

INVESTIGACIONES | DCTS  
DOCTORADO CIUDAD, TERRITORIO Y SUSTENTABILIDAD



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA  
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

A lo largo de tres capítulos la autora analiza el espacio público en la ciudad contemporánea del siglo XXI, desarrollando una panorámica general con aportes de autores clásicos y contemporáneos, la noción de espacio público y su conceptualización en la ciudad moderna, aunado al concepto de arte, de arte público y de los problemas controversiales para describirlo y definirlo. Finalmente, el extenso capítulo final que aborda el arte como medio para la apropiación del espacio público y la legibilidad de la ciudad nos permite conocer los antecedentes del arte público en la ciudad de Guadalajara y aporta un análisis del Corredor Cultural Chapultepec, como caso de estudio.

ISBN-13: 978-6075477961



9 786075 477961

ISABEL LÓPEZ PÉREZ es Doctor en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad XXXXX.  
[act.cuaad.udg.mx](http://act.cuaad.udg.mx)



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA  
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

INVESTIGACIONES | DCTS  
DOCTORADO CIUDAD, TERRITORIO Y SUSTENTABILIDAD

# EL ARTE Y LA CIUDAD

POSIBILIDADES DEL ARTE  
EN EL ESPACIO PÚBLICO

ISABEL LÓPEZ PÉREZ

Isabel López Pérez

EL ARTE Y LA CIUDAD

INVESTIGACIONES | DCTS

+ + + + +

+ + + + +

+ + + + +

**EL ARTE Y LA CIUDAD**  
POSIBILIDADES DEL ARTE  
EN EL ESPACIO PÚBLICO

+ + + + +

+ + + + +

+ + + + +

+ + + + +

+ + + + +

INVESTIGACIONES | DCTS  
DOCTORADO CIUDAD, TERRITORIO Y SUSTENTABILIDAD

# EL ARTE Y LA CIUDAD

POSIBILIDADES DEL ARTE  
EN EL ESPACIO PÚBLICO

ISABEL LÓPEZ PÉREZ



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA  
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Este libro está basado en la tesis doctoral xxxxxxxx y fue editada e impresa con los recursos financieros del programa de Doctorado en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad (DCTS) del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara (México).

**EL ARTE Y LA CIUDAD:  
POSIBILIDADES DEL ARTE  
EN EL ESPACIO PÚBLICO**

Isabel López Pérez  
Diseño de colección e interiores: Estudio Tangente

Primera edición  
D.R. © 2021 Universidad de Guadalajara  
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Universidad de Guadalajara  
Av. Juárez 976, Centro, CP 44100,  
Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN: 978-607

Impreso en México  
Printed and made in Mexico

COMITÉ EDITORIAL 2020-2022  
editorial@cuaad.udg.mx  
www.cuaad.udg.mx

## ÍNDICE

7 Prólogo

10 Introducción

### CAPITULO 1

**12 EL ESPACIO PÚBLICO EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA**

13 La ciudad en el siglo XXI

15 La sociedad urbana contemporánea

18 El espacio público en la ciudad del siglo XXI

18 La noción ideal de espacio público

20 El espacio público moderno

22 La crisis del espacio público

### CAPITULO 2

**30 EL ARTE PÚBLICO Y LA CIUDAD**

31 Aproximación al concepto de arte

35 El sistema del arte

37 El arte en la ciudad. ¿Qué es el arte público?

38 Arte público y controversia

41 Las funciones del arte público

46 El arte público contemporáneo

49 La monumentalización de la ciudad

50 *El Land Art*. El arte del paisaje

55 Categorización del arte público en la ciudad

**CAPITULO 3****70 EL ARTE PÚBLICO COMO MEDIO PARA LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO Y LA LEGIBILIDAD DE LA CIUDAD**

- 71 El concepto de apropiación
- 73 Las formas de apropiación del espacio
- 75 La apropiación de la ciudad y su espacio público
- 77 La legibilidad e imaginabilidad de la ciudad
- 79 El arte público, la apropiación y la legibilidad en el Corredor Cultural Chapultepec
- 80 Algunos antecedentes. El arte público en Guadalajara
- 84 Programas recientes de arte público en la ciudad
- 88 Análisis del Corredor Cultural Chapultepec
- 88 Un poco de historia
- 90 Arte público en la zona
- 94 Entrevistas
- 97 Procesos de apropiación a través del arte
- 99 Entrevistas a paseantes y residentes
- 104 La legibilidad e imaginabilidad a través de los mapas mentales de los residentes
- 113 Entrevistas con artistas

**120 CONCLUSIONES****130 REFERENCIAS**

- 140 Anexos

**Prólogo**

Un acento en el estudio del espacio público se vuelve impostergable si nos detenemos a estudiar las transformaciones tan relevantes que se están produciendo en nuestro entorno urbano inmediato. La doctora Isabel López Pérez aborda este objetivo con su trabajo: el análisis del arte como forma de apropiación del espacio público y la facilidad con que entendemos nuestro entorno urbano y nuestros espacios representativos, la legibilidad.

El tema del libro representa un resumen de las ideas y los conceptos más importantes desarrollados por la autora en su investigación de tesis doctoral, realizada entre los años 2014 a 2017, dentro del Programa de Doctorado en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad, de la Universidad de Guadalajara, programa con quince años de historia y reconocido en el Padrón Nacional de Posgrados de Calidad del CONACYT. En dicha investigación se realizan varias preguntas desde la propia hipótesis de investigación, al confirmar la importancia de los significados desarrollados por los habitantes de la ciudad, y cómo el arte en el espacio público puede incidir de manera positiva en la experiencia del usuario

y con ello la posibilidad de generar apropiación y a la vez convertirlos en espacios de identidad.

A lo largo de tres capítulos la autora analiza el espacio público en la ciudad contemporánea del siglo XXI, desarrollando una panorámica general con aportes de autores clásicos y contemporáneos, la noción de espacio público y su conceptualización en la ciudad moderna, aunado al concepto de arte, de arte público y de los problemas controversiales para describirlo y definirlo. Finalmente, el extenso capítulo final que aborda el arte como medio para la apropiación del espacio público y la legibilidad de la ciudad nos permite conocer los antecedentes del arte público en la ciudad de Guadalajara y aporta un análisis del Corredor Cultural Chapultepec, como caso de estudio.

De este análisis se evidencia que el arte público se convierte en significativo y referente identitario de los habitantes de la ciudad, siempre que contenga características que refieran a la belleza y la monumentalidad, haciéndolo elemento legible e imaginable, aunque incorpore también la crítica y la protesta; en todo caso, espacio que invite a entablar lazos de representatividad y de pertenencia de una sociedad determinada.

De esta manera el Corredor Cultural Chapultepec se ha convertido en un referente cultural de la ciudad de Guadalajara, con manifestaciones de arte público como *stencils*, *stickers* y *tags*, y con exposiciones temporales, grupos de baile, payasos, artesanías, música, venta de comida, etc., sin olvidar los monumentos estatutarios, oficialistas en todo caso, referentes o hitos urbanos del corredor, reconocidos más como esculturas de referencia que por su valor artístico.

El trabajo concluye que el arte público, en palabras de los habitantes de esta ciudad: la embellecen, la identifican, la distraen, le dan color, la expresan, la educan, la acercan a la cultura y la diversifican, todo a través de su manifestación y apropiación. Finalmente, el verda-

dero arte público es el que se construye con la participación de todos (López, 2018, p. 84).

Pronostico un buen futuro para este libro, no solo para quienes nos dedicamos al estudio del espacio público en la ciudad contemporánea, sino para todo aquel que se interese en hacer de su espacio urbano un entorno más comprensible y cercano, y, por supuesto, recomendando su atenta lectura.

## Introducción

En un tiempo donde las ciudades han sobrepasado cualquier límite antes imaginado, donde las tecnologías de la información, la comunicación y las redes sociales se han vuelto parte de la vida diaria y las imágenes circulan sin detenerse, resulta necesario reflexionar sobre el futuro de la ciudad y pensar en alternativas que las vuelvan más cercanas a sus habitantes, que posibiliten su lectura y su interacción, que las hagan más vivibles, agradables y bellas.

Esta investigación se dedicó al estudio del espacio público y el arte como un medio que posibilita la apropiación y la legibilidad de la ciudad. La hipótesis que le dio origen planteaba que la ciudad no se compone únicamente de elementos físicos, sino que también se construye por los significados creados por sus ciudadanos al habitarla. Así, a través de la incorporación de arte en el espacio público, este puede significarse, incidiendo de manera positiva en la experiencia del usuario y generando procesos de apropiación e identidad.

El primer capítulo, entonces, se dedicó al análisis de las transformaciones experimentadas en las ciudades en los años recientes y los cambios en los patrones de utilización de los espacios públicos,

así como la aparición de nuevos espacios para la convivencia en la ciudad, marcados por un espíritu primordialmente consumista, que han llevado a la discusión sobre un espacio público en crisis.

En el segundo capítulo se revisan las nociones fundamentales vinculadas al concepto de arte público y las funciones a las que históricamente ha servido. Se propuso una categorización del arte en la ciudad y, a través del análisis de algunos ejemplos, se revisaron cada una de las categorías. Esta constituye una propuesta, entre las múltiples posibles para explicar las diferentes manifestaciones artísticas que pueden suceder en la ciudad.

Más adelante, el capítulo tres presenta el análisis de un sitio particular en la ciudad, el Corredor Cultural Chapultepec. Estudiando este lugar, a través de la observación, el levantamiento del arte público existente, la aplicación de una serie de entrevistas a paseantes, residentes y artistas, además del análisis de mapas mentales de los habitantes de la zona, se pudo conocer la manera en que el arte público se relaciona con los procesos de apropiación y la imaginabilidad en la ciudad de Guadalajara.

Este análisis permitió explorar con mayor profundidad el tema y acercarse al fenómeno, tal como sucede en la realidad. Finalmente, se presentan los hallazgos y conclusiones que surgieron de esta investigación.



## CAPÍTULO 1

# EL ESPACIO PÚBLICO EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

### La ciudad en el siglo XXI

El siglo xx fue el siglo de las ciudades, no obstante, algunos pensaban que llegarían a su fin, declarando incluso hasta su muerte. Sin embargo, en los albores del siglo XXI la ciudad continúa consolidándose como el lugar por excelencia para el desarrollo de la vida contemporánea. Hacia 1950, únicamente Nueva York contaba con más de 10 millones de habitantes. En la actualidad, más de 20 ciudades alcanzaron esta población. Según las proyecciones realizadas por ONU-Habitat (2014), en el año 2030 los países en desarrollo concentrarán el 80 % de su población en ámbitos urbanos.

Desde su origen la ciudad se ha caracterizado por ser un ente complejo de estudiar, analizar, comprender y organizar. Esto obedece a la gran cantidad de factores que la constituyen e inciden en su formación y desarrollo. Las ciudades siempre en constante evolución se han planeado ajustándose a las necesidades de cada época. Los romanos, por ejemplo, consideraban que la ciudad debía componerse de elementos construidos, tangibles, a los que denominaban *urbs*, y por sus ciudadanos, los *civitas*, que tenían derechos y obligaciones.

La ciudad entendida desde una concepción ideal debería ser el lugar por excelencia del intercambio: del intercambio social, pues es donde se encuentran, conviven los extraños entre sí; lugar del intercambio económico, donde se lleva a cabo la transacción comercial; lugar del intercambio de información y conocimiento. Pero la ciudad es, también, lugar de las posibilidades, según Aristóteles, lugar de la más perfecta felicidad.

Sin embargo, la ciudad contemporánea se encuentra sujeta a otras dinámicas, a transformaciones sociales, económicas y tecnológicas que suceden cada vez con mayor rapidez. La experiencia urbana está sujeta a múltiples factores que la han vuelto más compleja. Esta complejidad de la ciudad contemporánea ha sido abordada desde diferentes perspectivas. Giandomenico Amendola (2000) la denomina *ciudad postmoderna*, que se caracteriza por encontrarse en una “situación muy fluida e incierta” (p. 21), con atributos opuestos a los de la ciudad ideal.

Para Amendola, la *ciudad postmoderna* sigue siendo el lugar del intercambio, pero en lugar de negociar mercancías, se utilizan los símbolos y la información. La imagen, el espectáculo y la simulación se han convertido en parte esencial de la ciudad, a través de ellos se proyectan los sueños, los deseos, mitos y recuerdos de sus habitantes. La experiencia urbana postmoderna se encuentra sujeta a factores como: la indeterminación, la fragmentación, la crisis del yo, el hedonismo y la búsqueda de la belleza, la ironía, la hibridación, los pastiches, el subjetivismo, entre otros.

La vida en la ciudad se ha vuelto cada vez más compleja. El lugar por excelencia del intercambio se ha vuelto selectivo. Así, han surgido espacios exclusivos para los más pobres o para los más ricos, que optan por reunirse tras los muros, en guetos que excluyen a los que son diferentes. La ciudad se construye según las conveniencias del mercado inmobiliario, que dicta el lugar y la manera en que se diseña y crece

la ciudad. Por ello, es posible encontrar innumerables concentraciones de población alejadas de los núcleos urbanos, que frecuentemente carecen de planeación y diseño arquitectónico, sin servicios ni espacios públicos, que algunas veces constituyen la única posibilidad de vivienda para algunos.

La ciudad contemporánea es también una ciudad fragmentada. Esta fragmentación sucede tanto a nivel espacial, territorial, como en la sociedad misma. Esta ruptura física o imaginada evita que la ciudad y sus espacios públicos funcionen como elementos integradores, imposibilitando el intercambio y la libre convivencia, ambas características ideales de la ciudad. Esto impide al habitante comprender la manera en que funciona y se organiza su ciudad, lo que ha derivado en una crisis de imaginación de la ciudad (Amendola, 2000). Las ciudades se han vuelto tan extensas que ya no pueden ser vistas en su totalidad, la estructura urbana se ha vuelto compleja y difícil de comprender. Esto ha afectado la representabilidad de la ciudad, es decir, la manera en que sus habitantes la perciben, la imaginan y se relacionan con ella.

Jordi Borja (2003) ha planteado que uno de los problemas esenciales en las ciudades es la creciente urbanización sin un planeamiento adecuado y apunta: “el problema es la no ciudad, no la ciudad” (p. 239). Al sumarse los procesos antes descritos, se desvanece la condición de ciudadanía propia del espacio urbano, se evidencian las desigualdades y se pierde el sentido de la ciudad como lugar de la integración y la diversidad.

## La sociedad urbana contemporánea

La sociedad se encuentra en un proceso de constante transformación. En la actualidad las tecnologías de la información y comunicación,

los cambios en los patrones de comportamiento, así como los hábitos en consumo y ocio, han generado una tendencia que refuerza la autonomía del individuo (Augé, 2008; Lipovetsky, 2000).

Con el avance en las tecnologías de la información y la popularización de las redes sociales, es posible enterarse de lo que sucede en casi cualquier lugar al tiempo mismo que está ocurriendo. La información y las imágenes que circulan diariamente y a las que se tiene acceso son prácticamente ilimitadas. Esta saturación de información causa que los hechos pierdan vigencia rápidamente, algunas veces debido a su poca o nula relevancia, otras, simplemente, porque son sustituidos por otros más recientes y no necesariamente más importantes.

Los patrones de comportamiento social también se han modificado y presentan una fuerte tendencia hacia la individualización. La convivencia ha dejado de ser necesaria para la realización de diversas actividades que antes eran cotidianas. Con la posibilidad de realizar pagos, operaciones bancarias y compras a través del teléfono o la computadora portátil, se reduce la necesidad de desplazamiento e interacción. Con el establecimiento de comercios, instalaciones deportivas, equipamientos culturales que funcionan las 24 horas, el individuo puede realizar cualquiera de estas actividades según su disponibilidad horaria.

Con la popularización de Internet surgieron también nuevas formas de comunicación y socialización. El correo electrónico, las redes sociales, la mensajería instantánea, se han posicionado entre los medios más utilizados para comunicarse. El teléfono celular se ha convertido en una computadora personal con una posibilidad de interconexión prácticamente ilimitada. Estos factores han posibilitado el surgimiento de nuevas modalidades para relacionarse, sin que sea necesaria la cercanía física.

Castells (2002) denominó esta nueva sociedad como la *sociedad red*. Según su planteamiento, la interacción puede suceder en el *espacio de flujo* o en el *espacio de lugar*. Las relaciones en el *espacio de flujo* se realizan a través de medios electrónicos y, como no necesitan proximidad física, permiten conectarse 24/7 con cualquier lugar del planeta. En cambio, las interacciones que suceden en el *espacio de lugar* necesitan cercanía física y acontecen en un ámbito mucho más local. Estos factores han modificado, y en algunos casos debilitado la calidad y fuerza de las relaciones entre la sociedad urbana contemporánea, y algunos autores apuntan hacia una crisis social. Sin embargo, Castells considera que estas dos formas de relacionarse coexisten y se soportan una a la otra; a través de Internet los individuos crean redes para socializar, pero su finalidad consiste en lograr contactos cara a cara.

Además, el consumo se ha convertido en una parte fundamental de la vida diaria. Con la proliferación de empresas transnacionales en la mayoría de los países, las tendencias de compra se han estandarizado. El ciclo de vida de los objetos se recorta cada vez más, atendiendo a las tendencias cambiantes, modas pasajeras, pero sobre todo a la rápida caducidad de la mercancía. Los avances en la tecnología que antes tardaban años en suceder, ahora acontecen en periodos muy cortos. Así, las computadoras, aparatos electrónicos, programas de *software*, son sustituidos en cuestión de meses debido a la pérdida de vigencia y utilidad. El modelo consumista se impone a la sociedad, absorbiéndola dentro de su vorágine.

El sociólogo Zygmunt Bauman (2007) afirmó que la época contemporánea se caracteriza por encontrarse en un estado de *liquidez*, y así la definió:

La vida de la modernidad líquida es un ejercicio cotidiano de fugacidad universal. Los objetos útiles e indispensables de hoy son, casi sin ninguna

excepción, los desechos de mañana. Todo es prescindible, nada es verdaderamente necesario, nada es insustituible. Todo nace con la marca de la muerte (p. 45).

Estos cambios en la manera en que se vive y percibe la realidad, las formas de relación e interacción entre las personas, los hábitos de compra y consumo, han influido en cómo se habita la ciudad, las relaciones que suceden en los ámbitos comunes y lo que acontece en el espacio público.

## El espacio público en la ciudad del siglo XXI

### La noción ideal de espacio público

Las categorías de lo público y lo privado se originaron en la antigua Grecia. Desde entonces, la esfera de la *polis* pertenecía a todos los ciudadanos, mientras que la esfera del *oikos*, era propia de cada individuo. En la *polis* “los ciudadanos trafican como iguales con iguales [...] pero todos procuran la preeminencia” (Habermas, 1962, p. 44). Esto, porque el reconocimiento solo se obtenía en la esfera pública, que era el lugar donde los acontecimientos se daban a conocer, eran divulgados.

La vida pública tenía lugar en el *ágora*. Ahí era donde se discutían las ideas que concernían al bien común y al gobierno de la ciudad. Era un espacio plural para la manifestación de pensamientos diversos que buscaban acuerdo. Este concepto es considerado como la base que fundamenta la noción clásica ideal de espacio público.

Hannah Arendt (1958) en *La condición humana* planteaba que lo público está relacionado con dos aspectos: el primero, lo que puede ver y oír todo el mundo, lo publicitado, lo que se muestra; el segundo,

lo que es común a todos en oposición a lo particular. En la antigüedad, privado significaba estar desprovisto de algo, por lo tanto, lo privado era también lo oscuro, oculto.

Así, con el surgimiento de la esfera de la *polis* nació también la esfera de la libertad, el lugar de la oportunidad, de la igualdad, pero también el espacio para aparecer y distinguirse. La *polis*, más que un espacio físico, se constituía por su gente, como un lugar para compartir, conversar, discutir y actuar juntos. Esto se expresaba en una conocida máxima: *A cualquier parte que vayas, serás una polis*. De tal manera, el espacio público es entendido como un lugar de relación y reunión, un sitio para compartir ideas y actuar, donde cada uno ve y oye desde su propia perspectiva sin perder su identidad, logrando la diversidad y variedad de opiniones (Arendt, 1958).

Hacia 1974, Henri Lefebvre planteaba que cada sociedad producía su propio espacio. El espacio (social) —escribía Lefebvre— “es un producto (social)” (p. 86). El espacio es contenedor tanto para las relaciones sociales como para las relaciones de producción. Dichas relaciones existen y al proyectarse en el espacio quedan inscritas en él y lo producen. Para Lefebvre no existe un espacio social sino diversos espacios sociales que pueden intercalarse, yuxtaponerse y hasta enfrentarse. “La forma del espacio social es el encuentro, la concentración y la simultaneidad” (p. 156).

El espacio social resulta de un proceso donde intervienen factores como la significación, la percepción, la vivencia, la práctica y la teoría, siempre en relación con un tiempo y lugar con características específicas. Para explicar cómo sucede el proceso de producción del espacio, Lefebvre (1974) utilizó tres conceptos. El primero es la *práctica espacial*. La sociedad produce su espacio a través de la dominación y la apropiación. Esta idea se relaciona con la manera como es utilizado el espacio por una sociedad en un tiempo determinado y consiste en el *espacio*

*percibido*. El segundo concepto explica *las representaciones del espacio*. La forma en que el espacio es proyectado por los especialistas: arquitectos, urbanistas, ingenieros, artistas, es el *espacio concebido*. Finalmente se encuentran *los espacios de representación*, los de los habitantes, asimilados a través de las imágenes y los símbolos que Lefebvre definió como el *espacio vivido*. Para Lefebvre (1974), un espacio producido se encuentra codificado, por tanto, es posible leerlo porque ha sido significado a través de un proceso.

### El espacio público moderno

En la actualidad el término de espacio público ha sido utilizado desde diversas disciplinas y con diferentes acepciones. Una primera aproximación asocia el espacio público con lo político, algunas veces relacionado con el Estado, pero principalmente conceptualizado como un foro de discusión y participación ciudadana para alcanzar el bien común. Otro acercamiento se relaciona con la materialidad, es decir, al espacio físico, tangible que este representa. En la ciudad el espacio público es el espacio que puede ser usado por todos, de libre acceso y circulación, constituido principalmente por calles, banquetas, plazas y parques. Y finalmente, existe la perspectiva afín a disciplinas como la sociología y la antropología urbana que lo definen a partir de las prácticas sociales que allí se gestan. Esta visión que relaciona al espacio con la gente y los procesos de interrelación, con base en trabajos como el de Hannah Arendt (1958) y Henri Lefebvre (1974), es la que primará en el análisis de este concepto por ser la que resulta más afín a la perspectiva de esta investigación.

En *Vida y muerte del espacio público*, Duhau (2009) plantea que en la ciudad moderna el espacio público abierto surge cuando se concretan una serie de condiciones, entre las cuales menciona: la elimina-

ción de derechos especiales para ciertos grupos, la regulación e igualdad de garantías para todos y el establecimiento legal de espacios que se destinaban para el uso público. Antes de ello, el espacio público era controlado por el poder y se ordenaba, pero no necesariamente para hacerlo más democrático, sino para lograr establecer normas o regulaciones que generalmente excluían a las minorías o las clases bajas. La democratización de los espacios públicos surgió en las sociedades capitalistas cuando sectores importantes de la población tuvieron ingresos suficientes, acceso a la educación, seguridad social, y se estandarizó el nivel de consumo. No obstante, la convivencia en estos espacios públicos se encontraba limitada a los que pertenecían grupos o sectores de la población muy similares entre sí.

En la actualidad, el espacio público se ha consolidado como un lugar fundamental de la ciudad. Es un espacio físico, simbólico y político (Borja & Muxí, 2003). Como espacio físico, determina la forma de la ciudad, la ordena, comunica sus lugares y edificios. Es el espacio de todos, opuesto a lo privado en la ciudad. Como espacio simbólico, sirve como lugar de referencia, representa la memoria colectiva y la identidad de la ciudad. Como espacio político, sirve como escenario para la confrontación, la manifestación y la defensa de ideales, como lugar para la expresión de la sociedad.

La calidad del espacio público se podrá evaluar sobre todo por la intensidad y la calidad de las relaciones sociales que facilita, por su fuerza mezcladora de grupos y comportamientos; por su capacidad de estimular la identificación simbólica, la expresión y la integración culturales (Borja & Muxí, 2003, p. 47).

De tal manera y considerando los planteamientos anteriores, el espacio público es aquí entendido como un lugar que pertenece y es

accesible a todos, sitio por excelencia del encuentro, el intercambio, la convivencia social, la vida en comunidad y la interacción, caracterizado por la presencia de extraños, donde existe la igualdad en las desigualdades y el respeto por estas diferencias.

### La crisis del espacio público

La crisis del espacio público ha sido un asunto ampliamente discutido y presente en el debate sobre la ciudad y la sociedad contemporáneas. Algunos autores consideran que el espacio público se encuentra en crisis, los más radicales consideran que ha muerto, otros lo ven como una reconfiguración de lo público y lo privado que se está ajustando a las nuevas formas de convivencia y socialización contemporáneas.

Una de las primeras críticas al respecto es la que planteaba Jane Jacobs (1973) en su libro *Vida y muerte de las grandes ciudades americanas*, donde mostraba su preocupación por la pérdida de vitalidad de los espacios públicos en las ciudades estadounidenses. Jacobs consideraba que en las ciudades que habían sido diseñadas siguiendo principios funcionalistas el espacio público se había reducido a espacio de circulación para el automóvil, restando vida a las calles.

En el debate actual es posible resaltar tres factores que han contribuido a esta nombrada crisis del espacio público. El primero es el miedo, que se ha consolidado como un factor determinante en la configuración de las ciudades; el segundo, es el traslado de las actividades propias de los espacios públicos a espacios privados, principalmente comerciales y asociados con el consumo, que al sumarse llevan al tercer factor que apunta hacia una crisis social reflejada en una incapacidad para relacionarse con el otro.

El primer factor, el miedo, ha generado cambios en la ciudad obedeciendo a las necesidades de la sociedad que la conforma.

Uno de los aspectos que más preocupa en la actualidad es la seguridad. Con el incremento de la violencia urbana y la desigualdad social, el miedo se ha convertido en un factor determinante en la configuración de la ciudad. “El miedo es, junto con la ansiedad, la otra cara de la cultura del deseo de la ciudad contemporánea” (Amendola, 2000, p. 312).

Pero esta sensación de temor a ser violentado, muchas veces excede la realidad. El ambiente de inseguridad percibido es mayor que la cantidad de hechos violentos que suceden realmente. Esta inseguridad “aumentada” se origina por una sobresaturación de noticias sobre acontecimientos violentos. Algunos de ellos suceden en el entorno inmediato, pero otros pasan en lugares distantes y son difundidos a través de los medios de comunicación. Esto consigue incrementar la sensación de peligro y terror en la población, manteniendo un nivel de tensión generalizado.

Esta preocupación se ha traducido en modelos espaciales que homogeneizan, agrupando personas del mismo nivel social y económico. Esta tendencia se puede observar en algunas ciudades de Estados Unidos y parece estar generalizándose en los países latinoamericanos (Sorkin, 1992). Así, las ciudades presentan un escenario dual, fraccionamientos cerrados de lujo para los más pudientes y guetos marginados donde viven los de menor nivel económico y social. Esta ruptura modifica el paisaje urbano, genera barreras en la ciudad y afecta el carácter integrador del espacio público.

Mike Davis (1990) profundizó en el estudio de este tema a través del análisis de la ciudad de Los Ángeles que comparó con una *ciudad fortaleza*. Cuando las clases altas se obsesionaron con la seguridad comenzaron a utilizar elementos defensivos, lo que privilegió un desarrollo urbano basado en la represión del movimiento y el espacio. En 1992, Davis afirmó:

La consecuencia universal de esta cruzada por asegurar la ciudad es la destrucción de cualquier espacio público verdaderamente democrático. La ciudad americana está siendo sistemáticamente volcada hacia el interior. Los espacios “públicos” de las nuevas megaestructuras y los supercentros comerciales han suplantado las calles tradicionales disciplinando su espontaneidad<sup>1</sup> (p. 155).

En la misma línea, Teresa Caldeira (2007) analizó los patrones de segregación social y espacial en la ciudad de Sao Paulo, a través del estudio del *enclave fortificado*. Este modelo se caracteriza por la privatización del espacio de residencia, consumo, recreación y trabajo mediante la utilización de elementos defensivos como murallas, rejas, torres de vigilancia, guardias y cámaras, que han conformado un código que la autora denominó la *estética de la seguridad*. Todos estos elementos no solo sirven para protegerse del crimen y la violencia sino para brindar un estatus a través de la diferenciación social.

Esta construcción de tipología cerrada puede ser justificada a través del discurso del miedo, pero este modelo que se construye hacia el interior fragmenta la ciudad, la vida urbana y el espacio público, negando cualidades fundamentales de la ciudad, como la libre convivencia y la interacción. Esta creciente privatización del espacio urbano modifica la forma y el paisaje de la ciudad. Al reproducirse este modelo defensivo, represivo y excluyente se incrementa la fragmentación socio-espacial. Las calles, las banquetas, las plazas pierden su carácter público, diluyéndose entre los muros. De esta manera, la naturaleza del espacio público como escenario para el intercambio social entre diferentes va perdiendo su sentido.

Resultado de ello, surge la agorafobia urbana: el miedo a utilizar los espacios públicos, abiertos de la ciudad. En general, las clases altas son las que más evitan la utilización de espacios comunes, porque tienen la posibilidad de utilizar espacios privados, y así mitigar el temor. Sin embargo, existen diferentes estrategias para disminuir el miedo al espacio público y los factores que lo alimentan. Se ha demostrado que lo que resulta más efectivo para reducir el vandalismo en el espacio público es garantizar su uso continuo. Jane Jacobs (1973), por ejemplo, confirmó la efectividad de los *observadores urbanos*; Jan Gehl (2006) demostró que los espacios vitales, llenos de gente, atraen más personas y son generadores de actividades más prolongadas. En el caso contrario, un espacio sin vitalidad, ni usuarios, contribuye a generar oportunidades que incrementan el vandalismo. Si aumenta la delincuencia, también aumenta el miedo a utilizar el espacio público y la gente deja de acudir a él, degradándolo aún más.

El segundo factor que refuerza esta crisis del espacio público, sucede cuando las actividades que antes se realizaban en los espacios públicos tradicionales —calles, plazas, parques— se trasladan a espacios privados, asociados con el consumo. El origen de esta práctica se sitúa en París hacia 1850, con el establecimiento del primer gran almacén dedicado a la venta de productos de muy diversa índole. Este lugar rápidamente atrajo la atención de los compradores acostumbrados a los pequeños almacenes especializados. La nueva modalidad de venta permitía a las personas ir al almacén solo a mirar sin necesidad de efectuar ninguna compra. Esto causó que los productos se presentaran cada vez de forma más espectacular para convencer al espectador de adquirirlos, convirtiéndose así en mercancías que todos deseaban tener (Crawford, 1992).

Casi un siglo después se consolidaba en los suburbios de Estados Unidos el centro comercial tal como se conoce hasta ahora. Estos

<sup>1</sup> Texto original en inglés, traducción propia.

desarrollos construidos en las periferias funcionaban como ciudades dormitorio y carecían de un lugar para la convivencia y socialización. Los centros comerciales se comenzaron a edificar para abastecerlos y rápidamente se convirtieron en lugar central y espacio público de la comunidad. Hacia los años sesenta los centros comerciales comenzaron a migrar y se construyeron también en la ciudad. Allí se reproducían las actividades propias de la ciudad. El centro comercial se presentaba como un *espacio público ideal* para la población, porque brinda una *experiencia filtrada*. El consumidor puede experimentar una ciudad modelada acorde a sus aspiraciones y deseos, sin tener que lidiar con factores externos como la inseguridad, el tráfico o el clima. Además, allí no existen *los indeseables* que son segregados a través de diversos códigos (Crawford, 1992; Amendola, 2000).

Lefebvre (1974) planteaba que a través de la prohibición se genera una apropiación en sentido negativo:

La mayor parte de las prohibiciones son invisibles. Las cancelas y rejas, las barreras materiales y los fosos no son sino casos extremos de la separación. Los espacios elitistas, los *beaux quartiers*, y los sitios “selectos” están protegidos contra los intrusos por signos y significantes más abstractos. La prohibición es el reverso y la cobertura de la propiedad, de la apropiación negativa del espacio bajo el régimen de propiedad privada (p. 355).

Los centros comerciales utilizan el mismo planteamiento que la tipología del fraccionamiento cerrado. Tienen la intención de agrupar personas del mismo nivel socioeconómico, y así, entre iguales, hacerlos sentir seguros. Si a esto se le adiciona una compleja red de vigilancia y seguridad, se logra que el comprador se sienta completamente protegido. Una vez que se han eliminado los aspectos negativos de una

vivencia real de la ciudad, los compradores pueden enfocarse en la *experiencia de compra*. Esta actividad además se encuentra condicionada por las tendencias del mercado global, así, a través de la compra de un objeto, más que el objeto *per se*, se está adquiriendo un estatus, una identidad social. Sin olvidar que este estatus es válido y reconocido en todo el mundo. Con la estandarización de productos y marcas, es posible adquirir prácticamente lo mismo en un centro comercial de cualquier ciudad.

Estos espacios *pseudo-públicos* (Davis, 1990, 1992) se han convertido en el centro de reunión y socialización contemporáneas. En los años sesenta la permanencia en el centro comercial era de veinte minutos, en la actualidad esa cifra se ha incrementado a varias horas, el mismo tiempo que antes se dedicaba a pasear en las plazas y calles de la ciudad. Así, los centros comerciales se han posicionado como espacios públicos sustitutos principalmente para los más jóvenes. Estos sitios funcionan como lugares de encuentro, convivencia y recreación, que mediante procesos de apropiación se convierten en sitios con significado para los que los frecuentan (Crawford, 1992; Jiménez, Olivera & López, 2014). No obstante que son lugares de simulación, homogéneos y proyectados para una sociedad de consumo, donde se niegan funciones propias del espacio público original —como la accesibilidad, la heterogeneidad y la mezcla social—, los centros comerciales se siguen consolidando como los espacios públicos de la contemporaneidad.

Finalmente, la última visión de esta crisis considera que los espacios públicos tradicionales han perdido su capacidad de integrar, de significar y, por tanto, de identificarse con la sociedad contemporánea. Si los espacios públicos dejan de ser lugares de intercambio, con ellos se pierde la integración de diversas capas de la sociedad. Si la dimensión pública se diluye, con ella desaparecen también el espíritu y la identidad de las ciudades.

Es constante la preocupación que apunta que las características más importantes del espacio público de la ciudad moderna —accesibilidad, mezcla de funciones, tolerancia a lo extraño— están desapareciendo o son cada vez menos obvias. Pero también es importante considerar que el espacio público moderno respondía a la sociedad industrial del siglo xx, sociedad que ya no existe (Giglia, 2003). La sociedad contemporánea tiene visiones, intereses e ideales muy diferentes a aquellos que dieron lugar a los espacios públicos modernos. La economía sigue un patrón neoliberal y globalizado donde el consumo se ha convertido en una parte fundamental de la vida.

Es decir, los espacios públicos no han perdido su capacidad para ser lugares para la relación y la integración, pero las transformaciones tecnológicas y la tendencia hacia la individualización han debilitado y restado importancia a las relaciones sociales. Adicionalmente, la distinción tradicional entre el ámbito público y privado ha derivado en obsoleta y necesita reconceptualizarse para ajustarse al tiempo actual.

También es necesario considerar que la privatización y la segregación son elementos que se han encontrado siempre presentes en la ciudad. Duhau (2009) considera que esta crisis del espacio público se encuentra vinculada con el engrandecimiento de un concepto *ideal* de espacio público que no ha existido como tal en la historia y que alude a características de heterogeneidad, anonimato y libre circulación. Y escribe:

¿Cómo llegar a tal conclusión cuando en metrópolis como Londres, París o Ámsterdam, resulta evidente que en ellos convergen, se cruzan y se establecen interacciones circunstanciales bajo el signo evidente del anonimato, entre individuos con diferentes orígenes, nacionales, étnicos, raciales y sociales; y ello no solo debido a la generalmente abundante

presencia de turistas, sino también a la variada composición de los transeúntes y usuarios locales? (pp. 222-223).

Por tanto, el diagnóstico de crisis de cierto espacio público tendrá que ver con los parámetros que se utilicen para su evaluación. Si un espacio público posibilita que diferentes actividades puedan suceder en él —consumo, recreación, trabajo, movilidad—, se utilizará de manera continua. Si además se encuentra limpio, bien iluminado, tiene lugares para estar, etc., seguramente será un espacio público frecuentado sin rastros de crisis. Un espacio vacío, sin actividad, mal iluminado, que se percibe como inseguro, será inevitablemente poco frecuentado.

Considerando los planteamientos anteriores, es comprensible que exista una preocupación generalizada por recuperar la ciudad y su espacio público como el lugar para el encuentro y el intercambio entre los diferentes integrantes de la sociedad. En respuesta a ello, se han concebido iniciativas que parten del diseño, la regeneración o la revitalización de la ciudad a partir del espacio público, comprendiendo su importancia como componente esencial y estructurante de la ciudad, como parte fundamental en el desarrollo de los procesos sociales que en ella se gestan, considerando también que lo que sucede en el espacio público es un reflejo de la sociedad que lo vive, de un tiempo determinado y una forma de pensar.

The background of the page is a complex, abstract geometric pattern. It features a central circle containing the chapter title. Surrounding this circle are various shapes, including triangles, squares, and circles, some of which are filled with different shades of gray. The overall effect is a dense, layered composition of geometric forms.

## CAPÍTULO 2

# EL ARTE PÚBLICO Y LA CIUDAD

### Aproximación al concepto de arte

No es materia de este trabajo realizar un estudio exhaustivo del concepto de arte, sin embargo, resulta necesaria una aproximación a algunas de las nociones fundamentales que han acompañado históricamente a este concepto hasta llegar la actualidad y, con ello, hacer posible una mejor comprensión del arte público contemporáneo. Será bueno precisar que de aquí en adelante el término arte se utilizará para designar únicamente las manifestaciones propias de las artes visuales,<sup>2</sup> excluyendo otras artes —como la literatura, la música o la danza— por exceder el ámbito de esta investigación.

El arte es una manifestación que desde los primeros tiempos ha servido al hombre como medio de expresión, comunicación, protesta. Como expresión humana, puede ser tan diversa y singular como cada artista, por eso, resulta tan complejo definir este concepto. Aunque ha sido un tema ampliamente abordado y discutido, cada una de las definiciones se ha planteado a partir de las consideraciones exis-

<sup>2</sup> Que incluyen las artes plásticas tradicionales —dibujo, pintura, grabado y escultura—, además de expresiones artísticas contemporáneas como el arte digital, videoarte, *graffiti*, *happening*, *performance*.

tentes en cada época, por lo tanto, la definición evoluciona a la par que el arte evoluciona.

Las primeras manifestaciones del arte se dedicaban a la reproducción de la realidad, es decir, eran imitativas. Durante muchos siglos el concepto de arte se encontró fuertemente vinculado con el concepto de belleza. Algo era arte, si era bello. Lo bello se relacionaba con una experiencia estética placentera, sublime, que agradaba a los sentidos. También se vinculaba con las nociones de lo bueno, la verdad y la bondad.

Los artistas fueron descubriendo nuevas y mejores maneras de representar la realidad, como la perspectiva o el claroscuro, hasta conseguir una fidelidad casi total. Entonces llegó la fotografía. Si la historia del arte hasta ese momento había sido la representación de la realidad, con la llegada de la cámara fotográfica el artista se encontró en terreno incierto.

A partir de ese momento, cualquiera podía obtener una imagen de la realidad sin preparación previa y en un menor tiempo. No había manera de competir contra eso. Walter Benjamin (1939), en su texto *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, planteaba que el arte tenía características fundamentales, como el carácter único, la autenticidad y la esencia, los cuales nacían con la obra misma y contenían su historia. Sintetizaba estos atributos en el concepto de *aura*: el *aquí y ahora* de la pieza. Por tanto, cuando una obra de arte se reproducía de manera industrial, el aura se perdía.

Entonces los artistas tuvieron que buscar nuevas maneras de expresarse alejadas de la representación de la realidad. En la primera década del siglo xx surge la abstracción, caracterizada por una reducción de los elementos al mínimo necesario, prescindiendo del ornamento o lo superfluo. Pintores como František Kupka, Robert Delaunay, Piet Mondrian, Kazimir Malevich y Wassily Kandinsky comenzaron

a interesarse en que el arte no fuera figurativo, como había sido hasta ese entonces. Por primera vez, el arte buscaba su autonomía y comenzó a librarse de su dependencia de la literatura, la religión y la historia.

Hacia 1915, Marcel Duchamp cambió radicalmente la manera en que se concebía el arte con la creación del *readymade*,<sup>3</sup> que definía como: “Objeto cotidiano ascendido a la dignidad de objeto artístico por la simple elección del artista”.<sup>4</sup> Esta elección, además, no perseguía ningún deleite estético, según explicó el mismo Duchamp (1961). En 1917 presentó *Fuente*, un mingitorio firmado con el seudónimo de R. Mutt, a la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes, donde el único requisito para acceder a la muestra consistía en el pago de una cuota. Como era de esperarse, los organizadores impidieron que la pieza fuera presentada, argumentando que un mingitorio no era, por supuesto, una obra de arte.

Con este gesto Duchamp puso de cabeza toda la historia del arte. Primero, dejaba claro que para él una obra de arte no necesariamente tenía que ver con algo bello. De hecho, detestaba el arte retiniano, como nombraba al arte que complace a la vista. Segundo, al extraer el objeto común de su lugar original Duchamp lo recontextualizaba y lo resignificaba como obra de arte, porque él, el artista, así lo había decidido. A través de un simple gesto criticaba y desafiaba todo lo que la historia del arte había establecido hasta entonces.

Así, la primera mitad del siglo xx se encontró llena de avances en el terreno del arte. Surgen una tras otra las vanguardias artísticas:

<sup>3</sup> En la entrevista que Pierre Cabanne realiza a Duchamp, el artista explica que la palabra “*readymade*” se le presentó y parecía adecuarse perfectamente a cosas que no eran obras de arte, ni esbozos, y para las cuales no aplicaba el término “arte”. Véase p. 42 en *Conversando con Marcel Duchamp*, de Editorial Alias, 2014.

<sup>4</sup> Según la definición de Duchamp para el *Diccionario Abreviado del Surrealismo*, que realizaron André Breton y Paul Eluard en 1938. La edición consultada es de Editorial Siruela, 2003.

cubismo, expresionismo, fauvismo, futurismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo, expresionismo abstracto. Cada una con diferentes visiones e intenciones, en la búsqueda de nuevas formas para la expresión artística.

En los años sesenta surge el Arte Pop. Andy Warhol, uno de sus exponentes más reconocidos, aprovechó los recursos tecnológicos a favor del arte, produciendo arte menor en lugar de arte elevado, acercándolo a las masas. Warhol producía obras en serie a través de la serigrafía donde presentaba objetos ordinarios, reconocibles en la cultura popular, de consumo, como su famosa serie de sopas *Campbell's*.

De esta manera despojaba a la obra de aspectos subjetivos, como el aura y el genio del artista. Al respecto, Warhol declaró: “Me parecería colosal que más gente utilizara la serigrafía, así nadie podría saber si se trata de una pintura mía o de otra persona”.<sup>5</sup>

Con el surgimiento del arte posmoderno aparecen también nuevos formatos para la expresión artística como los *happenings*, los *performances* y las instalaciones, que presentaban de manera radicalmente diferente la antigua concepción de arte y artista. Joseph Beuys proclamaba: “Cada hombre es un artista”.<sup>6</sup>

Beuys consideraba que el arte se completaba con la participación del espectador, convirtiéndolo en lo que él denominaba el tercer elemento, parte de la obra y creador de esta. Así, la obra pasaba de ser un objeto meramente contemplativo o de culto a convertirse en un elemento que requería más que la observación del espectador. El arte comenzó a desmaterializarse, es decir, la pieza, el objeto, ya no era lo más importante —algunas veces ni siquiera importaba—; la esencia

<sup>5</sup> La cita puede consultarse en la p. 12 del libro *Pop Art*, publicado por Taschen, 2006.

<sup>6</sup> La declaración puede consultarse en la p. 5 del libro *Joseph Beuys*, publicado por Phaidon, 2014.

de la obra se traslada a la idea, al concepto, al proceso y lo que alrededor de este se generaba.

Otra cosa que resulta importante anotar es que en aquella época los artistas comenzaron a utilizar cualquier cosa para hacer sus obras. Incorporaban materiales comunes, elementos cotidianos, que hasta entonces habían sido ajenos al mundo del arte. Beuys, por ejemplo, utilizaba fieltro, grasa, cera de abeja e inclusive animales para la realización de sus piezas.

Danto (2013) considera que esto representa la cuestión filosófica fundamental en el arte contemporáneo, “la de cómo distinguir entre el arte y las cosas reales que no son arte, pero que muy bien podrían haber sido utilizadas como obras de arte” (p. 36). Cuando el arte alcanzó ese punto, todo valía. Pero es conveniente realizar una aclaración, dice Danto: “nos queda el pequeño consuelo de que el hecho de que cualquier cosa pueda convertirse en arte no significa que todo sea arte” (p. 42).

## El sistema del arte

Otro cambio significativo que sucede en la década de los sesenta es que el arte deja de ser un objeto meramente cultural para convertirse en una mercancía. Las obras comienzan a venderse en el mercado financiero global y hasta hoy día constituyen uno de los refugios preferidos para los inversionistas, que obtienen altas tasas de retorno en fondos de bajo riesgo. Esto provocó que los especuladores se volvieran coleccionistas y se constituyera lo que se ha denominado como el sistema del arte.

Este sistema se encuentra dedicado a la producción y legitimación de objetos realizados por artistas pertenecientes al mismo sistema. Según Javier Toscano (2014), esto sustenta el régimen de simulacro en el que se encuentra el arte en la actualidad y lo define como sigue:

El arte contemporáneo, en su acepción más amplia, es una forma de organizar la producción y las políticas de una zona de la creatividad y la percepción, en función de una actividad mercantil, y a través de una serie de estamentos y rituales institucionales de significación (p. 11).

Uno de los artistas más reconocidos de este sistema es Damien Hirst, el miembro más célebre de los *Young British Artists*.<sup>7</sup> Hirst montó una fábrica para producir obras en serie y vendió sus piezas directamente en Sotheby's, en una subasta individual. En este acto sin precedentes, dejó de lado la participación de las galerías, que regularmente son las encargadas de la promoción y venta de los artistas. En 2004, con la venta de *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, se posicionó entre los artistas vivos más cotizados, superando distintos récords con los excesivos precios de venta de sus obras.

Con todos estos cambios, la definición sobre lo que debe ser el arte contemporáneo ha variado incluyendo conceptos muy diversos. En *Qué es el arte*, Danto (2013) plantea que el arte contemporáneo tiene dos propiedades inherentes. La primera es que trata de algo y, por tanto, tiene un significado. El significado forma parte del objeto, pero no de la parte tangible, material, sino de lo intangible, lo que se percibe, que Danto denomina *significados encarnados*. La segunda propiedad es la visión del artista, que compara con un sueño, pero que, a diferencia de este, se puede compartir con los demás. Entonces el arte puede compararse con una creación individual de tipo onírico que nombra *sueños despiertos*.

Resultado de todas estas transformaciones acontecidas en el ámbito del arte, la producción artística se ha vuelto muy restrictiva, algu-

<sup>7</sup> Grupo de artistas británicos surgido a finales de la década de los ochenta, reconocidos por la utilización de materiales y procesos novedosos, así como la idea de generar un *shock* en el espectador a través de sus piezas.

nas veces dedicada a satisfacer los requerimientos del mercado y llena de discursos que son necesarios para validar, en algunos casos, la poca calidad de las obras. Hoy, la controversia sobre lo que es o no arte se encuentra más vigente que nunca.

## El arte en la ciudad. ¿Qué es el arte público?

Existen diferentes aproximaciones sobre lo que es o debe ser el arte público. Algunas de estas visiones son complementarias, y otras, completamente contradictorias. Sin embargo, es posible anotar una serie de características que lo definen. Algunas son inseparables del concepto y otras tendrán que ver con la visión del artista o factores inherentes al proyecto, como el tipo de encargo, su emplazamiento o contexto social.

La primera característica inherente al arte público es, precisamente, su cualidad pública. Es decir, que se encuentra en un sitio que es accesible a todos sin ninguna restricción. Es opuesto al arte privado, que generalmente se encuentra en museos, galerías, o es propiedad de algún coleccionista.

El término arte público ha sido frecuentemente utilizado para designar las manifestaciones artísticas que se colocan en espacios públicos, pero que han sido gestionadas, financiadas y legitimadas por el Estado. Sin embargo, es importante considerar que no todas estas manifestaciones pueden ser catalogadas como arte público, debido a que algunas veces responden a intereses políticos que quedan implícitos en el mensaje que transmiten las obras.

Si se retoman algunas de las ideas discutidas en el primer capítulo sobre el concepto de lo público y se utilizan en la construcción de una definición de arte público, esta se aproximaría a lo siguiente:

El arte público es el arte de la comunidad, el que se puede ver, accesible a todos, que busca el bien común, que genera discusión, conversación y convoca a actuar juntos. Es decir, el arte público, más allá de su materialidad, debe ser un elemento que posibilite.

### Arte público y controversia

El arte público debería ser el arte de todos. Sin embargo, históricamente el arte en la ciudad ha sido utilizado por el poder para manifestar, transmitir o hasta imponer ideales. Las ciudades contienen innumerables monumentos que celebran hechos históricos o enaltecen personajes que responden a los intereses de la autoridad y no siempre al sentir de la sociedad.

Es bien conocido que los regímenes totalitarios utilizaban el arte público como un medio para la manifestación de su supremacía. Hitler, por ejemplo, utilizaba la arquitectura y los monumentos para la construcción de símbolos que representaran sus ideales. A través de la edificación de elementos de proporciones magnificentes proclamaba la grandeza de su poderío; el diseño, además, era concebido para implantarse en el imaginario de la población.

Si a esto se le suma la idea generalizada de que el arte es asunto de la élite, hace que el tema de la crítica del arte público se convierta en un asunto bastante complejo. Como acertadamente apuntaron Senie y Webster (1992), parece que el arte público y la controversia fueron unidos al nacer (p. 171).

Un ejemplo de ello sucedió cuando la escultura de Picasso, el mejor artista vivo de aquella época, fue develada en el Centro Cívico de Chicago, donde las opiniones por parte del público no se hicieron esperar. Entre las cosas que a la gente le parecía la pieza, se encontraban: babuino, pájaro, ave fénix, caballo, hipocampo, perro sabueso, monja,

Barbra Streisand y casco de vikingo. Las bromas persistían, pero la escultura no fue interpretada a través de un análisis de arte, como generalmente sucedía con el trabajo de Picasso. Con el tiempo y una buena campaña pública, la escultura fue ganando su lugar hasta convertirse en el “Picasso de Chicago”. Esta relación entre la forma de la obra y su comparación con elementos reales constituye una manera de encontrarle un sentido a la pieza. A diferencia del arte privado, el encuentro con el arte público puede ser inesperado, casual. Cuando alguien visita una galería o un museo lo hace de manera voluntaria y percibe el arte dentro de este contexto. En cambio, la experiencia del arte público es involuntaria y el contexto de referencia es la vida diaria. Pero el caso de la escultura de Picasso es solo uno entre tantos,<sup>8</sup> donde una pieza de arte público genera fuertes críticas (Senie, 1992).

Uno de los casos más controversiales en la historia del arte público fue la pieza *Tiled Arc*, encargada al artista Richard Serra por el programa *Art in Architecture*. Este programa, aún vigente, fue creado en 1962 por el presidente Kennedy con la finalidad de incorporar, de manera permanente, arte contemporáneo en los espacios cívicos más importantes de Estados Unidos. En 1979, *Art in Architecture* comisionó a Serra para que concibiera una pieza para la Federal Plaza en Nueva York, un espacio público que servía de acceso a un par de edificios gubernamentales. Después de dos años de trabajar en el concepto con los responsables del proyecto, *Tiled Arc* se instaló en 1981.

La pieza consistía en una placa de acero corten de 36 x 3.7 metros ligeramente curvada. Se colocó en la plaza frente a una fuente existente y diagonal a ambos edificios, formando un triángulo. La disposición de la pieza bloqueaba la vista de los edificios a la calle y viceversa, además que imposibilitaba transitar de manera franca hacia la calle,

<sup>8</sup> Algunos de ellos documentados en *Critical Issues in Public Art. Content, Context and Controversy*.

ya que era necesario rodear la obra para lograrlo. Esta y otras consideraciones comenzaron a generar polémica sobre la intervención.

Serra siempre concibe sus piezas atendiendo a las particularidades de su emplazamiento, concepto también conocido como *site-specificity*. Así, cada una de sus obras se vuelve indisoluble del lugar. Según explica el mismo Serra:

La escala, dimensiones y emplazamiento de una obra sujeta a un lugar están determinados por la topografía de su lugar de destino —ya sea este de carácter urbano, un paisaje o un recinto arquitectónico—. Los trabajos pasan a formar parte del lugar y modifican su organización tanto desde el punto de vista conceptual como desde el de su percepción. Mis trabajos nunca decoran, ilustran o reproducen un lugar. Lo singular de los trabajos hechos para un lugar determinado consiste en que han sido proyectados para un emplazamiento específico, que dependen de él y son inseparables de él [...] El análisis preparatorio de un lugar dado considera no solo sus propiedades formales, sino también sus características sociales y políticas [...] La reorientación de la percepción y del comportamiento requiere un estudio crítico de la propia forma de aprehender un lugar. Los trabajos referidos a un lugar provocan ante todo un diálogo con el entorno [...] (Serra, citado en Gómez Aguilera, 2004, p. 43).

Entre las críticas realizadas a *Tiled Arc* se mencionaba que la pieza era percibida por algunos usuarios como una amenaza, como algo peligroso, además de que fragmentaba la plaza, bloqueaba la visión, obstaculizaba el traslado, entre muchas otras opiniones. Serra había declarado en sus intenciones preliminares que su pieza no era concebida como un elemento adjunto a la fuente para “embellecer” la plaza, sino como un catalizador para dislocar la función decorativa de la plaza atrayendo a las personas al ámbito de la escultura (Candela, 2007).

Hacia 1985 se inició un juicio para determinar las acciones a tomar sobre el descontento que había generado la pieza. Se propuso al artista reubicarla, cosa que Serra consideró inadmisibles. Apelando a la garantía de libre expresión constitucional, intentó defender su obra, cosa que resultó inútil. Finalmente, después de cuatro años, la pieza fue retirada y desmantelada.

En general, el arte público que se realiza por encargo del gobierno es el que más se encuentra sujeto a críticas y descontentos. Sin embargo, muchas de las veces estas críticas se enfocan en aspectos administrativos como la cantidad de recursos invertidos, la gestión de la obra, el criterio de selección del artista, la ubicación de la pieza, mientras que los aspectos artísticos quedan relegados a segundo plano.

El arte público, por lo tanto, debe cumplir su misión social, pero también se espera que cumpla con factores estéticos. No se puede evaluar una obra de arte público considerando los mismos criterios que se utilizan para evaluar una obra de arte privado. Factores como la escala, la proporción, cambian según la localización. Para juzgar el arte público es necesario incluir una dimensión moral; además, debe ser ético, porque su referente es social.

## Las funciones del arte público

En el transcurso del tiempo, el arte público ha cumplido diferentes funciones: conmemorativas, estéticas, simbólicas, de crítica, utilitarias, sociales, educativas. Existen obras que se conciben para cumplir varias de ellas y otras que sirven solo a una. Es posible también que estas funciones se modifiquen con el paso del tiempo, a través de la relación con su entorno físico y social.

El arte público tradicional, el de las antiguas civilizaciones y aproximadamente hasta el siglo XIX, se utilizaba principalmente para cum-

plir las tres primeras funciones: conmemorar, embellecer y simbolizar. Un caso interesante es el de los moáis que se encuentran en la Isla de Pascua, en Chile. Estas estatuas monolíticas de grandes dimensiones fueron labradas en piedra volcánica por el pueblo rapanui alrededor del siglo X d.C. Se han encontrado cerca de mil moáis dispersos en toda la isla. Las figuras se utilizaban para representar los rostros de ancestros importantes y se erigían para que protegieran a la isla y sus habitantes, siguiendo las creencias religiosas propias de su cultura.

En la actualidad, aunque estas funciones primigenias siguen vigentes, el arte público también se ha empleado como un elemento de cambio, al servicio de la sociedad y por tanto instrumento para la educación, la reflexión y la crítica.

Algunos artistas como Robert Morris (1992) consideran que el carácter tradicional conmemorativo del arte público está superado. El artista más bien debe dedicarse a celebrar algunos aspectos del sitio mismo. Esto implica que la pieza de arte se concibe para un lugar específico, incorporando aspectos simbólicos, sociales y políticos. Así, la obra tiene un vínculo de reciprocidad con el lugar. La pieza modifica el sitio y el sitio influye en la pieza, en una relación simbiótica. Por tanto, no es susceptible de ser intercambiada porque perdería completamente su intención y sentido.

El arte público puede utilizarse también como un medio para embellecer la ciudad, para hacerla más agradable a los sentidos. Esto sin llegar a convertirse en un mero elemento decorativo, sin relación alguna con el lugar o sus habitantes. Los términos *plot sculpture* o *parachutage* han sido utilizados para designar estas intervenciones desafortunadas que no guardan relación alguna con su entorno o la sociedad en donde se insertan y, por tanto, resultan carentes de significado. “Como si las esculturas hubieran caído arbitrariamente en un espacio abierto sin tener nada que ver con él, y más: difuminándolo

y convirtiéndolo en algo aún más insignificante de lo que ya era sin ellas” (Duque, 2011, p. 86).

El arte público también puede cumplir con una función simbólica. Debe ser capaz de influenciar más allá de su materialidad. Idealmente, debe formar parte de la imagen colectiva de ciudad, de su estructura simbólica, convertirse en punto de referencia y formar parte de la identidad de un lugar y su comunidad. Existen diferentes ejemplos de obras de arte público que se han consolidado como elementos representativos de un sitio en particular. Algunos se convierten en hitos con tal fuerza que son reconocidos mundialmente y simbolizan ciertos aspectos de la cultura del lugar donde se insertan.

El arte público ha servido asimismo como un medio para la crítica. En Nueva York, por ejemplo, se utilizó como un medio de protesta. A finales de la década de los sesenta la ciudad se encontraba inmersa en una gran reestructuración urbana para adecuarse a las exigencias del mercado global. Esta transformación afectó, entre otras cosas, la distribución de la población. A través de procesos de gentrificación<sup>9</sup> se desplazaron a los grupos sociales de menores ingresos. Los artistas inconformes con esta situación decidieron manifestarse a través del arte público, que se convirtió así en un medio para la crítica en la ciudad (Candela, 2007).

Esto permitió a los artistas experimentar con nuevos formatos, materiales, códigos estéticos y soportes, que debían adecuarse a las proporciones del espacio público y su relación con el espectador. Jenny Holzer, por ejemplo, proyectó *Truisms*<sup>10</sup> en una pantalla publicitaria en Times

<sup>9</sup> Del inglés *gentrification*. Término que se utiliza para explicar el proceso a través del cual la población original de un sitio es desplazada por otra, generalmente de mayores recursos, elevando la plusvalía del área.

<sup>10</sup> En español: perogrullada. Hace referencia a declaraciones tan notoriamente ciertas que parece una necedad decir las.

Square, uno de los lugares más concurridos en la ciudad. La pieza consistía en una serie de aforismos que se presentaban en la pantalla y se repetían a intervalos, entre las que se podían leer cosas como:

ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE, EXPIRING FROM LOVE IS BEAUTIFUL BUT STUPID, FATHERS OFTEN USE TOO MUCH FORCE, IT IS MAN'S FATE TO OUTSMART HIMSELF, MONEY CREATES TASTE, PRIVATE PROPERTY CREATED CRIME, YOUR OLDEST FEARS ARE THE WORST ONES.<sup>11</sup>

Algunos artistas consideran que el arte público puede ser también una cosa útil. El arte aporta el factor estético y la función se cumple al satisfacer alguna necesidad. De esta manera, se trasciende el estatus de obra de arte, y el arte se vuelve utilitario.

Afín a estas ideas, el artista Scott Burton consideraba que el arte no era para ser admirado sino para interactuar con él. Burton es reconocido por la realización de esculturas que funcionaban también como sillas o mesas. Fabricaba sus piezas en materiales como madera, metal o granito. Sus diseños de naturaleza geométrica se disponían creando espacios para estar, invitando a las personas a interactuar y utilizarlos. Su obra puede encontrarse en ciudades como Seattle, Cincinnati, Nueva York, Pittsburgh, Portland o Toronto.

Finalmente, en la actualidad al hablar de arte público, la función social es considerada como una de las más importantes. El arte público debe servir como un elemento integrador que posibilite la reunión entre diferentes, propicie encuentros y uniones. También puede ser un

medio para el bienestar y la democracia (Armajani, 1968-1978; Deutsche, 1992).

Por tanto, el vínculo de la pieza con el lugar y las personas que lo habitan se ha vuelto una parte fundamental. Uno de los factores que modificaron sustancialmente esta relación fue la pérdida del pedestal. Cuando la obra desciende de su basamento, se elimina la distancia y jerarquía que la separaba del espectador. Entonces el arte público dejó de ser un objeto meramente contemplativo y se encontró cercano, posibilitando la interacción y convirtiéndose en un generador de experiencias.

El arte público también puede ser colaborativo y construirse con la participación del público. Tal como lo planteaba Joseph Beuys, el espectador, al interactuar con la obra, la completa. Así, cada vez de manera más frecuente, los artistas pierden el protagonismo en la elaboración de la obra y se convierten en facilitadores de otros. Suzanne Lacy (1994) utilizó el término *new genre public art* para denominar un nuevo arte público, que se distinguía del precedente por relegar la expresión personal a segundo plano.

Este nuevo género de arte público se construye entre el espectador y el artista, que en realidad desempeña la labor de un coordinador. Generalmente, su intención no se encuentra en la materialización de un objeto sino en crear comunidad, relaciones o en manifestar una posición política crítica. Así, los temas que abordan los artistas van desde la denuncia de actos violentos o de discriminación, hasta la concienciación en la utilización de recursos ambientales.

En el ámbito internacional, el artista Siah Armajani es reconocido por sus intervenciones de arte colaborativo. En su manifiesto *El arte público en el contexto de la democracia americana* presenta sus ideas sobre lo que debe ser el arte público. Y explica:

<sup>11</sup> En español: El abuso de poder no es ninguna sorpresa. Morir de amor es bello pero estúpido. Los padres a menudo usan demasiada fuerza. Es el destino del hombre burlarse de sí mismo. El dinero crea el gusto. La propiedad privada creó el crimen. Tus miedos más antiguos son los peores.

El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y el bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empujada e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público sino que busca que el arte sea público y que el artista sea un nuevo ciudadano [...]

El arte público es mediación. Sin mediación el arte público carece de valor. La mediación convierte al espacio en algo sociable, dándole forma y atrayendo la atención de sus usuarios hacia el contexto, más amplio, de la vida, de la gente, de la calle y de la ciudad. Esto significa que el arte público debería ser una parte de la vida, y no un fin en sí mismo (Armajani, 1968-1978, pp. 2-5).

Como aquí se ha presentado, el arte público puede servir a uno o múltiples cometidos. Puede ser utilizado como un elemento para hacer los entornos urbanos más bellos, más agradables, más legibles; puede servir también a metas sociales, regenerar entornos degradados y ayudar en la construcción de comunidad. Finalmente, el arte público también puede servir para educar. Debe funcionar como una manera de llevar el arte a la gente fuera de los espacios dedicados a ello.

## El arte público contemporáneo

Durante la década de los años sesenta del siglo xx la escultura experimentó importantes transformaciones. Dejó de lado su carácter imitativo y logró obtener su independencia tanto de la reproducción antropomorfa como de su vínculo con la pintura, hasta volverse abstracta.

El arte minimalista surge hacia 1963. Los artistas vinculados a este movimiento —Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt y Robert Morris— buscaban liberar sus obras de cualquier asociación mimética. Sus trabajos utilizaban formas puras, geométricas, estaban realizados con materiales y procesos industriales, dejando de lado la antigua concepción del artista como artesano.

Donald Judd (1965) había desarrollado la idea de los *Specific Objects*, piezas que no eran ni pintura ni escultura. Eran trabajos tridimensionales que se colocaban en el espacio de exhibición, modificándolo. Esta concepción cambió de manera radical la forma en que se percibía el arte.

Hacia 1965, Judd comenzó a crear sus primeros *Stacks*.<sup>12</sup> Estas piezas consistían en una serie de cajas idénticas de metal, que algunas veces combinaba con plexiglás. Se fijaban a la pared, como regularmente se hacía con las pinturas, pero la tridimensionalidad de los elementos remitía inevitablemente a la escultura. El arte minimalista planteaba así una nueva forma de relación entre la obra, el espacio y el espectador.

Tradicionalmente, el arte se concebía para ser contemplado, convirtiéndose en el elemento central, donde el papel del observador era siempre pasivo. Pero con los *Specific Objects*, el espectador y el arte compartían el mismo espacio y la manera en que se llevaba a cabo el proceso de percepción cambió sustancialmente. Autores como Daniel Marzona (2009) y Javier Maderuelo (2010) consideran que, entonces, la idea de centro en la escultura se perdió. En algunos casos los objetos se encontraban vacíos, es decir, carecían de centro; en otros, se posicionaban en el espacio, convirtiendo al espectador en elemento central; en las obras de *Land Art*, el centro se había disuelto en la inmensidad del paisaje y era ya prácticamente imposible percibirlo.

<sup>12</sup> En español: pilas, apilar.

Carl Andre, por ejemplo, concebía sus esculturas para ser expuestas en el suelo. Utilizaba delgadas placas de metal que generalmente organizaba siguiendo principios geométricos básicos. Como ejemplo, la pieza *Steel-copper plain*, compuesta por 36 placas de dos metales diferentes, acero y cobre, que intercalaba hasta configurar un tablero cuadrado de 183.5 cm x 183.5 cm x 1cm.

La primera vez que Andre expuso sus obras en la Galería Konrad Fischer en Düsseldorf hacia 1967, los visitantes preguntaban dónde encontrar las obras de arte, cuando en realidad ya habían caminado sobre ellas (Marzona, 2009). Andre se encontraba interesado en el concepto de escultura como lugar y lo había definido de la siguiente manera: “El curso del desarrollo:/escultura como forma/escultura como estructura/ escultura como lugar”.<sup>13</sup>

Hacia 1963, Dan Flavin colocó un tubo de neón en su estudio. El resultado le causó tal impacto, que desde entonces comenzó a experimentar con ellos para la realización de sus trabajos. Flavin utilizaba la palabra *installation* para denominar sus obras lumínicas, que consistían en la colocación de tubos de neón de colores en diferentes disposiciones y que modificaban la percepción del espacio donde se ubicaban.

En sus obras, Flavin empleaba materiales industriales, los cuales eran montados por especialistas —mano de obra calificada—, es decir, el artista no intervenía en la ejecución de la pieza. Flavin había sido bien claro en su postura al respecto, cuando afirmó:

“Resulta para mí fundamental no ensuciarme las manos [...] Reivindico el arte como pensamiento”.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> La cita puede consultarse en la p. 14 del libro *Arte minimalista*, publicado por Taschen, 2009.

<sup>14</sup> La declaración puede consultarse en la p. 120 del libro *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, del autor Javier Maderuelo, publicado por Akal, 2010.

## La monumentalización de la ciudad

En *El espacio raptado*, Javier Maderuelo (1990) encuentra una *interferencia* entre arquitectura y escultura. Hacia la década de los sesenta comienzan a colocarse, en los espacios públicos, esculturas de dimensiones monumentales que antes únicamente eran propias de la arquitectura. Estas esculturas, pese a su marcado carácter abstracto y la utilización de nuevas técnicas y materiales, fueron bien aceptadas y empezaron a convertirse en un elemento importante en la ciudad.

Ejemplo de ello son las *Torres de la Ciudad Satélite* proyectadas por Luis Barragán y Mathias Goeritz en 1957. El complejo se forma por cinco esculturas abstractas de base triangular, pensadas para servir como hito al nuevo desarrollo de la ciudad. Con una altura que varía entre los 30 hasta los 52 metros de altura, fueron uno de los primeros ejemplos de estas esculturas monumentales que poblaban el espacio público.

La escultura urbana comenzó a ser promovida por organismos oficiales. Las ciudades que habían sido proyectadas siguiendo los principios urbanos del movimiento moderno —una rigurosa especialización funcional, diseño basado en la abstracción de elementos, carentes de decoración u ornamento, pensadas primordialmente para el automóvil— habían generado espacios públicos inertes y sin gente. Por tanto, se encontraban necesitadas de referencias y significado para sus habitantes.

En respuesta a esta necesidad surgen diferentes programas de arte público. En algunos países inclusive se destinaba un porcentaje del costo total de los edificios de gobierno para el arte que los complementaba. En Estados Unidos surge el programa *Art in Architecture*, que ha contado con la participación de importantes artistas como Alexander Calder, Claes Oldenburg, James Turrell, Isamu Noguchi, Richard Serra y Sol Lewitt.

Pero en la ciudad también surgieron intervenciones ajenas al marco institucional. El artista Gordon Matta-Clark seleccionaba edificios abandonados o en desuso y los transformaba. Sus obras consistían en deconstruir. Cortaba secciones de losas o paredes que posteriormente presentaba en la galería, acompañados de registros fotográficos o videos que mostraban el estado de las construcciones después de la intervención. La mayoría de sus acciones eran de carácter ilegal, puesto que constituían invasiones a la propiedad privada. Los trabajos eran realizados durante la noche, lo que conllevaba riesgos adicionales.

Su proyecto de los *Bronx Floors* consistió en una serie de intervenciones realizadas en este barrio de la ciudad de Nueva York. Los fragmentos de los edificios eran expuestos en la galería y servían a distintos cometidos. El carácter de las piezas contrastaba con el de la galería, eran trozos de edificios que permitían reconstruir de manera imaginaria la decadencia del lugar del que provenían, estableciendo una relación entre la ficción del mundo del arte y el de la realidad.

### El *Land Art*. El arte del paisaje

Al mismo tiempo que se gestaba el minimalismo, existía entre algunos artistas cierto descontento porque consideraban que el circuito del arte se había vuelto restrictivo, favoritista y mercantilista. Así, y a manera de protesta, abandonan los espacios institucionales y comienzan a presentar sus trabajos en espacios fuera del tradicional museo o galería.

Sus obras eran creadas con la mayor libertad y sin seguir los parámetros establecidos por el mercado del arte. En esta búsqueda de nuevos espacios, los artistas migran también hacia espacios rurales, haciendo énfasis en aspectos relacionados con la naturaleza y el paisaje. Robert Smithson, al respecto, escribía:

Una obra de arte, instalada en una galería, pierde su carga y se convierte en un objeto o superficie portátil sin relación con el mundo exterior [...] Yo estoy a favor de un arte que tenga en cuenta el efecto directo de los elementos tal y como existen cotidianamente, alejados de la representación.<sup>15</sup>

Los artistas del *Land Art* se alejaron de los espacios comerciales, incluso de los espacios públicos en la ciudad, y comenzaron a experimentar en entornos naturales. El paisaje se convertiría así en materia prima, área de trabajo y obra de arte. Los artistas se trasladaban al lugar y sus piezas se concebían tomando en cuenta las características de su emplazamiento, transformándolo, modificándolo, en algunos casos hasta volverse parte de él.

La mayoría se encontraba en lugares lejanos, inaccesibles para el público en general. Las obras eran tan grandes, que a veces resultaba imposible abarcarlas con la mirada o percibir las en su totalidad. Desafiaban la escala al convertir el territorio en su área de trabajo y por supuesto que las obras no podían transportarse o ser exhibidas en los museos. Algunas de ellas, además, eran de carácter efímero, así que solo se podían conocer través de otros medios, como el registro fotográfico o el video.

Tal es el caso de la pieza *Running Fence*, realizada entre 1972-76 por Christo y Jeanne-Claude. La obra consistía en una valla de tela de nylon blanca de unos 5.5 metros de alto que “corría” a lo largo de 39.4 kilómetros en el estado de California, ajustándose a las particularidades del terreno en cada una de las 59 propiedades que atravesaba hasta llegar a su destino en el océano Pacífico.

<sup>15</sup> La cita puede consultarse en la p. 25 del libro *Land Art*, publicado por Taschen, 2007.

Los costos de la obra fueron financiados por los artistas, y las gestiones, que duraron más de tres años, incluyeron desde charlas con los propietarios de los ranchos, hasta audiencias en la Suprema Corte, la cual se encargó de revisar el estudio de impacto ambiental presentado y autorizó la utilización temporal de las colinas, el cielo y el océano. Después de completada, la pieza permaneció durante catorce días. Cuando se desmontó, los materiales utilizados fueron donados a los propietarios y los sitios intervenidos regresaron a su estado original (Christo & Jeanne-Claude, 1972).

Toda esta nueva concepción artística planteaba problemas para la definición de la obra. Nadie sabía con exactitud cómo denominarlas. ¿Eran esculturas? ¿Paisajismo? ¿Instalaciones? La crítica Rosalind Krauss (1979), en su reconocido texto *La escultura en el campo expandido*, analizó esta situación. Krauss planteaba que a finales del siglo XIX la lógica del monumento había comenzado a desvanecerse, lo que llevó a la escultura a una condición negativa. Con la adopción del lenguaje abstracto las piezas podían localizarse en cualquier sitio, perdiendo así su relación con el lugar y volviéndose al mismo tiempo autorreferenciales. El pedestal, que funcionaba para enraizar la escultura a su lugar, dejó de ser necesario. *La Columna sin fin* realizada en 1938 por Constantin Brancusi es ejemplo de ello. La pieza metálica de unos 29 metros de altura, al adoptar un lenguaje geométrico, no realiza distinción entre la escultura y su base, reforzando su autonomía.

Esta condición de negatividad en la escultura llegó a ser total y entró en lo que Krauss (1979) denominó como el *campo expandido*. Es decir, no se limitaba a lo objetual sino que permitía otras posibilidades de creación —como las construcciones emplazamiento, los emplazamientos señalizados, estructuras axiomáticas—, conceptos que servían para explicar las obras que realizaban los artistas del *Land Art*, que consistían desde una simple marca en el territorio

hasta grandes movimientos de tierra, a través de los cuales modificaban el espacio.

Un ejemplo de ello es la pieza *Yucatan mirror displacements*, una serie de nueve intervenciones que realizó Robert Smithson durante una visita a México. El artista colocó en diferentes paisajes un grupo de espejos que modificaban-reflejaban la percepción del entorno natural. Fotografizó cada uno de estos sitios y presentó una serie de imágenes para completar la obra.

Smithson desarrolló los conceptos de *site* y *non-site*.<sup>16</sup> El *site* correspondía al lugar donde se encontraba emplazada la obra, el *non-site* reproducía el lugar a través de elementos que podían encontrarse en él, como fotografías, bocetos, textos, materiales naturales como tierra, rocas, hojas que remitían al lugar original y que podían ser presentados en una galería. En una entrevista, Smithson explicaba:

Lo que el espectador encuentra verdaderamente en un no-emplazamiento es la ausencia de emplazamiento. Es decir, es una reducción y no una ampliación de la escala. El espectador contempla una ausencia imponente y grave. Qué es lo que he hecho: me he dirigido a un espacio en las afueras, he escogido un punto concreto del mismo y he recogido materiales básicos. La recolección forma parte de la creación de la obra. El contenedor es el límite existente en el espacio interior una vez regresados de las afueras. Se establece una dialéctica entre interior y exterior, abierto y cerrado, centro y periferia. Va más allá y deviene constantemente en este infinito desdoblamiento, con lo que un no-emplazamiento hace las veces de espejo en el que se refleja el emplazamiento.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> En español: emplazamiento y no-emplazamiento.

<sup>17</sup> La cita puede consultarse en la p. 86 del libro *Land Art*, publicado por Taschen, 2007.

Otros artistas como Richard Long habían explorado la posibilidad del arte como recorrido, el caminar como obra artística. Para realizar la pieza *A Line Made by Walking England 1967*, Long recorrió una y otra vez la misma senda hasta que esta acción se volvió visible al dejar una marca en el paisaje. Mientras realizaba sus trabajos, Long recolectaba objetos naturales, grababa sonidos, tomaba fotografías o videos del sitio que finalmente presentaba como la obra en el museo o la galería. Esta idea del arte como proyecto, como un proceso documental, fue también una aportación del arte de aquella época.

Una de las críticas más frecuentes hechas al *Land Art* era la inaccesibilidad de las piezas. Muchas localizadas en lugares recónditos y en algunos casos supeditadas a factores externos. Este es el caso de *Lightning field*, obra del artista Walter de Maria realizada en 1977. La pieza consiste en una serie de cuatrocientos postes de acero inoxidable de unos seis metros de altura, dispuestas en un terreno de unas 160 hectáreas en Nuevo México, donde en cierta temporada del año suceden fuertes tormentas. La obra, conceptualizada como una escultura para ser recorrida, funciona además a manera de pararrayos, creando un espectáculo natural diseñado.

La pieza fue comisionada por *Dia Art Foundation*, que todavía se encarga de su gestión y conservación. Para visitarla es indispensable programar una cita. No es posible acceder directamente al sitio, la fundación se encarga de llevar a los visitantes desde Quemado, un pueblo cercano, hasta *Lightning field*.

Una vez en el lugar, acorde a las intenciones del artista, habrá que pasar un día completo en la obra para comprender su relación con el entorno y la naturaleza. Si el visitante acude en temporada de tormentas y tiene suerte, es posible que presencie el espectáculo de relámpagos. Lo importante de la obra no se encuentra en el objeto sino en la inmersión en el lugar, la experiencia y lo que esta provoca en el espectador.

Como aquí se revisó, el arte público contemporáneo brinda diversas posibilidades de acción en la ciudad y su espacio público. El arte público es, por definición, el arte de todos. De ahí, la complejidad inherente en su conceptualización, realización, colocación y aceptación. Sin embargo, su cometido quedará cumplido, si se convierte en generador de nuevas interpretaciones, emociones, significados en los paseantes, espectadores o habitantes de donde se encuentre.

## Categorización del arte público en la ciudad

Las manifestaciones de arte público que puede albergar una ciudad pueden ser muy diversas. A continuación se presenta una propuesta donde se anotan las categorías que se han considerado más representativas y en las cuales es posible agrupar la mayoría de estas expresiones. Por supuesto que siempre existirán obras muy particulares que no serán susceptibles de ser clasificadas y nuevas categorías que irán surgiendo con el tiempo. Cada categoría se explica presentando los elementos que la definen, además de alguna obra que la ejemplifica.

### Monumentos

Durante toda su historia y hasta finales del siglo XIX, la mayoría del arte en la ciudad consistía en monumentos conmemorativos o estatuarios que representaban o enaltecían hechos o personajes relevantes para un lugar determinado. La principal finalidad del monumento es la celebración, sirven para materializar eventos de cierta relevancia, como una batalla ganada, la conmemoración de una fecha o un logro particular. Los monumentos pueden servir de la escultura o trascender a otras disciplinas como la arquitectura.

Los monumentos cívicos tradicionales —esculturas antropomorfas, ecuestres, bustos— que dan cuenta de personajes o hechos históricos representativos son los que más fácilmente caen en la obsolescencia. Muchas de las veces esto se debe a que representan acontecimientos que han sido olvidados por la población, en algunos casos, inclusive, les resultan totalmente desconocidos a los más jóvenes y, por tanto, carecen de significado para ellos (Duque, 2001; Hein, 2006). Generalmente se conciben para ser contemplados. El monumento tradicional se coloca sobre un pedestal que regularmente va acompañado de una placa que relata los hechos celebrados, los personajes y los funcionarios involucrados en su gestión.

No obstante, los monumentos siguen utilizándose en la actualidad. Ejemplo de ello son los *Arcos del Milenio* que se proyectaron con la intención de celebrar la llegada de esta fecha representativa. Además, servirían como un nuevo hito urbano a la ciudad de Guadalajara, que desde los años setenta no contaba con un proyecto de esta magnitud.

El diseño escultórico original del artista Sebastián contempla la construcción de seis arcos monumentales fabricados en acero, con alturas que van desde los 20 hasta los 52 metros de altura. Su inauguración fue prevista para el año 2000, pero problemas financieros ocasionaron que la obra fuera suspendida varias veces. Hasta el momento solo se han construido cuatro, el último se terminó en 2005. La falta de recursos y la polémica alrededor de la obra han impedido que se complete.

## Escultura urbana

Ya anteriormente se afirmó que durante la década de los años sesenta del siglo xx el concepto tradicional de escultura evolucionó incluyendo

manifestaciones muy diversas. Algunos artistas comenzaron a concebir esculturas que incorporaban alguna función o utilidad, empleaban escalas monumentales, y en algunas ocasiones eran realizadas con materiales propios de la arquitectura. Como resultado, surgieron una serie de esculturas donde las fronteras entre arquitectura y escultura se difuminaban.

Un caso bastante exitoso a nivel internacional es el *Millennium Park* en la ciudad de Chicago. Este parque fue proyectado como parte de una transformación urbana que buscaba recuperar unos antiguos terrenos de desperdicio industrial, para convertirlos en un nuevo espacio público para la ciudad. El proyecto, realizado con inversión pública y privada, combina un pabellón para conciertos al aire libre diseñado por Frank Gehry, jardines, áreas para exposición, senderos y espacios para ciclistas. El diseño además incorporó un par de esculturas contemporáneas, *Cloud Gate* y *Crown fountain*, que han ganado reconocimiento internacional, tanto por su propuesta plástica como por la cantidad de gente que acude interesada a visitarlas e interactuar con ellas.



Figuras 1. Anish Kapoor. *Cloud Gate*. / 2. Jaume Plensa. *Crown fountain*. Chicago, 2004.

*Cloud Gate* (FIGURA 1) es la escultura concebida por el artista británico Anish Kapoor. Inspirada en el mercurio, fue construida en acero inoxidable e impecablemente pulida, lo que produce el reflejo de su

entorno. Es una de las más grandes de su tipo en el mundo: 10 x 20 x 13 metros. Su forma cóncava en la parte inferior —que le ha valido el apodo del frijol— forma un umbral, a través del cual el visitante puede atravesar, tocar, experimentar con la pieza y tomar fotografías de sus distorsionados reflejos.

*Crown fountain* (FIGURA 2) fue diseñada en 2004 por el artista español Jaume Plensa. La pieza, una representación contemporánea de la fuente, consiste en dos elementos compuestos por bloques de vidrio de unos 16 metros de altura. En estos se proyectan las imágenes de los rostros de algunos habitantes de la ciudad de Chicago, que al abrir la boca emanan agua, en referencia directa a las antiguas gárgolas. El chorro cae en un espejo de agua de granito negro. La fuente no es estática, ni contemplativa, se puede recorrer, transitar libremente e, inclusive, cuando el clima lo permite, mojarse.

Plensa (2004) considera las fuentes como un símbolo histórico, que funcionaban además como lugar de reunión. Eran el sitio donde la gente conseguía agua —líquido vital— pero además donde intercambiaban ideas, aprendían de los logros de los otros, se consolaban durante sus pérdidas y celebraban su humanidad. Explica que el concepto de la pieza se basa en la dualidad: dos elementos verticales, los bloques de vidrio; dos horizontales, los espejos de agua; el agua, la liquidez; el granito, la solidez. El énfasis —dice Plensa— está siempre en la comunicación, la conversación y la interacción: el propósito de un lugar de reunión.

## Memoriales

Los memoriales se utilizan para conmemorar. Recuerdan eventos trágicos que llevaron a pérdidas humanas y la carga simbólica que transmiten a los visitantes se vincula mucho más con el aspecto emocional. En al-

gunos de los casos, los memoriales conllevan una capacidad terapéutica, si a través de ellos algunos de los visitantes pueden expresar su duelo.

*El Memorial a los Judíos asesinados de Europa* (FIGURA 3) fue diseñado en 1997 por Peter Einsenman en colaboración con el escultor Richard Serra, ganadores del concurso para el memorial. El proyecto se vio afectado por innumerables problemas políticos y constantes cambios al diseño que casi impiden su realización y que culminaron con la salida de Serra. Einsenman queda a cargo y el memorial finalmente se concluye en 2005. Se compone por 2,711 bloques de piedra que se colocaron sobre un terreno ondulado y a través del cual es posible transitar. El campo, dijo Einseman (Cornell University, 2009), evoca lo inmemorable, lo que no puede ser recordado.



Figuras 3. Peter Einsenman. *Memorial a los Judíos asesinados de Europa*. Berlín, 1997-2005. / 4. Gaeta & Springall. *Memorial a las víctimas de la violencia en México*. Ciudad de México, 2013.

En México se construyó el *Memorial a las víctimas de la violencia* (FIGURA 4). Surgido de una iniciativa de organizaciones civiles, contó con el apoyo del Gobierno Federal. El diseño del memorial estuvo a cargo del despacho Gaeta & Springall, que resultó ganador del concurso convocado.

Emplazado en un terreno arbolado de más de 13,000 m<sup>2</sup>, consiste en 64 monumentales placas de acero, senderos y espejos de agua,

donde es posible transitar con tranquilidad. En algunas de las estelas se inscribieron citas de escritores famosos y al visitante se le permite colaborar también, si así lo desea. La iluminación durante la noche crea una atmósfera agradable en el lugar.

## Murales urbanos

Los murales urbanos son intervenciones pictóricas que pueden encontrarse en los muros de la ciudad, las paredes de las casas, portones, edificios públicos, pasos a desnivel.

Como parte del programa *Arte en tu ciudad*, se realizaron en Guadalajara una serie de intervenciones denominada *Rostros*, que rinden homenaje a personajes destacados del país. En la imagen se presenta el segundo mural de la serie dedicado al arquitecto Luis Barragán (FIGURA 5). La pieza se encuentra en *La Plottería*, un taller de arquitectura que donó los muros de su fachada para la intervención, que se realizó con la colaboración de los arquitectos y el artista Curly Stencil.



Figuras 5. *Curly Stencil*. Luis Barragán. Guadalajara, 2014

## Instalaciones

Las instalaciones consisten en la interacción de una obra con los elementos del lugar donde es emplazada. Esto modifica tanto la percepción de la pieza como la del espacio donde se sitúa. En la mayoría de los casos las instalaciones son de carácter temporal.

Desde el año 1979, Christo y Jeanne-Claude habían desarrollado el concepto de *The Gates*. Este proyecto no se realizó sino hasta 26 años después, del 12 al 27 de febrero de 2005. La instalación, emplazada a lo largo de 37 kilómetros del Central Park de Nueva York, causó gran revuelo en la ciudad.

Consistía de 7,503 puertas de 4.87 metros de altura, con un ancho que variaba entre 1.68 hasta 5.48 metros, según el lugar de su ubicación, y de las cuales colgaba un lienzo color azafrán<sup>18</sup> (Christo & Jeanne-Claude, 2005).

*The Gates* fue objeto de fuertes críticas que aludían principalmente a la falta de imaginación de la pieza. Pero algo que resultaba evidente a cualquiera era la cantidad de gente que acudía a visitarla y experimentarla, generando todo tipo de reacciones: algunos se detenían a mirar el movimiento y el sonido de las telas producido por el viento, otros preferían caminar entre las puertas. Uno de los aspectos que resultó más interesante fue la manera en que las personas extrañas entre sí comenzaron a interactuar de manera natural; conversaban sobre la pieza, se tomaban fotos unos a otros y se divertían (Hein, 2006).

<sup>18</sup> La obra, que costó 21 millones de dólares, fue enteramente financiada por los artistas, según lo documentado por Krause Knight en *Public Art. Theory, Practice and Populism*, Blackwell Publishing, 2008.

## Intervenciones

La intervención consiste en modificar de manera temporal o permanente un objeto, a través de una acción artística.

El interés por la recuperación del espacio público y el arte en la ciudad se manifiesta a través de algunos de los trabajos del colectivo Sector Reforma. En 2008, en colaboración con Guillermo Santamarina, realizaron una intervención a la escultura de Mathias Goeritz, el *Pájaro Amarillo* (FIGURA 6), ubicada en el fraccionamiento Jardines del Bosque.



Figura 6. Sector Reforma. Proyecto de procesamiento icono-isocrónico a la escultura *Pájaro Amarillo* (1957) de Mathias Goeritz. Guadalajara, 2008.

La obra consistió en cubrir la escultura con un velo. Esta acción tenía varias intenciones, entre las que se pueden destacar: que los que por allí transitaran volvieran su atención a la pieza, recordando su importancia como parte del arte público de la ciudad, así como la de

su autor; que a través del velamiento con un manto color púrpura, pudieran surgir en el espectador diferentes tipos de asociaciones relacionadas con la pasión cristiana<sup>19</sup> (Fournier, Escatel & Cárdenas, 2011, p. 193).

## HAPPENING

El *happening* es una forma artística surgida en la década de los cincuenta. Esta práctica, inicialmente concebida por Allan Kaprow, consistía en llevar el arte a situaciones comunes de la vida diaria, en una búsqueda de nuevas formas de expresión y comunicación. El *happening* busca provocar al espectador, atraer su atención y participación, generalmente acontece de manera inesperada potencializando su efecto.

*The Sirens of the Lambs*<sup>20</sup> es una obra que Banksy realizó en el Meatpacking District de la ciudad de Nueva York. Originalmente, este barrio estaba dedicado a las diversas actividades relacionadas con la producción de carne, por lo que en la zona se concentraban mataderos y empacadoras.

La pieza consistía en un camión repartidor del rastro que lleva una serie de animales de juguete, como vacas, borregos y cerdos, que sustituyen a los reales. El vehículo circulaba por las calles mientras los juguetes iban emitiendo un chillido. La pieza, denominada *The Sirens of the Lambs* como una referencia directa a la película *The Silence of the Lambs*,<sup>21</sup> puede interpretarse como una crítica al maltrato animal.

<sup>19</sup> La intervención se realizó durante los días en que en el catolicismo se celebran los Días Santos.

<sup>20</sup> En español: Las sirenas de los corderos.

<sup>21</sup> En español: El silencio de los corderos, la película se tradujo como *El silencio de los inocentes*.

*Rubber Duck* es una pieza realizada por el artista Florentijn Hofman, que ha llamado la atención internacional. El pato de hule en diferentes versiones y tamaños que van desde los 15 hasta los 32 metros de altura ha flotado en las aguas de São Paulo, Osaka, Sydney, Hong Kong, Pittsburgh, Beijing, Los Angeles, Vancouver, entre algunas otras ciudades. En sus múltiples apariciones ha atraído miles de visitantes que acuden a verlo y fotografiarlo.

#### PERFORMANCE

El *performance* se define como una forma de acción artística que se desarrolla de manera espontánea sin seguir un guión definido, donde la improvisación tiene un papel importante. Esta modalidad surge en la década de los sesenta en la línea del arte conceptual, donde los artistas comenzaron a interesarse más en la idea, en el concepto de una obra, que en los aspectos tangibles, materiales, dejando de lado el carácter objetual del arte.

Vito Acconci comenzó a experimentar con las implicaciones de la ocupación del cuerpo en el espacio público. En *Following Piece* dedicó 22 días a seleccionar diariamente una persona al azar. La acción consistía en seguirla por las calles hasta que ingresaba a un espacio privado, concluyendo con ello la pieza. Acconci registró los recorridos, realizó anotaciones y fotografías que sirvieron para documentar la obra.

#### Arte urbano

El arte urbano, también conocido como *Street Art*, consiste en una serie de expresiones que suceden en el espacio público. Algunas de las formas más reconocidas del arte urbano son: el *graffiti*, las pintas, los *stencils* y los *stickers*. La transgresión es uno de los factores que une

a todas estas manifestaciones, sin embargo, cada una tiene características particulares en cuanto a técnica, materiales y soportes utilizados, además de distintas finalidades y lenguajes formales. Y aunque existen similitudes en las diferentes latitudes donde se presentan, también varían según el lugar y el contexto donde se desarrollen. Enseguida se destacan los elementos más representativos de cada una de estas expresiones.

#### GRAFFITI

El *graffiti* es el arte público ilegal más antiguo del que se tenga registro. Sus primeras expresiones fueron encontradas en las paredes de la ciudad de Pompeya y se caracterizaban por su carácter crítico o de protesta. El término *graffiti* es originario del latín y comenzó a popularizarse en el siglo XIX para denominar los signos o dibujos realizados de manera ilegal sobre los muros. El interés por estas expresiones ha sido constante. Brassäi, por ejemplo, se dedicó a fotografiar este “arte bastardo”, como él les llamaba a estas manifestaciones que encontraba en los muros de París.

El *graffiti* contemporáneo surge en el Bronx en Nueva York, al final de los años sesenta. La crisis racial, la pobreza y la marginación social que se sufrían en este barrio se manifestaron a través del arte, que servía como medio de expresión. Los jóvenes utilizaban el *graffiti*, la música *Hip-Hop* y el *break dance* como un escape de la realidad (Peredo, 2011).

En la mayoría de los casos, el *graffiti* es asociado con el vandalismo. En algunos países estos actos son castigados severamente y las campañas para retirarlos de los muros están en constante labor, constituyendo gastos significativos para los gobiernos. Al respecto, Banksy, uno de los artistas urbanos más reconocidos escribe:

Muchas personas consideran un delito allanar una propiedad privada y pintarla. Pero, en realidad, equipos de expertos en *marketing* invaden los 30 cm<sup>2</sup> de nuestro cerebro cada día de nuestras vidas. El grafiti es una respuesta perfectamente proporcionada al hecho de que una sociedad obsesionada con el estatus social y la infamia nos venda metas inalcanzables. Esta es la visión de un mercado libre y no regulado que tiene el tipo de arte que se merece. Y es posible que a algunos les parezca una enorme pérdida de tiempo, pero a quién le importa su opinión: su nombre no está escrito en letras gigantes en el puente de su ciudad.<sup>22</sup>

El *graffiti* constituye un medio para la crítica al sistema, a la sociedad. Actúa fuera de la norma, contra lo establecido, a manera de denuncia anónima y como expresión personal. Sin embargo, hay también quien lo considera como un arte y lo utiliza como un medio para la mejora de la ciudad.

Tal es el caso de São Paulo, donde algunas administraciones han apoyado el arte urbano, porque consideran que estas expresiones pueden ayudar a embellecer la ciudad y a recuperar los espacios públicos abandonados o en decadencia. Destaca el *Projeto Grafite* (2015) apoyado por la Compañía de Trenes Metropolitanos de São Paulo, que invita a diferentes artistas a realizar intervenciones en las estaciones y los trenes.

#### TAGGING

Consiste principalmente en una firma, una serie de letras que no contienen elementos figurativos. Para el grafitero, el *tag* define su identidad convirtiéndose en su álter ego. El *tagging* apuesta por el re-

<sup>22</sup> La cita puede consultarse en la p. 6 del libro *Trespass. Historia del arte urbano no oficial*, publicado por Taschen, 2010.

conocimiento por repetición, atrae la atención porque puede verse en muchos lugares. El sitio donde se realiza el *tag* es también muy importante, entre más riesgosa su ubicación, mayor logro para el autor. Así, se pueden encontrar estas expresiones en los lugares más inesperados: puentes, edificios altos y espectaculares o sitios de difícil acceso. Es una expresión menos vinculada con el arte y más utilizada como medio para transmitir sentimientos de marginación o discriminación.

#### STENCIL

Es una técnica que utiliza una plantilla calada sobre la cual se aplica pintura. Al retirarla el motivo queda dibujado sobre la superficie. Su ventaja consiste en permitir la repetición de motivos de manera muy ágil.

#### Arte colaborativo

Desde 2005, Jeroen Koolhaas y Dre Urhahn, mejor conocidos como Haas&Hahn, comenzaron a realizar intervenciones en el espacio público. Uno de sus proyectos se dedica a mejorar las comunidades a través del arte colaborativo. Uno de sus lugares de acción son las favelas en Río de Janeiro, realizan desde intervenciones murales puntuales hasta la pinta de la favela completa. Estas acciones son posibles gracias a la recolección de fondos a través de la página *kickstarter* en Internet, donde cualquier persona puede apoyar el proyecto con donaciones económicas. Una vez recaudados los fondos necesarios, los artistas comienzan su trabajo junto con los habitantes de la comunidad que participan activamente en la renovación.


## Festivales de arte público

Los festivales de arte público tienen como finalidad acercar el arte al público en general. Algunos festivales recuperan el espacio público tomando espacios abandonados o subutilizados, otros cambian la vocación de espacios urbanos destinados al automóvil y los convierten en espacios para la convivencia.

*Summer Streets*, por ejemplo, es un programa gubernamental desarrollado en la ciudad de Nueva York, donde tres sábados consecutivos del verano, las calles se liberan del habitual uso del automóvil y se ponen a disposición de la ciudadanía para caminar, correr, andar en bicicleta o simplemente pasear. Durante este evento se realizan también algunas intervenciones artísticas.

En la edición 2013, el artista mexicano-canadiense Rafael Lozano-Hemmer realizó una instalación interactiva en el Park Avenue Tunnel, que por primera vez sería utilizado por el peatón. La pieza, llamada *Voice Tunnel*, se componía de luces y sonido; al centro, existía un comunicador a través del cual los paseantes podían interactuar con la obra, donde a través de la emisión de sonidos podían cambiar el tono e intensidad de la iluminación. Las voces, además, eran reproducidas a través de bocinas, cambiando la sensación percibida dentro de este espacio público de la ciudad.





## CAPÍTULO 3

# EL ARTE PÚBLICO COMO MEDIO PARA LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO Y LA LEGIBILIDAD DE LA CIUDAD

Considerando las ideas expuestas en el Capítulo 1 sobre la fragmentación que caracteriza a la ciudad contemporánea y el debilitamiento de las relaciones sociales que acontecen en los espacios públicos tradicionales de la ciudad, se plantean las siguientes preguntas: ¿Será posible que el arte público contribuya de alguna manera a devolver a la ciudad algo de lo perdido? ¿Podrá funcionar como un elemento que posibilite la apropiación del espacio público? ¿Servirá como un elemento para significar el espacio público y con ello facilitar la legibilidad de la ciudad?

En el desarrollo de este capítulo se busca conocer algunas respuestas a estas preguntas. A través del análisis de un lugar seleccionado, se profundizó en el conocimiento de las funciones que cumple o puede cumplir el arte público en la ciudad.

### El concepto de apropiación

La noción contemporánea del concepto de apropiación tiene su base en las ideas de Henri Lefebvre (1971). Lefebvre planteaba que el hombre puede modificar el medio natural y material a través de dos formas: por dominación o por apropiación. La dominación se realiza a través

de la técnica y sustituye lo natural por lo industrial, a manera de imposición. El espacio dominado es generalmente cerrado, esterilizado y vacío. La apropiación, en cambio, no sustituye sino que transforma lo natural en bienes humanos.

La apropiación es la meta, el sentido, la finalidad de la vida social. Sin la apropiación, la dominación técnica sobre la Naturaleza tiende a lo absurdo, a medida que crece. Sin la apropiación, puede haber crecimiento económico y técnico, pero el desarrollo social propiamente dicho se mantiene nulo (pp. 164-165).

La apropiación es una práctica social que se lleva a cabo en el tiempo y en el espacio, cuya finalidad es significar y darle sentido al entorno. Esto se logra cuando los individuos “pueden modificar, añadir o suprimir, superponer a lo que les ha sido provisto lo que proviene de ellos mismos: símbolos, organización” (p. 164). Para analizar el nivel de apropiación de un espacio, Lefebvre (1971) plantea tres variables: demarcación, delimitación cerrada y adecuación.

Hacia 1976, Perla Serfaty organiza la Conferencia Internacional de Psicología del Espacio en la ciudad de Estrasburgo, donde una serie de especialistas definen el término desde la psicología ambiental. Las ponencias presentadas en aquella ocasión siguen vigentes en la discusión sobre el tema. La apropiación, según dicha disciplina, se define como un proceso dinámico de interacción que implica el mundo material y al individuo, por tanto, es vivencial, subjetivo y siempre se encuentra relacionado a un contexto sociocultural específico. Se fundamenta en dos conceptos básicos: la adaptación y la propiedad.

La adaptación consiste en la transformación del objeto por parte del individuo con la finalidad de ajustarlo a sus necesidades y convertirlo en una expresión personal. La propiedad se vincula con lo

que pertenece al individuo, sin que para esto sea indispensable la posesión material o legal, sino dominar la significación del objeto donde la pertenencia es de carácter moral, psicológico o emocional (Serfaty-Garzon, 2003).

La apropiación es parte fundamental en los procesos de socialización. A través de la transformación el individuo o la colectividad forman lazos que les vinculan con lo transformado. Como práctica social, las formas y los modos de apropiación son variables y complejas, y se relacionan íntimamente con un tiempo, un lugar y su cultura. Para esta investigación, resulta importante comprender de qué manera las personas se apropian del espacio a través del arte y los resultados que surgen en este proceso.

### Las formas de apropiación del espacio

Durante el transcurso de la vida las personas van apropiándose de diferentes espacios. Desde el más íntimo, una habitación en el hogar, hasta uno colectivo, la calle o una plaza en la ciudad. Pero, ¿de qué manera sucede esta apropiación? ¿Por qué existen espacios apropiados y espacios que no lo están?

La apropiación puede realizarse por distintos motivos. Puede ser de carácter funcional, con base en aspectos territoriales y la posesión física del espacio, que busca ser apropiado por diferentes razones: económicas, comerciales, estratégicas. Puede ser también de carácter simbólico, cuando un lugar se convierte en un referente para el individuo o se vuelve parte de la identidad de una comunidad, como podría ser un lugar histórico o sagrado, poseedor de algún significado importante para la colectividad.

Una de las características que distinguen un espacio apropiado de otro que no lo está, es que el primero se ha convertido en un lu-

gar (Pol, 1996). A través de la interacción y la experiencia el espacio se vuelve significativo para las personas. Las formas de apropiación pueden variar según modelos culturales, roles sociales y estilos de vida, pero la base se mantiene constante en todos ellos.

Enric Pol (2002), en su *modelo dual de la apropiación del espacio*, plantea que la apropiación siempre se encuentra relacionada con dos componentes: la *acción-transformación* y la *identificación simbólica*.

La apropiación como transformación sucede cuando los individuos comienzan a modificar, adaptar, organizar un objeto o un espacio dado para ajustarlo a sus necesidades. En este proceso le dan un significado que puede ser individual o compartido por la comunidad entera. Una de las prácticas más antiguas para apropiarse de algo es la impronta. Al dejar su huella en el espacio los sujetos “lo dotan de significado individual y social a través de los procesos de interacción” (Pol, 2002, p. 124). Con la marca se transforma un sitio indicando pertenencia. Este comportamiento se vincula principalmente con la territorialidad caracterizada por el control y la posesión del espacio, por parte de un sujeto o un grupo.

La apropiación también sucede por identificación simbólica. Es posible sentir propio un espacio cuanto más se conoce y reconoce, esto puede propiciar la generación de vínculos afectivos por esta familiaridad cognitiva. Es decir, las personas se sienten más atraídas, más cómodas en espacios que les son familiares y con los cuales se sienten identificadas.

A través de los procesos simbólicos, cognitivos, afectivos e interactivos un espacio puede transformarse en lugar y así el individuo puede identificarse con el entorno. Con el tiempo las personas van desarrollando vínculos con los espacios en los que se desenvuelven regularmente. El barrio donde viven o donde trabajan, se vuelve conocido

con el paso del tiempo. Allí los habitantes se sienten más seguros, más cómodos que en otros sitios donde no existe esta identificación y familiaridad.

## La apropiación de la ciudad y su espacio público

El proceso de apropiación tiene diferentes matices en el ámbito privado y en el público. En lugares más íntimos como la vivienda, la transformación es la base. El espacio se ajusta, se modifica o personaliza y con ello se refuerza la identidad individual. En cambio, la ciudad presenta otra escala y la apropiación generalmente se completa con la identificación. Las personas comparten vínculos simbólicos e identitarios con otros habitantes y con los lugares (Pol, 1996).

Como parte de la construcción de una identidad social, las personas necesitan identificarse con ciertos espacios donde pueden compartir y socializar con otros (Proshansky, Fabian & Kaminoff, 1983). Esta identificación puede suceder por apropiación. A través de la interacción las personas se van vinculando con el espacio, dotándolo de significado tanto individual como colectivo. En este proceso intervienen aspectos subjetivos que logran que las personas se reconozcan y se sientan identificadas con un lugar.

Cuando un sitio se vuelve referente para cierto grupo social se ha convertido en un lugar representativo. Pol y Valera (1999) han denominado estos lugares como *espacios simbólicos urbanos*. Son lugares en la ciudad que identifican a un grupo social con un entorno porque simbolizan dimensiones que son importantes para ellos, pero que además marcan una diferencia con los que no se identifican con él.

En la ciudad hay espacios que a través del tiempo se han consolidado como *espacios simbólicos urbanos*, otros que están en proceso

y algunos que nunca alcanzarán esta categoría. Pero, ¿esto solo se logra a través del tiempo con la interacción de las personas? o ¿es posible proyectar estos espacios simbólicos?

Hay lugares que debido a sus características, disposición, ubicación, contexto, acontecimientos, actividades cercanas, propician un mayor nivel de interacción y se convierten en espacios simbólicos por haberse consolidado como un referente para la comunidad aunque nadie lo haya previsto así. Estos lugares son portadores de significados que se han ido forjando a través del tiempo y con el uso. Como se han ido construyendo socialmente, no es indispensable que contengan elementos relevantes o monumentales para servir como espacios de identificación para sus habitantes.

En cambio, cuando se proyectan nuevos espacios públicos para la ciudad o se realiza la renovación en uno existente, se espera que estos lugares se vuelvan parte del entorno en el que se insertan y se conviertan en referentes simbólicos. Algunas veces se consideran estrategias para dotarlos de una significación preestablecida como elementos distintivos o monumentales, piezas de arte público o espacios que puedan ser utilizados y compartidos por la comunidad.

Pol y Valera (1999) han denominado estas acciones como *simbolismo a priori* o *simbolismo a posteriori*. A través de sus estudios han encontrado que estos sitios que se proyectan con la intención de que se conviertan en referente para los habitantes de una comunidad (*simbolismo a priori*) no siempre resultan exitosos. En algunos casos las intervenciones son aceptadas y apropiadas por los habitantes, en otros, resultan ajenas a la población y son rechazadas.

## La legibilidad e imaginabilidad de la ciudad

La comprensión de una ciudad puede compararse con la lectura de un libro. Hay ciudades que resultan fáciles de leer y otras donde no sucede así. La imagen que cada persona tiene de su ciudad, o de una porción de su ciudad, incorpora, además, su experiencia como habitante, sus recuerdos y significados. Por diferentes razones, unas ciudades resultan más legibles que otras, es más fácil orientarse, recorrerlas, imaginarlas. Esto constituye la *legibilidad*, que se define como la facilidad de entender y organizar los elementos del paisaje urbano de manera que puedan constituir una entidad racional (Lynch, 1984).

Otras ciudades, en cambio, son más difíciles de comprender y transitar. De manera ideal todas las ciudades deberían ser accesibles, legibles a cualquier lector, capaces de narrar su historia a sus habitantes y visitantes, a través de su forma urbana, sus espacios públicos, sus símbolos, monumentos y referencias.

Las cuestiones relacionadas con la percepción y la *imaginabilidad* de la ciudad, fueron estudiadas detalladamente por Kevin Lynch (1984) en *La Imagen de la ciudad*. Lynch se dedicó a analizar cómo los ciudadanos conforman la *imagen mental* de su ciudad, es decir, la manera en que se lleva a cabo el proceso de percepción por parte del habitante. A través de los sentidos el individuo estructura, identifica y se orienta en su entorno. Esto le permite crear una *imagen ambiental*, que define como:

La representación mental generalizada del mundo físico exterior que posee un individuo. Esta imagen es producto al mismo tiempo de la sensación inmediata y del recuerdo de experiencias anteriores, y se la utiliza para interpretar la información y orientar la acción (pp. 12-13).

Si la imagen percibida por el individuo es nítida, este tendrá mayor facilidad para desplazarse, orientarse y/o encontrar lugares, además de que le proporciona seguridad y enriquece su experiencia. Como la imagen es resultado de la interacción del individuo con su medio ambiente, integra la experiencia personal del observador, así, cada imagen de la realidad es siempre subjetiva. Sin embargo, existen coincidencias entre grupos de personas que definen *imágenes colectivas* o *imágenes públicas*. Estas representan la idea de la comunidad sobre su ciudad y son las que deben considerarse cuando se diseña o se estudia un espacio que sirve a un grupo de habitantes.

La *imagen ambiental* se compone de tres partes: identidad, estructura y significado. La identidad puede definirse como el carácter de un objeto o una cosa, este carácter permite reconocerlo como algo que se distingue del conjunto en el que se encuentra inmerso, como un elemento único. La estructura es la manera en que el observador construye la *imagen mental* considerando la relación que tienen los objetos con el espacio, entre ellos y con el observador mismo. Finalmente, el significado es la concepción subjetiva que se tiene del objeto.

En su análisis, Lynch (1984) se concentra en la identidad y la estructura porque estos le permiten analizar las características físicas de la ciudad. Para esto utiliza el concepto de *imaginabilidad*, que define como “esa cualidad de un objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador que se trate” (p. 19).

A través de estudios empíricos en diferentes ciudades, urbanistas como Whyte (1980) y Gehl (2006, 2014) han demostrado cómo los diferentes elementos que componen la ciudad y la forma en que se organizan influyen de manera definitiva en lo que sucede en ella.

Tener una clara estructura urbana, que nos indique con certeza cómo movernos en la ciudad, es otra forma de mejorar nuestra sensación de se-

guridad. Es una señal confiable, referida a la calidad urbana, el hecho de que podamos rápidamente encontrar nuestro destino [...] Si los caminos dentro de la ciudad tienen claras características visuales, si el espacio tiene carácter propio y si las vías principales son fácilmente distinguibles de las que no lo son, no importa que las calles se corcoveen o que la trama de la ciudad sea variada (Gehl, 2014, p. 101).

Así, a través del estudio de la *imaginabilidad* es posible conocer qué elementos favorecen la elaboración de imágenes potentes con las cuales es posible obtener una mejor lectura de la ciudad y facilitar su utilización y disfrute.

## El arte público, la apropiación y la legibilidad en el Corredor Cultural Chapultepec

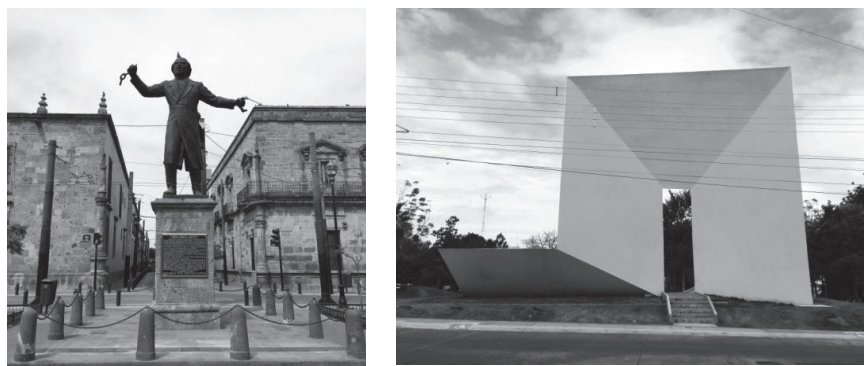
La zona de Chapultepec ha experimentado transformaciones que la han posicionado como uno de los espacios públicos más concurridos de la ciudad de Guadalajara. Un sitio con vocación comercial desde su gestación que se ha ido poblando en los últimos años de cafés, bares, galerías y centros culturales, además de que se han incrementado las actividades temporales que allí se realizan. Se consideró apropiado el estudio de esta zona, además de considerar su carácter como un espacio significativo en la ciudad, porque allí es posible encontrar manifestaciones de diversas categorías de arte público.

Al profundizar en el análisis de este lugar se busca conocer si las personas se vinculan con sitios concretos a través del arte público; si las obras sirven como elementos distintivos para ubicarse o referenciarse en un área y si esto tiene alguna relación con la legibilidad del lugar, además de investigar si existen algunos procesos de apropiación a través del arte.

La obtención de información y datos se realizó a través de observación flotante, observación directa y registro fotográfico que permitieron documentar adecuadamente los espacios seleccionados, así como registrar la actividad artística y social. También se aplicó una serie de entrevistas semiestructuradas, que incluyeron la realización de un test de reconocimiento fotográfico y mapas mentales, a través de los cuales se profundizó en los aspectos relacionados con la apropiación y la identificación del sitio.

### Algunos antecedentes. El arte público en Guadalajara

Guadalajara cuenta con vastos y variados ejemplos de arte público que se han ido acumulado a través del tiempo. La categoría que predomina en la ciudad son los monumentos conmemorativos y las esculturas cívicas (Núñez, 2003). La Minerva, Cristóbal Colón, el monumento a los Niños Héroes, las figuras de Beatriz Hernández, Miguel Hidalgo (FIGURA 7) o los Jaliscienses Ilustres en la Rotonda, por nombrar solo algunos, son un referente para los habitantes de la ciudad.



Figuras 7. Santiago Flores. *Hidalgo rompiendo las cadenas de esclavitud*, 1985. / 8. Fernando González Gortázar. *La Gran Puerta*, 1969.

En la primera mitad del siglo xx, la mayoría del arte público en Guadalajara era de carácter figurativo:

Cuando la ciudad comenzó a modernizarse a partir de 1950, se hizo indispensable la presencia de monumentos y esculturas conmemorativas que ayudaran a consolidar el discurso político, y comenzaron a aparecer los monumentos y efigies de próceres, pues el gobierno era el comandante.

De esta manera, la escultura se restringió a la estatuaria que se convirtió, así, en un instrumento político y doctrinario utilizado por el gobierno. Surgieron, entonces, monumentos públicos dedicados al culto de los héroes nacionales (Ortiz, 2006, p. 12).

Durante la década de los sesenta y setenta del siglo xx, artistas como Mathias Goeritz o Fernando González Gortázar comenzaron a producir esculturas monumentales con un lenguaje que tenía su base en la abstracción geométrica. De esa época piezas como *Pájaro Amarillo* (1957), la *Gran Puerta* (1969) (FIGURA 8), la fuente *Hermana Agua* (1970), la *Torre de los Cubos* (1972), comenzaron a poblar la ciudad.

En años más recientes, se han colocado gran cantidad de piezas en diferentes puntos de la ciudad. Durante la celebración de los XVI Juegos Panamericanos en 2011 se realizaron una serie de esculturas alusivas a las disciplinas en competencia. El trabajo se asignó de manera directa y la autoridad decidió denominar las piezas como mobiliario urbano, para evitar que surgieran problemas a partir de esta decisión. Esto causó, por supuesto, descontento entre los artistas.

El colectivo Sector Reforma, invitado por el 5to Foro Internacional de Arquitectura COM:PLOT, realizó a manera de protesta una serie de intervenciones en las piezas instaladas en Av. Pablo Neruda y en Av. Lázaro Cárdenas. Los artistas envolvieron las piezas en bolsas de plás-

tico negras por considerar que no alcanzaban siquiera la categoría de mobiliario urbano. Al respecto el colectivo expresó:

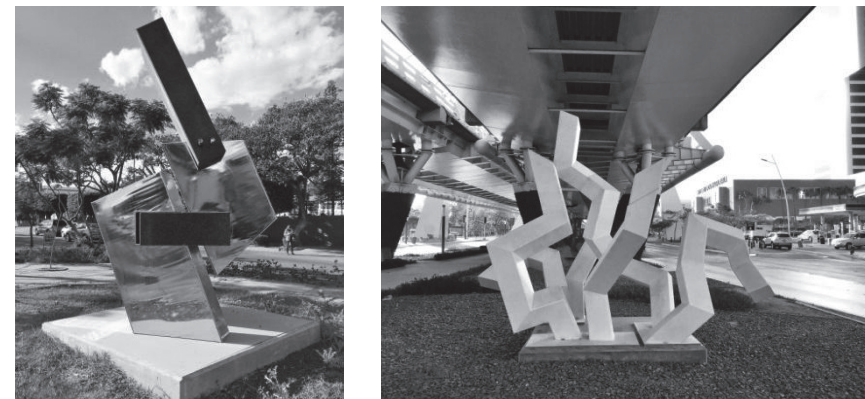
La falta de visión y el autoritarismo de quienes toman las decisiones en la ciudad, permearon la posibilidad de dotar a la ciudad de elementos escultóricos relevantes que sensibilicen y eduquen al ciudadano, sin mencionar el valor que la suma de estos y otros elementos urbanos incrementan la calidad de vida en una ciudad [...] el manifiesto de estas acciones es demostrar la caducidad de estas, evidenciando su utilidad como mero elemento decorativo para un evento específico.

Lamentamos la oportunidad que la ciudad tuvo para dotar a las calles de escultura que alimenten el espíritu del ciudadano, limitando la evolución de la conciencia y sabotando el desarrollo cultural de una ciudad (Sector Reforma, 2011).

En 2012, por la Av. Montevideo se colocaron una serie de seis esculturas que imitan figuras realizadas en papiroflexia, obra del artista Alvaro Cuevas. Las piezas se recibieron como una donación realizada por el escultor. Esta acción causó descontento entre el gremio artístico, que denunció la inexistencia de un comité de selección para el arte público en la ciudad. De tal manera, consideraban poco pertinente que cualquier persona pueda donar una pieza y esta sea colocada en el espacio público, sin antes ser sometida a una evaluación (*El Informador*, 2012). Desde su instalación, las piezas han sido intervenidas por diferentes artistas, como parte del programa *Arte en tu ciudad*. Esto con la intención de darles un aspecto renovado, además de que ayuda a conservarlas en buen estado.

En 2015, con las piezas ganadoras del premio de escultura Juan Soriano 2013 y 2014, el Ayuntamiento de Guadalajara creó dos paseos escultóricos. El primero, sobre el camellón de Av. México en el tramo

comprendido entre la calle Leñadores y la Av. Juan Palomar y Arias, que presenta una selección de diez piezas del año 2014, incluida la ganadora (FIGURA 9); el segundo, bajo el puente Matute Remus, que contiene seis de las esculturas premiadas durante el año 2013 (FIGURA 10).



Figuras 9. Ulises Sánchez. *Diálogo*, 2014. /  
10. Jorge Jasso. *Geometría urbana obra abierta*, 2013.

Además de la falta de una regulación apropiada en general para el arte en la ciudad, existe un sinnúmero de monumentos sin mantenimiento, descuidados o en abandono, otros tantos que carecen de información sobre la pieza y su autor. Esto impide saber qué representan o por qué se encuentran allí, dificultando el proceso de interacción con el habitante.

También se han realizado en la ciudad intervenciones promovidas más por esfuerzos individuales que institucionales. Tal fue el caso de la obra realizada por Teresa Margolles con apoyo de Patrick Charpenel y otros colaboradores. Esta artista, de origen sinaloense y que formó parte del colectivo SEMEFO,<sup>23</sup> siempre se ha interesado por exponer la situación violenta del país, a través del arte.

<sup>23</sup> Haciendo referencia directa a las siglas de Servicio Médico Forense.

En 2006, intervino las marquesinas de cinco cines abandonados con la serie *Recados póstumos*. Margolles notó que en la ciudad la cifra de suicidios se había elevado considerablemente. La serie consistió en reproducir fragmentos de las notas dejadas por los suicidas. En el Cine Avenida, por ejemplo, se podía leer: “Adiós te dice la fea, la asquerosa que siempre odiaste, 33 años”. En el Cine del Estudiante la marquesina anunciaba: “Por la constante represión que recibo de mi familia, 19 años”. Sin duda, la obra de Margolles presenta una mirada dura y escalofriante de la realidad. Sus intervenciones invitan a reflexionar y a comprender que el arte puede ser algo más que una cosa bella.

### Programas recientes de arte público en la ciudad

Los programas de arte público son iniciativas que surgen desde el gobierno, creadas con la finalidad de acercar el arte al público en general, fuera de los espacios convencionales dedicados a ello, como las galerías o los museos. En 2004, se creó el programa *Urbanizarte*, que consistía en la realización de instalaciones e intervenciones en espacios públicos y monumentos de la ciudad. La iniciativa fue creada en conjunto por la Secretaría de Cultura y el Ayuntamiento de Guadalajara. La intención general del proyecto consistía en generar una nueva mirada, desde el arte hacia la ciudad, a través de trabajos de carácter lúdico.

Solamente se llevaron a cabo dos intervenciones. La primera consistió en enyesar un brazo a la escultura de La Minerva, proyecto del artista Luis Miguel Suro. La segunda fue realizada por Claudia Rodríguez y consistió en la colocación de unos aros hula-hula a los Niños Héroes de Av. Chapultepec. La intención de la pieza consistía en hacer evidente que las esculturas correspondían a unos pequeños, devolviéndolos al juego, como parte de las celebraciones del día del niño, el 30 de abril. La intervención fue retirada pocas horas después de haber

sido realizada, debido a la polémica suscitada entre los diferentes sectores de la población, que en general consideraban la pieza como una falta de respeto. El asunto culminó con la destitución del director de Actividades Culturales y la suspensión definitiva del programa.

En 2013, se creó el programa *Arte en tu ciudad* organizado por el Gobierno Municipal de Guadalajara a través de la Secretaría de Promoción Económica, con el apoyo de empresas privadas y artistas. Su finalidad consistía en recuperar el paisaje urbano y fomentar las actividades en comunidad a través del arte. El programa comenzó con la revitalización de edificios en la colonia Miravalle. Allí el colectivo Germen Nuevo Muralismo Mexicano intervino alrededor de 900 m<sup>2</sup> con un mural de colores brillantes que refleja la visión de los artistas. La obra, denominada *El Portal*, se extiende a través de las cuatro fachadas del edificio e intenta incidir de manera positiva en la percepción del lugar y convertirse en un referente para la comunidad.

La realización del festival *Meeting of Styles* fue la continuación de *Arte en tu ciudad*. Durante los días 5 y 6 de octubre de 2013, 1,200 m de muros de la Av. Washington fueron intervenidos por cerca de 160 artistas urbanos provenientes de distintos lugares del planeta, que buscaban plasmar su expresión a través del *graffiti*. Los temas, el estilo y las técnicas utilizadas fueron diversas, así lo fue también la gente que acudió a pasear por estas calles, para observar a los artistas en acción y los resultados cuando las obras fueron terminadas.

Las acciones continuaron con el proyecto del *Túnel Guadalajara intensa* (FIGURA 11) realizado por Estudio 3.14, en el ingreso al túnel vehicular de López Mateos entre la calle Florencia y Colomos en 2014.

Después, *Arte en tu ciudad* continuó con *Rostros*, que pretendió plasmar cuatro artistas legendarios en los muros de la ciudad. El primero fue *Cantinflas* (FIGURA 12), realizado por la artista Olga Zuno en la Av. Ávila Camacho en su intersección con la calle Magisterio. En la

calle Colonias esquina con Mexicaltzingo se pintó el segundo rostro, correspondiente al arquitecto tapatío Luis Barragán.



Figuras 11. Estudio 3.14. *Túnel Guadalajara intensa*, 2014. / 12. Olga Zuno. *Cantinflas*, 2013.

En 2016, la actual administración creó *Sucedo Festival Cultural Guadalajara*. El objetivo es la recuperación del espacio público a través del arte, con un enfoque primordialmente comunitario. El festival comprende actividades en calles, plazas y jardines para llevar la cultura a la gente con programas de jazz en el parque, arte urbano, talleres de fotografía, entre otros. En los barrios antiguos, se busca la recuperación de su historia y tradiciones, a través de la realización de actividades como verbenas populares donde se invitan mariachis típicos, se ofertan talleres de elaboración de piñatas, presentaciones artísticas de los pequeños del barrio, acciones para activar el espacio público y generar comunidad.

En agosto de 2016 se presentó un nuevo programa de arte público en Guadalajara, que integra cinco líneas de trabajo: Recuperación del patrimonio, Colosos urbanos, Esculturas de bienvenida, Murales urbanos y el Premio Juan Soriano. El programa se encuentra en marcha y es posible ver los avances en cada una de las líneas propuestas.

La recuperación del patrimonio está trabajando en rehabilitar arte público significativo de la ciudad y devolverlo a su estado original.

Se han realizado trabajos en La Minerva y a esculturas de Fernando González Gortázar, como *Las Pistolas* en el ingreso al parque González Gallo y la *Gran Puerta*. En la línea de Colosos urbanos, hasta el momento se han inaugurado: *La Pluma* (FIGURA 13) del artista Pedro Escapa, cuya intención es servir de homenaje a los periodistas que han perdido la vida cumpliendo su labor; *Sincretismo* (FIGURA 14) de Ismael Vargas, que integra, en un elemento escultórico, una imagen de la virgen de Guadalupe y la Coatlicue, simbolizando la mezcla cultural durante la Conquista; *Árbol adentro* (FIGURA 15) de José Fors, una escultura figurativa habitable colocada en el centro de la ciudad; y, finalmente, el *Conjunto escultórico* del Parque San Jacinto de Jose Dávila, de carácter abstracto.



Figura 13. Pedro Escapa. *La Pluma*, 2017 / 14. Ismael Vargas. *Sincretismo*, 2017 / 15. José Fors. *Árbol adentro*, 2017.

De las esculturas de bienvenida a la ciudad se presentó la primera de las Tres Gracias, *Abundancia*, escultura de Sergio Garval ubicada en la Av. Lázaro Cárdenas, cuya intención es que sea vista al circular por la avenida desde el automóvil. Los murales urbanos intentarán darles color a los barrios tradicionales de la ciudad, ya se realizaron las primeras intervenciones en Mexicaltzingo y Analco. El IV Premio

Juan Soriano fue realizado en 2017, resultando ganadora la pieza *Manar*. No existe información sobre si la obra será fabricada en su tamaño original para colocarla en algún espacio público de la ciudad.

El programa de arte público ha generado opiniones diversas en la población. La obra *Sincretismo* es la que más críticas ha generado por su temática en torno a la religión. Además, existen inconformidades sobre los criterios de selección de los artistas, las piezas y sus costos. Como ya se había comentado anteriormente, los programas de arte público son los que más se encuentran sujetos a las críticas y descontento de la población, principalmente porque utilizan recursos públicos y las piezas se colocan en un espacio que es de todos.

## Análisis del Corredor Cultural Chapultepec

### Un poco de historia

El origen de la zona de Chapultepec se remonta a finales del siglo XIX con la construcción de las primeras colonias: la Francesa, Americana, Moderna, Reforma, West End, entre otras. Estos desarrollos al poniente de la ciudad se proyectaron para familias pudientes y extranjeros que buscaban una segunda residencia fuera del centro. La intención de los promotores era la creación de una zona exclusiva que, además, representara los ideales de la modernidad. Tanto en la urbanización como en la arquitectura se incorporaron conceptos tomados de modelos norteamericanos o europeos, como aquellos que pusieron en práctica Haussmann en París y Cerdá en Barcelona (López Moreno, 2002).

Las construcciones utilizaban tipologías como la villa o el *chalet*, emplazadas en terrenos con generosas servidumbres jardinadas. El espacio urbano también era diferente. Se proyectaron grandes avenidas,

paseos y diagonales, privilegiando espacios públicos abundantes en vegetación. Se plantaron árboles de especies como el laurel de la India, el tabachín o fresno, que brindaban un aspecto diferente y agradable al paseante.

La urbanización de la sexta colonia, la Reforma, comenzó en 1906. Con ella, la prolongación de López Cotilla, la apertura de la Av. Vallarta y Lafayette. Esta última se planeó para la comunicación norte-sur dentro de la propia colonia (López Moreno, 2002). Lafayette destacaba por su dimensión, una sección con amplias banquetas, además de un camellón central bastante arbolado, que, según publicaba en aquel entonces el periódico *El Informador* (1918), constituía un verdadero parque.

Hacia 1962 se planeó la remodelación del Boulevard Lafayette según el proyecto del arquitecto Julio de la Peña. El diseño integraba grandes jardineras, una serie de bancas y fuentes a cada lado de las avenidas más importantes: La Paz, Vallarta e Hidalgo, además, se instalaron las esculturas de los Niños Héroes que en conjunto brindaron su carácter tradicional a este espacio público. Durante estos años el área se consolidó como lugar de reunión para los tapatíos, que acudían a pasear, patinar o tomar una bebida en alguna de sus cafeterías, que le valieron el calificativo de la zona rosa de la ciudad.

En 2008 se proyecta una nueva remodelación a cargo de Name arquitectos + Planen. Los trabajos incluyeron cambios en el camellón respetando el concepto original del arquitecto Julio de la Peña. Se proyectaron nuevas jardineras, se renovó el diseño de pisos y se dispuso la utilización de un nivel único para todos los pavimentos a fin de privilegiar el uso peatonal.

En 2009 se instauró de manera oficial el Corredor Cultural Chapultepec, cuya finalidad consiste en integrar actividades recreativas y culturales en este espacio público. Desde entonces la zona se ha

transformado, paulatinamente empezaron a proliferar los cafés, restaurantes y bares que fomentan un contacto directo con la calle.

Ese mismo año comenzó la construcción del conjunto Horizontes Chapultepec. Cuatro torres de departamentos de hasta 19 niveles de altura y un área comercial en la planta baja, que marcó el comienzo de una serie de construcciones en altura en toda el área. La Dra. Ana Lucía González (2014) considera que la zona “se encuentra hoy en riesgo debido a una desequilibrada gestión de su patrimonio y por las presiones inmobiliarias que recibe desde hace algunos años” (p. 17).

### Arte público en la zona

En el área del Corredor Cultural Chapultepec es posible encontrar diversas manifestaciones de arte público. Enseguida se presentan las que se han considerado más representativas.

El monumento es la categoría predominante en el lugar. Una de las esculturas más célebres es *La Madre Patria* (FIGURA 16) realizada en 1967 por Juan José Mendez, para la Plaza de la República diseñada por el arquitecto Julio de la Peña. Este conjunto conmemoraba el centenario de la victoria de la República durante la Intervención francesa. Aledaño, en el jardín Madre Patria, se erigió en 1964 un obelisco en honor al general Andrés Figueroa, héroe de la Revolución.

En el inicio del camellón de la Av. Chapultepec se encuentra un monumento escultórico de Ignacio Zaragoza que fue declarado Benemérito de la Patria, por haber combatido durante la segunda intervención francesa a México, hasta lograr la victoria en la Batalla de Puebla acontecida el 5 de mayo de 1862. La obra fue realizada por el escultor Juan José Mendez en 1962.

Al transitar por el camellón de la Av. Chapultepec se van encontrando las esculturas de los Niños Héroes (FIGURA 17), reconocidos

por defender el Castillo de Chapultepec en la conocida Batalla de Chapultepec, sucedida en septiembre de 1847. Los Niños Héroes perdieron la vida en la lucha contra la invasión estadounidense, que peleaba por la incorporación del estado de Texas a la Federación Estadounidense; todas las piezas fueron realizadas por el escultor Juan José Méndez en 1967.

La Avenida remata con el *Monumento a los Niños Héroes* y la gesta heroica de Chapultepec (FIGURA 18). Su construcción comenzó en 1949 y fue inaugurado el 13 de septiembre de 1951, según el proyecto del arquitecto Vicente Mendiola. El motivo escultórico fue realizado por el artista Juan Olaguíbel, también conocido por la escultura de la Diana Cazadora ubicada en la Ciudad de México. El monumento consta de un basamento circular. En el centro se erigió una columna de unos 50 metros de altura, coronada por la figura de La Patria tallada en cantera. En la parte inferior, los Niños Héroes realizados en bronce, acompañados por la inscripción: “Murieron por la Patria”.



Figura 16. Juan José Mendez. *La Madre Patria*, 1967 / 16. Juan José Méndez. *Francisco Márquez*, 1950 / 17. Arquitecto Vicente Mendiola - Juan Olaguíbel. *Monumento a los Niños Héroes*, 1949-1951

Además de los monumentos tradicionales, es posible encontrar otras categorías de arte público en la zona. El mural *Tlatelokan* (FIGURA

19) fue realizado en febrero de 2015, por el artista Oaxaqueño Lelo, para el segundo Festival Pintura Fresca. Este festival es realizado por Cabezas Cuadradas, un movimiento independiente que se dedica a la promoción de artistas jóvenes o consolidados y que entre sus principales tareas gestiona intervenciones en el espacio público.



Figuras 19. Lelo. *Tlalelokan*, 2015 / 20. vrs Crew. *Proyecto Xiuhcōatl*, 2012.

Otro mural existente en el área es *Proyecto Xiuhcōatl* (FIGURA 20), serpiente de turquesa o serpiente de fuego. Se inspira en la mitología mexicana; *Xiuhcōatl* —serpiente de fuego— era el arma mortal del dios de la guerra Huitzilopochtli. Fue realizado por el *crew* VRS, conformado por grafiteros de Las Juntas en Tlaquepaque.



Figuras 21 Hazte paso. *Intervención*, 2015 / 22. Alejandro Fournier. *Ta\_patio*, 2009-2011

Adicionalmente, existen dos galerías urbanas que son parte del esfuerzo de la Secretaría de Cultura por presentar exposiciones temporales en el espacio público. La inauguración de la primera se llevó a cabo en 2010, con la presentación de *El mensaje del agua* del escritor Masaru Emoto. Además, en el tramo comprendido entre la calle José Guadalupe Zuno y Mexicaltzingo se presentan diferentes exposiciones temporales durante el año.

Por una iniciativa ciudadana, el 22 de septiembre de 2015 se realizaron una serie de balizamientos artísticos para celebrar el día mundial sin autos. El colectivo Hazte paso coordinó cerca de 50 intervenciones (FIGURA 21) en distintos cruceros de la ciudad para evidenciar y crear conciencia sobre los espacios del peatón; uno de los más coloridos se llevó a cabo en la intersección de la Av. Chapultepec y Av. La Paz. Cercana a este punto, se encuentra una pieza de arte contemporáneo, realizada por Alejandro Fournier, integrante del colectivo Sector Reforma, en 2009. *Ta\_patio* fue encargada al artista por el gobierno de Guadalajara, con la intención de dotar el área de una pieza de arte público (FIGURA 22).

Si se sigue caminando por el camellón de la Av. Chapultepec, resulta fácil encontrarse con diferentes ejemplos de *Street Art*, por ejemplo, la pieza *Tiempo Nuevo* (FIGURA 23), realizada por Watchavato, artista callejero originario de Sinaloa.

En general las piezas se encuentran en buen estado de conservación y mantenimiento. Sin embargo, pueden hacerse dos excepciones. La primera: es común encontrar que los nombres y descripciones de los monumentos constituidos por letras metálicas han ido desapareciendo paulatinamente. Así, las letras faltantes se sustituyen por una caligrafía poco cuidada, que resta carácter a dichos elementos.

La segunda excepción es que algunas obras han sufrido vandalismo. Un caso reciente fue el *graffiti* realizado sobre uno de los murales

ubicados en el Museo Raúl Anguiano (FIGURA 24). La pieza del artista Gustavo Aranguren elaborada en 1990 forma parte de una colección de dieciséis murales realizados por diferentes artistas y que se encuentran ubicados al exterior del recinto.



Figuras 23. Watchavato. *Tiempo Nuevo*, SF. / 24. Museo Raúl Anguiano. *Mural vandalizado*, 2016.

Las especialistas de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente que revisaron la pieza consideraron que el proceso de restauración puede resultar bastante complicado, debido a la similitud que existe entre el material original y el aerosol aplicado sobre este.

Es lamentable que la pieza no pueda ser recuperada, aunque la intención original de los murales era que fueran reemplazados cada cierto tiempo y con este suceso se ha evaluado en esta posibilidad. Es importante considerar que el arte que es accesible a todos, público, se encuentra susceptible de ser vulnerado y esto forma parte de su propia naturaleza.

## Entrevistas

Una vez familiarizados con las obras de arte público en la zona se realizaron una serie de entrevistas a los habitantes que permitieran conocer

su percepción respecto del arte público. Los entrevistados fueron diferenciados en tres grupos: paseantes, residentes y artistas, con la intención de conseguir una visión más completa sobre el tema de estudio.

El primer grupo estuvo constituido por paseantes que se encontraban en el camellón del Corredor Cultural Chapultepec. Las entrevistas se llevaron a cabo en diferentes días de la semana y con diferentes horarios.

La primera parte consistía en mostrar ocho tarjetones con imágenes del arte público representativo de la ciudad (FIGURA 25), con la finalidad de familiarizar al entrevistado con el tema. Se conversaba sobre si conocían el artista, la ubicación de la pieza, tenían algún dato, recuerdo o referencia.



Figura 25. Victor Manuel Contreras. *Inmolación de Quetzalcóatl*, 1982 / Olga Zuno. *Cantinflas*, 2013 / Jorge de la Peña. *La Estampida*, 1982 / Fernando González Gortázar. *Torre de los Cubos*, 1972 / Gabriel Chávez de la Mora. *Monumento a la Bandera*, 1950 / Sebastián. *Arcos del Milenio*, 2005 / Mathias Goeritz. *Pájaro amarillo*, 1957 / Estudio 3.14. *Túnel Guadalajara intensa*, 2014

La selección se construyó con diferentes categorías de arte público: escultura figurativa, monumental y abstracta; murales, monumentos e intervenciones, además, se buscó incluir piezas desde 1950 hasta la actualidad. Después la entrevista se dirigía hacia el estudio

de la zona de Chapultepec. Se hacían preguntas relativas a la frecuencia de visita a la zona y el motivo. Se les pedía que mencionaran algunas palabras que relacionaran con Av. Chapultepec. Se les preguntaba si recordaban alguna obra de arte público en la zona.

Posteriormente se les mostraban ocho tarjetones de imágenes de arte público que se encuentran en el área del Corredor Cultural Chapultepec (FIGURA 26). Nuevamente la selección de las obras buscó diversidad de categorías: monumentos, esculturas cívicas, murales urbanos, muestras de *Street Art*, intervenciones, así como que las piezas hubieran sido realizadas en diferente tiempo.



Figura 26. Desconocido. Obelisco, 1964 / Alejandro Fournier. *Ta\_patio*, 2009-2011 / Himalayas. *Sticker*, 2015 / VRS Crew. *Proyecto Xiuhcóatl*, 2012 / Juan José Méndez. Francisco Márquez, 1950 / Lelo. *Tlalelokan*, 2015 / Hazte paso. *Intervención*, 2015 / Gerardo Romero. *Pedro Garfias*, SF.

Para concluir la entrevista, se les preguntaba su opinión sobre el arte público en la ciudad. Toda la información quedaba registrada debidamente en un formato estandarizado (anexo uno).

El segundo grupo de entrevistados se conformó por residentes o personas que se encuentran habitualmente en la zona —comerciantes o trabajadores—. Adicionalmente a las preguntas incluidas en la

entrevista a paseantes, a los residentes se les pedía dibujaran un esquema o boceto del área, donde anotaran los elementos que consideraran relevantes en la zona, de tal manera que este mapa pudiera servir a un desconocido para orientarse.

El último grupo entrevistado fueron tres artistas que tenían alguna obra de arte público en la zona (anexo dos).

## Procesos de apropiación a través del arte

La observación y el recorrido del sitio permitieron registrar algunos elementos que muestran procesos de apropiación a través del arte. Existen en el área diferentes manifestaciones de *Street Art*, cuyo espíritu es principalmente contestatario. Van desde la marca simple —el *tag*— como gesto de apropiación territorial por parte del artista, hasta los *stickers*, que tienen una intención, un espíritu mucho más lúdico, y que son utilizados como elementos para romper la cotidianidad de la ciudad. Esta manifestación es la más abundante, quizá debido a la facilidad y rapidez de su colocación. Algunos son de carácter decorativo, otros se encuentran repetidamente en distintos lugares, finalmente otros presentan alguna postura ideológica (FIGURA 27).



Figura 27. *Stickers* en mobiliario urbano y jardineras de Av. Chapultepec, 2015

Otra manifestación que se encuentra de manera repetida en el área son los *tags* y los *stencils*. Estos se encuentran en jardineras, mobiliario urbano, muros de edificios. Sirven tanto para marcar un territorio, como para significar el espacio de manera personal o como miembro de un grupo (FIGURA 28).



Figura 28. *Tags* y *stencils* en mobiliario urbano y jardineras de Av. Chapultepec, 2015

Durante uno de los recorridos se descubrió que el mural *Tlalelokan*, documentado como parte del arte público del área, había sido reemplazado por una nueva intervención. No fue posible averiguar el autor o la intención de la pieza, ni tampoco por qué decidió pintar sobre la pieza anterior (FIGURA 29). Como se había comentado anteriormente, la naturaleza del arte público es ser contingente, es decir, se encuentra sujeto a las circunstancias propias de un espacio que es de todos.



Figura 29. Intervención documentada originalmente e intervención posterior. Av. Chapultepec, 2016

## Entrevistas a paseantes y residentes

En total se realizaron 60 entrevistas a paseantes y residentes del Corredor Cultural Chapultepec. El número de entrevistas fue determinado utilizando el criterio de saturación de información, que considera pertinente detener el levantamiento cuando los datos comiencen a ser repetitivos.

Para conseguir una mejor imagen ambiental de una ciudad, es necesario que cuente, entre otras características, con *identidad*, que Lynch (1984) define como “la identificación de un objeto, lo que implica su distinción con respecto de otras cosas, su reconocimiento como entidad separable” (p. 17). A través del test de reconocimiento fotográfico se intenta saber si el arte público sirve como elemento de identidad en la ciudad.

Los resultados se presentan mostrando las coincidencias entre las personas y descartando las diferencias individuales, porque se intenta comprender la *imagen pública*, es decir, la imagen que comparten la mayoría de los habitantes de la ciudad (Lynch, 1984).

### A) EL ARTE COMO ELEMENTO DE IDENTIFICACIÓN EN LA CIUDAD.

De las imágenes de arte público presentadas, tres sobresalieron por ser reconocidas por la mayoría (93 %) de los entrevistados. *La Inmolación de Quetzalcóatl*, *La Estampida* y los *Arcos del Milenio* (FIGURA 30).

Estas piezas se han consolidado como parte de la identidad de la ciudad y las personas las utilizan relacionándolas con un sitio o entorno específico. Así, al mostrar la *Inmolación de Quetzalcóatl* los entrevistados hacían referencia al centro de la ciudad o la Plaza Tapatía. *La Estampida* era conocida también como la glorieta de los caballos.

Algunos, además, recordaban esta pieza en su antigua ubicación a un costado del Instituto Cultural Cabañas.



Figura 30. Víctor Manuel Contreras. *Inmolación de Quetzalcóatl*, 1982 / Jorge de la Peña. *La Estampida*, 1982 / Sebastián. *Arcos del Milenio*, 2005

*Los Arcos del Milenio* y la *Torre de los Cubos* constituyen puntos de referencia que entrarían en la categoría de *mojones*, según la clasificación de Lynch. Ambas piezas destacan por su monumentalidad, haciéndose visibles desde muchos sitios, lo que posibilita orientarse en la ciudad.

Un mojón resulta todavía más vigoroso si es visible durante un lapso o un trecho considerable y resulta más útil si puede distinguirse la dirección de la vista. Si es identificable desde cerca y desde lejos, mientras el observador se mueve rápidamente o con lentitud, de día o de noche, se convierte en un ancla estable para la percepción del mundo urbano complejo y cambiante (Lynch, 1984, p. 124).

Además, las personas relacionan los *Arcos del Milenio* con la polémica suscitada durante su construcción y su carácter incompleto. Esto refuerza su condición como elemento distintivo. “Una vez que se adhiere a un objeto una historia, un signo o un significado, su valor como mojón sube” (Lynch, 1984, p. 101).

El *Monumento a la Bandera* y *Pájaro Amarillo* siguen en el nivel de reconocimiento y asociación con un lugar específico de la ciudad.

El primero se relacionaba con la Calzada del Ejército o Av. Revolución; el segundo con Av. Arcos, Av. Inglaterra y las vías del tren, además, algunos de los entrevistados conocían la escultura como el *Pájaro de fuego* y sabían que Mathias Goertiz era su autor. La anécdota de que el pájaro perdió una parte en alguna adecuación vial, se repitió también algunas veces.

Sobre la intervención en el *Túnel Guadalajara intensa*, la mayoría reconocía haber visto la pieza, pero algunos dudaban o daban como respuesta una ubicación errónea cuando se les preguntaba su localización. Por lo que se pudo notar, parecería que las personas tienen presente dónde existen túneles con intervenciones artísticas, pero no alcanzan a distinguir en qué lugar se encuentra cada una de ellas.

#### B) EL ARTE PÚBLICO EN EL CORREDOR CULTURAL CHAPULTEPEC.

La segunda parte de la entrevista comenzaba preguntando cinco palabras que las personas asociaran con el Corredor Cultural Chapultepec. Todas las palabras anotadas se introdujeron a manera de datos en un programa que sirve para elaborar nubes de palabras.<sup>24</sup> De tal manera que entre más se repita una palabra, mayor importancia tiene en el esquema, con el siguiente resultado:

Diversidad Bicicleta  
Gentrificación  
Conciertos Paseo  
Vendedores Arte Librerías  
Encuentro Café Cultura  
LaFayette  
LasColonias Chapu  
Barrio

WordItOut

<sup>24</sup> Puede ser realizado desde el sitio web [worditout.com](http://worditout.com).

Después se preguntaba de manera abierta sobre las obras de arte público que recordaban en la zona, los resultados fueron los siguientes:

La obra más mencionada fueron las esculturas de los Niños Héroe, seguida por el monumento a los Niños Héroe y el mural *Xiuhcōatl* (FIGURA 31). Es importante aclarar que el mural se encuentra en la parte posterior de un edificio ubicado en la calle Libertad y no es visible para el paseante desde el camellón de la avenida. Además de las obras en cuestión, es el que tiene menos tiempo en el área (se realizó en 2012). Por tanto, resulta particularmente interesante que se encuentre entre las obras más reconocidas.



Figura 31. Juan José Méndez. *Francisco Márquez*, 1950 / Arq. Vicente Mendiola - Juan Olaguibel. *Monumento a los Niños Héroe*, 1949-1951 / vrs Crew. *Proyecto Xiuhcōatl*, 2012

Otras piezas que la gente también mencionó fueron la *Galería urbana*, las *Catrin*as,<sup>25</sup> la pieza *Ta\_patio*, las fuentes, *el corazón de Ágatha*, las Vacas,<sup>26</sup> las Rosas,<sup>27</sup> el monumento a la Escuela Militar de Aviación, *La Madre Patria* y la escultura con forma de flor.

<sup>25</sup> Exposición temporal.

<sup>26</sup> Refiriéndose al *Cow parade*, festival realizado en el año 2006 y del que aún quedan algunos ejemplares por la zona.

<sup>27</sup> Exposición temporal.

En el test de reconocimiento fotográfico, al mostrar las imágenes del arte público en la zona, la información obtenida fue:

Todas las personas reconocieron las esculturas realizadas en honor a los Niños Héroe, seguida del obelisco que tres de cada cuatro personas conocían (FIGURA 32). Es importante considerar que el reconocimiento de personajes históricos puede estar relacionado con cuestiones semióticas.<sup>28</sup> Las esculturas estatuarias constituyen un signo, es decir, “cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significativo de cualquier otra cosa” (Eco, 2000, p. 22).



Figura 32. Juan José Méndez. *Francisco Márquez*, 1950 / Desconocido. *Obelisco*, 1964 / Alejandro Fournier. *Ta\_patio*, 2009-2011

Así, la escultura del Niño Héroe representa un personaje que ha sido significado a través del código cultural del mexicano. Para que el proceso de comunicación se lleve a cabo es necesario un intérprete y entonces la percepción del signo se vuelve subjetiva. Por tanto, resulta complicado conocer con exactitud (considerando la intención y alcance de este estudio) qué posibilita que el entrevistado sea capaz de reconocer la obra.

*Ta\_patio* fue la siguiente pieza con mayor número de menciones y muchos de los entrevistados la relacionaban con el lugar donde se encuentra, frente al Fondo de Cultura Económica. *Hazte paso*, a pesar de ser una intervención reciente, también fue reconocida por poco

<sup>28</sup> La semiótica es la disciplina que se dedica al estudio del signo.

más de la mitad de los entrevistados, que además sabían que había sido realizada para llamar la atención sobre los espacios del peatón.

Después se les pedía que seleccionaran de las obras de la zona su favorita y explicaran la razón. La que obtuvo más menciones fue el mural Proyecto *Xiuhcōatl*, seguida del mural sin título de Lelo. Algunas de las razones más repetidas para la selección de la pieza eran: colorido, llamativo, fuera de lo común, expresivo y novedoso.

Finalmente se les preguntaba sobre la función del arte público en la ciudad. Nuevamente se presentan los resultados a través de una nube de palabras.



### La legibilidad e imaginabilidad a través de los mapas mentales de los residentes

A fin de conocer la importancia que el arte público tiene para los habitantes de la zona, adicionalmente a la entrevista y test de reconocimiento fotográfico a los residentes (vecinos, comerciantes, trabajadores) se les pedía que realizaran un mapa mental del área. A continuación se presentan algunos de ellos a manera de ejemplo.

Los dibujos se ordenaron conforme la antigüedad que tienen las personas habitando la zona, de menor a mayor. La descripción que antecede al mapa explica cómo se fueron realizando los trazos y el orden en que se anotaron cada una de las referencias. En el párrafo final se realiza una interpretación general.

Al terminar con las descripciones de todos los mapas se suman las coincidencias que existen entre ellos, con la intención de construir una *imagen colectiva*, es decir, los elementos comunes que caracterizan la percepción de los residentes de la zona de Chapultepec.

#### 1. PROFESIONISTA CON OFICINA EN AV. CHAPULTEPEC.

Ricardo y sus socios tienen su oficina desde hace seis años en un edificio que se encuentra en la esquina de Av. Chapultepec y la calle Justo Sierra. Decidieron establecerse en esa zona porque consideran que posee una buena ubicación, el sitio es reconocible y les queda cerca de casa. Adicionalmente, el espacio que ocupa el despacho tiene una vista muy agradable.

Para comenzar el mapa, Ricardo trazó la Av. Chapultepec, su camellón y las calles perpendiculares a ella, luego dibujó las calles que se encuentran paralelas a la avenida, formando dos grandes bloques. Al sur, anotó el monumento a los Niños Héroe y la gasolinera que se encuentra en la manzana con forma triangular, que está entre Niños Héroe y Mariano Otero. Al norte, dibujó Av. México, la glorieta, el jardín *Madre Patria* con su obelisco además de la Plaza de la República.

Después comenzó a detallar elementos que son referentes para él. En la zona oriente del camellón de Av. Chapultepec anotó la zona miches,<sup>29</sup> restaurantes o bares: Señor Sol, el Grillo, la Nacional, Lulio, Black Sheep. Al poniente del camellón, se apuntaron los edificios Horizontes Chapultepec, Chapultepec y JAPI Arquitectos. En el área central del mapa, el Fondo de Cultura Económica y, frente a este, la pieza *Ta\_patio* representada con un cuadro.

<sup>29</sup> Para referirse a michelada, una bebida preparada con cerveza.

El dibujo presenta una visión general de la configuración de la zona, delimitada entre las avenidas México y Niños Héroes. Las referencias anotadas se encuentran en relación al lugar donde se ubican. En general, parece existir una percepción integrada del lugar, donde la memoria privilegia los sitios frecuentados por el entrevistado (FIGURA 33).

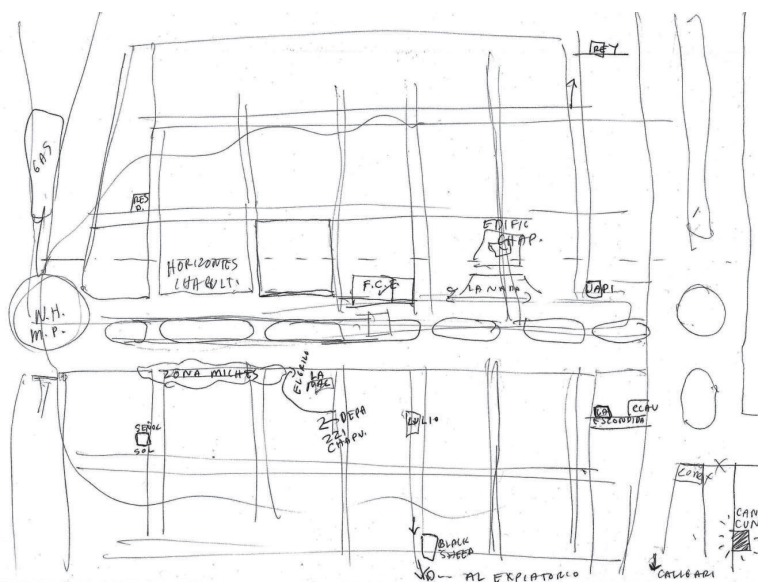


Figura 33. Profesionalista con oficina en Av. Chapultepec. Mapa mental 1, 2016

## 2. PROFESIONISTA CON OFICINA EN LÓPEZ COTILLA.

Miguel Angel tiene su oficina en la calle López Cotilla desde hace siete años. Eligió la zona de Chapultepec por su vitalidad, los cafés y lugares de encuentro, además de que le parece muy bien ubicada. Lamenta que en años recientes la apertura de innumerables bares y la constante oferta de eventos masivos han generado algunos problemas y molestias para los residentes del área.

Lo primero que dibujó el entrevistado fue el monumento a los Niños Héroes, seguido del camellón de Av. Chapultepec. Apuntó en la glorieta tres avenidas —Niños Héroes, Mariano Otero, Alemania—. Después trazó con una línea las calles que considera más importantes y que son perpendiculares a Av. Chapultepec. Primero López Cotilla, luego La Paz, Vallarta, Hidalgo y Av. México. Aquí se detuvo a dibujar la Plaza de la República, donde adicionalmente marcó el obelisco.

Decidió anotar algunos sitios de referencia. Comenzó con los edificios en altura: el conjunto Horizontes Chapultepec, Vía Libertad, hotel Laffayette y la torre Multiva. Después apuntó otros elementos que considera representativos: el templo que se encuentra sobre Av. La Paz, la Nacional en Av. Chapultepec, el bar Américas, las librerías Gandhi y Fondo de Cultura Económica. Frente a este último, la pieza *Ta\_patio* representada con un cuadrículado. Finalmente, en diferentes intersecciones del camellón, marcó con un punto las esculturas de los Niños Héroes (FIGURA 34).

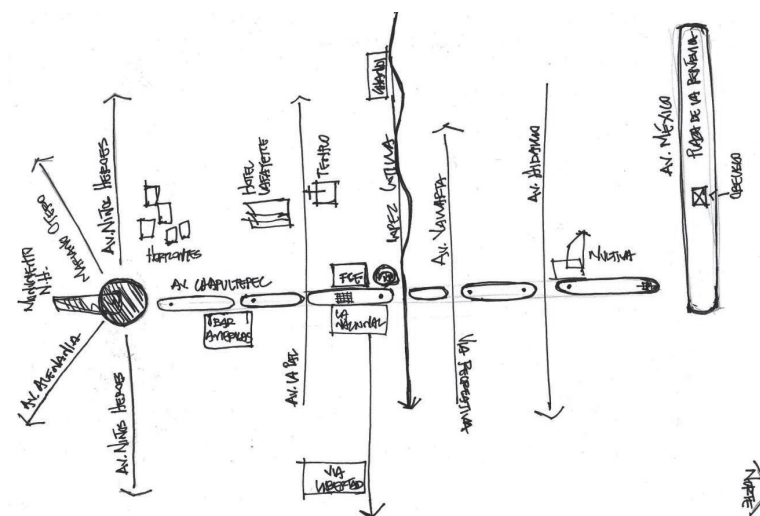


Figura 34. Profesionalista con oficina en López Cotilla. Mapa mental 2, 2016



perpendiculares a él, apuntando cada uno de sus nombres. Colocó árboles en el camellón y dibujó con un círculo las fuentes, una en Mexicaltzingo y dos en Av. La Paz.

Finalmente fue anotando referencias en cada una de las esquinas, sin distinción categórica sino atendiendo a lo que existe en realidad. Así se apuntaron los edificios Horizontes Chapultepec, los tacos Don Luis, Telcel, Uma, Banorte, escuela de inglés, farmacia, Rincón de los rumberos, Universidad, entre otros (FIGURA 36).

En el mapa se puede observar que la representación de Av. Chapultepec termina en la intersección con Av. La Paz, calle en la que habita Dora. Las referencias, así como los nombres de las calles, se ajustan a la perfección con la realidad. La imagen mental del área es nítida y precisa.

##### 5. RESIDENTE DE LA CALLE LIBERTAD.

Jorge reside en la colonia americana desde hace dieciséis años. Comentó que le agrada vivir en esa zona, aunque considera que se ha ido perdiendo el anonimato que antes se tenía. Además, las rentas son cada vez más altas, le parece más difícil encontrar estacionamiento, efectos causados porque, dice, el barrio se puso de moda.

Las primeras líneas que realizó en el mapa le sirvieron para trazar las avenidas Chapultepec y La Paz, enseguida dibujó el camellón de Av. México que remata en la Plaza de la República. Jorge comentó que siempre había entendido ese espacio como uno solo, aunque desconocía si el proyecto original lo había concebido de esa manera. En la Plaza de la República marcó dos elementos: el obelisco y la escultura de *La Madre Patria*.

Después se trasladó al extremo opuesto para detallar el área de la glorieta de los Niños Héroe. Dibujó las calles que ahí confluyen y anotó

dos edificios: el teatro Jaime Torres Bodet y el Museo Raúl Anguiano. Luego comenzó a apuntar las calles perpendiculares a Av. Chapultepec, Vidrio, Mexicaltzingo y Montenegro; pero se detuvo porque, según explicó, no podría recordarlas todas. Entonces decidió marcar las que consideraba más importantes, Juárez, Hidalgo y Justo Sierra.

En el área central de Av. Chapultepec marcó una línea que rotuló como andador, paseo, camellón. Enseguida trató de reproducir la Americana. Comenzó con el trazo de Av. Libertad, que es la calle donde él vive. Uno de los rasgos característicos de esta colonia es que rompe con la traza regular de la ciudad, y así lo representó Jorge en el mapa.

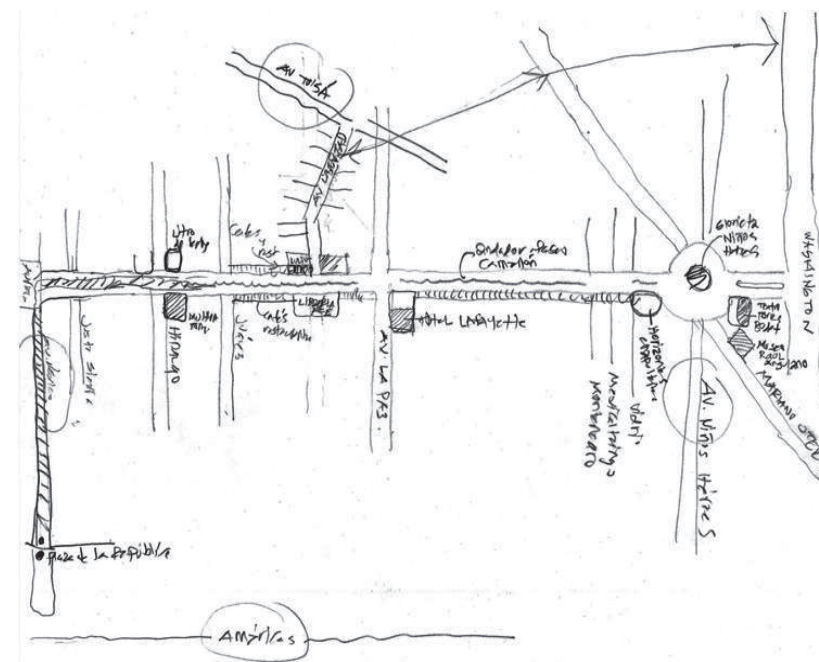


Figura 37. Residente de la calle Libertad. Mapa mental 5, 2016

Revisando el dibujo, decidió afinarlo con algunos detalles. Apuntó algunos de los edificios que se distinguen por su altura: torre Multiva,

torre Iclar,<sup>30</sup> hotel Lafayette y el conjunto residencial Horizontes Chapultepec. Con un achurado referenció el espacio que según recuerda corresponde al área donde se encuentran los restaurantes y cafés. Señaló particularmente Lulio Café y la librería del Fondo de Cultura Económica. Finalmente anotó las calles que considera delimitan la zona de Chapultepec: Av. Américas al poniente; Tolsá al oriente; Av. México al norte y Washington al sur (FIGURA 37).

El mapa presenta una visión bastante clara y completa de la zona. El dibujo está bien proporcionado, las referencias que apunta son múltiples y en general bien ubicadas con respecto a su situación real. Se puede inferir que el habitante tiene una imagen mental bien nítida de la zona, lo que posibilita su reconocimiento y disfrute.

## 6. IMAGEN COLECTIVA.

Hacia 1984, Lynch planteaba que cada ciudad posee una imagen colectiva que resulta al superponer muchas imágenes individuales. No obstante que cada imagen individual es única, existen ciertas similitudes entre las personas que configuran las imágenes colectivas. El habitante las utiliza para actuar en el entorno urbano y para colaborar con otros ciudadanos. Enseguida se presenta la imagen colectiva resultante de las coincidencias de los residentes del Corredor Cultural Chapultepec.

En la mayoría de los casos en los mapas realizados, el monumento a los Niños Héroe es utilizado como límite de la zona y referencia. Además, es uno de los primeros trazos que se realizan en el dibujo.

El siguiente elemento destacado fue la Av. Chapultepec y su camellón. Algunos inclusive dibujaban las fuentes, las bancas, las esculturas de los Niños Héroe, el diseño del piso o los árboles. Los lugares

<sup>30</sup> En el dibujo rotulado como *Litro de Leche*. Nombre con el que se reconoce popularmente el edificio por su semejanza formal.

de encuentro que miran hacia la calle, como bares, restaurantes y cafés, se encuentran presentes en todas las imágenes. La librería del Fondo de Cultura Económica y la pieza *Ta\_patio* constituyen elementos de referencia para algunos de los habitantes. En los mapas también se apuntan de manera repetida edificios de varios niveles, que destacan en el área por su altura. Entre los citados se encuentran: el conjunto horizontes Chapultepec, el hotel LaFayette, las torres Multiva e Iclar.

Cuando Av. México es dibujada, sirve para marcar el límite norte de la zona. En algunos casos se anotan la Plaza de la República, la escultura de la Patria y el obelisco, que constituyen referencias con las que se identifican los que ahí habitan.

## Entrevistas con artistas

### 1. ENTREVISTA A YAMIR ALI YEDET.

Yamir es el director de *Cabezas Cuadradas*, una promotora de arte, cultura y diseño contemporáneos creada en 2010. Una de sus principales preocupaciones es llevar la cultura a la calle, a la gente. Yamir considera el espacio público como un escenario que puede albergar expresiones diversas como el teatro, la música, la danza o la plástica, y a través de ellas activar un lugar.

Uno de sus proyectos es el *Festival Pintura Fresca*. Una iniciativa que busca aportar nuevas miradas a la ciudad, a través del arte. La primera edición, celebrada en 2012, consistió en la recuperación de 75 bancas (FIGURA 38) que formaban parte del mobiliario urbano que se encontraba en decadencia, en diferentes puntos de la ciudad.

Cada uno de los artistas participantes realizaba su propuesta, convirtiendo cada sitio de la ciudad en un lugar único, a través de la intervención. Adicionalmente, cada una de las piezas era documen-

tada por un fotógrafo, que registraba tanto el proceso, como el resultado final.



Figura 38. Humberto Ramirez, *ika y hras* / Jose Luis López Galván. *Bancas intervenidas*, 2012

La segunda edición, además de la intervención al mobiliario urbano, se dedicó a la realización de murales en distintos lugares del estado, que se llevó a cabo con un apoyo *Proyecta* otorgado por la Secretaría de Cultura de Jalisco. De esta edición, el mural realizado en la zona de Chapultepec por el artista oaxaqueño Nando Lelo, que se detallará más adelante.

Su último proyecto realizado es *Los muros de Lázaro*. Consistió en la recuperación de los muros bajo los puentes o pasos a desnivel, con intervenciones de 22 artistas de diferentes sitios del país. La gestión consistió en obtener los permisos en el ayuntamiento para realizar las obras y obtener los recursos para el financiamiento a través de patrocinios.

Su principal intención es revalorizar el arte en las calles y reactivar los espacios públicos, brindando oportunidades a jóvenes artistas.

## 2. ENTREVISTA A NANDO LELO.

Lelo, de origen oaxaqueño, busca mostrar a través de su trabajo las creencias y tradiciones de los pueblos originarios. Se inclina por la

defensa, la conservación y el fortalecimiento de la identidad, como un elemento fundamental para el desarrollo comunitario. Su trabajo busca contribuir con ello, y para lograrlo realiza talleres y pinta murales en distintas comunidades.

La cosmovisión mexicana es un tema que se encuentra presente en todas sus piezas. Considera que esta cuestión es universal, porque las prácticas culturales mexicanas se vinculan con el espíritu y la naturaleza, sin embargo, tienen una identidad propia.

Lelo define su trabajo como pintura de calle, que considera como el lienzo idóneo. Piensa que trabajar en el espacio público es una forma de modificar la imagen de las cosas. Es el sitio donde plasma su imaginación e intercambia experiencias, donde involuciona, crea diálogos, aprende y comparte con el público. Considera el espacio público como un medio para manifestar sus creencias, propuestas y opiniones, pero también como un lugar para exponer quejas y estar en desacuerdo. Es el sitio donde manifiesta su existencia y reconoce a los otros.

Piensa que los términos arte público o arte urbano son utilizados por la institución para justificar algo bueno o malo. En este momento —dice— está de moda el arte urbano. Opina que cuando la institución no tiene planes de desarrollo, se apropian de la pintura de calle para argumentar que existen maneras de reconstruir lo que ellos provocan, como recuperar el espacio público.

Explica que la función del arte debe ser personal, para él, es primeramente una terapia ocupacional. Después debe servir a la sociedad para crear diálogos, como medio de información visual o hasta como método de enseñanza. Piensa que su pintura le sirve a quien se la apropia, no importa si esto sucede en comunidades rurales o en espacios comerciales.

Sobre la pieza que realizó en Av. Chapultepec (FIGURA 29), comentó que vino a trabajar a Guadalajara como invitado del *Festival*

*Pintura Fresca*, el título de la pieza fue *Tlalelokan*. Tlalocan es el nombre en lengua náhuatl que le dan al lugar donde se genera la entidad anímica de los seres, algo así como el espíritu. Este concepto fue retomado de las investigaciones de Alfredo López Austin; a través de la investigación Lelo se nutre de ideas, logrando que el resultado sea más propio, más honesto, y de ahí parte para generar la imagen y composición de sus piezas.

### 3. ENTREVISTA A ALEJANDRO FOURNIER.

Alejandro se encuentra dedicado al arte desde 1998. Trabaja en proyectos individuales, como artista y músico. Además es codirector del colectivo Sector Reforma, donde junto con Santino Escatel y Javier Cárdenas realiza diferentes proyectos de arte contemporáneo, en colaboración con artistas invitados.

Considera el espacio público como un lugar común, que le posibilita, a través del arte, interactuar con la gente y generar un diálogo. Opina que el arte público debe crear una relación con las personas y el lugar donde se ubica, y plantear posturas que respondan al tiempo actual.

La pieza *Ta\_patio* (FIGURA 39) fue concebida como una instalación temporal para el patio del Museo de la Ciudad de Guadalajara y se presentó durante la exposición *Nadie Recuerda Todo*, que tuvo a lugar en el año 2008.

En ese mismo año estaba siendo remodelada la Av. Chapultepec, los responsables del proyecto se interesaron en incorporar la pieza en este espacio público. Alejandro consideró que *Ta\_patio* podía convertirse de manera simbólica en el patio de la ciudad, y así, después de realizar algunos ajustes, la obra fue colocada en su ubicación actual, el camellón de la Av. Chapultepec.

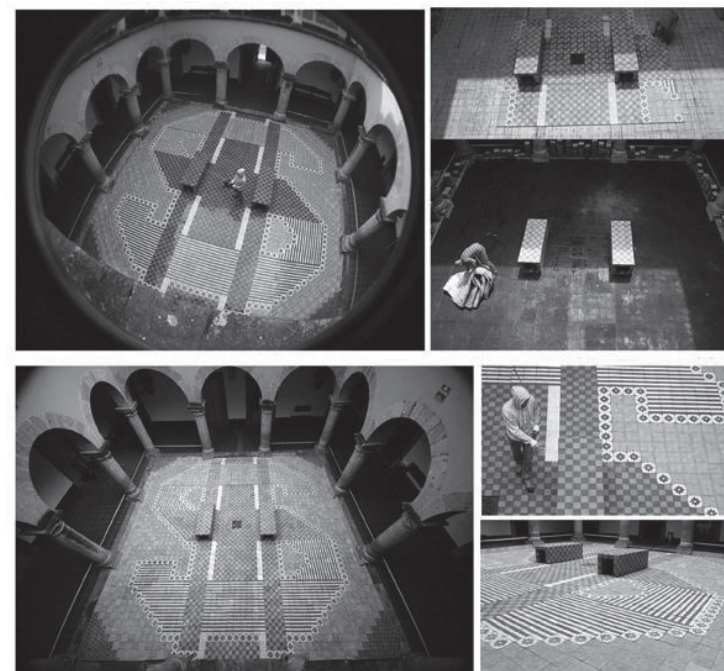


Figura 39. Alejandro Fournier. *Ta\_patio*, 2008

La idea de la pieza surgió cuando el artista reflexionó sobre el tradicional patio, que considera un lugar fundamental en la casa mexicana. Un espacio donde los pequeños jugaban y crecían, un lugar de convivencia. Además, se encontraba interesado en recuperar un material tradicional, el mosaico Guadalajara, que durante mucho tiempo se utilizó en los barrios antiguos de la ciudad y había quedado un poco olvidado.

Su trabajo se interesa también por rastrear la etimología de las palabras e incorporarlo en sus piezas. Así, *Ta\_patio* alude al patio tradicional; al tapatío, el originario de Guadalajara; y también al vocablo náhuatl “tlapatiotl” que significa que vale por tres. El tlapatiotl era utilizado para el trueque en los tianguis de la ciudad y significaba

el intercambio de tres productos por otros tres, buscando un comercio equitativo.

La pieza está compuesta de 2,304 mosaicos, con los cuales se dibuja un gran signo de pesos, como un manifiesto sobre el valor del patio y cómo este espacio tradicional está perdiendo vigencia, por la tendencia actual de construir en altura. Al centro del signo se dibuja un bebeleche, que recuerda los juegos de niños y el carácter lúdico del patio. En cada una de las esquinas del cuadrado se encuentra una banca con tablero de ajedrez, cuya intención es generar un lugar que propicie el diálogo y la reflexión.

Además, mientras realizaba la pieza, se dio cuenta que en el camellón faltaban algunos mosaicos. Entonces recordó que en los barrios antiguos la gente cubría estos huecos con las piezas que tuvieran disponibles. Así las banquetas se iban llenando de mosaicos con diferentes diseños y colores. Entonces, con esta intención fue dibujando diferentes símbolos con mosaicos variados que además funcionan como una manera de preparación antes de llegar a la pieza. Alejandro comentó que le gustaría que con el tiempo esta sección de camellón se fuera llenando de color.



The background of the page is a complex, abstract geometric pattern. It features a central circle containing the word 'CONCLUSIONES' in white, uppercase letters. The background is composed of various shades of gray, black, and white, with intricate patterns of lines, curves, and shapes that create a sense of depth and movement. The overall aesthetic is modern and artistic.

## CONCLUSIONES

Sin duda, la ciudad del siglo XXI, seguirá siendo testigo de innumerables transformaciones. Si las proyecciones se cumplen, en veinte años la población mundial se encontrará mayormente viviendo en entornos urbanos. La ciudad es un constructo cultural complejo, pero altamente atractivo. En ella se concentran oportunidades y posibilidades, comodidades y servicios, es el lugar por excelencia del intercambio, el encuentro y la diversidad. Pero en la ciudad también son más evidentes la desigualdad, la pobreza, la marginación y la segregación.

Las ciudades van cambiando para ajustarse a las necesidades de sus habitantes pero también siguiendo el dictado del poder. El mercado inmobiliario ha determinado en muchos casos la forma y los principios para el desarrollo de la ciudad, donde el resultado se ajusta a un principio regente: la máxima utilidad. Así, la periferia se ha poblado de desarrollos que en algunos casos ni siquiera cuentan con los servicios básicos, como agua potable y electricidad. Generalmente, el diseño urbano se relega a segundo término, y, por tanto, carece de las condiciones necesarias para servir como base para el progreso social.

En el lado opuesto, dentro de la ciudad se popularizó la tendencia de proyectar y construir unidades separadas del entorno urbano. Para lograrlo se erigen murallas y se colocan puestos de control para restrin-

gir el libre acceso. Este modelo se oferta como garantía de exclusividad y seguridad. Rápidamente esta tipología fue convirtiéndose, también, en un símbolo de estatus.

Independientemente de las implicaciones que estos modelos han tenido en la construcción formal de la ciudad, lo que resulta importante resaltar es que materializan algunos aspectos que definen la época contemporánea. El primero demuestra la superioridad del poder económico sobre la capacidad de las normas, reglamentos y gobernantes para las tomas de decisiones sobre el diseño de la ciudad. El segundo hace evidente una tendencia en la sociedad que se niega a compartir con el otro, con el diverso, y se inclina por el encuentro entre iguales.

Esta fragmentación social se encuentra relacionada también con una serie de transformaciones surgidas en este siglo. La consolidación de las tecnologías de la información, el mercado global y las redes sociales, que han provocado cambios en los patrones de socialización y comportamiento. Es notable una tendencia hacia la individualización que ha sido causada por factores como la posibilidad de comunicarse e interactuar por medios virtuales, la facilidad de realizar actividades sin límite horario con servicios disponibles 24/7, que permiten vivir cada vez más alejado de la convivencia social.

Además, el consumo se ha vuelto parte indisoluble de la vida cotidiana y ha reforzado esta autonomía del individuo, legitimando el derecho de satisfacer deseos, adquirir objetos por capricho o placer, o porque resultan indispensables para la vida contemporánea.

No es de extrañar entonces que los centros comerciales se estén consolidando como el lugar de convivencia y socialización de la época actual. Estos sitios responden a las necesidades de consumo y compra contemporáneos, globalizados. Además, cumplen con funciones simbólicas que aluden a una percepción de igualdad en el nivel adquisitivo

y generan un ambiente de homogeneidad, que para algunos resulta tranquilizador.

Como resultado, el espacio público tradicional es menos visitado por la clase media y alta que ha optado por los centros comerciales y otros lugares de encuentro porque se ajustan mejor a sus necesidades y estilos de vida; vinculados con el consumo, la convivencia selectiva y el establecimiento de cierto nivel de estatus. Estos espacios se consolidan como una manifestación del poder regente en la contemporaneidad, el poder de la economía global.

Estas transformaciones en la ciudad y la sociedad han afectado lo que sucede en el espacio público. En su forma ideal, el concepto de espacio público alude a un sitio inclusivo y accesible para todos, que posibilita el intercambio; es un lugar para compartir ideas en la búsqueda del bien común, donde se acepta la diversidad y se respetan las diferencias. También es lugar apropiado para la expresión, la manifestación y la protesta.

Se considera que en general el espacio público en la actualidad es abierto e inclusivo y sirve de marco para expresiones diversas. Sin olvidar que cada espacio responde a los ideales de la sociedad que lo produce (Lefebvre, 1974). Así, hay espacios públicos menos frecuentados o inclusive en abandono, pero existen otros que resultan atractivos y a los que asisten gran número de personas.

Es importante considerar que la variedad y la cantidad de gente que acude a cierto espacio público están determinadas por múltiples factores como su diseño y ubicación, las amenidades que contiene o que le rodean, el nivel de iluminación y seguridad o la accesibilidad, por nombrar solo algunos. Estos factores pueden incidir de manera positiva o negativa y de ello depender el éxito o fracaso del espacio público.

Esta citada crisis del espacio público se relaciona más bien con una incapacidad de ciertos estratos de la sociedad de asistir a un espacio

plural, de convivencia heterogénea que en lugar de parecer enriquecedor se presenta más bien como algo amenazador y por tanto no colmuga con los ideales de esta población.

Sin embargo, es importante considerar que el espacio público es parte fundamental de la ciudad, es donde el individuo concreta su colectividad, donde se aprende el respeto por las diferencias, se disfruta, se reconoce y se hace propia la ciudad. Por tanto, sería ideal que todos los habitantes hicieran suyos estos lugares para la convivencia en la ciudad.

Entonces surge la pregunta: ¿De qué manera el arte público puede contribuir a revertir la citada crisis del espacio público y con ello posibilitar cada vez más espacios de convivencia plural?

El arte como expresión humana tiene la capacidad de permitir el acercamiento a diferentes maneras de pensar, de ver la vida y de relacionarse con el mundo. Su riqueza se encuentra en que a cada persona puede significarle algo distinto. Como incluye una percepción subjetiva, posibilita que cada espectador interprete la obra a través de sus vivencias, conocimientos, y con ello, completarla.

Para algunos, una obra de arte puede ser una experiencia más, mientras para otros se convierte en algo completamente revelador, el acercamiento a algo nuevo, despierta una idea o genera una inquietud. La función del arte, dice Groys (2014), es “mostrar, hacer visibles realidades que generalmente se pasan por alto” (p. 67). El arte contemporáneo se encuentra alejado del concepto ideal de la belleza. El arte bello hoy, no es el que tiene las mejores proporciones o utiliza a la perfección el contraste, es el que todavía emociona, despierta sentimientos, brinda nuevas experiencias e invita a la reflexión.

Así, cuando el arte invade el espacio público, la posibilidad de transformar se multiplica porque se encuentra cercano a más gente. Eso es también lo que hace complicado el logro de una buena pieza

de arte público, porque esta debe ser accesible a la mayoría, debe ser capaz de comunicar y hacerse legible para distintos niveles culturales, económicos y sociales, así como diferentes formas de ser y pensar.

Pero, y ¿para qué sirve el arte público en la ciudad? El arte puede convertirse en un elemento significativo, guardado en la memoria de los habitantes de una ciudad. Aquí se revisó cómo el arte público puede ser utilizado para distintos fines. Puede servir como un elemento para embellecer y monumentalizar la ciudad, para hacerla más legible y comprensible para sus habitantes. Sirve a la crítica o a la protesta, para desafiar el sistema y lo establecido, inclusive hasta volverse un gesto transgresor. Funciona también para transformar, regenerar comunidades degradadas, tejidos sociales rotos, entornos deprimidos.

El arte público debe responder a las necesidades de la sociedad contemporánea y convertirse en un medio que ofrezca diferentes posibilidades. Puede invitar a la interacción, la reflexión, ser colaborativo, servir para significar un sitio, volverlo más bello, más agradable a los sentidos. Esto dependerá del resultado de evaluar las condiciones de la sociedad en la que se desenvuelve y a la que sirve, de la intención que se persigue, del artista y las particularidades del lugar.

Las distintas categorías aquí presentadas pueden ser utilizadas como base para una selección de arte público más adecuada a las intenciones específicas que se quieran lograr. Así, los monumentos y la escultura urbana por sus proporciones y escala sirven para significar sitios de la ciudad y coadyuvar a que se conviertan en lugares de referencia, que permitan la identificación simbólica de un sitio específico y posibiliten una mejor lectura del espacio urbano.

Las categorías con carácter efímero como los murales urbanos, las instalaciones, intervenciones, *happenings* y *performances*, pueden servir a distintas finalidades. Hacer más agradable un entorno a través de la pintura, modificar de manera temporal un espacio y darle

nuevas significaciones o a través de expresiones de mayor inmediatez manifestarse en el espacio público, compartir inquietudes o ideas. No obstante que estas manifestaciones son temporales, si son potentes quedan guardadas en la memoria de los habitantes y forman parte del significado de un lugar en la ciudad.

Las expresiones del arte urbano como el *graffiti*, el *tag* y el *stencil* son de carácter transgresor. Generalmente surgen como crítica y protesta contra el sistema, por lo que siempre se encontrarán presentes en los diferentes espacios de la ciudad. Sirven también como un medio de expresión, comunicación y apropiación entre los más jóvenes; algunos las utilizan como una conducta territorial, marcando el espacio y haciéndolo propio a través de la personalización, otros simplemente para manifestarse en el espacio público con espíritu lúdico.

Finalmente, las dos últimas categorías, el arte colaborativo y los festivales de arte público, han sido frecuentemente utilizados por instancias gubernamentales y asociaciones civiles como un medio para acercar el arte contemporáneo a un mayor número de personas. El objetivo es conozcan y comprendan de una mejor manera las manifestaciones del arte actual.

El arte puede servir para significar el espacio público. Cuando el arte se coloca en un espacio que pertenece a todos, debe contribuir a su transformación y convertirlo en un lugar. Esto hará que se convierta en un hito y quede guardado en la memoria colectiva, mejorando el aspecto simbólico de la ciudad y la forma en que sus habitantes la imaginan y la perciben.

Pero, y ¿de qué manera el arte modifica la vivencia del espacio público? Esto pudo determinarse a través del estudio a profundidad de un lugar, que se analizó desde diferentes perspectivas. El sitio seleccionado fue el Corredor Cultural Chapultepec, en la ciudad de Guadalajara.

En esta ciudad la categoría dominante de arte público la integran los monumentos estatuarios. No obstante que estos elementos sirven como un medio para la materialización de hechos históricos, este género se encuentra en la obsolescencia porque responde a principios poco vigentes en la actualidad. Estas manifestaciones se colocan a manera de imposición por los gobernantes y se fundamentan en principios artísticos que han quedado superados.

El Corredor Cultural Chapultepec fue estudiado durante dos años, en los cuales fue posible conocer con mayor profundidad la relación entre la apropiación y la legibilidad del espacio, y el arte público, que era la intención de esta investigación. A través de la observación y el análisis del sitio pudo comprobarse que existen algunos procesos de apropiación a través de la identificación. Las personas utilizan el arte público como un elemento de referencia. En las entrevistas muy frecuentemente se relacionan las piezas de arte público con sitios concretos de la ciudad o se utilizan también a manera de hitos para orientarse.

En los mapas mentales realizados por los residentes habituales de la zona también se hizo mención al arte público, que servía principalmente para ubicarse en su entorno. Los elementos más destacados fueron el monumento a los Niños Héroes y el obelisco, que se utilizaban como elementos para la delimitación de la zona. También se apuntaban diferentes manifestaciones temporales, que quedaron guardadas en la memoria de los entrevistados.

Resultó interesante descubrir algunos procesos de apropiación a través del arte urbano en el área. Las manifestaciones de carácter lúdico o transgresor más abundantes en el Corredor Cultural Chapultepec correspondieron a *stencils*, *stickers* y *tags*, y fueron documentadas a través de la fotografía. Estos elementos marcan el espacio y lo perso-

nalizan, haciendo que el lugar adquiriera cierto significado que es compartido principalmente por los jóvenes miembros de la comunidad.

En las entrevistas realizadas a los artistas se encontró que el arte que existe en la zona ha sido colocado tanto por esfuerzos de autogestión por parte de los artistas (como el *Festival Pintura Fresca*) o los propietarios de los lugares, como por iniciativa del gobierno (como la pieza *Ta\_patio*).

Al conversar con los artistas, fue posible conocer con más profundidad el objetivo que persiguen al trabajar en el espacio público. En general, se encuentran enfocados en expresar y compartir sus ideas, sus preocupaciones y su manera de ver el mundo a través del arte. El espacio público les atrae porque constituye una forma de llevar el arte a públicos mayores y así provocar la interacción y el diálogo.

Con los resultados obtenidos, se puede concluir que en el área del Corredor Cultural Chapultepec el arte sirve como un medio para la apropiación del espacio público. Aunque estos procesos ya suceden en el área, resultaría por demás interesante que se potencializara la zona como un espacio para la convivencia y el arte en sus diferentes manifestaciones.

Para ello se debe iniciar con la creación de programas que promuevan el conocimiento del arte público en la zona, así como la incorporación de nuevas manifestaciones artísticas, tanto de carácter temporal como permanente, que correspondan al momento actual, que permitan que las personas se acerquen al arte, con elementos que abonen a la mejor comprensión de la obra y brinden nuevas significaciones para el lugar y la ciudad.

Pudo comprobarse que la ciudad es algo más que los elementos físicos que la componen, es también la imagen que de ella tienen sus habitantes, sus recuerdos, los sitios que frecuentan, los hitos que sirven

de referencia, los lugares con los que se sienten identificados y de los que se apropian.

El arte público, en palabras de los habitantes de esta ciudad: la embellecen, sirve como elemento para identificar, distrae, da color, es un medio de expresión, sirve para educar, aprender, acercarse a la cultura, imprimir diversidad y romper con la monotonía. El arte público, entonces, brinda una serie de posibilidades para todos. Es historia, cultura, memoria colectiva. Algunos se deleitarán con él, otros transformarán el espacio con sus propuestas, se apropiarán de él, se manifestarán. Finalmente, el verdadero arte público es el que se construye con la participación de todos.



## REFERENCIAS

- AMENDOLA, G. (2000), *La ciudad postmoderna. Magia y miedo en la metrópolis contemporánea*, Madrid, Celeste Ediciones.
- ARENDT, H. (1958), *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós.
- ARMAJANI, S. (1968-1978), *El arte público en el contexto de la democracia americana*. Disponible en: <http://documents.mx/download/link/armajani-manifiesto-la-escultura-publica-en-el-contexto-de-la-democracia-americana>. Consultado: octubre 15, 2015.
- AUGÉ, M. (2008), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BAUMAN, Z. (2007), *Arte, ¿líquido?*, Madrid, Sequitur.
- BENJAMIN, W. (1939), *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro.
- BORJA, J. (2003), *La ciudad conquistada*, Madrid, Alianza.
- BORJA, J. y Z. Muxí (2003), *El espacio público: ciudad y ciudadanía*, Barcelona, Electa.
- CALDEIRA, T. (2007), *Ciudad de Muros*, Barcelona, Gedisa.
- CANDELA, I. (2007), *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*, Madrid, Alianza Forma.
- CASTELLS, M. (2002), "Local and Global: Cities in the Network Society", *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, 93(5), pp. 548-558.

- CHRISTO & Jeanne-Claude (1972), "Running Fence", *Projects*. Disponible en: <http://christojeanneclaude.net/projects/running-fence?view=info#.Vu175-IrlIU>. Consultado: febrero 6, 2016.
- (2005), "The Gates", *Projects*. Disponible en: [http://christojeanneclaude.net/projects/the-gates?view=info#.Vth2h\\_nhBhE](http://christojeanneclaude.net/projects/the-gates?view=info#.Vth2h_nhBhE). Consultado: octubre 5, 2015.
- COMPANHIA Paulista de Trens Metropolitanos (2015), "Projeto Grafite". Disponible en: . Consultado: abril 20, 2015.
- CORNELL University (2009), "Eisenman Details German Holocaust Memorial Project During Campus Visit", *aap Cornell Architecture, Art, Planning News*, 07, agosto, p. 16.
- CRAWFORD, M. (1992), "The World in a Shopping Mall", en M. Sorkin (ed.), *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of the Public Space*, pp. 3-30, Nueva York, Hill and Wang.
- DANTO, C. A. (2013), *Qué es el arte*, Barcelona, Paidós.
- DAVIS, M. (1990), *City of Quartz*, Nueva York, Verso.
- (1992), "Fortress Los Angeles: The Militarisation of the Urban Space", en M. Sorkin (ed.), *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of the Public Space*, pp. 154-180, Nueva York: Vintage Books.
- DEUTSCHE, R. (1992), "Public Art and Its Uses", en H. Senie & S. Webster, *Critical Issues in Public Art*, pp. 158-170, Nueva York, HarperCollins.
- DUCHAMP, M. (1961), "Apropos of 'Readymades'. Lecture at the Museum of Modern Art". Disponible en: <http://radicalart.info/things/readymade/duchamp/text.html>. Consultado: diciembre 11, 2015.
- DUHAU, E. (2009), "Vida y muerte del espacio público", en M. Rodríguez y J. Roze, *Ciudades latinoamericanas iv: Políticas, acciones, memoria y reconfiguración del espacio urbano*, pp. 213-238, México, Universidad Autónoma de Guerrero.
- DUQUE, F. (2001), *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal.
- (2011), "Arte urbano y espacio público", *Res Pública. Revista de Filosofía Política*, (26). Disponible en: . Consultado: junio 7, 2013.
- ECO, U. (2000), *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- EL Informador (1918), "La colonia 'Reforma'", 7 de abril. Disponible en: Consultado: febrero 5, 2016.
- (2012), "El arte urbano, expuesto", 10 de agosto. Disponible en: Consultado: enero 5, 2016.
- FOURNIER, A.; Escatel, S. y J. Cárdenas (2011), *Sector Reforma*, Guadalajara, Fonca-Conaculta.
- GEHL, J. (2006), *La humanización del espacio urbano. La vida social entre los edificios*, Barcelona, Reverté.
- (2014), *Ciudades para la gente*, Buenos Aires, Infinito.
- GIGLIA, A. (2003), "Espacio público y espacios cerrados en la ciudad de México", en P. Ramírez Kuri, *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, pp. 341-364, México, D.F., Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales; Miguel Angel Porrúa.
- GÓMEZ Aguilera, F. (2004), "Arte, ciudadanía y espacio público", *On the w@terfront*, pp. 36-51.
- GONZÁLEZ, A. L. (2014), *Guía ciudadana. Lafayette*, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes.
- GROYS, B. (2014), *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra.
- HABERMAS, J. (1962), *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HEIN, H. (2006), *Public Art. Thinking Museums Differently*, Oxford, Altamira Press.
- JACOBS, J. (1973), *Vida y muerte de las grandes ciudades americanas*, Barcelona, Península.
- JIMÉNEZ, B.; Olivera, A. R. y R. M. López (2014), "Espacios públicos sustitutos por apropiación espacial juvenil en centros comerciales

- de Guadalajara y Puerto Vallarta”, en A. M. Burbano y P. Páramo, *La ciudad habitable: espacio público y sociedad*, pp. 163-180, Bogotá: Universidad Piloto de Colombia.
- JUDD, D. (1965), “Specific Objects”, *Arts Yearbook*, 8, pp. 74-82.
- KRAUSS, R. (1979), “La escultura en el campo expandido”, en H. Foster, *La Posmodernidad*, (2008), pp. 59-74, Barcelona, Kairos.
- LACY, S. (1994), *Mapping the Terrain: New Public Genre Art*, Seattle, Bay Press.
- LAILACH, M. (2007), *Land Art*, Colonia, Taschen.
- LEFEBVRE, H. (1971), *De lo rural a lo urbano*, Barcelona, Ediciones Península.
- (1974), *La producción del espacio*, (2013), Madrid, Capitán Swing.
- LIPOVETSKY, G. (2000), “Espacio privado y espacio público en la era posmoderna”, en B. Ardití, *El reverso de la diferencia. Identidad y política*, pp. 23-36, Caracas: Nueva Sociedad.
- LÓPEZ Moreno, E. (2002), *La Cuadrícula. En el desarrollo de la ciudad hispanoamericana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- LYNCH, K. (1984), *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MADERUELO, J. (1990), *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Mondadori.
- (2010), *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Madrid, Akal.
- MARZONA, D. (2009), *Arte minimalista*, Colonia, Taschen.
- MORRIS, R. (1992), “Earthworks: Land Reclamation as Sculpture”, en H. Senie & S. Webster, *Critical Issues in Public Art. Content, Context and Controversy*, pp. 250-260, Nueva York, HarperCollins.
- NÚÑEZ, B. (2003), “Guadalajara y su cultura material en el contexto urbano”, en A. Guerrerosantos, *El arte urbano en Guadalajara*, pp. 31-45, Guadalajara, Secretaría de Cultura, *El Informador*.
- ONU-HABITAT (2014), “Join the World Urban Campaign”. Disponible en: Consultado: abril 14, 2014.
- ORTIZ, D. (2006), “Prólogo”, en A. González, *Escultura urbana en Guadalajara y sus protagonistas. La segunda mitad del siglo xx*, pp. 9-13, Guadalajara: Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.
- PEREDO, A. (2011), “Lectura socio-territorial de Guadalajara a través del graffiti actual: espacios, actores, estilos y técnicas de intervención callejera en el espacio urbano”, tesis doctoral inédita, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- PLENSA, J. (2004), “The Crown Fountain”. Disponible en: Consultado: febrero 15, 2015.
- POL, E. (1996), “La apropiación del espacio”, en L. Iñiguez y E. Pol, *Cognición, representación y apropiación del espacio*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona.
- (2002), “El modelo dual de la apropiación del espacio”, en R. García Mira; J. M. Sabucedo y J. Romay, *Psicología y medio ambiente. Aspectos psicosociales, educativos y metodológicos*, pp. 123-132, A Coruña, Asociación Galega de Estudios e Investigación Psicosocial.
- POL, E. & S. Valera (1999), *Symbolisme de l'espace public et identité sociale*, Universitat de Barcelona. Disponible en: <http://www.ub.edu/escult/doctorat/html/lecturas/villes.pdf>. Consultado: enero 3, 2014.
- PROSHANSKY, H. M.; Fabian, A. K. & R. Kaminoff (1983), “Place-identity: Physical World Socialization of the Self”, *Journal of Environmental Psychology*, pp. 57-83.
- SECTOR Reforma (2011), “Com:plot: Intervención de Sector Reforma”. Disponible en: . Consultado: agosto 2, 2015.
- SENIE, H. (1992), “Babbons, Pet Rocks and Bomb Threats. Public Art and Public Perception”, en H. Senie & S. Webster, *Critical Issues in Public Art. Content, Context and Controversy*, pp. 237-246, Nueva York, HarperCollins.

- SENIE, H. & S. Webster (1992), *Critical Issues in Public Art. Content, Context and Controversy*, Nueva York, HarperCollins Publishers.
- SERFATY-GARZON, P. (2003), "L'Appropriation", en M. Segaud; J. Brun & J.-C. Driant, *Dictionnaire Critique de L'Habitat et du Logement*, pp. 27-30, París, Armand Colin.
- SORKIN, M. (1992), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, Nueva York, Hill and Wang.
- TOSCANO, J. (2014), *Contra el arte contemporáneo*, México, D.F., Tumbona Ediciones.
- WHYTE, W. (1980), *The Social Life of Small Urban Spaces*, Michigan, Edwards Brothers.

#### RELACIÓN DE IMÁGENES

1. Anish Kapoor. *Cloud Gate*. Chicago, 2004.
2. Jaume Plensa. *Crown fountain*. Chicago, 2004.
3. Peter Eisenman. *Memorial a los Judíos asesinados de Europa*. Berlín, 1997-2005.
4. Gaeta & Springall. *Memorial a las víctimas de la violencia en México*. Ciudad de México, 2013.
5. Curly Stencil. Luis Barragán. Guadalajara, 2014
6. Guillermo Santamarina y Sector Reforma. Proyecto de procesamiento icono-isocrónico a la escultura *Pájaro Amarillo* (1957) de Mathias Goeritz. Guadalajara, 2008.
7. Santiago Flores. *Hidalgo rompiendo las cadenas de esclavitud*, 1985.
8. Fernando González Gortázar. *La Gran Puerta*, 1969.
9. Ulises Sánchez. *Diálogo*, 2014.
10. Jorge Jasso. *Geometría urbana obra abierta*, 2013.
11. Estudio 3.14. *Túnel Guadalajara intensa*, 2014.
12. Olga Zuno. *Cantinflas*, 2013.
13. Pedro Escapa. *La Pluma*, 2017.
14. Ismael Vargas. *Sincretismo*, 2017.
15. José Fors. *Árbol adentro*, 2017.
16. Juan José Méndez. *La Madre Patria*, 1967.
17. Juan José Méndez. *Francisco Márquez*, 1950.
18. Arq. Vicente Mendiola - Juan Olaguíbel. *Monumento a los Niños Héroe*s, 1949-1951.
19. Lelo. *Tlalelokan*, 2015.
20. vrs Crew. *Proyecto Xiuhcōatl*, 2012.
21. Hazte paso. *Intervención*, 2015.
22. Alejandro Fournier. *Ta\_patio*, 2009-2011.
23. Watchavato. *Tiempo Nuevo*, s/f.
24. Museo Raúl Anguiano. *Mural vandalizado*, 2016.
25. Victor Manuel Contreras. *Inmolación de Quetzalcōatl*, 1982 / Olga Zuno. *Cantinflas*, 2013 / Jorge de la Peña. *La Estampida*, 1982 / Fernando González Gortázar. *Torre de los Cubos*, 1972 / Gabriel Chávez de la Mora. *Monumento a la Bandera*, 1950 / Sebastián. *Arcos del Milenio*, 2005 / Mathias Goeritz. *Pájaro amarillo*, 1957 / Estudio 3.14. *Túnel Guadalajara intensa*, 2014.
26. Desconocido. *Obelisco*, 1964 / Alejandro Fournier. *Ta\_patio*, 2009-2011 / Himalayas. *Sticker*, 2015 / vrs Crew. *Proyecto Xiuhcōatl*, 2012 / Juan José Méndez. *Francisco Márquez*, 1950 / Lelo. *Tlalelokan*, 2015 / Hazte paso. *Intervención*, 2015 / Gerardo Romero. *Pedro Garfias*, s/f.
27. *Stickers* en mobiliario urbano y jardineras de Av. Chapultepec, 2015.
28. *Tags y stencils* en mobiliario urbano y jardineras de Av. Chapultepec, 2015.
29. Intervención documentada originalmente e intervención posterior. Av. Chapultepec, 2016.

30. Victor Manuel Contreras. *Inmolación de Quetzalcóatl*, 1982 / Jorge de la Peña. *La Estampida*, 1982 / Sebastián. *Arcos del Milenio*, 2005.
31. Juan José Méndez. *Agustín Melgar*, 1950 / Arq. Vicente Mendiola - Juan Olaguíbel. *Monumento a los Niños Héroes*, 1949-1951 / vrs Crew. Proyecto Xiuhcóatl, 2012.
32. Juan José Méndez. *Juan de la Barrera*, 1950 / Desconocido. *Obelisco*, 1964 / Alejandro Fournier. *Ta\_patio*, 2009-2011.
33. Profesionista con oficina en Av. Chapultepec. *Mapa mental 1*, 2016.
34. Profesionista con oficina en López Cotilla. *Mapa mental 2*, 2016.
35. Residente de la calle Marsella. *Mapa mental 3*, 2016.
36. Residente de Av. La Paz. *Mapa mental 4*, 2016.
37. Residente de la calle Libertad. *Mapa mental 5*, 2016.
38. Humberto Ramirez, ika y hras / Jose Luis López Galván. *Bancas intervenidas*, 2012.
39. Alejandro Fournier. *Ta\_patio*, 2008.
39. *Ta\_patio*. *Intervención en el patio del Museo de la Ciudad*. Fotografía cortesía © Sector Reforma (Santino Escatel, Javier Cárdenas Tavizon, Alejandro Fournier).

**FOTOGRAFÍAS © ISABEL LÓPEZ PÉREZ CON EXCEPCIÓN DE:**

3. *Memorial a los judíos asesinados de Europa*. Fotografía cortesía © Alejandra Villagrana.
6. *Proyecto de procesamiento icono-isocrónico a la escultura El pájaro amarillo (1957) de Mathias Goeritz*. Fotografía cortesía © Sector Reforma (Santino Escatel, Javier Cárdenas Tavizon, Alejandro Fournier).
- 11 Y 25H. *Túnel Guadalajara intensa*. Imagen cortesía de © Estudio Pi S.C. Fotografía © Mercedes Macías.
38. *Bancas intervenidas por Humberto Ramirez, ika y hras / Jose Luis López Galván*. Imagen cortesía © Cabezas Cuadradas. Gestión y Arte para la ciudad.



## ANEXO DOS. FORMATO PARA ENTREVISTA ARTISTAS

Datos generales: Fecha          Lugar          F M          Edad  
Artista

1. Para ti, ¿qué significa trabajar en el espacio público?  
¿Qué objetivos persigues? ¿A quién se dirige tu obra?
2. ¿Arte público o arte urbano? ¿Cómo lo definirías?  
¿Cuál es su función? ¿A quién debe servir?
3. Háblame acerca de la pieza  
¿Cuál es su intención?
4. ¿Por qué se encuentra en este sitio en particular? ¿Por qué la zona de Chapultepec?
5. Pláticame un poco acerca de la elaboración. ¿Qué técnicas, materiales, se emplearon?
6. En cuanto a la gestión de la pieza ¿Cómo fue? ¿El gobierno tiene objetivos específicos? ¿Intenciones?
7. ¿Qué opinas en general del arte público en Guadalajara?
8. ¿Qué obras de arte público consideras importantes en la ciudad?  
¿Tienes alguna favorita y por qué?



Universidad de Guadalajara

RECTOR GENERAL

Dr. Ricardo Villanueva Lomelí

VICERRECTORA EJECUTIVA

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea

SECRETARIO GENERAL

Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dr. Francisco Javier González Madariaga

RECTOR DEL CENTRO

Mtra. María Dolores del Río López

SECRETARÍA ACADÉMICA

Dr. Everardo Partida Granados

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Dra. Edith Rosario Jiménez Huerta

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE DISEÑO Y PROYECTOS

Dr. Ramón Reyes Rodríguez

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE PROYECTOS URBANÍSTICOS

**El arte y la ciudad:** posibilidades del arte en el espacio público.

Se terminó de imprimir en marzo de 2021, en los talleres de Ediciones de la noche,

Madero 687, CP 44100, Guadalajara, Jalisco, México.

La edición estuvo al cuidado del autor y el diseño editorial  
a cargo de Víctor Chávez.

Para su elaboración se utilizaron las familias tipográficas Alkes 10/12 puntos

para cuerpo y Alkes de 24, 18, 16, 14 y 12 puntos para títulos y subtítulos

La plataforma fue en Macintosh y la diagramación en Adobe InDesign CC.

El tiraje fue de 500 ejemplares.