes”.<sup>310</sup>

Para celebrar el décimo aniversario de trabajo colaborativo, *HIC* organiza la exposición *Fuimos Todos* “una celebración del colectivo como concepto creativo y de su trabajo fuera y dentro de las calles; un elemento fundamental en la naturaleza propia del arte urbano.”<sup>311</sup> Los artistas convierten su galería en estudio y producen todas las obras mediante un trabajo cooperativo utilizando imágenes rescatadas del material de archivo, que incluye libros de historietas<sup>312</sup>, publicaciones de cocina, revistas viejas y publicidad, obteniendo como resultado piezas que superponen capas de imágenes con referencias históricas y adulteración de propagandas.

---

<sup>309</sup> SANTANDER, Alejo, “Hollywood un Cambodia: la increíble historia de la galería de culto del arte urbano que se esconde en una terraza porteña”, 27 septiembre 2019.

<<https://www.infobae.com/cultura/2019/09/27/hollywood-in-cambodia-la-galeria-de-culto-del-arte-urbano-que-se-esconde-en-una-terrazza-portena/>> [Fecha consulta 20 diciembre 2019]

<sup>310</sup> *Ibidem*.

<sup>311</sup> Véase “La magia sigue intacta: 10 años de Hollywood in Cambodia Crüe”, *Graffitimundo*, 5 diciembre 2016. <<https://graffitimundo.com/es/blog-2/la-magia-sigue-intacta-10-anos-de-hollywood-in-cambodia-crue/>> [Fecha consulta 13 marzo 2019]

<sup>312</sup> La historieta está compuesta por una serie de dibujos que forman un relato, el cual puede tener texto o prescindir del mismo y que puede comprender desde una simple tira a un libro completo. Historieta es lo mismo que *cómic* y que *comiquita*, forma, esta última, que encontraremos en el capítulo correspondiente a la ciudad de Caracas.





Hollywood in Cambodia, *Fuimos Todos*, 2016



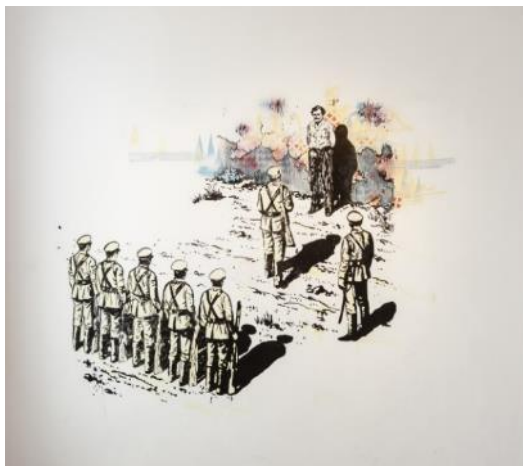
Hollywood in Cambodia, detalle obra *Fuimos Todos*, 2016

La muestra cuenta con treinta y cuatro piezas creadas con técnica mixta sobre madera, en pequeños y medianos formatos y un mural, *in situ*, que los artistas elaboran inspirados en una ilustración de Carlos Vogt<sup>313</sup> titulada *Un hombre llamado humanidad* del cómic publicado

---

<sup>313</sup> Carlos Vogt (San Isidro 1933-2018) es uno de los dibujantes más prolíficos de la historieta argentina. De formación autodidacta, en sus inicios incursionó en la animación de dibujos produciendo películas para publicidad televisiva. Poco tiempo después empezó a trabajar como historietista para las revistas *Poncho Negro*, *La Revista del Superhombre*, *Pancho* y *Hazañas* y

en la revista *Skorpio* en 1975, en el que representan a un hombre que está ubicado de espaldas a una pared pintada y que de frente tiene a un grupo de uniformados preparados para fusilarlo.



Hollywood in Cambodia,  
Mural para exposición *Fuimos Todos*, 2016

En resumen, podemos decir que HIC es un centro donde la cultura urbana se puede manifestar a través del *street art* o de otras formas de arte contemporáneo. “Un espacio de tránsito –del arte callejero– hacia otras formas, medios, y maneras de circulación. Un lugar que

---

posteriormente para otras como *Misterix* y *Rayo Rojo*. Sus primeras publicaciones fueron ilustraciones para cuentos infantiles en la revista *Chiquitos*. En 1954 dibujó *Doc Carson*, con guion de Héctor Oesterheld, creó al personaje *Terco Thomas*, boxeador (dibujos y guion) y escribió el guion de *El Apache*, para los que utilizó el seudónimo *Silvester*. También creó junto a Robin Wood series como *Mi novia y yo*, *Cuentos de Almejas*, *Mojado* y *Pepe Sánchez*.

estableció nuevos diálogos entre géneros y estilos actuales con el arte contemporáneo.”<sup>314</sup>

Derivado de la crisis financiera y política que estalla en Argentina en diciembre de 2001, a la que se llamó popularmente “El Corralito” y que trajo consigo una movilización de toda la sociedad, nace en 2002 el colectivo artístico **Bs. As. Stencil** (*Buenos Aires Stencil*) fundado por los artistas GG y NN, y que podemos decir que fue uno de los primeros grupos en salir a las calles a manifestarse.



Bs. As. Stencil, *Disney War*, 2001

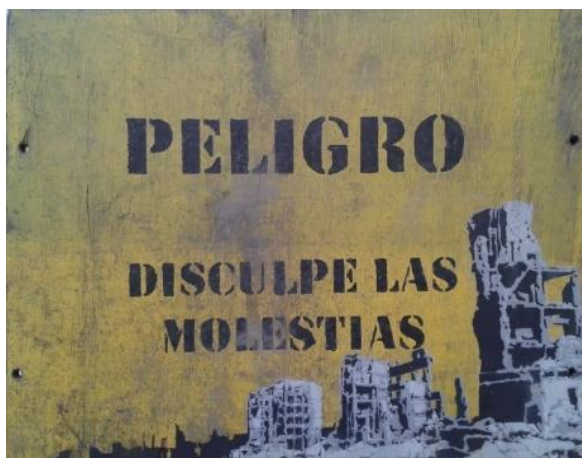
El *graffiti* y la intervención en espacios urbanos sirve a *Bs. As. Stencil* como herramienta y soporte para la comunicación de mensajes sociales y de fuertes connotaciones políticas. En este sentido, una de

---

<sup>314</sup> ESTEVES, Ricky, “Fuimos Todos: 10 años de Hollywood in Cambodia en Galería Unión”, [rickyesteves.blogspot.com](http://rickyesteves.blogspot.com), 11 diciembre 2016. <<http://rickyesteves.blogspot.com/2016/12/fuimos-todos-diez-anos-de-hollywood-in.html>> [14 mayo 2019]

las obras más conocidas es la de *Disney War*, que cubre la ciudad de Buenos Aires, en contra de la invasión de los EEUU a Afganistán.

Las primeras obras del colectivo contienen un fuerte trasfondo político con mensajes claros a la audiencia urbana, pero con el tiempo van dejando dicho carácter para dar prioridad a un tono satírico en temas sobre la cultura popular, iconos diversos y la actualidad. *Bs. As. Stencil* considera, como colectivo artístico, que la colaboración es lo que le da al arte urbano gran poder y alta capacidad de impacto, por lo que insiste en la producción en equipo.



*Bs. As. Stencil, Avant Garde Urbano, 2013*

Asimismo, se detecta un respeto mutuo por la actitud de “hazlo tú mismo” lo cual se ve reflejado tanto en la organización, producción y distribución de sus trabajos. Sobre esta cuestión GG señala que:

“Con los Run Don’t Walk (Fede y Tester), nos dimos cuenta de que compartíamos muchas cosas. Ahora muchas veces pintamos todos juntos y no es ni uno ni otro grupo. Cuando pintamos todos juntos los de la galería (con Stencil Land y Malatesta) es *Hollywood in Cambodia Crew*,

no es un grupo u otro. Y eso representa un poco la ideología de salir a pintar.”<sup>315</sup>

Paralelamente, **Darío Suárez (Malatesta)** comienza a figurar en la escena del arte callejero a partir de darse a conocer como *skater* profesional, por lo que le es fácil transferir la relación dinámica que posee con el espacio urbano a su obra muy figurativa, realizada con técnicas de *stencil*, grabado y talla. También, trabaja con collage y pintura sobre objetos encontrados, sobre todo de metal o madera. En sus composiciones la cultura urbana y local son dos elementos que resaltan y que se fusionan, a su vez, con otros componentes que se refieren a escenas alternativas y al anarquismo.

En una entrevista Malatesta comenta que

“Pintar con los chicos es como tener una banda. Uno puede salir a pintar solo, ningún problema: yo puedo tener una guitarra en mi casa y pasar todo el día tocando como me gusta, pero es muy diferente cuando te juntas con tu amigo Tester que toca el bajo, tu amigo Gonza que toca la batería [...] la misma idea, las mismas herramientas, cada cual con su rol pero por un plan mayor.”<sup>316</sup>

Para los miembros de HIC Crüe pintar así es dejar de ser uno mismo para permitir “la disolución de un ego en un todo mayor” y, aunque, cuando salen a pintar en la calle casi siempre se dividen los espacios, muchas veces intervienen en el del otro porque consideran que el juego de la calle es justamente que “eso se vaya tapando”. En el caso de estos artistas, que ya pintan en la calle, cuando comienzan a hacerlo en soportes tienen una relación distinta con la obra.

“Eso rescato de cuando se puede hacer algo sin la filosofía del tapar, que es tan clásico en el *graffiti*. Hay una palabra griega

---

<sup>315</sup> AITA, Fernando, “Entrevista a GG de Buenos Aires Stencil”, *Graffitimundo*. <<https://graffitimundo.com/es/blog-2/interviews-blog-2/interview-gg-from-buenos-aires-stencil/>> [Fecha consulta 14 marzo 2019]

<sup>316</sup> Véase “La magia sigue intacta: 10 años de Hollywood in Cambodia Crüe”, *op. cit.*

que es *palimpsesto* que refiere a reutilizar el mismo soporte una y otra vez creando así capas y capas de escritura.”<sup>317</sup>



Malatesta, *Pedro, Poeta, Lion*, 2016



Malatesta, *Taller de Stencil en Galería Unión*, 2018

Para Malatesta teniendo en cuenta la frase “las paredes hablan”, el *stencil* sería un grito silencioso y una de las formas más antiguas de arte de la humanidad.

---

<sup>317</sup> *Ibidem.*

En este contexto, también es destacable el trabajo de **Run Don't Walk** (RDW) surgido en 2002 y compuesto por Mariano Alonso (Tester) y Federico Minuchin, otro de los primeros colectivos artísticos en pintar la ciudad de Buenos Aires en medio de la crisis económica del 2001.



Run Don't Walk, 2010/2014  
*Bicho Bolita, S/A*  
*Psycho, S/A*

RDW trabaja temas sociales y políticos desde un punto de vista satírico, aunque también elabora obras de carácter fantástico en las que encontramos imágenes absurdas de animales y criaturas híbridas. Por lo general, el colectivo trabaja en murales en espacios públicos con la técnica del *stencil* y con serigrafías en papel y en canvas.

Para Minuchin esta forma de trabajar es también una manera de recuperar la calle como lugar de expresión por acercar el arte al ciudadano común, además de contar con la característica de que no son perpetuas si no que cambian a medida que va transformándose la ciudad.



*Rundontwalk, Untited, 2010/2014*

También en este contexto, ***Stencil Land*** sale a las calles de Buenos Aires en 2001, participando en el renacimiento del arte de la plantilla. Para Minuchin:

“Fue una época donde se iba ganando la calle, un tiempo muy politizado. Empezamos como un juego. Y no pasaba solo acá sino que era algo que estaba surgiendo en todo el mundo, buscar formas de expresión que alimentara el espacio público.”

318

Fiel a su nombre, *Stencil Land* trabaja exclusivamente con el medio de la plantilla, desarrollando sus creaciones a través de la elaborada manipulación de imágenes prestadas. Las piezas son provocadoras, y destacan tanto por contenido como por nivel de complejidad y detalle.

---

<sup>318</sup> LIMIROSKI, Sergio, “Los graffiteros ganan las calles porteñas”, *La Prensa*, 2 julio 2017. <<http://www.laprensa.com.ar/454769-Los-graffiteros-ganan-las-calles-portenas.note.aspx>> [Fecha consulta 18 abril 2019]





*Stencil Land*



*Mural por Run Don't Walk y Stencil Land*

Mientras que el arte de la plantilla en otros países se hace popular por ofrecer una manera de acelerar el tiempo dedicado a pintar en la calle, *Stencil Land* aprovecha al máximo la tolerancia de la que goza el arte callejero en Buenos Aires para realizar obras cada vez más ambiciosas elaborando plantillas magistrales que son imposibles de colocar en entornos menos permisivos.

Para finalizar, haremos alusión al trabajo de **Mariano Alonso (Tester)**, quien con una formación colectiva y autodidacta es uno de los artistas fundamentales del arte urbano local, cuya trayectoria artística comienza a finales de los años 90 unida a la escena musical. La manera de trabajar sus obras siempre es muy parecida, con una marcada influencia por el “hazlo tú mismo” de la escena porteña del *punk rock*, elaboradas con spray, tinta y acrílico.

“La ciudad moderna se caracteriza por una cantidad abrumadora de mensajes unívocos que asaltan los sentidos y apagan la imaginación colectiva. Tester niega la actitud imperativa del entorno en su obra. En vez de indicarle el camino al espectador, le demanda que se sume al juego de una construcción libre, colectiva e individual. En la exposición *Bruma a Todo Color* (2014) oculta para revelar, alejándonos del sendero seguro para volcarnos en los vaivenes de nuestra propia imaginación. La interpretación de la obra de Tester es un proceso continuo, y su búsqueda es el factor más interesante ya que a su vez, completa la pieza y mantiene una lectura abierta constante.”<sup>319</sup>



Tester, *Bruma a Todo Color*, 2014

---

<sup>319</sup> Véase “Bruma, A Todo Color – Mariano Tester Alonso”, *Buenos Aires+Artes*, 16 septiembre 2014.

<<https://bamarte.com.ar/index.php/visuales/muestras/pasadas/item/7546-mariano-tester-alonso-galeria-union>> [Fecha consulta 5 marzo 2019]



Tester, *Bruma a Todo Color*, 2014

Podemos decir que estos trabajos se caracterizan por estar siempre en el límite entre lo figurativo y lo abstracto, el horror al vacío y el vacío mismo, en composiciones compuestas por frases populares, figuras abstractas, sellos y *letraset* y formas dibujadas a mano alzada.

### 5.3. NATURALEZA MUERTA

Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata  
Del 1 noviembre de 2018 al 31 de enero de 2019

#### Curaduría

Rodrigo Alonso

#### Artistas participantes

- Orilo Blandini
- Julián Pablo Manzelli (Chu)
- Matías Vigliano (Parquerama)

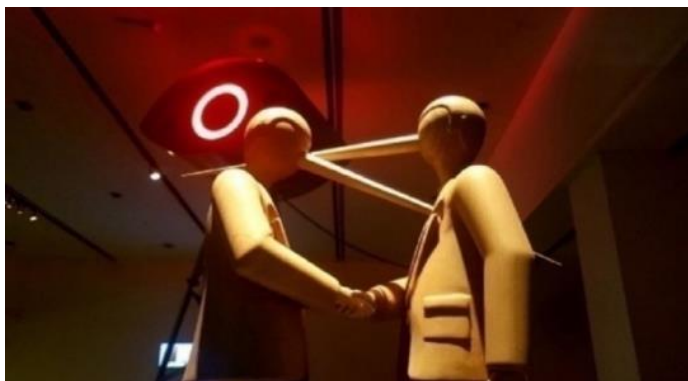
**DOMA** es un colectivo de artistas de Buenos Aires fundado en 1998 y dirigido por Orilo Blandini, Julián Pablo Manzelli (Chu), del que también forma parte Matías Vigliano (Parquerama), formados en cine, diseño gráfico e ilustración, que busca desde sus inicios responder de manera optimista y divertida a la complicada situación que atraviesa el país en medio de un sistema político, económico y social que colapsa.

El colectivo aparece en escena con *estencils*, instalaciones y diversas campañas en el espacio público de la ciudad, que se van multiplicando en proyectos artísticos que comprenden arte callejero, esculturas, instalaciones, juguetes de peluche, serigrafías y animaciones con un fuerte contenido social y político cuya finalidad es provocar al público, en consonancia con la idea de que el arte no debe ser patrimonio exclusivo de museos y galerías.

Con la exposición *Naturaleza Muerta* el colectivo celebra sus veinte años para sacudir la propia esencia de la existencia humana en tiempos de capitalismo avanzado con dieciséis obras que presentan temas contemporáneos como las tecnologías de la información y la comunicación, el hiperconsumo, la exaltación de la belleza como valor y la exposición de la intimidad, por medio de la modalidad de

instalación participativa que hace que la exposición parezca una obra de teatro.

“En *Naturaleza Muerta*, el espacio está planteado como una suerte de parque de atracciones siniestro que propone un recorrido con un inicio y un fin determinados por los artistas: el espectador deberá ingresar por un túnel de ataúdes que da la *bienvenida* —acompañado por una reflexión sobre la abulia y la autodestructividad características de la sociedad actual—, para luego continuar con un itinerario de variadas propuestas en tono lúdico y crítico.”<sup>320</sup>



DOMA, *Políticos*, 2018

*Naturaleza muerta*, aclara Manzelli (Buenos Aires, 1974), propone un homenaje al término que se utiliza en el mundo del arte, y al mismo tiempo alude a “la situación de cómo nos estamos convirtiendo en otra cosa fusionándonos con la tecnología, dejando atrás comportamientos y formas naturales hacia otras artificiales o digitales.”<sup>321</sup>

---

<sup>320</sup> PAZ, Micaela, “Naturaleza Muerta de Colectivo Doma en Mar Museo”, *El gran otro*, 6 diciembre 2018. <<https://elgranotro.com/naturaleza-muerta-doma/>> [Fecha consulta 16 mayo 2019]

<sup>321</sup> EZQUIAGA, Mercedes, “Una radiografía del presente, en un parque ¿de diversiones? Surrealista”, *Infobae*, 2 junio 2018. <<https://www.infobae.com/cultura/2018/06/02/una-radiografia-del->



DOMA, Muñeco de Apego y La Fuente de la Vida, 2018

Para Manzelli, el objetivo de la exposición consiste en generar una alerta para tomar consciencia y trabajar ciertas cosas. Sostiene que la idea es que el visitante haga un recorrido, con una entrada y una salida por una vida contemporánea, pero al revés, entrando por la muerte y saliendo por una máquina que representa un renacer, una limpieza, por lo que a la muestra se entra a través de unas gruesas cortinas negras y se sale por otras de color casi blanco.

*Naturaleza muerta* se monta a partir de un texto –especie de manifiesto– que contiene las temáticas que el colectivo desea abordar. Desde sus inicios el lema del grupo es “estamos viviendo un clima que

---

presente-en-un-parque-de-diversiones-surrealista/> [Fecha consulta 31 marzo 2020]

llama a la acción”<sup>322</sup> pero Manzelli se pregunta ¿Qué ha cambiado –si ha cambiado algo– desde entonces?



DOMA, *Coloso*, 2012

Manzelli considera que en la actualidad se está vendiendo una vida a través de las redes sociales que no es la realidad, que somos parte de un gran espectáculo y todo está pensado para quedar bien en la foto.

“DOMA busca simplemente recapturar el entorno como un lugar de juego y alegría. Una superación del régimen visual tiránico de la ciudad contemporánea, un intento de darle a lo ridículo y absurdo un uso claramente político.”<sup>323</sup>

---

<sup>322</sup> Véase “Doma Collective”, *Arteinformado*, 15 septiembre 2019.

<<https://www.arteinformado.com/guia/f/doma-collective-207518>> [Fecha consulta 8 diciembre 2019]

<sup>323</sup> SCHACTER, Rafael, “Doma Collective”, *Domestika*, 27 mayo 2016.

<<https://www.domestika.org/es/blog/271-doma-collective>> [Fecha consulta 20 abril 2019]

DOMA es catalogado como un colectivo excéntrico, conflictivo y reaccionario por algunas de sus obras que de manera lúdica transmiten un incisivo mensaje, como es el caso de *Stupid Elephant Tank*, una versión simplificada de un tanque militar de colores brillantes con una larga trompa en lugar de un cañón. Otra de sus creaciones más representativas es *Coloso*, un personaje creado sobre una torre eléctrica con luces de neón que fue presentada en la Feria de Arte y Tecnología *Tecnópolis*.



DOMA, *Stupid Elephant Tank*, 2007

En resumen, las obras de DOMA sugieren los enlaces entre la vida mundana, el diseño, la señalética y la intervención del espacio urbano como forma de interpretación social.

Orilo Blandini (Buenos Aires, 1976) comenta que nunca ha sido su intención “hacer trabajos en solitario”<sup>324</sup>, que estudió cine donde lo primero que enseñan es que solo no haces nada, además que trabajar

---

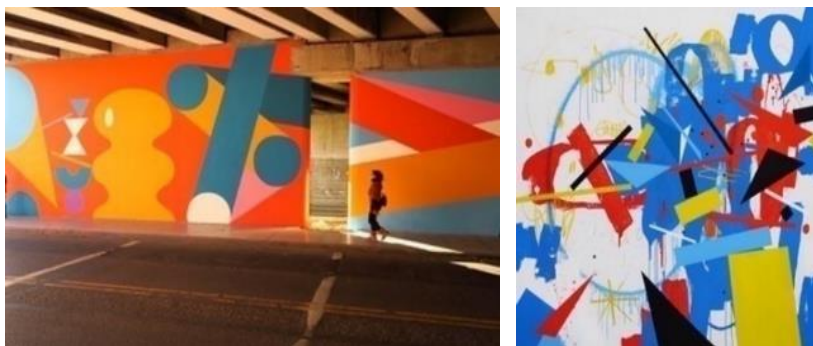
<sup>324</sup> Véase el vídeo *Charla abierta Doma*. Rodrigo Alonso, Julián Manzelli, Orilo Blandini, Gala González.

<<https://www.youtube.com/watch?v=KS6wAnZoSZQ>>



para el colectivo les permite a sus integrantes llegar más lejos y hacer cosas mayores.

Por otro lado, Manzelli se decanta por pinturas, serigrafías y objetos diseñados desde la experimentación y la búsqueda del equilibrio entre lo geométrico y lo orgánico. En este sentido, las formas predominantes de todas sus obras siguen alguna clase de lógica fractal por lo que “en sus trabajos se puede apreciar la sucesión de eventos durante el proceso creativo del artista, quien va definiendo un largo viaje a la abstracción, lleno de experimentación y siempre al borde del caos.”<sup>325</sup>



Julián Pablo Manzelli,  
*Código*, 2017  
*Gravedad Alterada*, 2015

Explica Manzelli que “todo se centra en la búsqueda de equilibrio formal entre lo geométrico y lo orgánico, poniendo al límite el color, la composición y jugando con la deconstrucción de mis propios personajes.”<sup>326</sup>

---

<sup>325</sup> Véase “Julián CHU Manzelli”, BKMAG Staff, 10 noviembre 2011.  
<<https://www.bkmag.com.ar/bkmag.php?seccion=3&contenido=492>>  
[Fecha consulta 11 marzo 2019]

<sup>326</sup> *Ibidem*.

A raíz de la crisis económica del año 2001, Manzelli es uno de los propulsores del movimiento artístico que provoca el cambio en el lenguaje visual de la ciudad, al sustituir con piezas de estética colorida y dinámica la propaganda política y la publicidad que antes se veía en las paredes de la misma. Su estilo se caracteriza por el uso de personajes caricaturescos con formas curvas y la creación de universos geométrico-abstractos. Paralelamente con el nombre de StudioCHU continúa dedicado a la producción de series de animación a partir de conceptos y personajes originales, destacando los proyectos *Globolab* y *Altas gafas*.



Parquerama,  
*Buildings and plants*, 2009  
*Bumby999999*, 2008

Finalmente, Parquerama, proyecto personal de Vigliano, presenta su universo gráfico distintivo. Su amor por la ilustración, la animación e influencias que van desde el cine hasta cómics inspiran sus diseños, que a menudo incluyen muñecos de peluche y vinilo, libros, ilustraciones, ediciones limitadas de posters y vídeos.<sup>327</sup> Cabe decir que, desde la fundación de DOMA en 1998, Vigliano ha influido

---

<sup>327</sup> Enlace al vídeo *The head hand-drawn animated short*.  
<<https://vimeo.com/9391190>>

notablemente la identidad visual del colectivo, inyectando toques e ideas surrealistas al paisaje urbano con stencils, pintadas e instalaciones.

## 5.4. MUTACIONES URBANAS

Museo del Humor de Buenos Aires (MuHu)

Del 1 de noviembre de 2018 al 13 de enero de 2019

### Curaduría

José Sainz, Pablo Boffelli, Andrea Guzmán y Jo Murúa.

### Artistas y colectivos participantes

- Júlia Barata
- Alejandro Bartolomé
- Anabella Cartolano
- Estefanía Clotti
- Pablo Delcielo
- Roberta Di Paolo
- Germán Gentile
- Guardabosques
- Titi Hoon
- Josefina Jolly
- Andrés Olgiatti Antolín
- Jorge Opazo Ellicker
- Panchopepe
- Victoria Rodríguez
- Candela Roselló
- Jazmín Varela
- Andrés Yeah

Partiendo de la historieta, la animación, la ilustración, el collage, la pintura y otras disciplinas afines, diecisiete artistas contemporáneos reinterpretan edificios históricos del patrimonio de la Ciudad de Buenos Aires y de La Plata y proponen lecturas personales de un conjunto de elementos patrimoniales. “La idea era generar cierto extrañamiento en escenarios cotidianos a través de miradas personales o

curiosas sobre ellos.”<sup>328</sup> En este contexto, los edificios que fueron objeto de estudio y reflexión artística son los siguientes:

- Museo de Ciencias Naturales de La Plata.
- Confeitería del Molino.
- Palacio de las Aguas Corrientes.
- Palacio Barolo.
- Biblioteca Nacional.
- Museo de Arte Decorativo.
- Observatorio Astronómico de La Plata.
- Jardín Botánico.
- Trazado de la Plata.
- Jardín Zoológico.
- Línea A del Subterráneo.
- Edificio La Prensa.
- Hipódromo de Palermo.
- Hotel de Inmigrantes.
- Estación Ferrocarril Central Argentino.
- Monumentos al Centenario.
- Ex Cervecería Munich.

Dos días antes de la apertura se organizó una jornada de participación ciudadana por medio de un recorrido por la exposición con los vecinos del sector con el objetivo de ofrecerles otra manera de ver los lugares cotidianos. Monumentos, edificios y espacios abiertos tan vistos y transitados en la rutina diaria y que ahora aparecen con formas diferentes, dado que lo que se busca no es tanto plantear cómo sería la vida si no existieran, sino si fuesen diferentes a como lo son:

“Líneas de subte que atraviesan el tiempo, criaturas conservadas en museos de ciencia, bitácoras de observación de los jardines de la ciudad o zoológicos de animales posibles e imposibles. ¿Cómo se verán los sitios de interés histórico en el futuro? ¿Cómo imaginamos las historias olvidadas que han

---

<sup>328</sup> Véase “Mutaciones Urbanas en el Museo del Humor”, Ramona.  
<<http://www.ramona.org.ar/node/67169>> [Fecha consulta 20 mayo 2019]

transcurrido en su pasado? ¿Qué pasaría si fueran apenas diferentes a como los conocemos?”<sup>329</sup>

De entre el colectivo participante en esta exposición, nos hemos centrado en el trabajo de seis artistas que consideramos son una síntesis de la muestra:

- Júlia Bárata
- Estefanía Clotti
- Roberta Di Paolo
- Andrés Olgiatti Antolín
- Jorge Opazo Ellicker (Jorge Quien)
- Jazmín Varela

En este contexto **Júlia Bárata** (Coimbra, 1981) quien había trabajado como arquitecta con inclinaciones artísticas, pero sin divisar el cómic como una posibilidad, cuando se traslada a Buenos Aires desde Porto, comienza a dibujar sobre cajitas diversas y cuadernos para luego hacerlo en tardes de dibujo y conversaciones junto a otras autoras que conoce, historietistas que exploran la autobiografía y que se reúnen ante un proyecto de autoras llamado *Chicks on cómics*.

“Sus propios dibujos, móviles y fluidos, parecen habitar un mundo [...] que por momentos podrían confundirse con un grabado precolombino, con una pintura expresionista o con una canción de Tom Waits.”<sup>330</sup>

*Gravidez* (2017), primera novela gráfica de Bárata, es una recopilación de pequeños fragmentos dibujados con premura, que se convierten en

---

<sup>329</sup> Véase “Mutaciones urbanas”, *Buenos Aires Ciudad*, Ministerio de la Cultura, 29 octubre 2018.

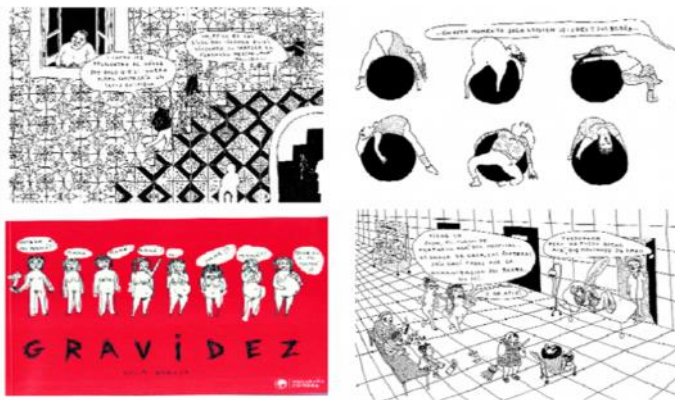
<<https://www.buenosaires.gob.ar/museos/noticias/mutaciones-urbanas>> [Fecha consulta 21 febrero 2019]

<sup>330</sup> GUZMÁN, Andrea, “Llegar y parir”, *Radas*, 3 septiembre 2017.

<<https://www.pagina12.com.ar/60541-llegar-y-parir>> [Fecha consulta 3 marzo 2019]

una historia que tematiza la inmigración, la maternidad, el sentido de pertenencia y las familias sanguíneas y adquiridas.

“Momentos de su vida, reordenados ahora de forma más narrativa que dispersa, que hablan sin ninguna impostura pastoral ni costumbrista acerca de distintos tipos de relaciones afectivas, con gran sentido del humor y un registro gráfico tan arrollador como una fuerza de la naturaleza.”<sup>331</sup>



Júlia Bárata, *Gravidez*, 2017

Júlia Bárata es una autora migrante que, desde niña por pertenecer a la generación de hijos de portugueses nacidos en Mozambique antes de la independización, “ha generado para sí un natural *remix* de culturas, idiomas y expresiones artísticas”<sup>332</sup>, también influenciadas por sus estancias en Lisboa, Porto, Amsterdam y Barcelona.

En 2018, Bárata es invitada a participar en *El Volcán*<sup>333</sup>, antología realizada por Musaraña en colaboración con la Editorial Municipal de

---

<sup>331</sup> *Ibidem*.

<sup>332</sup> *Ibidem*.

<sup>333</sup> *El Volcán* es una antología de historieta latinoamericana que reúne a 42 autores. A partir de una serie de nuevos festivales, en años recientes la

Rosario, que reúne autores de historieta con inquietudes por la experimentación y la diversidad gráfica y temática. En este contexto la artista se encuentra cómoda ya que ella misma comenta que en lo autobiográfico, y en el cómic en general, ha encontrado algo purgativo para hablar de cosas dolorosas, pero también desde el absurdo y desde el humor.



Júlia Bárata, trabajo para *Mutaciones Urbanas*, 2018

Para *Mutaciones Urbanas* Júlia Bárata se inspira en La línea A del *Subte* de Buenos Aires, una de las seis líneas de metro abierta al público en 1913 y que se convierte en la primera de toda América Latina, el hemisferio sur y todos los países de habla hispana. La Línea A se extiende a lo largo de 9,7 kilómetros, circula por debajo de la totalidad de la *Avenida de Mayo* y es utilizada por alrededor de 250.000 personas al día.

En la muestra, también encontramos el trabajo de **Estefanía Clotti** (Rosario, 1985) formada en serigrafía, ilustración e interesada en las artes audiovisuales. Sus trabajos hablan de una realidad fantasiosa y

---

historieta latinoamericana genera un nuevo interés y conduce a reflexionar sobre diversidad de temas, motivo por el cual *El Volcán* propone un recorrido por algunos de los principales autores de la historieta actual de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, México, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela.



de un universo de naturaleza salvaje en el que se animaliza al humano, que se vuelve etéreo.

“Mi estilo es libre, plástico, infantil, primitivo, desprejuiciado. Nació como parte de un proceso de reconocermé, de ver quien era yo realmente y qué cosas me importaban que era lo que tenía para decir, cómo estaba integrado mi mundo interno, qué elementos o sucesos externos me llaman la atención. Mis líneas de trabajo varían un poco en torno a todos estos pensamientos, lo que me permite no aburrirme o caer en un estilo gráfico que no de respuestas a mi estado de ánimo y sentimientos que me provocan. Por lo general mi mundo onírico e interno está atado a la pintura y al color mientras que los hechos actuales, los sucesos y noticias del mundo y de mi país están sujetos al lápiz y a la importancia de la línea, manteniendo siempre la gestualidad.”<sup>334</sup>

En 2012 coordina el proyecto de dibujo *Rosario para colorear*<sup>335</sup> en el que participa como ilustradora y donde diecisiete artistas dibujan los barrios de la ciudad de Rosario. El mismo fue seleccionado por la municipalidad mediante un concurso de subsidios a proyectos socioculturales. Asimismo, Clotti es miembro de la *Red de Animación Rosarina*, un colectivo formado en el año 2017 del que forman parte artistas plásticos, antropólogos, cineastas, ilustradores y dibujantes con el objetivo de producir actividades de formación. Por otro lado, la artista también organiza el primer festival de cine animado local, que al obtener resultados exitosos abre la convocatoria a nivel latinoamericano para la participación de cortometrajes experimentales contemporáneos.

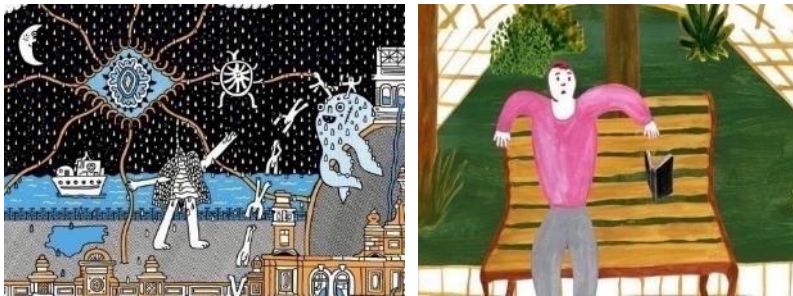
Con el cortometraje *El oficio de Juan* (2014), obtiene el subsidio nacional del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Asimismo, produce *El dominio de las piedras* (2017), que recorre festivales internacionales, en el que destaca el papel de las mujeres y

---

<sup>334</sup> Véase “Mi pueblo de Estefanía Clotti”, *Colectivo Bicicleta*, 16 mayo 2016. <<https://colectivobicicleta.com/ilustracion-estefania-clotti/>> [3 marzo 2019]

<sup>335</sup> Véase <http://rosarioparacolorear.blogspot.com>

su empoderamiento. Para el corto *Juan Cambiante*<sup>336</sup>(2018), su tercer cortometraje animado, hecho con dibujo a mano alzada, la artista comparte que la inspiración del argumento le surge a partir de sentir que no está en el lugar indicado y que no desarrolla todo su potencial a nivel profesional. Con este cortometraje, la artista nos habla de las condiciones laborales de su entorno ya que utiliza a los personajes de *Juan Cambiante* para hablar de situaciones difíciles a las cuales son sometidos.



Estefanía Clotti,  
Obra para *Mutaciones Urbanas*, 2018  
Película animada *Juan Cambiante*, 2018

Para *Mutaciones Urbanas*, Estefanía Clotti se inspira en el Ferrocarril Central Argentino (FCCA), empresa de capitales teóricamente británicos que opera en las provincias argentinas de Santa Fé y Córdoba durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, a partir de la llegada a Buenos Aires de William Wheelwright en 1863.

Otra de las artistas que participa en *Mutaciones Urbanas* es **Roberta Di Paolo** (Buenos Aires, 1990), grabadora e ilustradora que investiga

---

<sup>336</sup> Enlace al vídeo del cortometraje *Juan Cambiante*.

<<http://www.espaciosantafesino.gob.ar/producciones/audiovisual/cortometrajes/juan-cambiante-101/>>

materiales y técnicas de dibujo para alcanzar su propia expresión del mundo de la botánica.

En el libro *El observador silencioso* (2019), definido por la artista como un cómic “botanicofilosóficoexperimental”, construye un relato a partir de lograr la confluencia de dos intereses primordiales para ella como son el vivir en una ciudad y la observación directa de las formas provenientes del reino *plantae*, los árboles con sus tramas y texturas, en visitas constantes al Jardín Botánico de Buenos Aires.

“Este ejercicio, delicado y obsesivo, en principio apenas morfológico, termina por convertirse en un ensayo gráfico sobre la capacidad perceptiva de los árboles y los movimientos infralevés que utilizan para dialogar con su entorno y la sensibilidad que demuestran ante gradaciones de la luz y vibraciones sonoras. Finalmente, el libro sin querer activa un misterio: ¿Quién es el observador silencioso? ¿Quién mira a quién a la espera de que algo suceda?”<sup>337</sup>

Di Paolo también se interesa por el lenguaje de las flores como medio de comunicación en la época victoriana, cuando por medio de arreglos florales se envían mensajes en código que expresan sentimientos que de otro modo nunca se podrían transmitir. La artista sostiene que, aunque, hoy en día ese lenguaje se perdió y ya nadie recuerda qué significa cada flor, podemos renombrar ese lenguaje y hacerlo propio para hacer hablar a las flores por nosotros.

Para *Mutaciones Urbanas*, Di Paolo es invitada a trabajar sobre El Jardín Botánico de Buenos Aires, que se inaugura en 1898 y desde 1937 es llamado Carlos Thays en honor al paisajista que lo concibe. Se encuentra próximo a los bosques del barrio de Palermo, tiene una extensión de 79.772 m<sup>2</sup> y posee más de 1.500 especies vegetales.

---

<sup>337</sup> DI PAOLO, Roberta, “El observador silencioso-Roberta Di Paolo-wai comics”, Brezal. <<https://www.brezal.com/productos/el-observador-silencioso-roberta-di-paolo-wai-comics/>> [Fecha consulta 12 mayo 2019]



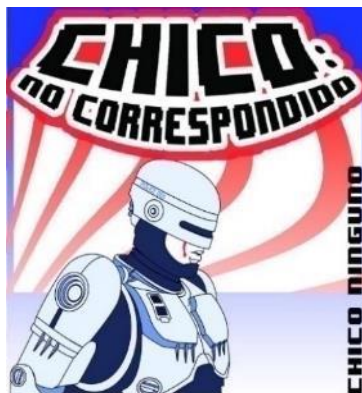
Roberta Di Paolo,  
*El observador silencioso*, 2019  
Dibujo para exhibición *Mutaciones Urbanas*, 2018

Sobre **Andrés Olgiaati Antolín** (Salta, 1983), otro de los participantes en esta muestra, se dice que es “heredero de la cultura *indie platense* del cómic y de la tradición poética salteña”<sup>338</sup>, al respecto él explica que *indie* se refiere a un amor por lo viejo, de no avergonzarse de ser sensibles, pero que aunque no pierde esta referencia al pasado no se siente totalmente identificado ya que, a veces, hablan de cosas que no le interesan mucho y que las preocupaciones que está interesado en plantear son más generales, más de tipo existencial. “Tampoco tengo opiniones muy fijas. Como que no confío en nada, ni en mí, no estoy tan seguro de algo como para manifestar una opinión al respecto. Lo que planteo son más bien dudas.”<sup>339</sup>

---

<sup>338</sup> QUINTANA, Juliana, “Antolín un artista tímido entre la nostalgia del futuro y la pasión por el pasado: El mejor lugar es el presente”, *Revista Almagro*. <<http://almagrorevista.com.ar/antolin-artista-timido-la-nostalgia-del-futuro-la-pasion-pasado-mejor-lugar-presente/>> [Fecha consulta 20 marzo 2019]

<sup>339</sup> AMONDARAY, Milagros, “Antolín: retrato de un artista cachorro”, *La Nación*, 30 marzo 2010.



Antolín,  
*Viñeta sobre la Confitería Del Molino, 2018*  
Portada de disco *Chico No Correspondido, 2009*

El artista comenta que desde niño dibujaba y cuando aprendió a escribir empezó a hacer cómics influenciado por los que circulaban en su época. En algunos de sus trabajos más destacados como *Vagabundos de la nieve*, *Amigo de los mutantes* y *Algo de todo esto durará para siempre*, el artista reflexiona sobre cómo a las pasiones y a las relaciones humanas las invade un sentimiento de fracaso y vacío existencial.

Antolín también se dedica a producir música y la manufactura de sus discos es puramente artesanal, dado que al grabar en casa trabaja más tranquilo y logra un producto más cercano. Por eso no se le ve mucho en vivo, porque “trasladar ese contexto intimista a un recital no me resulta sencillo”. Su producción incluye discos como *Chico no correspondido*, *Cajas de cereales abiertas sin premio*, *El susurro de las estrellas*, *En vivo desde la casa del árbol* y *Jóvenes y eternos*.

Para *Mutaciones Urbanas*, Antolín trabaja la Confitería del Molino, histórica confitería, pastelería, bar y restaurante ubicada frente al

---

<<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/antolin-retrato-de-un-artista-cachorro-nid1248638>> [Fecha consulta 20 marzo 2019]

edificio del Congreso Nacional en Buenos Aires, inaugurada en 1916 y cerrada en 1997. Diversas iniciativas trabajan hoy para lograr su reapertura ya que el conjunto arquitectónico fue declarado en 1997 Monumento Histórico Nacional.

Por otro lado, Jorge Opazo Ellicker o más conocido como **Jorge Quien** (Buenos Aires, 1970), que llega a Chile a la edad de 6 años, explica que de niño buscaba ser dibujante de cómics, deseo que lo persigue hasta hoy, “provocando que en su trabajo la Historieta se haga presente de la mano del Arte Contemporáneo, para así configurar relatos originales, rupturistas y sumamente personales.”<sup>340</sup>

Con un particular estilo de dibujo, que recuerda al cómic de vanguardia de los años 70 de EEUU, el artista construye historias donde se suele encontrar poesía, sueños e ironía, con personajes rebeldes y paradójicos que lo han llevado a ser parte de la histórica *Revista Fierro*.<sup>341</sup> Asimismo, en 2011 Jorge Quien publica el libro *Humanillo* en el que invita a recorrer 20 historietas breves, realizadas entre 2000 y 2010, con distintos estilos y temáticas, en el que el autor se dedica, entre otras cosas, a ironizar los arquetipos tradicionales de la historieta al jugar con la frágil psicología de los personajes superheroicos.

Para *Mutaciones Urbanas*, este artista toma como objeto de intervención el Observatorio Astronómico de La Plata localizado en esa ciudad, capital de la provincia de Buenos Aires, que fue una ciudad planificada para ser la nueva capital de la provincia después de que la ciudad de Buenos Aires pasara a ser la capital federal de Argentina. La

---

<sup>340</sup> SALVO, Juan, “Quien se presenta en Plop”, *Los Eternautas*, 13 junio 2011. <<http://www.loseternautas.com/2011/06/13/quien-se-presenta-en-plop/>> [Fecha consulta 3 marzo 2019]

<sup>341</sup> Fierro, originalmente publicada como *Fierro a fierro*, título que proviene de una serie de connotaciones que remiten al coraje y a la aventura, es una revista de historietas editada en una primera etapa de 1984 a 1992 y una segunda de 2006 hasta 2017. Desde su aparición *Fierro* se considera una de las publicaciones más destacadas de la historieta nacional, donde trabajan tanto nuevos artistas como los ya consagrados.

construcción del Observatorio fue ordenada por un Decreto de Dardo Rocha, fundador de La Plata y luego gobernador de la provincia de Buenos Aires en 1881.



Jorge Quien,  
*Escombro ilustrado*, parte de instalación sobre  
 Observatorio Astronómico de La Plata 2018  
*Los Sofistas*, 2010

Para finalizar, hacemos alusión al trabajo de **Jazmín Varela** (Rosario, 1988) especialmente sensibilizada por la relación de los seres humanos con la naturaleza e interesada y motivada por lo desconocido y la sorpresa, ya que uno de los aspectos más relevantes de su trabajo es el relacionado con el no saber hacia dónde la puede llevar cada uno de sus proyectos.

“Busco transmitir mis ideas, pensamientos y emociones de manera auténtica. Me gusta transmitir el amor por la naturaleza y por las personas que me rodean. También disfruto mucho hacer reír con mis dibujos [...] me influncia todo lo que me rodea, pero [...] especialmente por la naturaleza y la vida al aire

libre. Estoy convencida de que en contacto con la naturaleza los pensamientos son más claros y que eso se nota a la hora de producir.”<sup>342</sup>



Jazmín Varela  
Detalle Palacio Barolo, 2018  
*Mujeres en tinta*, 2015

Por otro lado, en relación a las técnicas utilizadas, Jazmín Varela usa principalmente acrílicos y lápices, aunque le gusta experimentar con todos los materiales y disfrutar de las posibilidades que ofrece cada uno de ellos. Asimismo, bajo su punto de vista, “el color es el recurso gráfico que más comunica”<sup>343</sup> ya que tiene la capacidad de transmitir de forma automática emociones.

Para *Mutaciones Urbanas*, Varela trabaja su obra en relación con El Palacio Barolo, cuya construcción hace referencia a la *Divina Comedia*

---

<sup>342</sup> VARELA, Jazmín, “Mujeres en tinta”, *Distrito Arte*.

<<http://www.distritoarte.com/jazmin-varela/>> [Fecha consulta 28 febrero 2019]

<sup>343</sup> *Ibidem*.



de Dante Alighieri. El Palacio Barolo es un edificio de oficinas diseñado por el italiano Mario Palanti e inaugurado en 1923, que hasta los años 1930 fue el más alto de la ciudad y de América del Sur al igual que su “gemelo” el Palacio Salvo, construido por el mismo arquitecto en Montevideo. En 1997 fue declarado Monumento Histórico Nacional.

## 5.5. INMENCIUDADES

Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires  
Del 23 de agosto al 28 septiembre de 2012

### **Curaduría**

Dolores Casares

### **Artista**

Dolores Casares

Para terminar este capítulo, se ha considerado oportuno incluir la presente exposición individual de la artista Dolores Casares (Buenos Aires, 1960) ya que su proyecto, en el que pone en diálogo distintos lenguajes visuales, logra juegos ópticos y cinéticos, que conforman interesantes representaciones urbanas.

Casares trabaja sus obras e instalaciones con cajas de acrílico, hilo de nylon, agujas de acupuntura e iluminación con LED, en un espacio y volumen donde la línea siempre tiene presencia, sea dibujada en el acrílico, trazada con hilos en el espacio o sobre el papel. La misma artista comenta que aunque en un determinado momento inicia una nueva etapa en su trabajo en la que pasa de lo pictórico a la intervención con hilos y agujas, no abandona el dibujo, porque considera que lo sigue haciendo con estos materiales.

“Lo aplico sobre otros soportes, como los bastidores de bordados con telas, plásticos y también de forma volumétrica en cajas de acrílico transparente. Si bien el hilo y la aguja son elementos relacionados históricamente a lo femenino, su utilización me permite abordar con mayor precisión la idea de vacío sobre la que me interesa trabajar ya sea en el plano de una hoja, desde el volumen de las cajas acrílicas, o desde una

instancia escenográfica como la que exploró últimamente a través de las luces y las sombras.”<sup>344</sup>



Dolores Casares, *Inmencidades*, 2012

La artista aprovecha todas las características que le ofrece el metacrilato. En ocasiones, los módulos contienen líneas de hilos o agujas que conforman arquitecturas internas, y en otras encontramos agujas, luces y sombras que traspasan los límites del objeto escultórico para generar interesantes efectos ambientales.<sup>345</sup> En este sentido, para el crítico de arte Rodrigo Alonso, Casares

“Exhibe superficies transparentes que poseen una virtud extraña y contradictoria: por un lado, delimitan una porción del mundo, se imponen como una barrera al despliegue liberado de la mirada y generan una discontinuidad que fractura el espacio, aunque no lo bloqueen por completo, pero por otro, son una invitación a la transgresión, a observar lo que se encuentra más

---

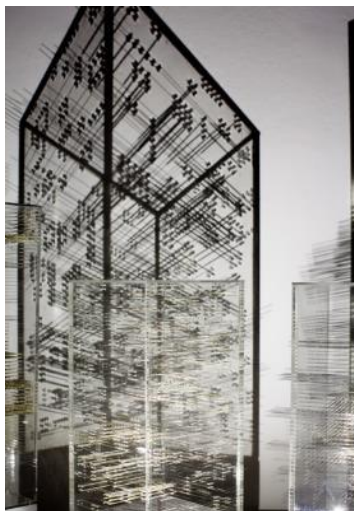
<sup>344</sup> Baulo, María Carolina, “Dolores Casares-Bordar en el espacio”, *International Sculpture Center*, 4 enero 2017.

<<https://blog.sculpture.org/2017/01/04/dolores-casares/>> [24 abril 2019]

<sup>345</sup> Véase el vídeo *Un lugar en el mundo-Dolores casares*.

<<https://vimeo.com/123636689>>

allá de ellas, a transportarse hacia el sitio vedado con una intensidad proyectiva que desestima cualquier obstáculo.”<sup>346</sup>



Dolores Casares,  
Inmenciedades, 2012

En años recientes, la artista desarrolla una búsqueda y experimentación rigurosa, que le permite introducir diferentes recursos como el movimiento, las sombras y los sensores, que se suman a los efectos que produce la incidencia de la luz en cada uno de los elementos.

“Cada aportación es la derivación de una suerte de pulsión constructiva implícita en las mismas obras; nada en ellas es superfluo o decorativo. No obstante, tratándose de arte y no de ciencia, la pesquisa de Casares no está regida por una ley sino

---

<sup>346</sup> ALONSO, Rodrigo, “Dolores Casares, *Inmenciedades*”, *Arte Online*, 2012. <[https://www.arte-online.net/Agenda/Exposiciones\\_Muestras/Dolores\\_Casares6](https://www.arte-online.net/Agenda/Exposiciones_Muestras/Dolores_Casares6)> [Fecha consulta 24 abril 2019]

por una poética; una poética que extrae gran parte de su potencia de una cierta racionalidad que se presenta sólida y precisa.”<sup>347</sup>

Esta vez el proyecto consiste en la elaboración de un conjunto de torres que conforman ciudades transparentes, iluminadas con lámparas que se encienden y apagan de manera secuencial, que proyectan metrópolis de sombras sobre la pared y que a diferencia de su producción anterior:

“Casares ensaya aquí una interrelación que no es sólo material y espacial, sino ante todo, metafórica y narrativa. Concibe a los conjuntos como ciudades, y los acomoda visualmente de forma tal que produzcan esa imagen sobre la superficie blanca de la pared. [...] Las luces que aparecen y se extinguen con cierta velocidad transmiten el fragor de los ritmos urbanos. Pero también, ocasionan la fugacidad continua del conglomerado arquitectónico, que se muestra más bien como un espectro frágil, fantasmático y cambiante.”<sup>348</sup>

Por lo general, las ciudades surgen y a lo largo del tiempo se van consolidando, pero en la mirada de la artista, esa estabilidad va desapareciendo para dar paso a la evanescencia de las urbes contemporáneas: la ciudad espectral.

En otro proyecto, *Fragmentos urbanos* (2018), una de las obras principales de la exposición es *Homenaje a Tanizaki*, resultado de las búsquedas que Casares ha realizado en los últimos años. La artista presenta una pieza de acrílico mínimamente intervenida ubicada dentro de una estructura de metal que tiene las cuatro caras cubiertas de papel esmerilado, que no permite ver su interior, y en el que, al encender las luces de LED del interior, con un sistema de movimiento continuo y aleatorio, se dibujan distintas sombras que remiten a ciudades fantasmales.

---

<sup>347</sup> *Ibidem.*

<sup>348</sup> *Ibidem.*



Dolores Casares, *Homenaje a Tanizaki*, 2018

Dolores Casares con esta pieza nos enfrenta al obstáculo representado por la pantalla que filtra información y a través de la cual se pueden suponer algunos elementos, pero que no dejan de ser imprecisos por el juego de luces y sombras cambiantes que hacen sentir que queremos más información. Evelyn Márquez, curadora de la exposición, insiste en que Casares promueve, a través de sus proyectos, una exaltación del deseo que está por encima de su satisfacción y que nos invita a un estado de deseo permanente, porque quizás, el temor último del deseo sea saciarse.

“Dolores nos rodea con ciudades erguidas en hilos de oro y de plata, materiales causantes de fiebres y deseos desmedidos, como aquellas ciudades soñadas e imaginarias que enloquecieron a tantos hombres que atravesaron el Amazonas sólo para encontrar su muerte. El obstáculo nuevamente ante el

objeto del deseo, una consecución impedida que es al mismo tiempo la condición de su existencia.”<sup>349</sup>

---

<sup>349</sup> MÁRQUEZ, Evelyn, “Los Fragmentos Urbanos de Dolores Casares”, *Temporada de Relámpagos, Revista de Arte y Cultura*, 18 agosto 2018. <<https://temporadaderelampagos.com/2018/08/19/los-fragmentos-urbanos-de-dolores-casares/>> [Fecha consulta 28 febrero 2019]

## Conclusiones del capítulo

Después de estudiar las exposiciones argentinas relacionadas con la temática urbana incluidas en este capítulo, podemos decir que se trata de un país de *historietas* que se pueden apreciar en múltiples superficies sobre todo en las paredes donde los artistas, sin tener la necesidad de pintar y luego huir, han perfeccionado su estilo, mezclando colores y añadiendo capas, al colaborar entre ellos y pintar a una escala que a menudo no es posible en ningún otro lugar del mundo.

La pintura en las paredes nace y se desarrolla durante la crisis económica, una época triste en la historia del país en la que muchos ciudadanos pierden casi todos sus ahorros en la crisis económica del año 2001, y que lleva a una inestabilidad social y política que se extendería durante varios años. En este sentido, la crisis trajo consigo una explosión del arte con *stencil*, técnica, que era usada para el activismo. Los artistas comenzaron a producir obras cada vez más elaboradas y complejas combinando técnicas de diseño gráfico, animación, ilustración y graffiti, sirviéndose del espacio ofrecido por miles de edificios abandonados a lo largo de toda la ciudad, imágenes enmarcadas en una mordaz crítica social.

En esa época las calles se sienten cada vez más sombrías y se crea un sentimiento de hostilidad y de negatividad que artistas y colectivos, deciden combatir con dibujos de personajes infantiles para dar un toque de color a los espacios públicos y devolverle la sonrisa a la ciudad. La falta tanto de presupuesto como del acceso a materiales tradicionales da origen a técnicas innovadoras. Se desarrolla un estilo distinto de arte callejero, conocido como *muñequismo*, definido por su estética lúdica de dibujos animados, y el uso de pintura de látex, dado que los medios más idóneos escaseaban en esos años.

La reputación de la ciudad como centro de creatividad, ha atraído a artistas del mundo entero que llegan a Buenos Aires para experimentar la libertad de pintar sus paredes y participar en esta tradición única de expresión pública.



Al analizar los proyectos de las cinco exposiciones presentadas en este capítulo observamos que los temas tratados han sido: la ciudad y sus habitantes, la ciudad como escenario, la visión esperanzadora sobre la misma, espacios y atmósferas de la urbe, personas en situaciones diversas, la crisis financiera y política, la cultura popular, la cultura urbana y local, la calle como lugar de expresión, el colapso del sistema político económico-social, la adicción a las tecnologías de la información y la comunicación, el hiperconsumo, la exaltación de la belleza como valor, la intervención del espacio urbano como forma de interpretación social, elementos patrimoniales, arquitectura y ciudad, lugares de interés histórico, historias olvidadas, la idea de vacío, ciudades fantasmales y el obstáculo.

Se puede decir que los artistas argentinos, pertenecientes a diferentes tendencias artísticas, en un contexto urbano turbulento y complejo, pero teniendo a favor una falta de restricciones y limitaciones en la intervención del espacio urbano, toman la calle como lugar de expresión y logran originales obras que, a través de técnicas tradicionales a las que les han sumado las novedades aportadas con la tecnología de hoy, hacen una fuerte crítica al sistema político económico y social que impera.







## CAPÍTULO 6

# CARACAS, DEGRADACIÓN Y DECADENCIA



Vista panorámica parcial de Caracas

No cabe duda de que la explotación petrolífera en Venezuela es un tema presente entre sus habitantes. Un poco antes de la década de los veinte, comienzan las noticias sobre la presencia de una nueva riqueza, haciendo sospechar que un gran cambio está por producirse. La transformación se había iniciado en 1914 con la perforación del *Pozo Zumaque* en el Estado Zulia, pero en 1922 nuevos hallazgos catapultan

a un país, que apenas emerge de las guerras civiles, como potencia petrolera.

La aparición del capitalismo moderno impacta sobre la frágil estructura de un país agrario, pobre y diezmado por enfermedades, no preparado para la que será la mayor transformación social y económica que sufrirá la sociedad venezolana en el siglo XX. No se sabe aprovechar la bonanza para la creación de sólidas bases de futuro tanto que el llamado oro negro, con el correr de los años, es considerado por muchos un castigo.

Con el cambio del modelo económico de país agrícola a país rentista (petrolero), Caracas pasa a ser la ciudad que concentra el grueso de la actividad política, social y económica, motivo por el cual se va desbordando alrededor del valle que la contiene, para convertirse en “una urbe desde cuyo centro urbanístico se irradia un cinturón de asentamientos urbanos informales, denominados barrios.”<sup>350</sup>

Las muestras expositivas recogidas en el presente capítulo son un importante registro de la situación de la Caracas de hoy. Múltiples aspectos de esta realidad son denunciados en las mismas, poniendo de relieve diversas aristas trágicas como la violencia, la pobreza, violación de los derechos humanos y el caos urbano, ampliamente tratados en:

- CARACAS INTERVENIDA, 2017
- URBES, 2017
- AL ENCUENTRO, 2019

---

<sup>350</sup> GONZÁLEZ, Juan Antonio, “Edgar Moreno. Mirada expuesta / La Contrahuella”, *El Universal*, 3 noviembre 2019.  
<<https://www.eluniversal.com/entretenimiento/54523/mirada-expuesta-la-contrahuella>> [Fecha consulta 9 noviembre 2019]

## 6.1. CARACAS INTERVENIDA

Hacienda La Trinidad Parque Cultural de Caracas  
Del 24 de septiembre de 2017 al 21 de enero de 2018

### Curaduría

Lorena González Inneco

### Artistas participantes

- Ángela Bonadies
- Miguel Braceli
- Corina Briceño
- Isabel Cisneros
- Gabriela Gamboa
- Lorena González Inneco
- Manuel Eduardo González
- Diana López
- Sara Maneiro
- Teresa Mulet
- Emilio Narciso
- Juan José Olavarría
- Armando Ruiz
- Juan Toro

En el marco de los 450 años de la ciudad de Caracas, Hacienda La Trinidad Parque Cultural en alianza con el Archivo Fotografía Urbana presentan la muestra *Caracas Intervenida*, una colectiva de catorce artistas que exponen diversos ejercicios de intercambio que testimonian la relación con la ciudad por medio de bocetos, acciones, visiones, utopías y narraciones que, en palabras de su curadora Lorena González Inneco, “se sumergen en la laberíntica historia de una ciudad

inatrapable, ahogada por el desconcierto, la violencia, la crisis, el exilio, el olvido y la transformación.”<sup>351</sup>

En esta muestra, los artistas adoptan el criterio de verse, percibirse y relatarse desde diferentes propuestas visuales que intervienen la ciudad, aunque a la vez son intervenidos por ella.

“Nuestro relato es un eco transversal que espera resonar en el visitante, es una batalla por la sobrevivencia del vínculo, por la emanación de lo que todavía nos une a este convulso mapa de la incertidumbre en el que se ha convertido el territorio que habitamos [...]. Frente a los proyectos y en el engranaje de los mismos, levantamos una sutil totalidad donde todos hemos colaborado: susurros de una memoria que traza su contienda simbólica ante la pérdida de los referentes, ante la crisis de valores, ante la desaparición de una historia volátil que entra y sale, que se esconde y se levanta; crónica extraña que al tiempo que nos persigue y nos agrede, también nos ilumina y nos abraza. Panorámica visible e invisible. Calles de silencios estridentes. Es, en definitiva, la historia humana de una ciudad cuyo punto más alto de irradiación es que a pesar de todo, siempre nos pertenece.”<sup>352</sup>

Uno de los puntos a resaltar de la muestra se basa en el enfoque curatorial adoptado para dar mayor potencia al objeto representado, por lo que González genera un texto que rompe con los aspectos formales a partir del cual se desarrollan diferentes experiencias, dado que los mismos artistas coinciden en querer reestructurar formas diversas de relacionarse con la ciudad.

“Por ello más que una exhibición tradicional, han querido trabajar como un proyecto colectivo, que la muestra funcione

---

<sup>351</sup> GONZÁLEZ, Lorena, “Caracas Intervenida. Celebrando los 450 años de Caracas”, *Tráfico Visual*, 26 septiembre 2017.

<<https://www.traficovisual.com/2017/09/26/caracas-intervenida-celebrando-los-450-anos-de-caracas/>> [Fecha consulta 25 noviembre 2019]

<sup>352</sup> *Ibidem*.



como una experiencia casi teatral para el espectador, un campo de mediaciones visuales que también le permitan mirarse y reflexionar sobre sus relaciones con el contexto que le rodea, una muestra que funciona como una puesta en escena.”<sup>353</sup>

En la muestra encontramos el trabajo de **Ángela Bonadies** (Caracas, 1970) cuyas obras surgen del interés por los objetos y sus relaciones. Esta artista entiende la fotografía como lenguaje capaz de generar otros lenguajes y extenderse a otros soportes, por ser, de alguna manera, un archivo que no sólo relaciona las imágenes con un tiempo y un espacio externos, sino que teje en su interior una red de relaciones personales, afectivas y culturales. Ella centra su trabajo fotográfico en la memoria, la identidad y el espacio. Con respecto a la pieza *Red Room Archive*, que lleva a *Caracas Intervenida*, comenta que:

“Es una derivación de un trabajo anterior que se tituló *Las personas y las cosas*, y en particular de una de las clasificaciones que allí surgió: *Cosas que hablan*. Siempre me he preguntado si una imagen es suficiente para hablar de un estado de cosas [...]. En *Red Room Archive* busco que la imagen y el texto surjan de la propia fotografía, que dentro de la imagen exista algún llamado o descripción que active y genere otros lugares, un montaje interno, algo que invite a pensar en las paradojas de la memoria y en una especie de mundo perdido de paisajes imposibles.”<sup>354</sup>

Al hablar sobre la violenta represión a las manifestaciones contra el gobierno, Bonadies recuerda los problemas de circulación, las explosiones y las detonaciones que llevan a un toque de queda no declarado y como se produce una pérdida de interioridad al tener la

---

<sup>353</sup> LEPAGE, Gabriela, “Caracas Intervenida. Relatar la ciudad en su 450 aniversario”, *Entre Rayas*, 22 septiembre, 2017.

<<https://entrerayas.com/2017/09/caracas-intervenida-relatar-a-la-ciudad-en-su-450-aniversario/>> [Fecha consulta 24 noviembre 2019]

<sup>354</sup> PARRA, José Antonio, “La Paciencia: En torno a Caracas Intervenida”, *El Nacional*, 1 octubre 2017. <<http://haciendalatrinidad.org/la-paciencia-en-torno-a-caracas-intervenida/>> [Fecha consulta 2 octubre 2019]

cabeza pensando en lo que está sucediendo afuera. Al preguntársele específicamente sobre Caracas, señala que:

“Tenemos casa por cárcel, perdidos en la no existencia de la ciudad. La peor promesa rota probablemente sea la proyección personal en un espacio sin exigir lo máximo porque me interesa lo mínimo: ir caminando hasta un cine, hacer algo con tranquilidad. La pérdida brutal de la belleza en el país es lo más desconcertante y horrible que ha pasado. A donde volteas te cuesta conseguir belleza. Las imágenes de nuestra realidad parecen apocalípticas.”<sup>355</sup>



Ángela Bonadies,  
*De la serie Red Room Archive, 2013*

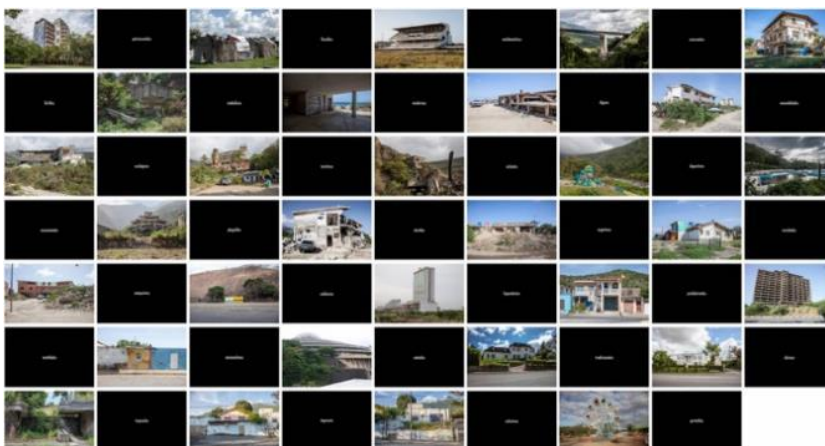
En el vídeo *Estructuras de excepción*<sup>356</sup> (2015), que también forma parte de la muestra, la artista propone una mirada a los daños sufridos por diversas estructuras, debido a fenómenos naturales, pero también

---

<sup>355</sup> TINACOS, Natasha, “Ángela Bonadies detrás de sus ojos”, *Backroom*, 16 abril 2014. <<http://backroomcaracas.com/entrevista/angela-bonadies-detras-de-sus-ojos/>> [Fecha consulta 19 noviembre 2019]

<sup>356</sup> Véase el vídeo *Estructuras de excepción*.  
<<https://vimeo.com/170312180>>

políticos, que han arrasado el ideal de modernidad que Venezuela alguna vez alcanzó.



Ángela Bonadies, *Estructuras de excepción*, 2015

A lo largo del vídeo se plantean excepciones a la regla, lo que no sucede dentro de lo estándar, como en una ruleta las estructuras van pasando hasta que les toca el turno de hablar y, entonces, acompañada por textos, cada fotografía narra su caso particular. Por medio de la observación y el registro constante del paisaje, Bonadies piensa que:

“La arquitectura venezolana, de alguna manera, está atravesada por la excepción y sus leyes excepcionales. La provisionalidad permanente es una excepción frecuente. La ruina es una excepción extendida. Las grandes obras arquitectónicas o emblemas modernos son una excepción aislada que devienen patrimonio o museo cuando no abandono o ausencia.”<sup>357</sup>

---

<sup>357</sup> BONADIES, Ángela, “Ángela Bonadies: *Las personas y las cosas/ Custodios y testigos*”, *Analítica*, 20 septiembre 2011.

<<https://www.analitica.com/entretenimiento/angela-bonadies-las->

Ángela Bonadies no acepta términos medios y considera que es importante buscar nuevas formas de organización, ir más allá de los dogmatismos imperantes, observar con detenimiento las fuentes y leer entre líneas.

Por otro lado, **Miguel Braceli** (Valencia, Venezuela, 1983) es un arquitecto con un concepto personal de construcción distinto de la edificación por considerar que “el espacio público se construye con los ciudadanos”. Sus trabajos de participación colectiva integran el paisaje con la gente que lo habita a través de actividades que tienen la finalidad de reconstruir la relación entre los mismos, generando cambios de pensamientos, conceptos y prejuicios. Para el artista “crear proyectos sobre la base de la colaboración es fundamental en una sociedad contemporánea marcada por nacionalismos extremos, discriminación o segregación.”<sup>358</sup>

En medio de una virtualidad que parece ser absoluta dentro del contexto contemporáneo, la obra de Braceli se materializa desde una acción real, completamente ligada al cuerpo y a la experiencia en el paisaje. Sin embargo, considera que el espacio virtual ofrece la oportunidad de convocar a las intervenciones y de compartir los resultados, mientras que la fotografía es una herramienta para sintetizar, comunicar y perdurar.

Así como una obra puede causar diferentes efectos, también hay distintos espectadores de la misma. Está el espectador participante del proyecto, que es fundamental en la construcción del trabajo y vive la experiencia directa de la intervención en el paisaje, y el espectador que se relaciona con las imágenes que resultan de estas intervenciones a través del vídeo y la fotografía. Es importante puntualizar que para

---

personas-y-las-cosas-custodios-y-testigos/> [Fecha consulta 4 diciembre 2019]

<sup>358</sup> GARCÍA, Melanie, “Intervenir juntos el paisaje”, *Benshimolarte*, 26 junio 2018. <<https://www.benshimolarte.com/artes-visuales/intervenir-juntos-el-paisaje> > [Fecha consulta 20 noviembre 2019]

Braceli las imágenes no se pueden entender como un registro de la acción, sino como el resultado de un diálogo.

Miguel Braceli explica que el vídeo *Banderas de Venezuela* es producto de una acción colaborativa con varios alumnos cuya intención es:

“Darles la capacidad de experimentar y desarrollar una performance que partiera desde la paradoja de tratar de apropiarse de una bandera izada a dos astas: reflejo de la realidad política que pugna en nuestro país. Halando con fuerza cada extremo los participantes intentan inútilmente levantar su propia asta desde un único espacio, con lo cual tan solo construyen el accionar vacío y sórdido de un estado detenido.”<sup>359</sup>

Las obras de este artista son proyectos abiertos en los que el resultado es un descubrimiento para todos ya que no hay guión preestablecido. Algunas pretenden crear un área común en el centro de una ciudad, pero “en su mayoría [...] buscan materializar ideas utópicas. Quizás esto sea lo que está presente en todos los trabajos: buscar materializar situaciones imposibles juntos.”<sup>360</sup> Cabe puntualizar que inicialmente surgen en territorio venezolano y posteriormente se desarrollan en otros paisajes.

En la intervención *Área* (2014)<sup>361</sup>, que se desarrolla en Plaza Caracas, la premisa es construir un área común en una zona pública altamente politizada, tanto oficial como institucionalmente por encontrarse en el centro de la ciudad, redefiniendo sus límites desde la acción cívica. Durante una hora se levanta un espacio donde pueden converger personas con distintas tendencias políticas, haciendo frente a la

---

<sup>359</sup> BRACELI, Miguel, texto de sala de la exposición *Caracas Intervenida*, 24 septiembre 2017–21 enero 2018.

<sup>360</sup> GARCÍA, Melanie, “Miguel Braceli: Intervenir *juntos* el paisaje”, *ViceVersa Magazine*, 26 junio 2018. <<https://www.viceversa-mag.com/miguel-braceli-intervenir-juntos-el-paisaje/>> [Fecha consulta 20 noviembre 2019]

<sup>361</sup> Véase el vídeo *Área*.

<<https://vimeo.com/104936373>>

polarización y enfatizando como el espacio público se construye por los ciudadanos a partir del intercambio y de la participación.

“Intervenir Plaza Caracas fue prácticamente como trabajar con un lienzo cargado de significados. Bolívar está en la imagen resultante, siempre detrás, como un testigo de la acción y de espaldas, anónimo, como un ciudadano más.”<sup>362</sup>



Miguel Braceli, *Banderas de Venezuela*, 2015



Miguel Braceli, *Área*, 2014

---

<sup>362</sup> GARCÍA, Melanie, “Miguel Braceli: Intervenir *juntos* el paisaje”, *op. cit.*

Para Braceli sus obras funcionan como proyectos formativos que fusionan lo educativo con lo artístico y donde la experiencia como aprendizaje es el objetivo principal. “Comienzas pensando que vas a intervenir el paisaje, pero luego te das cuenta que el paisaje, y todas estas dimensiones, construyen la obra contigo. Es un diálogo constante entre un proyecto abierto y un resultado, en gran medida, inesperado.”<sup>363</sup>

En el contexto de la exposición, **Corina Briceño** (Caracas, 1968) tiene la necesidad de dar sentido a las muertes violentas. Varias de sus propuestas son fruto de un proceso de investigación que inicia hace años tras una noticia que aparece en la prensa nacional sobre el elevado número de muertes al cierre de un fin de semana.

El significativo alfanumérico sirve de elemento que indica lo trágico del hecho, evidencia la cantidad de personas, pero no atiende a las particularidades de lo humano, está por encima del individuo. Para Briceño cuando mueren tantas personas por violencia la individualidad se va perdiendo y aparecen, entonces, cantidades diarias, cifras mensuales y estadísticas anuales.

“Buscando la información uno se encuentra con que los números están identificando a la gente por encima del rostro. En nuestra ciudad es tanta la cantidad de muertos por violencia que, en los últimos meses de 2017, no se sabe con exactitud cuántos ha habido. La investigación ha sido muy difícil pues no aparecen cifras publicadas [...] de este modo la persona no sólo ha muerto, sino que perdió la humanidad. Cuando se pierde la humanidad es como la nada, es la carencia absoluta del individuo. Para mí es como el color blanco, es un estadio impoluto de la materia.”<sup>364</sup>

---

<sup>363</sup> GARCÍA, Melanie, “Intervenir juntos el paisaje. Entrevista a Miguel Braceli”, *op. cit.*

<sup>364</sup> BRICEÑO, Corina, texto de sala de la exposición *Caracas Intervenida*, *op. cit.*



Corina Briceño, *Ciudad Ausente*. 15 meses, 2016

Los números, las flores y los pétalos, que están presentes en las piezas presentadas en *Caracas Intervenida* son blancos como un homenaje a las víctimas, estadísticas que Briceño intenta deconstruir simbólicamente para darle un nuevo sentido a la muerte, a la desaparición. *Ciudad Ausente* está conformada por doce trabajos que reflejan el número de víctimas mensuales ocurridas durante el año 2016 y tres correspondientes a los meses de enero, febrero y marzo de 2017.



Corina Briceño, *Rojo en el puente*, 2016



Otra propuesta que presenta esta artista, *125 Flores*, también rinde homenaje a todos aquellos que han perecido en las violentas manifestaciones de una ciudad fracturada para no olvidar lo que nunca debió suceder.

Como señala la curadora Lorena González, al principio de este proceso la artista trabajó con rostros, nombres, acontecimientos y sombras de los desaparecidos, para luego construir otros recorridos ante la necesidad de relatar y dar forma a su impotencia y dolor. Es así como:

“A la textura pictórica de lo fotográfico las impresiones sobre tela demandaron una nueva presencia: las flores. Para Corina Briceño cada una de estas flores, que posteriormente pinta sobre imagen urbana, son de algún modo una exhalación, una deferencia, un recordatorio de la muerte y de la vida; reflexión y crítica ante las dolientes transformaciones de ese paisaje en ebullición.”<sup>365</sup>

Desde planteamientos feministas, **Isabel Cisneros** (Caracas, 1962), que en sus inicios como artista se dedica a la cerámica, comparte que su elección posterior de trabajar con productos de mercería se debe a que los ferreteros con tendencias machistas la cuestionaban cuando iba a la ferretería por más precisa que fuese al solicitar lo que necesitara para sus obras.

“Buena parte de los materiales con los que trabajo, no sé si es por condiciones de país o si termina siendo un poco mi búsqueda, son cosas que tienen diez o veinte años dando tumbos por ahí. Estoy trabajando con despojos. Eso, además,

---

<sup>365</sup> González, Lorena, Beatriz Gil, “125 Flores. Corina Briceño”, *CIEF*, 24 febrero 2016. <<https://ciefve.com/site/125-flores-de-corina-briceno/>> [Fecha consulta 24 noviembre 2019]

me permite saber cómo se van a dañar, en términos de conservación.”<sup>366</sup>

En Caracas Intervenida, Cisneros presenta una pieza que forma parte de una reflexión sobre desplazamientos y migraciones en la que interviene con hilos, a manera de trayectos y cartas de navegación. Para ello, toma como referencia la obra *Cromointerferencia* de Carlos Cruz-Diez, ubicada en el Aeropuerto Internacional de Maiquetía que se ha convertido en un lugar nostálgico por ser el soporte sobre el cual una inmensa cantidad de venezolanos se despiden del país tomando una fotografía de sus zapatos sobre la misma.



Isabel Cisneros, *punto de +10*, 2017

La obra *punto de + 10* (2017) es elaborada con mapas, como una sucesión de inciertos y sorpresivos futuros. Los cubos de papel, que sustituyen al duro vidrio del mosaico de Cruz-Diez, hablan de un piso extremadamente frágil, como las emociones de los viajeros que se encuentran sobre el mismo.

Briceño comenta que en Venezuela hay una falta de apoyo a la cultura, lo que hace que exista una generación importante de artistas que no

---

<sup>366</sup> TORO, Manuela, “El arte de Isabel Cisneros nace del despojo”, *Esfera Cultural*, 1 marzo, 2017. <<https://esferacultural.com/arte-isabel-cisneros-nace-del-despojo/3344>> [Fecha consulta 24 noviembre 2019]

cuentan con el más mínimo soporte de los museos para investigaciones, financiamiento de obras o para la proyección internacional, por lo que le sorprende la cantidad de cosas que, a pesar de todo, se están haciendo.

“Me da mucha fuerza y me levanta el ánimo este movimiento de resistencia y cómo ha ido madurando. He tenido la suerte de contar con unos panas muy valientes y generosos, entonces vivimos pasándonos materiales en esa suerte de reciclaje entre nosotros mismos. Se hace mucho más de lo que el pesimismo de uno permite y no me puedo quejar.”<sup>367</sup>



Isabel Cisneros, *Hortensia*, 2009

La artista también comenta que aprovecha la oportunidad de comprar remates de mercerías donde encuentra cantidades de material, que nadie utiliza, a los que da otra lectura y otra resemantización en una obra de arte.

“A través de la flexibilidad de mis obras quiero expresar la vida, las interconexiones de los seres y la adaptación al medio ambiente. Para ello empleo técnicas de cosido, bordado, tejido,

---

<sup>367</sup> *Ibidem.*

ensartado y anudado. Es un tributo y reconocimiento al aporte cultural y estético femenino.”<sup>368</sup>

Otra mujer artista que participa en la exposición es **Gabriela Gamboa** (Pittsburgh, EEUU), quien desde los años 80 comienza su experimentación con el videoarte, la *performance* y la fotografía, lo que la convierte en pionera en Venezuela. Los salones, las galerías y los museos comienzan a aceptar el videoarte, por lo que se crea la escuela y, con ella, la cátedra de nuevos medios en la que Gamboa ayuda a desarrollar el *pensum*.

La experiencia de trabajar en la película *Tisure* (1986)<sup>369</sup> de Andrés Agustí brinda a la artista la posibilidad de un acercamiento al vídeo a partir del cual decide estudiarlo. Para Gamboa el videoarte es un instrumento de expresión vanguardista útil para indagar en las artes plásticas y también un recurso experimental fuertemente influenciado por el desarrollo de la tecnología. La artista resalta como “punto a favor del videoarte que te da esa posibilidad de apropiarte de espacios que tradicionalmente no son aptos para obras plásticas”<sup>370</sup>, dado que

---

<sup>368</sup> ARDILA, Erika, “Obras de Isabel Cisneros recrean personajes de Shakespeare y Cervantes”, *informe21.com*, 19 enero 2017.  
<<https://informe21.com/arte-y-espectaculos/obras-de-isabel-cisneros-recrean-personajes-femeninos-de-shakespeare-y-cervantes>> [Fecha consulta 26 noviembre 2019]

<sup>369</sup> Véase el vídeo *Tisure*.

<<https://cortosdemetraje.com/tisure/>>

*Tisure* es considerado como uno de los documentales más hermosos de Agustí y de la historia del documental en Venezuela. Su protagonista Juan Félix Sánchez (1900-1997) fue agricultor, arriero, pintor, escultor, mago, equilibrista, payaso, titiritero, presidente de la Junta Comunal de Sal Rafael de Mucuchíes, juez, arquitecto e ingeniero empírico.

*Tisure* ha ganado diversos premios entre los cuales se encuentran los de Mejor película documental (Consejo Municipal del distrito Sucre, 1986, Asociación de Críticos de Cine y Asociación de Autores Cinematográficos, 1987) y Primer Premio (Festival de Cine y Vídeo Documental Lagoven, 1990).

<sup>370</sup> ROJAS, Gerardo, “Gabriela Gamboa da un paseo por la historia del videoarte en Venezuela”, *Esferacultural.com*, 3 abril 2017.

el formato permite plena movilidad y su instalación puede cambiar dependiendo del tema que aborda el autor. Esa “capacidad de mutar y transformarse en una obra completa”<sup>371</sup> es algo que admira de este recurso.

Para la exposición *Caracas Intervenida*, Gamboa presenta [este] (2017), videoinstalación de la que forma parte el siguiente escrito:

“Comparto con Caracas la misma fecha de nacimiento, pero no nací aquí. Sin embargo, nunca puedo alejarme demasiado. No es mi ciudad natal, ni pasé allí mi infancia. Pero es el lugar que se ha llevado la mayor parte de mis años. Es la ciudad que odio amar. Sus transformaciones son hirientes: creo que nunca han sido para bien.”<sup>372</sup>



Gabriela Gamboa, *Sin título*, 2017

El trabajo actual de Gabriela Gamboa se enfoca “en las sutilezas de la destrucción y la pérdida de estructuras e infraestructuras reales e

---

<<https://esferacultural.com/gabriela-gamboa-da-paseo-la-historia-del-videoarte-venezuela/4189>> [Fecha consulta 25 noviembre 2019]

<sup>371</sup> *Ibidem*.

<sup>372</sup> GAMBOA, Gabriela, texto de sala de la exposición *Caracas Intervenida*, *op. cit.*

intangibles, tales como la transformación del lenguaje y el vocabulario.”<sup>373</sup>

*Another Other City*<sup>374</sup>(Otra, Otra Ciudad, 2015) habla del impacto que las agendas políticas tienen sobre el paisaje de un país tanto en el ámbito físico como en el social. Transitando del color al blanco y negro y viceversa, y sin respetar la alineación, el vídeo es una metáfora sobre la imposibilidad y las sutilezas de la destrucción.



Gabriela Gamboa, *Another Other City*, 2015

Para **Lorena González Ineco** (Caracas, 1973) investigadora de arte, curadora independiente y dramaturga venezolana, el espacio museístico ofrece la posibilidad de plantear nuevas problemáticas en el campo de las artes visuales y de desentrañar lo que una sociedad expresa a través de la visión del artista. Apunta que “es justamente aquí donde se hace vital el curador para dar coherencia al discurso expositivo.”<sup>375</sup>

---

<sup>373</sup> Véase “Equipo Docente”, CIEF. <<https://ciefve.com/site/el-cief/equipo-docente/>> [Fecha consulta 27 diciembre 2019]

<sup>374</sup> Véase el vídeo *Another Other City*.

<<https://vimeo.com/170994014>>

<sup>375</sup> PARRA, José, “La curaduría de arte desde la mirada de Lorena González”, Sala de Espera, octubre 2012. <<https://www.saladeespera.com.ve/la-curaduria-de-arte-desde-la-mirada-de-lorena-gonzalez/>> [Fecha consulta 29 diciembre 2019]



Lorena González, *Intervención adverbial*, 2017

En *Caracas Intervenida* la presencia curatorial va más allá, lo que le permite tener participación, junto con las obras, a través de una intervención de textos en prosa que dialogan con las mismas.

“Intervención adverbial es en mi caso la consecuencia de un proceso curatorial que cada vez se enlaza con mis orígenes en el oficio de la dramaturgia y el teatro. En esta ocasión mi labor como curadora se ha despojado de sus categorías tradicionales para abordar la espinosa topografía en torno a un proyecto sobre la ciudad de Caracas.”<sup>376</sup>

Los dos textos siguientes acompañan las obras de la exposición. Hemos considerado de interés su inclusión ya que muestran explícitamente la relación que tiene la artista con la ciudad.

“Antes/Detrás. La calle dibuja los silencios de una perspectiva que estalla, cansada de esperar. Hay confusión y angustia, mensajes dobles y zozobra. Todos aprietan en sus manos la verdad, ganadores de una batalla efímera que se levanta desde

---

<sup>376</sup> GONZÁLEZ INNECO, Lorena, texto de sala de la exposición *Caracas Intervenida*, *op. cit.*

el polvo de una ciudad aplastada. Seguimos caminando, movilizados por la imposibilidad de asiento, de estabilidad. Más allá de los escombros, el vínculo sigue su curso y quema su aliento en la silueta de la montaña. Todo pende de un hilo: las casas, las calles, las instituciones, los abastos, las escuelas, los estacionamientos, los locales, el empleo. Se pierde la huella del zapato sobre la acera, el amor, la propia vida”.

“Todavía/Abajo. En otros momentos la ciudad es como un charco de tiburones donde el símbolo se ha hecho pedazos de tanta dentellada. Así es casi todos los días. Llena de cemento gris, de ruinas, de zarpazos insospechados. Por eso la imagen huye. Huye como la gente y se resguarda cerca del mar. En estos senderos la memoria se aviva, es la parábola colectiva de un antiguo desamparo.”<sup>377</sup>

La producción de **Manuel Eduardo González** (La Guaira, 1988) no se centra en rememorar un espacio específico o sus recuerdos, “sino en crear una imagen que denuncia la anulación de nuestra identidad al perder el vínculo con nuestro pasado.”<sup>378</sup> Para ello, recurre a la fotografía, la pintura, el vídeo, la instalación y el collage con el objetivo de plasmar recorridos simbólicos con datos que va encontrando y que llenan vacíos históricos.

*Camino al mar* es un proyecto cuyo interés gira en torno al camino de *Los Españoles*, un espacio natural importante en las actividades comerciales, que por más de tres siglos se desarrollan gracias a la conexión entre *La Pastora*, como puerta de Caracas, y el estado costero de Vargas. El propósito del proyecto es cruzar la montaña en búsqueda del norte, reconociéndolo al descubrir el mar, que ha tenido gran importancia por ser el medio para la llegada y partida de personas, objetos y mercancías. Es el caso de los colonizadores, los

---

<sup>377</sup> *Ibidem*.

<sup>378</sup> VÁSQUEZ-ORTEGA, Manuel, “Paisajes y desiertos de una Venezuela completa”, *Artishock*, 28 octubre 2019.

<<http://artishockrevista.com/2019/10/28/manuel-eduardo-gonzalez-espacio-zero/>> [Fecha consulta 26 diciembre 2019]



restos del libertador Bolívar cuando retornan desde Colombia, o de miles de inmigrantes provenientes de Europa que escapan de la guerra. En la actualidad, por el contrario, *Camino al mar* es para los venezolanos la búsqueda del norte como escape a la realidad que enfrenta el país.

“En esta ocasión, *Camino al mar* crea una experiencia de desplazamiento que cuestiona nuestra relación con el patrimonio y nuestros inestables vínculos con el pasado: desencadenando en un presente complejo donde este camino se ha convertido en la abultada metáfora de la diáspora venezolana.”<sup>379</sup>



Manuel Eduardo González, *Camino al mar*, 2017

Con respecto al proyecto *Sedimentaciones. Una extraña iconografía* (2019) que Manuel Eduardo González comienza en el año 2015, el mismo autor comenta que las imágenes reorganizadas y mostradas son ahora un retrato del país y del mundo actual y que:

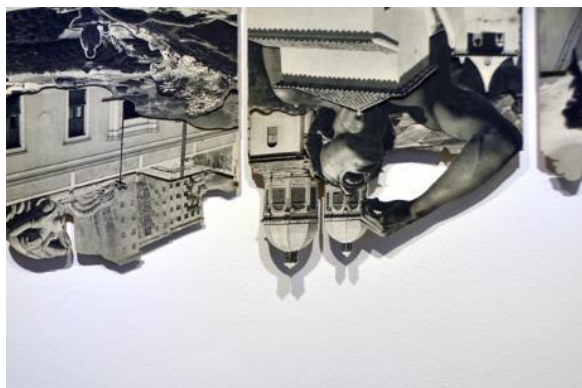
“Cada collage es el resultado de la acumulación de fotografías encontradas en libros con la obra de diferentes artistas, creando una reorganización de imágenes sobre el paisaje venezolano. En la historia reciente, el país ha vivido una transformación

---

<sup>379</sup> GONZÁLEZ, Manuel Eduardo, texto de sala de la exposición *Caracas Intervenida*, *op. cit.*

acelerada por la desaparición de sus arquitecturas, la ruina de las que siguen en pie y la desocupación del espacio público por miedo a la delincuencia.”<sup>380</sup>

*Sedimentaciones* crea un paisaje nuevo con espacios construidos por otros que se desdibujan con la superposición de imágenes que hablan “sobre el indigenismo, la negritud, la colonia y la provincia, entre otros temas, como prueba de olvido y reconocimiento de una historia que nos es ajena y difícil de identificar pero que aun así nos modela, y que excede –en definitiva– las glorias bélicas que tanto ayer como hoy ocupan un lugar de culto en nuestra cultura heredada.”<sup>381</sup>



Manuel Eduardo González,  
*Sedimentaciones* (detalle) 2017–2018

---

<sup>380</sup> GONZÁLEZ, Manuel Eduardo, “Manuel Eduardo González regresa a la galería Spaziozero con *Sedimentaciones una extraña iconografía*”, *Traficovisual*, 16 octubre 2019.  
<<http://www.traficovisual.com/2019/10/16/manuel-eduardo-gonzalez-regresa-a-la-galeria-spaziozero-con-sedimentaciones-una-extrana-iconografia/>> [Fecha consulta 18 noviembre 2019]

<sup>381</sup> VÁSQUEZ-ORTEGA, Manuel, “Manuel Eduardo González. Paisajes y desiertos de una Venezuela completa”, *op. cit.*

Bajo un enfoque que entiende la cultura como herramienta de encuentro, **Diana López** (Filadelfia, EEUU, 1968) participa en novedosos programas urbanos donde, precisamente, la cultura y el arte tienen un rol destacado para el desarrollo local y el acercamiento entre ciudadanos. Para López, artista y promotora cultural, las expresiones artísticas deben conectarse con la realidad.

“Bien sea por el hambre que muchas familias están pasando o por el luto de sus seres queridos. Desde la cultura hay muchas herramientas de encuentro para poder escucharnos, reflexionar y compartir, ese es el trabajo que nos corresponde realizar a los gestores culturales. Aquí nadie se está quedando callado, los artistas nos muestran la realidad con su arte.”<sup>382</sup>



Diana López, *Silabario invertido*, 2017

En Caracas Intervenida, López quiere resaltar lo esencial de la crisis, haciendo alusión al hecho político como causa primordial de la misma. Con *Silabario invertido* (2017) pone de manifiesto la importancia del lenguaje y de la palabra, en relación a nuestra identidad, al tiempo que

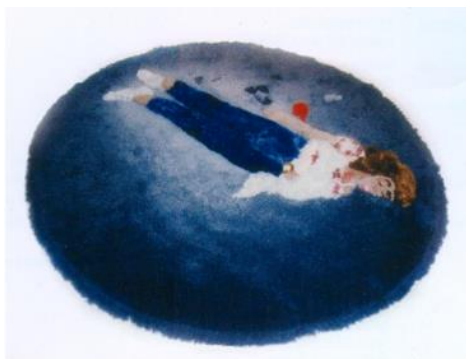
---

<sup>382</sup> OVIEDO, Deudelis, “Diana López: los artistas deben estar conectados con la realidad del país”, *Analítica*, 26 junio 2017.

<<https://www.analitica.com/entretenimiento/diana-lopez-los-artistas-están-conectados-con-la-realidad-del-país/>> [14 diciembre 2019]

se refiere a los sistemas totalitarios y opresores. Al respecto señala que:

“El lenguaje nos define, nos contiene y manifiesta nuestra vinculación con el entorno. El lenguaje construye nuestra identidad, es el mecanismo que engrana las variables de nuestra experiencia personal y colectiva. Los sistemas totalitarios imponen prácticas que descolocan al ser cívico. Se traducen como las manifestaciones de un lenguaje opresor mediante nuevas organizaciones de la palabra, que al igual que las complejas situaciones que surgen por la persecución a los detractores del régimen, a veces nos cuesta descifrar y catalogar”.<sup>383</sup>



Diana López, *Muchacha*, 1994

López se vale de situaciones cotidianas y medios tradicionales para trabajarlos en propuestas contemporáneas. En algunas ocasiones, recurre a artesanos y artistas que colaboran en la manufactura de sus piezas, ya que su postura es estar más cerca de la idea y no tanto de un medio expresivo en particular por considerar que la forma se adapta a la idea.

---

<sup>383</sup> LÓPEZ, Diana, texto de sala de la exposición *Caracas Intervenida*, *op. cit.*

En la pieza *Muchacha*, toma de una revista llamada *Crónica Policial*, la imagen de una mujer asesinada para descontextualizarla y darle valor a través del tejido realizado por la artesana Ingelore Karsten. El tema de la violencia es abordado desde la creación artística y tan solo con una imagen describe la situación que presenta el país a diario.

“Esta es una constante en el trabajo de la artista, que discurre a través del juego irónico: la contradicción constituye el aspecto más importante de la obra dado que una alfombra tejida, que representa comodidad y calor de hogar es el medio para exhibir a una mujer asesinada.”<sup>384</sup>

Para López, desde la cultura se pueden aprovechar muchas herramientas para propiciar el encuentro y, según ella, ese es el trabajo que corresponde a los gestores culturales en un momento con grandes necesidades de hablar y compartir reflexiones.

Por otro lado, en la muestra también se aborda la ruina. La misma, junto al fenómeno de la muerte han sido puntos focales en los proyectos de **Sara Maneiro** (Caracas, 1965), quien presta atención particular a estas cuestiones. Para ella “el trabajo artístico siempre ha estado conectado a sus recorridos como transeúnte, pasión privada frente a las utopías y distopías, los fracasos y las añoranzas que pululan en la ciudad evanescente”.<sup>385</sup>

Las imágenes que expone Maneiro en *Caracas Intervenida* son del año 2011 del Herbario Nacional, ideado por Henri Pittier en el año 1920, para albergar una colección de muestras botánicas venezolanas.

---

<sup>384</sup> GUERRERO, Jenny, “La violencia como representación de lo nacional en el arte venezolano de la década de los 90”, *Presente y Pasado. Revista de Historia*, año 14, nº 27, enero-junio 2009, pp. 154-155.

<<http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/28992/articulo8.pdf;jsessionid=1F54FB001EAC753A8E042DBC4BBBE792?sequence=1>> [Fecha consulta 19 diciembre 2019]

<sup>385</sup> MARTÍNEZ, Luis, “Sara Maneiro”, *Cada Día un fotógrafo/Fotógrafos en la red*, 5 junio 2018. <<https://www.cadadiaunfotografo.com/2018/06/sara-maneiro.html>> [Fecha consulta 20 noviembre 2019]

“La ruina del jardín es acá el espacio involuntariamente especular que denuncia lo que estamos atravesando como sociedad. [...] Durante el proceso me encontré con un jardín que se había vuelto el reflejo de lo que somos, un silente y orgánico depositario de nuestra memoria vegetal, una memoria que se transforma constantemente y que comunica las reverberaciones de nuestras propias paradojas políticas, sociales y económicas.”<sup>386</sup>



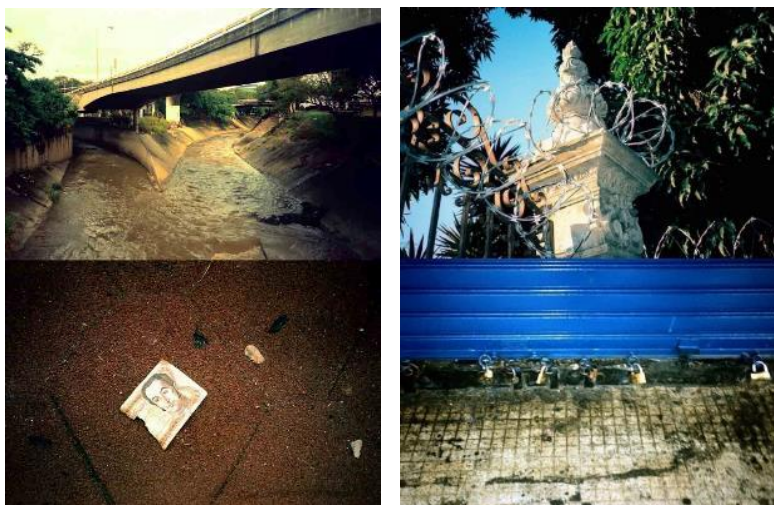
Sara Maneiro, *Jardín Botánico*, 2011-2017

En la serie *Souvenirs. Cartografía en proceso* (1998-2005) perteneciente a la colección del Archivo Fotografía Urbana, los relatos visuales se superponen como asomo de una catástrofe por venir. Al respecto la artista comenta:

---

<sup>386</sup> MANEIRO, Sara, texto de sala de la exposición *Caracas Intervenida*, *op. cit.*

“Esos dípticos concentran muchos temas y como duplas hablan también de las contradicciones, de los opuestos. Analizándolo ahora con la distancia de los años, lo veo como premonitorio. Creo que los signos allí presentes plantean tensiones, contradicciones, y a veces comunión, pero en menor escala. Su título hace además alusión a los recuerdos, a la memoria, a lo que atesoramos de un lugar. Como en los *souvenirs* que compramos al viajar, los míos son, irónicamente, los recuerdos que no estarían plasmados en una postal de viaje, las no postales de Caracas.”<sup>387</sup>



Sara Maneiro, *Souvenirs*.  
*Cartografía en proceso*, 1998-2005

Por otro lado, Maneiro se aproxima a la ciudad desde una situación de encierro a la que ya se ha acostumbrado la ciudadanía. En este sentido, homenajea a la ciudad en sus 450 años con una serie de veintidós

---

<sup>387</sup> GONZÁLEZ, Lorena, “Crónicas transversales la fotografía como pregunta en la obra de Sara Maneiro”, *Hábitatplus*, 16 agosto 2016.  
<<http://fotourbana.org/fondovisual/sara-maneiro/>>  
[Fecha consulta 27 noviembre 2019]

imágenes que captan la dinámica caraqueña y que comienza a realizar en 1998.

“Mi intención fue acercarme a la ciudad sin filtros, retratarla desnuda, sin maquillaje. El público va a encontrar en ella tanto opuestos como elementos que se acercan por su misma condición dentro de la ciudad, que tienen que ver con su violencia, con el encierro por el mismo estado de sitio en el que hemos aprendido a vivir dentro de Caracas”.<sup>388</sup>

A Maneiro le interesa retratar lo periférico de Caracas, los espacios marginales, los que no andaría cualquier ciudadano. Se trata de un recorrido por “los bordes de la ciudad, sus quiebres, sus huecos, la naturaleza que a veces parece que quiere surgir en medio del asfalto, pero con cierta dificultad.”<sup>389</sup>

También en una dirección muy crítica desde 2011, **Teresa Mulet** (Caracas, 1970) está comprometida con la precariedad del estado de derecho en Venezuela lo que la lleva a hurgar en el problema de la violencia y las cifras de muertes de los últimos años. En *Caracas Intervenida*, Mulet lleva a cabo la denuncia a través de lo volumétrico en una instalación hecha a base de papel, que se encuentra justo a la entrada de la muestra, y que permanece en elaboración mientras dura la exposición.

Para el crítico de arte Félix Suazo:

“La propuesta establece un marco comparativo entre las cifras de muertes violentas de 1999 (año en que asume el poder el gobierno actual) y el período 2008-2016 (lapso en que los homicidios se incrementaron drásticamente), resultando una suerte de infografía tridimensional compuesta por diez columnas de altura variable. Ya en un trabajo precedente

---

<sup>388</sup> TROCONIS, Yasmery, “Sara Maneiro retrató a Caracas”, *Segundo enfoque*, 27 julio 2017. <<https://segundoenfoque.com/sara-maneiro-retrato-a-caracas-2017-07-27>> [Fecha consulta 12 diciembre 2019]

<sup>389</sup> *Ibidem*.



titulado *Ejercicio volumen* (2014-2017), Mulet había tanteado el paralelismo entre el proceso editorial y los homicidios en el país en un *libro-tótem* realizado con maculaturas, donde cada hoja desechable era un individuo asesinado. En ambos casos, el *libro-tótem* es monumento y también es lápida; un expediente antropométrico que corporeiza la ausencia, ofreciendo una idea *mensurable* de la pérdida a partir de la acumulación.<sup>390</sup>



Teresa Mulet,  
*Ejercicio volumen, muertes violentas 2001-2017*, 2017

La estrategia de la artista consiste en hacer confluír procedimientos gráficos, performáticos e instalativos, a partir de patrones que reproducen el efecto reiterado de la violencia. “Entre números que se

---

<sup>390</sup> SUAZO, Félix, “Teresa Mulet. Informe (1999-2016). Muertes violentas en Venezuela”, *Nodoccs.blog*, 30 diciembre 2017.  
<<https://nodoccs.blog/2018/05/12/teresa-mulet-informe-1999-2016-muertes-violentas-en-venezuela-por-felix-suazo/>> [Fecha consulta 15 diciembre 2019]

multiplican y palabras dobles que aniquilan el sentido recto del lenguaje, su propuesta enfoca la precariedad del estado de derecho en Venezuela, la impunidad y el menosprecio de la vida humana.”<sup>391</sup>

La operación de “contar-imprimir” se repite en otros trabajos como en la instalación gráfica sobre plástico negro *Cada-ver-es. Cada-vez-más* (2011), que plantea un paralelo metafórico entre la imagen reproducida de manera mecánica y el incremento de la criminalidad en el país. La serie, compuesta por cincuenta copias impresas sobre plástico negro, comienza con una silueta blanca, que evoca la figura de un cadáver cuando se hace un levantamiento policial, pero en este caso pende invertida y no se encuentra en el suelo como un cuerpo yacente. La misma matriz se repite hasta que los contornos se borran y la figura se diluye.



Teresa Mulet, *Cada-ver-es. Cada-vez-más*, 2011

---

<sup>391</sup> *Ibidem*.

“Nadie sabe realmente cuántos son, pero se siguen multiplicando hasta que sus cuerpos se convierten en figuras recortadas contra el asfalto o en bultos inertes identificados con una cifra. Hay tantos que en vez de nombrarlos se los cuenta porque cada uno de ellos es un vacío estadísticamente mensurable. A este lo *enfrió* una bala perdida cuando miraba la televisión, al otro lo acribillaron unos desconocidos que se dieron a la fuga –dicen que por venganza–, al de allá lo encontraron tendido en el suelo con el morral del colegio y sin zapatos. Los presentes no vieron ni escucharon nada. Tampoco hay quién explique la causa de tanto deceso inútil [...]. Entre tanto, el luto acompaña a los deudos y los expedientes se acumulan en los tribunales.”<sup>392</sup>

Por otro lado, interesado en conflictos del contexto urbano, **Emilio Narciso** (Carúpano, 1974) desarrolla principalmente la abstracción geométrica como eje para sus obras y la lleva tanto a intervenciones efímeras como a intervenciones cívicas sobre estructuras urbanas abandonadas, como es el caso de proyectos de acción comunitaria elaborados durante los años 2011 y 2012 para la recuperación de espacios de la ciudad con la ayuda de alcaldías y fundaciones diversas.

Las prácticas artísticas de Narciso, también se basan en el paisajismo pictórico, el arte sonoro y la música, abordados simultáneamente como procedimientos que ayudan, a través de su obra, a interpretar el contexto.

La curadora González Inneco comenta en un texto sobre Narciso:

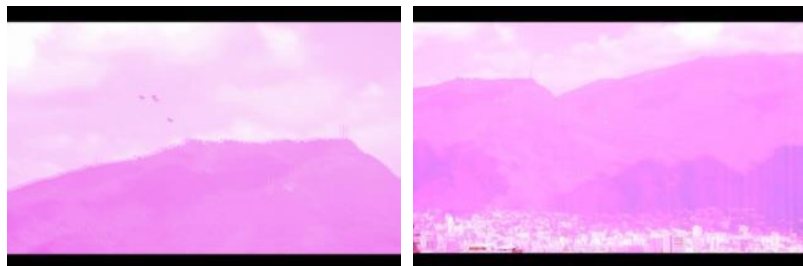
“Desde finales de los años noventa se ha desarrollado como un investigador acucioso del paisaje y la luz venezolana, integrando una mixtura formal donde la fotografía, el collage, el video, la pintura y la instalación *in situ* se han convertido en las claves de

---

<sup>392</sup> FARFÁN, Nancy, “Teresa Mulet / Cada-ver- es. Cada-vez-más”, *Crisolarte*, 7 agosto 2011.

<<http://artesplasticasporcrisol.blogspot.com/2011/08/teresa-mulet-cada-ver-es-cada-vez-mas.html>> [Fecha consulta 19 diciembre 2019]

una aproximación crítica y conceptual a las texturas lumínicas de nuestro territorio.”<sup>393</sup>



Emilio Narciso, *En un Temperamento tan del cielo*, 2017

Emilio Narciso, quien también conduce la museografía de la muestra *Caracas Intervenida*, comparte que su propuesta cuenta con una fuerte carga atmosférica y que “las consideraciones desprendidas de entrar en este recorrido visual y sonoro, quedan a juicio de la percepción particular que sobre las narrativas del conjunto cada espectador pueda experimentar.”<sup>394</sup>

Un *Temperamento tan del cielo* es una ambientación conformada por un vídeo que muestra tomas grabadas en 2015, de vuelos de exhibición de aviones de guerra rusos (Aviones Sukoi Su-30) adquiridos por el gobierno venezolano. Las imágenes están acompañadas por un sonido de atmósfera relacionado con el *drone*scape, tendencia derivada de la música minimalista. A lo anterior se suma la instalación *Mantas de avión* (2009) hecha con mantas de aerolíneas comerciales perforadas con la finalidad de ser incididas con luz artificial y crear un

---

<sup>393</sup> GÓNZALEZ, Lorena, “Artistas venezolanos Patricia Van Dalen y Emilio Narciso exponen arte abstracto geométrico en Miami”, *WTCRadio*, 26 abril 2018. <<https://wtcradio.net/artistas-venezolanos-patricia-van-dalen-y-emilio-narciso-exponen-arte-abstracto-geometrico-en-miami/>> [Fecha consulta 15 noviembre 2019]

<sup>394</sup> NARCISO, Emilio, texto de sala de la exposición *Caracas Intervenida*, *op. cit.*

patrón geométrico-cromático proyectado en las paredes para evocar la ciudad.



Emilio Narciso, *Mantas de avión*, 2009



Emilio Narciso, *Diagonales maleables*, 2016

Sobre otro proyecto, *Diagonales maleables-Ritmo de la luz* (2016), el artista señala que su objetivo es contribuir a la reflexión sobre las

posibilidades de creación y ejecución del arte urbano en la ciudad contemporánea venezolana. En su texto sobre la muestra el curador Gerardo Zavarce apunta:

“El despliegue de la experiencia estética deviene entre el espectador y la obra, entre el espectador y la ciudad, entre la obra y las dinámicas afines a las tensiones urbanas. De esta manera, el carácter efímero de las intervenciones; su apuesta por la luz como vía para la interpretación activa de la ciudad; la manifestación de una visualidad serial, armónica, contingente y discontinua como núcleo esencial de cada proposición para el espacio urbano; apuntan a la elaboración de una imagen liberada de la ciudad como escenario para el deseo y la transformación creadora.”<sup>395</sup>

Con respecto a **Juan José Olavarría** (Valencia, Venezuela, 1969), cabe decir que este artista se desenvuelve entre el mundo del arte y el activismo comunitario y plantea que el país sufre una falta de memoria. En la Bienal de Monterrey Femsa de 2012, en la que participan 11 artistas latinoamericanos provenientes de nueve países que muestran una reflexión sobre la relación entre el orden y el caos en los espacios urbanos, Olavarría comenta que si bien las noticias que genera la ciudad de Monterrey en materia de violencia puedan estremecer a la comunidad internacional, lo cierto es que tampoco se aleja mucho de lo que sucede en Caracas o en São Paulo y que, con respecto a su trabajo, piensa que “con esto me exorcizo, menos mal que en el campo del arte puedo proyectarlo porque si no tendría todo el cuerpo lleno de ronchas.”<sup>396</sup>

---

<sup>395</sup> ZAVARCE, Gerardo, “Emilio Narciso inaugura en el Maczul su exposición Diagonales maleables – Ritmo de la Luz”, 10 marzo 2016.

<<http://maczul.org.ve/2016/03/10/emilio-narciso-inaugura-en-el-maczul-su-exposicion-diagonales-maleables-ritmo-de-la-luz/>> [Fecha consulta 15 noviembre 2019]

<sup>396</sup> QUIRÓZ, Luis, “Los creadores Ángela Bonadies y Juan José Olavarría representan a Venezuela. 11 artistas latinoamericanos invitados a *X Bienal Monterrey FEMSA* reflexionan sobre orden y caos en espacio urbano”, *Tráfico Visual*, 8 junio 2012.

En *Caracas Intervenida* Olavarría presenta un trabajo de investigación desarrollado conjuntamente con la artista Ángela Bonadies sobre La *Torre de David*, fenómeno-icóno socio-político y urbano que representa el fracaso de la modernidad venezolana.

La *Torre Confinanzas* es llamada *Torre de David* por David Brillembourg, presidente del Consorcio Financiero Venezolano Confinanzas, dueño de una de las fortunas exprés producida en el boom bancario de los 80 en Venezuela, quien junto con un grupo de banqueros decide invertir en un proyecto urbanístico para convertir esa zona central de Caracas en un bulevar financiero al estilo de Wall Street.



Torre de David, Caracas

---

<<https://www.traficovisual.com/2012/06/08/los-creadores-angela-bonadies-y-juan-jose-olavarria-representan-a-venezuela-11-artistas-latinoamericanos-invitados-a-x-bienal-monterrey-femsa-reflexionan-sobre-orden-y-caos-en-espacio-urbano/>> [Fecha consulta 18 diciembre 2019]

En el año 1993 el empresario muere y al año siguiente quiebra Confinanzas, junto con un numeroso grupo de entidades bancarias, que sufren las sanciones ejercidas por el gobierno del presidente Rafael Caldera. Ese mismo año se paraliza la construcción de *La Torre*, rascacielos de más de 40 pisos –el tercero más alto de Venezuela y el octavo de Latinoamérica– que queda incompleta y suspendida en un vacío legal. A partir del año 2000 la torre abandonada empieza a ser saqueada y en el año 2007, alrededor de dos mil quinientas personas la invaden para vivir allí, pasando a ser la *favela* vertical más alta del mundo. Actualmente la *Torre de David* es una ruina contemporánea, por lo que pasó de ser un sueño urbano a una pesadilla local.



Bonadies & Olavarría, *La Torre de David-  
Nuestra Señora de Caracas*, 2011

Olavarría y Bonadies deciden abordar un trabajo en dupla ya que *La Torre* les da la posibilidad de acercarse desde diferentes lugares y disciplinas y con distintas líneas de pensamiento. En un principio se aproximan bajo la óptica de lo que es para ellos una primera idea, lo



que representa la torre para la ciudad como icono o metáfora, por lo que trabajan su aspecto formal exterior y su carga simbólica, pero el trabajo sufre un cambio drástico cuando entran en la misma y encuentran que el lenguaje que se maneja es mucho más complejo que la preconcepción que tienen.

“Cuando estás dentro no estás en la torre, estás en pasillos comunes, en escaleras o en la casa de una persona, de una familia. La torre desaparece [...] y se transforma en un compendio de lenguajes atomizados que conviven bajo el trazado estructural.”<sup>397</sup>

Ambos artistas desarrollan su trabajo alrededor del problema de la representación, pero con enfoques muy diferentes. Bonadies se aproxima desde la crítica por la vía de sus formas de clasificación y Olavarría quiere hacer una iconografía de la desmemoria.

En su conjunto, las creaciones de Olavarría son el resultado de un largo y paciente ejercicio de investigación, aunque admite que ha tenido que abandonar proyectos por falta de información o por ser imposible llegar a una conclusión. En la muestra *Me cambio el nombre* (2008), el artista desafía la memoria inmediata al plantear hechos de la historia reciente del país, específicamente de los últimos veinte años. Precisamente, *Me cambio el nombre* se refiere a las palabras pronunciadas por el presidente Hugo Chávez al ganar las elecciones de 1998 y sostener que se cambiaría el nombre si al cabo de su primer año de gobierno, quedaba un solo niño en la calle.

“Estas frases son una forma de retratar las falsas promesas y esa demagogia permanente de los políticos de ofrecer y no concretar, sobre todo en proceso de elecciones [...] Me interesa demostrar lo volátil de la memoria. Yo no estoy hablando en esa

---

<sup>397</sup> FUENMAYOR, Jesús, “La Torre de David. Dos artistas documentan una heterotopía contemporánea”, *Ciudad Evolutiva*, 23 septiembre 2011.<<https://ciudadevolutive.com/tag/angela-bonadies/>> [Fecha consulta 14 diciembre 2019]

exposición de hechos antiguos, sino de situaciones muy recientes y muchísima gente no se acuerda de nada.”<sup>398</sup>



Juan José Olavarría,  
*Señora María y familia, Planta 6*  
*Roinner Hernández, Planta 4*



Juan José Olavarría, *La Carmonada*, 2008

Una de las obras de Olavarría que mejor representa el olvido es un vídeo que reproduce “las comiquitas” transmitidas durante los sucesos de los días 11, 12 y 13 de abril de 2002<sup>399</sup>. En la instalación, los

---

<sup>398</sup> DELGADO, Marjorie, “Creemos que al ser la patria de Bolívar no nos hace falta más nada”, *elnacional.com*, 5 mayo 2008.

<[http://juanjoseolavarría.blogspot.com/p/individuales\\_12.html](http://juanjoseolavarría.blogspot.com/p/individuales_12.html)> [Fecha consulta 22 diciembre 2019]

<sup>399</sup> El 11 de abril de 2002, los opositores al gobierno de Hugo Chávez Frías convocan una marcha que para horas de la tarde decide ir hacia Miraflores, Palacio de Gobierno, donde se encuentran simpatizantes del gobierno

asientos dispuestos para ver el vídeo son cajas de explosivos con el sello del ejército venezolano.

También a partir de los escenarios represivos que ha embargado al venezolano en los últimos años, **Armando Ruiz** (Barranquilla, Colombia, 1983) levanta su voz para decir que:

“Sin poderme alejar de esta realidad, que en muchos casos me abruma por la incapacidad de poder hacer algo contundente para cambiarla, he decidido manifestar mis inquietudes a través del vehículo del arte, no alejándome de lo que he venido haciendo desde mi trabajo visual.”<sup>400</sup>

Sobre la propuesta que presenta en *Caracas Intervenida* el mismo artista comenta que consiste en:

“Un breve intento por detener y denunciar el flujo continuo de sangre que se derrama en nuestro país. El libro anota, fija, imprime hechos de la barbarie; impidiendo el olvido de una historia que fluctúa al ritmo de los abusos. Los nombres se

---

concentrados en sus alrededores desde el 9 de abril. Ambos grupos se enfrentan y, con la presencia de francotiradores, se producen 18 muertos y unos 69 heridos. La madrugada del 12 de abril, tras los violentos hechos de ese día el presidente Hugo Chávez Frías se entrega y, en cadena nacional, el general Lucas Rincón, anuncia que tras solicitar la renuncia al presidente, éste aceptó.

Alegando un vacío de poder, Pedro Carmona Estanga, se autojuramenta como presidente de Venezuela con un Acta de Constitución del Gobierno de Transición, que también se conoce como el *Decreto Carmona*. La respuesta de los partidarios de Chávez en la calle, el no reconocimiento del nuevo gobierno por gran parte de los países latinoamericanos, así como la acción de los militares leales al Gobierno, posibilita que Chávez reasuma la presidencia en la madrugada del 14 de abril de 2002.

<sup>400</sup> Véase “*Aún sin título*. Armando Ruiz presenta individual en Carmen Araujo Arte”, *Tráfico Visual*, 24 junio 2015.

<<https://www.traficovisual.com/2015/06/24/aun-sin-titulo-armando-ruiz-presenta-individual-en-carmen-araujo-arte/>> [Fecha consulta 12 diciembre 2019]

acumulan perdiendo su individualidad, el miedo asfixia silenciando las ideas, las voces son anuladas por el encierro, los artículos de la constitución han perdido su sentido.”<sup>401</sup>



Armando Ruiz. *S/T. Los anulados*, 2017

Las obras de Armando Ruiz plantean un discurso duro y directo, como es el caso de *Te derrites*,<sup>402</sup> un vídeo sobre el tema de la muerte sin justicia, en el que con sangre congelada se escribe el mandamiento “no matarás” que, poco a poco, se derrite hasta desaparecer, desvaneciendo su significado hasta convertirse simplemente en una mancha.

En la exposición *Aún sin título* (2015), Ruiz reúne un grupo de piezas que reflejan la violencia propia de nuestro tiempo. La curadora de la exposición, María Luz Cárdenas, explica que la obra de este artista destaca como una de las propuestas de mayor interés que reflejan enlaces posibles del arte venezolano con el problema de los quiebres de la realidad porque penetra en las fisuras generadas por la violencia

---

<sup>401</sup> RUIZ, ARMANDO, texto de sala de la exposición *Caracas Intervenida*, *op. cit.*

<sup>402</sup> Véase el vídeo *Te derrites*.

<<https://vimeo.com/70645702>>

y los abusos de poder, desde una perspectiva que atañe a la corporalidad.

“El tema de la sangre derramada persiste en su obra. Su mapa del país revela un cuerpo sangrante y fragmentado por la violencia. Armandando y desarmando materias y objetos en su paso a crear otra cosa, queda una metamorfosis hiriente que acontece en un cuerpo-país y un país-cuerpo: El cuerpo se convierte en la metáfora esencial del acontecimiento de un país despellejado y desmembrado, sangriento, que hiere más y duele aún más profundamente al no poderse nombrar con palabras. Lo que no puede nombrarse es lo que más duele y solo queda mostrarse en representación de imágenes.”<sup>403</sup>



Armando Ruiz,  
*Te derrites*, 2014  
*La violencia: realidad y obra en proceso*, 2015

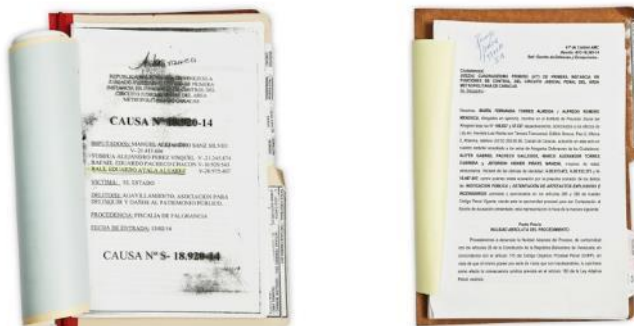
Mostrar otro enfoque de los hechos violentos y hacer una llamada de atención a la reflexión, es lo que impulsa al fotógrafo venezolano **Juan**

---

<sup>403</sup> CÁRDENAS, María Luz, “Armando Ruiz: el cuerpo, el texto, el dolor”, *Tráfico Visual*, 14 diciembre 2014.  
<<http://www.traficovisual.com/2014/12/14/armando-ruiz-el-cuerpo-el-texto-el-dolor-por-maria-luz-cardenas/>> [Fecha consulta 9 enero 2020]

**Toro Diez** (Caracas, 1969) a dar forma, desde 2009, a un registro fotográfico de la situación de conflictividad en el país.

*“Todo es lícito contra el enemigo: el enemigo es el malo, el enemigo está fuera de la humanidad: debe matársele a palos, a hierro, haciéndole ingerir arsénico o vidrio pulverizado...El asunto es que desaparezca... Esta frase forma parte del libro Metáforas de un venezolano de la decadencia de José Rafael Pocaterra, en un texto que fue escrito hace 90 años, en 1927. Resulta asombroso pensar que este fragmento aún nos define después de tanto tiempo. Vivimos momentos regidos por la intolerancia, en donde calificamos con mucha ligereza de *enemigo* a aquel que piensa distinto, y por lo tanto lo tratamos como tal.”*<sup>404</sup>



Juan Toro, *Archivo Muerto*, 2014-2017

*Archivo Muerto* (2014-2017) recopila un sin número de hechos y de violaciones a los derechos humanos, que en 2014 se suceden en Venezuela, muchos de ellos en Caracas y que aún hoy esperan respuesta. Organizaciones como el Foro Penal Venezolano, Provea y Espacio Público, entre otros, se han dado a la tarea de documentar este tipo de situaciones y levantar expedientes que contienen todo lo sucedido, además de prestar asesoría a las personas que lo necesiten.

<sup>404</sup> TORO, Juan, texto de sala de la exposición *Caracas Intervenido*, op. cit.

“Los expedientes de 2014 constituyen, en su versión visible e invisible, una denuncia y una alerta sobre la necesidad de no olvidar y sobre todo sobre la necesidad de no asentar como una posibilidad que las diferencias de una sociedad se resuelvan a través del abuso y la barbarie.”<sup>405</sup>

Juan Toro expone hechos que forman ya parte del día a día del caraqueño por medio de objetos que recopila cada vez que termina una manifestación civil contra el gobierno del presidente Nicolás Maduro. De hecho, comenta que al iniciar el proyecto los objetos que presentaba eran desconocidos —los miguelitos, las bombas molotov, los cartuchos de bala y las bombas lacrimógenas— y como con el pasar del tiempo, la gente los nombra como algo cotidiano ya que se han incorporado a sus vidas.



Juan Toro, de la serie *Plomo*, 2013

El material recogido por Toro es fotografiado en estudio para descontextualizarlo del entorno, de manera que pueda comunicar sobre la problemática, incluso mucho más allá del hecho que la generó. Para ello suele trabajar con seriadados fotográficos presentados

---

<sup>405</sup> *Ibidem.*

en un fondo blanco, como balas percutidas involucradas en hechos de violencia.

Sus fotografías tienen una base documental, pero lo que le interesa al artista es lo que él llama “la segunda mirada”, un trabajo que tiene su base en hechos informativos, acontecimientos que están pasando en el país, pero sin ir directamente al evento y así, aproximarse desde otro enfoque que no sea tan evidente, como un cuerpo bañado en sangre.

“Si voy a trabajar las protestas, por ejemplo, no voy a ir a fotografiar la protesta en el momento que está ocurriendo, yo la trabajo con los vestigios que deja. Voy rearmando esos conflictos desde el sosiego, desde la distancia, porque desde allí es desde donde me interesa generar un contenido.”<sup>406</sup>

Podemos decir que el trabajo de este periodista destaca por la visión estética de los objetos intervenidos por el hecho violento. El crítico de arte Gerardo Zavarce señala que “la dignidad del trabajo de Juan Toro reside en construir el registro y la huella para conformar los archivos y expedientes que sirvan para nunca olvidar, estas imágenes son vestigios para la reconstrucción histórica.”<sup>407</sup>

---

<sup>406</sup> LÓPEZ, María Stefania, “Juan Toro Diez”, CIEF, diciembre, 2018.

<<https://ciefve.com/site/juan-toro-diez-por-maria-stefania-lopez-kubelt/>>  
[Fecha consulta 30 noviembre 2019]

<sup>407</sup> ZAVARCE, Gerardo, “Juan Toro Diez presenta en MACZUL su exposición Desaparecidos”, MACZUL, 15 febrero 2016.

<<http://maczul.org.ve/2016/02/15/juan-toro-diez-presenta-en-el-maczul-su-exposicion-desaparecidos/>> [Fecha consulta 30 noviembre 2019]



## 6.2. URBES

Sala William Werner del Centro de Artes Integradas de Caracas (CAI)  
Del 19 de noviembre de 2017 al 28 de enero de 2018

### Curaduría

Susana Benko

### Artistas participantes

- Fausto Amundarain
- Rafael Arteaga
- José Gregorio Graterón
- Richard López
- Alexander Martínez
- Lubeshka Suárez

*Urbes* muestra los trabajos de seis artistas quienes presentan a la ciudad desde sus distintas visiones y propuestas, seis miradas diversas que casi hace que muestren seis Caracas diferentes. Para el profesor Manuel Blas el arte urbano atrapa cada vez más la preocupación ciudadana.

“La inspiración de los artistas y su preocupación es la ciudad, claro está, a diferencia del *street art* o arte urbano de la calle o realizado en la calle [...] este arte urbano de caballete o de taller supone una investigación previa y de reflexión, cuyo propósito es la creación de un lenguaje plástico y un modelo estético que nos dibuje de manera subjetiva una imagen muy particular de la ciudad.”<sup>408</sup>

El tema de la ciudad y su relación con el ser humano es una de las preocupaciones que se expresan en el arte contemporáneo y el artista

---

<sup>408</sup> BLAS, Manuel, “Los 6 de la urbe”, *Cultura y Arte Latinoamericano*, 14 marzo 2018. <<http://culturayarteamericano.blogspot.com/2018/03/los-6-de-la-urbe.html>> [Fecha consulta 22 octubre 2019]

se implica en ello, justamente por su condición de ciudadano. Para Susana Benko, curadora de esta exposición:

“Los artistas de URBES, tienen estrecha relación con la ciudad y la han hecho motivo de su obra. La registran, la evocan o la reinterpretan en su taller. Centran su atención en aspectos existentes en ella, sea como paisaje, como intervención de alguno de sus elementos o como registro de escenas de la vida urbana. La viven, la sufren, la disfrutan.”<sup>409</sup>

En la exposición, la obra de **Fausto Amundarain** (Caracas, 1992) se sustenta en el desgaste y la sobreestimulación y se caracteriza por la acumulación de gráficas visuales en múltiples capas de información.

“Su propuesta artística parte de la investigación de su identidad reflejada en los iconos infantiles a través del *cómic*, el interés por la ciudad y el paso del tiempo en los elementos de reconocimiento de la cultura y consumo de masas, así como de su necesidad en la investigación por movimientos artísticos como el *pop art* y la abstracción geométrica.”<sup>410</sup>

Amundarain interpreta la cultura visual urbana al presentar en sus obras estímulos cotidianos con los que configura planos múltiples superpuestos. En este sentido, el artista comenta sentirse atraído por los restos de publicidad que no son removidos de las vallas, que hablan de la decadencia de la ciudad donde vive, y que permiten apreciar diferentes momentos de un mensaje que alguna vez influenció a un público que ya no es el mismo.

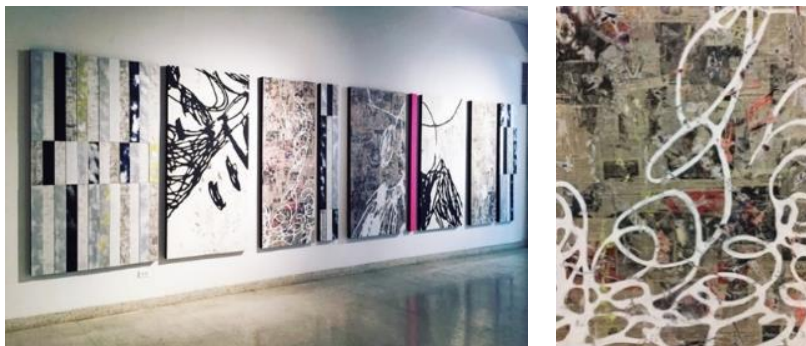
“Las vallas de las calles rasgadas infinidad de veces por la continua superposición de papeles, constituyen uno de los dos

---

<sup>409</sup> BENKO, Susana, catálogo de la exposición *URBES*, Arte-Tip, Caracas, 2017.

<sup>410</sup> REBETO, Alberto, “Fausto Amundarain, Corina Höher, Paul Amundarain y Grip Face presentes en PINTA MIAMI 2019 con Cerquone Projects”, *artout.news*, 11 diciembre 2019. <<https://artout.news/2019/12/11/fausto-amundarain-corina-hoher-paul-amundarain-y-grip-face-presentes-en-pinta-miami-2019-con-cerquone-projects-2/>> [Fecha consulta 1 enero 2020]

referentes que motivan la realización de su trabajo. El otro, es el uso de detalles de dibujos de su infancia, presentados como grafismos autónomos de manera ampliada. En ambos, trata de trabajar la memoria [...] y opera como re-constructor de nuevas imágenes.”<sup>411</sup>



Fausto Amundarain, *Desgaste sobreestimulado*, 2017

Para Amundarain el papel es un material de suma importancia, por lo que recolecta periódicos y revistas de distintas partes del mundo que incorpora a sus obras y que, al contener diversos niveles de acidez, hace que estas evolucionen de forma diferente en el tiempo. Asimismo, en la producción de este artista, que desarrolla varios proyectos en paralelo, se observan elementos visuales recurrentes como figuras geométricas, planos de la ciudad, páginas de libros, todo ello organizado en una suerte de collage con un estricto rigor en la escala y el orden de colocación.

Los *Paper toys* son piezas que acompañan el recorrido artístico de Amundarain, minipersonajes que en un principio hace de forma espontánea cuando está en el colegio. Con la idea de hacer una exposición que pueda reunir todos los *Paper toys*, el artista crea un cubo por cada uno de esos personajes. De dicha síntesis

---

<sup>411</sup> BENKO, Susana, catálogo de la exposición *URBES*, *op. cit.*

surge *Anonimato* (2013-2016), proyecto en el que se genera una pérdida de identidad con lo que, además, hace una crítica sobre el desgaste de la sociedad en el mundo contemporáneo.



Fausto Amundarain,  
*Paper toys personificados*, 2010  
*Paper toys anónimos*, 2013-2016  
*Anonimato*, 2013-2016  
*Retratos de nada*, 2013-2016

En la búsqueda de llevar esos pequeños cubos a una dimensión más grande surge *Portrait of none* (*Retratos de nada*, 2016), proceso en el que lleva a un plano bidimensional diversas imágenes manipuladas electrónicamente, por medios gráficos de fragmentación del punto acumuladas en múltiples capas de información, a partir de técnicas y materiales como papel, collage, pintura acrílica y serigrafía. Amundarain señala que “la idea es que en los 1.200 cubos encuentres algo diferente. Ellos son una ciudad y una obra en sí misma cuando

están solos. Hay mucha psicología detrás de los símbolos descubiertos en mis obras, aunque también hay cierto elemento de azar.”<sup>412</sup>

En el marco de la exposición, a partir de la historia cotidiana de las calles y de los recuerdos, **Rafael Arteaga** (Caracas, 1986) elabora sus pinturas ciudadinas cuyo tema principal es lo visto o lo vivido.

“En esta evocación, hace de la realidad indiferente del día a día, de lo habitual y lo cotidiano, un hecho memorable y trascendente. El pasado reaparece a través de marcas y objetos de consumo de otras épocas o como huella mnémica de la remembranza.”<sup>413</sup>

El artista sostiene que no le gusta pensar en el tiempo como algo lineal, sino como un proceso orgánico que va y viene y que la pintura le permite juntar elementos del pasado y del presente en una imagen, jugar y crear un nuevo lenguaje entre la memoria, la historia y el olvido. Arteaga se siente atrapado por escenas diarias que ve en la ciudad, ya que él mismo comparte que le interesa:

“Registrar eventos que representen lo cotidiano como una posible búsqueda de la identidad a través de los objetos que nos rodean como sociedad, fotografías familiares, productos de consumo que han acompañado a varias generaciones y que forman parte de la memoria colectiva. Mi trabajo plástico se ha convertido en un registro personal que busca poetizar los elementos icónicos del día a día.”<sup>414</sup>

---

<sup>412</sup> AZÓCAR, Patricia, “Fausto Amundarain concibe el arte en fragmentos”, *Revista Exclusiva*, 18 noviembre 2016.

<<https://www.revistaexclusiva.com/index.php/arte/570-fausto-amundarain-arte-en-fragmentos>> [Fecha consulta 2 enero 2020]

<sup>413</sup> BENKO, Susana, catálogo de la exposición *URBES*, *op. cit.*

<sup>414</sup> Véase “Rafael, Arteaga”, *Macolla Creativa*, 3 febrero 2017.

<<https://macollacreativa.com/artistas/rafael-arteaga-2/>> [Fecha consulta 14 diciembre 2019]



Rafael Arteaga, *Circadiana-Camión de agua*, 2016



Rafael Arteaga, *Memorabilia*, 2015

Además, se considera una persona muy nostálgica, a la que le gusta revivir momentos porque de tanto hacer ese ejercicio de memoria, se ha dado cuenta que hay muchas cosas que investigar, como por ejemplo el comportamiento de la memoria y de los recuerdos, el olvido y las patologías que afectan tanto al proceso cognitivo como al sistema mnémico.

Para Arteaga, la imagen de un recuerdo que es reproducida al infinito pasa a ser propiedad de los ojos que lo ven, de la colectividad. Si el espectador se identifica, se conmueve con la imagen que un artista produce, está en todo su derecho de asumirla como parte de su propia experiencia. “Todo lo que pasa en mi pintura es tan circadiano que la gente puede relacionarse con ella. Entonces, me la arranca, se apropia de ella.”<sup>415</sup> De ese modo, la obra es sólo un dispositivo que dispara una ráfaga emotiva.

En el caso de la serie *Memorabilia* (2015), Arteaga comenta que al hacerla no tiene la intención de resaltar la escasez de alimentos que vive el país, ya que comienza a desarrollarla en 2010, cuando todavía estos se pueden comprar en los supermercados, pero la gente que no conoce ese proceso y ve la obra en la actualidad, asume que ese es el tema, lo cual considera que es válido porque el espectador no está alejado de lo que está pasando y vuelve totalmente subjetiva su interpretación.

En una dirección diferente, la producción de **José Gregorio Graterón** (Caracas, 1966) tiene relación estrecha con el tema urbano a través del recorrido y del callejeo. El artista centra su atención en el entorno que camina a diario donde observa lo que acontece para darle una relectura de lo que ve escrito y pintado en las paredes, por lo que sus obras contienen colores, texturas y hasta objetos de sus recorridos.

“Se podría decir que su estética se refiere a la decadencia de los espacios de la ciudad; razón por la cual gran parte de los materiales empleados para su trabajo proviene del reciclaje de los desechos que van a dar a la basura.”<sup>416</sup>

En la serie *Caracas grafiti*, sus figuras humanas son reinterpretaciones libres de otras que aparecen en algunos *graffitis*. En otras obras, el

---

<sup>415</sup> MEJÍA, Daniela, “Rafael Arteaga hace de la Harina Pan un ícono pop”, Entrevista UB, 10 noviembre 2016. <<https://elestimulo.com/ub/rafael-arteaga-el-snapchat-es-como-el-alzheimer/>> [Fecha consulta 20 diciembre 2019]

<sup>416</sup> BLAS, Manuel, “Los 6 de la urbe”, *op. cit.*

artista por medio del ensamblaje y la intervención, tanto sónica como  
materia de objetos encontrados desea expresar el progresivo  
deterioro urbano. Por otro lado, en Caracas al igual que en otras  
capitales del mundo, el movimiento peatonal es avasallante y hay toda  
suerte de caminantes que van y vienen de un lugar a otro de la ciudad.

“Con las obras *Transeúntes de Caracas*, José Graterón busca plasmar de manera algo irónica y a modo de tragicomedia como el ser humano se desfigura en lo complejo de nuestra sociedad, hasta el punto de mimetizarse entre calles, carros, edificios, porque a fin de cuentas, somos parte móviles de la urbe.”<sup>417</sup>



José Graterón  
*Caracas Graffiti*, 2017  
*Fragmentos de muros de Caracas*, 2016

En ella pululan personajes anónimos, individuos que tienen sus propias historias y que aportan, hasta sin proponérselo, a la sociedad, “sus

---

<sup>417</sup> BLAS, Manuel y LUQUE, José Graterón, “Sinopsis Conceptual de la Muestra *Transeúntes de Caracas*”, Modelo de Proyecto para Artes Visuales, 9 octubre 2019.

<<http://nousmayeutiphilosophia.blogspot.com/2018/10/>> [Fecha consulta 1 enero 2019]



narraciones al gran libro de la Ciudad, constituidos en miles de relatos [...].”<sup>418</sup>



José Graterón, *Transeúntes de Caracas, 3 después de la rumba caraqueña*, 2018

También a través de la pintura, **Richard López** (Valle de la Pascua, 1975) nos aproxima a la urbe en esta muestra colectiva. Sus obras, que pueden considerarse hiperrealistas por el detalle casi fotográfico que puede apreciarse en las mismas, se centran en la ciudad y él mismo señala que cree en el poder evocador de la pintura considerándose “un artista visual en constante exploración del entorno y sus acontecimientos lumínicos, los cuales incitan el acto pictórico y el disfrute del color.”<sup>419</sup>

Para la curadora Susana Benko, los puntos de vista que adopta López no son comunes, son paisajes que pueden resultar poco resaltantes, pero que él convierte en elementos estéticos. Así, busca despertar en el espectador un sentido de pertenencia, al familiarizarlo diariamente con su entorno urbano. Por otro lado, en opinión del profesor Manuel Blas, López en su estética expresa lo que debería ser la ciudad, ya que se sirve del hiperrealismo para resaltar partes de la misma que no han

---

<sup>418</sup> *Ibidem.*

<sup>419</sup> LÓPEZ, Richard, catálogo de la exposición *URBES*, *op. cit.*

sido tocadas todavía por el vandalismo urbano. “Frente al deterioro de la ciudad de Caracas, muy creciente en estos últimos años, los lugares no tocados por el ultraje de los gamberros pasan a ser islas en un mar de destrucción.”<sup>420</sup>



Richard López,  
*Fachadas*, 2012  
*Estancias y suburbios*, 2016

En otra propuesta plástica, *Estancias y suburbios*, López explora espacios, tanto abiertos como cerrados, cuyo tratamiento del color genera atmósferas nostálgicas. Son retratos del paisaje, como él mismo denomina a sus creaciones, en las que también se siente una remembranza de rincones de la ciudad de antaño. Esta muestra aborda lugares que están a la vista del transeúnte, aunque pasan desapercibidos para muchos de ellos.

“El neopaisajismo respalda el proyecto que este artista [...] ha venido desarrollando en esta serie de obras con mucha tibieza plástica y calidad pictórica. Colores casi transparentes y manejados con gran habilidad le dan a su obra un carácter

---

<sup>420</sup> BLAS, Manuel, “Los 6 de la urbe”, *op. cit.*

peculiar, un sentido de lo seductor que se ratifica en una noción de la pintura: una búsqueda de lo inmanente.”<sup>421</sup>

También el paseo en la urbe es fundamental para el trabajo de **Alexander Martínez** (Calabozo, 1965) que concibe su obra como un bordado que “va hilando” con historias provenientes de situaciones que visualiza cuando camina por la ciudad, las cuales sintetiza por medio de grafismos. En este sentido, Caracas se identifica con la figura del león, la violencia urbana con símbolos como el del tiro al blanco, balas o espinas.



Alexander Martínez,  
*Ciudad con espinas negras*, 2015

Explica Martínez que con su trabajo lo que quiere es dar un testimonio de lo que sucede en la cotidianidad caraqueña, “es como un documento que yo quiero dejar de todo lo que veo a medida que voy caminando en la ciudad.”<sup>422</sup> La comisaria de la exposición, Susana

---

<sup>421</sup> DUARTE, Luis, “Estancias y suburbios. Pinturas de Richard López”, *De las cosas que se pueden escribir*, 16 octubre 2016. <<http://luisduarte-escritos.blogspot.com>> [Fecha consulta 14 diciembre 2019]

<sup>422</sup> Véase el vídeo *Artista plástico Alexander Martínez*. <<https://www.youtube.com/watch?v=uJeITZNrygU>>

Benko, al referirse a la obra de Martínez establece un parangón entre las capas de piel de una serpiente y las que configuran la ciudad.

“Las imágenes presentan lecturas ambivalentes cuando una silueta en posición protagónica alude tanto a un cuerpo yacente -al igual que en los partes policiales- como a las escrituras callejeras de los grafiteros. Son formas serpenteadas que, llevadas al relieve, muestran *las diferentes pieles* que muestra la ciudad. Lo caligráfico y los signos urbanos se muestran como una unidad.”<sup>423</sup>



Alexander Martínez, TAG, 2017

Para Franklin Perozo, curador de la muestra *Hibris Ciudadina* (2018), la palabra *hibris* es la más adecuada para plasmar la línea de

---

<sup>423</sup> BENKO, Susana, catálogo de la exposición *URBES*, *op. cit.*

investigación de Martínez ya que el origen etimológico proveniente del griego indica exceso. Por otro lado, el artista “trabaja en torno a la idea del caos ciudadano. Su obra interpreta la ciudad, esa lectura de la ciudad, donde los sucesos no son intermedios, sino extremos que te llevan al límite o a transgredir el límite”<sup>424</sup> y que él ha enfrentado reiteradas veces en las calles, en medio de la cotidianidad.

En la muestra también se recurre a la fotografía para hablar de la ciudad desde una perspectiva menos crítica. Así, para **Lubeshka Suárez** (Caracas) es el medio que le da la posibilidad de transfigurar una imagen para reelaborar su propio lenguaje plástico. De hecho, la artista cataloga su obra como fotografía contemporánea, en donde la cámara pasa a ser el instrumento para obtener “pictografías” porque son fotografías realizadas bajo premisas que dan una connotación pictórica.

“Por medio de los recursos digitales, los lugares icónicos que ella fotografía adquieren una expresión casi pictorialista, ya que imperan elementos que, si bien son tratados en la fotografía, su apariencia responde más a criterios manejados en el campo del arte: color, valores tonales, atmósfera, composición.”<sup>425</sup>

La serie *Iconos* (2016) es resultado del registro de monumentos y construcciones emblemáticas que Suárez realiza durante sus viajes por diversas ciudades del mundo. Su punto de mira lo ejecuta desde su desplazamiento ya que “la ciudad se asume de manera placentera y festiva.”<sup>426</sup>

---

<sup>424</sup> QUILEZ, Teresa, “Hibris ciudadina obras de Alexander Martínez se inaugurará en el MAC Armando Reverón”, *Alba Ciudad 96.3FM*, 7 diciembre 2018. <<https://albacidad.org/2018/12/hibris-ciudadina-obras-de-alexander-martinez-se-inaugurara-en-el-mac-armando-reveron/>> [Fecha consulta 14 diciembre 2019]

<sup>425</sup> BENKO, Susana, catálogo de la exposición *URBES*, *op. cit.*

<sup>426</sup> *Ibidem.*



Lubeshka Suárez, *Iconos*, 2016

La artista sostiene que no utiliza programas digitales para manipular las fotografías, sino sólo para llevarlas al tamaño de la impresión y que es la luz y el color la base de su trabajo. De hecho, es el mismo recurso de la luz natural que le permite a la artista obtener diferentes enfoques de un mismo paisaje, así como también los objetos en movimiento dan la posibilidad de la creación de diferentes series a raíz de la fusión de colores que generan pinceladas.

“Las imágenes se van develando y desdibujando apareciendo como una evocación onírica y metafórica de cada una, en base a investigaciones de diferentes ídoles de la luz, el color y el movimiento, dado que como docente en el área del color este es un tema que le apasiona.”<sup>427</sup>

---

<sup>427</sup> HERNÁNDEZ, Sabrina, “La fotografía de Lubeshka Suárez”, *The Wynwood Times*, 9 junio 2019. <<https://www.thewynwoodtimes.com/la-fotografia-de-lubeshka-suarez/>> [Fecha consulta 14 diciembre 2019]



Lubeshka Suárez, *Louvre Pirámide*, 2016

El interés por un tema lleva a la artista a investigar sobre el mismo y hacer experimentaciones, después de un proceso contemplativo, de observación que le permite obtener diversidad de lecturas y resultados.

“El sol, su incidencia de luz, la iluminación varía hora tras hora, así como cada lugar, ciudad, país, tiene su característica atmosférica propia que lo identifica, los habitantes del lugar, los sonidos de objetos en movimiento, el silencio”.<sup>428</sup>

---

<sup>428</sup> *Ibidem.*

## 6.3. AL ENCUENTRO

Sala Trasnocho Arte Cultural de Caracas (TAC)  
Del 15 de septiembre al 3 de noviembre de 2019

### Curaduría

- Johanna Pérez Daza
- Elizabeth Schummer
- Carlos Ancheta

### Artistas participantes

- Iván Amaya
- Alexander Apóstol
- Daniel Camacaro
- Coexistencia 38 Miradas
- Irama Gómez
- Edgar Moreno
- Jacobo Penzo
- Diana Rangel
- Nicola Rocco
- Carlos Germán Rojas
- André Cypriano
- Alfredo Jaar
- Nicolas Savary

*Al encuentro* es una exposición producida por Espacio Anna Frank<sup>429</sup>, bajo la curaduría de Johanna Pérez Daza, Elizabeth Schummer y Carlos Ancheta, que reúne trece cuerpos de trabajos con distintas visiones del barrio y la ciudad de Caracas, entre 1970 y 2018:

---

<sup>429</sup> Espacio Anna Frank es una ONG con más de diez años de trabajo en el país, cuya misión es dar a los niños menos afortunados de Venezuela la posibilidad de expandir su mundo, por lo que promueve la solidaridad, el respeto al diferente y la responsabilidad individual y colectiva a través de actividades educativas, académicas y culturales.



1. Ciudades de arriba (2002) de Ivan Amaya.
2. Residente Pulido. Ranchos (2005) de Alexander Apóstol.
3. Somos nosotros mismos (2009) de Daniel Camacaro.
4. Coexistencia 38 miradas (2018) producido por Espacio Anna Frank (EAF).
5. Memorias compartidas (2007-2011) de Irama Gómez.
6. La contrahuella (2007) de Edgar Moreno Diaz.
7. El Afinque de Marín (1980) de Jacobo Penzo.
8. Voces de un lugar imposible (2011) iniciativa de Diana Rangel.
9. Caracas Cenital (2005) de Nicola Rocco.
10. Imágenes de La Ceibita (1976-1984) de Carlos Germán Rojas.
11. Caracas Shanty Towns (2003) de André Cypriano.
12. La Cámara Lúcida (1992 - 1994) de Alfredo Jaar.
13. Barrios de Caracas (2007) de Nicolas Savary.

La propuesta museográfica presenta un planteamiento de reconciliación social, que comprende tanto proyectos elaborados por los mismos habitantes, que documentan desde adentro la vida del barrio donde viven, como otros realizados por autores que han asumido las zonas populares como objeto de exploración.

Asimismo, la muestra trabaja la representación y autorepresentación de comunidades caraqueñas por lo que Elizabeth Schummer, una de las curadoras, sostiene que se trata de “una oportunidad de mirarnos y de encontrarnos. Esta exposición nos ofrece un panorama amplio que busca acercarnos sin prejuicios ni estereotipos, en consonancia con los fundamentos de Espacio Anna Frank.”<sup>430</sup>

*Al encuentro* propone el acercamiento y la reconciliación con el barrio considerando las reflexiones de la escritora Victoria De Stefano<sup>431</sup>,

---

<sup>430</sup> Véase “Al encuentro: aproximaciones a los barrios caraqueños desde la imagen”, *Espacio Anna Frank*, 12 septiembre 2019.

<<https://espacioannafank.org/al-encuentro-aproximaciones-a-los-barrios-caraquenos-desde-la-imagen/>> [Fecha consulta 2 octubre 2019]

<sup>431</sup> Victoria de Stefano (Viserba, Italia, 1940), novelista y ensayista, es referencia ineludible de la literatura hispanoamericana actual. Llega a Venezuela en 1946 y en 1962 obtiene la Licenciatura en Filosofía. Entre 1963

quien comenta como no sólo se menosprecia o se deforma la imagen del mismo cuando se reduce a sus aspectos negativos, sino también cuando se le aborda desde lo meramente pintoresco, la idealización o la imposición de parámetros y estándares del que viene de afuera.

Espacio Anna Frank invita a recorrer la muestra sin preconcepciones y como una oportunidad para pensar, por lo que Johanna Pérez Daza, curadora de la exposición, comenta que:

“Estos son proyectos de articulación y de transformación social, donde la fotografía estimula una reflexión sobre el momento actual y la proyección de otras lecturas necesarias para el desmontaje de [...] barreras innecesarias, partiendo de la premisa de que todos vivimos en la misma ciudad.”<sup>432</sup>

La muestra no responde a un orden cronológico, explica Carlos Ancheta, también curador de la exposición, más bien “la relación de los cuerpos de trabajo obedece a temas afines, con un ritmo que alterna imágenes a color y en blanco y negro, estableciendo diálogos conceptuales en el espacio expositivo.”<sup>433</sup>

Es así como se agrupan algunos trabajos que documentan la mirada de quien reside allí como: *Coexistencia 38 miradas* (2018), producido por Espacio Anna Frank con la Fundación Gimnasio de Boxeo Ruza; *Somos*

---

y 1967 con su marido, el también filósofo Pedro Duno, conoce los avatares y peregrinajes del exilio y vive en La Habana, Argel, Zurich, París, Barcelona y también en el Chile de Allende. De vuelta a Caracas, trabaja como investigadora en el Instituto de Filosofía y da clases de Estética, Filosofía Contemporánea y Teoría del Arte y Estructuras Dramáticas en las Escuelas de Filosofía y de Arte de la Universidad Central de Venezuela. De Stefano es conocida por novelas tan importantes como *Historias de la marcha a pie*, con la que quedó finalista en el reconocido premio internacional Rómulo Gallegos, *La noche llama a la noche* o *El lugar del escritor*. Un rasgo muy distintivo de sus obras es que explora la realidad de una forma directa y sincera, sin importar lo dolorosa que ésta pueda ser.

<sup>432</sup> Véase “Al encuentro: aproximaciones a los barrios caraqueños desde la imagen”, *op. cit.*

<sup>433</sup> *Ibidem.*

*nosotros mismos* (2009), de Daniel Camacaro e *Imágenes de La Ceibita* (1976-1984), de Carlos Germán Rojas. Además, se encuentran registros vivenciales y de la memoria, como el documental de Jacobo Penzo, *El afinque de Marín* (1980); *Memorias compartidas* (2007-2011) de Irama Gómez y *Voces de un lugar imposible* (2011) de Diana Rangel. Por otro lado, están presentes trabajos que se enfocan en la estructura de los sectores populares: *Residente Pulido. Ranchos* (2005) de Alexander Apóstol, *La contrahuella* (2007) de Edgar Moreno; *Ciudades de arriba* (2002) de Iván Amaya y *Caracas cenital* (2005) de Nicola Rocco.

El ámbito internacional también cuenta con diversas propuestas como la del brasileño André Cypriano con su trabajo *Caracas Shanty Towns* (2003) en el que logra un alto grado de proximidad con los habitantes del barrio, el del chileno Alfredo Jaar, quien presenta el proyecto *La Cámara Lúcida* (1992-1994) en Catia, donde logra que la comunidad sienta el arte en primera persona y el del fotógrafo suizo Nicolas Savary cuya obra, *Barrios de Caracas* (2007), funge de bisagra entre el enfoque interno y externo a las comunidades populares.

En este contexto, **Iván Amaya** (Caracas, 1968) que orienta su trabajo a lo social, y en específico a la estética del barrio, también desarrolla e investiga sobre la ciudad y la iconografía venezolana, manteniendo siempre la constante de no intervenir la escena.

En *Ciudades de arriba* (2002), Amaya plantea la construcción del rancho como gesto identitario en el contexto urbano, que a su vez lleva consigo una realidad implícita de modernidad paralela con los ranchos de la parte baja de la ciudad. Como él explica:

“*Ciudades de Arriba* es un proyecto personal investigativo que vengo desarrollando desde el año 2002, el mismo aborda la estética de la ciudad de Caracas, y en especial el urbanismo no planificado de las zonas marginadas, llamadas comúnmente barrios o cerros de ranchos [...]. Consiste en mostrar la plasticidad de los materiales y como los mismos son utilizados, colocados y dispuestos para la construcción de la casa del barrio [...]. Por último, veremos la relación espacial que se da entre los

que habitan la casa, la familia y el uso multifuncional que le asignan al espacio habitado, donde el adentro y el afuera se adecuan a sus necesidades y los límites del hábitat cambian constantemente [...] se reinventan.”<sup>434</sup>



Iván Amaya,  
*Ciudades de arriba*, 2006-2009

---

<sup>434</sup> Véase “Iván Amaya”, Archivo Fotografía Urbana, 19 febrero 2018.  
<<http://fotourbana.org/fondovisual/ivan-amaya/>> [Fecha consulta 2 octubre 2019]

En la exposición *Trópico Luz Caribe* (2019), Amaya participa junto a los fotógrafos Luis Chacín y Lenny Ruiz, en un proyecto cuya protagonista es la luz del trópico a través de imágenes de Caracas, La Habana, Ciudad de Panamá y diversos lugares del Caribe. Para Amaya sus fotos son sus personajes y comenta que

“Eso tiene que ver un poco con mi trabajo plástico. Esto no significa que no haga retratos o fotografías con personajes, pero me encanta fotografiar las ciudades y espacios donde no hay personas porque al ver la construcción se sabe que alguien la construyó. Hay un juego ahí.”<sup>435</sup>



Iván Amaya, *Trópico Luz Caribe*, 2019

Iván Amaya sostiene que el trabajo que están haciendo los artistas es un gran acto de rebeldía porque el mercado es muy limitado y que, con la situación que vive el país, hacer una exposición o editar un fotolibro es un gran logro. “A lo mejor no harás una gran venta, pero

---

<sup>435</sup> LOMBARDI, María Laura, “Iván Amaya: Trópico Luz Caribe es un gran acto de rebeldía”, *Esfera Cultural*, 2 octubre 2019.  
<<https://esferacultural.com/ivan-amaya-tropico-luz-caribe-es-un-gran-acto-de-rebeldia/17216>> [Fecha consulta 27 oct 2019]

las exposiciones son necesarias para la difusión del trabajo y el diálogo entre profesionales y con el público.”<sup>436</sup>

La promesa de un futuro de país siempre incumplida y la frustración del progreso como proyecto modernizador es el enfoque crítico que **Alexander Apóstol** (Barquisimeto, 1969) propone en su trabajo. El artista comenta que Caracas tuvo un momento de eclosión en el que todo confluyó para que se convirtiera en una gran ciudad: las migraciones europeas, el dinero petrolero y ciertas mentes muy lúcidas, que conformó una identidad del caraqueño en torno a la modernidad.

“La modernidad ya pasó y dejó secuelas dulces y agrias, pero sigue siendo como nuestra manera de definirnos. De alguna forma lo que pensamos que podríamos haber sido no lo fuimos y además ya no refleja ni responde a las necesidades actuales del venezolano.”<sup>437</sup>

Para la exposición *Al encuentro*, Apóstol trae *Residente Pulido. Ranchos* (2003), donde plantea paralelismos entre las viviendas de los barrios, construidas de forma espontánea y las edificaciones de las zonas planificadas de la ciudad. En los ranchos, definidos por el propio artista como “casas mutantes”, que se van armando en la medida de las necesidades del grupo familiar, vive una población que llega a causa del *boom* económico que disfruta Caracas durante el período que comprende las décadas de 1940 hasta 1960. En esas inmensas barriadas se encuentra la mitad de la población de la ciudad, en un proceso que se ha acelerado desde los años 70 hasta hoy. Apóstol explica que los ranchos que escogió para sus fotografías

“Tienen una especie de relación formal con ciertos edificios de la modernidad del valle de Caracas, una cuestión de escala, de formas, hay una especie de espejo. Por eso me interesa hacer

---

<sup>436</sup> *Ibidem*.

<sup>437</sup> Véase el vídeo *Alexander Apóstol: Residente Pulido. Ranchos*.  
<<https://vimeo.com/138864508>>

*Residente Pulido. Ranchos a partir del otro proyecto Residente Pulido.”* <sup>438</sup>



Alexander Apóstol,  
*Residente Pulido*, 2003  
*Residente Pulido*, 2001

En *Residente Pulido*, las construcciones son alteradas digitalmente para eliminarles toda posibilidad de acceso a través del cierre de puertas y ventanas, de manera que el objeto urbano transfigurado se convierte como en un monolito. Apóstol señala que le interesa fotografiar edificios anodinos, sin valores arquitectónicos para dar una doble idea, hablar de la no relación que hay entre ese pasado y el presente y convertirlos en una especie de *totem* de adoración que ciega totalmente y que podrían ser un *alter ego* de la población en sí misma. En la serie el artista presenta una doble mirada hacia el pasado y hacia el futuro.

“Un repertorio de arquitecturas modernistas de los años 50, construidas por europeos, de una Caracas que pierde

---

<sup>438</sup> *Ibidem*.

sistemáticamente su tradicional presencia, transmutándose en vestigios de un pasado opulento y reciente para desplazarse, indolente, hacia el futuro incierto.”<sup>439</sup>

El grupo edilicio, ubicado en el centro de la ciudad y que hoy se encuentra casi en ruinas, tiene un repertorio de nombres basado en famosas casas de porcelana cuyas referencias construyen otra geografía ficticia —Limoges, Royal Copenhagen, Sevres, Meissen, Capodimonte, Rosenthal, Lladró— referida a la historia de una memorable utopía.

Con un trabajo conformado por retratos y acciones libres **Daniel Camacaro** (Caracas, 1977-2014) refleja la parte amable del barrio. En *Somos nosotros mismos* (2009), captura tanto el ambiente como los rostros de residentes de Brisas de Propatria, lugar donde vive desde pequeño, buscando proyectar las adversidades que atraviesan sus habitantes para desenvolverse en una sociedad que no las asimila y que, peor aún, provoca como él mismo afirma “una violencia auto infringida.”<sup>440</sup>

“En el barrio siempre hallé belleza en su aspecto arquitectónico. Para mí era como una escenografía diseñada por Escher<sup>441</sup>. Comencé a fotografiar las escaleras por motivos

---

<sup>439</sup> AUERBACH, Ruth, “Alexander Apóstol”, Alexander Apóstol website, 2001. <[http://s107238961.onlinehome.us/07\\_residente.php](http://s107238961.onlinehome.us/07_residente.php)> [Fecha consulta 26 octubre 2019]

<sup>440</sup> ANCHETA, Carlos, “Daniel Camacaro: Somos nosotros mismos, una mirada desde el barrio”, *LaONG*, 11 febrero 2009. <<http://www.laong.org/daniel-camacaro-somos-nosotros-mismos-una-mirada-desde-el-barrio-analitiacom/>> [Fecha consulta 19 octubre 2019]

<sup>441</sup> Maurits Cornelis Escher (Leeuwarden 1898–Hilversum 1972) fue un artista neerlandés conocido por sus grabados y dibujos en los que destacan los colores blanco y negro, la simetría y las metamorfosis en las figuras. En sus ilustraciones el espacio es el protagonista y lo presenta de tal manera que desafía los modos habituales de representación, sea por su estructura, su superficie o su proyección en un plano como espacio tridimensional. Escher es conocido como el maestro de las figuras imposibles, las ilusiones ópticas y los mundos imaginarios.



circunstanciales, de tanto subir y bajarlas y entrar y salir de callejones; así la belleza arquitectónica se redimensionó y me percaté de las diferencias entre las escaleras de mi barrio y las de Escher: en las mías crecen plantas diminutas y musgo en los intersticios, hay vida por doquier, en las de Escher, es todo lo contrario.”<sup>442</sup>

La riqueza de las personas de su barrio hace que el encanto arquitectónico pase a un segundo plano. “De hecho, decidí comenzar por fotografiar a la gente. Afortunada decisión, pues su franqueza y generosidad me han permitido reconciliarme un poco más conmigo mismo y llevar un tanto de silencio a mi espíritu.”<sup>443</sup>

Camacaro habla sobre la anarquía de Caracas y de un sistema corrupto que hace de la ilegalidad la vía más eficiente ante la incompetente estructura social. Sostiene que “así como Caracas es el escenario de la primera película venezolana nominada al *Oscar*, también es protagonista de las escenas de odio, clasismo y repulsión más funestas que cualquier película hollywoodense.”<sup>444</sup>

Por dicha razón, emprende el proyecto *La escuela callejera* (2014), donde por medio de experiencias artísticas –como pintura, fotografía y lecturas de poemas– impartidas de forma pedagógica quiere proporcionar espacios para el intercambio entre los niños del barrio, a los que propone una manera distinta de relacionarse con la sociedad, con ellos mismos y con el país, dado que existe un problema por

---

<sup>442</sup> ANCHETA, Carlos, “Daniel Camacaro: Somos nosotros mismos, una mirada desde el barrio”, *op. cit.*

<sup>443</sup> Véase el vídeo *Sin Violencia | La Escuela Callejera de Daniel Camacaro (1 de 4)*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=JxNUcitkNdk>>

<sup>444</sup> CARRERO, Daniela, “La escuela callejera de Daniel Camacaro”, *a todomomento.com*, 17 oct 2016.

<<http://atodomomento.com/especiales/venezuela-underground/la-escuela-callejera-daniel-camacaro/>> [Fecha consulta 27 octubre 2019]

partida doble, el abandono por parte de los entes gubernamentales y el desprecio de la gente del barrio por su barrio.



Daniel Camacaro, *Somos nosotros mismos*, 2009

En *La escuela callejera* las actividades van más allá del producto final, ya que el objetivo no es la creación de un cuadro bonito, sino hacer reencontrar al niño con su entorno e invitarlo a recuperar un espacio público lleno de sangre. Camacaro afirma que queda sorprendido cuando tras el experimento en el que los niños deben pintarse, resulta que las niñas lo hacen con los cabellos rubios, siendo todas morenas, y los niños se retratan con armas de fuego, “lo que deja entrever un problema de negación a lo que somos.”<sup>445</sup>

Por ello, la tarea del artista es hacer reflexionar a los niños sobre su realidad para no evadirla —al pintar, por ejemplo, casas con chimeneas— y empezar a dibujar el barrio como de verdad es. Al final del taller se realiza una exposición con los trabajos de los niños basados en su visión del lugar tal cual es, por lo que se puede decir que se logra una reconciliación entre los ciudadanos y el entorno.

---

<sup>445</sup> *Ibidem*.



Daniel Camacaro, *La escuela callejera*, 2014

El proyecto ***Coexistencia 38 miradas*** fundado en 2016 nace de la iniciativa de incorporar fotografías al Salón Nacional de Coexistencia, que promueve el Espacio Anna Frank en alianza con la Fundación Gimnasio Ruza, escuela de boxeo dentro del barrio José Félix Ribas de Petare, entregando a treinta y ocho jóvenes, entre 10 y 16 años, cámaras desechables y cuadernos con el objetivo de estimular la expresión individual a través de la imagen y de la palabra. El resultado se convierte en una exposición itinerante y un fotolibro, *38 miradas para la coexistencia*, que recrean los intereses de los adolescentes de Petare. Cabe decir que el Espacio Anna Frank busca promover valores y principios a través de actividades que contribuyan a que los jóvenes consoliden criterios propios y que actúen en el mundo como sujetos libres.

“El fotolibro *38 miradas para la coexistencia* plasma la experiencia de la posibilidad y la concreción de la coexistencia, una palabra que transforma la realidad. Al educar para la coexistencia estamos dando un claro mensaje de que todos existimos, viviendo juntos en un mismo espacio y en un mismo tiempo; por ello debemos reconocernos y respetar nuestras diferencias, valorarlas y apreciarlas.”<sup>446</sup>

---

<sup>446</sup> Véase “38 miradas para la coexistencia: una extraordinaria experiencia fotográfica convertida en libro”, *Espacio Anna Frank*, 22 mayo 2019.



*Coexistencia 38 miradas, 2016*

En *Al encuentro*, el tema de inmigración es abordado por **Irama Gómez** (Maturín, 1961), que cuenta en fragmentos fotográficos las memorias de una madre y su hija. Sintetiza la historia de una inmigrante polaca, Irene Rozga y de su hija Isabel Koncki, nacida en Caracas, ambas residenciadas en el sector popular de Altavista, Catia, donde también se radican muchos inmigrantes, provenientes de Europa del Este, a mediados del siglo XX.

---

<https://espacioannafrank.org/38-miradas-para-la-coexistencia-una-extraordinaria-experiencia-fotografica-convertida-en-libro/>  
[Fecha consulta 19 octubre 2019]

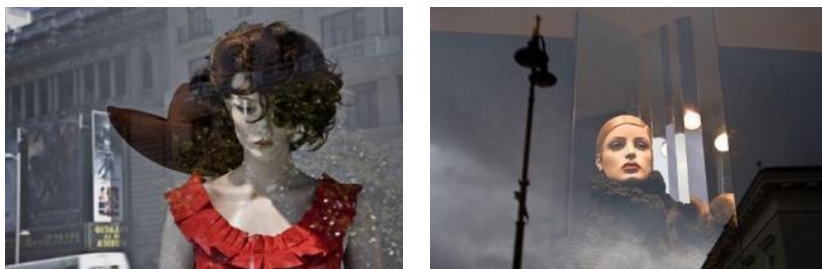


Irama Gómez,  
*Memorias compartidas*, 2007-2011

El proyecto cultural *Cartas del Barrio* (2007), en el que participa Gómez, parte de la iniciativa por destacar la importancia de las historias locales en la organización comunitaria. A raíz de la exposición surge la invitación, por parte del gobierno de Polonia, para visitar Varsovia y Cracovia, donde la artista comprueba el horror que le han relatado y que de ello solo quedan recuerdos y ausencias de una vida ya pasada. Como resultado del viaje se monta la exposición *Memorias compartidas* (2011) en la que esos recuerdos pasan a formar parte de la colectividad. Al respecto, Sagrario Berti, curadora de esa exposición, expresa:

“El uso insistente del recurso fotográfico, conformado por diferentes temas y soportes, le permite a Gómez elaborar una estructura secuencial de enunciados que se articulan entre sí y trazan el sentido de la muestra: la socialización de memorias privadas, la de Irene e Isabel. La memoria de ambas es representada por acontecimientos que narran una historia común y, como todas las memorias, la de ellas está hecha de pedazos o fragmentos que, colgados en esta pequeña sala, conducen al espectador a realizar actos de lectura asociativos, guiándolo a participar en estas secciones de recuerdos

individuales atados por lazos filiales y a establecer relaciones de empatía”.<sup>447</sup>



Irama Gómez, *Paisaje Primordial*, 2010

En otro tipo de trabajo, Gómez presenta la serie *Paisaje Primordial* (2010) conformada por fotografías de maniqués en tiendas de Argentina, España y Venezuela. La artista considera que el maniquí es un personaje más del entramado urbano y que las vitrinas son un elemento del paisaje, que reflejan la cotidianidad de cualquier ciudad.

“Empecé hace cinco años a fotografiar la ciudad y descubrí que la vitrina también es parte de ella. Son espacios que llaman la atención por la iluminación y por los gestos de los maniqués, que son muy similares a las personas. Los veo y parece que me hablarán.”<sup>448</sup>

Las fotografías se exhiben junto a un texto del poeta Alexis Romero, quien comenta que:

---

<sup>447</sup> BERTI, Sagrario, “Irama Gómez–Memorias compartidas”, *Crisolarte*, 31 julio 2011. <<http://artesplasticasporcrisol.blogspot.com/2011/07/irama-gomez-memorias-compartidas.html>> [Fecha consulta 11 enero 2020]

<sup>448</sup> MÉNDEZ, Carmen Victoria, “Irama Gómez muestra sus ciudades de cristal”, *El nacional*, 31 julio 2010. <<http://caracasfoto.blogspot.com/2010/07/irama-gomez-muestra-sus-ciudades-de.html>> [Fecha consulta 13 enero 2020]

“En el seno de este acatamiento se revela y devela el dilema, la tensión y la complejidad emocional en quienes, al detenerse a ver, se descubren observados y transformados en objetos del vidrio. No es el hombre o la mujer quienes miran al maniquí, sino éste a ellos; cuya inmovilidad adquiere tiempo y realidad al auscultar el tiempo afectivo y las peticiones secretas de aquéllos.”<sup>449</sup>

El antropólogo y geólogo **Edgar Moreno** (Caracas, 1954) ha viajado por más de cincuenta países, hecho determinante que lo sensibiliza ante el sentido original del hombre y su relación con el entorno. Por otro lado, en el ámbito de la fotografía es enfático al afirmar que le da temor la repetición y no quiere fotografías seriadas por lo que las interviene de manera que todas sean diferentes. “El artista siempre quiere que le vean su trabajo y busca la mejor manera de mostrarse.”<sup>450</sup>



Edgar Moreno, *La contrahuella*, 2007

---

<sup>449</sup> MOLINA, María, “Irama Gómez”, *Encuentros Fotográficos*, 2009.  
<<https://encuentrosfotograficos.blogspot.com/2009/10/irama-gomez.html>>  
[Fecha consulta 10 octubre 2019]

<sup>450</sup> PEREIRA, Julio, “Quinto Aguacate. #84 Edgar Moreno”, *Epix*, 2017.  
<<https://epix.com.ve/historia/84-edgar-moreno/>> [Fecha consulta 20 diciembre 2019]

En *La contrahuella* (2007), ensayo fotográfico en escala de grises, Moreno presenta el contraste entre la ciudad legal y la ciudad ilegal, la arquitectura formal y la informal, el edificio y el rancho.

“Este artista enfoca su trabajo en la capacidad de estructurar discursos profundos a partir de imágenes y objetos aparentemente insignificantes: un barril de petróleo para guardar agua, una escalera, una ventana sin rejas, pero que replanteados artísticamente cobran una significación superlativa.”<sup>451</sup>

Ante la pregunta de por qué el tema del barrio en una ciudad tan compleja como Caracas, Moreno responde que paradójicamente es el lugar donde la gente es más accesible y que, aunque, muchos fotógrafos se proponen trabajar el barrio, no todos se han metido ahí. Un día se plantea abordar el tema a partir de la escalera ya que como explica la arquitecta y fotógrafa Susana Arwas:

“La plaza, el lugar de encuentro y el espacio de estructuración de la red urbana, se reemplaza en los vecindarios por la escalera: un elemento geoestructurante construido para conquistar el terreno inclinado. Más allá de ser un conector físico, la escalera es el lugar donde los habitantes de múltiples orígenes se reúnen, se ven, se escuchan; un espacio que satisface una necesidad colectiva, llena de significado y contradicción. En *La contrahuella*, Moreno propone que mientras más alto se vive en los barrios, peor se está; ascenso es descenso, lejanía de los servicios de la ciudad formal.”<sup>452</sup>

---

<sup>451</sup> RODRÍGUEZ, Tomás, *La contrahuella. Documento y mancha*, Amazonas Editores, 2007, p. 193.

<sup>452</sup> Citada por GONZÁLEZ, Juan Antonio, “Edgar Moreno. Mirada expuesta/La contrahuella”, *El Universal*, 3 noviembre 2019. <<https://www.eluniversal.com/entretenimiento/54523/mirada-expuesta-la-contrahuella>> [Fecha consulta 22 enero 2020]





Edgar Moreno,  
*La razón reside oculta*, 2007

El artista señala que en una ocasión en la que trabajaba con un equipo en una producción audiovisual para publicidad en el barrio Santa Cruz del Este, tenía que subir por una escalera infinita que terminaba en una puerta de baño corrediza y que al abrirla aparecía otro barrio más, sin escaleras todavía consolidadas ya que estaba surgiendo.

Además, para Moreno, estar en el cerro es volar sobre Caracas, lo que permite ver la verdad desnuda por ser una ventana para admirar el caos. Al respecto comenta que vivió en otro momento en otra Caracas.

“En una Caracas que no era así, por esta razón hago el trabajo del barrio, por una necesidad personal. Documentar Caracas es muy importante porque el cambio ha sido muy drástico y desordenado [...] Pero el deterioro, la invasión de territorios no es informal nada más, también el urbanismo formal ha depredado a la ciudad.”<sup>453</sup>

---

<sup>453</sup> RODRÍGUEZ, Tomás, *La contrahuella. Documento y mancha*, op. cit., p. 195.

Por su parte, el reconocido cineasta **Jacobo Penzo** (Carora, 1948) también comparte sus intereses creativos con la pintura y la escritura. Su ensayo *Veinte años para un cine de autor* (2000) es un referente para comprender la cinematografía venezolana. En *El afinque de Marín* (1980)<sup>454</sup>, Penzo presenta la cultura musical de la parroquia San Agustín con la participación del *Grupo Musical Madera*.<sup>455</sup> El documental es un homenaje a viejas comunidades caraqueñas que con su activa resistencia impiden su demolición en 1971, para la construcción de un parque.

Jacobo Penzo llega a Marín para realizar un cortometraje sobre la vida de los músicos en Caracas, dado que tenía información de que podría encontrar algunos de ellos, pero se lleva una grata sorpresa “al encontrar allí una veta tan voluminosa y rica, que el concepto del film cambió por completo. Conoció a los jóvenes músicos del barrio, así como a los viejos que ya llevaban años dedicados a deleitar a generaciones con su arte: las familias Orta, Quintero, Ramos, Blanco.”<sup>456</sup>

En el corto, Felipe “Mandingo” explica porqué la música puede actuar contra la violencia cotidiana de un país, contra la represión y cómo a través de la misma, se afirma esa comunidad hasta llegar a ser un oasis de comprensión en medio de las condiciones adversas. Al final de la producción, Jesús “el Pure Blanco” invita a los muchachos a tocar un

---

<sup>454</sup> Véase el vídeo *El afinque de Marín*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=16ukyR8RTb4>>

<sup>455</sup> El Grupo Madera (1977) es una agrupación musical creada por Juan Ramón Castro, Ricardo Quintero, Jesús “Chu” Quintero, Felipe Rengifo “Mandingo” y Carlos Daniel Palacios en el barrio Marín, de San Agustín del Sur (Caracas), con el propósito de proyectar y difundir las manifestaciones culturales Afro-venezolanas. El 15 de agosto de 1980, tras averiarse el motor de la embarcación en las aguas del río Orinoco, el Grupo Madera pierde a la mayoría de sus integrantes.

<sup>456</sup> QUINTERO, Rafael, “Vivir en Marín”, Alameda Casa Cultural, 13 abril 2004. <<https://www.nodo50.org/alameda/salimosen.php>> [Fecha consulta 2 noviembre 2019]

guaguancó, para que las cámaras capten "como es que afinca el barrio", dándole así nombre al documental.



*Grupo Madera, 1980*

Por su parte, en el largometraje *Borrador* (2006)<sup>457</sup>, elaborado en la ciudad de Maracaibo, estado Zulia, e inspirado en hechos de la vida real, Penzo presenta la historia de Roco (Milton Quero) un director de cine que, después de años alejado de las cámaras, decide rehacer su vida volviendo a filmar y buscando a su antiguo equipo de trabajo, que se encuentra en los más diversos oficios y condiciones de vida.

En *Borrador* hay escenas que no requieren de escenografía o dirección de arte porque se utilizan los espacios sin intervención alguna de ese tipo, como es el caso de un taller donde los actores se encuentran con pintores y escritores reales ligados a la vida bohemia de Maracaibo. En una de las escenas, inclusive, se muestra la caída de una torre de petróleo, hecho que ocurrió durante el rodaje de la anterior película de Jacobo Penzo, *En Territorio Extranjero* (1993), en la cual el cineasta casi pierde la vida.

---

<sup>457</sup>Véase el largometraje *Borrador*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=XsunEouqahc>>

“Cada uno de los personajes de *Borrador* está inspirado en personajes reales de submundos de la ciudad, a los cuales el director quiso rendir un homenaje por su aporte a la riqueza cultural urbana.”<sup>458</sup> A esto ayuda que el elenco está conformado por actores y actrices noveles descubiertos en el día a día de la ciudad, de hecho el mismo protagonista, Milton Quero, es convocado por Penzo al este leer una entrevista en la que declaraba que era un creador incomprendido y que necesitaba expresarse.

También muestra interés por la vida en los barrios la práctica artística de **Diana Rangel** (Caracas, 1987) que aborda la relación entre la imagen fotográfica y los procesos de cimentación de la memoria. De esta forma, su trabajo es una reflexión alrededor de relatos compartidos y procesos de construcción del “otro”.

Su necesidad de vincularse a la acción social la conduce a realizar su tesis de psicología en La Dolorita, uno de los barrios de Petare, dado que al cursar la asignatura “Redes de Subjetividad de la Violencia” asocia los conocimientos de la psicología clínica al trabajo con grupos sociales, y decide aplicarlos en la calle para comprender la violencia de los barrios caraqueños, valiéndose del arte como vehículo comunicacional.

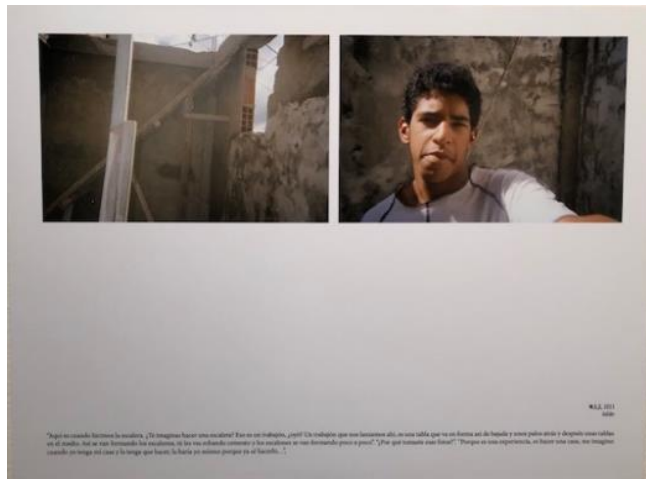
En *Voces de un lugar imposible* (2011), mediante crónicas escritas, vídeos y fotografías, Diana Rangel trabaja con un grupo de jóvenes en situación límite de violencia, coloquialmente llamados “malandros”, con un enfoque desde la psicología clínica social.

“Yo trabajo con ellos unos meses, ellos hacen sus fotos, luego nos sentamos a hablar [...] cada quien se extiende todo lo que quiera hablando de su foto. Habitualmente, hablar sobre lo que

---

<sup>458</sup> ANCHETA, Carlos, “Borrador, una película donde hechos de la vida real hacen historia”, *Gran Cine*, 1 enero 2006.  
<<http://www.grancine.net/noticias-detalle.php?id=186#.Xh3k76fmHs1>>  
[Fecha consulta 29 octubre 2019]

sienten es un signo de debilidad. Y ellos hablaron de las fotos que hicieron, de lo que era importante y lo que no.”<sup>459</sup>



Diana Rangel  
*Julián, 2011*

Texto a pie de foto:

“Aquí es cuando hicimos la escalera. ¿Te imaginas hacer una escalera? Eso es un trabajón, ¿oyó? Un trabajón que nos lanzamos ahí, es una tabla que va así de bajada y unos palos atrás y después unas tablas en el medio. Así se van formando los escalones, tú les vas echando cemento y los escalones se van formando poco a poco”. “¿Por qué tomaste esas fotos? Porque es una experiencia, es hacer una casa, me imagino cuando yo tenga mi casa y la tenga que hacer, la haría yo mismo porque yo sé hacerlo...”.

---

<sup>459</sup> CARVAJAL, Cheo, “Diana Rangel: Con el futuro engatillado”, *Prodavinci*, 9 mayo 2018. <<https://prodavinci.com/diana-rangel-con-el-futuro-engatillado/>> [Fecha consulta 17 octubre 2019]



Diana Rangel  
Rubén, 2011

Texto a pie de foto:

“¿Todas las fotos de ese lugar las tomaste a través de las rejas?”, le pregunté pensando que era un detalle que él quería agregar a su trabajo. “¿Qué rejas?, me respondió mirando fijamente las fotografías. “Ah, pero mira, ¡ja,ja!... No, no las vi, no sé. Debe ser que como no puedo vivir ahí, no sé, tomé eso así, ¿no? Claro, si viviera ahí mi hija fuera a ese Simoncito, jugara en ese parque y yo jugara básquet y trabajara ahí, sería bien, ¿no?”.

De su trabajo, durante el año 2005 en el barrio La Dolorita, la artista comparte que al llegar a la comunidad hace una primera investigación para indagar qué es “ser un malandro” y para saber cuáles son los delincuentes de la zona, cuyo estudio arroja que se dividen en tres estratos: “las grandes ligas”, que son los que traficaban grandes cantidades de armas y drogas, líderes de secuestros express, mayores de 26 años; los más pequeños, que son los que “hacen favorcitos”, que hacen de mensajeros, y tienen entre 9 y 10 años; y los del medio, que

son los que se quedan cuidando la zona y que son con quienes ella trabaja.

“Ellos tienen un sentido de territorio demasiado fuerte. Para ellos, salir de la zona es un pecado mortal. Porque podrían pasar los de otra banda sin su supervisión. Para ellos, Caracas es una cosa súper distante. Uno de ellos no había bajado nunca, me decía *yo nunca he ido a Caracas*.”<sup>460</sup>

Con el correr de los años todo ha empeorado, hasta el punto de que Rangel cree que debe volver al barrio para hacer una nueva investigación que le permita entender la situación actual ya que ahora no hay líderes de bandas, sino “chamos más jóvenes, solitarios, con una pistola, con la que *se resuelven el día* y esto lo hacen con cualquier persona”.<sup>461</sup> A raíz de su experiencia Rangel señala que a los malandros lo que más les duele es el rechazo social y que no confían sino en su banda, porque es gente muy leal, de hecho mueren por el otro.

“Tienen una lista interminable de cosas pendientes con los otros, las llamadas *culebra*, es un entramado muy complejo, por lo que todos reflejan la idea de futuro como algo que no existe y tienen es la idea común de *a mí mañana me matan*. Yo les preguntaba si había alguna manera de perdonar una culebra: olvidar, dejar ir. Pero no.”<sup>462</sup>

Entre 2013 y 2014 Rangel desarrolla los proyectos *Quisiera ser invisible*, con personas con discapacidad motora; *Nosotros somos* y *Memoria visual de Petare e Identiarte*, trabajo de prevención de la violencia a través de artes escénicas y audiovisuales en el barrio La Cruz, de Chacao, así como varios proyectos en los barrios de Petare y El Valle y en la ciudad de Maracay, que se han desarrollado en 2015, año en el que funda su propia Asociación Civil.

---

<sup>460</sup> *Ibidem*.

<sup>461</sup> *Ibidem*.

<sup>462</sup> *Ibidem*.

Las gigantografías de fotografías aéreas de **Nicola Rocco** (Caracas, 1966) que forman parte de “Caracas Cenital” (2005)<sup>463</sup> también están presentes en la exposición. En las mismas, Rocco captura en varios vuelos de helicóptero la ciudad y sus poblaciones satélites, lo que muestra diversas formas de confrontación de los urbanismos tanto formales como informales. Se trata de imágenes que revelan la gran urbe que se expande desde su centro histórico hasta Guarenas-Guatire, los Altos Mirandinos y el Litoral Central y que permiten trazar mapas visuales de la compleja topografía y evidenciar el desbordamiento de “una ciudad que traspasa la legitimidad de sus estructuras.”<sup>464</sup>

“Esta exploración del paisaje urbano se suma a los testimonios de los pintores viajeros y los fotógrafos emblemáticos de los siglos XIX y XX, desprendiéndose de las visiones románticas de la ciudad moderna y se acerca a una postura hiperreal, atrapando sin artificio un momento histórico de la metrópoli en plena metamorfosis.”<sup>465</sup>

---

<sup>463</sup> *Caracas Cenital*, editado en el año 2004 por la Fundación para la Cultura Urbana, inaugura una serie de fotolibros dedicados a registrar el crecimiento y desarrollo de los principales núcleos urbanos en Venezuela. *Caracas Cenital*, forma parte del *Proyecto Cenital* y comprende también las obras *Valencia Cenital* (2006) y *Maracaibo Cenital* (2007) bajo la mirada del arquitecto, ya fallecido, William Niño Araque, el talento fotográfico de Nicola Rocco y el diseño de Pedro Quintero. Este trabajo, registro actual de la mancha urbana de estas tres ciudades, ya constituye una referencia importante en el estudio de las mismas.

<sup>464</sup> Véase “Caracas cenital: la ciudad desde la pasión de William Niño Araque (+Vídeo)”, *Prodavinci*, 12 de diciembre 2017.

<<https://prodavinci.com/caracas-cenital-la-ciudad-desde-la-pasion-de-william-nino-araque/>> [Fecha consulta 1 noviembre 2019]

<sup>465</sup> Véase “Caracas Cenital”, *Archivo Fotografía Urbana*, 26 abril 2018.

<<http://fotourbana.org/fondovisual/proyecto-cenital/>> [Fecha consulta 1 noviembre 2019]





Nicola Rocco, *Caracas Cenital*, 2004

En el año 2017 en el contexto de los 450 años de Caracas, suman voluntades tanto instituciones como personalidades para motivar un debate público sobre la situación actual de la ciudad, sus dilemas, problemas y retos futuros. En dichas actividades participan los autores del libro *Caracas Cenital* para ayudar a comprender el crecimiento de la capital e identificar sus complejos sistemas de relación. Niño Araque, como curador del proyecto editorial, comparte las siguientes consideraciones:

“La actual explosión salvaje de la ciudad resulta un fenómeno global igualmente susceptible en las regiones del desarrollo y del subdesarrollo; corresponde a un nuevo mapa que nos asocia con la perplejidad progresiva de una colonización del territorio aceleradamente urbanizado y rentabilizado, una Caracas que nos somete a nuevas percepciones, nuevas formas y límites, nuevas interpretaciones conceptuales y contenidos semánticos.”<sup>466</sup>

En la muestra también encontramos a **Carlos Germán Rojas** (Caracas, 1953), conocido por elaborar narraciones visuales autobiográficas del contexto donde se cría, imágenes que describen la proximidad afectiva del fotógrafo con su propio entorno. Entre 1976 y 1983, Rojas elabora una serie de fotografías con las que rompe la barrera de lo “objetivo” e invita a observar y conocer al barrio desde adentro y el sentimiento de la gente que allí vive. “Al contrario de los temas más tratados en la época, Rojas se dedica a una fotografía con una mirada más íntima y sencilla. *Imágenes de la Ceibita* es un registro de su barrio, de sus amigos, de una forma de vivir.”<sup>467</sup>

---

<sup>466</sup> YEPEZ, Jesús, “Caracas Cenital. Un mapa visual para comprender la ciudad”, *Entrerayas. La revista de arquitectura*, 23 noviembre 2017. <<https://entrerayas.com/2017/11/caracas-cenital-un-mapa-visual-para-comprender-la-ciudad/>> [Fecha consulta 10 noviembre 2019]

<sup>467</sup> Véase “Carlos Germán Rojas”, *Archivo Fotografía Urbana*, 18 abril 2018. <<http://fotourbana.org/fondovisual/carlos-german-rojas-venezuela-1953/>> [Fecha consulta 24 septiembre 2019]



Carlos Germán Rojas,  
*Jugando Chapitas*, 1982  
*Jugando cartas*, 1982

En su niñez, Rojas hace fotos a sus hermanos con una cámara instantánea, poco a poco amplía el tema e incluye a sus amigos del barrio, lo que convierte en un ejercicio constante desde mediados de los años 70 cuando le regalan una cámara 35 milímetros. Es entonces cuando comienza a cubrir diversos eventos en la zona, material que utiliza posteriormente para montar el proyecto *Imágenes de La Ceibita* (1976–1983), con el que pasa de ser un caminante errante con cámara a estar en el listado de los que guardan la memoria visual del país.

La exposición retrospectiva titulada *Mirada Fotográfica 1976–2018*, ofrece un recorrido por el trabajo de Rojas en sus cuarenta y dos años de trayectoria. En la misma presenta seis series exhibidas conjuntamente: *La Ceibita, Trato y retrato, La Guaira, Instalaciones imprevistas, Velada Santa Lucía y Desde aquí*.

En *Desde aquí*, Rojas a través de imágenes panorámicas de Caracas, presenta composiciones que permiten redescubrir la ciudad desde el silencio y la incertidumbre del futuro de sus habitantes. Además, el autor hace un llamamiento a detenerse frente a lo existente y en lo que a diario no vemos, el parque nacional El Ávila, situado en la cordillera de la Costa Central.

“Este registro es un testimonio que documenta la ciudad y que a través de cada fotografía nos presenta un paisaje urbano y su interacción con la presencia natural que representa la montaña. Así, la narración visual que ofrece Carlos Germán Rojas muestra una ciudad que ha desarrollado una arquitectura con aires de modernidad, pero sin habitantes, sin calles y sin avenidas, lo que imposibilita reconocerla en el tiempo y en su atmósfera. Ante esta ciudad –en apariencia desolada y casi fantasmal– el Ávila actúa como un gran monumento natural e integrador de los espacios urbanos, que nos permite reconocer a Caracas, y así poder comprender que es en esta ciudad y no en otra donde fueron capturadas las imágenes.”<sup>468</sup>

De este modo El Ávila, permanente presencia que acompaña a todos los caraqueños, se convierte en el centro de interés del que se vale el fotógrafo para acentuar un sentimiento de pertenencia, referencia y ubicación, tanto geográfica como simbólica.

---

<sup>468</sup> CHIVICO, Marisela y PACHANO, Corina, “Desde aquí, fotografías de Carlos Germán Rojas en Spazio Zero”, Centro de Investigaciones y Estudios Fotográficos (CIEF), septiembre 2016. <<https://ciefve.com/site/desde-aqui-fotografias-de-carlos-german-rojas-en-spazio-zero/>> [Fecha consulta 15 noviembre 2019]



Carlos Germán Rojas, *Mirada fotográfica 1976-2018*

Carlos Germán Rojas presenta “una Caracas despojada de habitantes y mantenida en el silencio y en la soledad de un momento. Este recurso nos enfrenta a la soledad de su destino, y a la mirada nostálgica de una ciudad que experimentó un impulso modernizante del que sólo quedaron algunos vestigios.”<sup>469</sup>

También en la exposición que nos ocupa, participan fotógrafos de otros países con proyectos orientados a la transformación social. Por su parte, **André Cypriano** (São Paulo, Brasil, 1964) se ha dedicado a desarrollar trabajos vinculados a preservar culturas tradicionales y a testimoniar zonas urbanas marginales de Latinoamérica. Como proyecto a largo plazo documenta estilos de vida y prácticas de sociedades tradicionales poco conocidas por encontrarse en rincones distantes del mundo.

Cypriano asume, sobre el objeto que trabaja, una actitud comprometida y apasionada, tanto al enfocar rostros de los individuos como formas de la arquitectura, y cuando se trata de captar imágenes fuertes adopta una perspectiva que minimiza el impacto del hecho real que muestra para lograr que predomine su poética.

---

<sup>469</sup> *Ibidem.*

Las fotos de Cypriano permiten al espectador ingresar en una realidad distinta, por ello se sumerge en la vida de los barrios, como en el caso de *Caracas Shanty Town*, trabajo que presenta en *Al encuentro*, para enfatizar que es el malentendido, y no la pobreza, el verdadero enemigo de estos lugares.



André Cypriano,  
*Caracas Shantytowns, El Cementerio*, 2003  
*Caracas Shantytowns, Catia*, 2003

Sobre *Caracas Shanty Town* escribe la editora Cathy Lang Ho:

“Cypriano desafía la idea de que estas ciudades informales son inseguras, caóticas, inmundas, insalubres, o de que las vidas de sus habitantes son desesperadas, culturalmente desprovistas, sin rumbo. *La mayor creatividad viene de allí*, dice. *En el interior, encuentras la mejor comida, la mejor música, el mejor arte.* Aunque aparentemente desorganizados, los vecindarios tienen su propio orden, uno orgánico, con edificios en espiral a lo largo de la topografía del terreno natural y los sistemas de circulación

medieval que están inscritos en la memoria de los residentes. La apariencia *ad hoc* de las estructuras no prepara para el hecho de que, en el interior, los espacios a menudo están limpios y bien amueblados, con televisores, teléfonos y otros aparatos básicos. Y en lugar de ser inseguro y dividido, hay un fuerte sentido de comunidad y solidaridad.”<sup>470</sup>

Tras un largo período de trabajo, la muestra *Dos ciudades* (2003) une dos proyectos de documentación separados, uno en los barrios de Caracas y otro en las favelas de Rio de Janeiro. Las dos ciudades tienen una proximidad visual y vivencial muy parecida, bien sea por la tipología étnica de sus habitantes, por el clima tropical que ambas disfrutan o por las montañas que las circundan. “Sin embargo, ellas se identifican fundamentalmente por la inmensa malla de casuchas que se apretujan en esas montañas.”<sup>471</sup>



André Cypriano, *La Rocinha*, 2002

---

<sup>470</sup> Citada por GONZÁLEZ, Juan Antonio, “Mirada expuesta/Caracas Shanty Town”, *El Universal*, 15 diciembre 2019.

<<https://www.eluniversal.com/entretenimiento/57496/mirada-expuesta-caracas-shanty-town>> [Fecha consulta 22 enero 2020]

<sup>471</sup> BULHOES, María Amelia, catálogo de la exposición *Dos ciudades: Rio de Janeiro Caracas*. Fotos de André Cypriano, Graphisol CA, Caracas, 2003.

“La muestra busca atraer la mirada del público hacia los espacios periféricos de estas dos grandes ciudades de América señalando los aspectos de una geografía particularmente coincidente [...] Al contraponer sus imágenes se dejan ver semejanzas y contrastes que son parte de la complejidad de las estructuras sociales en este continente. Los barrios y las favelas son ciudades dentro de la ciudad, con sus propias leyes, distribución territorial, organización social y rica cultura informal. Expone ese mundo de la precariedad que, aunque distante y muchas veces antagónico, convive en forma contigua con el mundo de la abundancia dentro de los espacios urbanos contemporáneos.”<sup>472</sup>

También encontramos el trabajo de **Alfredo Jaar** (Santiago, Chile, 1956) que se caracteriza por su constante crítica y denuncia a la indiferencia frente al sufrimiento humano, “no sé si será por mi formación, pero yo he sido incapaz de crear una sola obra de arte que no sea en respuesta a un hecho real. No lo sé hacer. No soy artista de taller, soy artista de proyectos.”<sup>473</sup>

La obra de Jaar, que se centra en reflexiones del pensamiento político y social sobre el poder de los medios de comunicación, el sistema de información dominante y sus implicaciones éticas, se sitúa en el límite entre la arquitectura y el arte, lo que hace que presente trabajos que implican el pensar sobre los espacios de exhibición del arte, sobre la necesidad del arte y su interacción con la vida de los lugares.

En la exposición *Al encuentro*, Jaar trae el proyecto *Cámara Lúcida* (1992-1994) resultado de una invitación para participar en una muestra colectiva en la inauguración del Museo Jacobo Borges, en el

---

<sup>472</sup> *Ibidem*.

<sup>473</sup> COSSIO, Héctor, “Alfredo Jaar expone obra que reflexiona sobre la impactante fotografía de la niña y el buitro”, *El Mostrador*, 24 octubre 2014. <<https://www.elmostrador.cl/cultura/2014/10/24/alfredo-jaar-expone-obra-que-reflexiona-sobre-la-impactante-fotografia-de-la-nina-y-el-buitre/>> [Fecha consulta 15 noviembre 2019]



Parque del Oeste. Para ese entonces existía el Retén de Catia y los habitantes de la zona llevaban años pidiendo su demolición, pero construyeron el museo y el retén no fue derribado hasta el año siguiente.

“El artista tomó nota del rechazo de la comunidad hacia la institución cultural: a los vecinos les gustaba más la idea de un complejo deportivo. Ante esa realidad, quiso ofrecerles la oportunidad de apropiarse de aquel espacio que se les imponía, de reflejar su mundo y enseñar su descontento.”<sup>474</sup>



Alfredo Jaar, *Cámara Lúcida, Al encuentro*, 2019

Jimmy Alcides Vergara, 1992-1994

Tras realizar una investigación y mantener reuniones con dirigentes vecinales de Catia, Jaar con la ayuda de voluntarios repartió 1.000 cámaras fotográficas a los habitantes de la zona y los invitó a fotografiar su entorno con total libertad. Una vez devueltas las cámaras, se imprimieron los trabajos y se pidió a cada persona que seleccionara su foto favorita para agrandarla y exhibirla en el museo. De esta forma, *Cámara Lúcida* crea para los habitantes de la zona un lazo con el museo y una relación directa con el arte, como algo que se produce desde la propia experiencia.

---

<sup>474</sup> GUZMÁN, Laura “Al encuentro: una mirada para desmontar prejuicios”, Prodavinci, 26 octubre 2019. <<https://prodavinci.com/al-encuentro-una-mirada-para-desmontar-prejuicios/>> [Fecha consulta 15 noviembre 2019]

Otro de los proyectos es el titulado *Bunka no Hako* (La caja de la cultura, 2000) que se desarrolla en Japón donde los fondos del encargo que no alcanzan para un museo, se destinan a la construcción de varios recintos ubicados a diferentes alturas y que permiten apreciar tanto las obras exhibidas como distintos parajes. En un primer piso se exhiben pequeñas obras de artistas locales y se puede disfrutar del paisaje al aire libre antes de entrar o al salir, para luego, por medio de una amplia escalera lateral, subir a una terraza donde se pueden apreciar, en 360º, diversos cerros japoneses. El recorrido propuesto integra el arte de producción local a una experiencia de reposo, contemplación y comunión con la naturaleza.

Otro ejemplo lo constituye *Skoghall Konsthall* (2000), un pequeño museo hecho enteramente de papel con un esqueleto simple de madera en una pequeña ciudad industrial sueca, nueva y prácticamente sin espacios públicos. El programa del artista exige que los materiales del museo provengan de la industria papelera que sostiene la economía del lugar y que el recinto, una vez construido, albergue una exposición de trabajos de artistas jóvenes locales. Al tercer día de ser inaugurado el museo debe ser quemado, como en efecto se hizo.

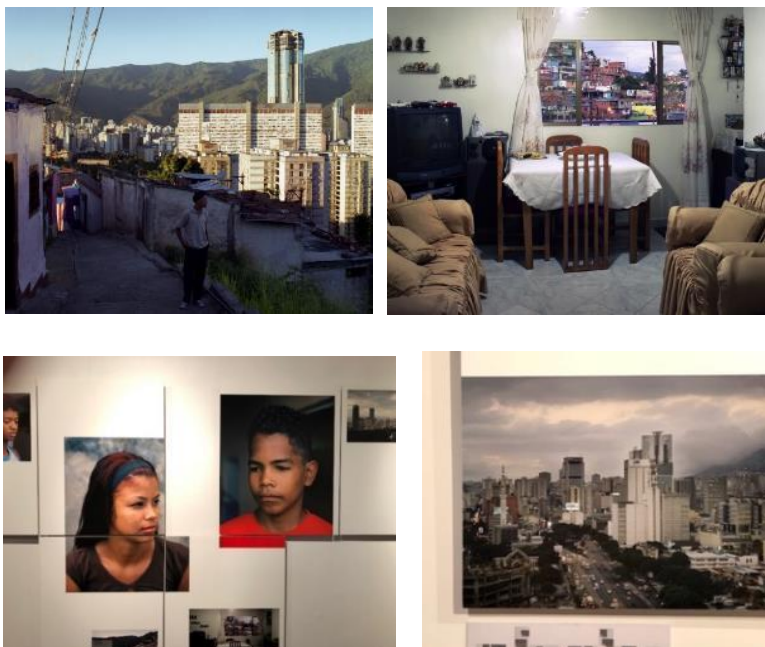


Alfredo Jaar, *Skoghall Konsthall*, 2000

A diferencia de la obra llevada a cabo en Japón, cuyo impacto dependería del uso que le diera cada uno de los visitantes, *Skoghall*

*Konsthall* estaba destinada a mostrar a los habitantes del lugar una necesidad de la que probablemente no eran conscientes.

Desde una perspectiva muy comprometida, **Nicolás Savary** (Bulle, Suiza, 1971) por medio de una fotografía documental trata temas sociales, políticos e históricos. En *Barrios de Caracas* (2007), Savary retrata a jóvenes adolescentes de distintos barrios y descubre que son personas que no sólo viven las dificultades de la pubertad, sino también las de su cotidianidad.



Nicolás Savary, *Barrios de Caracas*, 2019

El artista se siente atraído por el tema de la adolescencia a la vista de la alta tasa de suicidios y de los peligros asociados a las adicciones que se dan en Suiza. En su trabajo *La edad crítica*, Savary relaciona retratos de adolescentes con la arquitectura escolar, espacio educativo y a la vez lugar de retención.

Es ese contexto conoce al sociólogo Yves Pedrazzini, que se interesa por la juventud en la ciudad, en particular la de las grandes metrópolis latinoamericanas, y en 2007, aprovechando los contactos de éste en barrios de Caracas, pasan un tiempo en los mismos donde Savary sostiene “captar el nivel de creatividad desplegado, tanto en materia de ingenio cotidiano como también en lo relativo a la organización social, en un entorno relativamente hostil donde el grado de violencia es muy superior al que se vive en Suiza.”<sup>475</sup>



Nicolas Savary, *Circulación*, 2019

Para esta exposición, Savary decide un montaje relacionado con la composición visual que remite a las estructuras de la arquitectura informal, en el sentido de que las construcciones se montan unas sobre otras a manera de rompecabezas con imágenes que se desbordan del cuadrante y se contaminan unas a otras, como sucede en un espacio comunitario complejo y vivo.

“En el ámbito fotográfico, no intenté evocar alguna acción o narrativa. Mis imágenes son naturalistas, en el sentido que reivindican cierta frontalidad, sin un cambio dinámico espectacular. Una cierta sobriedad y la mayor modestia visual

---

<sup>475</sup> RODRÍGUEZ, Carlos, catálogo de la exposición *Al encuentro*, La Galera de Artes Gráficas, Caracas, 2019, p. 23.

posible brindan a los individuos la oportunidad de *ocupar la imagen* de una manera digna y no estereotipada.”<sup>476</sup>

Por otro lado, Savary se interesa por realizar proyectos multidisciplinarios y por colaboraciones con la investigación universitaria. Recientemente también trabaja temas relacionaddos con asuntos como la industria del turismo, la ecología, el desarrollo urbano y la realidad de los pueblos indígenas.

---

<sup>476</sup> *Ibidem.*

## Conclusiones del capítulo

Uno de los aspectos que queremos destacar en estas conclusiones es que, debido a la situación que atraviesa el país desde hace más de veinte años, muchos artistas se encuentran trabajando fuera del mismo, manteniendo permanente contacto e inclusive exponiendo sus obras tanto dentro como fuera de sus confines, o compartiendo sus vidas, entre “dos patrias”, la de nacimiento y la que lo acoge actualmente.

La curadora Lorena González escribe sobre la cotidianidad de la ciudad que esta se encuentra “ahogada por el desconcierto, la violencia, la crisis, la violación de derechos humanos, el exilio, el olvido y la transformación”<sup>477</sup> lo que parece ser una descripción perfectamente ajustada a los trabajos presentados a lo largo de este capítulo.

El número de homicidios en Venezuela se ha quintuplicado a lo largo de las últimas décadas y la ciudad de Caracas concentra un gran número de ellos. De hecho, la violencia ha sido una protagonista constante en la historia del país y para García-Sánchez<sup>478</sup>, como consecuencia, la desconfianza se ha convertido en la protagonista de las relaciones entre los ciudadanos por lo que “la reja, la alarma, la alcabala, el vigilante, el arma debajo de la almohada, el caminar por la calle mirando a nuestras espaldas, los tiros por la noche, el balance de muertos del fin de semana, el último *modus operandi* de los delincuentes, han conformado una nueva urbanidad.”<sup>479</sup>

---

<sup>477</sup> GONZÁLEZ, Lorena, “Caracas Intervenido. Celebrando los 450 años de Caracas”, *Tráfico Visual*, 26 septiembre 2017.

<<http://www.traficovisual.com/2017/09/26/caracas-intervenida-celebrando-los-450-anos-de-caracas/>> [Fecha consulta 25 noviembre 2019]

<sup>478</sup> GARCÍA-SÁNCHEZ, Pedro José, sociólogo que vive y trabaja en Francia, se dedica a las Ciencias Sociales y las Humanidades, manteniendo una estrecha relación con Venezuela, por lo que encuesta sobre sus problemas sociales, ciudades y patrimonios para contestar preguntas acerca de sus casos de violencia, su democracia y sus paradojas.

<sup>479</sup> GARCÍA-SÁNCHEZ, citado por GUERRERO, Jenny Marina, “La violencia como representación de *lo nacional* en el arte venezolano de la década de los 90”, ULA, enero 2009, p. 152.

En las tres exposiciones propuestas en este capítulo hemos encontrado una serie de temas recurrentes que sintetizan cuestiones asociadas a las muertes violentas, la censura, el totalitarismo, la precariedad del estado de derecho, el exilio y las migraciones, la falta de memoria histórica, la identidad, el caos de la ciudad, la ruina de la sociedad, los conflictos del contexto urbano y el mal estado de la infraestructura en general, el consumo de masas, el entorno y deterioro urbano, la violencia ciudadana, la fallida modernidad, la ciudad legal y la ilegal, el hombre y el paisaje, la representación y autorepresentación de las comunidades de escasos recursos, la violencia, el rostro amable del barrio, la negación de sí mismo por parte de los habitantes del barrio, la coexistencia, la implicación con la comunidad y las prácticas sociales.

En vista de lo anterior, podemos decir que se produce en Caracas un modo particular de registro por parte de sus habitantes, construido a partir de la idea de una ciudad dicotómica. Por un lado, la ciudad positiva formada por una edificación organizada y, por otro, la ciudad negativa la de la violenta manifestación social urbana. “Un imaginario de una retórica urbana que sólo deja lugar para el antagonismo, y que influye negativamente sobre la forma que nos vemos a nosotros mismos.”<sup>480</sup>

Dentro de toda esta panorámica tan violenta nos interesa resaltar que las zonas populares construyen su propio tejido social, sustentado en relaciones familiares, de amistad y de comunidad, en grupos musicales, deportivos y religiosos, asociaciones y cooperativas apoyadas en tradiciones y costumbres, y que existen proyectos, dentro y fuera de ese ámbito, que trabajan al objeto de derribar prejuicios, dado que tanto las barriadas como las zonas edificadas de la ciudad se encuentran en un mismo espacio y forman una sola Caracas.

---

<<http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/28992/articulo8.pdf?sequence=1>> [Fecha consulta 19 diciembre 2019]

<sup>480</sup> MORIENTE, David, citado por IGLESIAS, Brenda, “La Idea de Ciudad a través de la Fotografía documental venezolana, 1970-2000”, *FERMENTUM*, año 23, nº 68, septiembre diciembre 2013, p. 293.









## CAPÍTULO 7

# CIUDAD DE MÉXICO, UNA REALIDAD DE CONTRADICCIONES



Vista panorámica parcial de Ciudad de México

Ciudad de México, una de las metrópolis más grandes del mundo, es la capital de México y su principal centro político, académico, económico y cultural, con dimensiones inabarcables, fronteras difusas y un vasto patrimonio difícil de sintetizar, todos ellos factores que engloban el cosmopolitismo de una ciudad de ciudades, desde la mítica Technotitlán fundada el año 1325, en medio de un valle por

donde pasaron aztecas, conquistadores españoles, estadounidenses y franceses. Hoy día el centro histórico refleja toda esa heterogeneidad al ser un espacio urbano lleno de contrastes.

El centro de la ciudad siempre fue literalmente el centro de toda la ciudad con un desempeño económico, social, simbólico y político tan importante como para hacerlo paso obligado de los flujos de personas y de bienes. Hoy, aunque la gran ciudad es policéntrica, el viejo centro no ha perdido su importancia, a pesar del deterioro físico y social, y sigue siendo uno de los lugares más emblemáticos del país por albergar los principales edificios del gobierno, la mayor concentración del patrimonio edificado y también instituciones financieras y una amplia gama de actividad comercial.

José María Espinasa, director del Museo de la Ciudad, explica que:

“Tras la caída del imperio tolteca, se desplazó el corazón civilizatorio del norte de Mesoamérica al valle de México. El *náhuatl* se convirtió en *lingua franca*. Los mexicas fueron los últimos invitados a la cena civilizatoria de los lagos.”<sup>481</sup>

Ciudad de México es la sumatoria de muchas ciudades que se han construido en el tiempo, desde los primeros asentamientos precolombinos a orillas del lago, la posterior hegemonía nahua, la llegada de los españoles y las batallas entre ambas culturas hasta su posterior sincretismo en una nueva cultura, la novohispana. Sus habitantes tratan de buscarle un sentido a la ciudad y muchos se preguntan por qué viven allí, qué los retiene en un entorno que desafía la coexistencia entre los hombres, en un lugar donde el cielo no se ve azul debido a la contaminación y que ha crecido de una manera vertiginosa, pasando de 2 millones de habitantes, en 1958, a 20 millones a principios del siglo XXI, trastocando todas las nociones de lo que se creyó que debía ser la vida urbana.

---

<sup>481</sup> BALLESTEROS, Cecilia, “México, ocho siglos de una metrópoli global”, *El País*, 24 noviembre 2017.

<[https://elpais.com/cultura/2017/11/24/actualidad/1511490635\\_428263.html](https://elpais.com/cultura/2017/11/24/actualidad/1511490635_428263.html)> [Fecha consulta 26 febrero 2019]

“Es como si nosotros estuviéramos en una ciudad que ella misma se ha convertido en un nómada, es como si la propia ciudad hubiera migrado y se hubiera convertido en otra. En México se puede ser migrante sin moverse, porque la ciudad cambia por ti.”<sup>482</sup>

El pasado de Ciudad de México ha hecho que esta sea una enorme urbe con multiplicidad de razas distintas, de pensamientos, ideas, culturas e historias, factores que indudablemente, hoy atraen a gran número de nativos y extranjeros.

Creemos que estos aspectos son tratados a lo largo de las siguientes cuatro exposiciones:

- PENSAR ESPACIO/HACER CIUDAD, 2012
- CIUDAD DE MÉXICO Y ARTE DIGITAL: LUZ E IMAGINACIÓN, 2016
- DELIRIOS URBANOS, 2017
- MIRADAS A LA CIUDAD: ESPACIO DE REFLEXIÓN URBANA, 2018

---

<sup>482</sup> NEGRÓN, Alberto, “Juan Villoro–Miradas Urbanas (Pt.1/3)”, 22 marzo 2010. <<https://www.youtube.com/watch?v=iqkK3BHTKHk>> [16 septiembre 2019]

## 7.1. PENSAR ESPACIO/HACER CIUDAD

Galería Metropolitana de la Universidad Autónoma Metropolitana de Ciudad de México

Del 28 de junio al 29 de septiembre de 2012

### Curaduría

Graciela Kasep

### Artistas participantes

- Carlos Aguirre
- Daniel Alcalá
- Marcela Armas
- Omar Barquet
- Fernanda Canales
- Aníbal Catalán
- Emilio Chapela
- Mariana Dellekamp
- Alex Dorfsman
- Susana Laborde
- Rozana Montiel
- Laureana Toledo

En el presente subcapítulo, que aborda los contenidos de la exposición *Pensar espacio/hacer ciudad*, nos hemos centrado especialmente en el trabajo de los y las siguientes artistas, así como en un aspecto prioritario en los proyectos que desarrollan:

- Daniel Alcalá. Arquitectura urbana e impacto en el paisaje.
- Marcela Armas. Sociedad y espacio.
- Omar Barquet. La adaptación a las arquitecturas.
- Fernanda Canales. El papel del arquitecto.
- Emilio Chapela. Herramientas tecnológicas e impacto social.
- Marianna Dellekamp. Corrupción y vivienda social.
- Susana Laborde. Decadencia en la urbe contemporánea.

- Rozana Montiel. La ciudad como lugar de interacción y civismo.
- Laureana Toledo. Degradación e intereses económicos.

Frente a una realidad que habla de ausencia de espacios públicos, aumento de autopistas urbanas, construcción de viviendas de interés social con condiciones cada vez más precarias, se hace necesario abrir la discusión sobre el tipo de ciudad que se quiere. En *Pensar espacio/hacer ciudad*, la curadora Graciela Kasep plantea que se establezcan canales de comunicación entre arquitectos y artistas, agrupar las dos visiones para ofrecerlas al público y obtener ideas en torno al espacio y la construcción de la urbe.

Esta exposición supone una reflexión de las distintas formas de hacer ciudad: construir, habitar, significar y representar, a través del arte contemporáneo y la arquitectura, por ello cita al arquitecto Fernando González Gortázar, quien sostiene que:

“En los grandes momentos de nuestra arquitectura ha existido la convicción, por parte de quienes la hacen y quienes la patrocinan, de que no se trata nada más de resolver, y de resolver bien, problemas de uso, sino de hacer ciudad, de construir cultura, de fraguar identidad y darle, mediante ese trabajo, existencia tangible a una abstracción llamada México.”<sup>483</sup>

La muestra colectiva reúne la producción de doce artistas que se apoyan en diversos soportes como fotografías, planos a escala, apuntes, vídeos, instalaciones y esculturas. Para Kasep, ofrece una revisión parcial del panorama actual del arte y la arquitectura, ya que, por un lado se presenta la forma artística como documentación de la construcción del espacio y de la ciudad y, por otro, se muestra la relación de la arquitectura con el individuo y con la construcción de un paisaje. Las diferentes soluciones planteadas, ayudan a reconocer

---

<sup>483</sup> KASEP, Graciela, “Pensar espacio/Hacer ciudad”, *Arquine*, 16 julio 2012. <<https://www.arquine.com/pensar-espacio-hacer-ciudad/>> [Fecha consulta 2 junio 2019]

distintas maneras de análisis para la arquitectura, el urbanismo y el arte.

“No existe solamente una intencionalidad de representación, sino varias connotaciones y significados entre ambos campos, involucrando temas como el proceso creativo del artista y el arquitecto; la especulación y acercamientos sobre el espacio; el entendimiento de espacios reales y ficticios; el espacio urbano global; la manera en la que se representa el espacio en el imaginario colectivo y el tema de vivienda como vía de reflexión sobre la re-densificación y crecimiento vertical de las ciudades.”<sup>484</sup>

La exposición está compuesta por piezas y documentos que, además del aspecto formal, constituyen una sumatoria de ideas sobre la funcionalidad del espacio y su importancia vital sobre la ciudad y el paisaje urbano. En este escenario, la obra de **Daniel Alcalá** (*Piedras Negras*, 1974) explora la arquitectura moderna y cómo las obras cambian el paisaje urbano y lo definen en cada ciudad. Afirma que le intriga entender el porqué de las características del paisaje, descubrir y revelar cuáles fueron los fenómenos históricos, sociales, políticos y culturales que determinaron que fuera de esa manera y no de otra.

“Una parte importante de mi producción es estar en los espacios, documentarlos, y ese archivo utilizarlo en el taller para elaborar las piezas. No tanto ir a la biblioteca y sacar imágenes [...] sino que sean espacios que todavía existan, retratarlos y a partir de ahí elaborar las piezas.”<sup>485</sup>

El archivo, integrado por documentos e imágenes fotográficas, permite al artista desarrollar sus trabajos mediante dibujos, fotografías intervenidas, pinturas o esculturas, pero siempre

---

<sup>484</sup> *Ibidem*.

<sup>485</sup> MARINES, Mauro, “Daniel Alcalá: Fascinación por la arquitectura moderna”, *Vanguardia*, 31 diciembre 2017.

<<https://vanguardia.com.mx/articulo/daniel-alcala-fascinacion-por-la-arquitectura-moderna>> [Fecha consulta 9 junio 2019]



conservando el carácter gráfico del proyecto, dado que le interesa el dibujo en sus diferentes acepciones, no sólo el tradicional de grafito o carbón, sino también abordándolo con otras técnicas.



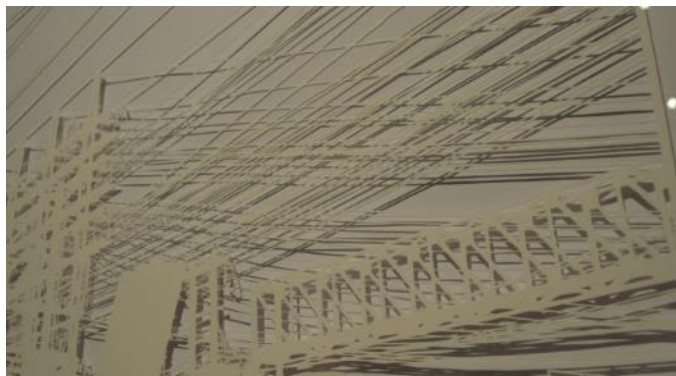
Daniel Alcalá, *S/T*, 2010

En *Pensar espacio/hacer ciudad*, Daniel Alcalá aporta siete vistas de edificios en construcción, que representan el proceso de transformación constante de las urbes del mundo. Con estos dibujos, basados en imágenes fotográficas, hace una crítica sobre el hecho de que el paisaje natural en las grandes urbes es prácticamente nulo. Las diversas construcciones, cuyos modelos originales están en Nueva York, Berlín, Ciudad de México y otras ciudades, son alteradas por el artista en un acto de descontextualización, ya que como él comenta: “Yo tomo esos elementos y construyo mi propia ciudad.”<sup>486</sup>

---

<sup>486</sup> JIMÉNEZ, Arturo, “Once artistas y arquitectos analizan la construcción del espacio como discurso”, *La Jornada-Cultura*, 2 julio 2012.

Más que pensar en la función o importancia de un edificio o monumento, su interés se centra en reflexionar sobre la relación que la gente tiene con los espacios y cómo convive con ellos cotidianamente, se los apropia y los transforma en parte de una historia, hasta llegar a convertirse “en monumento personal”.



Daniel Alcalá, *Parque Industrial*, 2015

En ocasiones, Alcalá también sustituye el lápiz por la navaja, para así dar cuerpo con la hojilla a grandes espacios urbanos en blanco sobre blanco, “lugares que están ahí, pero sin nombres de las calles, que llevan una traza perfecta y clara y que nos conducen a lugares no identificados. Son ciudades de la nada.”<sup>487</sup>

En otras propuestas, por ejemplo en *Parque Industrial*, el autor busca resaltar el hecho de como asociamos, casi de forma natural, términos dispares sin siquiera detenernos un momento a repensarlos. Asimismo, a menudo pone de manifiesto que el entorno, poco a poco, nos consume y que, como parte del paisaje urbano,

---

<<https://www.jornada.com.mx/2012/07/02/cultura/a07n1cul>> [Fecha consulta 4 junio 2019]

<sup>487</sup> ESPINOZA DE LOS MONTEROS, Santiago, “Daniel Alcalá: la última ciudad del fin del mundo”, *Réplica 21*, 15 noviembre 2010.

<[https://www.replica21.com/archivo/articulos/e\\_f/598\\_espinosa\\_alcala.html](https://www.replica21.com/archivo/articulos/e_f/598_espinosa_alcala.html)> [Fecha consulta 8 junio 2019]

interiorizamos los espacios más difusos nombrándolos por medio de contradicciones semánticas, como sucede con el mismo título de su obra. Un parque en su acepción primaria es un lugar de áreas verdes, una zona natural con propósito de recreo.

“Alcalá propone un juego con base a ese sentido original en contrapunto de la idea de industrialización, deconstruyendo las imágenes provenientes de los vastos terrenos de las empresas, con las chimeneas despidiendo humo como fumadores fuera de las puertas de un hospital, los cables que llevan corriente eléctrica cortando en pedazos el cielo.”<sup>488</sup>

En resumen, se trata de un trabajo en el que avanza desde una línea crítica transformando las edificaciones en “imponentes templos de la industrialización”<sup>489</sup>, haciéndolas ver como una especie de gigantes amenazantes.

En la muestra también podemos encontrar el trabajo de **Marcela Armas** (Durango,1976) que entiende el arte como un punto de confluencia para articular técnicas y procesos de trabajo que permiten tratar las relaciones de la sociedad con el espacio, el tiempo y la construcción de la historia, con el fin de producir una reflexión sobre los modos de producción, reproducción, consumo y gasto de materia y energía. Sus exploraciones fundamentalmente se realizan en Ciudad de México, pero se pueden llevar a otras latitudes por tratarse de problemáticas que afectan a la mayoría de las urbes contemporáneas.

Armas trabaja con las transformaciones de la materia en energía y viceversa. “Sus proyectos y máquinas se presentan como infiltraciones

---

<sup>488</sup> DÁVILA, José Luis, “Parque industrial, una exposición de Daniel Alcalá sobre los paisajes urbanos”, *Cinco Centros*, 19 mayo 2015.  
<<https://cincocentros.com/2015/05/19/parque-industrial-una-exposicion-de-daniel-alcala-sobre-los-paisajes-urbanos/>> [4 junio 2019]

<sup>489</sup> ESPINOZA DE LOS MONTEROS, Santiago, “Daniel Alcalá: la última ciudad del fin del mundo”, *op. cit.*

en el flujo continuo de la ciudad y de las prácticas cotidianas”<sup>490</sup> presentando la urbe como una gran máquina que requiere combustible para poder funcionar y que tiene un vínculo con distintos tipos de energía que crea un nexo indisoluble entre la urbanización, la electricidad y los hidrocarburos.



Marcela Armas, *Noches incandescentes*, 2008

En *Pensar espacio/hacer ciudad* la artista presenta, de la serie *Noches incandescentes*, una de sus cajas de luz, –la correspondiente a Ciudad de México– en la que reproduce la morfología de ciudades con alta emisión de calor, como Buenos Aires, Londres, Madrid, Quebec, Quito, São Paulo o Tokio. Armas recurre a una serie de cajas pequeñas para plasmar el mapa lumínico de grandes urbes y así evidenciar tanto el gasto energético como el impacto medioambiental.

Los pequeños cubos de luz pintados en color negro, al encenderse, muestran paisajes nocturnos desde una perspectiva aérea, dado que

---

<sup>490</sup> LUDIÓN, “Marcela Armas”, *Radar de Artistas*, 2013.

<[http://ludion.org/radar.php?artista\\_id=38](http://ludion.org/radar.php?artista_id=38)> [Fecha consulta 1 jun 2019]

las vistas nocturnas proyectan una imagen más precisa de la magnitud de los grandes asentamientos ciudadanos. En *Noches incandescentes*, la luz aparece hasta el límite de la mancha urbana resaltando el desbordamiento del territorio en puntos que para las cartografías típicas sólo pueden considerarse periféricos.



Marcela Armas, *Exhaust*, 2009

De Armas dicen que construye máquinas sociales que abordan el ecosistema de la ciudad y la relación del cuerpo con el entorno urbano, un espacio que se ha vuelto casi exclusivamente propiedad de las máquinas, por lo que un tema regular que trabaja es el de la energía residual de los sistemas de producción. En esta comprometida posición con su trabajo, para el proyecto *Exhaust*, la artista produce grandes contenedores plásticos que replican la forma de las columnas que sostienen la autopista y que adquieren forma a medida que se llenan con el humo de tubos de escape de motocicletas y automóviles, poniendo de manifiesto lo evidente y la gravedad de la situación.

Por otro lado, **Omar Barquet** (Chetumal, 1979) usa la geometría como una forma de relacionarse con el espacio en el que elabora proyectos a través del dibujo, la fotografía y las instalaciones, para desarrollar intervenciones específicas en lugares públicos o privados, que recrean

cómo los humanos se adaptan a estructuras arquitectónicas. El arte neoconcreto brasileño<sup>491</sup> es, también, una referencia estética e ideológica que utiliza este artista para crear situaciones en las que la persona es vulnerable al entorno natural y utiliza elementos para construir una protección.

En *Pensar espacio/hacer ciudad*, Barquet presenta bocetos y fotografías del proyecto *Rampa Habitación para patinadores* (2007), que construye en un parque de la Ciudad de México planteando el doble uso del espacio público, sea como recinto para practicar una actividad física por parte de una comunidad urbana específica, o como lugar improvisado para vivir.

“La situación de la experiencia con la obra físicamente [...] me interesa en cualquier medio, la experiencia de percibir el trabajo en vivo o a lo que remite la obra es algo fundamental. El espacio en el que la rampa fue emplazada lo utilizaban los *skaters* por la tarde para patinar y después funcionaba como foro de eventos políticos, yo conocía el lugar y concebí este proyecto como una necesidad para encarar otro tipo de relaciones con el espacio

---

<sup>491</sup> El Neoconcretismo brasileño es un movimiento, liderado por Ferreira Gullar junto a Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis y Gullar, que rompe con el Concretismo como sistema visual basado en la abstracción geométrica. Ferreira elabora el manifiesto Neoconcreto, publicado el 22 de marzo de 1959, basado en la necesidad de expresar la completa realidad del hombre moderno en una nueva plástica que no valida las actitudes científicas y positivistas en el arte. Uno de los principales conceptos del Neoconcretismo es el del organismo vivo, que tiene origen en las teorías de Susanne Langer. Los neoconcretos apoyan la libertad de experimentación, la expresividad y la subjetividad, por lo que al empirismo y a la objetividad que llevan a la pérdida de la especificidad del trabajo artístico, responden con la defensa del mantenimiento del "aura" de la obra de arte y de la recuperación del humanismo.

[...] un espacio de protección personal dentro de un espacio arquitectónico específico.”<sup>492</sup>



Omar Barquet, *Rampa Habitación para patinadores*, 2007

Debajo de la rampa Barquet crea un espacio privado dentro de un espacio público, por lo que obtiene una doble función. Una para los que están fuera y otra para el que está adentro, que en este caso es él mismo, que crea y disfruta de un espacio habitable en el cual vive durante un mes.

Después de la experiencia anterior, Barquet intenta representar esa situación por otros medios y explorar la idea de quitar los muros a las estructuras que diseña, volviéndolos cada vez más transparentes, y desdibujar la dialéctica de estar dentro y fuera. También suele usar artículos cotidianos recogidos en la calle que modifica, a manera de *collage*, con el fin de dar a sus proyectos un lenguaje que genere una serie de formas que permitan entrar en diferentes situaciones espaciales.

---

<sup>492</sup> SÁNCHEZ, Bernardo, “Diálogos: de la figuración geométrica a la experiencia del espacio”, *90x60 Arqzine* nº 2, 2 diciembre 2002, p. 20. <[https://issuu.com/90x60/docs/a\\_o\\_2\\_numero\\_2](https://issuu.com/90x60/docs/a_o_2_numero_2)> [Fecha consulta 30 junio 2019]



Omar Barquet, *Ghost Variations*, 2012

Con *Ghost Variations* (Variaciones fantasma), propuesta interdisciplinaria iniciada en 2012, Barquet vincula el espacio con la música y las experiencias en vivo y explora formas de construcción musical que asocia a su experiencia personal al relacionarlas con ciclos de tiempo y fases en las que se desarrolla un huracán, fenómeno usual en su región natal. La obra está integrada por seis proyectos organizados como los movimientos que componen una sinfonía y plantean una analogía a las distintas fases evolutivas del huracán, con sus intensidades y desplazamientos, al mismo tiempo que hacen reflexionar sobre la percepción del tiempo y la vida.

Por otro lado, *The Ghost Variations* es un concepto musical de escape, composición polifónica en la que se combinan varias voces o líneas instrumentales, utilizadas en la Edad Media, el Renacimiento y más tarde en el siglo XVII, para crear composiciones que utilizan no sólo instrumentos musicales conocidos, sino también objetos simples que acompañan los sonidos. Estas actuaciones musicales se presentan en



las exposiciones de Barquet junto con un grupo de narraciones poéticas y filosóficas que forman parte de la composición.

**Fernanda Canales** (Ciudad de México, 1974), cuyo trabajo también forma parte de la presente exposición, mira hacia una ciudad más inclusiva dado que considera que la arquitectura hoy día juega un papel importante en el cambio social. Opina que la misma puede contribuir a generar una sociedad más diversa, plural e incluyente o, por el contrario, una sociedad más cerrada, fraccionada y con mayores contrastes.

Canales sostiene que el rol del arquitecto en la sociedad se define en función de las posibilidades que ofrece de mejorar la manera en la que vivimos y de generar otros modos de relacionarnos, tanto con el prójimo como con el entorno, y así modificar ciertos paradigmas y maneras que rigen el desarrollo del ser humano.

El proyecto *Artículo 123 bis*, incluido en *Pensar espacio/hacer ciudad*, busca replantear la vivienda mínima en México, dado que el título hace alusión al artículo que habría de garantizar vivienda digna para todos los mexicanos de acuerdo a la Constitución de 1917.

“Si bien la necesidad de atender esta tipología relegada es un tema recurrente, ha quedado pendiente aún una revisión integral, capaz de abarcar desde lo construido hasta una plataforma de estudio y difusión, así como una manera distinta de entender la conformación de las ciudades a partir de la vivienda.”<sup>493</sup>

Después de un estudio de desarrollo inmobiliario en la frontera norte, que es la que tiene el mayor abandono del país, se escoge la vivienda que cuenta con el diseño más inhumano. En la sala de exposición, con una instalación de 33 metros cuadrados que se traza en el suelo, Canales quiere hacer reflexionar sobre la vivienda de interés social y evidenciar como, por ejemplo, dentro de la pequeña recámara casi no

---

<sup>493</sup> DÍAZ MONTERRUBIO, Daniel, “Artículo 123 bis”, danieldm.net, 2012. <<https://danieldm.net/Articulo123B>> [Fecha consulta 12 junio 2019]

cabe un colchón individual o que si se abre el refrigerador no se puede entrar a la cocina o que si alguien está en el salón queda interrumpida la entrada al baño, además de ser en un hábitat falto de ventilación y donde, por lo general, conviven 5 personas.



Fernanda Canales, *Artículo 123 bis*, 2012



Fernanda Canales, *Salas de lectura*, 2015

A través de la instalación, Canales lleva a cabo una crítica sobre la forma en que se hace la vivienda actualmente en México, pero no se queda allí y presenta un proyecto de mejora con los mismos

parámetros utilizados por las constructoras –metraje cuadrado, costo– y agregando un patio común, que permite tener una sala mejor iluminada, baños con ventilación, captación de agua, y hasta contemplar un crecimiento a futuro.

Otra de las propuestas de Canales es la titulada *Salas de lectura* la cual plantea un módulo con ocupación de 2.50 x 5.00 metros, el equivalente a una plaza de estacionamiento, que permite su inserción prácticamente en cualquier espacio residual de los conjuntos de vivienda, que tanto carecen de servicios culturales y espacios para compartir.

La idea de crecimiento progresivo, al añadir módulos, ya sea en planta o en sentido vertical, responde a que se pueden reproducir de manera sencilla en cualquier lugar. Se parte de un cubo, un módulo básico independiente, pero que admite el crecimiento del área de uso a través de la unión de dos o más módulos fomentando, además, la apropiación del espacio exterior.

Asimismo, la artista plantea un diseño que contempla la utilización de materiales comunes y económicos, pero duraderos y que pueden producirse sin necesidad de mano de obra calificada. El proyecto de Canales, además, presenta un concepto de transparencia que tiene un doble objetivo, aportar espacio público seguro abierto a la vista desde el exterior y garantizar un espacio resguardado de la intemperie.

En la exposición también podemos encontrar una lectura crítica hacia las actuales herramientas tecnológicas con el consiguiente impacto social. Para **Emilio Chapela** (Ciudad de México, 1978) las redes de comunicación, así como los buscadores, las herramientas cibernéticas y los programas digitales, son ideales para identificar los desaciertos de la sociedad. Gran parte de su labor está ligada a los movimientos sociales relacionados, especialmente, con el entendimiento y la comunicación humana.

“La propuesta artística de Emilio Chapela se distingue por un marcado interés por los mecanismos involucrados en la comunicación humana y como dichos procesos impactan a la

sociedad. Chapela cuestiona nuestra relación con las herramientas tecnológicas como los libros, las bibliotecas, el internet y sus redes sociales, puntualizando algunas de las interacciones complejas inherentes a la sociedad.”<sup>494</sup>

En esta colectiva, Chapela presenta el documental titulado *What is space?* que resulta del ejercicio de preguntar a la computadora ¿Qué es el espacio? La obra es una exploración sobre el espacio en relación al mundo virtual y digital en Internet ¿Qué sentido tiene el espacio en relación al mundo digital? En el vídeo<sup>495</sup> se ven imágenes obtenidas de la búsqueda de la palabra “space” en Google, acompañadas de la definición de “space” según Wikipedia. La voz que narra, también, es de una computadora.

Otro proyecto, titulado *Kurt F. Gödel Bibliothek*, consiste en la producción de una biblioteca escultórica que tiene más de dos mil libros de madera, los cuales no pueden ser escritos, ni leídos y cuyos títulos se inspiran en conceptos que difícilmente pueden ser contenidos en un libro tradicional. Dichos títulos son obtenidos por medio de una invitación que Chapela hace a artistas, científicos, escritores, músicos y otros especialistas a crearlos desde sus profesiones y experiencias, por lo que algunas de las propuestas son *Forgotten books (Libros olvidados)*, *The Last Dictionary (El último diccionario)*, *Observing without Affecting (Observar sin afectar)*, *Predicción climática*, *La libertad de culto en la España de Aragón*, *Imparcialidad de los Juicios*, *Orografía del Edén*, títulos que “se corresponden con lo absurdo de su existencia como libros, con su imposibilidad, dando lugar a nombres abstractos o universales, a

---

<sup>494</sup> FARÍA, Henríque, “Die Kurt F. Bibliothek. Emilio Chapela”, *Sicomoro*, noviembre 2014. <<http://sicomoroediciones.com/kfgeb>> [Fecha consulta 17 junio 2019]

<sup>495</sup> Véase el vídeo *What is space?*.  
<<https://vimeo.com/44877224>>

contradicciones, a problemas matemáticos o filosóficos sin solución, a evocaciones fantásticas o simplemente a títulos deseados.”<sup>496</sup>



Emilio Chapela, *Kurt F. Gödel Bibliothek*, 2014

Asimismo, el nombre del proyecto rinde homenaje al matemático alemán Kurt Gödel<sup>497</sup> quien a través de demostraciones de lógica básica, prueba que las teorías del conocimiento humano, sobre todo las matemáticas, están destinadas a permanecer incompletas. En su conjunto, la biblioteca es un tributo a lo no obtenible, a lo absoluto y a lo imposible, también cuestiona la utilidad del libro en el mundo de hoy. Por un lado, celebra su capacidad de permanecer y trascender, pero por otro, critica su incapacidad de cambiar y adaptarse, sobre todo si se compara con el dinamismo de los medios actuales como internet.

---

<sup>496</sup> FUENTES, Andrea, “De los libros como cuerpos irreductibles”, *Letras Libres* 28 julio 2015. <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/los-libros-como-cuerpos-irreductibles>> [Fecha consulta 17 junio 2019]

<sup>497</sup> El matemático alemán *Die Kurt F. Gödel Bibliothek* hace referencia al “Primer teorema de la incompletud” que afirma que, bajo ciertas condiciones, ninguna teoría matemática formal es capaz de describir los números naturales y la aritmética con suficiente expresividad.

“Como toda biblioteca, la Kurt F. Gödel tiene una vida peculiar, un comportamiento específico, una cierta impronta. Encierra una contradicción, una imposibilidad, como el propio teorema del científico alemán. Una imposibilidad necesaria para entender todos los axiomas.”<sup>498</sup>

Por otro lado, **Marianna Dellekamp** (Ciudad de México, 1968) se muestra crítica frente a problemas como la corrupción en los proyectos de vivienda social, los espacios tan reducidos de la misma y la no consideración de las necesidades regionales y culturales.

“Dellekamp desarrolla proyectos de largo aliento donde la investigación, la idea de comunidad y de reflexión participativa forman un sistema de correspondencias que dan vida a intercambios, indagaciones, imágenes y objetos enriquecidos de manera plural.”<sup>499</sup>

Para Dellekamp, en México, el principal objetivo de la vivienda social es que los mejores resultados financieros sean para quienes conceden los permisos y construyen, mientras se ignoran las reales necesidades de los individuos que quedan sujetas a las regulaciones impuestas por un sistema que ignora por completo al ser humano y a su entorno. Por ello, cuando la curadora Graciela Kasep la invita a reflexionar sobre el espacio y la ciudad, solicita ayuda a través de las redes sociales recurriendo al *tequio*<sup>500</sup> para que le manden nidos de aves.

---

<sup>498</sup> FUENTES, Andrea, “De los libros como cuerpos irreductibles”, *op. cit.*

<sup>499</sup> VARGAS, Itzel, “La Pluma Abominable”, *Revista con/desde/entre/para mujeres*, 2 febrero 2019.

<<https://laplumaabominable.com/2019/02/02/marianna-dellekamp/>>

[Fecha consulta 4 junio 2019]

<sup>500</sup> El tequio es un sistema de colaboración en comunidades pequeñas, no remunerado, en el que los habitantes de un pueblo deben participar. Es un uso y costumbre indígena que, con diversos matices, continúa arraigado en varias zonas del país.

Dellekamp considera que los nidos son espacios habitables que reflejan quién los construye y quién los habita, que están contruidos en armonía con el ambiente usando elementos del entorno, además de ser piezas únicas porque cada especie tiene su propio modelo de construcción.



Marianna Dellekamp,  
*Vivienda Social*, 2012  
*Biblioteca de la Tierra*, 2008

*Vivienda social* es una instalación de nidos colocados en cajas de acrílico de dimensiones variables, con la intención de confrontarlos con la homogenización de las regulaciones de construcción. Las cajas transparentes, que simulan el crecimiento de las urbes de manera vertical, son como las viviendas humanas, repetitivas y anónimas, aunque dentro contengan objetos habitables diferentes unos de otros.

Asimismo, en *Biblioteca de la Tierra*, una colección de 450 piezas con porciones de tierra guardadas en cajas de acrílico que simulan ser libros y en cuyo lomo se puede conocer el lugar de origen de la misma, la artista también recurre a procesos colaborativos a través de las redes sociales. Realiza una convocatoria para que voluntarios envíen tierra desde distintos puntos geográficos del planeta, con la condición de que sean significativos para ellos.

Otra de las artistas participante en *Pensar espacio/hacer ciudad* es **Susana Laborde** (Ciudad de México, 1975) quien está especialmente interesada en las situaciones decadentes de ciudades y sociedades.

Para esta exposición, Laborde trabaja fotografías documentales de varias cadenas de supermercados, a las que llama el *Show de las compras*, en las que capta el poco respeto por la planeación al observar que, en la parte trasera de las mismas, se fuerzan los espacios y, por ende, el uso de los mismos.

“Al tener acceso a las entrañas de estos establecimientos se observa que por falta de espacio la bodega del proyecto original se transforma, por ejemplo, en oficina, o que el pasillo se convierte en bodega, que hay cosas colgadas en el techo, y se produce una invasión de productos.”<sup>501</sup>

Las fotografías son impresas en lonas, como las que se utilizan para anunciar los precios en los supermercados, que para la artista tienen algo de ambiguo y barroco.

“Cuando empecé a documentar grandes cadenas de supermercados supe que sería algo especial. Nunca me imaginé que tanto los pasillos y bodegas detrás de los súper contienen imágenes únicas. Es aquí atrás, donde no ven los clientes que conviven amigablemente juguetes, empleados, sangre, restos de comida y alta tensión, como si fueran parte de una puesta en escena que sucede atrás de esas paredes falsas que exhiben frutas y verduras. La próxima vez que estés en un súper imagina la doble vida de los abarrotes.”<sup>502</sup>

Laborde sostiene que se vale de la reproducción de imágenes para captar instantes representativos de “sociedades inusuales,

---

<sup>501</sup> PITEKO, Pancho, “Una reflexión de las distintas formas de hacer ciudad a través de la exposición pensar espacio / hacer ciudad”, *Notiocho Cultural*, 26 junio 2012. <<https://notiochocultural.blogspot.com/2012/06/una-reflexion-de-las-distintas-formas.html>> [Fecha consulta 4 junio 2019]

<sup>502</sup> LABORDE, Susana, “La doble vida de los abarrotes”, *La Semana de Frente*, 13 junio 2011. <[https://issuu.com/maruaguzzi/docs/frente\\_012](https://issuu.com/maruaguzzi/docs/frente_012)> [Fecha consulta 15 junio 2019]



inspiradoras, peculiares e irónicas”<sup>503</sup> y que su trabajo viene de la necesidad de presentar la vida tal cual es, como en fotoperiodismo. “Aprovechando los momentos bizarros, grotescos, kitsch y pop de toda ciudad o población, la naturaleza de mi trabajo es completamente documental.”<sup>504</sup>



Susana Laborde, *Oficina/Bodega/Pasillo/Clóset*, 2012

En la exposición *Not Necessarily Dead* (No necesariamente muerta, 2017), Laborde presenta una colección de imágenes sobre la muerte, un proyecto autobiográfico que, además, trata sobre uno de los temas más fecundo del imaginario mexicano. La artista realiza una serie de tomas fotográficas, que comienza en 2008, como un proyecto personal y documental en el que se hace fotografiar en diferentes escenarios del mundo, tendida como un cadáver, siempre con un toque humorístico que la caracteriza ya que confiesa que

---

<sup>503</sup> LABORDE, Susana en GÓMEZ, Leticia, *Not Necessarily Dead*, Atelier Ibarra, mayo 2017. <<https://www.atelieribarra.com/susana-laborde.html>> [Fecha consulta 2 julio 2019]

<sup>504</sup> GÓMEZ IBARRA, Leticia, “Not Necessarily Dead”, Atelier Ibarra, mayo 2017. <<https://www.atelieribarra.com/susana-laborde.html>> [Fecha consulta 2 julio 2019]

pensar en la muerte es para ella algo aterrador y que guarda “un amor especial por los lugares donde me fui a tomar estas fotos.”<sup>505</sup>



Susana Laborde, *No necesariamente muerta*, 2017

Para **Rozana Montiel** (Ciudad de México, 1972) son primordiales los procesos de investigación en los que no se puede separar el diseño y la experimentación de la teoría, dado que ello permite enlazar ideas y conceptos que cambian la forma de entender las cosas y suscitan una mirada activa y no pasiva.

Montiel ve la ciudad como un espacio en el que se relacionan sitios, sujetos y objetos, un contenedor en el que comprender el significado de la palabra civismo es necesario de manera que ello beneficie la calidad de vida de sus habitantes.

“El campo de acción de su trabajo es muy diverso y muchas veces el resultado no es un espacio construido como tal, ya que, para ella el espacio depende de un constructo que empieza

---

<sup>505</sup> PONCE, Fausto, “Cuando la muerte da vida”, *El Economista*, 25 mayo 2017. <<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Cuando-la-muerte-da-vida-20170525-0091.html>> [Fecha consulta 9 julio 2019]

desde el momento en que se traza una línea con intención de dibujar un croquis, reflexionando sobre la percepción óptico-háptica del espacio, resignificando las herramientas del arquitecto desde diversas disciplinas que van desde arte, espacio público, música, cine y literatura. Sus propuestas buscan generar múltiples narrativas espaciales que propongan discursos congruentes y específicos para cada proyecto, replanteando los textos y subtextos del espacio.”<sup>506</sup>

Para esta ocasión, Montiel trae un proyecto que mezcla fotografía, relato urbano y construcciones ficticias, intervenidas con contactos fotográficos para plasmar la concepción que tiene de Ciudad de México como un almacén de objetos protagonistas –la coladera, el espejo, la escalera, el huacal, la antena, el embudo, la parrilla, la llanta, el garrafón– que enlazan diferentes significados de la vida cotidiana.



Rozana Montiel, S/T, 2012

---

<sup>506</sup> CABALLERO, Karina, “Rosana Montiel 1972”, *Un día /una arquitecta*. Segunda temporada, 12 septiembre 2016. <[https://undiaunaarquitecta2.wordpress.com/2016/09/12/rozana-montiel-1972/?utm\\_medium=website&utm\\_source=plataformaarquitectura.cl](https://undiaunaarquitecta2.wordpress.com/2016/09/12/rozana-montiel-1972/?utm_medium=website&utm_source=plataformaarquitectura.cl)> [Fecha consulta 16 junio 2019]

El campo de investigación de Montiel involucra la experimentación arquitectónica basada en la reconceptualización artística del espacio urbano, visión que incorpora a reconocidos proyectos como *Común-Unidad*, ubicado en la unidad de vivienda San Pablo Xalpa de Ciudad de México, con una capacidad para 7.000 habitantes. Esta es una intervención en el espacio abierto que trabaja la idea de espacio comunitario en el centro de la unidad habitacional, donde los habitantes se reúnen para la convivencia generando una confianza que permite reabrir y transformar accesos que habían sido alterados con cercas, muros y portones.

El espacio público restituído a la comunidad para su uso cuenta con Wi-Fi gratis y ofrece un área donde las personas pueden asistir a clases y organizar diversas actividades sociales como noches de cine, grupos de tejido y celebraciones religiosas.



Rozana Montiel, *Común-Unidad*, 2015

El espacio público es para Montiel un espacio de gestión en el que los ciudadanos se deben involucrar por lo que, en su caso particular, reconstruir lo público en espacios comunes resulta de articular el proceso de diseño desde el inicio con los usuarios del mismo, privilegiando sus necesidades y problemáticas con el fin de ofrecer soluciones pertinentes. El diseñar con la comunidad hace que los habitantes se comprometan a sostener y cuidar el espacio en el largo

plazo, ya que éste necesita un “público que asista a él no como mero consumidor o espectador sino como gestor, ordenador y procurador. La arquitectura es, al fin y al cabo, una construcción social.”<sup>507</sup>

Para finalizar, nos encontramos con el trabajo de **Laureana Toledo** (Ixtepec, 1970) que explora las relaciones entre distintos medios y lenguajes. Toledo comenta que no olvida el día que vio la pintura que marca la transición de Mondrian hacia la abstracción, “aquella con luces reflejadas en el mar como se ve desde un muelle, y que la hizo entender cómo se pueden decir cosas sin decirlas.”<sup>508</sup>

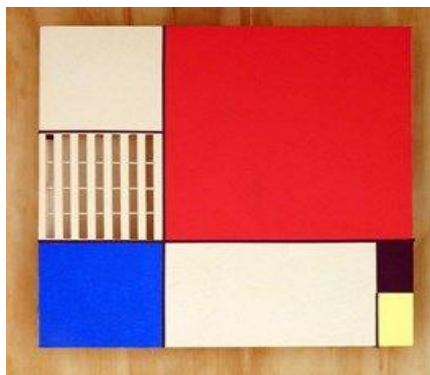
En *Composición con rojo, azul y amarillo*, obra que presenta en *Pensar espacio/hacer ciudad*, Laureana Toledo materializa su deseo de habitar un cuadro de Piet Mondrian usando las perfectas proporciones como un primer plano arquitectónico de una posible casa habitación. No obstante, la artista aborda problemáticas relacionadas con la degradación del entorno como en el proyecto *Orden y Progreso*, donde ahonda en la construcción, por parte de los ingleses, del Ferrocarril Transístmico que une el puerto de Salina Cruz, Oaxaca, en el Océano Pacífico, con el de Coatzacoalcos, Veracruz, ubicado en el Golfo de México, para competir con el Canal de Panamá.

El Ferrocarril Transístmico prometía el progreso de la región y más de un siglo después la artista se pregunta qué ha sido de la ruta y su entorno. *Orden y Progreso* es una videoinstalación que consta de música en vivo, una proyección simultánea de cuatro vídeos, fotografías, la distribución de un folleto con textos sobre colonialismo, migración, poemas y datos acerca del istmo y un mapa de lana confeccionado en el taller del Centro de las Artes de San Agustín (CaSa), de Etna, Oaxaca.

---

<sup>507</sup> HERNÁNDEZ, Alejandro, “Liberar el espacio. Conversación con Rozana Montiel”, *Arquine*, 16 mayo 2018. <<https://www.arquine.com/liberar-espacio-rozana-montiel/>> [Fecha consulta 20 junio 2019]

<sup>508</sup> TOLEDO, Laureana, “Artist statement”, *Centro de dibujo*, 6 febrero 2010. <<http://www.drawingcenter.org/viewingprogram/portfolio25a2.html?pf=1224>> [Fecha consulta 3 septiembre 2019]



Laureana Toledo,  
*Composición con rojo, azul y amarillo*, 2004

La videoinstalación aborda la problemática de una modernidad fallida en el istmo de Tehuantepec, donde la artista nació, por lo que examina y cuestiona, a partir de las conexiones entre México y el Reino Unido, eventos históricos y la concepción de progreso que no sirvió de mucho a la región y que hoy, salvando distancias, con la instalación de generadores de energías eólicas o la extracción del petróleo, es la misma ya que se da una situación cíclica en la que “siempre llega alguien de fuera con sus estructuras corruptas a tratar de llevar progreso a un lugar donde quien menos lo ve son las personas que viven ahí.”<sup>509</sup>

---

<sup>509</sup> MATEOS-VEGA, Mónica, “Alerta Laureana Toledo sobre la voracidad contra Oaxaca”, *La Jornada*, 14 noviembre 2015.  
<<https://www.jornada.com.mx/2015/11/14/cultura/a02n1cul>> [Fecha consulta 1 septiembre 2019]



Laureana Toledo, *Orden y Progreso*, 2015

Toledo considera que si solo se aprecia el folclor de Oaxaca sin mirar su entorno, se está ignorando al monstruo que hay detrás y hace una referencia a su niñez.

“Cuando era niña había lugares paradisíacos, algunos aislados. Ahora que regresé, después de mucho tiempo, fue un *shock* mirar las calles en Ixtepec llenas de personas que nada más tratan de pescar migrantes. Hacía mucho que no sentía miedo. La transformación de la ciudad ha sido muy violenta y dolorosa.”<sup>510</sup>

---

<sup>510</sup> *Ibidem.*

## 7.2. CIUDAD DE MÉXICO Y ARTE DIGITAL: LUZ E IMAGINACIÓN

Museo de la Ciudad de México

Del 22 de noviembre de 2016 al 12 de febrero de 2017

### Curaduría

ARCA/Cocolab

### Artistas y colectivos participantes

- Pablo y María
- Tupac Mártir
- Iván Abreu
- Paolo Montiel
- Cocolab

*Ciudad de México y Arte Digital: Luz e Imagenación* se conforma por una serie de instalaciones en las que se unen trabajos de artistas y colectivos digitales que utilizan la luz como herramienta creativa que les permite hacer una fusión entre la metrópoli y lo que significa el arte digital en esta era.

El proyecto, comisionado por ARCA, cuenta con la colaboración del compositor Aldo Arechar, el músico Carlos Metta y la participación del productor de sonido Before Tigers, para crear espacios interactivos. Por otro lado, la muestra, mediante la incidencia de la luz sobre los objetos, el sonido y la tecnología pretende investigar “en el campo artístico contemporáneo experimental transitar sensaciones que conlleven a una reflexión posterior acerca de la metamorfosis de la urbe, su crecimiento demográfico y urbanización.”<sup>511</sup>

---

<sup>511</sup> VALLÉS, Andreína, “Luz e Imagenación en el Museo de la Ciudad de México”, *Luster*, 10 enero 2017. <<http://www.lustermagazine.com/luz-imaginacion-museo-ciudad-mexico/>> [Fecha consulta 8 julio 2019]



La exposición está compuesta por monumentales montajes lumínicos, a cargo de Cocolab en colaboración con ARCA<sup>512</sup>, además del trabajo de artistas y diseñadores contemporáneos como Pablo y María (Edwina Portocarrero y David Cranor), Iván Abreu, Pablo Montiel y Tupac Mártir. La misma está compuesta por seis secciones con instalaciones que animan a los espectadores a interactuar e invita a un recorrido que ofrece diferentes lecturas de la megalópolis por medio de la visualización de escenarios.

“Las obras hacen una invitación a repensar y redescubrir la relación que cada ciudadano tiene con la gran metrópoli y a comprender, desde distintas perspectivas, la transformación que ha sido parte de ella, desde sus orígenes sobre el Lago de Texcoco hasta la actualidad.”<sup>513</sup>



Sala introductoria, 2016

---

<sup>512</sup> ARCA es una plataforma de Grupo Televisa que impulsa a industrias creativas a través de un medio digital y una agencia de producción de eventos y contenidos especializados.

<sup>513</sup> Véase “Ciudad de México y Arte Digital: Luz e Imaginación”, [lightroom.lighting](https://lightroom.lighting/), 12 diciembre 2016. <<https://lightroom.lighting/luz-e-imaginacion/>> [Fecha consulta 7 junio 2019]

El recorrido comienza con una sala introductoria en la que un manifiesto contraste entre luz y oscuridad, un novedoso sistema de audio y sistemas robóticos crean un juego de luces que evoca los ojos de Tláloc<sup>514</sup> como referencia directa al pasado prehispánico.

En este contexto, la obra presentada por el colectivo **Pablo y María**, Edwina Portocarrero (Ciudad de México, 1982) y David Cranor (Nueva York, EEUU, 1986), simboliza el origen lacustre de la ciudad y la cercana relación de la cultura azteca con el agua. Tanto la simbología prehispánica como las referencias a Tláloc se presentan en base a colores, materiales y formas.



Pablo y María,  
Origen lacustre de la ciudad, 2016

De hecho en el año 1325 los mexica, mejor conocidos como aztecas, fundan la ciudad de México-Tenochtitlán en el centro del Lago de México sobre unos islotes naturales que son ampliados con chinampas, unas parcelas fabricadas sobre la superficie lacustre como

---

<sup>514</sup> Tláloc es una de las divinidades más antiguas cuyo culto se extiende por gran parte del territorio centroamericano y que es venerado por los nómadas aztecas, instalados en el lago Texcoco, como divinidad agrícola. El nombre Tláloc deriva de *tlālli* (tierra) y *octli* (néctar), es decir: el néctar de la tierra. Los mexicas lo tenían como el responsable de la estación lluviosa y hacían ceremonias para honrarlo en el primer mes del año.

resultado de la tecnología hidráulica de las antiguas culturas del altiplano mesoamericano a las que algunos cronistas españoles llaman "jardines flotantes". México-Tenochtitlán es una ciudad insular unida a la tierra firme por avenidas construidas sobre diques que contienen las aguas del lago, pero posteriormente, los gobiernos virreinales toman la decisión de desaguar el lago de México para evitar inundaciones.

En la pieza presentada por Pablo y María se utilizan plataformas de madera cubiertas de tezontle –roca de origen volcánico y color rojizo– algunas de ellas suspendidas para dar la sensación de estar en un muelle, ya que el piso reflejante hace las veces de espejo de agua. No cabe duda de que este colectivo crea proyectos híbridos en los que fusionan tecnología, ingeniería y performance ya que ambos participan activamente en el *MIT Media Lab*.<sup>515</sup>

Edwina Portocarrero se especializa en el diseño de áreas de juego mixtas físicas/digitales y tiene el propósito de transformar los parques infantiles del futuro a partir de la escenografía transformable y las nuevas tecnologías, por lo que su trabajo indaga sobre las posibilidades en que los objetos y materiales median y aumentan la experiencia en contextos y culturas. Al respecto del juego, Portocarrero manifiesta la necesidad de su recuperación.

“Hemos subestimado el poder del juego, es una herramienta poderosa para la participación, la integración y el aprendizaje. El juego cuestiona la autoridad al dejarnos pensar y probar alternativas al *statu quo* del orden social [...] Debemos

---

<sup>515</sup> El *MIT Media Lab* es un laboratorio de investigación dentro de la Escuela de Arquitectura y Planificación del Instituto de Tecnología de Massachusetts, fundado en 1985. La investigación en este laboratorio no se restringe a disciplinas académicas ya que se dedica a proyectos de investigación en la convergencia de diseño, multimedia y tecnología. El *Media Lab* fue ampliamente popularizado en la década de 1990 por una serie de invenciones prácticas en el campo de las redes inalámbricas y navegadores Web pero, recientemente, se ha centrado en el diseño y creación de tecnologías que se ocupan de causas sociales.

recuperar el juego ya que es nuestro mejor aliado a la hora de aprender quienes somos y cómo cooperar, entender y respetarnos los unos a los otros.”<sup>516</sup>



Edwina Portocarrero y David Cranor,  
*Take.Fun*, 2014

Por su parte, David Cranor que se interesa por la electrónica, la fabricación y el diseño de productos, investiga tecnologías relacionadas con el tacto y trabaja en una amplia gama de proyectos de arte tecnológico y fabricación de productos a corto plazo.

En 2014, Portocarrero y Cranor participan en los talleres *TAKE. Fun*<sup>517</sup>, donde colaboran en el desarrollo de una serie de experimentos de conectividad que comprenden una amplia gama de objetos como teléfonos celulares, ropa, televisiones, relojes, gafas y muchos otros. Con la finalidad de que los participantes de los talleres desarrollen sus

---

<sup>516</sup> VAN DRIESSCHE, Marie, “Portocarrero, Edwina. Diseñando para el juego”, *Experience Fighters*, 20 junio 2019.

<<https://experiencefighters.com/speakers/edwina-portocarrero/>> [Fecha consulta 3 septiembre 2019]

<sup>517</sup>MORA, Alejandra, “*Take.Fun*: reseña de los últimos días del taller”, *Take*, 31 julio 2014. <<https://takemx.tumblr.com/post/93424386431/takefun-reseña-de-los-últimos-d%C3%ADas-de-taller>> [Fecha consulta 24 agosto 2019]

proyectos y logren obtener un producto acabado, a lo largo de dos semanas el programa se distribuye en 5 experimentos agrupados bajo el concepto *Smart Living* que pone de manifiesto el interés del artista por lo cotidiano:

*TAKE.Fun*: Internet del Entretenimiento.

*TAKE.Home*: Internet del Hogar.

*TAKE.Bio*: Internet de lo Biológico.

*TAKE.Fashion*: Internet de la Moda.

*TAKE.Social*: Internet de la Gente.

**Tupac Mártir** (Berkshire, Inglaterra, 1977) presenta una vídeo-proyección con el título *Sehse* que con luz led, dibuja en los muros el contorno de las delegaciones que integran Ciudad de México. En el centro encontramos el mapa de la ciudad, además de imágenes de archivo, noticias y datos estadísticos del registro de la población, a la vez que se escuchan sonidos urbanos que expresan el crecimiento y comportamiento demográfico, sonidos del ambiente y música típica mexicana que cuenta la historia de los últimos cien años.

Tupac Mártir es el director creativo y fundador de *Satore Studio*, un estudio de diseño visual, iluminación y vídeo. La prolífica carrera de este artista, tanto en solitario como con *Satore Studio*, lo ha llevado a posicionarse como uno de los artistas visuales más relevantes del mundo, con creaciones en variados campos como el de la música, el teatro, la danza, la moda, los deportes o el cine. En relación a su posicionamiento artístico, Mártir entiende que la cultura no tiene fronteras, no están enfrentados lo culto y lo popular o comercial.

“Me encanta usar técnicas de un medio como la ópera o el teatro y llevármelas al entretenimiento, o viceversa. Mucho de mi trabajo es estar analizando, buscando constantemente qué se está haciendo fuera de mi industria, no sólo del entretenimiento, sino qué pasa en la industria militar, en la de los videojuegos, en el cine, en el teatro off Broadway.”<sup>518</sup>

---

<sup>518</sup> DE ÁVILA, José Juan, “Tupac Mártir, el huichol detrás de los *shows* de Beyoncé y Alexander McQueen”, *Milenio*, 25 diciembre 2016.



Tupac Mártir, *Sehse*, 2016

No cabe duda de que Mártir es un artista multimedia cuyo trabajo abarca los campos de la iluminación, proyección, vídeo, diseño de sonido, música, composición, coreografía y vestuario, herramientas de títeres, iluminación digital y animación *stop-motion*. Para el Festival de Arte Interactivo de CDMX, *Art Week 2017* convierte la fachada de la Torre Reforma, la más alta de la ciudad, en un poema digital con *Caminante (Hik+)*, un homenaje al país. Se trata de una megaproyección interactiva de 100 metros de extensión que combina vídeo *mapping*, arte digital, softwares diversos y algoritmos que interactúan en tiempo real con redes sociales. La silueta humana de *Hik+* –se pronuncia *hiku* y significa *hoy* en huichol—<sup>519</sup> se crea con

---

<<https://www.milenio.com/cultura/tupac-martir-huichol-shows-beyonce-alexander-mcqueen>> [Fecha consulta 29 julio 2019]

<sup>519</sup> El pueblo huichol es una de las comunidades indígenas más antiguas de México, con una población actual de 44.000 personas, que habitan

movimientos humanos al utilizar como *motion capture* al bailarín mexicano Isaac Hernández, referencia directa a la nueva campaña de un reconocido *whiskie*, cuyo lema es “El camino es hoy”.

En conclusión, con *Caminante*, Mártir lleva a cabo una laberíntica interpretación del camino que debe recorrer el mexicano para alcanzar sus sueños, el cual está lleno de sacrificio y lucha constante con el único objetivo de transformarse y poder crear un futuro mejor.



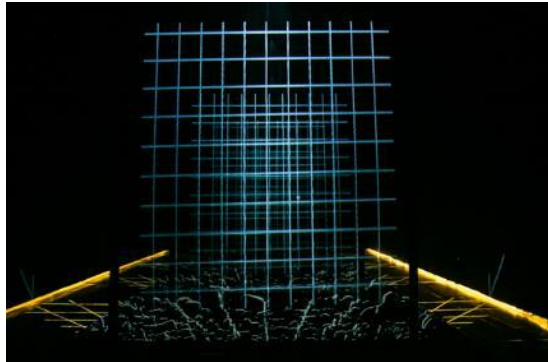
Tupac Mártir,  
*Caminante (Hik+)*, 2017

La aportación de **Iván Abreu** (La Habana, 1967, nacionalidad mexicana) a esta exposición busca dar un sentido arquitectónico a

---

mayoritariamente en el centro-oeste del país, en algunas zonas de la Sierra Madre Occidental (Sierra Huichola). Aunque en lengua castellana son conocidos como huicholes, palabra que posiblemente es una derivación del término con que se les nombraba en idioma nahuatl, en su propia lengua se llaman wixárika (pronúnciese ‘virárica’). El pueblo huichol es ampliamente reconocido por conservar su identidad espiritual y por continuar practicando tradiciones culturales y religiosas desde hace miles de años.

través de recorridos de estructuras geométricas que recuerdan la caótica construcción capitalina. El artista incorpora en la misma la experimentación del sonido, diseño industrial y software, ya que su trabajo articula arte, diseño y tecnología, esta última como estrategia que permite acoplar situaciones que no fueron pensadas para operar juntas y que crean singulares hechos causales.



Iván Abreu, obra sobre la mancha urbana, 2016

La pieza de Abreu es percibida como una instalación cinética en la que el artista juega con recursos ópticos mediante sombras que se proyectan en la sala, que generan una sensación de amplitud, con el fin de ilustrar el fenómeno de expansión de la mancha urbana. El trabajo de Iván Abreu integra diversos procesos a través de un amplio rango de medios:

“Su obra se basa en la creación de gestos artísticos que ante el público demuestran una hipótesis que evidencia y perpetua un hecho, estrategia que llama *La poética de la demostración*.”<sup>520</sup>

---

<sup>520</sup> VILLAGÓMEZ OVIEDO, Cynthia, “Iván Abreu, obra tecnológica reflexiva”, Revista Internográfico, 31 diciembre 2016.  
<<https://www.interiorgrafico.com/edicion/decimo-sexta-edicion-diciembre-2016/ivan-abreu-obra-tecnologica-reflexiva>> [Fecha consulta 20 julio 2019]



Por otro lado, Abreu considera que es fundamental su formación como diseñador gráfico por ser una disciplina que prioriza la comunicación. Su obra es catalogada como tecnológica reflexiva, ya que más que dar por cierto la capacidad transformadora del arte cree en la capacidad transformadora de lo público.

“Cuando te dan un espacio público, cuando hablas en radio, cuando tienes un espacio en la tele, cuando tienes una pared en un museo, una esquina en la ciudad, tienes que entender que estás teniendo una labor formadora: tu gesto lo van a ver diez, veinte o mil personas, entonces hay que ser responsables en ese sentido [...] hay que asumirlo con responsabilidad y hay veces, que dependiendo del lugar hay temas que no puedes omitir.”<sup>521</sup>

En palabras del artista la peculiaridad que tienen sus proyectos es que producen situaciones vinculadas a fenómenos físicos o sociales, ya que buscan nuevas tensiones entre el objeto, el espacio, la especificidad del sitio y el lenguaje, para activar el pensamiento crítico y el deseo de lo posible.



Iván Abreu, *Crosscoordinates*, 2010-2011

---

<sup>521</sup> *Ibidem*.

En otras obras, Abreu se muestra muy crítico con determinadas problemáticas propias del país. En *Crosscoordinates*, proyecto binacional basado en un juego de colaboración y balance, se graba a residentes en las ciudades de El Paso y Ciudad Juárez, precisamente mientras juegan con un nivel burbuja diseñado *ex profeso*. Se trata de un gesto del delicado equilibrio de la vida en la frontera y reflejo de voluntad política en la cooperación y el balance entre las partes involucradas.

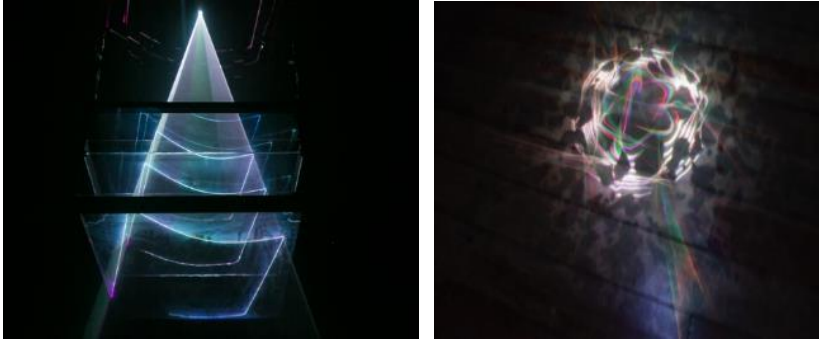
Cuando el proyecto se presenta en un espacio expositivo, los visitantes juegan con el mismo nivel burbuja para acumular metros de cooperación y lograr la meta de rebasar la longitud de la frontera con EEUU que es de 3.169.000 metros, con un gesto estético-político de posibilidad de balance y colaboración entre dos ciudades de diferentes países. Además, se crea un sitio web<sup>522</sup> que funciona como documentación abierta del proyecto que permite ver y también opinar, con el objetivo de fomentar la sensibilidad hacia la problemática de la frontera.

En la exposición también encontramos la obra titulada *Superposición* conformada por dos piezas de **Paolo Montiel** (Cuernavaca, 1977) quien, mediante juegos de luces, a través del agua y la tierra, logra efectos caleidoscópicos, que muestran el funcionamiento de las fuerzas físicas. Dicho efecto se logra por medio de placas de acrílico transparentes, tezontle, agua, cristal, algodón y láser, que se fusionan para representar las capas históricas de la ciudad.

A su vez, Paolo Montiel es director del ya citado **Cocolab**, colectivo multidisciplinar de proyectos artísticos, culturales y de entretenimiento que abarcan vídeo, audio, tecnologías interactivas, efectos especiales, iluminación, escenografía, diseño industrial, contenido, programación y realización. Formado por un equipo de profesionales especializados en distintas áreas de las artes digitales y escénicas, Cocolab se apoya en una red de colaboración formada por diversas empresas.

---

<sup>522</sup> Véase sitio web del proyecto. <<http://www.crosscoordinates.org>>



Paolo Montiel, *Superposición*, 2016

*Hotpixel* se dedica a la programación, funde arte, diseño y tecnología para desarrollar nuevas formas de interacción y crear ambientes interactivos por medio de software y hardware a medida, desarrollando tecnología multi-táctil, visión por computadora y código generador de visuales. *Mapa* cubre la parte de logística, diseña estrategias y hace conceptualización de proyectos culturales y comerciales. Se encarga de investigar, planificar y estructurar las bases de los proyectos, a los que da un sentido, fortalece discursivamente y encamina hacia su destino.

Por otro lado, *May* es la productora encargada de edición y postproducción de contenido, así como de investigación de cada proyecto y su escritura de guión. *Nerd Light* se ocupa del diseño de iluminación arquitectónica, diseño de entretenimiento en vivo, show control y audio arquitectónico. Sus servicios consisten en diseño, programación, suministro de productos, supervisión en sitio e ingeniería de aplicación.

*Poink* trabaja en la parte técnica, instala el audio y ofrece servicios integrales de proyectos desde la administración hasta la instalación de infraestructuras, obra civil, diseño tecnológico, operación de sistemas y mantenimiento de equipos. También se encarga de ejecutar el show control de espectáculos en vivo, que incluye vídeo, audio, iluminación y pirotecnia y *Soft Poppler*, con la premisa de innovar en el desarrollo

de software, desarrolla plataformas iOS (iPhone, iPad) y desktop, para los que utiliza lenguajes de programación como Objective-C y OpenGL.

En 2012, con la finalidad de resaltar un espacio público de la CDMX en el cual fomentar la colaboración entre desconocidos, Cocolab crea la instalación interactiva *Bici-árbol*, inspirada en la época navideña, con un árbol de navidad que cobra vida gracias a la energía generada a través del pedaleo de bicicletas.

Rudy Laddaga, directivo de Cocolab, explica que cada bicicleta dispone de un generador unido a la llanta trasera que en movimiento, genera la energía necesaria para cargar las dos baterías que permiten iluminar el árbol navideño durante 45 minutos. Cuando las 15 personas pedalean al mismo tiempo, el árbol navideño reproduce una melodía "con la idea de comunicar que juntos, si nos ponemos de acuerdo, podemos generar ahorros y beneficios al medio ambiente."<sup>523</sup>

Por último, nos encontramos con el proyecto *White Canvas*<sup>524</sup>, también elaborado por este colectivo. Se trata de una instalación audiovisual inmersiva constituida por un tendido de haces de luz concentrada cuyo movimiento sigue el ritmo de los sonidos del mar. Esta pieza goza de un gran espacio que permite a los visitantes sentarse y observar, con detenimiento, los diferentes efectos de luz y sonido logrados a través de cientos de luces de 360 grados que crean diversas formas y experiencias según las piezas musicales que suenan, especialmente creadas para la ocasión.

---

<sup>523</sup> Véase "Bicicletas iluminan árbol de navidad sustentable", *Publimetro*, 27 noviembre, Expok, 2012. <<https://www.expoknews.com/bicicletas-iluminan-arbol-de-navidad-sustentable/>> [Fecha consulta 8 septiembre 2019]

<sup>524</sup> Véase el vídeo de *White Canvas*. <<https://vimeo.com/182414341>>



Cocolab, *Bici-árbol*, 2012



Cocolab, *White Canvas*, 2016

## 7.3. DELIRIOS URBANOS

El Cuarto de Máquinas, Ciudad de México

Del 11 de noviembre de 2017 al 20 de enero de 2018

### Curaduría

Josefa Ortega

### Artistas y colectivos participantes

- Aníbal Catalán
- Blanca González
- Operación Hormiga + Jetro Centeno
- Circe Irasema
- Rolando Jacob
- Jimena Schlaepfer
- Daniel Ventura

En el presente subcapítulo, que aborda los contenidos de la exposición *Delirios Urbanos*, nos hemos centrado especialmente en el trabajo de los y las artistas que la integran, así como en un aspecto concreto en relación a los proyectos que desarrollan.

- Aníbal Catalán. La arquitectura como elemento relacional.
- Blanca González. Espacios naturales intervenidos.
- Operación Hormiga. Arquitectura y sentido de pertenencia.
- Circe Irasema. Vivienda social y despersonalización.
- Rolando Jacob. Vivienda y mercantilización del espacio.
- Jimena Schlaepfer. La naturaleza como entorno de ficción.
- Daniel Ventura. Informalidad y megalópolis.

En el texto curatorial escrito por Josefa Ortega para la exposición, que se presenta en El Cuarto de Máquinas, se cita a Rem Koolhaas con la frase “La Grandeza existe; como mucho, coexiste. Su subtexto es que

se joda el contexto”<sup>525</sup> con la que el arquitecto holandés podría decirse que describe la situación del crecimiento de las principales ciudades del país, donde se entiende la grandeza como una manera que expresa el poder que dirige el desarrollo urbano.

“La expansión se ha propagado bajo premisas que priorizan valores económicos dentro del mundo capitalista, tales como la plusvalía y la especulación inmobiliaria. Así, la motivación de crecimiento, lejos de considerar una relación empática con sus contextos sociales y ambientales, busca el mayor provecho de capitales inversores bajo objetivos voraces que la mayoría de las veces significan un actuar poco ético y de consecuencias funestas, muchas veces irreversibles.”<sup>526</sup>

Ortega, por medio de siete trabajos de artistas mexicanos sustenta su tesis teniendo presente a los ciudadanos que perdieron sus casas en el sismo de septiembre de 2018, así como de otros cientos que murieron, víctimas de construcciones ilegales avaladas por organismos gubernamentales en concordancia con arquitectos e inmobiliarias.

*Delirios Urbanos* reúne proyectos que llevan a reflexiones plásticas sobre cómo habitar la urbe y “conectan con esos contextos que la gentrificación, la especulación y la sobrepoblación, entre muchos otros factores, han desdibujado, para retratar ciudades que cada día ofrecen menos espacio para la vida.”<sup>527</sup>

---

<sup>525</sup> Rem Koolhaas es un arquitecto holandés y pensador contemporáneo sobre la ciudad. La frase citada aparece en *Acerca de la ciudad* (2014), compendio de cuatro textos que han aparecido en diversos momentos: *¿Qué ha sido del urbanismo?* (1994), *Grandeza, o el problema de la talla* (1994), *La ciudad genérica* (1997) y *Espacio basura* (2002), los cuales tratan sobre el ocaso del urbanismo moderno para dar paso a un *nuevo urbanismo* sin teoría ni arquitectos.

<sup>526</sup> BENASSINI, Oscar, “Una mirada infernal”, *La Tempestad*, 16 noviembre 2017. <<https://www.latempestad.mx/delirios-urbanos-cuarto-maquinas/>> [Fecha consulta 9 agosto 2019]

<sup>527</sup> MARTÍNEZ, Miriam, “En busca de la urbe perdida”, *Milenio*, 18 noviembre 2017. <<https://www.milenio.com/cultura/en-busca-de-la-urbe-perdida>> [Fecha consulta 9 agosto 2019]

La propuesta curatorial aborda problemáticas sobre lo que significa convivir en la urbe, con visiones diversas que buscan provocar un pensamiento crítico en torno a las situaciones más relevantes que se desarrollan al vivir allí.

En la muestra, el trabajo de **Anibal Catalán** (Guerrero, 1973) se basa en la unión de medios bidimensionales y tridimensionales, tanto en pintura como en instalaciones específicas. La arquitectura tiene un papel preponderante por considerarla el principio base de todas las cosas, el medio que conecta distintas formas de representación, no sólo como proceso constructivo sino como elemento relacional.

El artista sostiene que todo en este mundo, cada cosa, por más simple que sea tiene una arquitectura en sí misma y que “el significado real de la arquitectura se encuentra en su percepción, visualización y recepción, en términos de una producción formal-conceptual de elementos plásticos.”<sup>528</sup>

En sus instalaciones escultóricas, Catalán toma como referencia las estéticas de la vanguardia de principios del siglo XX, teniendo como modelo el Constructivismo ruso principalmente e integrando pensamientos del Deconstructivismo. Las composiciones estructurales permiten diversas posibilidades que funcionan “como herramientas para tensar la relación con el espectador, donde la manipulación del espacio provoca un estado de incertidumbre.”<sup>529</sup>

Para *Delirios Urbanos*, Anibal Catalán instala una escultura con tiras de madera, aluminio y PVC, elementos contemporáneos de la producción industrial, una construcción que se sostiene a sí misma y que al

---

<sup>528</sup> Véase “Anibal Catalán. México, 1973”,  
<<http://abstractioninaction.com/artists/anibal-catalan/>> [Fecha consulta 9 agosto 2019]

<sup>529</sup> Véase “Anibal Catalán”, Cuarto de Máquinas, 11 noviembre 2017.  
<<https://elcuartodemaquinascom.wordpress.com/anibal-catalan/>> [Fecha consulta 12 agosto 2019]



recorrerla funciona como una enredadera que se expande, metáfora del crecimiento constante de la ciudad.



Aníbal Catalán, *Hereda*, 2017

Catalán tiene como objetivo establecer estrechas relaciones entre la arquitectura y otras disciplinas artísticas, razón por la que enfatiza la importancia del espacio arquitectónico como soporte para sus obras. Asimismo, desde su perspectiva, el arte ofrece una vía de expresión y de comunicación con la sociedad no alcanzable con otros medios.

Por otro lado, en el proyecto *Posibles Tipologías*, utiliza el concepto de tipología en relación a la producción de modelos arquitectónicos desde una visión pictórica y analítica. La palabra “tipo” no representa la imagen de una cosa o elemento, es una generalidad y por lo tanto es un concepto abierto por lo que definir una “tipología arquitectónica” se hace difícil. Tomando como objeto de referencia la idea-concepto de tipo en arquitectura, el artista, según apunta David Hernández:

“Desarrolla un cuerpo de obra en donde la representación pictórica, el análisis fotográfico, la producción en sitio y la imagen en movimiento provocan un despliegue de posibilidades

de representación formal y abstracta de elementos arquitectónicos que pueden llegar a ser interpretados y relacionados con nuestro entorno.”<sup>530</sup>



Aníbal Catalán, *Tipología Cartesiana XIV*, 2017

En el contexto de la exposición, **Blanca González** (Ciudad de México, 1981), quien se muestra interesada por los espacios naturales intervenidos por construcciones sobrehumanas, considera el paisaje como la imagen que surge cuando el observador selecciona un aspecto de la superficie terrestre para contemplarlo. La obra de esta artista trabaja el encuadre con una composición que se origina tanto por formaciones naturales –montañas, cañones y ríos– como artificiales –puentes, túneles y vías asfaltadas–.

“Estas formaciones [...] repercuten en el modelado de la superficie terrestre que, a su vez, determina la experiencia de recorrer, contemplar y concebir nuestro entorno. A través del

---

<sup>530</sup> HERNÁNDEZ, David, “Aníbal Catalán expone sus obras en la Galería K2”, *Pressreader*, 23 marzo 2017. <<https://www.pressreader.com/catalog>> [Fecha consulta 15 agosto 2019]

uso de medios como el dibujo, la fotografía y la cerámica, González plantea una serie de situaciones hipotéticas en relación con los espacios naturales que son intervenidos por construcciones de escala sobrehumana.”<sup>531</sup>



Blanca González, *Paisajes Invisibles VIII*, 2017

Para la presente exposición, González dibuja unas postales que parecen del pasado, pero con una temática del presente, como es el caso de cauces de ríos y acueductos desecados por el asfalto. De hecho, los *Paisajes Invisibles* de la artista “recuperan los ríos que alguna vez conectaron a la ciudad. ¿Dónde están? Debajo del grafito. El espectador puede casi ver el rumor de esos afluentes entubados que han crecido proporcionalmente a las necesidades de los urbanitas.”<sup>532</sup>

---

<sup>531</sup> Véase “Blanca González”, Cuarto de Máquinas, 11 noviembre 2017.

<<https://elcuartodemaquinascom.wordpress.com/blanca-gonzalez/>> [Fecha consulta 12 agosto 2019]

<sup>532</sup> MARTÍNEZ, Miriam, “En busca de la urbe perdida”, *op. cit.*



Blanca González, de la *serie Montaña*, 2011

La artista a través del dibujo lleva a cabo sus proyectos y dentro de su reducida paleta prefiere el negro y el gris, generalmente sobre un fondo blanco o traslúcido en el que incorpora fragmentos de dibujos previos por medio de transferencia. En *Mineral y fluido*, parte de la impresión de dos placas de linograbado –con forma de montaña y volcán– que ligeramente rota hasta obtener una secuencia de treinta y cinco imágenes impresas para conseguir una narrativa vinculada al movimiento y la transformación de formas naturales.

“Trabaja con tinta y con plumones cuya huella, ha descubierto con agrado y tiende a desvanecerse con el tiempo. Su obra evidencia un excelente sentido intuitivo de la composición, y aunque el manejo de los elementos que conforman los dibujos llega a ser complejo, éstos nunca se vuelven caóticos.”<sup>533</sup>

En su trabajo reciente destaca procesos orgánicos de la vida natural, principalmente los que tienen que ver con la transformación matérica,

---

<sup>533</sup> RIPPEY Carla, “Blanca González y la transformación sutil del universo”, UAM, 20 junio 2009.

<[http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/20\\_iv\\_jun\\_2009/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num20\\_38\\_40.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/20_iv_jun_2009/casa_del_tiempo_eIV_num20_38_40.pdf)> [Fecha consulta 9 agosto 2019]

para ello incorpora imágenes de paisajes, enfocándose en montañas y volcanes, por ser registros del paso del tiempo por medio de la sedimentación. La artista se centra especialmente en los procesos de transformación de la naturaleza por la acción del hombre, dibujando paisajes intervenidos por figuras geométricas y proyectos urbanísticos.

En la muestra también encontramos el trabajo del colectivo **Operación Hormiga** (2016). Se trata de un proyecto colaborativo en el que la producción de textos y acciones artísticas se unen para analizar, de manera crítica, el contexto político e ideológico.

El colectivo funciona como una organización con acciones que promueven la conciencia social y un emprendimiento incluyente para optimizar recursos e integrar la arquitectura. Sus integrantes, con formación en arquitectura, ven la importancia de realizar propuestas de intervención en diferentes áreas con la finalidad de incentivar el sentido de pertenencia.

Para *Delirios Urbanos*, Operación Hormiga colabora con el arquitecto **Jetro Centeno** (Ciudad de México, 1983) y “emulando el manual sensibilista y absurdo de cualquier dependencia de comunicación social del país, dirigido a los contribuyentes aspiracionales, presenta el vídeo promocional de *DesignVista*: un proyecto de mejoramiento de la imagen urbana de la CDMX.”<sup>534</sup>

*DesingVista*, vídeo de tres minutos para turistas e inversionistas extranjeros, es una crítica paródica que quiere evidenciar los improvisados programas de saneamiento de la imagen urbana, además de mostrar cómo se destierran a los “otros barrios” que viven una realidad totalmente alejada de los estándares presentados.

“La propuesta –crítica e irónica– es una *limpieza visual* del espacio público. Proyecto de *embellecimiento* urbano ofertado en un video y *dossiers* ilustrativos, metaforizable como una estratégica colocación de estancias de ceguera-lobotómica ante

---

<sup>534</sup> BENASSINI, Oscar, “Una mirada infernal”, *op. cit.*

los problemas germinales insolubles de una sociedad integralmente polarizada económica, social y culturalmente.”<sup>535</sup>



Operación Hormiga, *DesignVista*, 2017



Operación Hormiga,  
Presentación en *NoAutomático*, 2017

---

<sup>535</sup> Véase “Operación Hormiga”, Cuarto de Máquinas, 11 noviembre 2017. <<https://elcuartodemaquinascom.wordpress.com/operacion-hormiga/>> [Fecha consulta 16 agosto 2019]

Cuando Operación Hormiga tiene un nuevo proyecto lleva a cabo importantes labores de difusión con la finalidad de obtener tanto fondos, como voluntarios, materiales, y patrocinadores, todos necesarios para realizar intervenciones urbanas que generen un impacto positivo.

Por otro lado, el trabajo de **Circe Irasema** (Ciudad de México, 1987) indaga sobre relaciones generadas entre cultura popular y arte, partiendo de vínculos afectivos que se dan entre vivencias personales y artículos comerciales de uso cotidiano durante los ochenta y noventa, que fueron fundamentales en el desarrollo sentimental e identitario de la artista.

En *Delirios Urbanos*, con una intención crítica sobre la vivienda social y los engaños inmobiliarios, Irasema por medio de pinturas presenta una escenografía con puertas cerradas casi idénticas, un guiño a la despersonalización del espacio habitable. La serie *Puertas blancas* presenta ambientes hostiles, que surgen a partir de la repetición y cuya única diferencia la constituyen cerraduras elegidas por los dueños, instaladas como sistema de seguridad. La artista imagina “las memorias que se esconden en cada número que integra el conjunto (701, 702, 703 y 704) y se pregunta ¿qué hay detrás de esa monótona repetición del gesto que domina las ciudades?”<sup>536</sup>



Circe Irasema, *Puertas blancas*, 2017

---

<sup>536</sup> MARTÍNEZ, Miriam, “En busca de la urbe perdida”, *op. cit.*

En el mismo sentido crítico, otros proyectos de Irasema giran primordialmente en torno a la naturaleza muerta, género pictórico en el cual explora la figura del objeto en un espacio doméstico, que es testigo de un contexto local. Sus bodegones realistas se caracterizan por un aspecto industrial, dado que en los mismos no se logra ver la comida sino los envases –bolsas, latas, botellas de plástico– con sus respectivos logotipos, marcas, ingredientes e informaciones de nutrición.

A su vez, plantea una reflexión en relación con el ejercicio pictórico. Los óleos de *Caja de Knorr Suiza* cuentan sobre la imposibilidad de la pintura, en tanto técnica manual, de representar con fidelidad el aspecto industrial de la sociedad de consumo. La artista comenta que tiene una pincelada nerviosa, que no es tan precisa, que hace que cada óleo sea distinto del otro por mucho que intente hacerlos iguales. Esta contradicción “entre el gesto humano de la pincelada y el origen mecánico e industrial de los objetos representados es el margen, el límite, la frontera pictórica que Irasema recorrerá una y otra vez en sus obras.”<sup>537</sup>

Por otro lado, el montaje también, con su capacidad para generar relaciones múltiples y no lineales, es otro de los signos característicos de la obra de Irasema.

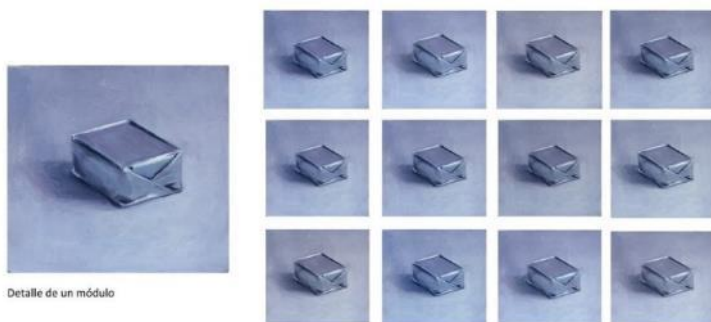
“No concibo la idea de una obra única, en cambio, la percibo desplegada, o en forma de diagrama [...] Me gusta que dentro de una obra haya muchas obras, porque la conexión entre una pieza y otra es lo que genera conocimiento.”<sup>538</sup>

---

<sup>537</sup> ROSALES, Jerónimo, “Studio Visit/Circe Irasema”, *Gas TV*, junio 2017. <<http://gastv.mx/studio-visit-circe-irasema/>> [Fecha consulta 11 agosto 2019]

<sup>538</sup> *Ibidem*.





Circe Irasema, *12 cubos de Knorr Suiza*, 2015

Con respecto a los proyectos de **Rolando Jacob** (Tamaulipas, 1984), otro de los integrantes de la muestra, cabe decir que generalmente parten del dibujo y reflejan su interés por la relación entre el individuo y lo urbano, la ciudad y la arquitectura. Su obra cuestiona críticamente los cambios que han habido en las políticas de construcción de vivienda colectiva y reflexiona sobre el desarrollo de la arquitectura moderna al centrar su investigación en torno a propuestas de vivienda que privilegian el beneficio mercantil del espacio.

A partir de plantas arquitectónicas y de conjuntos habitacionales, “la obra de Jacob apunta hacia los cambios de valores y a la manera en que la vivienda sintetiza en muchos aspectos las contradicciones intrínsecas a la modernidad.”<sup>539</sup> En este sentido, en el políptico *Progresión inversa*, el artista simplifica planos arquitectónicos y resalta el abandono en la búsqueda de espacios habitables por espacios rentables tanto en el sector público como en el privado.

---

<sup>539</sup> Véase “Rolando Jacobs”, Cuarto de Máquinas, 11 noviembre 2017. <<https://elcuartodemaquinascom.wordpress.com/rolando-jacob/>> [Fecha consulta 19 agosto 2019]



Rolando Jacob, *Progresión inversa*, 2017

Asimismo, reflexiona sobre cómo el objeto construido se transforma en el momento de ser enfrentado con el contexto geográfico donde se ubica, por ello, se centra en descubrir los desajustes formales que aparecen en lo arquitectónico y advierte sobre sucesos que atañen lo social y, por consiguiente, a la ciudad misma.

En relación a este aspecto, en el proyecto *CIS4* presenta la imagen de una pequeña vivienda de interés social que flota en el espacio pero que, en realidad, se refiere a ciudades fronterizas donde este tipo de casas se construyen en grandes cantidades y en lugares lejanos de difícil acceso. Estos cuadros hablan de lo que no se da, de una inversión que se queda flotando en la nada, que podría haber sido una solución y que, por no contar con un estudio fundamentado en el fenómeno urbano, queda en cambio, al margen del desarrollo.

“Me impactó saber la noticia acerca de la quiebra de muchas empresas constructoras y constatar cómo en las ciudades del noreste las casas de interés social, que se construyeron en ese

tiempo, no fueron vendidas y ahora permanecen en el abandono.”<sup>540</sup>



Rolando Jacob, *CIS4*, 2014

A simple vista, las casas que Jacob retrata en sus cuadros parecen composiciones geométricas que flotan en un espacio azul, pero cuando se observan en detalle se descubren ventanas rotas o el hueco de puertas que ya no existen y que nos remiten a un estado de abandono y a una importante problemática social.

La obra de **Jimena Schlaepfer** (Ciudad de México, 1982) parte de la idea de la naturaleza como metáfora y fuente de posibilidades visuales. Sus piezas elaboradas con medios diversos como dibujo, escultura, cerámica, bordados, vídeo y fotografía convierten la naturaleza en un escenario habitado por lo fantástico.

“Estas constantes tensiones entre la realidad y la ficción se vuelven medios para analizar y comprender la realidad a manera

---

<sup>540</sup> Véase “Reconocen obra de tamaulipeco”, *Revista Clase*, 9 octubre, 2014. <<https://revistaclase.com/reconocen-obra-de-tamaulipeco/>> [Fecha consulta 13 agosto 2019]

de confrontación y de crítica o como formas de evasión y de idealización.”<sup>541</sup>

En *Delirios Urbanos*, la obra de Schlaepfer consiste en un cuarto oscuro de luces y sombras lleno de figuras de cerámica o recortadas en madera –deidades prehispánicas, felinos, hombres, murciélagos, ranas, roedores y plantas– que habitaron el Valle de México. Para Benassini, esta instalación a la que califica de dramática es “más bien, un dispositivo posdramático. No es una experiencia sensorial ni moralista, sino una simple visión infernal a la manera flamenca.”<sup>542</sup>



Jimena Schlaepfer,  
*Tiempos cruzados*, 2017

El escenario que recrea la artista hace referencia al cataclismo urbanista que borró la vida natural de la cuenca del valle de la ciudad, paisajes oscuros, ya que ella ve en la humanidad la mano devastadora del hombre, una plaga maligna destructora de la naturaleza. En este sentido, Schlaepfer sostiene que el arte puede ser una importante herramienta de sensibilización.

---

<sup>541</sup> Véase “Jimena Schlaepfer”, Cuarto de Máquinas, 11 noviembre 2017.  
<<https://elcuartodemaquinascom.wordpress.com/jimena-schlaepfer/>>  
[Fecha consulta 22 agosto 2019]

<sup>542</sup> BENASSINI, Oscar, “Una mirada infernal”, *op. cit.*

“El arte es lo único que me llena, lo que me apasiona, es una fuerte herramienta para sensibilizar a las personas, sobre todo en esta época, en esta realidad que vive México, donde reina la violencia, la insensibilidad, donde se ha perdido el respeto por la vida. Ya no hay empatía por el dolor y sufrimiento del otro.”<sup>543</sup>



Jimena Schlaepfer,  
*El abrazo I*, 2017

En el trabajo de **Daniel Ventura** (Ciudad de México, 1984) destaca la estructura, llevando a cabo una investigación sobre las relaciones del arte y el entorno involucradas con el paisaje, la ciudad y la arquitectura que se encuentran en constante transformación. Ventura reflexiona en torno a conceptos urbanos como el orden, el caos y la repetición y con su obra formula una crítica a las malas y escasas estrategias desarrolladas en ciudades donde la informalidad dicta las pautas de los procesos económicos y sociales.

El artista analiza la construcción del paisaje citadino a partir de módulos que se repiten articulando estructuras nuevas, que reconfiguran entornos. Para expresar sus impresiones aborda, de

---

<sup>543</sup> COLÍN, Jaime, “Talento que mana”, *Cultura y Arte de México*, febrero 2012. <<https://culturayartemx.tumblr.com/post/17718605356/talento-que-mana/amp>> [Fecha consulta 13 septiembre 2019]

manera experimental diferentes disciplinas como el dibujo, la gráfica, la escultura y la instalación. La pieza *Vértices Urbanos*, es elaborada con materiales de gran uso en la ciudad como concreto, chapopote<sup>544</sup> y acero, con los que crea volúmenes en los que se aprecian características de informalidad y desorden presentes en muchas megalópolis.

“Mi trabajo está enfocado en la escultura y en el dibujo más que en la pintura. En ese sentido, es posible que mi interés por tratar de manifestar una idea con respecto a la noción de espacio se acerque más a la geometría que a la geografía aunque me gusta pensar que en el espacio se generan relaciones orgánicas más que dimensiones medibles, comprobables.”<sup>545</sup>

Muchas de las obras de este artista, gráficas o escultóricas, son realizadas con *guacales*, cajas de madera para transporte de alimentos que recoge en las calles o en los mercados. Con las mismas, elabora variaciones, al desmontarlas y reconstruirlas con todas las partes que las conforman, con la intención de “trabajar con un proceso escultórico que se basa en el ordenamiento o en el re-ordenamiento para evidenciar una transformación.”<sup>546</sup>

---

<sup>544</sup> El uso del chapopote en México tiene una historia que alcanza los dos mil años, durante los cuales funciona como combustible, medicamento, incienso, pintura, impermeabilizante, recubrimiento de armas y utensilios y para iluminar. Los antiguos mexicanos nombran al chapopote como chapoctli, palabra náhuatl que se deriva de: *chiáhuatl*, grasa, y *poctli*, humo, y lo utilizan directamente como emana de los yacimientos.

<sup>545</sup> Véase “Entrevista a Daniel Ventura”, *El blog de agenda magenta*, 4 diciembre 2014.

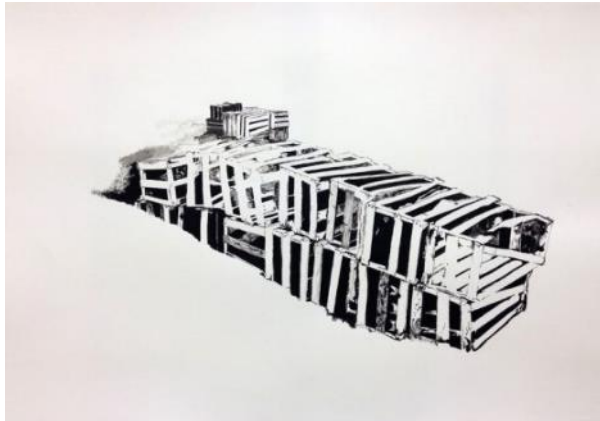
<<https://elblogdeagendamagenta.wordpress.com/2014/12/04/entrevista-a-daniel-ventura/>> [Fecha consulta 12 julio 2019 ]

<sup>546</sup> ABAD VIDAL, Julio César, “Daniel Ventura o la práctica del desplazamiento”, *juliocesarabadvidal*, 3 mayo 2018.

<<https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2018/05/03/daniel-ventura-o-la-practica-del-desplazamiento/>> [Fecha consulta 13 septiembre 2019]



Daniel Ventura, *Vértices I*, 2017



Daniel Ventura, *S/T*, 2013

Ventura se familiariza con los *guacales* al hacer recorridos cotidianos por la ciudad, prácticas de desplazamiento como él las llama. El artista señala que los ve como una especie de continuación formal y de connotación de señalamiento en la misma línea de la práctica urbana que emprende en 2012 a la que denomina *Viandante. Prácticas de señalización*, proyecto en el que descubre sucesiones regulares de líneas en objetos tales como una pila de ladrillos o un contenedor de agua.

“Las cajas de madera me llevaron a explorar la idea de estructura; la configuración de la ciudad comprendida como una estructura en continua transformación y que puede llegar a manifestarse en atención de sus objetos.”<sup>547</sup>



Daniel Ventura, De la serie *Constricciones*, 2013

---

<sup>547</sup> *Ibidem.*



## 7.4. MIRADAS A LA CIUDAD: ESPACIO DE REFLEXIÓN URBANA

Museo de la Ciudad de México  
Del 13 de junio al 31 de diciembre de 2018

### Curaduría

Mediapro Exhibitions en coordinación con José María Espinasa — director del museo— y el antropólogo Alejandro Salafranca.

Terminamos nuestro recorrido con la exposición permanente *Miradas a la ciudad: espacio de reflexión urbana* con la que el Museo de la Ciudad de México busca convertirse en un área para pensar sobre la dinámica citadina partiendo del presupuesto de que la ciudad está conformada por muchas ciudades que se reinventan cada día.

Para ello plantea interrogantes sobre cómo entender la ciudad, cuáles son sus retos, y qué define a sus habitantes, buscando respuestas que ayuden a superar complejas problemáticas y hasta llegar a imaginar la ciudad futura. La muestra recopila instalaciones, fotografías, mapas, carteles y vídeos que propician pensar sobre el fenómeno urbano, desde distintos puntos de vista, a través de un recorrido que describe las diferentes facetas de la ciudad, desde su historia, concepción filosófica, problemáticas, sustentabilidad, arquitectura, urbanismo, festividades y movimientos sociales.

Eduardo Vázquez Martín, Secretario de Cultura Capitalino comenta que:

“Este museo ha asumido la vocación de ser el laboratorio interpretativo de la ciudad [...] Con esta exposición queremos, de una manera muy libre, reconocer que no se puede hacer una fotografía fija de ella: en cuanto uno toma una foto ya se ha transformado, ya es otra. De manera que este ejercicio, con instrumentos museográficos, del arte imaginativo, con formas contemporáneas y tradicionales, nos ayuda a tratar de

reconocerla, de entender su problemática y asimilar su grandeza e historia.”<sup>548</sup>

Asimismo, Alejandro Salafranca, coordinador curatorial de la exposición, sostiene que la exposición crea:

“Un espacio de reflexión para escudriñar la ciudad, mirarla, repensarla, recrearse en ella, criticarla, abominarla, mimarla, quererla, odiarla, soñarla, y todo ello desde la más profunda verdad desde la sinceridad y desde la libertad absoluta de expresión que fue el objetivo trazado y la meta que nos propusimos plasmar desde una mirada antropológica y sociológica.”<sup>549</sup>

La exposición se organiza en ocho ejes temáticos:

1. La Ciudad. Apuntes del fenómeno urbano.
2. Valle de Anáhuac. Luz y poesía de Ciudad de México.
3. Agua y ciudad. Retos para una ciudad sustentable.
4. Arte, arquitectura y urbanismo.
5. De Tenochtitlán a la Ciudad de México. Cultura e identidad.
6. Ágora. Transformación social y convivencia.
7. Palabrero de Everardo González. Atmósferas citadinas.
8. Espacio público.

La primera sala, *La Ciudad*, presenta el concepto genérico de ciudad, es la introducción a la muestra y plantea el fenómeno urbano global a través del tiempo y como fenómeno universal. Por otro lado, la urbe es entendida aquí como una creación del ser humano en sociedad que siempre está inacabada y en permanente construcción.

---

<sup>548</sup> CURIEL, Patricia, “Miradas a la ciudad: una exposición para apasionarse con la CdMx”, *Milenio*, 14 junio 2018.

<<https://www.milenio.com/cultura/miradas-a-la-ciudad-una-expo-para-apasionarse-con-la-cdmx>> [Fecha consulta 19 junio 2019]

<sup>549</sup> Véase el vídeo *Museo de la Ciudad de México abre muestra permanente*. <[https://www.youtube.com/watch?v=YClly2\\_XAeM](https://www.youtube.com/watch?v=YClly2_XAeM)>

Se pasa, poco a poco, a Ciudad de México, con un recorrido histórico que parte en la fundación de México–Tenochtitlán, con sus mitos fundacionales, los recursos naturales, las utopías de la urbe –desde Vasco de Quiroga a Tomás Moro– y las diversas tipologías de ciudades –administrativas, imperiales, de ocio, sagradas–. Este recorrido se acompaña por un audio del poema de la cantautora Amandatitita dedicado a la ciudad:

“Mi alma viene y va por las líneas del Metro. Yo me enamoro en Pino Suárez y te olvido en Taxqueña; yo me enojo en Indios Verdes y te perdono en Copilco”.



Sala *La Ciudad*, 2018

La segunda sala, *Valle del Anáhuac*, está configurada por un cubo sensorial donde el historiador César Moheno y el antropólogo Alejandro Salafranca desarrollan una escenografía de luz, sonido y poesía. En esta sala, se plantea un recorrido que aproxima al espectador a diferentes momentos históricos como el Cuicuilco milenario, la fundación de las ciudades lacustres nahuas, la Conquista, el Virreinato, la Reforma Juarista, la Revolución Mexicana, etc. hasta llegar a la ciudad contemporánea.



Sala Valle del Anáhuac, 2018

En el tercer espacio *Agua y ciudad*, se presenta el audiovisual *Retos para una Ciudad de México sustentable*, con dirección de arte, ilustración y animación de Francesc de Riba, donde se plantea uno de los mayores retos de la ciudad, que es el manejo del agua, con un documento visual realista y esperanzador.

El recorrido continúa hacia la sala cuatro *Arte, arquitectura y urbanismo*, donde se analiza el suceder arquitectónico de la ciudad. En la misma se presenta un recorrido por la evolución urbana donde coexisten el espacio público, las edificaciones, las zonas verdes y los grandes acontecimientos urbanísticos que marcaron la historia citadina.



Sala *Agua y ciudad*, 2018  
Sala *Arte, arquitectura y urbanismo*, 2018

Con la curaduría de Arquine Miquel Adrià, Andrea Griborio y Alejandro Hernández Gálvez destaca un enorme mural con dos lados visuales, uno con la reproducción a detalle del óleo pintado por Luis Covarrubias sobre Tenochtitlán cuyo original está en el Museo Nacional de Antropología, y el otro con una vista panorámica de la urbe actual. La sala cierra con la presentación de la nueva mapoteca digitalizada del museo, puesta al alcance de todos como una instalación propedéutica.



*Sala De Tenochtitlán a la Ciudad de México, 2018*

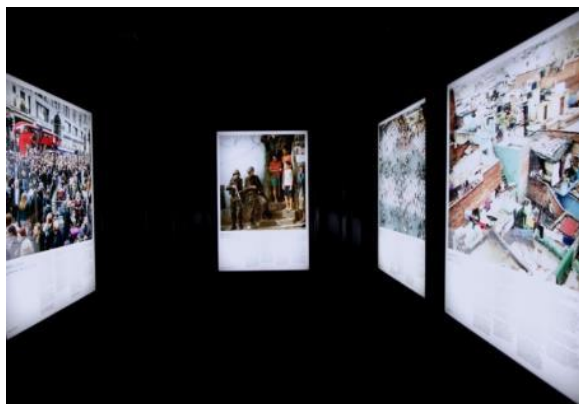
Destaca en la quinta sala, *De Tenochtitlán a la Ciudad de México*, un Árbol de la vida del artista Óscar Soteno, testigo biográfico de la historia cultural de la urbe. Esta sala, concebida por el caricaturista Rafael Barajas “El Fisión” y con la dirección de arte de Jorge Borja, “muestra, por medio de instalaciones y objetos artísticos, las distintas manifestaciones culturales, de religiosidad popular, festivas e identitarias que han dado una personalidad única a esta ciudad.”<sup>550</sup>

Curada también por “El Fisión”, la sexta sala, *Ágora*, nuevo espacio que gana el museo como lugar de conferencias, encuentros y actos diversos, es un auditorio de usos múltiples donde se exhiben carteles

---

<sup>550</sup> SILVA, Nadia, “Miradas a la ciudad: Espacio de reflexión urbana”, mexmads, 15 junio 2018.<<http://www.mexmads.com/miradas-a-la-ciudad-espacio-de-reflexion-urbana/>> [Fecha consulta 15 agosto 2019]

de los diferentes movimientos sociales que han marcado a la ciudad en los últimos cien años.



*Sala Ágora, 2018*

A continuación, nos encontramos con la sala *Palabrero* que incluye una video-instalación para cuatro pantallas del director de cine documental Everardo González que presenta, por medio de los sonidos de la ciudad, la convivencia de millones de personas a la vez plasmando su visión sobre el ruido infinito y los silencios añorados por este conglomerado humano.

Finalmente, en la última sala llamada *Espacio público*, se encuentra una instalación que, mediante el documental biográfico, refleja espacios compartidos de convivencia, donde la periodista Georgina Hidalgo retrata a cincuenta personajes de las calles, cincuenta *croni-retratos*, como ella los llama. También se exhiben quince cortometrajes biográficos de quince vidas cotidianas de la mano de Rubén Rojo, que cuentan la esencia de las personas que configuran la vida de Ciudad de México.

La exposición cierra con una invitación a disfrutar tres espacios familiares: una silla de bolero de las que pueblan las esquinas, una bicicleta en la que se transportan tamales y una butaca de uno de los

muchos teatros de la capital, en las que el visitante puede sentarse, y de la mano de Oriol Caba, mediante *vídeos* en 360 grados, sentirse en el espacio público de cinco grandes acontecimientos de masas: un partido en el Azteca, una manifestación de protesta, una peregrinación a La Villa, una madrugada en la Central de Abasto y el Día de Muertos en Mixquic.



*Sala Espacio Público, 2018*

En conclusión, la muestra pretende crear un espacio que se pueda ir renovando con temas relevantes que ayuden a comprender la ciudad, por lo que en la sala *El agua y la ciudad* más adelante se expondrán otros grandes desafíos que se deben afrontar como son la contaminación y la movilidad. *Ágora*, que actualmente muestra un conjunto de carteles políticos del siglo XX y luchas políticas en México, en el futuro será un espacio de debates, proyección de películas, conciertos, obras de teatro y un foro abierto, y *Espacio público*, está pensada para crecer, siempre con la misma idea de mostrar los rostros de ciudadanos y ciudadanas que conforman la urbe.

## Conclusiones del capítulo

Ciudad de México, podemos decir que es el resultado de la sumatoria de muchas ciudades y, además, una de las mayores megalópolis del mundo. La misma plantea un desafío a la misma coexistencia de sus habitantes que, constantemente, viven una transformación tan notoria que los lleva a ser migrantes sin siquiera desplazarse.

Desde finales del siglo XVIII, la ciudad cuenta con numerosos museos y espacios expositivos donde múltiples exposiciones ofrecen una oferta profusa de temáticas, en muchas de las cuales se hace una lectura de la urbe y de la vida que en ella se desarrolla. Por ello, los artistas no pueden evitar trabajar, por ejemplo, el tema de la vivienda social, construida en condiciones que rozan lo inhumano y carentes de espacios propicios para el compartir tanto dentro como fuera de las mismas, donde lo único que importa es que sean rentables para los sectores involucrados en su construcción, evidenciando la crisis de valores presentes en muchos de los países latinoamericanos.

En cuanto a los temas más relevantes tratados en las cuatro exposiciones estudiadas podemos apuntar que han sido, entre otros, la relación de la sociedad con el espacio que habita, la ciudad inclusiva, la participación en comunidad, las decadentes condiciones de la vivienda social, las estructuras corruptas, el poder de lo lúdico como herramienta de participación e integración, el crecimiento y comportamiento de la ciudad, la caótica construcción capitalina, la expansión de la mancha urbana, la especulación y sobrepoblación de la ciudad, la despersonalización del espacio habitable, el espacio habitable *versus* el espacio rentable.

Por otro lado, en relación con las técnicas y métodos con los que trabajan los y las artistas incluidos en este capítulo, se ha observado que manejan diversas disciplinas artísticas que van desde las más sencillas hasta complejas instalaciones multimedia que, consideramos denota un elevado posicionamiento en lo que respecta a tecnología contemporánea, poniendo de relieve que *Ciudad de México* es una de las primeras metrópolis globales del mundo.







## CAPÍTULO 8

# SANTIAGO, TIEMPOS DE PROTESTA



Vista panorámica parcial de Santiago de Chile

La Región Metropolitana de Santiago, al igual que otras grandes urbes, no escapa de verse afectada por la renovación de espacios a gran escala, determinada en gran medida por procesos de globalización. Bajo este contexto, diversas intervenciones urbanas, como la edificación en altura, son promovidas tanto por el sector privado como por el público, generando impactos en el paisaje y funcionamiento urbano.

La contaminación causada por la aglomeración en grandes centros urbanos, el impacto al medio ambiente y a la calidad de vida de las personas, la violencia o las protestas de estudiantes en demanda de una educación pública, gratuita y de calidad, atraen a los artistas chilenos, que al estar involucrados con estas problemáticas las reflejan en su obra.

Diversas exposiciones plantean propuestas enfocadas en trabajar con y desde la ciudad, ya que

“El tema llama la atención de artistas y curadores por igual, pues permite pensar el territorio desde una perspectiva personal o subjetiva, donde el artista devenido transeúnte puede significar el paisaje y el recorrido. Es así como el metro, las calles, edificios patrimoniales e incluso barrios enteros ingresan al espacio expositivo, el cual en muchos casos da cuenta también de un cambio.”<sup>551</sup>

De igual modo se consideran importantes problemas específicos que enfrentan ciudades de la periferia, muchos de los cuales son abordados en base a investigaciones previas. Las cuatro exposiciones propuestas para su estudio en el presente capítulo son:

- CONTAMINACIONES CONTEMPORÁNEAS, 2012
- ESTALLIDOS/TERRITORIO–CUERPO/CONFLICTO, 2013
- CIUDAD H, 2015
- CIUDAD NEGRA, 2018

---

<sup>551</sup> PARRA, Diego, “Nomadismo y autonomía: cruces entre Minga y Ciudad H”, *Artishock*, 11 mayo 2015.  
<<https://artishockrevista.com/2015/05/11/nomadismo-autonomia-cruces-minga-ciudad-h/>> [Fecha consulta 10 mayo 2020]

## 8.1. Contaminaciones Contemporáneas

Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago  
Del 30 de agosto al 4 de noviembre de 2012

### Curaduría

Ethel Klenner  
Paul Birke

### Artistas participantes

- Catalina Bauer
- Francisca Benítez
- Julen Birke
- Rodrigo Canala
- Cristóbal Lehyt
- Marcela Moraga
- Felipe Mujica
- Alejandra Prieto
- Tomás Rivas
- Nicolás Rupcich
- Johanna Unzueta
- Ales Villegas

*Contaminaciones Contemporáneas* se presenta en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (MAC USP), Brasil, en el año 2010 y, posteriormente, en el año 2012, en el Museo de Arte Contemporáneo del Parque Forestal (MAC), en Chile, bajo la curaduría de la galería Die Ecke Arte Contemporáneo, que representa a los artistas expositores.

Es la primera vez que el MAC presenta una muestra cuya curaduría corresponde a una galería de arte, en este caso dirigida por Paul Birke, director de Die Ecke y por la curadora independiente Ethel Klenner. El museo desea poner de manifiesto su reconocimiento a la labor de galerías que apoyan a colectivos de artistas jóvenes, así como la

aportación que hacen al nuevo coleccionismo de arte contemporáneo en Chile.

*Contaminaciones Contemporáneas* puso en común el trabajo de doce artistas pertenecientes a la generación de los 70 y los 80, que tienen un enfoque experimental en sus trabajos y que, valiéndose de diferentes lenguajes de representación, como el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía, el vídeo y la instalación, tratan temas de actualidad como las transformaciones en el espacio urbano de las grandes ciudades y los riesgos de la polución en el mundo contemporáneo.

“Tomando en cuenta que –especialmente en Latinoamérica– el crecimiento urbano ha sido descontrolado –lo que ha resultado en cinturones de miseria en las periferias–, las estructuras de clases son muy cambiantes como resultado de las crisis económicas, y la población se segrega entre zonas residenciales exclusivas o ghettos.”<sup>552</sup>

En el presente contexto, la producción de **Catalina Bauer** (Buenos Aires, 1976) se distingue por el uso de fibras trabajadas manualmente con las que experimenta desde la apropiación para luego recontextualizar el producto obtenido dando prioridad a los lugares donde se presentarán. Asimismo, pone de manifiesto, el interés que la artista tiene por el trabajo colectivo.

“El trabajo de Catalina Bauer se vale de la exploración de los materiales y su potencial al ser manipulado con las manos. Sus obras, muchas veces cercanas a las técnicas textiles, van desde el dibujo hasta la escultura, de pequeña a gran escala, de lo íntimo e individual a lo colectivo; ocasiones en las que la

---

<sup>552</sup> VILLASMIL, Alejandra, “Contaminaciones Contemporáneas: el ambiente natural como territorio del arte”, *Artishock*, 6 mayo 2011. <<https://artishockrevista.com/2011/05/06/contaminaciones-contemporaneas-ambiente-natural-territorio-del-arte/>> [Fecha consulta 4 mayo 2020]

colaboración de terceros forma parte del proceso, y a su vez, el proceso constituye el sentido mismo de la obra.”<sup>553</sup>



Catalina Bauer, *Chacra*, 2009

De hecho, un creciente interés por lo performativo y la danza otorgan a su trabajo un aspecto participativo, debido también al tamaño que este ha adquirido, lo que hace que tenga que recurrir a la ayuda de otras personas, alcanzando, durante su realización una imagen próxima al ritual. Es el caso del gigantesco tejido a crochet con nylon que elabora junto a un grupo de mujeres con las que se reúne semanalmente durante nueve meses, en la Casa de la Mujer de Huamachuco en la Comuna de Renca en Santiago. La artista señala que se identifica

“Con la idea de pensar con las manos. Mi trabajo es bastante multidisciplinario, pero recorro constantemente al dibujo y al tejido como dos disciplinas desde donde puedo desarrollar

---

<sup>553</sup> SOLIMANO, Paula, “Catalina Bauer. Un tejido espiritual entre hermanas de arte”, *Artishock*, 6 mayo 2018.  
<<https://artishockrevista.com/2018/05/06/catalina-bauer-un-tejido-espiritual-entre-hermanas-del-arte/>> [Fecha consulta 4 mayo 2020]

obras que luego alcanzan un carácter más escultórico y que muchas veces se traducen en instalaciones y últimamente, en videos-performance. Recurrir al tejido o a un tipo de dibujo que se basa en la repetición, son mis maneras de entrar en una especie de espacio mental, que me permite pensar desde el hacer.”<sup>554</sup>

Por otro lado, en el proyecto *Lapso Número 4 (Centro y Periferia)* (2008–2010) la artista nos propone una instalación interactiva que invita a trazar, sobre la pared, circunferencias de colores que se pueden relacionar con los grandes centros urbanos de Brasil y “la periferia, el círculo como contorno básico de la imagen, siempre presente en la naturaleza, o el círculo como ciclo virtuoso o vicioso al que se somete lo natural.”<sup>555</sup>



Catalina Bauer, *Lapso Número 4 (Centro y Periferia)*, 2008–2010

La artista narra que viviendo en Nueva York gracias a una beca que le permitió una estancia de cuatro meses, en una visita al New Museum, leyó una enorme lista con las exposiciones de ese momento. En ese instante se da cuenta de que no conocía a ningún artista, algo que le

---

<sup>554</sup> Véase “Catalina Bauer”, *SML*, 22 mayo 2018.

<<https://revistasml.cl/catalina-bauer>> [Fecha consulta 4 mayo 2020]

<sup>555</sup> VILLASMIL, Alejandra, “Contaminaciones Contemporáneas: La Galería entra al Museo”, *Artishock*, 5 septiembre 2012.

<<https://artishockrevista.com/2012/09/05/contaminaciones-contemporaneas-la-galeria-entra-al-museo/>> [Fecha consulta 3 mayo 2020]



hizo sentir “una especie de expulsión” cayendo, por un tiempo, en un vacío, sobre todo porque en Chile sentía que formaba parte de “la escena del arte.”



Catalina Bauer, *Two Lines Twining a Soul*, 2018

Comenta Bauer que “para poder empezar a soltar la mano”<sup>556</sup> compra unos elásticos, por ser un material interesante con el que se siente familiarizada, y comienza a hacer pruebas, a la vez que va recolectando folletos de cupones de descuento, que encuentra en todos los supermercados, hecho que la mantenía afligida y la hacía pensar “Hay tanto de tanto, es una saturación.”<sup>557</sup>

Con esos dos materiales empieza a armar una estructura en espiral que termina siendo una cesta, *Two Lines Twining a Soul (Dos líneas tocando un cántaro)* (2018), y que ella relaciona con un recorrido personal hacia afuera pero también hacia adentro, como un “constante ejercicio que uno hace de abrirse al mundo y después cerrarse y estar en conexión con uno mismo.”<sup>558</sup> Precisamente, la elaboración del trabajo manual de Bauer, al ser tan laborioso y reiterativo, le permite reflexionar y lograr la misma transformación que en la obra se va dando.

---

<sup>556</sup> *Ibidem.*

<sup>557</sup> *Ibidem.*

<sup>558</sup> *Ibidem.*

A través de una variedad de técnicas que comprenden dibujo, fotografía, vídeo y performance, **Francisca Benítez** (Santiago, 1974) elabora sus trabajos tratando de interpretar lo que está construido y las fuerzas sociales que le dan sustento, por lo que ella comenta que los mismos “documentan y cuestionan los sistemas político-territoriales en los que habito, enfocándome principalmente en la coexistencia de culturas diversas en la ciudad contemporánea.”<sup>559</sup>



Francisca Benítez, *Prótesis del Nuevo Éxodo*, 2002-2006

En *Prótesis del Nuevo Éxodo* (2002–2006), conformada por setenta fotografías, la artista registra cambios temporales del paisaje arquitectónico de los barrios judíos de Brooklyn –Nueva York– generados por estructuras colocadas, generalmente, en el exterior de las viviendas llamadas *Sukkah*<sup>560</sup> y en las que sus usuarios viven

---

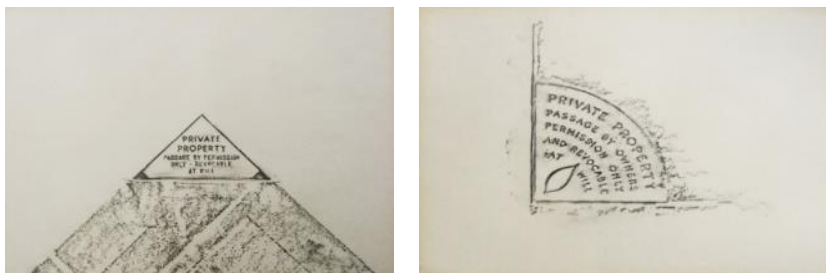
<sup>559</sup> Véase “Francisca Benítez”, Artistas, Proyectos Sede Santiago de Chile, Barcelona, *Info. Die Ecke* <<https://www.dieecke.cl/artistas/francisca-benitez>> [Fecha consulta 4 mayo 2020]

<sup>560</sup> *Sucot* es una festividad judía, llamada también *Fiesta de las Cabañas* o *de los Tabernáculos*, que se celebra a lo largo de 7 días en Israel (del 15 al 22 de Tishrei, en septiembre-octubre) y 8 días en la diáspora judía (hasta el 23 de ese mes), considerada una de las celebraciones más importantes del judaísmo. La fiesta, de origen bíblico, rememora las vicisitudes del pueblo de Israel durante su deambular por el desierto y la precariedad de sus condiciones materiales, por lo que simbolizada el morar en una cabaña provisoria o *sucá*, después de la salida de la esclavitud en Egipto. También su

durante una semana. A Benítez, como arquitecta, le llama la atención este cambio en las fachadas de las edificaciones *hasídicas*<sup>561</sup>, que registra en fotografías. En cualquier caso, Francisca Benítez, a través de sus proyectos, manifiesta interés por la forma en que se habita el espacio.

“Indaga en las formas en que habitamos el espacio y está profundamente vinculada a los lugares en los que vive y a las comunidades con las que interactúa. Desde sus documentales en video y fotografía sobre arquitecturas efímeras, a sus performances sobre líneas de propiedad, su trabajo cuestiona los sistemas político territoriales que dan forma a la ciudad contemporánea.”<sup>562</sup>

Muestra contundente de ello son las imágenes obtenidas mediante la técnica del *frottage* en grafito sobre papel elaborados sobre las aceras de Nueva York durante los años 2008–2009.



Francisca Benítez, *Property Line*, 2008-2009

---

significado tiene que ver con una cobertura exterior temporal, como el de una vivienda que no es la permanente.

<sup>561</sup> El *hasidismo* o *jasidismo* es una interpretación mística del judaísmo ortodoxo cuyo fundador es el rabino polaco Israel ben Eliezer, también conocido como Baal Shem Tov (1698-1760).

<sup>562</sup> Véase “Die Ecke Arte Contemporáneo. Cuerpos Comunicantes”, *Activity Gallery Weekend*, 2019.

<[https://www.barcelonagalleryweekend.com/activity.php?id\\_event=23](https://www.barcelonagalleryweekend.com/activity.php?id_event=23)>  
[Fecha consulta 4 mayo 2020]

Por su parte, **Julen Birke** (Santiago, 1973) investiga sobre los cultivos agrícolas y los sistemas de zonificación para los espacios urbanos destinados a las áreas verdes de la ciudad. En esta ocasión exhibe la instalación *Cultivos Contenidos* (2010) elaborada con varillas de aluminio y mallas que forman estructuras que encierran dibujos y objetos alusivos a la reducida cantidad de territorio destinada a los cultivos agrícolas.



Julen Birke, *Cultivos Contenidos*, 2010

En la misma línea de investigación se encuentra el proyecto *Cultivo Zonificado* (2009), que presenta en Die Ecke, sobre el desplazamiento del espacio natural al espacio galerístico, donde 144 lechugas se descomponen a lo largo de la exposición para alertar sobre el cultivo en ambientes parecidos al de un laboratorio. Con la instalación *Siembra* (2002), en un terrero recién arado y listo para ser sembrado, Birke evidencia la contaminación del mismo por medio de doscientos cilindros plásticos fluorescentes, de dimensiones variables, que al ser iluminados denuncian la intervención del territorio natural con objetos del mundo artificial.



Julen Birke,  
*Siembra*, 2002  
*Cultivo Zonificado*, 2009

Según Paul Birke, hermano de Julen, la artista:

“Con estas operaciones visuales y a su vez escultóricas e instalativas nos convoca a pensar sobre el equilibrio en la intervención de la naturaleza y sobre el límite de su desplazamiento intentando llegar a una nueva manera de relacionarnos con ella.”<sup>563</sup>

En otra instalación, *Harnero* (2018), Birke se refiere a la acción de *harnear*, es decir, de separar lo *bueno* de lo *malo* como metáfora de los sistemas de clasificación de lo natural frente a lo producido de manera industrial, para lo que recurre a harneros y piedras recogidas en sus trayectos, como el que hace por el Cajón del Maipo, donde transcurre su infancia.

Para exhibir este proyecto la artista dispone, a lo largo de la sala de exhibición, harneros que son estructuras de hierro revestidas con

---

<sup>563</sup> Véase catálogo de la exposición *Corral de Clasificación*, Galería Die Ecke Arte Contemporáneo, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Fondart), 2014. <<https://www.dieecke.cl/content/2-proyectos/2-project-c/2-catalogo-2/06-simulacion-birke-completa.pdf>> [Fecha consulta 10 mayo 2020]

cobre y que, por medio de una malla, separan los materiales que se pasan por los mismos como grava, gravilla, arena y arena fina. Con este proyecto, la artista también lleva esa diferenciación entre lo bueno y lo malo al ámbito laboral, ya que nos plantea una reflexión sobre el esfuerzo humano necesario para realizar determinadas faenas.



Julen Birke, *Harnero*, 2018

En cualquier caso y con respecto a este proyecto, Julen Birke pone de manifiesto el valor que otorga al trabajo manual en la expresión artística y sostiene que ha trabajado

“El volumen, pero siempre en relación con el espacio del lugar, siendo consciente de las materialidades como el plástico y los textiles. Ahora estoy trabajando con la piedra y la tierra; con materiales que de alguna manera podrían tener un carácter banal y que yo recontextualizo, dándole un valor a lo manual.”<sup>564</sup>

Por otro lado, en la elaboración de sus obras **Rodrigo Canala** (Santiago, 1972) recurre a elementos precarios, a la gráfica y a la geometría para

---

<sup>564</sup> Véase “Harnero”, *Relieve Contemporáneo*, mayo 2018.

<<http://relievecontemporaneo.com/harnero/>> [Fecha consulta 10 mayo 2020]

lograr lo que él mismo denomina “inercia óptica”, una suerte de ilusionismo que busca alcanzar en el espectador un equilibrio entre quietud y expectación. Ello lleva a la periodista Alejandra Villasmil a señalar que:

“Ambiguos y sugerentes, los trabajos de Canala funcionan a partir de la tensión entre opuestos y la contemplación crítica, desvelando iconografías y conceptos abstractos de compleja materialización, como el vacío y el límite.”<sup>565</sup>

En *Contaminaciones Contemporáneas*, Canala presenta *Banderines Vacíos* (2010), instalación que suspende del techo de la sala para hacer un llamado de atención sobre la contaminación visual que los mismos producen en el espacio público. En este sentido, el artista hace una propuesta donde los banderines se presentan huecos y monocromos.

Dado que, generalmente, el banderín suele hacer referencia a alguna celebración o conmemoración y es un elemento que ornamenta y que delimita, en el caso de la pieza *Banderines Vacíos*, esta también cumple la función de engalanar la muestra, pero en sentido crítico por sólo contar con el perímetro del elemento al cual hace alusión.

Otro ejemplo de elementos ambivalentes que suelen interesar a Canala lo constituyen las rejas cuyas puntas son violentas pero que, al ser repetitivas, pasan a tener un aspecto ornamental. Además de los banderines o las rejas, el artista trabaja el icono del destello, también desde un enfoque crítico, por considerar que, en la actualidad, el espectáculo lo inunda todo, inclusive al arte y, precisamente, el destello le permite reflejar “lo brillante vacío” que este tiene.

En *Diamante Hueco* (2011), los destellos de Canala, obtenidos por medio de la utilización de un *stencil* en el que coloca pintura alrededor y no dentro, de nuevo se presentan vacíos. No obstante, demarcan un

---

<sup>565</sup> VILLASMIL, Alejandra, “Rodrigo Canala: quiero generar en el espectador una experiencia contemplativa”, *Artishock*, 3 junio 2011. <<https://artishockrevista.com/2011/06/03/rodrigo-canala-quiero-generar-espectador-una-experiencia-contemplativa/>> [Fecha consulta 4 mayo 2020]

límite que al encontrarse en el exterior de la galería, plantean una reflexión sobre el cerco que protege una zona vacía.



Rodrigo Canala,  
*Banderines Vacíos*, 2010  
*Diamante Hueco*, 2011

Con respecto a cuál es la zona vacía en el caso de *Diamante Hueco*, el mismo artista comenta que:

“No sé. Tal vez hago una pregunta sobre el arte, porque en el interior de la galería no hay nada expuesto. Esta galería establece además una relación muy directa con el espacio público. Es una galería increíble. Es un desafío exponer ahí. Hace tiempo que empiezan a tejerse una red de relaciones entre las



materialidades, los iconos, y todavía estoy en busca de un significado. Estoy en ese proceso. No pienso en mi trabajo como algo resuelto.”<sup>566</sup>



Rodrigo Canala, *Destellos negros*, 2011

Con respecto a **Cristóbal Lehyt** (Santiago, 1973), otro de los artistas participantes en esta muestra, cabe decir que hace trabajos que responden a contextos específicos, sean galerías, institutos, museos o espacios alternativos, ya que cada obra es pensada como reflejo y contraste del espacio de exposición y su potencial público.

Para *Contaminaciones Contemporáneas*, Lehyt construye esculturas frágiles de yeso, a las que suma materiales como madera, cordel y cartón, obras que se ajustan a un marco tradicional pero que hacen alusión a procesos sociales de producción manual.

“Sugieren desde objetos precolombinos hasta esculturas modernistas, pasando por líneas gráficas de teoría de la información, topología y teoría de nudos. De esta forma, los

---

<sup>566</sup> *Ibidem*.

objetos piden ser leídos no sólo como esculturas o dibujos, sino como artefactos de ayuda.”<sup>567</sup>



Cristóbal Lehyt, *Ocular Espectacular*, 2009

Por otro lado, la curadora Rocío Aranda-Alvarado apunta que Lehyt “utiliza el paisaje, el objeto artesanal, la estructura de clases, la historia de la industria y el trabajo para analizar las relaciones artificiales y construidas entre estas ideas y el desarrollo de la identidad

---

<sup>567</sup> VILLASMIL, Alejandra, “Contaminaciones Contemporáneas: La Galería entra al Museo”, *op. cit.*

nacional.”<sup>568</sup> Asimismo, *Proyección Dramática* (2010) y *Esculturas* (2010)

“Vuelven a difuminar los límites entre el objeto común, la obra de arte y el paisaje de lo cotidiano. Este conjunto de obras está pensado como una especie de retrato de la zona de Santiago en el que se encuentra la galería, en concreto el sector entre la calle Alonso de Córdoba y la avenida Vitacura.”<sup>569</sup>



Cristóbal Lehyt, *Proyección Dramática (Vitacura)*, 2010

Estos proyectos están conformados por un conjunto de dibujos, enlazados a la figura humana y a su representación emocional en Vitacura, comuna donde el artista nace y en la que todavía reside parte de su familia, realizados durante un estado de trance a lo largo de varios días, siguiendo un proceso similar al de los dibujos automáticos surrealistas. Son obras que “están hechas sin control evidente, salen

---

<sup>568</sup> ARANDA-ALVARADO, Rocío, “Cristóbal Lehyt: El Objeto Trabajado”, *Artishock*, 6 mayo 2011.

<<https://artishockrevista.com/2011/05/06/cristobal-lehyt-objeto-trabajado/>> [Fecha consulta 6 mayo 2020]

<sup>569</sup> *Ibidem*.

del momento creado por la concentración, el aburrimiento, el ensimismamiento.”<sup>570</sup>

Al igual que sus *retratos de Stuttgart*, que forman parte de las 32 piezas del proyecto, junto con las de Nueva York, los dibujos evocan un paisaje impregnado de detalles del mundo real con influencia psicológica de un lugar determinado. Para el artista, son proyecciones dramáticas elaboradas con grafito y tinta sobre papel y posteriormente fotografiadas, ampliadas y alteradas, a través de intervención digital, para ser impresas en unas medidas que alcanzan los dos metros de altura. Por otro lado, las esculturas, que forman parte del mismo proyecto, siguen patrones orgánicos que parecen moverse y transformarse a medida que se observan, a la vez que son alusiones a elementos, tanto visibles como invisibles.



Cristóbal Lehyt, *Esculturas*, 2010

Para finalizar, cabe señalar que Lehyt ha manifestado en diferentes ocasiones su preocupación por el espectador de su trabajo y espera que el mismo sea comprendido por el público común, ya que entiende

---

<sup>570</sup> *Ibidem.*

que “el arte debe estar despojado de elitismos y ser apreciable por todo el mundo.”<sup>571</sup>

Otro de los aspectos abordados en la presente muestra es el de la relación del ciudadano con la naturaleza a través de los proyectos de **Marcela Moraga** (San Fernando, Chile, 1975) con intervenciones y performances. Acciones que están documentadas en vídeo y fotografía, ya que a la artista le interesa focalizar<sup>572</sup> tanto en paisajes como en escenas las acciones que realiza y sostiene que en su trabajo examina “la desconexión que tiene el individuo con su fuente de vida, sobre todo en el espacio urbano”.

“Por ejemplo, la reducción de la Naturaleza a un recurso económico, a una estética, o a turismo. Por otro lado, en mis proyectos busco analizar la pérdida de identidad que tiene el ciudadano con la Naturaleza, como la pérdida de su origen. Mis armas de trabajo son la acción de arte y el video principalmente.”<sup>573</sup>

En *Contaminaciones Contemporáneas* Moraga exhibe el vídeo y las fotografías de su performance *Protección de los sentidos* (2010) en la que aparece vestida con un mono blanco y con unos supuestos productos de limpieza –como detergentes, trapos, escobas– “con los que limpia de manera obsesiva un paisaje natural no intervenido por el hombre para limpiar lo no contaminado y así proteger a lo natural.”<sup>574</sup>

---

<sup>571</sup> Véase “Cristóbal Lehyt. Arte semiconsiente”.

<<https://ambientesdigital.com/cristobal-lehyt/>> [Fecha consulta 6 mayo 2020]

<sup>572</sup> Véase “Marcela Moraga – 1975”, Artistas, Proyectos, Sede Santiago de Chile, Barcelona, *Info. Die Ecke*. <<https://www.dieecke.cl/artistas/marcela-moraga>> [Fecha consulta 6 mayo 2020]

<sup>573</sup> Véase “Tener pies y no tener tierra | Marcela Moraga; 21 de octubre, 2011”, *Yono*, 14 agosto 2013.

<<https://espacioyono.wordpress.com/2013/08/14/tener-pies-y-no-tener-tierra-marcela-moraga-21-de-octubre-2011/>> [Fecha consulta 8 mayo 2020]

<sup>574</sup> VILLASMIL, Alejandra, “Contaminaciones Contemporáneas: La Galería entra al Museo”, *op. cit.*



Marcela Moraga,  
*Protección de los Sentidos*, 2010

*Tener pies y no tener Tierra* (2011) es el nombre de otra acción que la artista realiza tanto en el espacio urbano como en un bosque de Alemania, donde actualmente reside. En la misma dirección, en el proyecto *Vida de Ciencia Ficción* (2004–2008), realizado con anterioridad en diferentes ciudades europeas, Moraga expone performances y *site specifics*, igualmente registrados con vídeos y fotografías. En esta ocasión, plantea una reflexión con respecto a cómo se encuentra el mundo en tiempos ficticios, al considerar que

vivimos una vida de ciencia ficción y querer alertar sobre la irrealidad que percibimos como normalidad.



Marcela Moraga,  
*Tener pies y no tener Tierra*, 2011



Marcela Moraga,  
*Vida de Ciencia Ficción*, 2004–2008

Específicamente, en *Like a Selknam*<sup>575</sup> (2005), performance grabado en vídeo que desarrolla en un parque de Rotterdam, la artista quiere llamar la atención sobre la naturaleza artificial en las ciudades, dado que por debajo del césped que pisa lo que hay es cemento.

“El ser humano está perdiendo la conexión con la *naturaleza real*, y finalmente pensé acerca de las últimas personas que tuvieron esa conexión, ellos fueron obviamente los indígenas. Entonces allí decidí pintar mi cuerpo como un *Selknam*. En el video aparezo escuchando sonidos de la selva desde la radio, sonidos artificiales de naturaleza en un paisaje artificial de Rotterdam.”<sup>576</sup>

Para la artista los tiempos ficticios marcan el fin de una cultura que ya no puede volver atrás y cuyo detonante son los actos terroristas del 11 de septiembre en EEUU, a partir de los cuales los gobiernos comienzan un control de los ciudadanos a través del miedo y con el uso de la tecnología.

Con un tipo de intervención que transforma el espacio, la obra de **Felipe Mujica** (Santiago, 1974) parece aludir a la pintura mural que podemos encontrar en la calle. Así, en los proyectos *Por pintar la libertad de colores* y *For and Against* (2010), Mujica investiga específicamente, con diferentes técnicas, el muro callejero como

---

<sup>575</sup> Los *selknam* también conocidos como *onas* son un pueblo amerindio de recolectores y cazadores asentado en el centro y norte de la isla Grande de Tierra del Fuego, en el extremo austral del continente americano. A principios del siglo XX son víctimas de un genocidio, a partir de la llegada de colonizadores europeos y chilenos, cuando intentan resistirse a la invasión destruyendo las alambradas que separan el territorio. Hoy día solo viven en la parte argentina de la isla y no en la chilena.

<sup>576</sup> Véase “Arte latinoamericano en Berlín/Vida de ciencia ficción: la obra de Marcela Moraga Millán”. <[https://www.lai.fu-berlin.de/disziplinen/literaturen\\_und\\_kulturen\\_lateinamerikas/studiengaenge/elearning-projekte/projektkurs\\_bose10-11/vida\\_de\\_ciencia\\_ficcion\\_spanisch.pdf](https://www.lai.fu-berlin.de/disziplinen/literaturen_und_kulturen_lateinamerikas/studiengaenge/elearning-projekte/projektkurs_bose10-11/vida_de_ciencia_ficcion_spanisch.pdf)> [Fecha consulta 20 mayo 2020]



soporte del dibujo de los *graffitis* de Río de Janeiro y Santiago. Sobre su producción el artista hace alusión a los códigos visuales que utiliza.

“Mi obra ha crecido de códigos visuales relacionados con la abstracción geométrica, donde los mecanismos económicos de producción de imágenes son simultáneamente un conjunto de referencias históricas y un conjunto de herramientas de creación.”<sup>577</sup>



Felipe Mujica,  
*Por pintar la libertad de colores*, 2010  
*For and Against*, 2010

Mujica no duda en recurrir a la colaboración de otras personas ya que, como sostiene “constantemente entrelazo mi obra con la de otros” sea en exposiciones, proyectos de grupo o en publicaciones, como es el caso de las instalaciones con paneles de tela, que ocupan un espacio en el que están dispuestas para ser contempladas, pero que, a la vez, pueden ser un elemento funcional como barreras que dirigen la circulación de las personas.

En la misma dirección, Mujica permite que sus creaciones puedan “ser usadas por otros artistas y curadores en referencia directa a movimientos de vanguardia como el constructivismo ruso y la escuela

---

<sup>577</sup> Véase “Felipe Mujica. Chile, 1974”.

<<http://abstractioninaction.com/artists/felipe-mujica/>> [Fecha consulta 7 mayo 2020]

Bauhaus, puesto que intentan recobrar y reinterpretar el ideal modernista de democratización del objeto de arte.”<sup>578</sup>



Felipe Mujica,  
*Una noche de verdad dentro de una noche de verano*, 2018

Sus esculturas son llamadas por el mismo artista *acciones escultóricas*, por tratarse de construcciones temporales y frágiles hechas solo para ser expuestas o para ser fotografiadas. A la vez, pretende que sean un homenaje a los ideales modernistas en Latinoamérica y una crítica a la fragilidad de estos, lo que impide que lleguen a afianzarse.

Estas esculturas también son un proyecto abierto puesto que pueden ser realizadas tanto por Mujica, por otros artistas, por el mismo personal del museo, o en talleres para niños con autoría compartida, en cuyo caso lo único que pide es que quede registro de ello. Un ejemplo al respecto lo encontramos en obras como *Línea de hormigas* realizada por niños de la escuela primaria de Hotspur en Newcastle en 2013.

---

<sup>578</sup> *Ibidem*.



*Línea de hormigas,*  
Escuela Primaria de Hotspur, Newcastle, 2013

Con un marcado carácter crítico, minerales y comida perecedera es la materia prima utilizada en las obras de **Alejandra Prieto** (Santiago, 1980). Elementos que tienen en común un origen orgánico y una función energética, esta última nutritiva en el caso de la comida e industrial en el caso del carbón. Para la periodista Alejandra Villasmil, la obra de esta artista pone de relieve la explotación a la que son sometidos los recursos naturales.

“El trabajo de Prieto plantea contradicciones entre el material y su significado, los objetos funcionales y el objeto de arte, la producción industrial y la producción artística, la explotación del hombre y de los recursos naturales, la sinestesia, el consumo, la energía, la luz, el reflejo y el diseño.”<sup>579</sup>

La artista elabora con carbón objetos que en la vida diaria son funcionales, como por ejemplo, las zapatillas Nike, con las que quiere referirse tanto a las condiciones laborales en la explotación del mineral, como a la explotación de los trabajadores que producen ese calzado. Otro ejemplo es el de la pieza *Igloo*, realizada con terrones de azúcar, en la que relaciona el hielo y el azúcar por medio del color

---

<sup>579</sup> VILLASMIL, Alejandra, “Contaminaciones Contemporáneas: La Galería entra al Museo”, *op. cit.*

blanco, o *Coal Igloo*, hecho con carbón, material que por su condición de combustible produce luz y calor.

En *Contaminaciones Contemporáneas*, Prieto presenta la pieza *Black Fleece* (2010), una pintura mural realizada con alquitrán y un par de zapatos de carbón mineral y sobre la que hace el siguiente comentario:

“Antes que los minerales, me interesan los materiales en general. A ellos no los veo como un pedazo de la naturaleza a la espera de una marca externa, sino más bien, como dice el antropólogo Tim Ingold, son una *historicidad en curso*. Entonces, entender los materiales es tratar de contar sus historias, de lo que hacen y lo que les sucede cuando son tratados en formas particulares, en sus propias prácticas.”<sup>580</sup>



Alejandra Prieto, *Black Fleece*, 2010

---

<sup>580</sup> SOTO MAULÉN, Sergio, “Alejandra Prieto: es necesario más que nunca que el arte no sea condescendiente”, *Artishock*, 16 diciembre 2019. <<https://artishockrevista.com/2019/12/16/alejandra-prieto-entrevista-estratos/>> [Fecha consulta 6 mayo 2020]

Para Prieto, el cuerpo humano está constituido por muchos minerales y, por ello, se interesa por la relación de este con la naturaleza y con los objetos, ya que muchos están hechos de petróleo, que son compuestos orgánicos, por contener carbono. Esa relación material básica conduce a la artista a otras más complejas de tipo conceptual, que involucran lo social, económico y político, por lo que infiere que si esa parte material que conecta al ser humano con su entorno, se tuviera más presente y se incorporara a la cotidianeidad, la relación directa con la ecología llevaría a evidenciar de manera más notoria como se afectan constantemente.

“A través de la manipulación técnica de materiales, busco sus particularidades, por ejemplo, el reflejo que produce el carbón mineral después de ser pulido. Ese tipo de encuentros formales me permiten relacionarlos con otros usos y significados, impensados al momento de acercarme al material.”<sup>581</sup>



Alejandra Prieto, *Estratos*, 2019

---

<sup>581</sup> Véase “Alejandra Prieto”, *Artistas, proyectos*, sede Santiago de Chile, Barcelona, *Info. Die Ecke* <<https://www.dieecke.cl/artistas/alejandra-prieto#1#bio>> [Fecha consulta 7 mayo 2020]

Prieto comenta que el pulido del carbón la condujo a los espejos precolombinos de la cultura *Chavín*, que son elaborados con esa piedra y que de la misma forma le ha ocurrido con otros materiales, lo que la conecta, por una parte, con el modo de producción de esos objetos y, por otra, con el imaginario que van componiendo a su alrededor.

Por otro lado, **Tomás Rivas** (Santiago, 1975) asume la arquitectura como eje central de su obra y, en particular, busca reconstruir el pasado a través de murales en los que son recreados edificios, a la manera de frisos o de dibujos en perspectiva, que “hablan sobre el ciclo de construcción y destrucción propio de la arquitectura, aún más dentro de los vertiginosos procesos de planeación urbana de las grandes ciudades.”<sup>582</sup>



Tomás Rivas, *Anatomía de una ciudad obtusa*, 2011

La obra *Anatomía de una ciudad obtusa* (2011) es un dibujo mural de una ciudad, basado en tres pinturas del siglo XV, obtenido al traspasar un dibujo mediante cortes sobre plantillas de papel adheridas a la pared, que se marcan directamente en la superficie. El trabajo enfatiza

---

<sup>582</sup> VILLASMIL, Alejandra, “Contaminaciones Contemporáneas: La Galería entra al Museo”, *op. cit.*

lo inmaterial de la imagen representada, una escena urbana renacentista, hecha con su perspectiva y punto de fuga correspondiente.

“La imagen en el muro tiene un carácter espectral que desafía el referente clásico utilizado, preguntándose por la pertinencia de aquel modelo. De esta manera, la obra intenta hacerse cargo de un modelo antiguo de representación de una ciudad y a una técnica alusiva a la pintura de fresco pero que, sin embargo, contradice a sus referentes al desarrollar un mural hecho de cortes y líneas.”<sup>583</sup>

En *Grand Prix* (2015) Tomás Rivas, en colaboración con el arquitecto Ignacio Rivas, investiga sobre la relación entre la obra y su soporte, al indagar en los sistemas de montaje. Este proyecto colaborativo busca fijar semejanzas y diferencias entre el objeto y su lugar al colocar los elementos en espacios específicos de la galería.



Tomás Rivas e Ignacio Rivas, *Grand Prix*, 2015

---

<sup>583</sup> BRUGNOLI, Pablo, “Grand Prix”, *Colección Catálogos Die Ecke*, 2015.  
<<https://www.dieecke.cl/content/2-proyectos/2-project-c/2-catalogo-2/11-simulacion-completa-t.rivas.pdf>> [Fecha consulta 20 mayo 2020]

En el interior de la galería una estructura visual y espacial que imita el esqueleto de una construcción prefabricada produce una nueva configuración del lugar, en la que se colocan objetos, de distintos materiales, como mármol, cartón, yeso y madera, en su mayoría desechos que son utilizados como soportes para dibujos que aluden tanto a la historia del arte de occidente y su estrecha relación con la arquitectura, como a la precariedad y el deterioro de los materiales que los sostienen.

Por su parte, **Nicolás Rupcich** (Santiago, 1981) se centra en el planeamiento urbano, la arquitectura y la intervención del hombre en la naturaleza y el paisaje. El artista trabaja principalmente con fotografía, vídeo e instalación, interesándose especialmente por las particularidades de la producción de imagen y de los medios en general de los que podemos hacer uso en la actualidad.

En el proyecto *Postal* (2010) registra, a través de un vídeo, lugares sin tránsito de la ciudad de Santiago, como pasillos oscuros, pasajes subterráneos o calles desoladas en las horas de menor actividad de la jornada, en contraste con la actividad pujante que se registra durante el día. Asimismo, indaga sobre los medios de producción de la imagen digital y gran parte de su obra trata de definir qué determina una imagen y cómo esta se trabaja en el presente, por considerar que los estándares de calidad actuales son tan altos que, irremediablemente, llevan a una manipulación de la realidad cotidiana, por lo que nos fuerza a repensar la relación con la misma. Para Nicolás Rupcich,

“La digitalización de la naturaleza es un fenómeno absolutamente gráfico de este proceso pues, a través de los medios digitales, el paisaje natural se ha ido transformando en un espacio ficcional, adquiriendo en el imaginario de las grandes ciudades una identidad visual que ha sido usurpada por el fantasma de su representación digital. En este sentido, las convenciones visuales de la excesiva definición de la imagen y el color extremo del régimen visual digital se convierten en estrategias que exacerban el simulacro de *vida* tras lo que vemos en la pantalla, cuando en el mundo real y en un contexto



global la naturaleza se encuentra más bien en una condición opuesta.”<sup>584</sup>

En por ello que el artista trabaja sobre la relevancia que tiene el objeto pantalla en nuestra sociedad, ya que es el dispositivo mediador entre el espacio virtual y el real, y la alteración de la noción del tiempo producto de la hiperconectividad.



Nicolás Rupcich,  
*Postal*, Vídeo/Música Gerardo Manns, 2010

---

<sup>584</sup> Véase “Nicolás Rupcich: La sombra de la imagen”, *Artishock*, 14 agosto 2028. <<https://artishockrevista.com/2018/08/14/nicolas-rupcich-la-sombra-de-la-imagen/>> [ Fecha consulta 7 mayo 2020]



Nicolás Rupcich,  
*La sombra de la imagen*, 2018

Para el proyecto *La sombra de la imagen*, Rupcich toma el título a partir de la frase en inglés *ghost image*, que como él explica es una especie de fantasma de lo natural.

“Un fenómeno que se da en las pantallas, cuando se repite mucho una imagen en algunos aparatos y produce el defecto de una especie de sombra, como una impresión de lo que fue la imagen que estuvo repitiéndose tanto. Una imagen residual, la digitalización de la naturaleza, una especie de fantasma de lo natural.”<sup>585</sup>

El artista, que presenta paisajes en sus vídeos, siente que es paradójico ver algo natural a través de una pantalla, dado que esta funciona con electricidad y muchas veces sus fuentes de energía provienen de recursos naturales, lo que hace que represente imágenes de lo mismo

---

<sup>585</sup> Véase el vídeo *La sombra de la imagen – Nicolás Rupcich*.

<<https://www.facebook.com/Matucana100/videos/la-sombra-de-la-imagen-nicolás-rupcich/10156516608911992/>>

que consume y que se genere una suerte de *loop*. En este sentido, para Rupcich se ha llegado a la “digitalización de la naturaleza” ya que el paisaje natural se ha transformado en un espacio ficcional y la identidad visual de estos espacios, “ha sido usurpada por el fantasma de su representación digital.”<sup>586</sup>



Nicolás Rupcich, *Hiperrealidad y cementerio de árboles*, 2018

Otra de las artistas que integran la muestra es **Johanna Unzueta** (Santiago de Chile, 1974) que trabaja con herramientas y maquinaria elaboradas con materiales naturales, como fieltro y madera, abordando las nociones de trabajo y su impacto tecnológico, histórico y social.

Unzueta realiza “esculturas industriales” con elementos blandos y endebles como en el caso de *Ovejas negras* (2010) una serie de cañerías de fieltro que evidencian la presencia de la industria en el medioambiente e, incluso, en el espacio de la galería, al tomar en cuenta “la historia de la fabricación de herramientas, y a las herramientas como extensiones del cuerpo.”

“Unzueta relee los avances tecnológicos de la Revolución Industrial a través del cuerpo. De esta manera, dirige nuestra

---

<sup>586</sup> Véase “Nicolás Rupcich: La sombra de la imagen”, *op. cit.*

atención hacia aquellos objetos comunes que sirven para propósitos muy específicos y prácticos, pero que a menudo damos por sentado y efectivamente se nos han vuelto invisibles.”<sup>587</sup>



Johanna Unzueta, *Ovejas Negras*, 2010

En la exposición *From My Head to My Toes, to My Teeth to My Nose* (2019) la artista presenta piezas que imitan herramientas y maquinaria industrial, hechas con fieltro completamente natural, ensambladas con objetos reciclados de antiguas fábricas y que ella llama *objetos humildes*, ya que no suelen tener protagonismo. Estos objetos son colocados en el espacio como proyecciones del cuerpo, por lo que en la muestra se pueden apreciar, por ejemplo, bisagras que abrazan las esquinas de las paredes o una cadena hecha con un patrón del cuerpo humano que suplanta a la misma artista.

---

<sup>587</sup> Véase “Dos exposiciones presentan la obra reciente de Johanna Unzueta”, *Artishock*, 30 abril 2019. <<https://artishockrevista.com/2019/04/30/dos-exposiciones-presentan-la-obra-reciente-de-johanna-unzueta/>> [Fecha consulta 7 mayo 2020]



Johanna Unzueta,  
*From My Head to My Toes, to My Teeth to My Nose*, 2019

Para finalizar el recorrido por esta colectiva, cabe citar el trabajo de **Ales Villegas** (Santiago, 1978) con el proyecto *La Nueva cartografía de América* (2010), basada en arquitecturas imaginarias y motivada por una invención sobre el pasado que lleva a una reflexión sobre el presente. En su descripción de la obra, Villegas habla de

“Canchas de fútbol donde el premio es una copa de dominio mental, activada en las glándulas femeninas; autopistas construidas con la fórmula matemática de PHI; espacios urbanos diseñados por arquitectos fascistas; mapas de referencias geodésicas matemáticas pensadas por arquitectos de la logia Lautarina; ductos que llevan al centro de la tierra; cartografías mentales diseñadas por artistas neonazis o casas con códigos postales extraídos del Popol Vuh.”<sup>588</sup>

Su obra se sustenta en la proeza de ciudades como Fordlandia, en la Amazonia, o Brasilia, en el centro-oeste del país, representando el capitalismo y la utopía futurista de Brasil respectivamente.

---

<sup>588</sup> VILLASMIL, Alejandra, “Contaminaciones Contemporáneas: La Galería entra al Museo”, *op. cit.*



Ales Villegas, *Nueva cartografía de América*, 2010

Para el proyecto *Batalla Espacial* (2010), Villegas comienza a construir las obras en cartón piedra desde el año 2008, consistentes en estructuras “im-posibles” ya que entablan una pugna, entre ellas, para poder subsistir, con el objetivo de llenar todo el espacio. La misma Villegas explica que:

“En estos últimos años de mi vida he estado creando y recreando un *monstruo* de cartón piedra en distintas casas-talleres donde he vivido y fundado mi obra, la cual ha crecido de manera tal que primero ha expulsado mis pertenencias, para finalmente expulsarme de esos espacios, siendo derrotada por este *monstruo*. Pero, aunque he sido vencida por mi propia creación, lo que me mueve a construir y reconstruir la obra una y otra vez, es mi propio deseo de consistencia, de sentido en el mundo. Esto concierne a mis propios *monstruos mentales* y su expansión, que a nivel personal manifiestan al ser humano; en su terror al estado de cosificación, a la lucha constante entre cosa-objeto y a la relación contaminante del hombre con su

hábitat. Mi obra, llamada *Batalla Espacial* y yo somos uno solo, es mi némesis.”<sup>589</sup>



Ales Villegas, *Batalla Espacial*, 2010

Para la consultora de arte Pabla Ugarte, *Batalla Espacial* “surge como un *proto-objeto* que se desarrolla con energía propia y que va creciendo progresivamente hasta desplazarla de su casa, y que remite a una “ciudad hiper-mecanizada e industrializada”<sup>590</sup>, que al detallarla está compuesta por elementos sin utilidad que crecen y exceden los confines.

---

<sup>589</sup> CASAS, Leonardo, “La Batalla Espacial de Ales Villegas”, *Batalla Espacial*, 2011. <<http://batallaespacial.blogspot.com/p/textos.html>> [Fecha consulta 7 mayo 2020]

<sup>590</sup> Citada por CASAS, Leonardo, “La Batalla Espacial de Ales Villegas”, *op. cit.*

## 8.2. Estallidos/Territorio-Cuerpo/Conflictos

Quinta Normal del Museo de Arte Contemporáneo, Santiago  
Del 27 de marzo al 5 de mayo de 2013

### Curaduría

Montserrat Rojas

### Artistas participantes

- Gonzalo Cueto
- Inés Molina
- Alejandro Olivares
- Belén Salvatierra
- Cristián Wenúvil

*Estallidos/Territorio - Cuerpo/Conflictos* indaga sobre la lucha social y política liderada por ciudadanos en los últimos tiempos en Chile. Aunque desde 2010 los conflictos sociales se han intensificado ganando espacio en los medios de comunicación y en el debate político, los movimientos ciudadanos todavía se quejan de ser poco tomados en consideración. Gonzalo Cueto, Inés Molina, Alejandro Olivares, Belén Salvatierra y Cristián Wenúvil canalizan el conflicto a través de la problemática territorial, el cuerpo y su representación, la violencia juvenil y la educación pública.

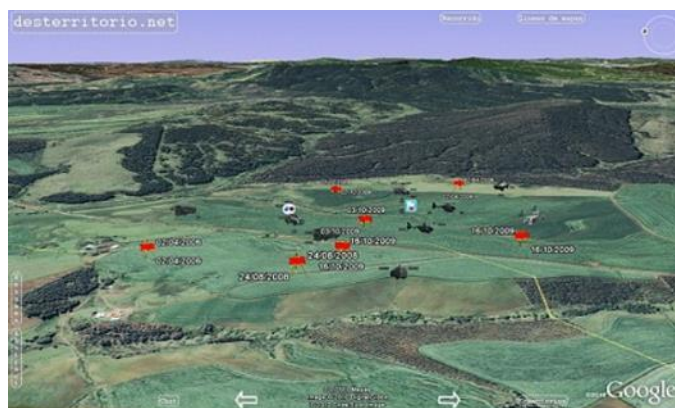
Esta exposición quiere ofrecer una mirada distinta a través de la fotografía y de otros recursos que brinde una alternativa. Para la curadora de la muestra Montserrat Rojas, actualmente, los medios de comunicación no ofrecen un pensamiento crítico por lo que la muestra vendría a llenar ese vacío.

“Estos nuevos medios permiten crear nuevos lenguajes, que se oponen a los de la televisión y los diarios. En el caso chileno, la diversidad de opiniones no tiene cabida en los medios de comunicación donde los discursos son homogéneos sin



pensamiento crítico. Estas imágenes dan información distinta al espectador con el que podrán generar su propia visión de los conflictos en Chile.”<sup>591</sup>

Por medio de proyectos cartográficos experimentales **Gonzalo Cueto** (Temuco, 1973) explora, de manera crítica, la importancia del contexto cultural, el espacio, el territorio, la modernidad y lo alejado que están de la misma algunos grupos humanos por encontrarse distanciados de los centros urbanos. Su obra nace de la observación y trabajo de campo sobre su entorno local, el cual presenta de forma audiovisual por medio del vídeo ensayo.



Gonzalo Cueto, *Proyecto Desterritorio.net*, 2011

Cueto estudia la importancia de los sistemas de contexto y sistemas simbólicos en relación a cómo afectan una posible construcción de representación política, “en base a la subjetividad de la realidad contemporánea [...] y su relación con el territorio.”<sup>592</sup>

---

<sup>591</sup> MARÍN, Graciela, “Estallidos: una nueva mirada a los conflictos sociales se exhibe en MAC Quinta Normal”, *Escáner Cultural*, 24 marzo 2013.

<<http://revista.escaner.cl/node/6755>> [Fecha consulta 6 mayo 2020]

<sup>592</sup> RÍOS, Gustavo, “Movilidad y Fin de Mundo – Gonzalo Cueto (chi)”, *Faena Digital*, 19 octubre 2011.

En *Proyecto Desterritorio.net* (2011), el artista presenta una proyección *online* en la que se visualizan distintos puntos geográficos de Chile –la Araucanía, el Altiplano y Tierra del Fuego– mientras se va actualizando información, en tiempo real, sobre los conflictos sociales que se presentan en esas zonas.

“El artista ha compilado su propia historia como un agente en constante creación, que junto a sus herramientas moldea e impone una reapropiación, subversión y reversión de la propia imagen desde donde la misma señala una posibilidad de narrar otras historias, descolgadas, y desde una historia hegemónica, única, católica, occidental, colonial e impositiva. Resultando así la posibilidad de utilizar el territorio y sus maniobras como prácticas estéticas.”<sup>593</sup>



Gonzalo Cueto, *Movilidad y Fin de Mundo*, 2011

El propio artista explica que le interesa explorar la *sobremediatización homogeneizante* que nace de los sistemas de comunicación, evaluar la densidad crítica de las personas que participan a nivel de internet, tanto de forma aleatoria como de las que sí se preocupan con respecto

---

<<https://faenadigital.wordpress.com/2011/10/19/movilidad-y-fin-de-mundo/>> [Fecha consulta 12 mayo 2020]

<sup>593</sup> ANDAUR, Rodolfo, “Líneas de vacío”, *Rotunda*, 3 mayo 2016.

<<http://www.rotundamagazine.com/lineas-de-vacio-gonzalo-cueto/>> [Fecha consulta 21 mayo 2020]

al conflicto. Esta propuesta genera una especie de panorama que permite ver una realidad más amplia sobre lo que está sucediendo, desde un punto de vista más reflexivo en torno a la imagen. En el mismo sentido, en *Movilidad y Fin de Mundo*<sup>594</sup> (2011), que también forma parte del *Proyecto Desterritorio*, el artista expone un mapa móvil digital, proveniente de internet, donde aborda la realidad y la violencia del conflicto chileno del pueblo *Mapuche*.<sup>595</sup>

A partir de la controvertida *Ley del Fortalecimiento Público* –también llamada *Ley Hinzpeter*– **Inés Molina** (Valparaíso, 1982) fotografía a encapuchados, protagonistas de algunas de las escenas más violentas de las protestas sociales y que serán criminalizados por dicha legislación. Así, el proyecto *541 días* (2013) se inspira en la mencionada ley que busca, entre otras cosas, aumentar las condenas impuestas en la ley antiterrorista. La artista, tomando como referencia los retratos de reyes y aristócratas, realiza una serie de trabajos a encapuchados, que luego selecciona para proceder a una superposición de cinco de ellos y obtener una imagen técnicamente perfecta.

“Al relacionar su estrategia en la fotografía, es posible establecer una correlación histórica que da cuenta no sólo del uso de la imagen desde lo análogo a lo digital, sino de los intentos institucionales por materializar la idea de un enemigo social que justifique la ley antiterrorista, y ahora último, la modificación de la ley que cambia de 60 a 541 días de prisión por ocupar una capucha en una marcha ciudadana.”<sup>596</sup>

---

<sup>594</sup> Véase el vídeo *Fin de Mundo*.

<<https://vimeo.com/34621247>>

<sup>595</sup> Los *mapuches*, *araucanos* o *reches*, son un pueblo amerindio, que habita en Chile y Argentina, considerados descendientes directos de las culturas arqueológicas prehispánicas Pitrén (100–1100 años d.C.) y El Vergel (1100 – 1450 años d.C.) Por *Conflicto Mapuche* se entiende el desacuerdo originado a partir de los reclamos de las comunidades a los Estados de Chile y Argentina, que recientemente ha ganado notoriedad debido al mayor uso de la violencia.

<sup>596</sup> Véase “Premio FIFV/EKCO 2014”, *Ekco Gallery*, diciembre 2014.

<<http://ekho.cl/premio-fifvekho-2014/>> [Fecha consulta 20 mayo 2020]



Inés Molina, *541 días*, 2013

Molina al hablar sobre las posibles lecturas del cuerpo por medio de la fotografía comenta lo siguiente:

“Buscar en el conjunto de signos aquellos que nos conduzcan hacia una determinada identidad sexual. Primero, olvidar la mediación fotográfica para encontrarnos en plenitud con la realidad. Luego, surgen dudas, problemas y una serie de preguntas: ¿Hasta qué punto es posible clasificar un cuerpo? ¿Existe una porción de cuerpo, un detalle que nos lleve a pensar inductivamente a qué lugar social, cultural y legal *incorporarlo*? ¿Es el cuerpo el que produce la imagen o es la imagen la que ofrece la posibilidad de un cuerpo? ¿Será el cuerpo un espectáculo más que sin mostrar *sus* mecanismos sólo nos deja creer en la posibilidad de su existencia?”<sup>597</sup>

Por otro lado, en *Cuerpos que importan* (2011), la artista reflexiona en torno al cuerpo, la fotografía y la relación que existe entre ambos por medio de la exhibición de ocho retratos fotográficos, de hombres y

---

<sup>597</sup> Véase “Exposición Cuerpos que importan”, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2011. <<https://mssa.cl/exposicion/cuerpos-que-importan/>> [Fecha consulta 17 mayo 2020]

mujeres adolescentes, que fisionómicamente no se ajustan a una categoría de identidad masculina o femenina. En este sentido, la artista sostiene que "el cuerpo es un valor de cambio. Ha sido la base de las representaciones y de las configuraciones tanto de lo humano como de lo divino."

"Con esto se van construyendo cuerpos que sirven como regla y que, de la mano de los imperativos morales, nos dicen de qué forma debemos ser y vernos. [...] Encerré a estos rostros en un binomio blanco/negro para enfatizar que el cuerpo siempre está dentro de una polaridad: hombre/mujer, sexo/género, naturaleza/cultura, la misma en la que se encuentra la fotografía. Siempre queda prisionero entre dos límites porque la división binaria es la categorización básica de nuestra sociedad."<sup>598</sup>



Inés Molina, *Cuerpos que importan*, 2011

---

<sup>598</sup> Véase "En Linares y Santiago se exhiben obras de estudiantes y egresados del DAV", Universidad de Chile, Facultad de Artes, 16 septiembre 2011. <<https://www.uchile.cl/noticias/75008/en-linares-y-santiago-se-exhiben-obras-de-estudiantes-y-egresados>> [Fecha consulta 14 mayo 2020]

El formato de las imágenes es como el de las fotos carnet y en las mismas se aprecia un gran nivel de detalle que testimonia el paso del tiempo sobre la piel e, incluso, la porosidad de ésta en contraste con la perfección y la tersura de los rostros publicitarios.

Con esta obra Inés Molina busca centrar la atención en el hecho de que “el cuerpo y su representación es siempre más texto que carne”<sup>599</sup>, cuyo título hace alusión al libro del mismo nombre de Judith Butler, en el que esta filósofa reflexiona en torno a la problemática de género. Al respecto la artista comenta:

“Me hizo sentido ponerle *Cuerpos que importan* porque las inquietudes de la obra vienen de ahí, para establecer un puente con personas relacionadas con el tema de género más que con el arte y, en especial, como una forma de transparentar los procesos creativos, de entender la fotografía como un objeto relacional que nunca tiene un sentido puramente estético.”<sup>600</sup>

En el marco de la fotografía periodística y documental **Alejandro Olivares** (Santiago, 1981), con especial interés en temas sociales y de territorio, aborda los enfrentamientos urbanos durante las movilizaciones estudiantiles y el conflicto en Aysén<sup>601</sup>, mostrando ciudades invadidas por el humo de gases lacrimógenos.

---

<sup>599</sup> *Ibidem.*

<sup>600</sup> *Ibidem.*

<sup>601</sup> Aysén es una de las regiones más australes de Chile, con escasa conectividad hacia el resto del país, motivo por el cual alcanza un elevado costo de vida, además, que varias organizaciones regionales se quejan por las pocas ganancias que quedan en la zona por la explotación de recursos naturales. Por ello, entre febrero y marzo de 2012, ocurrieron una serie de movilizaciones sociales, incluyendo el movimiento independentista, solicitando mejoras a la zona y a sus pobladores.



Alejandro Olivares, *El Invierno Chileno*, 2011–2013

Asimismo, en *Living Periferia* (2011), Olivares fotografía en poblaciones de la periferia santiaguina a niños y jóvenes en ambientes violentos donde manipulan directamente armas y drogas, mostrando una realidad que muchos no conocen, en parte por ser ignorada por los medios de comunicación. El mismo Olivares, en diversas oportunidades, cuando ha tenido que enfrentar situaciones difíciles y hasta amenazas, se pregunta por qué va a esos lugares, y la respuesta la encuentra en el hecho de haber crecido en ellos, puntualmente en el barrio Puente Alto, aunque señala que este no era de los más peligrosos. Además, porque siempre ha tenido interés en los niños y jóvenes que viven en esas zonas, que se relacionan con la violencia desde muy pequeños y padecen un abandono que lo único que

fomenta es odio y rabia, por lo que cree “que esto es la punta del iceberg. En veinte años más vamos a tener unos guetos impresionantes.”<sup>602</sup>

Para el artista, la fotografía en general es muy importante en un mundo global, ya sea social o documental, por ser una conexión con la realidad. Al respecto, comenta que comenzó aproximándose a estas zonas sin cámara, tan solo con la intención de conversar, para después quedar integrado en la población.

“Luego, lo más difícil fue hacerme invisible entre la gente. La idea es que se olviden de ti y no estén todo el rato alrededor tuyo. Tuve que tomarlo con calma, porque era super asfixiante estar trabajando y no llegar con fotos. También tuve que conseguirme un auto con chofer, porque si la cosa se ponía fea había que arrancar. Fue todo un proceso entrar en confianza con la gente y que entendieran mi trabajo. Me preguntaban todas las semanas que por qué estaba ahí... fue bien difícil. Después les comencé a regalar fotos, pero era bien desgastante... nunca faltó el weón loco que aparecía... fue estar en un estrés constante.”<sup>603</sup>

El fotógrafo también comparte su experiencia personal en Puente Alto donde la calle es escenario de una lamentable realidad social.

“Yo me crié en Puente Alto, tengo amigos que están presos, otros que están muertos, conozco la calle, viví la calle [...] No estoy diciendo que mi familia fuese pobre, pero sí humilde [...]. Entonces, como era callejero, en vez de quedarme en la casa, yo me iba a la calle. [...] la realidad siempre la conocí muy de cerca, aparte siempre leí mucho diario. La conciencia social, y también

---

<sup>602</sup> MADRID, Denise, “Alejandro Olivares: el fotógrafo de la periferia”, *Artishock*, 19 agosto 2011.  
<<https://artishockrevista.com/2011/08/19/alejandro-olivares-fotografo-la-periferia/>> [Fecha consulta 14 mayo 2020]

<sup>603</sup> *Ibidem*.



el resentimiento eran algo muy potente en mí, no te lo voy a negar, pero sin el resentimiento no habría Arte.”<sup>604</sup>



Alejandro Olivares, *Javiera, Living Periferia*, 2011



Alejandro Olivares, *Puente Alto, Santiago*, 2008

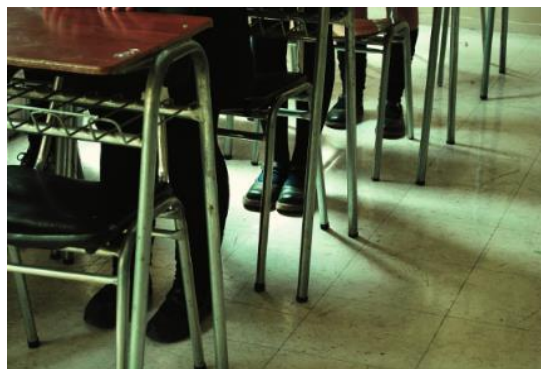
En el contexto de la exposición, la estudiante del Liceo 7 de niñas durante el movimiento social de 2011, **Belén Salvatierra** (Santiago),

---

<sup>604</sup> ROMERO GÓMEZ, Javier, “La fotografía social es un puente con la realidad”, *wordpress*, 28 abril 2016.

<<https://fotografiaycambiosocial.wordpress.com/2016/04/28/alejandro-olivares-joven-referente-de-la-fotografia-nacional/>> [Fecha consulta 17 mayo 2020]

exhibe fotografías de tomas y marchas captadas desde el interior, con un enfoque que marcadamente se aleja de las imágenes difundidas por los medios de comunicación.



Belén Salvatierra, *Lecciones en Emergencia*, 2012

Salvatierra, quien posteriormente se incorpora como joven fotógrafa al movimiento estudiantil, participa en el proyecto colectivo interdisciplinario *Lecciones en Emergencia* (2012), el cual consiste, precisamente, en un recuento de obras sobre la experiencia estudiantil del año 2011 a cinco meses de “la *bajada* de la última toma en el Liceo Arturo Alessandri Palma, en la Región Metropolitana, y en un momento de rearticulación del discurso histórico e imaginarios

culturales producto de este acontecimiento.”<sup>605</sup> *Lecciones en Emergencia*<sup>606</sup> configuró una exposición colectiva interdisciplinaria integrada por fotógrafos, artistas visuales, diseñadores y estudiantes secundarios de colegios paralizados durante las protestas de la Región Metropolitana.

Otro de los artistas participantes en la exposición es el *mapuche* **Cristian Wenuvil** (Temuco, 1977) cuya obra resignifica su tierra al abordar problemáticas propias de las localidades y trabajar con los conflictos entre el Estado y la comunidad indígena por medio de las nociones de territorio y cuerpo. Una de las últimas comunidades que vive en un antiguo territorio *mapuche* en la parte oeste de Temuco es el centro del trabajo de Wenuvil. Aunque la zona ha sido habitada desde tiempos inmemoriales, en la actualidad está ocupada por pocos habitantes y en terrenos de tamaño reducido, por lo que el artista aborda la problemática de la desterritorialización de estas personas y promueve espacios interculturales relacionando diversas acciones con la música, la oralidad y los sonidos de la cultura *mapuche*.

Por otro lado, el proyecto *Región Flotante* (2014–2015) que forma parte del programa curatorial de la *Galería Metropolitana de Latinoamérica: zona de experimentación*, consiste en un diagrama que analiza el modelo económico determinante en la configuración política que desencadena el conflicto *mapuche* y diversas formas de precarización en la Araucanía. Dicho proyecto se materializa después de un largo proceso de investigación llevado a cabo por el Laboratorio de Arte y Cultura de Temuco, que en esta ocasión está representado por Cristian Wenuvil, Cristóbal Busques, Ramiro Villarroel, Gonzalo Cueto y Julio César Briones.

---

<sup>605</sup> RUÍZ, Rodrigo, “Lecciones en Emergencia. Arte y movimiento estudiantil en Estación Mapocho”, *El Desconcierto*, 11 julio 2012.

<<https://www.eldesconcierto.cl/2012/07/11/lecciones-en-emergencia-muestra-de-arte-en-estacion-mapocho/>> [Fecha consulta 17 mayo 2020]

<sup>606</sup> Véase el vídeo *Lecciones en Emergencia / Colectiva Fotográfica*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=i4bHbiSPiFU>>



Laboratorio de Arte y Cultura de Temuco,  
Región Flotante, 2014–2015

Con *Región Flotante* se recurre a tres modalidades que conforman la creación del diagrama: una instalación sonora de registros de comunidades *mapuches* en Temuco, un documento–objeto con datos recopilados por integrantes de LABTemuko<sup>607</sup> y una acción que se desarrolla en Santiago con habitantes de la comuna de Pedro Aguirre Cerda, provenientes del sur de Chile, para que expongan sus problemas y propongan sus ideas.

---

<sup>607</sup> LABTemuko es un laboratorio creado en Temuco, en el año 2000, por artistas con la finalidad de investigar y difundir procesos culturales y artísticos relacionados con lo contemporáneo.

## 8.3. Ciudad H

Centro Cultural Matucana 100, Santiago

Del 16 de abril al 14 de junio de 2015

### Curaduría

Ignacio Szmulewicz

### Artistas y colectivos participantes

De Santiago

- María Gabler
- Claudia González
- Cristian “Mono” Lira
- Lucas Kaulen
- Francisca Montes
- Matthew Neary
- Carlos Rivera
- Camila Tironi
- Claudia Vásquez
- Francisca Jara
- José Luis Marcos
- Carolina Opazo
- Javier Soto

De Concepción

- Colectivo República Portátil

*Ciudad H* resalta los sitios de silencio, sombra y oscuridad de la ciudad, e invita a abstraerse del constante ruido causado por estímulos sonoros y visuales y los flujos de información, para poder tener acceso a la otra ciudad. El curador Ignacio Szmulewicz convoca, bajo esta propuesta, a que trece artistas y un colectivo de arquitectos de diferentes partes del país –Santiago, Concepción y Valdivia–

investiguen durante un año la metrópoli. En este sentido, la curaduría asigna a cada artista una parte específica de la ciudad puesto que le interesa que las dinámicas específicas determinen una obra que manifieste nuevas experiencias del habitar una urbe contemporánea.

El proyecto *Ciudad H* se inicia en mayo de 2014 y se desarrolla hasta marzo de 2015, con una residencia artística en CANCHA, ubicada en Santiago. Después de un año de trabajo y exposiciones previas en diferentes lugares de Chile, como *Emergencia* en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, *Perdidos en la noche* en la Galería A2, *Cuando un árbol cae en medio del bosque* en el Local 2702 Estación de Trabajo Uarcis, *Vuelta de rueda* en la Galería Metropolitana y Mirador en la Galería Tajamar, Ciudad H cierra en Matucana 100 (M100).

En CANCHA, espacio cultural para la investigación de campo, los artistas trabajan de forma colectiva, a lo largo de casi dos meses, a partir de los cuales cada uno inicia su trabajo individual, ya que desde un principio se busca que en la muestra final se perciba el trabajo grupal. Al respecto, el curador de la exposición Ignacio Szmulewicz sostiene que la ciudad es un todo inaprehensible, buscando a través de la muestra tensionar al espectador.

“Creo que la ciudad como un todo inaprehensible es un tema interesante, al punto de tratar de buscar tensionar al espectador con ese todo. Se trata de no obviarlo, sino de ponerlo en tensión en obras sumamente sintéticas y experiencias sensoriales muy primarias como escuchar y mirar.”<sup>608</sup>

Igualmente, para Szmulewicz tras los planteamientos de los artistas se puede inferir que casi todos recurrieron a algún medio tecnológico, ya que “actualmente las relaciones humanas están asociadas a la tecnología, a los medios tecnológicos y digitales de relación con la

---

<sup>608</sup> Véase “*Ciudad H* en el Centro Cultural Matucana 100: La metrópolis desde el arte”, *Masdeco*, 30 abril 2015.

<<https://www.latercera.com/masdeco/ciudad-h-en-el-centro-cultural-matucana-100-la-metropolis-desde-el-arte/>> [Fecha consulta 12 mayo 2020]

realidad”<sup>609</sup>, sea con tecnología punta o bien con una tecnología retro, lo que lo convierte en “un elemento central y clave.”

Con elementos de la construcción y de la arquitectura **María Gabler** (Santiago, 1989) trabaja la relación del hombre con los objetos y el espacio, a la vez que maneja dualidades como lo funcional y lo disfuncional para provocar tensiones que rompan dinámicas con las que se suele percibir el espacio.

Gabler presenta *Mirador* (2015) en la Galería Tajamar, tomando como punto de partida la particularidad que como vitrina goza ese espacio para así poder trabajar con los conceptos opuestos de transparencia y opacidad. Con una obra *site-specific* invita al público a interactuar de dos formas, recorriendo el espacio expositivo desde el afuera, como es lo habitual en este lugar, y por dentro, ya que para esta ocasión nos encontramos otra pérgola de madera, réplica del espacio original. La artista comenta que uno de los puntos de partida de su trabajo es “que, a pesar de su carácter escultórico, es necesariamente instalativo y pensado específicamente para convivir con el lugar de exhibición.”

“Me interesa la posibilidad de generar una relación con la obra que no consista meramente en una instancia de contemplación –como es generalmente el caso de la pintura, la fotografía y la escultura–, sino en una experiencia más corpórea, física y sensorial en y con el espacio y los objetos que en él se disponen.”<sup>610</sup>

Asimismo, con la pieza *Terraza* (2015), la artista genera un simulacro y relaciona el acto de ver desde arriba con la manera de habitar una ciudad en crecimiento vertical. Para ello, invita a subir una escalera

---

<sup>609</sup> Véase “Trece artistas visuales y un colectivo de arquitectos en Ciudad H”, Universidad de Chile, Facultad de Artes.

<<http://www.artes.uchile.cl/noticias/111615/trece-artistas-visuales-y-un-colectivo-de-arquitectos-en-ciudad-h>> [Fecha consulta 20 mayo 2020]

<sup>610</sup> Véase “María Gabler: Mirador”, *Artishock*, 4 febrero 2015.

<<https://artishockrevista.com/2015/02/04/maria-gabler-mirador/>> [Fecha consulta 15 mayo 2020]

que lleva a una plataforma donde se encuentra una fotografía cuya imagen es exactamente el paisaje que se vería desde esa altura y lugar.



María Gabler,  
*Mirador*, 2015  
*Terraza*, 2015

Por su parte, **Claudia González** (Santiago, 1983), desde el año 2006, trabaja con soportes analógicos y digitales y con la relación entre alta y baja tecnología sumada a procedimientos artesanales. Entre 2008 y 2012 dirige talleres en los que enlaza arte, *open hardware*, experimentación electrónica y cultura *DIY*, e igualmente participa en charlas como directora del Laboratorio de Arte y Tecnología ChimbaLab, con la finalidad de proveer una práctica que asocie arte,



ciencia y tecnología. En la actualidad actúa como gestora de proyectos educativos en arte y tecnología diseñando espacios para la experimentación, tanto para artistas como para todo tipo de público.

“La generación de espacios transfronterizos que se articulan desde la convergencia entre arte y tecnología ha permitido la emergencia de nuevas formas de comprender no sólo la práctica artística, sino también la tecnología misma y sus determinaciones políticas y económicas. Claudia González juega en esa resbaladiza frontera.”<sup>611</sup>

La exhibición *Vuelta de rueda*, que forma parte de *Ciudad H*, presenta dos proyectos de investigación artística, llevados a cabo por Claudia González y Cristian “Mono” Lira, quienes exploran en las ciudades problemas fundamentales de movilidad y habitabilidad, respectivamente. En *Bici Pop Up* (2014), González propone diversos usos de la bicicleta en la ciudad como artefacto que permite otras formas de desplazamiento. “Su obra, por tanto, se nutre de lo *artesanal*, de soluciones que las personas dan a problemas cotidianos, y de tecnologías en desuso, haciendo de su anacronismo una opción ética y estética.”<sup>612</sup>

*Bici Pop Up* es un artefacto y una pieza artística que transporta un taller portátil, un lugar donde aprender y jugar, cuya finalidad real es incentivar otras formas de relacionarse socialmente. Se trata de una propuesta capaz de desplegar “un algoritmo de bajo costo, como escenografía para un taller nómada, se pretende reunir a las personas en torno a experiencias de creación no instrumentalizada por

---

<sup>611</sup> MONTERO, Valentina, “Bici pop Up: un laboratorio nómada en las calles, proyecto de Claudia González”, *Artishock*, 16 enero 2015.  
<<https://artishockrevista.com/2015/01/16/bici-pop-up-laboratorio-nomade-las-calles-proyecto-claudia-gonzalez/>> [Fecha consulta 12 mayo 2020]

<sup>612</sup> Véase “Claudia González y Mono Lira exponen Vuelta de rueda en Galería Metropolitana”, *BioBioTV*, 17 diciembre 2014.  
<<https://www.biobiochile.cl/noticias/2014/12/17/claudia-gonzalez-y-mono-lira-exponen-vuelta-de-rueda-en-galeria-metropolitana.shtml>> [Fecha consulta 11 mayo 2020]

conceptos de moda reapropiando la práctica tecnológica casera, el arte fuera del sistema institucional y la estética.”<sup>613</sup>



Claudia González, *Bici Pop Up*, 2014

Por su parte, **Christian “Mono” Lira** (Santiago, 1982) privilegia en su trabajo la investigación y la reflexión en torno al arte y su relación con la sociedad, la naturaleza y el urbanismo utilizando soportes y mecanismos varios en una misma obra, y que, a manera de síntesis, agrupa en representaciones geométricas.

---

<sup>613</sup> MONTERO, Valentina, “Bici Pop Up: un laboratorio nómada en las calles, proyecto de Claudia González”, *op. cit.*

Tras la investigación, que lo lleva a determinar la problemática visual a solucionar “Mono” Lira sostiene que:

“Comienza un proceso de documentación y registro en donde intento incorporar los distintos dispositivos disponibles, que permitan una unidad conceptual en coherencia con la obra a exponer. Entre algunos de estos dispositivos se encuentran la cámara de video, la cámara fotográfica, el proyector, los softwares. Lo que hago circula entre la pintura, la instalación, el video y la escultura, con lo que pretendo explorar por medio de un universo de posibilidades una constante movilidad y búsquedas.”<sup>614</sup>



Christian “Mono” Lira, *Posada Franca*, 2014-2015

---

<sup>614</sup> Véase “Mono Lira”, Galería Mutt. <<https://www.mutt.cl/mono-lira>> [Fecha consulta 12 mayo 2020]

“Mono” Lira, en *Vuelta de Rueda*, proyecto que como ya hemos comentado realiza con Claudia González, presenta *Posada Franca*<sup>615</sup> (2014-2015), un habitáculo que le brinda al ciudadano una doble posibilidad de uso, durante el día como mobiliario urbano y de noche como refugio para resguardarse, cumpliendo con el cometido de abordar problemas desde una óptica artística que aporte soluciones diferentes a las ofrecidas por la tecnologización y la digitalización.



Christian “Mono” Lira, *Documento territorial*, 2014

Por otro lado, a través de diferentes disciplinas como el vídeo, la instalación, la pintura, la gráfica, y nuevos medios, también enfoca su trabajo en temas como el concepto del habitar. “Mono” Lira comenta que “a partir de la abstracción geométrica de las formas cotidianas se puede crear una representación particular de un modelo o una escena, entendiendo por escena al conjunto de circunstancias espaciales o temporales donde tiene lugar una situación o un hecho.”<sup>616</sup>

---

<sup>615</sup> Véase el vídeo *Posada Franca*.

<[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=212&v=wUOpDzxJF7Y&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=212&v=wUOpDzxJF7Y&feature=emb_logo)>

<sup>616</sup> Véase “Christian Mono Lira”, *Artishock*, 18 enero 2016.

<<https://artishockrevista.com/2016/01/18/christian-mono-lira/>> [Fecha consulta 11 mayo 2020]

En *Ciudad H* también participa **Lucas Kaulen** (Santiago, 1977) que comparte su tiempo entre la docencia, la música y la producción artística. Para esta muestra, Kaulen elabora el proyecto *Panel de control* (2015) con la idea de contrastar el exterior e interior del edificio con un circuito cerrado de cámara que registra los usos del espacio público con los rayados de la calle, como una manera de intensificar la seguridad y el control.



Lucas Kaulen, *Panel de control*, 2015

Asimismo, Kaulen es uno de los artistas participantes en el *Proyecto Monumento* (2017) curado por el mismo Ignacio Szmulewicz en la ciudad de Valdivia, residencia que se desarrolla a lo largo de siete días y que propone pensar sobre los formatos tradicionales del memorial y el monumento para plantearlos en diferentes partes del país, partiendo de las preguntas ¿cómo y qué recordar? y ¿para quién y cuándo hacerlo? En este sentido, *Proyecto Monumento* invita a artistas y arquitecto a reflexionar sobre el papel del monumento en la sociedad contemporánea.

“Repensar el formato, lenguaje y problema del monumento y memorial contemporáneo. La iniciativa busca desarrollar alternativas para la ejecución de obras permanentes incluyendo

las variables del arte actual: el archivo, la investigación, la experimentación, la tecnología y la comunidad.”<sup>617</sup>

En el desarrollo del proyecto se presenta la construcción o la activación de un monumento en cualquier parte del país y como cierre del proceso se publica un libro con la experiencia completa en la ciudad de Los Ríos, punto de partida de un proyecto mayor en un futuro.

Por otro lado, **Francisca Montes** (Santiago, 1979) que en sus propuestas trabaja con fotografía y vídeo, en los últimos años desarrolla parte de su obra desde una visión aérea. En este sentido, para *Ciudad H*, Montes interviene tres espacios de Santiago –una residencia en el centro histórico, una comunidad en Barrio Italia y una de las pasarelas de la Unidad Vecinal Villa Portales– donde coloca linternas con luces de LED, que apuntan hacia arriba y dibujan círculos y líneas paralelas para fotografiar y grabar desde el cielo, por medio de un dron.

Montes comparte que: “Este proyecto fue desarrollado a partir de una búsqueda en torno a fenómenos luminosos que acontecen en el espacio público y que, mediante un ejercicio de tensión con elementos históricos de un contexto determinado, articulan una mirada reflexiva de la ciudad.”<sup>618</sup>

Montes también lleva a cabo una investigación visual en torno al paisaje y al flujo de los cuerpos en la ciudad, con el título *Primera Línea* (2012), que consiste en sobrevolar a lo largo de varios años con tecnología avanzada, en este caso un dron, dos fechas emblemáticas, donde se efectúan marchas de ciudadanos: el 1 de mayo –Día Internacional del Trabajador– y el 11 de septiembre –conmemoración del golpe militar– durante las cuales realiza fotografías y vídeos, que

---

<sup>617</sup> SZMULEWICZ, Ignacio, “Proyecto Monumento: crónica de una residencia en Valdivia”, *Artishock*, 30 marzo 2017.

<<https://artishockrevista.com/2017/03/30/proyecto-monumento-cronica-una-residencia-valdivia/>> [Fecha consulta 25 mayo 2020]

<sup>618</sup> Véase “Ciudad H”, *Facebook*. <<https://www.facebook.com/Ciudad-H-733820873359935/>> [Fecha consulta 25 mayo 2020]

desde un punto de vista cenital captan conformaciones sociales, arquitectónicas y humanas.



Francisca Montes, *El Halo*, 2015  
Francisca Montes, *Primera Línea – 1 de mayo 2012*

Otro proyecto fotográfico de Montes es el titulado *Vahído: consideraciones espaciales y temporales sobre la latitud 33* (2015) en el que presenta una investigación en torno al paisaje chileno, y que consiste en un sobrevuelo en avioneta a lo largo de la latitud 33, que recorre diferentes zonas geográficas, incluyendo el centro de Santiago, para mostrar diversas formaciones geofísicas y geopolíticas del país.

La muestra se compone de un vídeo de 80 minutos tomado en un plano continuo, con un punto de vista cenital, realizado a 400 metros aproximadamente sobre el nivel del mar y de una serie de fotografías agrupadas en trípticos que presentan un recorrido serial del territorio, donde por medio de una vista aérea cenital el paisaje pareciera que se aplanara.

Montes, que lleva cinco años construyendo un archivo de la visión aérea de las dos manifestaciones en la ciudad de Santiago, señala que le pareció muy interesante el poder extender ese recorrido a una geografía más amplia.

“Surge la idea de cruzar a nivel latitudinal la geografía, generando una representación del paisaje que ya no da cuenta de una mirada longitudinal de Chile, sino que de un corte sobre el territorio, con un viaje que comienza por la cordillera de Los Andes, precisamente en la zona del Cajón del Maipo, pasando por Tobalaba, Peñalolén, Las Condes, Escuela Militar, Providencia, el centro de Santiago, Plaza Italia, Mapocho, la Torre Entel, Las Rejas, Curacaví, hasta llegar a la costa de San Antonio en la quinta región.”<sup>619</sup>



Francisca Montes, *Vahído*, 2015

Con respecto a los trabajos de **Matthew Neary** (Santiago, 1987) también presente en esta colectiva, destaca la instalación multimedia *Cuando un árbol cae en medio del bosque*<sup>620</sup> (2014), a raíz de una investigación realizada en diferentes moteles de Santiago, en la que

---

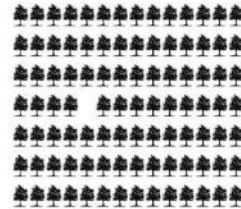
<sup>619</sup> MARTÍNEZ, Igora, “, El sobrevuelo de la latitud 33 en *Vahído* de Francisca Montes”, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 31 julio 2015.  
<<http://www.artes.uchile.cl/noticias/113625/el-sobrevuelo-de-la-latitud-33-en-vahido-de-francisca-montes>> [Fecha consulta 13 mayo 2020]

<sup>620</sup> Véase el vídeo *Cuando un árbol cae en medio del bosque*.  
<<https://vimeo.com/116601106>>



graba sonidos de parejas a través de las paredes y fotografía detalles de las habitaciones. El artista señala que

“Una vez llegué a una pieza que tenía pegada a una pared el foto-mural de un bosque y le tomé una foto. Me acordé de una frase que me había leído un profesor de filosofía en el colegio que decía: Cuando un árbol cae en medio del bosque y no hay nadie que lo escuche ¿produce algún sonido?<sup>621</sup>. Sí, mientras el bosque sea tan espeso como una imagen sobre una mala pared.”<sup>622</sup>



Matthew Neary, *Cuando un árbol cae en medio del bosque*, 2014

Por otro lado, *El orden aparente de las cosas* (2015) es el resultado de una investigación sobre los objetos en el espacio, cuyo punto de

---

<sup>621</sup> Cuando cae un árbol en el bosque y no hay nadie alrededor, ¿hace ruido? Esta pregunta conlleva un experimento mental que engloba conceptos varios sobre observación, realidad y conocimiento. En el siglo XX el filósofo empirista George Berkeley propone el tema de que ser es percibir y ser percibido, y desde entonces la pregunta en cuestión suscita muchas discusiones. La respuesta es no, un árbol no hace ruido si no hay ningún observador alrededor, ya que para que se produzca ruido deben coincidir tres circunstancias: el suceso que lo motiva, el medio que lo transmita y el sujeto que lo escuche.

<sup>622</sup> Véase “Matthew Neary. Cuando un árbol cae en medio del bosque”, *Cargocollective*. <<http://cargocollective.com/matthewneary/filter/Local-2702-Estación-de-Trabajo/CUANDO-UN-ARBOL-CAE-EN-MEDIO-DEL-BOSQUE>> [Fecha consulta 12 mayo 2020]

partida es la observación y el registro fotográfico sobre las distintas posiciones que tienen algunos elementos al ser encontrados.



Matthew Neary, *El orden aparente de las cosas*, 2015

Neary concibe el ordenamiento como una relación dual, de acción y efecto, que implica mutuamente al observador con lo observado y viceversa, dado que la acción no se produce hasta que se dé el proceso previo de percibir e interpretar. La instancia de esta exposición pretende evocar y sublimar “aquel espacio subyacente, el entre medio de las cosas y nosotros como la propia cualidad de cualquier ordenamiento.”<sup>623</sup> Matthew Neary comenta al respecto que:

“Pensar los objetos en el espacio es pensar sobre la idea de orden. En principio todo orden es aparente, es decir su propia apariencia. Su revelación como tal solo ocurre por medio de una subjetividad que lo insiste: Lo observado como causa del observador. Pero una observación prolongada posibilita una inversión: los objetos son los que nos causan y derivamos en su efecto. Lo aparente dice sobre un espacio y tiempo donde la percepción sucede. Por su parte, el dibujo administra los objetos desde una abstracción que regula sus distancias, describiendo con ello el espacio que conviven. Ahí está su arquitectura, todo

---

<sup>623</sup> Véase “Matthew Neary. El orden aparente de las cosas”, *Cargocollective*. <<http://cargocollective.com/matthewneary/EL-ORDEN-APARENTE-DE-LAS-COSAS>> [Fecha consulta 23 mayo 2020]

eso (y nada) que la sostiene. Lo vacío acaba por acogernos plenamente.”<sup>624</sup>

El trabajo presentado por **Carlos Rivera** (Bettembourg, Luxemburgo, 1985) se basa en una investigación pictórica sobre la invisibilidad del objeto artístico, la luz y su opuesto, la sombra. En su trabajo se pueden apreciar siluetas de personas y algunos detalles de arquitectura dado que se interesa por la urbe y los problemas que se generan en la misma.

Rivera construye imágenes con materiales no usuales como el papel adhesivo, que superpone en capas y al que luego ilumina por detrás logrando que el paso de la luz, con mayor o menor intensidad, produzca una especie de cuadro lumínico. Él comenta que cuando le preguntan sobre lo que hace, dice que pinta y añade “para mí es un trabajo igual que la pintura, un trabajo por capas que partí haciendo sobre telas, y que ahora he derivado a hacer más sobre acrílico o policarbonato.”<sup>625</sup>

El artista sostiene que privilegia el uso del color blanco ya que siempre trata de simplificar y no de saturar y que, además, llama su atención el silencio, el no ofrecer mucha información, lo que le hace pensar que le gusta trabajar la sombra, por ser un elemento muy presente en el día a día, pero tan simple que pasa desapercibido.

*PROYECTO(R)* (2015), presentado en Ciudad H, se fundamenta en tecnología retro al formar un mural de luz y sombra proyectado por seis diapositivas –4x3 cm. c/u– que reflejan, mediante la superposición de capas de papel adhesivo, cuerpos en disolución y fragmentos de una *ciudad infamiliar*. Rivera se interesa por resolver el contrasentido de cómo desde la luz se puede representar la oscuridad y comenta sentirse atraído por la idea de ser una especie de artesano de la imagen en movimiento:

---

<sup>624</sup> *Ibidem*.

<sup>625</sup> Véase “Las luces y sombras según Carlos Rivera”, *Masdeco*, 14 agosto 2015. <<https://www.latercera.com/masdeco/la-luces-y-sombras-segun-carlos-rivera/>> [Fecha consulta 13 mayo 2020]

“Me gusta la idea de movimiento aparente: estas siluetas, si bien no se están moviendo, dan la sensación de un recorrido, hay un cinetismo que es muy aparente. La fotografía es uno de los primeros antecedentes del cine y es algo que está en mi obra.”<sup>626</sup>



Carlos Rivera, *PROYECTO(R)*, 2015

Para el artista sus piezas tienen momentos de luminosidad, pero cuando se apaga la luz aparecen los detalles que esta impide ver. En ello encuentra una metáfora ya que considera que todo el tiempo Santiago es una “ciudad hipervisual e hiperiluminada”, llena de tanta publicidad que no permite ver nada más. Por ello hace alusión a la obra de Alfredo Jaar *El lamento de las imágenes*<sup>627</sup> que “hace una reflexión de cómo el exceso de luz, el exceso de información no nos permite ver nada, y se transforma en oscuridad. Eso es lo que me interesa. Esos

---

<sup>626</sup> *Ibidem*.

<sup>627</sup> Véase el documental *El lamento de las imágenes*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=b7xlaHHXjaw>>

Largometraje documental que recorre la obra del artista chileno Alfredo Jaar, para quien “los espacios de la cultura son hoy en día los últimos espacios de libertad que van quedando”.

son los ruidos que observo. Para dirigir la mirada hacia ciertos sitios de oscuridad en el paisaje urbano.”<sup>628</sup>

El proyecto *Perdidos en la noche* (2014) consiste en una intervención callejera realizada en la zona de publicidad de una parada del autobús ubicada en Plaza Italia, donde Rivera se vale de la luz de las vitrinas para hacer visible una imagen de sombras obtenida con un metacrilato intervenido que posteriormente es exhibido en la galería A2, y que funciona como una plancha/matriz que proyecta múltiples sombras al interior del espacio.

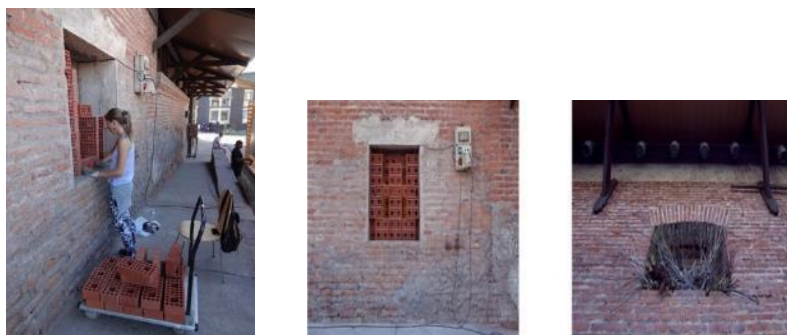


Carlos Rivera,  
*Sombras*, 2015  
*Perdidos en la noche*, 2014

---

<sup>628</sup> Véase “Las luces y sombras según Carlos Rivera”, *Masdeco*, *op. cit.*

**Camila Tironi** (Santiago, 1985) para Ciudad H realiza una acción que busca conectar simbólicamente el espacio exterior y el interior, utilizando en cada uno de ellos, uno tridimensional y otro bidimensional, un lenguaje visual atento a particularidades tanto de la arquitectura como del entorno por lo que recurre a la intervención en ventanas.



Camila Tironi, *Tragamuro*, 2015

Por otro lado, con el proyecto *El paisaje del antejardín* (2010), Tironi realiza una intervención urbana que se centra en la dualidad que posee el antejardín por ser un espacio privado pero que está expuesto a la observación pública. El *antejardín* puede participar de manera activa en el paisaje de la ciudad por la posibilidad que tiene de ser expuesto hacia la observación pública y ser partícipe de la experiencia de la que goza el habitante al recorrer sus calles. En este sentido, la artista comenta que “la ciudad se puede entender como el escenario de los infinitos sucesos e interacciones que ocurren entre sus habitantes –como una ciudad representada y como una ciudad practicada– que se relacionan entre si de variadas e infinitas formas, como un espacio en constante transformación.”<sup>629</sup>

---

<sup>629</sup> TIRONI, Camila, “El paisaje del antejardín”, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2010. <[http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-tironi\\_c/pdfAmont/ar-tironi\\_c.pdf](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-tironi_c/pdfAmont/ar-tironi_c.pdf)> [Fecha consulta 25 mayo 2020]



Camila Tironi, *El paisaje del antejardín*, 2010

La investigación de **Claudia Vásquez** (Santiago, 1981) se relaciona con los absolutos, lo correcto e incorrecto en una sociedad, criterios regidos por la cultura y el contexto en que se encuentra cada grupo, lo que también sucede con el espacio público definido por las experiencias de quienes lo frecuentan. Para ello, Vásquez recurre a la escritura, citada o de su autoría, que incluye en sus instalaciones, performances o intervenciones en la ciudad y en el paisaje para que se constituyan en actos poéticos que lleven a reflexionar sobre su propia experiencia.

En este sentido, un ejemplo lo encontramos en el proyecto *No sucedió nada* (2008), llevado a cabo en la cornisa central de la Librería Metales Pesados, que la artista selecciona por la gran variedad de textos que en la misma se encuentran sobre arte y humanidades. En la intervención se aprecian las palabras “Nada es” y “Recordado” en letras de aluminio y entre ambas un *panflex*, panel digital que alterna

los textos: “peligroso de ser”, “necesario de ser”, “seguro de ser” e “importante de ser” que al pasar componen diferentes oraciones.

Por otro lado, cabe señalar que las intervenciones que Claudia Vásquez realiza son efímeras y construidas a partir de la especificidad del lugar.

“Acciones efímeras, pese a las exigencias temporales y físicas que requiere para los montajes, con lo cual busca dirigir la mirada en las cualidades de la impermanencia, la mutabilidad y el desprendimiento, donde paradójicamente la fotografía es la única capaz de dar cuenta del carácter real de lo acontecido.”<sup>630</sup>

Vásquez busca estructurar su trabajo de manera que no se distinga entre forma y contenido, en apoyo de aquello que quiere ser dicho, al plantear una re-interpretación de los fenómenos, y demostrar que el juicio es un factor cultural que está sujeto a la estructura de quien lee y que, entonces, tampoco existen lecturas absolutas.



Claudia Vásquez, *No sucedió nada*, 2008

---

<sup>630</sup> Véase “Claudia Vásquez Gómez”, *artetur.org*. <<http://www.artetur.org/es/artistas/claudia-vasquez-gomez-3/>> [Fecha consulta 24 mayo 2020]





Claudia Vásquez, *De cuerpo presente*, 2006

En la instalación *De Cuerpo Presente* (2006) la artista, por medio de un *stencil* de cartón, escribe con harina, en el piso de la sala del MAC Quinta Normal, la siguiente frase del neurobiólogo chileno Francisco Varela: “La vida misma parte desde el cuerpo, no como un objeto del mundo, si no como un cuerpo donde habito, pero no soy yo, pero a la vez es yo y yo habito, pero que no está identificado con la totalidad que puedo ser”. Este trabajo también fue realizado en Tours, Francia, en el año 2007.

La exposición *Emergencia* que también forma parte de *Ciudad H* siempre bajo la curadoría de Ignacio Szmulewicz, se compone de la obra de cuatro artistas de Valdivia: **Francisca Jara, José Luis Marcos, Carolina Opazo y Javier Soto**, quienes abordan problemáticas relacionadas con el contexto local y polemizan sobre el slogan “Valdivia, ciudad cultural” para resaltar lo que permanece oculto en las napas subterráneas de la ciudad.

La misma se celebró en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Austral de Chile, en Valdivia, una de las cuatro sedes donde se desarrollan exposiciones en el marco de CIUDAD H, antes del cierre en Matucana 100. El proyecto propone pensar sobre las características contextuales de la ciudad destacando las circunstancias que se ignoran en la imagen global de la misma.

Los cuatro expositores de EMERGENCIA suponen un llamamiento frente a una situación que no se puede dejar pasar, causada sobre todo por la situación geográfica de la ciudad que, al encontrarse al sur de Chile, es constantemente azotada por tormentas, maremotos y terremotos. Los artistas integrantes en la muestra quieren dar especial relevancia al arte en esta situación y lo plantean como una tienda de campaña con un *kit* de primeros auxilios que puede sanar y cuidar las grandes necesidades de la ciudad.

“Con premura, *Emergencia* se piensa como un bastión de batalla para un nuevo movimiento cultural y artístico, hermanado con la literatura, el teatro, el cine, posicionando el valor del arte contemporáneo en la reflexión sobre la ciudad.”<sup>631</sup>



Francisca Jara, José Luis Marcos, Carolina Opazo y Javier Soto,  
*Emergencia*, 2014

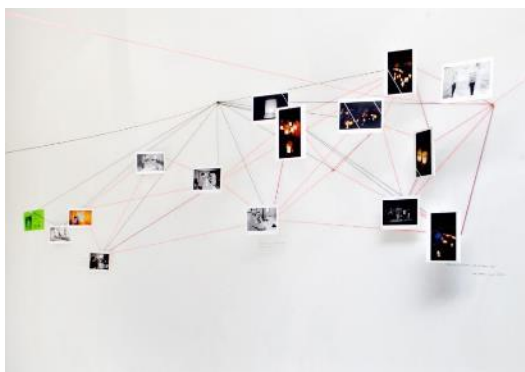
En otro proyecto titulado *Artificium ex Cogitatione* (2017), el Colectivo Emergencia recopila archivos en proceso de iniciativas

---

<sup>631</sup> Véase “Exposición Ciudad H, Emergencia: Reflexiones en torno a la ciudad contemporánea”, *Plataforma urbana*, 9 agosto 2014.  
<<http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/08/09/exposicion-ciudad-h-emergencia-reflexiones-en-torno-a-la-ciudad-contemporanea/>> [Fecha consulta 13 mayo 2020]

llevadas a cabo en el sector de Collico, en la parte oriental de la ciudad desde el año 2014, que han favorecido la participación en problemas urbanísticos, simbólicos y asociativos de una de las zonas más invisibilizadas de la ciudad, sede de antiguas fábricas, hasta el punto que el curador Szmulewicz opina que:

“Su metodología exploratoria, dialogante y procesual ha despertado, y a la vez volcado, una transformación real y directa de los planes que el gobierno local y regional ha dirigido para ese olvidado territorio. El deseo por emplazar directamente a las comunidades en asuntos de la vida cotidiana ha vuelto la mirada hacia una emancipación política.”<sup>632</sup>



Colectivo Emergencia, *Artificium ex Cogitatione*, 2017

**Francisca Jara** (Valdivia, 1988) en uno de sus últimos proyectos, *Comportamientos fotográficos* (2015-2016), hace una serie de intervenciones en muros públicos de la ciudad en los que coloca fotografías donadas por los propios habitantes con el objetivo de generar una memoria pública y colectiva que esté al alcance de todos.

---

<sup>632</sup> SZMULEWICZ, Ignacio, “Más allá de la obra: Colectivo Emergencia en Valdivia”, *Artishock*, 26 enero 2017.

<<https://artishockrevista.com/2017/01/26/mas-alla-la-obra-colectivo-emergencia-valdivia/>> [Fecha consulta 22 mayo 2020]



Francisca Jara,  
*Comportamientos Fotográficos*, 2015-2016

Por su parte, **José Luis Marcos** (Aysén, 1984) aficionado a trabajar con la sumatoria de arte y tecnología, realiza intervenciones y proyectos colaborativos multimediales como la *site-specific Sin título* (2013) desarrollada en el Museo Contemporáneo de la Universidad Austral de Chile conjuntamente con Cristian Villena.



José Luis Marcos y Cristian Villena, *Sin Título*, 2013

Investigaciones basadas en observaciones del espacio son las que desarrolla **Carolina Opazo** (Valdivia, 1987) para quien cada relación implica una transformación. La artista entiende el espacio como resultado de sucesos acontecidos, tanto en el aspecto formal como simbólico, y sostiene que en sus trabajos reflexiona sobre diferentes procesos asociados al territorio.

“En mis últimos trabajos he reflexionado sobre los procesos de contemplación, instalación y aproximación a nuevas temporalidades, sujetos y espacios que representan el territorio. A partir de esto, dependiendo de la influencia de mi entorno: encuentro, evoco y resignifico, lo material e inmaterial, lo natural y artificial, exponiendo narrativas asociadas a la dimensión simbólica del paisaje como posibilitadoras de sentido.”<sup>633</sup>

Opazo recurre a técnicas diferentes según sea la conceptualización del trabajo a realizar, de manera que, como ella comenta, su producción “roza entre las artes mediales, relacionales y el dibujo que me permite proyectar directrices de ideas y apreciaciones, valorando el proceso de observación y reflexión.”<sup>634</sup>

Con la obra *Estado Líquido*<sup>635</sup> (2015), Opazo realiza un registro sonoro del subsuelo, por concebir a la ciudad de Valdivia como una construcción humana que está sobre el agua, ya que una de sus características destacables es encontrarse inmersa en la naturaleza, lo que proporciona a sus habitantes un paisaje sonoro particular.

---

<sup>633</sup> Véase “Carolina Opazo”, *Formato Variable*, 10 julio 2018.

<<https://www.formatovvariable.cl/post/175732977980/carolina-opazo-carolina-opazo-1987-valdivia>> [Fecha consulta 10 mayo 2020]

<sup>634</sup> *Ibidem*.

<sup>635</sup> Carolina Opazo, composición sonora *Estado Líquido*.

<<https://soundcloud.com/carolinaopazo/estado-liquido>>



Carolina Opazo, *Estado Líquido*, 2015

Por otro lado, **Javier Soto** (Valdivia, 1975) elabora una réplica a escala, con cuerdas y pesos, del cerro Paillahuinte, ubicado frente al lago Neltume. El lugar es escogido por ser testigo de hechos políticos que han ocurrido en la zona desde finales de los años sesenta, como la privatización de las empresas madereras y el asentamiento clandestino de una fallida guerrilla armada durante el régimen militar, a lo que se suma la problemática que conlleva el hecho de encontrarse la zona tan alejada de la capital del país.



Javier Soto, *Cerro Paillahuinte*, 2015

Para finalizar el recorrido por *Ciudad H*, cabe hacer alusión al colectivo formado por arquitectos y diseñadores **República Portátil** centrado en el desarrollo urbanístico y la ejecución de proyectos teórico-prácticos basados en la auto gestión. De manera transversal busca mantenerse como centro cultural para promover el desarrollo de expresiones artísticas por entender el arte como un canal importante de expresión y comunicación. Los integrantes del colectivo lo describen como un laboratorio de arquitectura transdisciplinario y lúdico y sostienen que:

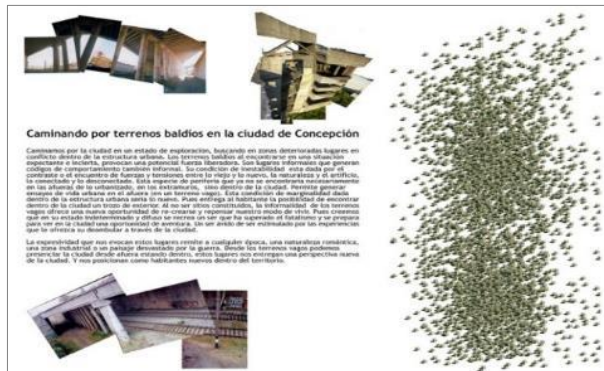
“En conjunto entendemos el trabajo como algo inseparable de la vida cotidiana, es por eso que nos gusta lo que hacemos, vinculamos el oficio del hacer con la reflexión de nuestro entorno y de este modo convertimos encargos pequeños en grandes proyectos. Le damos valor al material con el que trabajamos y por eso somos austeros, trabajamos con pasión en donde nos encontremos y con lo que tengamos a mano.”<sup>636</sup>



Colectivo República Portátil, *Concepción a 6 cm.*, 2015

---

<sup>636</sup> Véase “República Portátil. Architecture and Design. Chili”, 4 marzo 2019. <[https://fr-fr.facebook.com/pg/Rportatil/posts/?ref=page\\_internal](https://fr-fr.facebook.com/pg/Rportatil/posts/?ref=page_internal)> [Fecha consulta 12 mayo 2020]



Colectivo República Portátil, *Concepción a 6 cm.*, 2015

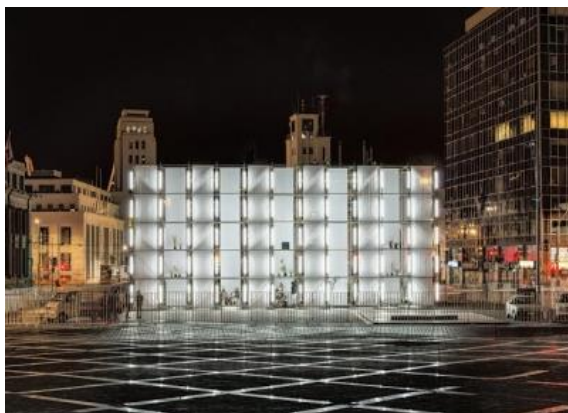
Para *Ciudad H*, República Portátil construye un mirador, *Concepción a 6 cm.* (2015), donde se proyectan terrenos baldíos de la ribera del río Biobío, que en los últimos años se han ido repoblando. Compuesta por un visor de madera, la instalación obliga a enfocar la vista para, al aproximarse, ver una proyección de terrenos abandonados de Concepción, que República Portátil describe:

“Como un recuerdo al paso, relata algunos lugares que se han transformado dentro de la ciudad, terrenos rodeados de panderetas que en muchos casos corresponden a bordes deshilvanados del paisaje urbano, donde se mezcla la naturaleza



con la ciudad. Se trata de un viaje metódico por lugares escondidos y expectantes, realizado con la finalidad de reencontrarse con sitios que por inciertos ofrecen todas las posibilidades imaginables de habitar.”<sup>637</sup>

Otro proyecto en el que participa República Portátil se convierte en una de las atracciones centrales del pabellón FAV2014, en el Festival de las Artes de Valparaíso, el cual consiste en una intervención tecnológica del espacio arquitectónico basada en la interacción sincronizada de los recursos de iluminación con los usuarios mediante sensores y programaciones.



Colectivo República Portátil, Instalación tecnológica para el pabellón FAV2014

---

<sup>637</sup> Véase “Ciudad H”, 2 agosto 2015. <<https://www.facebook.com/Ciudad-H-733820873359935/>> [Fecha consulta 14 mayo 2020]

## 8.4. Ciudad Negra

Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago

Del 7 de abril al 12 de agosto 2018

### Curaduría

Víctor Hugo Bravo

### Artista participante

- Víctor Hugo Bravo

En este capítulo también se ha considerado pertinente incluir la exposición individual del artista Víctor Hugo Bravo (Santiago, 1966) por hacer alusión directa a la violencia que se vive en la ciudad, ya que para él “no sólo es el hombre quien hace del otro un enemigo, sino que la vida en si misma se expresa a través de múltiples guerras y combates a muerte”<sup>638</sup>

En Ciudad Negra , el artista plantea una urbe destruida por medio de una instalación de objetos bélicos construidos con material industrial desechado, que llenan estanterías y que sugieren un arsenal de armas listo para ser usado en combate. En la exposición también encontramos “un voluptuoso óleo de Peter Paul Rubens, en versión camuflaje militar, alude a una desesperanzada ciudad negra, llena de mecanismos que estetizan las sombras y los recovecos del sistema.”<sup>639</sup>

---

<sup>638</sup> BRAVO, Mauricio, “Ciudad Negra. Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile 2018”, 2018.

<<https://www.victorhugobravo.com/ciudad-negra>> [Fecha consulta 10 mayo 2020]

<sup>639</sup> Véase “La Ciudad Negra de Víctor Hugo Bravo”, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 10 julio 2018. <<https://mssa.cl/noticias/la-ciudad-negra-de-victor-hugo-bravo/>> [Fecha consulta 14 mayo 2020]



Víctor Hugo Bravo, *Ciudad Negra*, 2018

*Ciudad Negra* supone reflexionar sobre el abuso de poder, la violencia premeditada y los mecanismos ocultos que crea la sociedad para dañar a otros. Esta instalación, según explica su autor, se refiere puntualmente a un tipo de sociedad y la economía que la rige, la cual demanda de los ciudadanos una actitud a la defensiva frente a las situaciones que se presentan. De hecho, en el vídeo<sup>640</sup> que acompaña a la exposición podemos encontrar las siguientes frases:

- Una urbe contemporánea dominada por el abuso de poder.
- La recuperación de la furia como indicador del origen.
- Mecanismos de autodestrucción.
- El sueño del progreso y la pesadilla de la destrucción.

Bravo sostiene que:

“El sistema capitalista se come todo lo que encuentra. Incluye una ideología, una moral, una concepción de la vida y de las cosas que es peligrosa para el género humano y para el planeta que habitamos. Es bueno, bajo ese sistema, todo lo que es rentable, y todo lo que no es rentable no merece existir. Eso conduce a la rifa del planeta. De hecho, las dos actividades más lucrativas en el mundo de hoy son actividades enemigas de la

---

<sup>640</sup> Véase el vídeo *Ciudad Negra*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=CQ31j5xF8UQ>>

condición humana: el comercio de drogas y el comercio de armas.”<sup>641</sup>

La obra de Bravo lleva a entender el mundo como un campo de batalla, un lugar en el que todo ser humano, animal y hasta las cosas se entrenan para un combate infatigable. El cuadro *La caza del tigre, el leopardo y el león* (1616) de Peter Paul Rubens, así lo atestigua, ya que tanto los hombres como las bestias sostienen una lucha para sobrevivir. La exposición *Ciudad Negra* indica “que la obra de Víctor Hugo es y será siempre la construcción y el levantamiento de una espantosa e irracional máquina de guerra.”<sup>642</sup>



Víctor Hugo Bravo, *Ciudad negra*, 2018

En la exposición colectiva *Negro Inmaterial* (2017), comisariada por el mismo Víctor Hugo Bravo, se expone la obra *Cabezas Rígidas la narkomentira*, una propuesta de su mirada sobre el mundo, moldeado por factores culturales específicos o criterios morales rígidos.

Los montajes de Bravo siempre buscan confundir los marcos de representación, por lo que, al ver su obra, desconcierta el no poder

---

<sup>641</sup> Véase “La Ciudad Negra de Víctor Hugo Bravo”, *op. cit.*

<sup>642</sup> BRAVO, Mauricio, “Ciudad Negra. Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile 2018”, *op. cit.*

dilucidar entre, por ejemplo, el bien del mal, lo bello de lo feo, el amor del odio. Es por ello que:

“Su propuesta actual [...] no se aparta de los principios recién enunciados, sino que los emplaza desde una perspectiva biopolítica particular y específica. Me refiero a que el conjunto de imágenes elegidas por el artista, así como los objetos y el diagrama militar que los contiene, aluden directamente a horrorosos hechos históricos y a eventos contingentes de violencia.”<sup>643</sup>



Víctor Hugo Bravo, *Cabezas Rígidas la narkomentira*, 2017

---

<sup>643</sup> Véase “Exposición Negro Inmaterial en el Museo Nahim Isaías”, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 5 octubre 2017.

<[https://casadelacultura.gob.ec/archivo.php?ar\\_id=11&no\\_id=9633&palabrasclaves=Exposición,%20Negro%20Inmaterial,%20Museo%20Nahim%20Isa%C3%ADas&title=Exposición%20Negro%20Inmaterial%20en%20el%20Museo%20Nahim%20Isa%C3%ADas](https://casadelacultura.gob.ec/archivo.php?ar_id=11&no_id=9633&palabrasclaves=Exposici3n,%20Negro%20Inmaterial,%20Museo%20Nahim%20Isa%C3%ADas&title=Exposici3n%20Negro%20Inmaterial%20en%20el%20Museo%20Nahim%20Isa%C3%ADas)> [Fecha consulta 17 mayo 2020]

## Conclusiones del capítulo

Es difícil que la ciudad pueda ser abordada como un todo y abarcar tantos factores que la componen, en muchos de los cuales –sociales, económicos y políticos– pueden manifestarse cambios repentinos, a lo que se suma lo compleja que se hace la situación por tratarse de fenómenos en pleno desarrollo. Por tal motivo, en las exposiciones analizadas se trabaja con temas o zonas puntuales apoyados, como sostiene Szmulewicz, en “procesos de abstracción que hacen comprender una totalidad mayor.”

A lo largo del capítulo se aprecia como se ha querido dar importancia no sólo a la capital del país sino a otros nodos urbanos, algunos en condiciones extremadamente precarias y, por ello, necesitados de ayuda que ponga en evidencia su situación. En dichas zonas han trabajado artistas nativos, pero también otros que se han trasladado hasta allá, de igual modo centrados en captar los verdaderos requerimientos del lugar.

Muy presente en los enfoques curatoriales ha estado el manejo de la crisis, que para muchos se ha convertido en la forma actual en la que se desarrolla la existencia, evidenciada por fuertes estallidos sociales liderizados por estudiantes, apoyados por docentes y organizaciones sociales y sindicales, para manifestar el descontento por las condiciones actuales de la educación, la inestabilidad del mercado de trabajo, los bajos salarios, el alto costo de la vida y el descrédito institucional en general.

Los artistas que participan en las cuatro muestras tratadas en este capítulo abordan diversos temas asociados a lo íntimo, lo individual y lo colectivo, el cuerpo y su representación, pasado y presente, la memoria colectiva, ciudadano y naturaleza, el paisaje, la fragilidad del medio ambiente, la contaminación visual y sonora, la producción industrial, materiales minerales y naturales, el espacio habitado, conflictos del entorno local, manifestaciones violentas, la precariedad de la periferia, la invasión del espectáculo, la ficción de lo natural en la

imagen digital, arte y tecnología, el arte como canal de expresión y comunicación y la escritura como acto poético de reflexión.

Los artistas chilenos inmersos en los graves problemas que enfrenta el país, muchos de los cuales están centralizados en Santiago, pero que igualmente se encuentran en otras ciudades a las que se le unen los propios, se suman actualmente a una serie de protestas y exigencias que demandan fuertes cambios lo que se refleja en su producción de la que no escapa una particular sensibilidad dirigida a mejorar la interacción entre humanidad y urbanidad.









## CONCLUSIONES

No cabe duda de que el siglo XX se ha caracterizado por la expansión de las áreas urbanas a un nivel casi global hasta llegar a una metropolitanización, que se ha seguido extendiendo a lo largo del presente siglo. No obstante, cada ciudad es un mundo que, a través de sus espacios, cuenta una historia diferente. De hecho, en las exposiciones abordadas en esta tesis doctoral, la ciudad es vista y narrada desde diferentes dimensiones sociales, culturales, políticas y económicas a través de la mirada de un colectivo de artistas que, a su vez, plantean una reflexión sobre la capacidad del arte para trazar puentes entre las diferentes fuerzas que relacionan a los ciudadanos.

En la presente investigación, cada una de las exposiciones analizadas presenta una variedad de proyectos que representan, de una forma u otra, la accidentada historia de Latinoamérica. Una historia colmada de discontinuidad y fragmentación, donde la riqueza generada por el petróleo ha jugado en su contra convirtiéndose en el promotor de corrupción, con sistemas políticos inestables y economías fallidas.

Por otro lado, en este trabajo nos ha interesado resaltar la existencia de una relación histórica entre ciudad y espacio público, donde este último ha adquirido un peso significativo en estudios y debates, más allá de su visión estrictamente espacial. Esta circunstancia ha permitido que el espacio urbano muestre múltiples formas que evidencian los rostros polivalentes de la ciudad.

De hecho, en la primera parte de nuestro trabajo, conformada por los tres primeros capítulos, hemos realizado un estudio de diferentes autores y teorías con el objetivo de aproximarnos a la noción de ciudad actual, la cual reúne dinámicas disímiles, así como a los grupos humanos que hacen vida en ella. Al investigar sobre fenómenos relacionados con la ciudad hemos tratado el fenómeno de la globalización, por abrazar circunstancias económicas, políticas, sociales y culturales que determinan pautas en el mundo contemporáneo. Hemos considerado también oportuno vincular la ciudad actual con sus orígenes haciendo un repaso de eventos importantes que han caracterizado su evolución, tanto a nivel general, como específicamente en Latinoamérica.

En la segunda parte de la presente investigación, constituida por los cinco capítulos que van del 4 al 8, nos hemos centrado en el análisis de una selección de 19 exposiciones colectivas llevadas a cabo en cinco ciudades latinoamericanas, las cuales fueron seleccionadas atendiendo a su dimensión poblacional, disposición geográfica y multiplicidad de temas ofrecidos en las muestras de arte contemporáneo realizadas en el periodo 2009-2019 que abordaban la cuestión urbana.

En el capítulo 4 nos hemos centrado en la ciudad de Bogotá, la cual ha venido cambiando de manera acelerada hasta convertirse en un escenario del modelo globalizado, por ser un importante nodo para la movilidad de mercancías y un atractivo espacio para la inversión del capital foráneo. Queremos destacar que para el desarrollo y práctica de los planes urbanos se tiene presente el concepto de “ciudad amable” y una de las metas a alcanzar es una mejor relación entre la urbe, sus habitantes y el entorno natural, preocupación que se

evidencia entre los artistas de las exposiciones celebradas en esta ciudad.

Entre los problemas que aquejan la ciudad y que han sido abordados por los artistas que participan en las tres exposiciones tratadas en este capítulo destacan: la supervivencia en un ambiente difícil, el crecimiento desmesurado de la ciudad, la personalización de los autobuses, las tensiones entre lo público y lo privado, los espacios abandonados, los *otros* de la sociedad, lo moral y lo inmoral, la violación de los derechos humanos, los desaparecidos, las fosas comunes, el oportunismo en la política, las personas en situación de desplazamiento, la crítica al sistema social, la condición social de las personas, los hechos históricos y sus resonancias, el narcotráfico, las consecuencias de la guerra sobre el paisaje, la miseria de las grandes ciudades, los barrios y sus precariedades, la economía informal, la ruina arquitectónica, la ciudad oficial y la ciudad excluida, así como la transformación social de la ciudad.

Estos temas han sido sintetizados en ciudad, identidad, cultura, memoria, sociedad y violencia, que consideramos que actúan como núcleos semánticos, reducción que tiene como objetivo poder establecer comparaciones entre las diferentes exposiciones y ciudades. No obstante, cabe señalar que las obras de los artistas pueden tratar temáticas entre las cuales la línea divisoria es tan sutil que llega a desdibujarse, lo que hace que se dificulte el encasillarlas en una sola categoría.

- *Bogotá, belleza y horror*  
ciudad, identidad, cultura, memoria, sociedad y violencia
- *Urbe incógnita*  
identidad, cultura, memoria, sociedad y violencia
- *Zonas Grises*  
ciudad, cultura, memoria, sociedad y violencia

En el capítulo 5, hacemos referencia a la ciudad de Buenos Aires, donde es habitual el uso de la pintura en las paredes como medio para la crítica, fenómeno que nace a partir de la grave crisis que afronta el país en el año 2001. Ante un panorama de calles sombrías y un

sentimiento de hostilidad y de negatividad, los artistas deciden tomar los espacios públicos con dibujos de personajes infantiles para dar un toque de color y positividad. Se desarrolla un estilo de arte callejero, conocido como *muñequismo*, caracterizado por su estética lúdica y el uso de pintura de látex, dado que los medios más idóneos escaseaban en esos años.

Con el pasar del tiempo, los artistas argentinos, pertenecientes a diferentes tendencias artísticas, en un contexto urbano que permanece turbulento y complejo, toman la calle como lugar de expresión, teniendo a favor la falta de restricciones, y logrando originales obras inspiradas en temas relacionados con el sistema político, económico y social que impera.

Al analizar los proyectos de las cinco exposiciones analizadas en este capítulo observamos que los temas tratados han sido: la ciudad y sus habitantes, la ciudad como escenario, la visión esperanzadora sobre la ciudad, espacios y atmósferas de la urbe, ciudadanos, la crisis financiera y política, la cultura popular, la cultura urbana y local, la calle como lugar de expresión, el colapso del sistema político económico y social, la adicción a las tecnologías de la información y la comunicación, el hiperconsumo, la exaltación de la belleza como valor, la intervención del espacio urbano, elementos patrimoniales, arquitectura y ciudad, lugares de interés histórico, historias olvidadas, la idea de vacío, ciudades fantasmales y el obstáculo.

Agrupando los temas tratados, tal y como hicimos en el capítulo anterior, obtenemos los siguientes resultados:

- *Urbe*  
ciudad, sociedad, cultura y memoria
- *Fuimos Todos*  
ciudad, sociedad cultura y memoria
- *Naturaleza Muerta*  
ciudad, memoria y sociedad
- *Mutaciones Urbanas*  
ciudad y memoria
- *Inmenciedades*

## ciudad y sociedad

En el capítulo 6, nos centramos en Caracas y en el estudio de tres exposiciones celebradas durante los últimos años. En este caso, cabe citar a la curadora Lorena González quien ve la cotidianidad de la ciudad “ahogada por el desconcierto, la violencia, la crisis, la violación de derechos humanos, el exilio, el olvido y la transformación.”<sup>644</sup> Podemos decir que se trata de una descripción perfectamente ajustada a la actual situación de la ciudad tal y como hemos visto en los proyectos analizados a lo largo del capítulo.

En relación a lo anterior, se produce un modo particular de registrar la ciudad construida a partir de la idea de una ciudad dicotómica: la ciudad positiva formada por una edificación organizada y la ciudad negativa representada en la violenta eclosión social urbana.

En las tres exposiciones propuestas en este capítulo predominan los siguientes temas: las muertes violentas, la censura, el totalitarismo, la precariedad del estado de derecho, el exilio y las migraciones, la falta de memoria histórica, la identidad, el caos de la ciudad, la ruina de la sociedad, los conflictos del contexto urbano y el mal estado de la infraestructura en general, el consumo de masas, el entorno y deterioro urbano, la violencia ciudadana, la estética de la ciudad, la fallida modernidad, la ciudad legal y la ilegal, el hombre y el paisaje, la representación y autorepresentación de las comunidades de escasos recursos, la violencia, el rostro amable del barrio, la negación de sí mismo por parte de los habitantes del barrio, la coexistencia, la implicación con la comunidad y las prácticas sociales.

Los temas tratados han sido agrupados en los seis bloques propuestos, con los siguientes resultados:

- *Caracas Intervenida*

---

<sup>644</sup> GONZÁLEZ, Lorena, “Caracas Intervenida. Celebrando los 450 años de Caracas” en *Tráfico Visual*, 26 de septiembre de 2017. <<http://www.traficovisual.com/2017/09/26/caracas-intervenida-celebrando-los-450-anos-de-caracas/>> [Fecha consulta 25 noviembre 2019]

- ciudad, memoria, identidad, cultura, sociedad y violencia
- *Urbes*  
ciudad, identidad, cultura, memoria, violencia
- *Al encuentro*  
ciudad, identidad, cultura, memoria, sociedad y violencia.

El capítulo 7 aborda la Ciudad de México, una de las grandes capitales del mundo, donde desde finales del siglo XVIII comienzan a erigirse recintos museísticos con una variada y reconocida oferta. En las exposiciones del presente capítulo resalta cómo los artistas tratan de buscar sentido a una ciudad tan grande que desafía la coexistencia entre sus habitantes y donde se produce, constantemente, una transformación tan violenta que te lleva a ser migrante sin siquiera moverte.

Los temas más relevantes tratados en las cuatro exposiciones seleccionadas han sido: el paisaje urbano, la relación de la sociedad con el espacio que habita, la ciudad inclusiva, la participación en comunidad, las decadentes condiciones de la vivienda social, las estructuras corruptas y la modernidad fallida, la relación de la cultura azteca con el agua, el poder de lo lúdico como herramienta de participación e integración, el crecimiento y comportamiento de la ciudad, la caótica construcción capitalina, la expansión de la mancha urbana y el espacio público, la especulación, gentrificación y sobrepoblación de la ciudad, el arte como forma de expresión, el contexto político e ideológico, el emprendimiento incluyente, la despersonalización del espacio habitable, el espacio habitable *versus* el espacio rentable, el fenómeno urbano, la sociedad en construcción, los mitos fundacionales, las utopías de la urbe y las luchas políticas.

Los temas abordados en las exposiciones mencionadas al ser agrupados quedan de la siguiente forma:

- *Pensar espacio/Hacer ciudad*  
ciudad, cultura, memoria y sociedad
- *Ciudad de México y arte digital: luz e imaginación*  
ciudad, cultura y memoria
- *Delirios Urbanos*



ciudad, cultura, memoria, sociedad y violencia

- *Miradas a la ciudad: espacio de reflexión urbana*  
ciudad, identidad, cultura, memoria y sociedad

En función de estos datos, podemos concluir que en las propuestas expositivas llevadas a cabo en Ciudad de México se presta mayor atención a lo que representa la ciudad, su sociedad, cultura y memoria, dejando extrañamente el tema de la violencia prácticamente sin abordar en un país donde es notoria la cantidad de secuestros y asesinatos que suceden a diario. Por otro lado, también queremos destacar el hecho de que en las exposiciones de Ciudad de México se utilizan grandes instalaciones multimedia a la par de la tecnología contemporánea, demostrando que es una de las primeras metrópolis globales del mundo, tal vez influenciada por su proximidad con los Estados Unidos de América.

Para finalizar, en el capítulo 8 nos hemos aproximado a la ciudad de Santiago. A lo largo del mismo se aprecia como se ha querido dar importancia no sólo a la capital del país sino a otros nodos urbanos, algunos en condiciones extremadamente precarias y, por ello, necesitados de ayuda que ponga en evidencia su situación. En dichas zonas han trabajado artistas nativos, pero también otros que se han trasladado hasta allá, de igual modo centrados en captar los verdaderos requerimientos del lugar.

Muy presente en los enfoques curatoriales ha estado el manejo de la crisis, que para muchos se ha convertido en la forma actual en la que se desarrolla la existencia, evidenciada por fuertes estallidos sociales liderizados por estudiantes, apoyados por docentes y organizaciones sociales y sindicales, para manifestar el descontento por las condiciones actuales de la educación, la inestabilidad del mercado de trabajo, los bajos salarios, el alto costo de la vida y el descredito institucional en general.

Los artistas que participan en las cuatro muestras tratadas en este capítulo abordan diversos temas asociados a lo íntimo, lo individual y lo colectivo, el cuerpo y su representación, pasado y presente, la memoria colectiva, ciudadano y naturaleza, el paisaje, la fragilidad del

medio ambiente, la contaminación visual y sonora, la producción industrial, materiales minerales y naturales, el espacio habitado, conflictos del entorno local, manifestaciones violentas, la precariedad de la periferia, la invasión del espectáculo, la ficción de lo natural en la imagen digital, arte y tecnología, el arte como canal de expresión y comunicación y la escritura como acto poético de reflexión.

Los artistas chilenos inmersos en los graves problemas que enfrenta el país, muchos de los cuales están centralizados en Santiago, pero que igualmente se encuentran en otras ciudades a las que se le unen los propios, se suman actualmente a una serie de protestas y exigencias que demandan fuertes cambios lo que se refleja en su producción de la que no escapa una particular sensibilidad dirigida a mejorar la interacción entre humanidad y urbanidad.

Agrupando los temas tratados, obtenemos los siguientes resultados:

- *Contaminaciones Contemporáneas*  
identidad, ciudad, sociedad, cultura y memoria
- *Estallidos/Territorio-Cuerpo/Conflictos*  
ciudad, sociedad, identidad, cultura y memoria
- *Ciudad H*  
ciudad, sociedad, identidad, cultura y memoria
- *Ciudad Negra*  
ciudad, violencia, sociedad y cultura

Con base en lo expuesto anteriormente en relación a las 19 exposiciones estudiadas, se evidencia que el panorama que encontramos actualmente en Latinoamérica está plagado de contradicciones y desafíos que son tratados por los artistas plásticos en sus obras, entre los que destacan:

1. La pobreza económica que aqueja a la región y que se refleja a diario en el aumento constante de la brecha entre ricos y pobres. Debido a la compleja realidad de pobreza recordamos el concepto de múltiples pobreza en el que María

Teresa Sirvent<sup>645</sup> incluye la pobreza de protección, la pobreza política o de participación social, la pobreza de comprensión o entendimiento y la pobreza educativa. Este tema ha sido tratado por los artistas Fredy Alzate en *Horror vacui*, Víctor Muñoz en *Ciudad herida*, Matías Raineri Andersen en *Urgente, Bs. As. Stencil en Avant Garde Urbano*, Ángela Bonadies y Juan José Olavarria en *Torre de David*, Cristian Wenuvil en *Región Flotante*, Francisca Jara, José Luis Marcos, Carolina Opazo y Javier Soto en *Emergencia*.

2. La violencia urbana que, diariamente, no sólo suma asaltos y secuestros sino muertes y que, en los últimos años, ha generado cambios significativos en las dinámicas sociales y en las relaciones de los habitantes. Tema abordado por Ana Adarve en *Remojo*, María Fernanda Cardoso en *Cementerio-jardín vertical*, Carolina Satizábal con la obra *En sus zapatos*, Ludmila Ferrari en *La Escombrera*, Juan Orrantia en *Sugarcoated Blues*, Edwin Sánchez en *Clases de cuchillos*, Colectivo Agroarte en *Plantas de memoria*, Corina Briceño en *Ciudad Ausente*, Diana López en *Muchacha*, Teresa Mulet en *Cada-ver-es. Cada-vez-más*, Armando Ruíz en *Los anulados*, Juan Toro en *Archivo Muerto*, Alexander Martínez en *Ciudad con espinas negras* y Diana Rangel en *Voces de un lugar imposible*, Víctor Hugo Bravo en *Ciudad Negra*, Inés Molina en *541 días*, Alejandro Olivares en *El Invierno Chileno* y Belén Salvatierra en *Lecciones en Emergencia*.
3. El desarrollo no planificado del territorio urbano con una expansión urbanística que no tiene en cuenta los contextos y las necesidades de los ciudadanos, donde se incluyen los cinturones de miseria que rodean a la ciudad. Tema planteado

---

<sup>645</sup> SIRVENT, María Teresa, “Multipobrezas, Violencia y Educación”, en *Segundas Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*, 24-26 de julio de 1996.  
<[http://www.webiigg.sociales.uba.ar/conflictosocial/libros/violencia/12\\_SIRVENT,%20Multipobrezas,%20Violencia%20y%20Educacion.pdf](http://www.webiigg.sociales.uba.ar/conflictosocial/libros/violencia/12_SIRVENT,%20Multipobrezas,%20Violencia%20y%20Educacion.pdf)> [Fecha consulta 19 agosto 2019]

por Jaime Ávila en *Metro cúbico de Bogotá*, Gabriela Pinilla en *Barrio Policarpa*, Iván Amaya en *Ciudades de arriba*, Alexander Apóstol en *Residente Pulido*, Nicola Rocco en *Caracas Cenital*, Marcela Armas en *Noches incandescentes*, Aníbal Catalán en *Hereda*, Jimena Schlaepfer en *Tiempos cruzados* y Ales Villegas en *Nueva cartografía de América*.

4. El monopolio económico, el capitalismo salvaje y la reconceptualización del espacio público de áreas suburbanas que no ofrecen solución a las necesidades habitacionales populares. Temas abordados por Nohemí Pérez en *Tiempo de lobo*, Fernanda Canales en *Artículo 123 bis*, Marianna Dellekamp en *Vivienda social* y Rozana Montiel en *Común-Unidad*.
5. El desempleo y empeoramiento de las condiciones laborales que lleva al aumento de la informalidad. Tema tratado por Rodrigo Facundo en *Máquinas de guerra* y Alejandra Prieto en *Black Fleece*.
6. La segregación que ha aumentado en las metrópolis y que nos rememora, en términos de Foucault, las heterotopías de compensación, espacios nuevos perfectos en donde sectores de medio y alto poder adquisitivo se autoencierran para no exponerse a los riesgos de la gran ciudad. Tema tratado por Edgar Moreno en *La contrahuella*, André Cypriano en *Dos ciudades*, Rolando Jacob en *Progresión inversa* y Operación Hormiga en *Design Vista*.
7. La contaminación ambiental y espacios naturales intervenidos por construcciones humanas. Tema planteado por Iván Rickenmann en *Cielo roto*, Marcela Armas en *Exhaust*, Blanca González en *Paisajes invisibles*, Jimena Schlaepfer en *Tiempos cruzados*, Marcela Moraga en *Protección de los Sentidos* y Johanna Unzueta en *Ovejas Negras*.
8. Una mirada crítica a lo absurdo de la sociedad contemporánea, y a los otros. Tema tratado por María Isabel

Rueda en *Vampiros de la sabana*, Juan Obando en *A bird without a song*, Colectivo DOMA en la exposición *Naturaleza Muerta*, Antolín en *Chico no correspondido*, Irama Gómez en *Paisaje primordial*, Emilio Chapela en *Kurt F. Gödel Bibliothek*, Rodrigo Canala en *Banderines Vacíos* y Carlos Rivera en Proyecto(r).

Partiendo de ello, podemos hablar de tomar conciencia de la fragilidad social y territorial de las ciudades estudiadas, por lo que es primordial entender la importancia de tomar decisiones adecuadas orientadas hacia la construcción de un futuro social equitativo. En este sentido, consideramos muy valiosa la información facilitada desde el ámbito artístico, como sistema abierto desde el cual establecer comunicación con otros campos y que nos propone una profunda reflexión sobre el espacio urbano.









## BIBLIOGRAFÍA Y OTROS RECURSOS

### LIBROS Y ARTÍCULOS

ARGÁN, Giulio Carlo, *El arte moderno 1770-1970*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976.

ARGÁN, Giulio Carlo, *Lo artístico y lo estético*, Casimiro, Madrid, 2010.

ARRÁIZ LUCCA, Rafael, *Venezuela: 1830 a nuestros días*, Editorial Alfa, Caracas, 2007.

AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1998.

AUSTER, Paul, *La trilogía de Nueva York*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1985.

BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2010.

BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 2002.

- BAUMAN, Zygmunt, *Amor Líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt, *Múltiples culturas una sola humanidad*, Katz Editores, Buenos Aires, 2008.
- BENEVOLO, Leonardo, *Diseño de la ciudad - 5. El arte y la ciudad contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- BORJA, Jordi y CASTELLS, Manuel, *Las grandes ciudades en la década de los 90*, Sistema, Madrid, 1990.
- BORJA, Jordi y CASTELLS, Manuel, *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Santillana Ediciones, Madrid, 1997.
- BORJA, Jordi, et. al., *Ciudad para la sociedad del siglo XXI*, ICARO, Valencia, 2001.
- BORJA Jordi y MUXÍ, Zaida, *El espacio público: ciudad y ciudadanía*, Electa, Barcelona, 2003.
- BOULTON, Alfredo, *Historia de la pintura en Venezuela. Tomo 1 Época Colonial*, Ernesto Armitano Editor, Caracas, 1975.
- BUSHNELL, David, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma. Nuestra historia desde los tiempos precolombinos hasta hoy*, Planeta, Bogotá, 2007.
- BYUN-CHUL, Han, *La sociedad del cansancio*, Herder, Barcelona, 2012.
- CAICEDO, Armando, *El niño que me perdonó la vida*, Palabra Libre, Bogotá, 2018.
- CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1994.
- CANDELA, Iria, *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*, Alianza Forma, Madrid, 2007.
- CANDELA, Iria, *Contraposiciones. Arte Contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*, Alianza Forma, Madrid, 2012.
- CARERI, Francesco, *Walkscapes: el andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2013.
- CASTELLS, Manuel, *La cuestión urbana*, Siglo XXI, Madrid, 1979.
- CASTELLS, Manuel, *La ciudad informacional*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- CHAMBERS, Iain, *Dialoghi di frontiera. Viaggi nella postmodernità*, Liguori Editore, Napoli, 1995.

- CORTÉS, José Miguel, *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*, Actar, Barcelona, 2006.
- CORTÉS, José Miguel, *Deseos, cuerpos y ciudades*, Editorial UOC, Barcelona, 2009.
- CORTÉS, José Miguel, "Arquitecturas del miedo", *Exitbook: Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, n.13, Olivares y Asociados, Madrid, 2010.
- CORTÉS, José Miguel, *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*, Akal, Madrid, 2010.
- CORTÉS, José Miguel, *Otras ciudades posibles*, IVAM Documento 15, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2012.
- DAVIS, Mike, *Control urbano: la ecología del miedo*, Virus, Barcelona, 2001.
- DAVIS, Mike, *Ciudad de cuarzo. Arqueología del Futuro en Los Ángeles*, Lengua de Trapo, Madrid, 2003.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 1999.
- DEBORD, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- DELGADO, Manuel, *El animal público*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- DUQUE, Félix, *Arte público y espacio público*, Akal, Madrid, 2001.
- DUTRÉNIT, Gabriela y SUTZ, Judith (Ed.), *Sistemas de Innovación para un Desarrollo Inclusivo. La experiencia latinoamericana*, Foro Consultivo Científico y Tecnológico, México D.F., 2013.
- ECO, Umberto, *Historia de la belleza*, Lumen, Barcelona, 2004.
- FERNÁNDEZ, Alba, *La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- FERNÁNDEZ DURÁN, Ramón, *La explosión del desorden. La metrópoli como espacio de la crisis global*, Fundamentos, Madrid, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 2000.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos, *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- GIDDENS, Anthony, *Consecuencias de la modernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

- GOMBRICH, Ernst Hans, *Historia del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.
- GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000.
- GUILLÉN, Fernando, *Estructura Histórica, Social y Política de Colombia*, Editorial Planeta, Bogotá, 2017.
- HERNÁNDEZ, Carlos Raúl, *Latinoamérica y el asedio revolucionario. Democracia, integración y pobreza*, Libros El Nacional, Actualidad y política, Editorial CEC, Caracas, 2015.
- HERNÁNDEZ, Edgar Alejandro, *Sin Límites: Arte Contemporáneo en la Ciudad de México 2000-2010*, Editorial RM, Barcelona, 2013.
- JACOBS, Jane, *La economía de las ciudades*, Ediciones Península, Barcelona, 1971.
- KAISER, Axel y ÁLVAREZ, Gloria, *El engaño populista. Por qué se arruinan nuestros países y cómo rescatarlos*, Ariel, Caracas, 2016.
- KOOLHAAS, Rem, *La ciudad genérica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- KOOLHAAS, Rem, *Espacio basura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- LA HABA, Juan de y SANTAMARÍA, Enrique, "Dilemas de la Globalización: hibridación cultural, comunicación y política", en *Voces y culturas, Revista de Comunicación*, núm. 17, Barcelona, 2001.
- LEFEBVRE, Henri, *El derecho a la ciudad*, Ediciones Península, Barcelona, 1969.
- LEFEBVRE, Henri, *La revolución urbana*, Alianza, Madrid, 1972.
- LEFEBVRE, Henri, *La producción del espacio*, Capitán Swing, Madrid, 2013.
- LIPPOLIS, Leonardo, *Viaje al final de la ciudad. La metrópolis y las artes en el otoño posmoderno (1972-2011)*, Enclave, Madrid, 2015.
- LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- MARTÍN RAMOS, Ángel (Ed.), *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona/Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2004.
- MATO, Daniel, *Crítica de la modernidad, globalización y construcción de identidades*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1995.
- MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*, Mondadori, Madrid, 1990.

- MADERUELO, Javier, *Actas. Desde la ciudad. Arte y Naturaleza*, Huesca, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1998.
- MUZZIOLI, Francesco, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma, 2007.
- NAÍM, Moisés, *Repensando el futuro. 111 sorpresas del siglo 21*, La hoja del norte, Caracas, 2016.
- NOGUÉ, Joan, *La construcción social del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- NOGUÉ, Joan, *El paisaje en la cultura contemporánea*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008.
- RAMOS, María Elena, *Diálogos con el arte. Entrevistas 1976-2007*, Equinoccio, Caracas, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010.
- RODRÍGUEZ, Tomás, *La contrahuella. Documento y mancha*, Amazonas Editores, Caracas, 2007.
- ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Edición de Javier Maderuelo, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- ROMERO, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1986.
- SALAZAR, Jezreel, *La ciudad como texto: la crónica urbana de Carlos Monsiváis*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2006.
- SANTIAGO, Paula, *In situ: espacios urbanos contemporáneos*, Cuadernos de Imagen y Reflexión, Editorial Universitat Politècnica de València, Valencia, 2011.
- SASSEN, Saskia, *Una sociología de la globalización*, Katz, Madrid, 2010.
- SMITH, Elizabeth, *Urban Revisions: Current Projects for the Public Realm*, The MIT Press, Los Angeles, 1994.
- SOJA, Edward, *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- SORIANO MUÑOZ, NÚRIA, *Bartolomé de Las Casas, un español contra España*, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, Valencia, 2015.
- SRINGER, José Manuel, GARCÍA CANCLINI, Néstor y MOSQUERA, Gerardo, *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos*

- culturales y nomadismo artístico*, Editorial Universitat Politècnica de València, Valencia, 2012.
- TOUSSAINT, Eric, *La Crisis Global*, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2010.
- USLAR PIETRI, Arturo, *Veinticinco ensayos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1980.
- VIRILIO, Paul, *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*, Libros de Zorzal, Buenos Aires, 2007.
- VIRILIO, Paul, *La administración del miedo*, Pasos Perdidos Barataria, Madrid, 2012.
- VV. AA., *Manual del perfecto idiota latinoamericano*, Plaza Janés, Barcelona, 1999.
- VV.AA., Observatorio Metropolitano de Madrid (Ed.), *El mercado contra la ciudad. Globalización, gentrificación y políticas urbanas*, Traficantes de sueños, Colección mapas, Madrid, 2015.
- VV.AA., *Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, La democracia en América Latina. Hacia una democracia de ciudadanas y ciudadanos*, PNUD, Buenos Aires, 2004.

## **ACTAS DE CONGRESOS**

- VV.AA., *Diálogos urbanos. Confluencias entre arte y ciudad*, Centro de Investigación Arte y Entorno, CIAE/Universitat Politècnica de València, Valencia, 2008.
- VV.AA., *Ciudades (IM) Propias: la tensión entre lo global y lo local*, II Congreso Internacional Arte y Entorno, Ciudades globales, espacios locales, Centro de Investigación Arte y Entorno, CIAE/Universitat Politècnica de València, Valencia, 2011.

## **CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN**

- BENKO, Susana, *URBES*, Arte-Tip, Caracas, 2017.
- BULHOES, María Amelia, *Dos ciudades: Río de Janeiro-Caracas. Fotos de André Cypriano*, Graphisol C.A., Caracas 2003.
- GUTIÉRREZ, Nydia, *Zonas Grises. Matices de la urbe en la era global*, Editorial Nani, República Dominicana, 2016.
- RODRÍGUEZ, Carlos, *Al encuentro*, La Galera de Artes Gráficas, Caracas, 2019.

VV.AA., *Malas Calles*, Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia, 2010.

## TESIS DOCTORALES

ABARCA MARTÍNEZ, Inmaculada, *Tiempo vegetal. Referencias botánicas en la escultura contemporánea mexicana (1990-2010)*, Universitat Politècnica de València, Valencia, 2012.  
<<https://riunet.upv.es/handle/10251/16876>>

BARRIENDOS RODRÍGUEZ, Joaquín, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013.  
<[https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/110924/JBR\\_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/110924/JBR_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>

GAYET VALLS, Javier, *Los orígenes adolescentes del selfie y su representación en el arte y en los medios de masas*, Universitat Politècnica de València, Valencia, 2018.  
<<https://riunet.upv.es/handle/10251/112728#>>

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Silvia, *Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico*, Universidad de Granada, Granada, 2005.  
<<https://hera.ugr.es/tesisugr/15793370.pdf>>

OLÍVAR GRATEROL, Dagmary Margarita, *De la necesidad a la búsqueda: el arte latinoamericano y los aportes de Juan Acha*, Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, 2015.  
<<https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/23070#preview>>

SANTIAGO MARTÍN DE MADRID, María Paula, *Visiones del entorno. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*, Universitat Politècnica de València, Valencia, 2009.  
<<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/7122/>>

## PÁGINAS WEBS

[www.abstractioninaction.com](http://www.abstractioninaction.com)  
[www.academia.edu](http://www.academia.edu)  
[www.aecid.es](http://www.aecid.es)  
[www.agenciadenoticias.unal.edu.co](http://www.agenciadenoticias.unal.edu.co)  
[www.albaciudad.org](http://www.albaciudad.org)  
[www.almagrorevista.com.ar](http://www.almagrorevista.com.ar)  
[www.ambientesdigital.com](http://www.ambientesdigital.com)  
[www.americat.barcelona](http://www.americat.barcelona)  
[www.analitica.com](http://www.analitica.com)  
[www.arquine.com](http://www.arquine.com)  
[www.arteinformado.com](http://www.arteinformado.com)  
[www.arte-online.net](http://www.arte-online.net)  
[www.artes.uchile.cl.com](http://www.artes.uchile.cl.com)  
[www.artesplasticasporcrisol.blogspot.com](http://www.artesplasticasporcrisol.blogspot.com)  
[www.arte-sur.org](http://www.arte-sur.org)  
[www.artishockrevista.com](http://www.artishockrevista.com)  
[www.artout.news](http://www.artout.news)  
[www.atelieribarra.com](http://www.atelieribarra.com)  
[www.atodomomento.com](http://www.atodomomento.com)  
[www.aviancaenrevista.com](http://www.aviancaenrevista.com)  
[www.backroomcaracas.com](http://www.backroomcaracas.com)  
[www.bamarte.com](http://www.bamarte.com)  
[www.barcelonagalleryweekend.com](http://www.barcelonagalleryweekend.com)  
[www.batallaespacial.blogspot.com](http://www.batallaespacial.blogspot.com)  
[www.benshimolarte.com](http://www.benshimolarte.com)  
[www.biobiochile.cl.com](http://www.biobiochile.cl.com)  
[www.bkmag.com](http://www.bkmag.com)  
[www.blackmailmag.com](http://www.blackmailmag.com)  
[www.blog.sculpture.org](http://www.blog.sculpture.org)  
[www.books.google.es](http://www.books.google.es)  
[www.brezal.com](http://www.brezal.com)  
[www.buenosaires.gob.ar](http://www.buenosaires.gob.ar)  
[www.cadadiaunfotografo.com](http://www.cadadiaunfotografo.com)  
[www.caracasfoto.blogspot.com](http://www.caracasfoto.blogspot.com)  
[www.cargocollective.com](http://www.cargocollective.com)



[www.casadelacultura.gob.ec](http://www.casadelacultura.gob.ec)  
[www.cepal.org](http://www.cepal.org)  
[www.ciefve.com](http://www.ciefve.com)  
[www.cincocentros.com](http://www.cincocentros.com)  
[www.ciudadevolativa.com](http://www.ciudadevolativa.com)  
[www.civico.com](http://www.civico.com)  
[www.colarte.com](http://www.colarte.com)  
[www.colectivobicicleta.com](http://www.colectivobicicleta.com)  
[www.cortosdemetrage.com](http://www.cortosdemetrage.com)  
[www.crosscoordinates.org](http://www.crosscoordinates.org)  
[www.culturayarteamericano.blogspot.com](http://www.culturayarteamericano.blogspot.com)  
[www.culturayartemx.tumblr.com](http://www.culturayartemx.tumblr.com)  
[www.davidescobarparra.files.wordpress.com](http://www.davidescobarparra.files.wordpress.com)  
[www.delinfinito.com](http://www.delinfinito.com)  
[www.dialnet.unirioja.es](http://www.dialnet.unirioja.es)  
[www.dialogoscriticosmamb.wixsite.com](http://www.dialogoscriticosmamb.wixsite.com)  
[www.dieecke.cl.com](http://www.dieecke.cl.com)  
[www.distritoarte.com](http://www.distritoarte.com)  
[www.domestika.org](http://www.domestika.org)  
[www.drawingcenter.org](http://www.drawingcenter.org)  
[www.dx.doi.org](http://www.dx.doi.org)  
[www.efe.com](http://www.efe.com)  
[www.ekho.cl/premio-fifvekho-2014.com](http://www.ekho.cl/premio-fifvekho-2014.com)  
[www.elblogdeagendamagenta.wordpress.com](http://www.elblogdeagendamagenta.wordpress.com)  
[www.elcuartodemaquinas.com.wordpress.com](http://www.elcuartodemaquinas.com.wordpress.com)  
[www.eldesconcierto.cl.com](http://www.eldesconcierto.cl.com)  
[www.eleconomista.com](http://www.eleconomista.com)  
[www.elespectador.com](http://www.elespectador.com)  
[www.elespectadorimaginario.com](http://www.elespectadorimaginario.com)  
[www.elestimulo.com](http://www.elestimulo.com)  
[www.elgranotro.com](http://www.elgranotro.com)  
[www.elmediourbano.blogspot.com](http://www.elmediourbano.blogspot.com)  
[www.elmostrador.cl](http://www.elmostrador.cl)  
[www.elmundo.com](http://www.elmundo.com)  
[www.elnuevosiglo.com](http://www.elnuevosiglo.com)  
[www.elpais.com](http://www.elpais.com)  
[www.eltiempo.com](http://www.eltiempo.com)  
[www.eluniversal.com](http://www.eluniversal.com)

[www.encuentrosfotograficos.blogspot.com](http://www.encuentrosfotograficos.blogspot.com)  
[www.entrerayas.com](http://www.entrerayas.com)  
[www.epix.com](http://www.epix.com)  
[www.eprints.ecm.es](http://www.eprints.ecm.es)  
[www.escaner.cl](http://www.escaner.cl)  
[www.esferacultural.com](http://www.esferacultural.com)  
[www.esferapublica.org](http://www.esferapublica.org)  
[www.espacioannafrank.org](http://www.espacioannafrank.org)  
[www.espaciosantafesino.gob.ar](http://www.espaciosantafesino.gob.ar)  
[www.espacioyono.wordpress.com](http://www.espacioyono.wordpress.com)  
[www.euskomedia.org](http://www.euskomedia.org)  
[www.experiencefighters.com](http://www.experiencefighters.com)  
[www.expoknews.com](http://www.expoknews.com)  
[www.facebook.com](http://www.facebook.com)  
[www.flickr.com](http://www.flickr.com)  
[www.formatovvariable.cl.com](http://www.formatovvariable.cl.com)  
[www.fotomeraki.com](http://www.fotomeraki.com)  
[www.fotourbana.org](http://www.fotourbana.org)  
[www.fredyalzate.wordpress.com](http://www.fredyalzate.wordpress.com)  
[www.gastv.mx](http://www.gastv.mx)  
[www.gonzaloarango.com](http://www.gonzaloarango.com)  
[www.graffitimundo.com](http://www.graffitimundo.com)  
[www.grancine.net](http://www.grancine.net)  
[www.haciendalatrinidad.org](http://www.haciendalatrinidad.org)  
[www.hollywoodincambodia.com](http://www.hollywoodincambodia.com)  
[www.infobae.com](http://www.infobae.com)  
[www.informe21.com](http://www.informe21.com)  
[www.interiorgrafico.com](http://www.interiorgrafico.com)  
[www.issuu.com](http://www.issuu.com)  
[www.jornada.com.mx](http://www.jornada.com.mx)  
[www.journals.openedition.org](http://www.journals.openedition.org)  
[www.juanjoseolavarria.blogspot.com](http://www.juanjoseolavarria.blogspot.com)  
[www.juanobando.com](http://www.juanobando.com)  
[www.juliocesarabadvidal.wordpress.com](http://www.juliocesarabadvidal.wordpress.com)  
[www.la-galeria.com](http://www.la-galeria.com)  
[www.lai.fu-berlin.de.com](http://www.lai.fu-berlin.de.com)  
[www.lainformacion.com](http://www.lainformacion.com)  
[www.lanacion.com.ar](http://www.lanacion.com.ar)

[www.laong.org](http://www.laong.org)  
[www.laotracasa.tripod.com](http://www.laotracasa.tripod.com)  
[www.laplumaabominable.com](http://www.laplumaabominable.com)  
[www.laprensa.com](http://www.laprensa.com)  
[www.latepestad.mx](http://www.latepestad.mx)  
[www.latercera.com](http://www.latercera.com)  
[www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com)  
[www.lightroom.com](http://www.lightroom.com)  
[www.loseternautas.com](http://www.loseternautas.com)  
[www.ludion.org](http://www.ludion.org)  
[www.lugaradudas.org](http://www.lugaradudas.org)  
[www.luisduarte-escritos.blogspot.com](http://www.luisduarte-escritos.blogspot.com)  
[www.lustermagazine.com](http://www.lustermagazine.com)  
[www.macollacreativa.com](http://www.macollacreativa.com)  
[www.maczul.org.ve](http://www.maczul.org.ve)  
[www.mamuga.com](http://www.mamuga.com)  
[www.mariafernandacardoso.com](http://www.mariafernandacardoso.com)  
[www.mde.org.co](http://www.mde.org.co)  
[www.mediaisla.net](http://www.mediaisla.net)  
[www.memphismanifesto.com](http://www.memphismanifesto.com)  
[www.mexmads.com](http://www.mexmads.com)  
[www.milenio.com](http://www.milenio.com)  
[www.mincultura.gov.co](http://www.mincultura.gov.co)  
[www.mssa.cl.com](http://www.mssa.cl.com)  
[www.museodeantioquia.co](http://www.museodeantioquia.co)  
[www.mutt.cl.com](http://www.mutt.cl.com)  
[www.nodo50.org](http://www.nodo50.org)  
[www.nodoccs.blog](http://www.nodoccs.blog)  
[www.notiochocultural.blogspot.com](http://www.notiochocultural.blogspot.com)  
[www.nousmayeuticaphilosophia.blogspot.com](http://www.nousmayeuticaphilosophia.blogspot.com)  
[www.org/es/](http://www.org/es/)  
[www.pagina12.com](http://www.pagina12.com)  
[www.pinturacolombiana.blogspot.com](http://www.pinturacolombiana.blogspot.com)  
[www.plataformaurbana.cl.com](http://www.plataformaurbana.cl.com)  
[www.player.vimeo.com](http://www.player.vimeo.com)  
[www.pressreader.com](http://www.pressreader.com)  
[www.prodavinci.com](http://www.prodavinci.com)  
[www.ramona.org](http://www.ramona.org)

[www.redalyc.org](http://www.redalyc.org)  
[www.relievecontemporaneo.com](http://www.relievecontemporaneo.com)  
[www.replica21.com](http://www.replica21.com)  
[www.revista.escaner.cl.com](http://www.revista.escaner.cl.com)  
[www.revistaarcadia.com](http://www.revistaarcadia.com)  
[www.revistaclase.com](http://www.revistaclase.com)  
[www.revistadelibros.com](http://www.revistadelibros.com)  
[www.revistadiners.com](http://www.revistadiners.com)  
[www.revistaexclama.com](http://www.revistaexclama.com)  
[www.revistasml.cl.com](http://www.revistasml.cl.com)  
[www.rickyesteves.blogspot.com](http://www.rickyesteves.blogspot.com)  
[www.rosarioparacolorear.blogspot.com](http://www.rosarioparacolorear.blogspot.com)  
[www.rotundamagazine.com](http://www.rotundamagazine.com)  
[www.s107238961.onlinehome.us](http://www.s107238961.onlinehome.us)  
[www.saber.ula.ve](http://www.saber.ula.ve)  
[www.saladeespera.com](http://www.saladeespera.com)  
[www.saps-latallera.org](http://www.saps-latallera.org)  
[www.scielo.org.co](http://www.scielo.org.co)  
[www.segundoenfoque.com](http://www.segundoenfoque.com)  
[www.semana.com](http://www.semana.com)  
[www.sicimoroediciones.com](http://www.sicimoroediciones.com)  
[www.sketchroom.co](http://www.sketchroom.co)  
[www.soundcloud.com](http://www.soundcloud.com)  
[www.stopart.com](http://www.stopart.com)  
[www.takemx.tumblr.com](http://www.takemx.tumblr.com)  
[www.temporadaderelampagos.com](http://www.temporadaderelampagos.com)  
[www.tesis.uchile.cl.com](http://www.tesis.uchile.cl.com)  
[www.thewynwoodtimes.com](http://www.thewynwoodtimes.com)  
[www.traficovisual.com](http://www.traficovisual.com)  
[www.uam.mx](http://www.uam.mx)  
[www.ub.edu](http://www.ub.edu)  
[www.uchile.cl.com](http://www.uchile.cl.com)  
[www.undiaunaarquitecta2.wordpress.com](http://www.undiaunaarquitecta2.wordpress.com)  
[www.vanguardia.com.mx](http://www.vanguardia.com.mx)  
[www.vice.com](http://www.vice.com)  
[www.viceversa-mag.com](http://www.viceversa-mag.com)  
[www.victorhugobravo.com](http://www.victorhugobravo.com)  
[www.vimeo.com](http://www.vimeo.com)

[www.webigg.socials.uba.ar](http://www.webigg.socials.uba.ar)  
[www.wordpress.com](http://www.wordpress.com)  
[www.wtcradio.net](http://www.wtcradio.net)  
[www.youtube.com](http://www.youtube.com)





Fotografía tomada durante una entrevista realizada por Natasha Tiniacos a la artista Ángela Bonadies en su casa







