

LA TORRE DE LOS VIENTOS Y PEDRO REYES

Enrique Giner de los Ríos

En 1996, después de muchos años de curiosidad y especulaciones en torno al destino de la escultura de Uruguay para la Ruta de la Amistad —la única con un espacio interior habitable—, el artista Pedro Reyes decidió convertirla en su estudio por algunos meses. Este fue el preámbulo de un programa en el que invitaba a diferentes artistas a intervenir el espacio ubicado sobre Periférico Sur, en la Ciudad de México. Hasta el año 2002, la *Torre de los Vientos*, obra del montevideano Gonzalo Fonseca, albergó los proyectos de más de veinte artistas mexicanos y extranjeros.

Fonseca estudió arquitectura en Uruguay y se interesó en las culturas precolombinas; más tarde trabajó en varias excavaciones arqueológicas en Europa y Medio Oriente, lo que enriqueció de forma innegable su obra artística. Tenía una gran amistad con Mathias Goeritz y conocía bien las Torres de Satélite, obra que el escultor polaco realizó en colaboración con Luis Barragán una década antes y que sirvió como antecedente conceptual de la Ruta de la Amistad, el programa de escultura pública de las Olimpiadas culturales de México 1968 en el que participaron artistas como Alexander Calder, Helen Escobedo y Constantino Nivola.

La invitación de Reyes al programa de finales de siglo incluía ocho condiciones. Para empezar, exigía al artista llegar con la mente en blanco, además de que prohibía terminantemente “formatos timoratos, los juguetes de plástico, los videos anémicos y los papelitos sujetos con alfileres a los muros”, muy propios de la época. Tras una visita al estudio de Fonseca en Nueva York para exponerle la idea, éste aceptó encantado. Sólo agregé un último punto a la lista de condiciones: después de cada intervención, el espacio debía volver a su estado original. Un intercambio bastante justo.

Durante los seis años que duró este programa, la *Torre de los Vientos* tuvo en su interior a un clavadista estático, plafones de oficina que convertían sus trece metros de altura en un espacio absolutamente convencional, un glaciar en deshielo y una enorme explosión lumínica. Sirvió también para la experimentación sonora, como escenario para la celebración de un divorcio y fue el hogar de una gigante, cuya pierna salía de la gran torre. La escultura habitable de Fonseca logró finalmente tener una función práctica: ser un espacio alternativo sobre el Pedregal que albergó a una nueva generación de artistas.

Todas las imágenes son cortesía de Pedro Reyes.



La Torre de los Vientos. Fotografía de Pedro Reyes



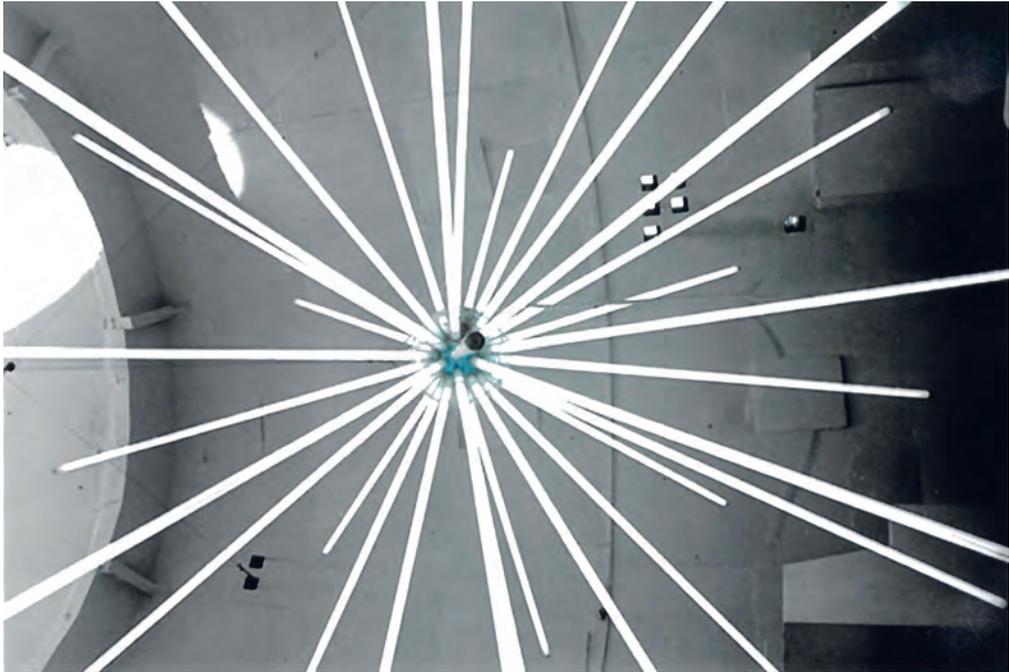
Claudia Fernández, *Clavadista*, 2001. Este *performance* utilizó la Torre como laboratorio para albergar un acto efímero: el momento anterior al salto de un clavadista, repensando la relación entre el actuante, el público y el espectáculo



Enrique Jezik, *Paisaje*, 1998. Fue una instalación compuesta por trescientos bloques de hielo que tardaron tres semanas en derretirse: una transformación constante de paisajes y contrastes de luces. Para documentar el proceso, se tomó una fotografía diaria desde un mismo ángulo



Santiago Sierra, 1998. Éste fue el primer proyecto que se realizó fuera de la Torre. En él, un tráiler blanco interrumpió cinco minutos el tráfico como si fuera una gigantesca obra minimalista



Thomas Glassford, *Aster*, 2001. Treinta luces fluorescentes, de las que habitualmente se emplean en oficinas y tiendas, estaban unidas de forma concéntrica a una base esférica creando en su conjunto un descomunal artilugio estelar



Felice Varini, 1999. Felice Varini convirtió la Torre en una cámara cromática pintando su interior de rojo a excepción de ciertas protuberancias cuadradas propias del edificio, con lo que la luz se teñía de distintas tonalidades



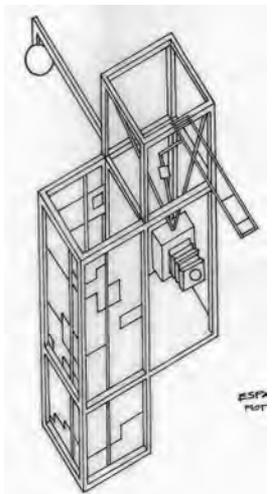
Mauricio Rocha, 1998. La estructura de esta instalación, semejante a la cimbra utilizada durante el colado de la Torre, buscó reflexionar sobre lo que callan los espacios. Este andamio es el único proyecto que permitió el recorrido de la torre en vertical



Terence Gower, 1998. El artista presentó una nueva forma de ver el espacio a través de un deliberado error de diseño: una habitación de techos bajos iluminada con luces fluorescentes, que contenía el mobiliario original de Fonseca, y un espectacular en el exterior



Tsuyoshi Ozawa y Pedro Reyes, 1996. Reyes hizo veinticuatro cubos de concreto usando como molde una *Nasubi Gallery*, una caja de madera reconvertida en galería portátil de arte, que su amigo Osawa le envió. Luego expuso los cubos evocando una conversación que sostuvieron acerca de las cimbras y los encofrados del Jardín Escultórico de Xilitla



Pedro Reyes, *Tetrís*, 1996. El artista realizó una distopía de espacios pequeños con funciones específicas. Para su proyecto conjuntó tres tramas: 1. La tradición constructivista rusa y el universalismo constructivo latinoamericano, 2. El juego de computadora Tetrís, y 3. El fenómeno de las viviendas irregulares de la Ciudad de México



Ale de la Puente, *Divorcio*, 2002. Ésta fue una acción efímera donde la artista se divorció legalmente de su esposo, convirtiendo a los presentes al mismo tiempo en testigos y objetos primordiales de la acción



Paulina Lasa, 2002. La monumental pierna de Alicia, de más de media tonelada, requirió un proceso de siete meses para ser construida en fibra de vidrio. Después de la exposición, la artista llevó la pierna a un terreno baldío cerca de su casa, donde desapareció

Diseño de cerillos soviéticos de los
Juegos Olímpicos de Roma 1960 ►