

La ciudad como relato. Tres dispositivos de exhibición para narrar la ciudad desde la curaduría

The City as Narration. Three curator display devices for narrating the city

Ana Laura Torres Hernández

Universidad Nacional Autónoma de México
anlatohe@hotmail.com

Resumen. En este texto se analizan tres propuestas de arte contemporáneo inspiradas en el devenir y transformaciones de la ciudad, teniendo en cuenta que el arte actual, situado en la urbe, brinda múltiples posibilidades para reflexionar de manera crítica sobre el modo en que las transformaciones acaecidas en este entorno inciden en nuestra cotidianidad. Por lo tanto, se evidencia cómo el arte critica ciertos hábitos propios de la vida en la ciudad. A lo largo del texto se emplea un esquema comparativo que desarrolla tres casos de estudio señalando sus aportaciones a la historia de la curaduría urbana. La finalidad de este trabajo es destacar el papel que ha asumido el arte contemporáneo en su relación con la ciudad, haciendo de ésta un texto capaz de ser narrado y también leído.

Palabras clave. Ciudad; arte contemporáneo; curaduría urbana; espacialidad; dispositivos de exhibición.

Abstract. This article analyzes three contemporary art proposals inspired by the evolution and transformation of the city. Present-day art developing in the city provides a multitude of possibilities for critically reflecting on how the transformations which have taken place in this setting have had an effect on our everyday lives. It therefore becomes evident how art criticizes certain habits of city life. Throughout the text a comparative scheme develops three case studies specifying their contributions to the history of the urban curator. The purpose of this study was to stress the role of contemporary art with regard to the city, turning it into a text that can be narrated and also read.

Keywords. City; contemporary art; city curatorship; specialization; display devices.

Formato de citación. Torres Hernández, Ana Laura (2017). La ciudad como relato. Tres dispositivos de exhibición para narrar la ciudad desde la curaduría. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 7(2), 29-42. http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/torres_ana_laura

Recibido: 21/03/2017; **aceptado:** 07/10/2017; **publicado:** 08/11/2017

Edición: Almería, 2017, Universidad de Almería

Introducción: la ciudad y el arte

La ciudad, además de ser nuestra realidad cotidiana, se ha convertido también en un eje constante de problematización que interesa tanto a expertos de diferentes áreas de las ciencias, las artes y las humanidades, como a los habitantes de a pie que quieren conocer las condiciones actuales de su entorno (Luca Davico, 2009; Michele De Certau, 2008). En particular para los artistas, la ciudad se ha vuelto un contexto idóneo para intervenir desde el ámbito cultural. La intervención es un medio propicio para la crítica, debido a sus lazos y similitudes con otras actividades humanas que no tienen una relación directa con el mundo del arte, por ejemplo, las manifestaciones sociales a favor o en contra de diferentes situaciones compartidas¹, el tránsito peatonal y automovilístico², las problemáticas relacionadas con la basura³, entre otras.

En el presente texto, a partir de tres dispositivos de exhibición que dialogan con la ciudad, analizaremos sus relaciones con los siguientes abordajes teóricos: en primer lugar tomaremos el caso del sitio específico con la obra *Escape* (2009) de Marcela Armas, misma que mediante una propuesta a gran escala visibilizó el

¹ Un ejemplo son los *Muros de réplica* instalados en el Centro Histórico de la Ciudad de México, por Lorena Wolffer, en el año 2013. *Vid.* “Muros de réplica”, en http://www.lorenawolffer.net/01obra/22muros/muros_frames.html [Consultado el 12/12/15].

² Un ejemplo es la acción performática, documentada en vídeo, *Ocupación*, de Marcela Armas, llevada a cabo en 2007 en la zona Oriente de la Ciudad de México. *Vid.* “Ocupación”, en <http://www.marcelaarmas.net/?works=ocupation> [Consultado el 12/12/15].

³ Un ejemplo es la acción documentada en vídeo, *Barrenderos*, de la autoría de Francis Alys. Ésta se llevó a cabo en la zona Oriente del Centro Histórico en 2004. *Vid.* “Barrenderos”, en <https://www.youtube.com/watch?v=rPU7UEL5Dks> [Consultado el 12/12/15].

perjuicio medioambiental que ocasiona el uso excesivo del automóvil en la ciudad; luego hablaremos de la instalación *Raves* (2012), de José Rivelino Valle, con el objetivo de reflexionar sobre la manera en que el arte puede convertirse en un vehículo de apropiación del espacio público cambiando el modo en que lo transitamos a diario y, finalmente, haremos algunas cavilaciones en torno al giro global en el arte y la ciudad a partir de la muestra, *Arquitectura sin arquitectos* (2012), de Sandra Calvo, donde la iniciativa ciudadana para proponer formas de habitar la urbe puede convertirse también en elemento estetizante del entorno y, sin duda, objeto de exhibición al interior de un museo.

Especificidad de sitio en la ciudad: *Escape*, de Marcela Armas

La especificidad de sitio se originó a finales de la década de los 60 y principios de los 70 (Rosalind Krauss, 2006). Su objetivo original era oponerse a la preminencia del monumento, que operaba principalmente para el caso de la escultura, y que hacía que el contexto se subordinara a la obra. La especificidad de sitio invirtió esa lógica condicionando la existencia de la obra a su incorporación en el ambiente circundante, cambiando así el sentido de la pieza al confundirla con las características del espacio exterior. De hecho, es habitual que las obras de sitio específico sean pensadas para adaptarse al lugar de exhibición, tanto así que si éste se modifica, la obra también cambia o puede inclusive desaparecer.

Además, la especificidad de sitio puso el énfasis en lugares alejados de la tradición exhibitiva, criticando esa aparente dependencia entre las obras y las instituciones que las legitimaban como artísticas, cuestionando particularmente el papel del museo y la galería construidos bajo la premisa del cubo blanco (Brian O'Doherty, 1991).

Es claro que un cambio de esta naturaleza obedeció también a una cuestión de límites, por un lado los límites impuestos por el formato tradicional de las obras como la pintura, la escultura o el dibujo, que tuvieron que reinventarse para dialogar con el contexto e inclusive volverse parte de él y, por otro lado, a los límites impuestos por el marco institucional que, desde la época del Salón francés, otorgaba cierta dignidad a los edificios que albergaban las obras de arte, entendiendo la arquitectura como la representación de un poder que circunscribía y legitimaba la praxis, vinculándola con un circuito de producción y difusión que aún hoy forma parte de un sistema institucionalizado.

En el caso del sitio específico el espacio dejó de ser visto sólo como el continente legitimador y necesario para mostrar algo, sea a la manera de un lugar de excepción cuasi sacralizado (Carol Duncan y Alan Wallach, 1978), o más próximo a la función del aparador de un supermercado (Ricardo Quiza Moreno, 2007). El sitio comenzó a ser valorado por sus condiciones materiales naturales, como ocurre en las obras del *Land art* (Rosalind Krauss, 1996), o por sus condiciones materiales artificiales, como en el caso de las intervenciones en la ciudad: “[...] took the «site» as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a unique combination of constitutive physical elements: length, depth, height, texture, and shape of walls and rooms; scale and proportion of plazas, buildings, or parks; existing conditions of lighting, ventilation, traffic patterns; distinctive topographical features” (Miwon Kwon, 1997)⁴.

⁴ “[...] tomo el «sitio» como una ubicación real, una realidad tangible, su identidad, compuesta de una combinación única de elementos físicos constitutivos: longitud, profundidad, altura, textura y la forma de las paredes y habitaciones; la escala y proporción de las plazas, edificios o parques; sus condiciones existentes de iluminación, ventilación, patrones de tráfico; características topográficas distintivas”. (Traducción de la autora).

El espacio vinculado con la obra de arte tomó el lugar de un marco flexible de interpretación, aunque definido por una cultura que lo habita y le da significado. Las obras de sitio específico buscan hacer evidentes estos valores sociales mediante intervenciones que transformen el espacio, aunque sea de modo efímero, evidenciando las formas de operación políticas y económicas implícitas en el lugar: “Institutional siting of art, in other words, not only distinguishes qualitative and economic value, it also (re)produces specific forms of knowledge that are historically located and culturally determined-not at all universal or timeless standards” (Miwon Kwon, 1997, p. 96)⁵.

Son tales los vínculos entre el espacio y la obra, que bien podría hablarse de la espacialización del arte. Siguiendo esta línea, uno de los ejemplos más claros de planificación y segmentación espacial de la actualidad lo encontramos en los mapas que dan cuenta de la construcción urbana (Jan Bazant, 2014).

Aun cuando la ciudad ya había sido objeto de reflexión y representación desde el Futurismo italiano, fue la *Grande Saison* dadaísta de 1921 la que inauguró la intervención directa en la ciudad de París, con la propuesta de organizar visitas guiadas a los sitios más insignificantes y abandonados de la urbe, como una forma de criticar los espacios legitimados por la historia nacionalista (Francesco Careri, 2002). En 1924, los surrealistas decidieron llevar a cabo las llamadas derivas parisinas, con el propósito de activar el papel del inconsciente en el andar, pero generando un registro de sus trayectorias mediante el mapeo; éste, sin embargo, más que inmortalizar las rutas trazadas en su paso por la ciudad, parecía querer falsificarlas modificando inclusive la propia cartografía.

En el fragmento, *Mapscapes or cartographic sites* (Robert Smithson, 1996), inserto en *The Collected writings* de Robert Smithson, se evidencia cómo el recurso del mapa en el mundo del arte no perdió actualidad, ya que algunos ejemplos de la segunda mitad del siglo XX dan cuenta de su transformación como una posibilidad de subvertir el carácter de la realidad a través de la representación, tal es el caso del mapa en blanco ideado por Lewis Carroll para su texto, *The hunting of the snark* (1876), ambientado en un suburbio urbano de Oxford.

El mapa como referencia urbana no fue sólo una herramienta para la deambulación y la creación literaria, sino que también lo fue para otras expresiones artísticas como es el caso de la pintura, un ejemplo está en la serie de obras de Jasper Johns bajo el título de *Map* (1961, 1967).

Actualmente, hablar del mapa de una ciudad nos lleva a pensarla de manera fragmentaria, ya que el nivel desmesurado de desarrollo que han alcanzado diferentes urbes hace que su totalidad sea simplemente inabarcable. Un ejemplo de esto es la Ciudad de México, representada en la obra *Spiral City* (2002), de Melanie Smith⁶, en donde a través de la metáfora de la espiral se re-produce la geometría urbana de esta megalópolis vista desde su imagen satelital. La pregunta obligada para efectos de la relación sitio específico-ciudad sería: ¿cómo incidir en un entorno tan grande y heterogéneo empleando el recurso de la intervención artística? A continuación, desarrollo un caso de sitio específico realizado en la Ciudad de México en 2009 por la artista Marcela Armas, oriunda de Durango.

⁵ “La ubicación institucional del arte, en otras palabras, no sólo distingue el valor cualitativo y económico, sino también (re)produce formas específicas de conocimiento que están condicionadas históricamente y que están determinadas culturalmente, pero no en todos los estándares universales o atemporales”. (Traducción de la autora).

⁶ El video y las fotografías de *Spiral city* están disponibles en el sitio web de la artista. Cfr. “Spiral city”, en http://www.melaniesmith.net/projects/spiral_city/ [Consultado el 14/12/15].

La relación de la obra *Escape* (2009)⁷ con el contexto urbano surge en el marco de una serie de reflexiones de parte de la artista en torno a sus vivencias como residente emigrada a la ciudad. En una entrevista que tuve con ella me señaló que su manera de pensar la ciudad siempre fue a partir de la idea de la movilidad, y en una urbe como ésta la movilidad ocurre mayoritariamente en automóvil.

Éste se ha vuelto un elemento tan cotidiano del paisaje urbano que prácticamente se ha convertido en parte definitoria del mismo. Sin embargo, esta situación provoca que los efectos negativos de su uso desmedido sean sistemáticamente omitidos, aun cuando su perjuicio se refleja de muchos modos, por ejemplo, en el ruido que emiten sus bocinas, la contaminación que deriva de sus desechos materiales y, por supuesto, la contaminación relacionada con el proceso de combustión de la gasolina (Angélica Lozano, 2003). Ejemplos que problematizan lo anterior son obras como *Ocupación* (2007), *Círculo interior* (2008) y *Neumático* (2008), todas de la misma artista.

Escape (2009) es una obra que de alguna manera culmina esta serie de piezas cuyo eje rector fue la recuperación de los desechos del automóvil con la finalidad de convertirlos en otra cosa. *Escape* es una obra de dimensiones monumentales concebida en y para el espacio urbano. Se trata de un contenedor de plástico cuya forma era idéntica a la de uno de los soportes de concreto que sostienen el segundo piso del Periférico en la Ciudad de México.

La instalación se hizo durante la noche, se colocó el contenedor aún desinflado debajo del eje vial, y se fijó con cuerdas a otras estructuras de concreto cercanas para evitar que se moviera con el viento. Al amanecer se colocaron seis automóviles con el tanque lleno de gasolina alrededor del contenedor, de tal manera que sus escapes pudieran ser conectados a la columna de plástico mediante pequeños orificios.

Una vez que todo estuvo listo, se encendieron los motores de los autos y con los gases liberados a través de sus escapes inflaron la estructura y lograron mantenerla erguida durante varias horas. Cuando los automóviles se apagaron por la falta de combustible, la estructura comenzó a perder firmeza hasta que toda la instalación fue desmontada, quedando sólo como registro algunas fotografías y el vídeo de la acción.

En palabras de la artista, *Escape* buscaba hacer evidente la cantidad de contaminantes derivados de la combustión que por ser gases parecen no estar ahí, no obstante, su acumulación puede ser tal que consiguen saturar el espacio interior de un elemento constructivo tan grande como dicha columna. Paradójicamente, la artista eligió que los gases liberados por los escapes dieran vida a uno de los soportes estructurales de la avenida más transitada de la Ciudad de México, y cuyos orígenes nos remontan a la idea de la demarcación de la periferia, que hoy en día ha tenido que ser redefinida innumerable cantidad de veces debido al crecimiento de la “mancha urbana” (Héctor Quiroz Rothe, 2014).

Escape es un ejemplo de cómo funciona la especificidad de sitio en un contexto urbano, en donde es claro que la obra cobra significado sólo en la medida en que es posible generar una relación de adaptación y negociación con el espacio en donde se ubica. Por lo tanto, existe una indefectible relación del arte con la realidad que lo contextualiza (Paul Ardenne, 2002).

⁷ El vídeo de la intervención está disponible en el sitio web de la artista. Cfr. “Exhaust”, en <http://www.marcelaarmas.net/?works=exhaust> [Consultado el 14/12/15].

El “contexto” –hablemos de él– designa “el conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho”, circunstancias que están ellas mismas en situación de interacción (el “contexto” etimológicamente es “la fusión” del latín vulgar contextus, de contextere, “tejer con”) (Paul Ardenne, 2002, p. 15).

Es evidente que una obra como ésta no hubiera podido tener lugar dentro de un museo, no sólo por las características arquitectónicas del edificio, cualquiera que sea, sino porque su objetivo era confundirse con el entorno, volverse parte de él sin llegar a serlo del todo. Justo en esto radica su posibilidad crítica, ya que pone en evidencia algo que, sin dicha intervención, seguiría pasando desapercibido o siendo considerado como natural. Sólo en la ciudad es posible ver y entender la función de una estructura como ésta, es por eso que la obra precisaba del entorno urbano para ser comprendida como una crítica a sus condiciones actuales en términos de planeación y el impacto ambiental que ésta provoca.

Otro elemento fundamental de una obra de sitio específico en la ciudad es la interacción directa o indirecta con los transeúntes que se convierten en público, pero de un modo distinto a como lo haría un grupo de visitantes en un museo o una galería, pues en este caso es el arte el que va a las calles y las transforma, aunque sea de modo efímero, trastocando su cometido funcional para convertir ese espacio de interacción cotidiana en un motivo de extrañamiento.

Finalmente, en este ejemplo es claro el carácter efímero de las obras de sitio específico, en este caso debido a dos razones, en primer lugar, porque su estructura depende de un combustible que tampoco es perenne y, por otro lado, porque las constantes transformaciones del entorno pueden ocasionar que en un tiempo bastante corto la estructura sea imposible de adaptar en el espacio para el que fue pensada originalmente.

La ciudad como instalación: *Raíces*, de José Rivelino

La instalación como dispositivo de exhibición oscila entre la exposición y la producción de arte. Atendiendo a la historiografía, sus raíces pueden rastrearse hasta la primera mitad del siglo XX con la primera exposición surrealista en París, hacia 1938 (Stefanía Zuliani, 2015). Pero la instalación como intervención directa en el espacio arquitectónico tuvo su mayor auge en los años setenta en los Estados Unidos, gracias al despunte de las galerías y otros espacios alternativos en donde era posible llevar a cabo este tipo de proyectos que no hubieran sido aceptados en un museo (Julie H. Riess, 1999).

No obstante, existen también otras maneras de concebir la instalación, entendiéndola como una forma de exhibir que pone especial énfasis en la disposición de un conjunto de objetos en un espacio determinado. En palabras de Ilya Kabakov, la instalación es un género equiparable al de la pintura de íconos y la obra de caballete, que han perdurado en el tiempo aun con sus transformaciones. Siguiendo al mismo artista, se pueden distinguir dos tipos de instalaciones, una de carácter aislado, cuya lógica depende sólo de los objetos y las relaciones entre ellos, a la manera de un gabinete de curiosidades (*kunstakammer*), y otra que bien podría ser llamada instalación total, que involucra la transformación plena del espacio a partir de la creación de escenarios y la incorporación del espectador en éstos, ahí el visitante descubre un ambiente modificado dentro de otro ambiente que es la arquitectura del lugar.

En la instalación total, los objetos están tan íntimamente relacionados con el entorno que prácticamente no se entenderían fuera de él (Ilya Kabakov, 1995). Un ejemplo es *El cobertizo de mi abuelo*, de la autoría de

Ilya y Emilia Kabakov, exhibido en el museo de San Ildefonso durante la muestra *Angelología* (2014)⁸. No obstante, cabe señalar que, a diferencia del arte de sitio específico, la instalación tiene la posibilidad de ser replicada en otro lugar siempre que éste cumpla con las condiciones mínimas requeridas según sea el caso de la obra: “The art installation is not site-specific, and it can be installed in any place and for any time” (Boris Groys, 2009, p. 4)⁹.

La instalación transforma el espacio de exhibición al volverlo parte de la obra y resignificarlo. Éste deja de ser sólo una pared, una ventana o una habitación, para convertirse en el soporte que condiciona la existencia de la pieza. En esta transformación opera un proceso de selección en donde el artista decide qué incluir y qué excluir, además de determinar el modo en que se integran los distintos elementos de la obra. En la instalación, como sucede en el *ready made*, el elemento material incorporado renuncia a su sentido utilitario para adquirir un carácter nuevo y distinto al que podría tener un objeto similar en la cotidianidad.

Además, la instalación produce acontecimientos mediante la conjunción de diferentes expresiones artísticas que para ser apreciadas involucran todos los sentidos del espectador, provocando así una experiencia integral. Debido al aspecto teatral que debían tener las instalaciones, su incursión a los museos es aún muy reciente, pues antes de la década de los noventa, eran rechazadas.

Sin embargo, había otras razones por las que la instalación no era bien vista en el contexto del museo. Según Boris Groys (2009), se debía a que esa diversidad de técnicas artísticas concebidas como un todo y en un diálogo constante con el espacio era difícil de definir. El hecho de que para ese momento no se concibiera la instalación como una técnica en sí, imposibilitaba determinar su estatus específico como obra de arte. Además de que al tener como soporte fundamental el espacio mismo, y por su carácter efímero, el artista era el único que podía replicarla tantas veces como debiera ser exhibida. De este modo, el artista obtenía una mayor independencia debido a que al producir la instalación se convertía también en el curador de la obra.

Por otro lado, la incorporación de las instalaciones en los museos vino a redefinir la situación del propio público, que, de ser un individuo aislado entre paredes blancas, listo para la contemplación casi mística, se convirtió en una entidad colectiva que interactuaba en y con el espacio al mismo tiempo que otros lo hacían: “An artistic installation, on the contrary, builds a community of spectators precisely because of the holistic, unifying character of the installation space. The true visitor to the art installation is not an isolated individual, but a collective of visitors” (Boris Groys, 2009, p. 5)¹⁰.

En palabras de la crítica de arte italiana, Stefania Zuliani, un público de esta naturaleza, visto como un conjunto, pierde su libertad absoluta para someterse a las posibilidades que la instalación, como ambiente creado por el artista, le impone; aun cuando en esta relación todo ocurra en términos de una negociación cultural: “Laboratorio di prossemica, l’installazione funziona dunque come un dispositivo costantemente attivo e in movimento, in un continuo e mutuo scambio con lo spazio e con l’esperienza del visitatore,

⁸ Ilya y Emilia Kabakov, *Angelología: Utopía y ángeles*, San Ildefonso, 28 agosto 2014- 11 enero 2015. [Consultado en: <http://www.sanildefonso.org.mx/expos/kabakov/index.html>, 14/12/15].

⁹ “La instalación artística no es específica de un lugar, y puede instalarse en cualquier lugar y en cualquier momento”. (Traducción de la autora).

¹⁰ “Una instalación artística, por el contrario, construye una comunidad de espectadores precisamente por el carácter holístico y unificador del espacio de instalación. El verdadero visitante de la instalación artística no es un individuo aislado, sino un colectivo de visitantes”. (Traducción de la autora).

quest'ultima condizionata anche dalla eventuale presenza di altri spettatori, il cui accesso viene regolato talvolta dallo stesso artista [...]” (Stefanía Zuliani, 2015, p. 39)¹¹

Ahora bien, el vínculo posible entre la instalación y la ciudad surge de la consideración del espacio urbano como un montaje complejo, donde el transeúnte es simultáneamente espectador y productor de acontecimiento (Alma B. Sánchez, 2003). En el espacio público se establecen vínculos que resultan en la formación de entidades colectivas cuyas decisiones dependen de la configuración urbana. Así como la instalación el artista puede detonar ciertas reacciones en el público visitante, la ciudad vista como un gran simulador donde habitamos, se vuelve condicionante de nuestros actos, aun cuando debido a sus constantes cambios es también una condición de posibilidad que siempre se renueva.

En la instalación son las piezas incluidas las encargadas de comunicar la idea del artista, del mismo modo que los lugares que conforman la ciudad transmiten una ideología, en este caso fundamentalmente de índole política y, más recientemente, ligada a la lógica mercantil capitalista (Roser Calaf Masachs, 1998).

La propuesta de una instalación en la ciudad puede transformar el significado habitual del entorno, sus calles y edificios se tornan nuevos no sólo por el modo en que el artista los vuelve parte de su pieza sino también por la manera en que los paseantes interactúan con el lugar conscientes de su diferencia. Sin embargo, no todas las instalaciones son exitosas y en esos casos se entorpece el tránsito, se afea el paisaje y, en suma, la intervención termina siendo una invasión incomprensible y sin sentido.

Un ejemplo de esto es el caso de la instalación *Raíces*, llevada a cabo en la Ciudad de México en 2012¹², por el artista José Rivelino, oriundo de Jalisco. Ésta consistió en una estructura de casi 12 kilómetros con la forma de una raíz blanca que se extendía sobre 14 edificios de diferentes épocas de la historia mexicana. La instalación iniciaba en la Zona Arqueológica de Tlatelolco, se extendía por la Plaza de las Tres Culturas, la Iglesia de Santiago de Tlatelolco, el Ex-Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, el Museo Colección Blaisten, el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, y llegaba al Monumento a la Revolución. Ya en el corazón del Centro Histórico, la raíz continuaba por la estación de Metro Hidalgo, el Centro Cultural José Martí, el Museo Franz Mayer, el Ex Convento de Corpus Christi, el Palacio de Bellas Artes, el Museo Nacional de Arte, la Plaza Manuel Tolsá, y culminaba en el Caballito (Sharenii Guzmán Roque, 2012).

La propuesta conceptual de esta intervención consistía en develar los orígenes comunes de la arquitectura mexicana, vista como un abanico de posibilidades pero que tenía una misma raíz identitaria y nacional. Sin embargo, la crítica de arte desaprobó la instalación por considerarla falta de fundamento histórico, pues si bien todos los edificios pertenecen a la arquitectura mexicana, no era evidente el porqué de la selección final, lo que inducía a pensar que el montaje de la raíz obedeció a una cuestión práctica y de colindancias estructurales, más que a una propuesta creativa con conocimiento de causa.

En cuestiones formales de la obra, la solución estética para las raíces que recorrían los edificios parecía trunca pues, en palabras de Raquel Tibol, las raíces parecían un chorizo que afeaba los edificios. Además

¹¹ “A la manera de un laboratorio, la instalación funciona, por lo tanto, como un dispositivo activo constantemente y en movimiento continuo, de mutuo intercambio con el espacio y la experiencia del visitante, esta última condicionada también por la eventual presencia de otros espectadores, cuyo acceso está regulado por el mismo artista”. (Traducción de la autora).

¹² Las imágenes fotográficas de la instalación se pueden consultar en el sitio web del artista. *Vid.* “Arte público”, en <http://www.rivelino.com.mx/arte-publico.html> [Consultado el 17/12/15].

de que había una deficiencia técnica en el acabado de las esculturas, pues éstas, en lugar de proponer nuevos caminos para transitar, se colocaron de tal modo que entorpecían el paso por las plazas públicas (Ángel Vargas, 2012).

Sin la intermediación adecuada, la instalación parecía no tener sentido (Patrice Melé, 2006). Específicamente en este caso, considero que nos encontramos con un ejemplo fallido, ya que no logra comunicar el objetivo que subyacía en la obra. En lugar de trasladarnos al pasado, tal como propone el término de “raíz”, la instalación nos anclaba en el presente evidenciando las lógicas paralelas entre la producción de arte y la política, que gracias a la inyección de recursos pretende destacar la proyección pública de lo urbano, pero bajo la construcción de un discurso específico. “Para el Estado la promoción del arte supone una función básica de gobierno que teóricamente debe desarrollarse para el bien común; pero también es una forma de mantener su influencia en la vida social” (Miguel Peraza y Josu Iturbe, 2015, p. 80).

Los nexos de *Raíces* con la esfera legitimadora del poder se manifiestan en la apropiación del espacio público a partir de un planteamiento aparentemente unívoco que busca condicionar las lecturas posibles en torno al patrimonio arquitectónico, proponiéndolo como el resultado de un proceso evolutivo armónico y funcional en la actualidad.

Finalmente, el mismo artista funciona en un circuito itinerante que le permite estar bien posicionado en el mercado del arte internacional, principalmente debido a otras instalaciones monumentales en el extranjero. Esto parece contradecir el espíritu de raigambre nacional que su instalación demandaba, situación que provocó que la crítica señalara los indudables vínculos entre su propuesta y el ámbito institucional mexicano, calificando a la instalación de arte por encargo, celebrado por los representantes del gobierno de la Ciudad de México y la Secretaría de Cultura.

La ciudad en el giro global: Arquitectura sin arquitectos

El giro global es también conocido como el giro decolonial (Santiago Castro-Gómez, 2007). Éste, más que un movimiento, se refiere a una toma de postura, esencialmente por parte de los países ubicados en la periferia en relación con las dinámicas político-económicas operantes en los centros del mundo capitalista globalizado.

En el caso del arte, el giro global se expresó de diferentes modos, primero en una aparente inclusión de lo “otro”, es decir de las expresiones artísticas no reconocidas como tales por la tradición occidental, en los circuitos internacionales de exhibición. Esto funcionó como un modo de visibilizar prácticas hasta ese momento confinadas a sus lugares de producción. No obstante, esta inclusión siempre estuvo mediada por una serie de lecturas que interpretaban las obras como productos del folklor de las culturas en vías civilizatorias, sin entender su sentido de manera cabal. Cabe mencionar que esto no ha cambiado del todo, pues aún hoy el filtro que determina qué incluir en las exposiciones de arte, tal como las conocemos, es la visión occidental del mundo, dejando en claro la selección de temas y personajes que deben ser pensados y el modo en que deben ser exhibidos (Samuel P. Huntington, 1996), y lo mismo sucede con las tendencias en boga en el mercado de arte (Santiago Castro-Gómez, 2007).

Otro resultado del giro global fue la vinculación de los centros consagrados en la producción y exhibición de obras de arte con una periferia sureña, aparentemente necesitada de modelos a seguir. Occidente dejó de ser sólo un referente geográfico para posicionarse como una entidad abstracta que funciona como

parámetro de la producción, exhibición y venta de arte, estableciendo los modelos estéticos legitimados desde las instituciones:

El mito del valor universal en el arte, y el establecimiento de una jerarquía de las obras basada en su “universalidad” es una de las herencias del eurocentrismo que aún sobreviven, a pesar de que cada vez somos menos ingenuos con respecto a lo “universal”, que con tanta frecuencia se ha disfrazado de occidental (Gerardo Mosquera, 2010, p. 22).

Lo que se muestra y cómo se muestra tiene que ver con estos modelos imitativos generados desde los centros de poder artístico. Evidentemente, estas relaciones verticales producen tensiones entre los agentes participantes, debido a que el desarrollo cultural de cada uno depende de ese poder legitimador. Sin embargo, esto, más que convertirse en una limitación para los artistas y curadores de la periferia, derivó en una multiplicidad de voces que se alzaron, inclusive a sabiendas de que sus posturas eran potenciales generadores de conflicto. Particularmente para el caso de la curaduría, desde la década de los noventa, el término imperante fue el de negociación, ya que para conseguir que otras propuestas exhibitivas fueran llevadas a cabo era preciso pactar acuerdos entre los diferentes niveles y actores de estos procesos de transacción cultural, entre los que se consideran instituciones, patrocinadores, artistas y, por supuesto, otros curadores activos en ese momento:

Hay dos cuestiones que hacen de la curaduría un dispositivo renuente al ideal de pureza crítica del intelectual del siglo XX. Por un lado, el territorio de sus operaciones es el pensamiento y la acción sobre lo particular, lo que lo liga al campo de juicios reflexivos que inventó la estética moderna. Por el otro, no es un ejercicio puro de crítica: deriva de una negociación con poderes, saberes, poéticas y públicos. El curador no puede escoger no negociar. Pero puede aspirar a jamás negociar el modo en que negocia (Cuauhtémoc Medina, 2009, p. 8)¹³

Esta emergencia de la diversidad en el terreno del arte no se detuvo sólo en el lanzamiento de propuestas diferentes, sino que se ocupó de la paulatina legitimación de la diferencia como condición de posibilidad para la aceptación de la interculturalidad: “In all corners of the planet we are witnessing signs of change in the epistemological ground of contemporary artistic discourses based not in difference but from difference. This transition could be epitomized as the gradual turn of direction in cultural processes that used to go mainly from the «global» to the «local». In this sense, notions of hybridity and «anthropophagy» are beginning to be surpassed” (Gerardo Mosquera, 2010, p. 8)¹⁴.

Fue en este momento cuando se volvió evidente que el arte y los modos de presentarlo están geográficamente localizados, pero sin que esta premisa lograra resolver el problema del relativismo cultural y las posiciones diferenciales que genera, permitiendo que sean sólo algunos los países que se conviertan en plataformas generadoras de arte mediante la producción de modelos de fácil importación.

A este respecto, el texto, *Caminar con el Diablo*, recopila una serie de ensayos interesantes sobre el modo en que los circuitos de exhibición artística actual aún limitan a las “islas infinitas” que flotan en torno a los centros de poder, de la posibilidad de decir su propia palabra desde ella, es decir, de proponer discursos alternativos que no partan de la emulación sino de una experiencia diversa: “El caso del «lenguaje

¹³ La idea del dispositivo de exhibición en el arte, para el caso de la curaduría, conlleva comprender esta práctica como potencial generadora de propuestas orgánicas cuyo aporte sea vincular obras, espacio y visitantes en una constante búsqueda crítica hacia los temas que se aborden dentro y fuera de los museos.

¹⁴ “En todos los rincones del planeta somos testigos de signos de cambio en el terreno epistemológico de los discursos artísticos contemporáneos, basados ya no en la diferencia sino desde la diferencia. Esta transición podría resumirse como el giro gradual en los procesos culturales que solían ir principalmente de lo «global» a lo «local». En este sentido, las nociones de hibridación y «antropofagia» comienzan a superarse”. (Traducción de la autora).

internacional» en el arte muestra una construcción hegemónica de lo global más que una verdadera globalización, entendida como participación generalizada” (Gerardo Mosquera, 2010, p. 32).

Por otro lado, en *Spheres, cities, transitions. International perspectives on art and culture* (Gerardo Mosquera, 2010), Gerardo Mosquera habla de la globalización en términos de representación señalando que la esfera fue, desde el Renacimiento, una forma geométrica que demostraba la creencia intuitiva en las conexiones múltiples entre diferentes latitudes; hoy parecería casi una premonición de la dinámica global.

Ligando la ciudad occidental con la esfera, considerada una forma geométrica perfecta y digna de imitar, podemos aproximarnos a otras áreas de injerencia de estos centros consagrados por la vía de la producción artística pero ahora en un nivel urbano-arquitectónico. Las ciudades más poderosas se convirtieron en ejemplos operativos, pero a la vez en modelos a partir de los que se crearon normas para construir, transitar y vivir el espacio común.

No obstante, la creación de estos modelos es muy anterior a la globalización, pues muchos de éstos se establecieron luego de la era de los descubrimientos en el siglo XVI, principalmente durante la Colonia. En esta época la construcción de las nuevas ciudades siguió las formas marcadas en los Centros urbanos de los países conquistadores. Sin embargo, posterior a la independencia de las colonias, el desarrollo urbano de cada una se transformó, dando paso a la emancipación de la forma impuesta en aras de la funcionalidad.

Se incrementaron entonces las construcciones de desarrollo orgánico, totalmente opuestas a la lógica urbana modélica propia del imaginario urbano occidental. La extensión de las zonas habitacionales hacia los márgenes de las ciudades, y su falta de acceso a los servicios básicos provocaron que este tipo de construcciones se volvieran un tabú de la arquitectura actual¹⁵.

Esta tendencia, si bien es de la segunda mitad del siglo XX, se enlaza con las reflexiones derivadas del llamado giro global, ya que es claro que la ciudad devino en la plataforma para enunciar en el mundo del arte, una especie de contexto que cobijó y legitimó ciertas formas de exhibición según las prácticas e intereses vigentes en ese lugar. Por lo tanto, las ciudades son geografía cultural, en las que se ha pretendido un sistemático proceso de homologación en el que algunas formas de entender el espacio urbano han sido omitidas por no convenir a la lógica de consumo global de la actualidad.

Estas formas de marginación derivan de la desigualdad que existe entre las diferentes ciudades alrededor del mundo. La urbe como objeto de análisis en este giro global ha sido uno de los temas más recurrentes de las exposiciones de arte contemporáneo en México, al menos desde el cambio de siglo¹⁶. La ciudad albergó obra, inspiró piezas y está siendo traída al museo mediante el recurso de la exposición, pero ¿qué tipo de ciudad es la que vemos representada? A continuación, desarrollo un ejemplo de cómo se entiende la ciudad de la periferia en relación con estos modelos de funcionalidad propuestos desde Occidente.

¹⁵ Un caso de este tipo de arquitectura fuera de la norma es la llamada arquitectura sin arquitectos, cuyo nombre fue empleado por primera vez en 1964 por el arquitecto Bernard Rudofsky en el libro del mismo título. La muestra de Sandra Calvo en el Museo Universitario del CHPO recupera este nombre ilustrando su sentido con una serie fotográfica que documenta el estado de cosas en la periferia de Bogotá. *Vid.* “Arquitectura sin arquitectos”, en *Arquine*, 3 septiembre, 2014. [Consultado en: <http://www.arquine.com/arquitectura-sin-arquitectos/>, 21/12/15].

¹⁶ Algunos ejemplos de estas exposiciones son: *Pasajes de la distopía*, en el MUNAE en 2008, *Extranjerías*, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, de enero a julio de 2012, y *Trazo Urbano*, en el Museo de la Ciudad de México en noviembre de 2013. En el siguiente texto se documentan 10 proyectos de instalaciones relacionadas con la ciudad, llevadas a cabo a nivel internacional durante

La muestra, *Arquitectura sin arquitectos*, de Sandra Calvo, presentada en el Museo Universitario del CHOPO del 4 de agosto al 31 de octubre de 2014¹⁷, documentó mediante vídeos y fotografías el proceso de autoconstrucción de una vivienda en la periferia de Bogotá. Derivada de la experiencia colombiana se realizó una instalación que reprodujo la vivienda en donde la propia artista estuvo residiendo durante una primera etapa de investigación del proyecto, que abarcó aproximadamente un año.

La experiencia de la familia que deseaba expandir su casa se traduce en los diferentes colores empleados en la instalación, en donde se marcó con hilos negros los espacios que ya estaban construidos, que para este caso eran tres muros de concreto; con hilos blancos se delimitaron las zonas que la familia acordó construir de modo unánime, y con hilos rojos se señalaron las áreas de conflicto, en donde hubo desacuerdos funcionales y de habitabilidad al tiempo de decidir si ese espacio era necesario o no, y desacuerdos económicos al ponderar el gasto que implicaría su levantamiento: “En la exposición, la construcción de vivienda se revela como un proceso que responde a las necesidades y cambios de sus residentes, y en el cual tienen lugar el ahorro, la reutilización, la discusión y la negociación, aspectos que no existen en el negocio tradicional de bienes raíces”¹⁸.

Las nociones de informalidad y autoaprendizaje fueron de las más recurrentes en esta exposición, pues ambas legitiman la adquisición de una expertise fuera del marco legal institucionalizado. Parte de los resultados de esta muestra radicaron en la investigación que demostró que actualmente en ciudades como Bogotá, Ciudad de México, Nueva Deli y Bombay más del 60% de las casas ubicadas en la periferia iniciaron como modestos levantamientos de “paracaidistas” hasta convertirse en viviendas que, no obstante, son el resultado de la autoconstrucción. Otro elemento derivado de este trabajo se relaciona con el señalamiento de la relatividad que subyace en las clasificaciones impuestas para abordar este tema, es decir, las nociones de centro y periferia y de norte y sur.

La exposición de Sandra Calvo se opone a mostrar la ciudad desde el modelo estandarizado y global-céntrico, que legitima los centros de poder cultural y de enunciación paradigmáticos. Por el contrario, reafirma que los dispositivos de exhibición cumplen con su cometido cuando logran dar cuenta de la contradicción como un modo de crítica. Las obras de una exposición deben actualizar el estado de las problemáticas tratadas, evidenciando que éstas derivan de transacciones culturales.

En ese sentido, la curaduría implica renunciar a la lógica de la selección, en aras de una visión situacionista que explicita las perspectivas desde donde están surgiendo las narrativas y su relación con los conflictos históricos y sociales de cada lugar. Hablar de la ciudad desde el arte implica incorporar otras propuestas que ofrezcan batallas al canon tradicional que parece limitar las maneras de representar la urbe.

Conclusiones

La ciudad es, potencialmente, el más grande espacio de exhibición de los últimos tiempos. Ante la crítica que confronta el papel de las galerías, museos y demás instituciones de difusión cultural, el entorno

la última década: “Arquitectura sin arquitectos. 10 proyectos”, en *Código. Arte. Arquitectura. Diseño. Moda. Estilo*, 13 agosto, 2014. [Consultado en: <http://www.revistacodigo.com/arquitectura-sin-arquitectos-10-proyectos/>, 24/12/15].

¹⁷ La referencia completa de la exposición se puede consultar en la página del museo del CHOPO. *Vid.* “Arquitectura sin arquitectos”, en: <http://www.chopo.unam.mx/exposiciones/ArquitecturasinArquitectos.html> [Consultado el 21/12/15].

¹⁸ “Sandra Calvo propone una arquitectura sin arquitectos en el Museo del Chopo”, en *MXDF*. [Consultado en: <http://www.mx-df.net/2014/06/sandra-calvo-propone-una-arquitectura-sin-arquitectos-en-el-museo-del-chopo-museodelchopo/>, 24/12/15].

público ha tomado la batuta invitando a los artistas a apropiarse de sus elementos para dar vida a algo diferente, recontextualizando los elementos que ahí se encuentran.

En el presente ensayo tratamos de dar cuenta de tres formas de narrar la ciudad a partir de una obra de sitio específico, una instalación y la interpretación de la periferia urbana desde el giro global. Enlazando las concepciones teóricas de cada una de estas formas de exhibir, con un ejemplo concreto destacamos el papel que actualmente tiene la ciudad no sólo como centro legitimador del arte a la manera tradicional, sino como objeto de problematización que merece ser discutido, pues si bien son muchos los artistas que actualmente se interesan por la reinterpretación del entorno urbano, la injerencia de este grupo en los cambios que determinan la configuración de la ciudad es realmente poca, ¿y entonces qué tan válido es hablar de la ciudad desde el arte si éste parece no afectarla en absoluto?

La cuestión queda abierta para pensar en otros y más ejemplos que, vistos en conjunto, permitieran elaborar un estado de la cuestión desde el ámbito curatorial para así entender las transformaciones de la ciudad en el arte, considerándolo como otro posible modo de ser del contexto urbano.

Bibliografía

- Alys, Francis, "Barrenderos", en <https://www.youtube.com/watch?v=rPU7UEL5Dks> [Consultado el 12/12/15]
- Ardenne, Paul, *Un arte contextual*, Murcia, Fundación Caja Murcia, 2002, 161 p.
- Armas, Marcela, "Exhaust", en <http://www.marcelaarmas.net/?works=exhaust> [Consultado el 14/12/15]
- Armas, Marcela, "Ocupación", en <http://www.marcelaarmas.net/?works=ocupation> [Consultado el 12/12/15]
- "Arquitectura sin arquitectos", en *Arquine*, 3 septiembre, 2014. [Consultado en: <http://www.arquine.com/arquitectura-sin-arquitectos/>, 21/12/15]
- "Arquitectura sin arquitectos. 10 proyectos", en *Código. Arte. Arquitectura. Diseño. Moda. Estilo*, 13 agosto, 2014. [Consultado en: <http://www.revistacodigo.com/arquitectura-sin-arquitectos-10-proyectos/>, 24/12/15]
- Bazant, Jan, *Planeación urbana estratégica: métodos y técnicas de análisis*, México, Trillas, 2014, 234 p.
- Calaf Masachs, Roser, "Entender la ciudad como instalación. Identidades e invención en el cambio de milenio: la ciudad de Barcelona.", en *Actas del XII Congreso Arte e identidades culturales*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, p. 415-423.
- Calvo, Sandra, "Arquitectura sin arquitectos" en, <http://www.chopo.unam.mx/exposiciones/ArquitecturasinArquitectos.html> [Consultado el 21/12/15]
- Careri, Francesco, "Anti-walk", en *El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 68-92.
- Castro-Gómez, Santiago (ed.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2007, 304 p.
- De Certau, Michel, "Andar en la ciudad" en *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, núm. 7, Talca, Universidad Católica del Maule, julio 2008, p. 1-17.
- Duncan, Carol y Alan Wallach, "The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual" en, *Marxist Perspectives*, vol. 4, 1978, p. 28-51.
- Foster, Has, Rosalind Krauss, et. al., "Arte específico para el sitio" en, *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006, p. 540-545.
- García Canclini, Néstor, "Imaginários Culturais da Cidade: Conhecimento / Espetáculo/ Desconhecimento" en Teixeira Coleho (coord.), *Cultura pela Cidade*, Sao Paulo, IluniNURas, Itáu Cultural, p. 15-31.
- Groys, Boris, "The Politics of Installation", en *e-flux journal*, vol.2, no. 1, 2009, p. 1-8. [Consultado en: <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/>, 14/12/15]

- González Rosas, Blanca, “Arte: Las raíces de Rivelino”, en *Proceso*. [Consultado en: <http://www.proceso.com.mx/?p=298894>, 17/12/15]
- Guzmán Roque, Sharenii, “Raíces invaden edificios del Centro Histórico”, en *El Universal DF*, 30 de enero, 2012. [Consultado en: <http://www.eluniversaldf.mx/home/nota41771.html>, 17,12,15]
- Huntington, Samuel P., “The West Unique Not Universal”, en *Foreign Affairs*, vol. 75, núm. 6, noviembre-diciembre 1996, p. 28-46.
- Kabakov, Ilya, “La Instalación total”, en *Ilya Kabakov: Instalaciones*, París, Centre Pompidou, 1995. [Consultado en: http://issuu.com/mondritos/docs/la_instalaci_n_total_ilya_kabakov__1995, 14/12/15]
- Kabakov, Ilya y Emilia Kabakov, *Angelología: Utopía y ángeles*, San Ildefonso, 28 agosto 2014- 11 enero 2015. [Consultado en: <http://www.sanildefonso.org.mx/expos/kabakov/index.html>, 14/12/15]
- Krauss, Rosalind, “La escultura del campo expandido” en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 289-303.
- Krieger, Peter, “The image of the megalopolis –understanding the complex visual construction of Mexico City”, en *Diogenes*, núm. 58, p. 55-66. [<http://www.diogenes.unc.edu.ar/>]
- Kwon, Miwon, “One Place after Another: Notes on Site Specificity”, en *October*, vol. 80, Primavera de 1997, p. 85-110.
- Lozano, Angélica, Vicente Torres, Juan Pablo Antún, “Tráfico vehicular en zonas urbanas”, *Ciencias*, núm. 70, 2003, p. 34-45.
- Luca, Davico, Alfredo Mela, *Le società urbane*, Roma, Carucci editore, 2009, 127 p.
- Medina, Cuauhtémoc, “Sobre la curaduría en la periferia” en *Laberinto. Suplemento cultural del diario Milenio*, sábado 20 de septiembre, 2008, p. 9 [Consultado en: http://salonkritik.net/08-09/2008/09/sobre_la_curaduria_en_la_perif_1.php, 21/12/15]
- Melé, Patrice, *La producción del patrimonio urbano*, México, CIESAS, 2006, 425 p.
- Mosquera, Gerardo, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, Exit Publicaciones, 2010, 176 p.
- Mosquera, Gerardo, “Spheres, cities, transitions. International perspectives on art and culture” en *Artefact*. [Consultado en http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_mosquera_en.htm, 18,12,15]
- O’Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999, 91 p.
- Peraza, Miguel y Josu Iturbe, *El arte del mercado en arte*, 4ª ed., México, Miguel Ángel Porrúa, 2015, p. 80.
- Quiroz Rothe, Héctor, *Aproximaciones del urbanismo popular. Una mirada desde México*, México, UNAM, DGAPA, 2014, 254 p.
- Quiza Moreno, Ricardo, “Babel revisitada: exposiciones, globalización y modernidad (1850-1905) en, HISPANIA NOVA. Revista de Historia Contemporánea, núm. 7, 2007, [Consultado en <http://hispanianova.rediris.es/7/articulos/7a002.pdf>, 14/12/15]
- Riess, Julie H., “Installations”, en *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Massachussets, MIT, 1999, p. 109-157.
- “Sandra Calvo propone una arquitectura sin arquitectos en el Museo del Chopo”, en *MXDF* [Consultado en: <http://www.mx-df.net/2014/06/sandra-calvo-propone-una-arquitectura-sin-arquitectos-en-el-museo-del-chopo-museodelchopo/>, 24/12/15]
- Sánchez, Alma B., *La intervención artística de la ciudad de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, 203 p.
- Smith, Melanie, “Spiral city”, en http://www.melaniesmith.net/projects/spiral_city/ [Consultado el 14/12/15]

Smithson, Robert, *The Collected writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 87-96.

Vargas, Ángel, “Los chorizos de Rivelino son espantosos; no es arte: Tíbol”, en *Periódico La Jornada*, 28 de enero, 2012, p. 5. [Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2012/01/28/cultura/a05n1cul>, 17/12/15]

Wolffer, Lorena, “Muros de réplica”, en http://www.lorenawolffer.net/01obra/22muros/muros_frames.html [Consultado el 12/12/15]

Zuliani, Stefania, “La crisi dei generi e il trionfo dell’esposizione” en, *Senza Cornice. Spazi e tempi dell’installazione/ Without a Frame. Space and Time of the Installation*, Roma, Critical Grounds, 2015, p. 19-35. [Consultado en: <http://www.arshake.com/critical-4-senza-cornice-spazi-e-i-tempi-dellinstallazione/>, 15/12/15]



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Atribución CC 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Usted debe reconocer el crédito de la obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede compartir y adaptar la obra para cualquier propósito, incluso comercialmente. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace. No hay restricciones adicionales. Usted no puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier uso permitido por la licencia.