

# LA REPRESENTACIÓN DE LA UTOPIÍA: ESTRATEGIAS DE PARTICIPACIÓN CIUDADANA EN LA OBRA DE PEDRO REYES

**Inmaculada Abarca Martínez**

Universidad de Murcia, Dpto. Bellas Artes, grupo inv. Arte, espacio público y paisaje

## Resumen

La representación de las utopías constituye una herramienta clave para el arte, que posibilita al artista la construcción de situaciones propiciatorias para el cambio social. En este sentido, el carácter propositivo y lúdico de los proyectos del artista mexicano Pedro Reyes (México, D.F., 1972) permiten al público interactuar con ellos tanto a nivel corporal, como conceptual e interpretativo.

Estamos ante un arte cuya idea fundamental es la de construir una experiencia. Un arte –como el propio artista define– para ser utilizado, concepto ligeramente diferente al de un arte útil, de manera que la pieza u obra de arte funcionaría como una herramienta, un dispositivo, una táctica o un recurso. Así, el artista desarrolla ideas utópicas y propuestas arquitectónicas que aluden a un lugar que no existe o cuya existencia es sólo temporal. Mediante el uso de medios simples y escenarios ocasionales, el artista aúna utopía y función, fantasía y aspiraciones colectivas. Su trabajo opera estableciendo una red de conexiones entre el mundo de las ideas, el de las personas y el de los colectivos humanos, entre lo histórico y lo formal. Aquí la ciudad moderna se configura como el nuevo paisaje romántico en donde la modernidad es una caja de herramientas con la que trabajar y la crisis puede ser el abono y la oportunidad de asociaciones totalmente nuevas, cuya mezcla puede generar un vasto catálogo de soluciones diferentes.

Una parte de sus prácticas están en el terreno de la neología, abarcando la creación de nuevos términos y conceptos, a manera de una nueva forma de abrir el pensamiento, con la que el artista aborda la creación de nuevas topías. Se trata en definitiva, de añadir historias al mundo, acción que puede ser un arma para el cambio pacífico. En este sentido, sus proyectos artísticos se basan en la idea de que es posible dar soluciones reales a los problemas sociales.

*Palabras-clave:* UTOPIÍA, ARTE PÚBLICO, CAMBIO SOCIAL, TOPÍA, IDEALISMO, PARTICIPACIÓN

Abstract

The representation of utopia is a key to enabling the artist art building situations propitiatory tool for social change . In this respect, purposeful and playful project by Mexican artist Pedro Reyes ( Mexico City, 1972) allow the public to interact with them both at the body as a conceptual and interpretative .

We are in an art whose basic idea is to build up we experience . An art - as - artist set to be used, slightly different concept of a useful art , so the artwork or piece work as a tool, a device , a tactic or a resource. Thus, the artist develops utopian architectural ideas and proposals that refer to a place that does not exist or whose existence is only temporary. By using simple means and casual settings, the artist combines utopia and function , fantasy and collective aspirations . His work operates by establishing a network of connections between the world of ideas, the people and the human collective , between the historical and formal. Here the modern city is becoming the new romantic landscape where modernity is a toolbox to work with and the crisis may be the fertilizer and the opportunity to completely new partnerships, which mixture can generate a vast catalog of different solutions.

Some of their practices are in the field of neologism , covering the creation of new terms and concepts , as a way to open a new thought, with which the artist approaches the creation of new topias . It is ultimately adding stories to the world , action can be a weapon for peaceful change . In this sense, their art projects are based on the idea that it is possible to provide real solutions to social problems.

*Keywords:* UTOPIA , PUBLIC ART, SOCIAL CHANGE, TOPIA, IDEALISM, PARTICIPATION

---

Abarca Martínez, Inmaculada. 2014. La representación de la utopía: Estrategias de participación ciudadana en la obra de Pedro Reyes. *AusArt Journal for Research in Art* 2 (1) (June): 252-263.

## INTRODUCCIÓN

La ciudad contemporánea entendida como producto colectivo y artificial (hecho por la mano del hombre) registra la huella cultural de las sociedades que la configuran. En este sentido, podemos considerarla como un espacio de reflexión con un indudable carácter simbólico y significativo y, por lo tanto, como una obra en común que refleja el pensamiento y los anhelos de sus pobladores, a la vez que susceptible de ser analizada bajo una perspectiva estética. A este respecto, el catedrático en Arquitectura del Paisaje Javier Maderuelo, apunta que la ciudad entendida “como obra de arte, [...] se encuentra sometida a la mirada estética y, a través de ella, podemos descubrir sus cualidades como paisaje, entorno sentimental, depósito de la historia y escenario arquitectónico (Maderuelo 2001, 17-18).

Así mismo la ciudad, como microcosmos de la sociedad contemporánea, es en la actualidad y mediante los nuevos recursos tecnológicos, un espacio de confluencia complejo y sensible, donde información y conocimiento plantean nuevos retos que trascienden las tradicionales tensiones entre lo público y lo privado. Estamos ante un medio vital que requiere un auditorio crítico y atento que, a su vez, necesitará explorar las nuevas relaciones urbanas con una mirada expandida que nos devuelva una imagen clara y comprensiva de las ciudades. En este medio, donde cada vez la participación ciudadana, responsable y democrática, reclama cada vez más su protagonismo, lo transdisciplinar y lo híbrido funcionan como lugares del pensamiento donde se disipan los límites y se interconectan territorios. Con este tipo de planteamientos se ofrece al ciudadano la posibilidad de recuperar para las ciudades contemporáneas, el equilibrio que pudieron tener en el pasado, en donde las transformaciones urbanas seguían “[...] criterios estéticos y artísticos, además de económicos y políticos, que lograron conformar espacios y paisajes que no sólo poseen una gran armonía sino que responden a unos modelos culturales, filosóficos y éticos [...]” respetando las relaciones entre individuo, comunidad, ciudad, naturaleza y arte (Maderuelo 2001, 49).

## CIUDAD, ARTE, NATURALEZA Y UTOPIA

En la dialéctica entre arte y naturaleza, el elemento vegetal –sea como representación o presentado directamente– es utilizado dentro de la retórica del arte contemporáneo, por su capacidad de evocación de la totalidad, identificada ésta con la imagen o el constructo cultural de naturaleza que el hombre ha elaborado a lo largo de su historia. Su utilización por parte de los artistas es, entre otras cosas, fruto de la creciente sensibilización global acerca del medio ambiente y de la preocupación en torno al precario equilibrio ecológico que rodea la existencia del ser humano en la actualidad. En este contexto y dentro del ámbito artístico, uno de los discursos que plantean los artistas se

corresponde con aquel que tiene que ver con la capacidad de generar nuevas formas de pensamiento que presuponen estrategias alternativas para una observación minuciosa de todos estos procesos. Se trata de procedimientos creativos que recuperan el clave de presente activo el concepto de utopía como motor para generar nuevas experiencias sociales, políticas a la vez que artísticas.

*El presente no es solamente fruto de una producción de sucesos pasados, sino también la confluencia de posturas ideológicas proyectadas hacia el futuro y sin embargo vividas en un presente operativo. La utopía, por tanto, es un parámetro de pensamiento-vida, que vive dialécticamente la proyección del futuro y la concentración del presente, como juicio y superación de la condición en acto. No es una declaración platónica sino una intervención, que estratégicamente redimensiona de hecho la situacionalidad del presente.*

(Guasch 2000, 45)

En algunas de estas obras, la participación creciente del espectador es fundamental y generalizando, podríamos afirmar que este fenómeno, “ha contribuido a la desaparición del objeto de arte tradicional [...] Lo esencial no es ya el objeto en sí mismo, sino la confrontación dramática del espectador con una situación perceptiva” (Popper 1989, 11). Éstas no tan nuevas, pero sí, hoy en día, más consolidadas prácticas, refuerzan la secuencia protagónica en los procesos artísticos descrita por Néstor García Canclini: *Espectáculo-espectacularización-espectador*, en donde “los proyectos creativos acaban realizándose en el reconocimiento de quienes los ven” y “lo artístico no estaría contenido en la obra sino en el movimiento que completa la mirada del receptor” (García Canclini 2011, 211). Por tanto, desde la perspectiva de algunos artistas y teóricos, la pregunta, como señala Marie Dominique Popelard no es “qué es el arte, sino qué puede hacer” (el arte) para cambiar la sociedad (García Canclini 2011, 211). A ello debemos añadir la importancia de un público cada vez más amplio que participa en los procesos artísticos, se trata del “espectador comprometido” que desea sentirse parte integrante y necesaria del momento creativo de la obra artística:

*El espectador comprometido no puede emitir ningún juicio definitivo sobre el arte porque quizás tenga una nueva reacción crítica a éste –una nueva transferencia creativa que comporte una nueva experiencia e interpretación y nuevo sentido de la personalidad que lo informa, así como un nuevo sentido de su propia personalidad y profundidad- que lo haga parecer más fresco que en el momento de la reacción inicial [...] el coeficiente artístico personal del espectador crítico desempeña un papel imprescindible en el desciframiento y la interpretación del arte [...]. El espectador, como el artista, desempeña un “papel de médium”, lo cual significa que sus juicios estéticos tienden a ser racionalizaciones de sus sentimientos subjetivos, como las*

“explicaciones racionalizadas” que el artista hace con la esperanza de ser aprobado [...].

(Kuspit 2006, 25)

## PARA UN PENSAMIENTO ARBORESCENTE: SEMINARIO EN PSICHORTICULTURA



Figura 1A. Pedro Reyes,  
*Jardines colgantes*, 2000.

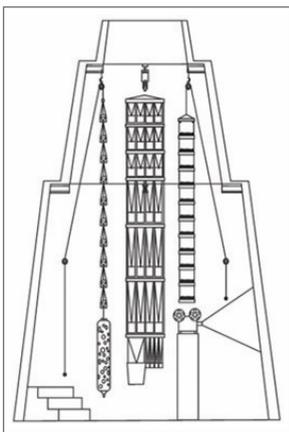


Figura 1B. Pedro Reyes,  
*Estudio para jardines colgantes*,  
2000.

La posibilidad de dinamizar la mirada del espectador para con ello, lograr encontrar nuevos sistemas participativos, que convoquen a la reflexión sobre la ciudad, la naturaleza y el arte, aparece en piezas tempranas del artista visual y arquitecto Pedro Reyes (México, D.F., 1972), cuya obra está relacionada con las representaciones a escala de utopías arquitectónicas. En sus proyectos, destaca el carácter propositivo y lúdico de sus propuestas que permiten al público interactuar con ellas tanto a nivel corporal, como conceptual e interpretativo. En esta línea inicia, como comisario artístico o curador independiente, el proyecto *Arte in situ* (1996), en un importante espacio considerado como un icono modernista de México, D.F. Reyes, dado a la creación de nuevos usos para todo tipo de espacios, logra concebir un espacio de arte alternativo que se desarrolla en la Torre de los vientos<sup>1</sup>, escultura que llevaba abandonada casi veinticinco años y en donde numerosos artistas y arquitectos realizaron puntuales intervenciones con el afán de dialogar con el espacio físico y simbólico de la torre. Simultáneamente a su primera exposición individual en este lugar en el año 2000, Reyes realizó un propositivo encuentro socio-artístico llamado *Psicohorticultura*, con el que buscaba concebir modelos de pensamiento derivados del mundo vegetal (Reyes 2007, 194-203).

La Torre de los Vientos se convirtió así durante dos meses, en un laboratorio con jardines colgantes (Fig. 1A y 1B), en donde Pedro Reyes llevó a cabo un seminario con especialistas en plantas (Tatiana Cuevas 2005, 20-27)<sup>2</sup>. A la vez que se cuidaban los jardines, los participantes en el seminario realizaban actividades periféricas enfocadas a “desarrollar las áreas verdes del cerebro” tales como “trepar árboles, visitas al jardín

botánico, catalogación de hojas, etc.”. También se llevaban a cabo actividades tan peregrinas como estudiar los “posibles vínculos entre la cinematografía y la fotosíntesis; la música como estímulo del crecimiento vegetal y comparaciones entre los relojes biológicos de las plantas y los de la especie humana”<sup>3</sup>. Como obra física se podían apreciar en el interior del espacio expositivo una simulación de jardines colgantes que estaba realizada mediante la reutilización de objetos domésticos (fuentes o charolas), tela de gallinero y envases de refresco, en donde se recreaba un posible sistema de cultivo de plantas mediante hidroponía<sup>4</sup>.

Si bien el crítico Cuauhtémoc Medina describió la intervención en su momento como tangencialmente ecologista, lo cierto es que la propuesta de Reyes resulta sin lugar a dudas, interesante puesto que establece similitudes entre el sistema creativo de las prácticas artísticas y el desarrollo físico y orgánico de las plantas. El texto de Medina apuntaba:

*La tónica del Macramé en Psico-Horticultura es el tono tangencial, seudo utópico, espuriamente ecologista y vagamente doméstico con que el proyecto orienta sus investigaciones [...]. La idea del jardín como símbolo de felicidad forma parte de la intención de Reyes de conducir un seminario/laboratorio sobre el tema de las asociaciones libres que surgen de tejer horticultura y mente. [...] se propone investigar [...] la relación entre el efecto psicológico de «elevación» que produce arreglar plantas y la verticalidad que sugiere el espacio interno de la escultura. Así, sugiere la fantasía de una reflexión arborescente que debería ser capaz de proyectar ideas «audaces» a partir de las resonancias psicológicas de la jardinería: la desaparición del vegetarianismo, el uso de joyas vegetales y la instauración de cursos de «superación vegetal», etc.*

(Cuauhtémoc. Medina 2000, 4c).

A pesar de este tipo de valoraciones críticas, los procesos descritos por Reyes dieron numerosos resultados positivos, entre otras cosas, ideas como *Arquímica*<sup>5</sup>, concepto con el que se planteaba fusionar el lenguaje y la arquitectura con la química. Las obras presentadas junto con los textos, los diagramas y algunos ejemplos de los especímenes que estudiaba esta nueva ciencia, recordaban un museo de historia natural. Reyes dio continuidad a sus reflexiones en torno a este nueva manera de establecer relaciones en su exposición *Nomenclatura arquímica* (2002) realizada en la Sala de Arte Público Siqueiros. En éste y en otros proyectos que siguieron, el artista buscaba expandir la relación entre el hábitat humano y el mundo vegetal con la intención, no de formar imaginarios o realidades utópicas, sino para generar posibles vías de convivencia y de relación comunitaria, formas de vida y modelos de acción que funcionaran dentro de la realidad actual. Con la perspectiva del tiempo transcurrido, se trataba en definitiva de proyectos que en nuestra opinión, abrían potenciales vías de investigación para conseguirlo.

## IDEALISMO ACTIVO: ARTE COMO DISPOSITIVO DE REACCIÓN

De esta forma Reyes propone con su trabajo, un idealismo activo que, dentro de un sistema complejo de asociaciones -que desafía nuestros supuestos sobre las formas en las que el conocimiento es habitualmente categorizado y legitimado- es sin embargo capaz de concebir nuevas maneras de mejorar el mundo. Sus ideas utópicas sobre arquitectura aluden a un lugar que no existe o cuya existencia es sólo temporal. Mediante el uso de medios simples y escenarios ocasionales, combina los reinos de la utopía y de la función, las fantasías y las aspiraciones colectivas. Su trabajo opera estableciendo una red de conexiones entre el mundo de las ideas, el de las personas y el de los colectivos humanos, entre lo histórico y lo formal. Entiende la ciudad moderna como el nuevo paisaje romántico. Pero no le interesa en sí lo que es o fue la modernidad, sino en lo que se está convirtiendo o lo que puede llegar a ser. Para él, la modernidad es una caja de herramientas con la que trabajar. La circunstancia de algo en decadencia, como puede ser la modernidad misma, puede ser el abono y la oportunidad de asociaciones totalmente nuevas cuya mezcla puede generar un vasto catálogo de soluciones diferentes.



Figura 2A. Pedro Reyes, *Cápula V*, 2002.



Figura 2B. Pedro Reyes, *Cápula botella de Klein*<sup>6</sup>, 2007.

Otra parte de las prácticas de Reyes está en el terreno de la neología, abarcando la creación de nuevos términos y conceptos, a manera de una inusual forma de exponenciar el pensamiento, con la que el artista aborda la creación de nuevas *topías*<sup>7</sup>. Así, el nombre dado a sus esculturas habitables como *Cápula* (2002), es la denominación que adjudica a una especie de hábitat particular, cuya interpretación es una combinación de diferentes palabras: *cúpula*, *capilar*, *cópula*, *cápsula*, etc. *Cápula* habla de la posibilidad de crear espacios habitables que son a la vez confortables para cualquier pasajero en tránsito, o extranjero de paso. Es la antítesis de un modelo de construcción: si un espacio habitualmente tiene habitáculos, la cúpula (Fig. 2A y 2B), es esférica, si las paredes son sólidas y rígidas, la cúpula es suave y elástica, si una pared divide el interior del exterior, la cúpula es permeable, si una habitación se basa en sus cimientos, la cúpula está suspendida en el aire, si una pared produce una imagen estable, cúpula crea una interferencia óptica por lo que parecerá siempre cambiante. En definitiva, se trata de un espacio como señala el propio artista, en donde lo más interesante no es lo que uno puede hacer sino, en general, lo que los otros sienten: la construcción, en resumidas cuentas de una experiencia para los demás

“un tipo de espacio construido para desencadenar experiencias que tienen que ver con el cuerpo, que sirven como extensión de éste y como manifestación de esas redes intangibles que determinan nuestra imaginación” (Herrera 2007, 2-6).

Si en la arquitectura hay mobiliario, la cúpula aparece como algo intermedio, una idea que podría existir entre los muebles y la arquitectura, una especie de espacio en el que se puede flotar. Este espacio no puede ser definido a través de una narrativa simbólica, sino que debe ser definido por la experiencia. Reyes afirma que entre forma y función debería haber una tercera categoría correspondiente a un arte ad usum<sup>8</sup>, un arte para ser utilizado, concepto que es ligeramente diferente a un arte útil, de manera que la pieza o la obra de arte funcionaría como una herramienta, un dispositivo, una táctica o un recurso. La idea fundamental es construir una experiencia.



Figura 3. Pedro Reyes, *Parque Vertical*, 2002.

*El ser humano –dice– genera tejidos, extensiones del cuerpo de los que se rodea para su supervivencia. La ropa, los vehículos, la arquitectura lo son. Las cúpulas funcionan como una especie de placenta, de ectoplasma en el cual tú experimentas otro estado [...]. Es el hombre que conecta territorios del conocimiento que aparentemente no tienen conexión. Es un “conexionista”.*



Figura 4. Pedro Reyes, *Sombrero colectivo*, 2004.

(Herrera 2007, 2-6)

Podemos observar estos procesos de conexión en otro de sus proyectos que puede ser interpretado como un intento de crear nuevos cultivos a partir de estructuras en decadencia. *Jardín o Parque vertical* (2002), es un proyecto destinado (Fig. 3) a realizarse en uno de los edificios más emblemáticos de México, D.F., la *Torre Insignia*<sup>9</sup>, situada en el conjunto arquitectónico de Tlatelolco. Dicha construcción es un ejemplo de la arquitectura moderna de México que se convirtió en inoperante e inhabitable a través de los años, en particular tras el terremoto de 1985. El artista considera interesante revisar la historia de este tipo de edificios modernistas que han sido privados de su función inicial, con el fin de rehabilitarlos o más exactamente, revitalizarlos con nuevas ideas. El objetivo no es tanto cómo cambiar el mundo, sino la posibilidad de concebir la creación de un mundo nuevo, aunque éste durara unas pocas semanas o incluso unos pocos segundos.

En este edificio, Reyes propone crear un parque vertical, una finca urbana en donde los vecinos pudieran cultivar sus propios alimentos con la técnica de la hidroponía. La idea del artista de publicar el proyecto en periódicos y revistas, de presentarlo y anunciarlo como factible, como un nuevo Centro de educación ambiental, que requeriría

una inversión relativamente pequeña, forma parte de una estrategia concebida por el autor, más que como la creación de un rumor, como una serie de planteamientos con los cuales lograr una masa crítica que pudiera permitir que el proyecto se llevara finalmente a cabo. Se trata de una intervención, con la que busca resignificar estéticamente espacios desocupados o baldíos, tierra de nadie, marcando *hitos* a la manera en la que el urbanista Kevin Lynch considera *los mojones* dentro de las ciudades como elementos que se integran sutilmente en los lugares con la finalidad de devenir paisaje o para establecer un contraste local con los elementos vecinos (Lynch 2001, 63-64). Por otra parte, en esta compleja tarea de la sobrevivencia, se requiere una Cultura de la *permacultura*, este concepto es, como apunta Reyes, una mezcla de permanencia y agricultura. La idea es mantener la vida en un circuito de retroalimentación de fuentes y residuos.

Otro de sus proyectos presentados en la Galería Enrique Guerrero fue su muestra individual titulada *Nuevas terapias grupales* (2004), en la que si bien el artista había trabajado anteriormente creando espacios destinados a la interacción social, en esta ocasión, abordó el problema del diseño a una escala menor, creando esculturas que son activadas por el uso. La condición de la escultura como objeto es aquí relegada a un segundo plano, privilegiando la experiencia real de uso que ésta posibilita y valorando la implicación de los posibles espectadores que incidentalmente quedan involucrados en los eventos como *Catarsis* (2004) y *Trabajo de Equipo* (2004), terapias propuestas por el artista y llevadas a cabo en diferentes puntos de México, D.F. Ésta última utilizaba la escultura *Sombrero colectivo* (2004), compuesta de varios sombreros estilo zapatista (Fig. 4), que formaban una suerte de tejido celular soportado por todo el grupo. La colaboración en esta acción generaba un espacio orgánico que podía desplazarse con el común acuerdo en cuanto a la dirección a seguir, de los usuarios de la pieza. El cuerpo individual aquí se configura como un órgano colectivo de funcionalidad compleja e interconectada, un cuerpo en movimiento que se desplaza siguiendo el criterio del bien común, de forma que se percibe como un organismo vivo en constante transformación, que sigue pautas específicas de comunicación y que puede funcionar como un territorio de resistencia política.

La “participación creadora” del espectador es contemplada por muchos artistas como una forma de inflexión política capaz de generar resonancias en el ámbito público, de ahí la importancia de estas prácticas transformadoras del imaginario colectivo, capaces de propiciar la participación colectiva del receptor y transformar la conciencia social, más allá de las expectativas artísticas. La incorporación del espectador en estos casos, es lo que permite que la obra cobre existencia (Popper 1989, 241).

Ejemplo de ello es también, el proyecto realizado por Reyes (Fig. 5) para el Jardín Botánico de Culiacán, evento comisariado por Patrick Charpenel en el que participaron artistas contemporáneos mexicanos. No se trataba de convertir el jardín en un lugar para ver obras de arte, sino de complementar la experiencia del recorrido del mismo con proyectos escultóricos específicamente diseñados para el lugar que reforzaran la misión científica del jardín. Aquí, Reyes realizó la pieza *Palas por pistolas* (2004), con

la que dialogaba con el contexto natural del jardín y el contexto social de Culiacán (ciudad al oeste de México con el mayor número de muertes por armas en el país). El artista, relacionando problemáticas específicas de la zona, vincula entidades como el ejército, la industria de las herramientas y la de las armas, con la sociedad específica del lugar.

Con la ayuda del gobierno de la ciudad, Reyes consiguió juntar una tonelada de armas decomisadas a delincuentes y fundió el metal obtenido, para con él fabricar herramientas de jardinería con las que plantar árboles en la región. La retirada de la circulación de esa cantidad de armas y su utilización dentro del proyecto concebido para el Jardín Botánico funge como un alegato posible para la metamorfosis de la convivencia social entre ambos mundos: el de armonía del jardín y el del entorno conflictivo de la ciudad que rodea al mismo. La transformación de un agente de muerte en un agente de vida, convierte al material de trabajo -instrumentos que anteriormente fueron de "violencia y muerte" (Munguía 2008)- en algo maleable capaz de absorber la idea de transformar el conflicto en acto de vida favoreciendo a su vez, la relación entre el ser humano y la naturaleza vegetal.



Figura 5. Pedro Reyes,  
*Palas por pistolas*, 2008.

## CONCLUSIÓN

Sacar estas armas fuera de la circulación podría salvar algunas vidas, pero en realidad el propósito de la pieza consiste en añadir una historia al mundo: la historia de que este hecho pudiera ser cierto en Culiacán. Afirma el artista que añadir historias al mundo puede ser un arma para el cambio pacífico. En este sentido, sus proyectos artísticos se basan en la idea de que es posible dar soluciones reales a los problemas sociales. Si bien sería bastante ambicioso y romántico afirmar que el arte va a cambiar el mundo, puesto que en realidad estos problemas requieren un enfoque más complejo y el esfuerzo conjunto de diferentes instancias sociales y políticas, de alguna forma es viable el hecho de que el arte puede y debe participar construyendo situaciones para el cambio. Por todo ello podemos concluir que si bien el poder de este trabajo pertenece al ámbito de la simbología, su eficacia, al igual que la de otros artistas que plantean situaciones y acciones similares, reside en la elaboración de la parábola que configura el presente como el germen de un futuro, socialmente hablando, más coherente.

## Referencias

- Cuevas, Tatiana. 2005. "Pedro Reyes's functional utopias". *Bomb*, 94
- García Canclini, Néstor. 2011. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz.
- Guasch, Ana M<sup>a</sup>. 2000. *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, (1980-1995)*. Madrid Akal/Arte contemporáneo.
- Herrera, Adriana. 2007. "Pedro Reyes, el conexionista. Las esculturas para usar del artista mexicano sorprenden a los espectadores en The Americas Society, en Nueva York". *Poder y Negocios*, 27 de marzo.
- Kuspit, Donald. 2006. *El fin del arte*. Madrid: Akal, Arte contemporáneo.
- Lynch, Kevin. 2001. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maderuelo, Javier, 2001. "El arte de hacer ciudad". En *Arte público: naturaleza y ciudad*. Javier Maderuelo, ed. ; Xerardo Estévez... et al. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- Medina, Cuauhtémoc. 2000. "Artesanías alegóricas". *Reforma*, 2 de agosto.
- Munguía, Jorge. 2008. "Jardín Botánico, entrevista a Patrick Charpenel". En *Tomo. Arte, arquitectura y diseño*, suplemento *Excelsior*, 10.
- Popper, Frank. 1989. *Arte, acción y participación, El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Akal, Arte y Estética.
- Reyes, Pedro. 2007. "A propósito de la Torre de los Vientos". En *Escultura social. A new generation of art from Mexico City*, Julie Rodrigues Widholm ed. Catálogo de la exposición. Chicago: Museo of Contemporary Art.
2000. "Jardines colgantes". Mexico DF: La Torre de los Vientos

## Notas

- <sup>1</sup> *La torre de los vientos* (1968), escultura del escultor Gonzalo Fonseca forma parte del complejo escultórico de *La Ruta de la Amistad*, que se encuentra al sur de México, D.F.
- <sup>2</sup> Parte de la información aquí vertida en torno a la exposición *Psicohorticultura* son fragmentos de la entrevista realizada por Tatiana Cuevas y es una traducción libre, realizada por la autora de esta investigación.
- <sup>3</sup> Es importante citar aquí, el tipo de reflexiones y definiciones que se desarrollaron durante el seminario, entre las cuales Pedro Reyes apunta: "pensamiento dicotiledóneo: desdoblamiento centrífugo; pensamiento epifito: enlaces tangenciales a un tema; pensamiento fungiforme: cultivar umbroso; pensamiento rizomático: asociaciones polidireccionales; pensamiento fototrópico: iluminación; pensamiento tubérculo: cavilaciones profundas; pensamiento suculento: carnosidades digitales; pensamiento florido: el olvidado arte de sonreír lentamente; pensamiento osmótico: la sabia savia; el pensamiento caducifolio: ideas que caen; pensamiento arborescente: andarse por las ramas; pensamiento xilemático: crónicas concéntricas".
- <sup>4</sup> Cultivo de plantas en soluciones acuosas.
- <sup>5</sup> Disciplina imaginaria inventada por el artista, definida por él como la ciencia de las sustancias psíquicas, que tiene entre sus múltiples aplicaciones, el estudio de las reacciones que ocurren entre el sistema límbico, la corteza cerebral y los materiales externos que el hombre utiliza para la construcción de su hábitat.
- <sup>6</sup> La *botella de Klein* es el modelo descriptivo de una superficie topológica tridimensional que no tiene ni interior ni exterior. Desarrollado por el matemático Christian Felix Klein, se forma al insertar el extremo más pequeño de un tubo cónico abierto a través de la misma superficie del tubo, de manera que al ensanchar el tubo, éste pasa por dentro de sí mismo uniéndose a la base.

<sup>7</sup> Reyes habla de *psychotopía*, como de un lugar mental; de *neotopía*, como de un nuevo lugar; *prototopía*, casi un lugar; *ecotopía*, un lugar sostenible; *hypnotopía*, el lugar de nuestros sueños; *teotopía*, un lugar sagrado; *infratopía*, menos de un lugar, etc., afirmando que toda situación o cosa nueva necesita un nuevo nombre.

<sup>8</sup> *Ad usum*: para ser usado.

<sup>9</sup> La *Torre Insignia* o *Torre de Banobras* fue construida en 1962 por el arquitecto Mario Pani en el parque del mismo nombre (Conjunto urbano Nonoalco-Tlatelolco) en el centro de México, D.F.

---

(Artículo recibido 02-05-2014; aceptado 04-06-2014)