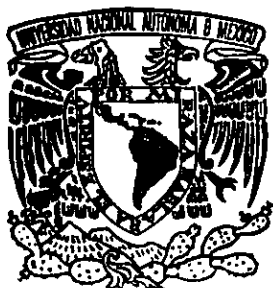


00264



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**ARTE URBANO: UN COMPROMISO CON
LA CIUDAD**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRO EN ARTES VISUALES

(Arte Urbano)

P R E S E N T A:

RODOLFO ZARATE BUSTAMANTE

MEXICO, D. F.

2000

270305



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

Quiero expresar mi agradecimiento a los maestros que han leído este trabajo y me han brindado sugerencias sobre él.

Estoy agradecido a todos ellos y muy especialmente al profesor Ramón Cervantes Parra, Catedrático de la Academia Nacional de San Carlos, por dirigirme en esta tesis y al profesor Arturo Padilla Santibáñez, licenciado en Filosofía y Letras, que se tomó el enorme trabajo de asesorarme y de revisar cuidadosamente, línea por línea, este trabajo.

Finalmente, agradezco el apoyo y comprensión de mis familiares.

PRESENTACIÓN GENERAL

Después de estudiar la problemática del arte urbano en general y, en particular, la de su problemática en nuestro país, decidí investigar, para la elaboración de esta tesis de maestría, acerca de la manera en que el arte urbano debe enfocarse para ayudar a la formación consciente del medio en que vivimos, de tal manera que alcance a modificar la conciencia de nuestra sociedad en la proporción que le sea posible. Para ello, efectué un análisis conceptual idóneo para alcanzar a demostrar la hipótesis que desarrollé para satisfacer estas inquietudes, con la intención de construir una conceptualización filosófica que soporte una propuesta de arte urbano específica y su correspondiente instalación en las calles de la ciudad.

En consecuencia, en esta tesis se hizo una investigación conceptual para encontrar la justificación teórica que sustente este concepto de arte urbano en particular, sin pretender, en ningún momento, tratar el tema de manera universal, ni agotar todas las posibles formas de interpretar y manejar cada uno de los conceptos que aquí se tratan.

De ninguna manera pretendí analizar o tratar el fenómeno del arte como género, sino más bien, desplegar una conceptualización del mismo que sirva a las intenciones y pretensiones de esta tesis.

Resulta muy importante hacer resaltar el hecho de que tanto los conceptos, como sus derivaciones, que se omiten o se restringen en su significado, son aquellos que no tienen alguna relación directa con la construcción de esta conceptualización o con su propuesta y su aplicación práctica. Esta omisión o restricción no se hizo porque dichos conceptos no se consideren importantes o dignos de mención y análisis, sino simplemente porque no tienen una aplicación directa en esta concepción o porque sobrepasan los alcances del presente trabajo.

Me interesa, por lo tanto, que quede claro que se trata de una investigación que, como tal, tiene muy bien acotado su alcance y la dimensión en la que podría actuar, lo cual queda supeditado a la estricta confirmación de la hipótesis. No hablé del arte, ni del arte urbano, ni del estímulo o el goce estético, etc., en sí mismos, sino que encontré una concepción de los mismos que me permitió desarrollar esta investigación.

ÍNDICE GENERAL

	<i>Págs.</i>
PREÁMBULO.....	11
ENFOQUE DE LA RED CONCEPTUAL.....	18
PRIMERA PARTE: LA CULTURA O LA SEMANTIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA URBANA.....	21
<i>1 Introducción al problema.....</i>	<i>21</i>
<i>2 La cultura como sustento del proceso de semantización de la experiencia.....</i>	<i>22</i>
2.1 <i>¿Qué es cultura?.....</i>	<i>22</i>
2.2 <i>¿Qué es semantización?.....</i>	<i>24</i>
2.3 <i>¿Qué es cultura semantizada?.....</i>	<i>28</i>
2.4 <i>¿Cómo es una cultura consciente de la semantización?.....</i>	<i>29</i>
<i>3 La experiencia social.....</i>	<i>31</i>
<i>4 La experiencia del sujeto.....</i>	<i>33</i>
SEGUNDA PARTE: UN CONCEPTO DE ARTE URBANO.....	36
<i>1 Introducción al problema.....</i>	<i>36</i>
<i>2 El humanismo.....</i>	<i>38</i>
<i>3 El arte.....</i>	<i>41</i>
3.1 <i>¿Qué es la acción artística?.....</i>	<i>41</i>
3.2 <i>¿Qué hace un objeto artístico?.....</i>	<i>43</i>
<i>4 El espacio urbano en el arte.....</i>	<i>47</i>
<i>5 El concepto de arte urbano de este trabajo.....</i>	<i>48</i>
TERCERA PARTE: LA DESCONTEXTUALIZACIÓN DE OBJETOS COMO UN INSTRUMENTO PARA EXPRESAR ESTE CONCEPTO DE ARTE URBANO.....	52
<i>1 Introducción al problema.....</i>	<i>52</i>
<i>2 ¿Qué es el contexto y cómo se manifiesta en el arte?.....</i>	<i>54</i>
<i>3 ¿Qué hace el contexto en el arte?.....</i>	<i>56</i>

ÍNDICE

	<i>Págs.</i>
<i>4 ¿Qué es descontextualizar un objeto en el arte?.....</i>	<i>57</i>
<i>5 ¿Qué hace la descontextualización de objetos en el arte?.....</i>	<i>58</i>
<i>6 La descontextualización de objetos en este concepto del arte urbano.....</i>	<i>60</i>
CUARTA PARTE: JUSTIFICACIÓN DEL CONCEPTO DE ARTE URBANO DE ESTE TRABAJO.....	66
<i>1 Justificación histórica.....</i>	<i>66</i>
<i>2 Justificación teórica.....</i>	<i>70</i>
QUINTA PARTE: INVESTIGACIÓN DE CAMPO.....	72
<i>1 Introducción al problema.....</i>	<i>72</i>
<i>1.1 Objetivos.....</i>	<i>73</i>
<i>1.2 Restricciones.....</i>	<i>73</i>
<i>2 El objeto artístico.....</i>	<i>74</i>
<i>2.1 ¿Qué es el objeto artístico?.....</i>	<i>74</i>
<i>2.2 ¿Dónde se instala el objeto de arte urbano?.....</i>	<i>75</i>
<i>2.3 ¿Qué es lo que se puede planear cuando se presenta un objeto de arte urbano?.....</i>	<i>76</i>
<i>3 Metodología de la investigación.....</i>	<i>77</i>
<i>3.1 Justificación del sitio de la investigación.....</i>	<i>77</i>
<i>3.2 Análisis del subcontexto de la realidad cultural del sitio donde se realizó la investigación.....</i>	<i>77</i>
<i>3.3 Análisis del subcontexto de la realidad cultural del artista y del receptor.....</i>	<i>81</i>
<i>3.4 Determinación de los objetos a instalar y la mejor manera de presentarlos.....</i>	<i>83</i>
<i>3.4.1 Metodología para la formalización de la investigación</i>	<i>84</i>
<i>3.4.1.1 El concepto de selección de objetos para la investigación.....</i>	<i>84</i>
<i>3.4.1.2 Formalización de la investigación.....</i>	<i>87</i>
<i>3.4.2 Desarrollo de la metodología.....</i>	<i>87</i>
<i>3.4.3 Descripción de los objetos a instalar.....</i>	<i>94</i>
<i>4 Instalación de los objetos.....</i>	<i>95</i>
<i>5 Conclusiones de la investigación.....</i>	<i>114</i>
CONCLUSIONES GENERALES.....	117
BIBLIOGRAFÍA.....	121

PREÁMBULO

La problemática urbana de la capital del país ha llegado a ser extremadamente compleja, no sólo por su tamaño, sino por el crecimiento desorganizado, deshumanizado y sin previsión que en los últimos años la ha caracterizado, provocando una situación de crisis en todos los ámbitos de la sociedad. Esta situación me ha llevado a la idea de que el arte, como recurso intelectual y de expresión de lo más elevado en el hombre, debe comprometerse en la búsqueda de soluciones que mejoren la situación de la urbe.

Por un lado, me parece que una de las causas principales de la problemática urbana que se vive, no sólo en esta ciudad, sino en todo el país, es ética antes que nada. Considero que se tiene un problema de principios y valores provocado por un afán incomprensible de ser lo que no se es. En México se vive en una oligarquía, cuyo poder está en manos de la familia dueña del dinero y de la familia revolucionaria, que vive esforzándose por ser una democracia. Pero una democracia se fundamenta en la virtud cívica, en el espíritu colectivo del pueblo, en el respeto general de la legalidad y en una cohesión de intereses, los cuales, no están suficientemente arraigados en nuestro país. La falta de solidez de estos principios se sustenta en problemas culturales que han sido resultado del proceso de formación de nuestro país como nación independiente. Por lo tanto, creo que para que se consolide en México una democracia es necesario realizar un proceso de transformación cultural cimentado en el propio espíritu de nuestro pueblo y dirigido a reforzar estos principios. Entonces, me parece que en vez de crear el fundamento cultural que permita el despliegue de estos principios partiendo de lo que realmente se es, se pretende lograr el cambio partiendo de principios que aún no están consolidados, lo cual ha conducido a nuestro gobierno ha enfrascarse en un proceso de cambio que se ha eternizado y dificulta su realización.

Por otra parte, en relación con la práctica artística en las calles de la ciudad de México, que es el tema al que se dirige esta tesis, distingo dos tipos de trabajos: por un lado, los desarrollados por diferentes grupos artísticos que, a mi parecer, no han alcanzado un impacto social de importancia considerando la problemática tan compleja de nuestra ciudad y, por otro lado, los desarrollados con permiso del gobierno que, a mi parecer, se limitan a expresar problemas formales, olvidándose de la relación funcional entre los seres

humanos y los objetos. Esta relación es precisamente lo que humaniza al arte¹ y es parte integral de la práctica artística. Considero, al igual que Xavier Rubert de Ventós, que es necesaria una transformación del arte *que responda a las necesidades internas del arte mismo, a un nuevo humanismo y a las necesidades que la ciudad demanda*. Pienso que este nuevo humanismo no debe conformarse con exaltar al hombre o a su mundo, sino que *debe enfocarse a la formación consciente del medio en que vivimos, modificando la conciencia de la sociedad en la proporción que le sea posible*.

Este nuevo humanismo puede centrarse en un cambio de enfoque en relación al centro de gravedad que equilibra y da sentido a todas nuestras actividades. Mientras este centro siga siendo el dinero se continuará viviendo en un mundo enajenado que en vez de conducir a una vida feliz, humana y buena, conducirá a una vida llena de frustraciones, limitaciones y de una incapacidad para que cada quien satisfaga sus necesidades y deseos. En cambio, si con fundamento en un nuevo humanismo, se logra que el centro de gravedad sea dignificar y respetar la libertad que la vida misma contiene para todo ser viviente y teniendo como único interés de toda actividad transformadora del hombre su constitución integral en perfecto equilibrio con el medio en el que vive, se podrán crear ciudades que brinden condiciones y posibilidades que permitan a cada quien alcanzar una vida feliz, humana y buena. Con un fundamento de este tipo, se podría plantear un proceso de transformación cultural que podría permitir a nuestro pueblo generar los principios que le faciliten consolidar su democracia. Creo que el arte puede utilizarse como herramienta fundamental para lograr este propósito rehumanizador.

Por lo tanto, la hipótesis de este trabajo plantea el hecho de que el arte actual sólo en contadas ocasiones logra impactar la conciencia del receptor en relación a la problemática de la ciudad y, por lo tanto, intenta rescatar esta función humanizadora del arte.

Para lograr que el arte urbano impacte la conciencia del receptor y se comprometa con la problemática de la ciudad, se propone descontextualizar en las calles de la ciudad los objetos propios de la realidad del lugar en el que se presente la obra de arte, alterando el subcontexto cultural bajo el que habitualmente se manifiestan, dándole la oportunidad a las personas de vivenciar los objetos en sí mismos, fuera del contexto cultural que les da sentido, de tal manera que los induzca a revalorar y a modificar la perspectiva que tienen de ellos.

Con el objeto de confirmar la plausibilidad de estas afirmaciones se dividió el trabajo en un análisis conceptual y en la realización de una serie de investigaciones encaminadas a la búsqueda de la aplicación práctica de la hipótesis que permita la posible realización de obras de arte de este tipo.

Para ubicar la concepción metodológica es necesario aclarar el nivel discursivo en torno al cual girará el desarrollo del análisis conceptual de este trabajo. Normalmente

¹ Entiendo por humanizar el hecho de que al realizar cualquier tipo de obra se tomen en cuenta, antes que nada, principios éticos.

existen dos niveles de discurso: el universal y el particular. Dentro del nivel universal se acostumbra estudiar el ser *en sí* de los fenómenos, visto desde un enfoque genérico que intenta encontrar las *causas primeras* de esos fenómenos; es decir, rescatando aquellos elementos comunes en cada uno de estos fenómenos. Dentro del nivel particular se estudia la manifestación de cada uno de los diferentes géneros para encontrar las *causas particulares* de cada uno de estos fenómenos y, además, se estudia la manifestación concreta de cada uno de los elementos que constituyen un fenómeno.

Dado que el nivel discursivo de lo universal tanto en el humanismo como en el arte tendría que encontrar aquellos elementos presentes en todo lo que el humanismo o el arte han sido, son y serán y, además, encontrar los diferentes elementos comunes con la *totalidad*, resulta en un esfuerzo que va más allá del alcance de este trabajo y que no conviene a sus intereses porque se traduciría en una síntesis general del fenómeno del humanismo y del arte.

En consecuencia me aboqué a fundamentar una red conceptual que me permitió instrumentar los elementos necesarios para realizar obras basadas en el concepto de arte que desarrollé para esta tesis.

Por lo tanto, en el caso del humanismo, más que interesarme en una explicación general de este fenómeno, se parte de los hechos mismos del hombre en el mundo, es decir, de cómo se concibe el hombre en el mundo y, en el caso del arte, más que interesarme en una explicación general de qué es y de lo que éste hace, me interesó conocer qué es la acción artística, qué hace un objeto artístico y se postula, sin interesar cuales sean sus *causas primeras*, de acuerdo a la tesis de Frances Vicens, que el arte crea conciencia y que ello permite revalorar la realidad.

Con esto no pretendo negar la importancia del problema universal, sino el abrir la posibilidad de encontrar soluciones reales y concretas a los problemas planteados en esta tesis, analizando de manera particular algunos elementos del fenómeno del humanismo y del arte.

A este respecto, me interesa expresar que mi punto de vista es que lo universal esta contenido en lo particular y lo particular es una expresión total de lo universal. Existe un refrán chino que dice: *en la mancha de un tigre está contenido todo el universo*. Por otro lado, está el concepto del número ALEPH en la matemática moderna, el cual expresa *un punto del universo que contiene todo el universo*. Se puede ver un ejemplo de esto en la novela "El Aleph" de Gabriel García Márquez. De esta manera, si se analiza un hecho particular con la suficiente atención, se puede descubrir en él, la manifestación concreta de lo universal aunque el hecho mismo y la vivencia del receptor no estén conscientes de esta situación. Por ejemplo, al ver una alcancía de iglesia se puede percibir en ella, por un lado, el manejo de un nivel tecnológico avanzado, tanto por su diseño como por su producción, además de la complejidad de su sistema de seguridad que incluye cerraduras y un sistema de combinación, permitiendo, además, sacar conclusiones acerca de las personas que la utilizan por su tamaño, peso y mecanismos; por otro lado, se puede percibir una dimensión

humana con respecto al hecho de que las personas que depositan en ella su dinero poseen un contexto cultural que los fundamenta y, que además, este acto posee una infinidad de motivaciones tanto en el depositante como en el que hace uso de este dinero, etc.

En este contexto, tomando como base el diccionario de filosofía de Nicola Abbagnano, entiendo por fenómeno la ocurrencia o posible ocurrencia de un hecho, por género el concepto que engloba a los diferentes elementos de un mismo fenómeno y por revalorar el acto de cuestionar la verdad o falsedad con que se ha valorado a un fenómeno o sus diferentes elementos y, entiendo por valor aquello que es digno de la elección o preferencia del hombre. *Además, dado que el término de conciencia se utiliza de manera importante y reiterativa, considero necesario aclarar el sentido con que entiendo este concepto: Conciencia es el resultado de nuestra capacidad de autojuzgar la totalidad de conocimientos que nos reportan nuestras facultades cognoscitivas (sensibilidad, emotividad, inteligencia, fantasía e intuición).*

El análisis conceptual hizo necesario aclarar el significado de los términos de cultura, semantización, humanismo, acción artística, objeto artístico, contexto y descontextualización. A este proceso semántico le llamo conceptualizar, el cual consiste en que, a partir del estudio de las ideas de algunos filósofos considerados como autoridades, se llega, a través de un proceso lógico, al contenido de las ideas que serán consideradas como conceptos y cuyo alcance, obviamente, queda restringido al marco de este trabajo. Esta conceptualización tiene por finalidad funcionar como un sustento filosófico que coadyuve no sólo al desarrollo de la metodología de la investigación práctica de este trabajo, sino al desarrollo ulterior de obras de este tipo.

La investigación para alcanzar la aplicación práctica de la hipótesis se apoyó en la doctrina de las categorías, de los co-principios del acto y la potencia y la teoría del cambio de Aristóteles, en los factores de estímulo de la atención de la psicología tradicional y en las etapas de un proceso de transformación cultural. Dentro de este orden de ideas, la revaloración de una realidad y la consiguiente modificación de la perspectiva que un sujeto tiene de la misma, se conceptualiza como un proceso de transformación cultural. Dentro de este proceso se pueden considerar las siguientes etapas: motivación, entendimiento, concienciación, diálogo, movilización y transformación.

Este proceso de conceptualización me llevó a investigar cuál es y cómo se da la relación que existe entre la obra de arte urbano y el receptor, llegando a la conclusión de que una de las premisas fundamentales para esta propuesta, es que la obra de arte urbano parta de los objetos propios de la realidad del lugar en el que se presente dicha obra, los cuales debe emplear el artista para elaborar un discurso con la intención de renovar los significados establecidos socialmente, por medio del cambio del subcontexto cultural bajo el que habitualmente se manifiestan. Este proceso puede tender a revertirse en el arte y en la cultura misma, influenciando y determinando la conciencia y el comportamiento de algunos sectores de la sociedad sensibles a ello por causas culturales.

Este tipo de relación ha sido estudiada por filósofos y artistas contemporáneos bajo la red conceptual de la semántica. Lo cual me permitió entender esta relación (obra de arte-receptor) como un fenómeno dialéctico con dos manifestaciones, una positiva y una negativa. La positiva se da cuando el objeto artístico produce un impacto en la sociedad que renueva los significados establecidos y provoca conductas consecuentes, como resultado del impacto que genera en la conciencia del receptor. La negativa se da cuando los significados establecidos que renueva, tienden a sustituir el interés natural del hombre por entender su realidad, invirtiendo el proceso cognitivo, quedando el hombre determinado por los signos en vez de que él mismo los determine.

En consecuencia, el desenlace propio de la investigación de esta relación me llevó a la necesidad de investigar y conceptualizar los términos de 'cultura' y 'semantización' porque resultan ser los conceptos clave para entender la problemática del arte en el mundo en que vivimos.

En este punto, es necesario aclarar que, para evitar confusiones, cuando se hace referencia al público que accede a la obra de arte, se utiliza el término de 'receptor', el cual señala a ese público de manera general y, cuando se señala al público que directamente se pretende impactar con una obra de arte específicamente diseñada para él, se utiliza el término de 'destinatario'.

Como el fin que se persigue es confirmar la plausibilidad de que a través de la descontextualización de objetos es posible que el receptor revalore los objetos con los que tiene contacto cotidiano, resultó necesario conocer y desarrollar una explicación del proceso por medio del cual la inteligencia del hombre le asigna un significado a los objetos que pretende conocer. Ésta se encontró en la explicación que hace Aristóteles acerca del "Proceso de Abstracción" a través del cual se puede entender el fenómeno de la cultura. Conociendo ésto, será posible que el objeto artístico cumpla con la función que se le asigna.

Para alcanzar esta finalidad se empleó un método deductivo (de lo general a lo particular) que permitió entender el fenómeno en forma global para ir evolucionando hasta llegar a la confirmación de la plausibilidad de que es posible que un objeto de arte urbano, cuyo diseño sea fundamentado en la descontextualización de objetos, puede impactar la conciencia del receptor de tal manera que lo lleve a revalorar alguna de sus realidades.

Dentro del análisis conceptual de la hipótesis de este trabajo, se emplearon los métodos aristotélicos de los predicables esenciales y de los predicables no esenciales para establecer el enfoque de la red conceptual de este trabajo.

Se decidió emplear como sustento metodológico de esta tesis, la filosofía de Platón y de Aristóteles con el objeto de rescatar las bases teóricas originales de nuestra cultura, ya que han llegado a tal grado de desarrollo, interpretación y uso que han terminado por degenerarse y perder su significación esencial. Este fenómeno de degeneración ha terminado por crear una confusión en relación a las bases teóricas que sustentan a la filosofía del arte. Considero que estas filosofías son importantes al menos por las siguientes

razones: porque consideran al bien y a la verdad como el cumplimiento de una finalidad y, porque sirven como criterio para ordenar nuestra concepción del mundo.

Para la realización de las investigaciones encaminadas a la búsqueda de la aplicación práctica de la hipótesis se llevó a cabo una investigación de campo, la cual, dada la magnitud de este planteamiento y las restricciones que se encontraron para la realización de la misma, se fragmentó en su alcance, de acuerdo a las diferentes etapas de un proceso de transformación cultural, lo cual restringió esta investigación a encontrar qué elementos es necesario incluir en los objetos a instalar para alcanzar la adecuada motivación de la gente y poder, más adelante, en otro momento, diseñar una obra de arte urbano que satisfaga la hipótesis de este trabajo. La metodología que se siguió para determinar qué tipo de objetos se instalaron se fundamentó en los principios de creatividad de Edward de Bono.

En la primera parte, se analizó el concepto de cultura y semantización a través de las definiciones de Nicola Abbagnano, de su diccionario de Filosofía, complementando esta visión con las ideas de los filósofos contemporáneos que abordan esta problemática bajo un enfoque similar al que se planteó en este trabajo, para llegar a desarrollar los conceptos de cultura y de semantización. Además, la misma naturaleza del método deductivo y la lógica del problema que se enfrentó, me llevaron a conceptualizar lo que es "cultura semantizada" y "cultura consciente de la semantización" con el fin de entender la aplicación de este marco teórico en la experiencia social y en la experiencia del individuo, que sirvieron, finalmente, para dar sustento a la concepción del arte que se planteó en la segunda y tercera partes de este trabajo.

En la segunda parte, la misma naturaleza del problema y el marco teórico analizado en la primera parte, me llevaron a entender que como siempre el humanismo de cada época ha orientado al arte, en el sentido de que aquel determina la manera como el hombre se concibe a sí mismo en el mundo, el arte siempre será un reflejo del humanismo. Por lo tanto, el arte contemporáneo debe ser reflejo de un "nuevo humanismo" y no de otros humanismos ya caducos. Inicié definiendo lo que pudiera ser un "nuevo humanismo", para inmediatamente entrar al tema del arte. Éste se analizó a través de las concepciones tradicionales de Platón y Aristóteles, para llegar a conceptualizar qué es la acción artística y qué es lo que hace un objeto artístico para, con esta base, analizar las tendencias artísticas que lo han llevado hasta sus últimas consecuencias (el no-arte de Marcel Duchamp) con el fin de comprender de qué manera esta propuesta puede tener una aplicación práctica en el espacio urbano y cuáles son los aspectos fundamentales que se deben analizar antes de ponerla en escena. Con la finalidad de revisar la consistencia lógica de los argumentos del concepto de arte urbano que se propuso y evitar contradicciones, apliqué el método de los tópicos de Aristóteles, el cual considero adecuado para este objetivo porque parte de afirmaciones plausibles y no de verdades absolutas. Además, este método me llevó a comprender las consecuencias últimas de mis argumentos.

En la tercera parte, se estableció *la manera* en la que se puede utilizar este arte como un elemento crítico que genere una fuerza de ruptura que modifique la inercia con que la cultura semantiza y detiene la evolución de la humanidad. Para ello, se analizó el concepto

de contexto y lo que hace en el arte para confirmar la plausibilidad de que la descontextualización de objetos permite “esterizarlos” del sentido que habitualmente se les asigna y poder así ver cómo, cuando un objeto se presenta descontextualizado, se obliga al destinatario a revalorar su realidad.

En la cuarta parte se justificó este concepto de arte urbano tanto histórica, como teóricamente.

En la quinta parte se realizó una investigación de campo que permitió encontrar qué elementos es necesario incluir en los objetos a instalar para alcanzar la adecuada motivación de la gente y observar lo que sucede cuando se presenta en las calles de la ciudad un objeto fuera del contexto que le da sentido. Para ello, primero, se establecieron una serie de objetivos y se encontraron algunas restricciones en la realización de esta investigación; segundo, se hizo un análisis del objeto artístico, con la finalidad de establecer su naturaleza; tercero, se conceptualizó a la ciudad, como el “soporte” en el que se presenta el objeto de arte urbano; cuarto, se encontró en qué ámbito de la creación artística se puede planear el diseño del objeto de arte urbano; quinto, se expuso la metodología que permitió la realización de esta investigación; sexto, dentro de esta metodología se justificó el sitio de la investigación, se analizó el subcontexto de la realidad cultural del sitio donde se realizó la investigación, se analizó el subcontexto de la realidad cultural del artista y del receptor, se determinaron los objetos a instalar y la mejor manera de presentarlos, para ello, se estableció una metodología para la formalización de la investigación que incluyó, la definición de un concepto de selección de objetos y la propia formalización; séptimo se desarrolló esta metodología para llegar, por fin, a la descripción de los objetos a instalar; octavo, se expuso el resultado de la instalación de los objetos con su evidencia fotográfica; y, noveno, por último, se realizaron algunas conclusiones obtenidas durante estas experiencias.

Finalmente, para dar por terminado este trabajo, se realizaron unas conclusiones generales en las que se hizo ver cómo la hipótesis de esta tesis puede considerarse como plausible dentro de ciertos niveles de confirmación y, de esta manera, encontrar los fundamentos conceptuales que sustentan a esta visión del arte urbano como posible dentro de los límites y alcances que se propone el arte en general. Estas conclusiones se obtuvieron a través de un análisis fundamentado en la estructura lógica de algunas reglas de inferencia, intentando, con ello, presentarlas como una estructura lógica, para evitar contradicciones y asegurar su coherencia.

ENFOQUE DE LA RED CONCEPTUAL

Con la finalidad de aclarar la metodología con base en la cual se diseñó la red conceptual que conduce la tesis de este trabajo, se plantea el modelo que resultó como consecuencia del propio orden e ilación con que se concibió el entramado lógico que la rige.

Como los sujetos implícitos en todo este trabajo son la humanidad y la cultura, y ésta última es el resultado de las relaciones de cada hombre con las cosas, los demás y consigo mismo, entendidas a partir de un sistema de significación, ambos conceptos y su sistema de significación se consideraron como las categorías supremas de esta tesis, cuyo contenido está presente en absolutamente todo lo que haga o pueda hacer el hombre mismo (ya sea como individuo o como grupo social).

La cultura, junto con la curiosidad innata del hombre por saber y su natural tendencia a tener una vida feliz, humana y buena, genera necesidades y finalidades que establece el hombre por las exigencias que le manifiestan, dentro de ese contexto, su inteligencia, ya sea instintiva, emocional o racional.

Dichas necesidades y finalidades, cuando se generalizan en la sociedad, generan, a su vez, el conocimiento, el cual es uno sólo, pero por el ámbito al que se refiere puede dividirse en: conocimiento empírico (la experiencia sensible del mundo natural y artificial), conocimiento científico (conocimiento comprobable y demostrable que establece leyes), conocimiento filosófico (interpretación de las cosas por medio de la cual se establece un deber ser), conocimiento teológico (el conocimiento acerca de la esencia y la existencia de Dios). Este conocimiento se establece como tal a partir de su coherencia lógica y de su relación con la realidad o el sentido común (plausibilidad): ambos cimientos soportan la VERDAD.

Este conocimiento verdadero se aplica a la investigación de la naturaleza y el cosmos (la física de Aristóteles), a la naturaleza humana (la ética y la poética de Aristóteles) y al propio interior del hombre (la Metafísica de Aristóteles).

El nivel de avance que se logra en determinada etapa de la evolución del hombre, dentro de una cultura determinada, es el momento histórico, dentro del cual se vive de acuerdo a cierto descubrimiento de las leyes de la naturaleza (ciencia), de formas de hacer las cosas posibles (técnica), de normas de conducta (ética), de apreciación de la belleza (estética), de organización social (política), de reparto de la riqueza (economía), etc.

Todo ello, la humanidad, su cultura, el conocimiento que genera y el momento histórico en que se da, determinan las diferentes maneras en que el hombre se objetivará en el mundo, es decir, la manera en que se realiza, en que se manifiesta, en que se "imprime" en el mundo. El nivel de conciencia del individuo, dentro de un momento histórico determinado, le exige una respuesta coherente hacia el entorno dentro del cual se manifiesta esta objetivación, lo cual le da un contenido "verdadero" a su objetivación, siendo uno de los fundamentos que provoca, de esta manera, la necesidad del arte; es decir, de realizarse de la manera más elevada y perfecta posible.

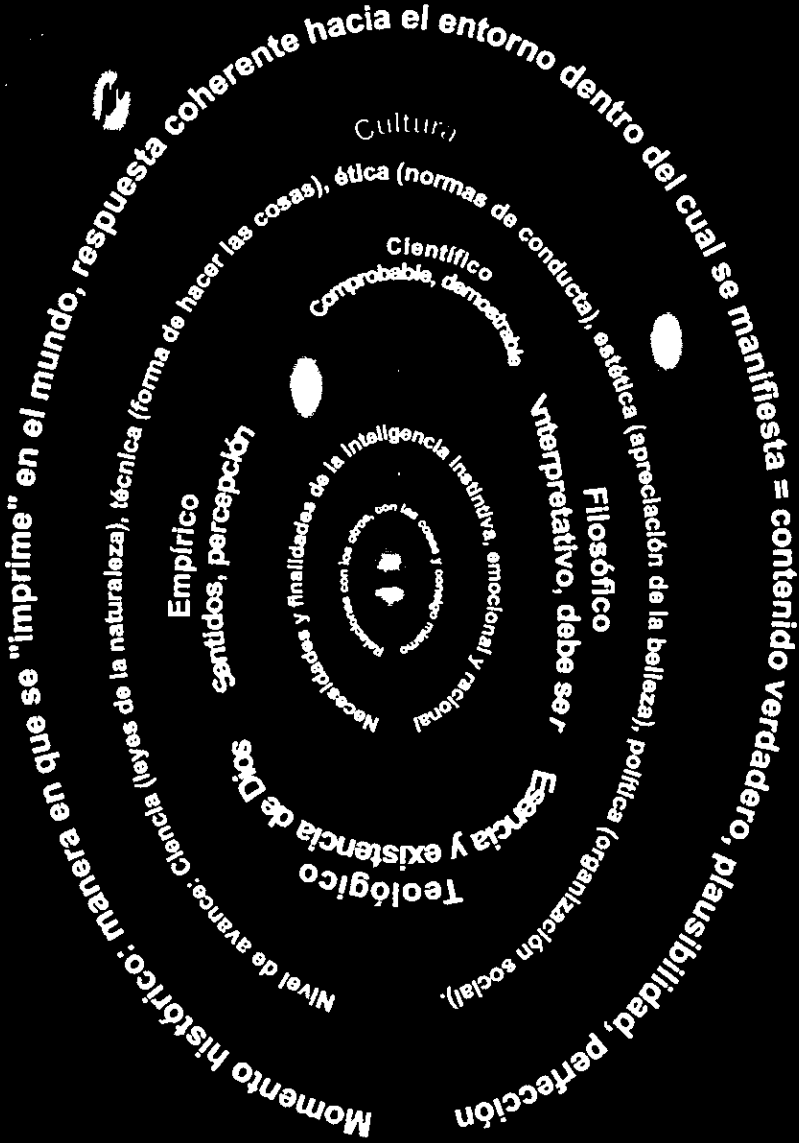
Para que se dé la objetivación "artística" en general, se pueden distinguir los siguientes elementos: el conocimiento del momento histórico en que se da más la creatividad, en el caso del artista, o más la percepción y sensación, en el caso del receptor. Todo lo cual sucede a partir del objeto artístico creado, ideado y ejecutado por el artista y enfrentado por el receptor.

Aquello que engloba a todo este fenómeno y le da consistencia lógica y real, en este trabajo, se concibe como la semantización de la cultura (es decir, la transmisión de las vivencias obtenidas a través de la relación del hombre con las cosas, los otros y consigo mismo, a partir del sistema de significación), la cual se manifiesta, se confirma y se autoregenera en toda actividad humana verdadera; es decir, en toda actividad humana que sea coherente con su contexto cultural.

Por último, lo que permite el constante cambio y evolución del contexto cultural es la manifestación, por parte de un individuo o grupo de ellos, como resultado de un determinado estado de conciencia, de una postura que queda fuera de este contexto y que, por ello, resulta "desemantizadora" y, al mismo tiempo, posible "semantizadora", al convertirse en parte de una nueva cultura. A este fenómeno se le puede llamar "contracultura".

S E E R V I C I O S

S E E R V I C I O S



PRIMERA PARTE: LA CULTURA O LA SEMANTIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA URBANA

1 Introducción al problema

Con fundamento en el enfoque de la red conceptual, se encontró que el primer paso a dar para confirmar la plausibilidad de la hipótesis consiste en analizar el concepto de cultura como un proceso semántico, para lo cual se requirió: primero, intentar conceptualizar la ciudad y la experiencia urbana, para, segundo, ubicarlos dentro de esta red conceptual.

A partir de la filosofía aristotélica, se encontró que la esencia de la ciudad es la experiencia urbana, que consiste en que la finalidad última de las actividades humanas que se dan en ella es la de encontrar la forma de realizar una vida feliz, fácil y buena. Además, la ciudad, desde el punto de vista material, es el resultado de las actividades humanas que, para cumplir con su esencia, generan un mundo material artificial.

Sin embargo, es importante destacar que la finalidad última de las actividades humanas en la ciudad moderna se ha perdido, porque está determinada por intereses que no son primordialmente humanos o éticos, sino materiales y económicos, razón por la cual la esencia de ésta, se manifiesta objetivamente como una relación de poder y compra-venta.

Por lo tanto, la ciudad se conceptualiza de la siguiente manera: *la ciudad es el resultado de las actividades humanas que se dirigen al logro de una vida plena y cada vez más fácil, que generan, además, un mundo artificial dentro del cual alcanzarla.*

En consecuencia, la experiencia urbana se conceptualiza de la siguiente manera: *Es la experiencia que resulta de la vivencia de la interrelación del hombre con las cosas, con los otros y consigo mismo y que hace posible que sus actividades se den dentro de ese mundo artificial llamado ciudad.*

Entonces, se puede afirmar que la esencia de la ciudad es la experiencia urbana.

Por lo tanto, para analizar la experiencia urbana, primero, se conceptualizó la cultura como el sustento del proceso de semantización de la experiencia y, segundo, se dividió la investigación que se hizo de este fenómeno en los elementos fundamentales que la constituyen: la sociedad y el individuo.

2 La cultura como sustento del proceso de semantización de la experiencia

2.1 ¿Qué es cultura?

Para cumplir con la metodología planteada para este apartado en el preámbulo, se analizó el concepto de cultura a partir de la definición que da Nicola Abbagnano, para poder entender cómo lo manejan Umberto Eco y Xavier Rubert de Ventós y llegar, por fin, a una conceptualización de este término, lo cual permitió entender lo que es la experiencia urbana.

A partir de los conceptos tradicionales de cultura se encontró que existen dos significados de este término: "El primero significa la formación del hombre, su mejoramiento y perfeccionamiento... y, el segundo, indica el producto de esta formación, esto es, el conjunto de los modos de vivir y de pensar cultivados, civilizados, a los que se suele dar también el nombre de civilización. El paso del primero al segundo significado se produce en el siglo XVIII como resultado de la filosofía iluminista"².

Con fundamento en el segundo significado, Umberto Eco, encuentra el cimiento de la cultura en tres fenómenos elementales: "(a) la producción y el uso de objetos que transforman la relación hombre-naturaleza; (b) las relaciones de parentesco como núcleo primario de relaciones sociales institucionalizadas; [y] (c) el intercambio de bienes económicos"³. Frente a estos tres productos, la hipótesis que él adopta es que la cultura por entero debe estudiarse como fenómeno semiótico; o sea que, la cultura por entero debe estudiarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación⁴. Lo cual, quiere decir, que no sólo puede estudiarse la cultura de ese modo, sino que, además, sólo estudiándola de ese modo pueden esclarecerse sus mecanismos fundamentales⁵.

Esta concepción de la cultura coincide con la interpretación que hace Xavier Rubert de Ventós de la filosofía de Platón, en la cual entiende el concepto de cultura como una relación, un instrumento, una interacción y una interferencia entre individuos. Lo cual lo lleva a la conclusión de que la cultura: "No es más que el proceso mismo de nuestra

² Nicola Abbagnano. *Diccionario de Filosofía*. Traducción: Alfredo N. Galletti, segunda edición, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1963, p.272.

³ Umberto Eco. *Tratado de semiótica*. Traducción: Carlos Manzano, segunda edición, México, Editorial Nueva Imagen, 1978, p.57

⁴ *Ibidem*, p.58.

⁵ *Ibidem*.

relación con las cosas, con los otros y con nosotros mismos. Más allá de esto, la cultura es *nada*⁶.

Entiendo que estas tres relaciones (hombre-cosas, hombre-otros y hombre consigo mismo) se consideran como fundamentales porque: la relación del hombre con las cosas, determina su evolución tecnológica y el nivel de alteración del mundo natural que alcanza como resultado de esta evolución; la relación del hombre con el otro, determina la evolución social, política y económica de la humanidad, para generar mejores niveles de vida que le permitan alcanzar cada vez mejores niveles de convivencia; y finalmente, la relación del hombre consigo mismo determina la evolución filosófica, ética, teológica y psicológica del individuo que lo hace capaz de controlar el avance tecnológico (léase la relación del hombre con las cosas) y fomentar una convivencia humana ideal (léase la relación del hombre con los otros).

Finalmente, con base en lo anterior, el término de *cultura* se conceptualizó de la siguiente manera: *la cultura tiene su origen en la propia naturaleza del hombre que tiende a transformar el mundo natural en un intento por "domesticar" la realidad y, como resultado de esta transformación del mundo natural, se altera la conciencia del individuo mismo y, por ende, de las masas que la viven, predisponiendo a los individuos a tener una interacción determinada con los objetos, con los hombres y consigo mismos.*

Por lo tanto, se trata de un proceso histórico en el que la diferente manera en que la humanidad ha plasmado sus ideas sobre el mundo (objetivación) ha generado las diferentes culturas, o sea, los diferentes momentos históricos. La cultura tiene su origen en una relación dialéctica (entendiendo por relación dialéctica: *una interrelación entre dos o más elementos que culmina en la mutua autodeterminación de estos elementos*) con la ciudad, lo cual determina la experiencia urbana; es decir, la ciudad se origina por el avance cultural de la humanidad y la cultura se origina, al mismo tiempo, por la aparición de la ciudad, determinando, como quiera que esto sea, la experiencia urbana.

Dentro de la conceptualización de cultura y de ciudad de este trabajo aparece implícito un elemento fundamental que los origina y les permite continuar evolucionando: el conocimiento; o sea, la búsqueda de la verdad, la satisfacción de la curiosidad natural del hombre por saber, la facultad misma de interesarse.

Este conocimiento, fundamentado en las necesidades y finalidades creadas por la cultura, le da un contenido "verdadero" a la objetivación del individuo. La conciencia que de este proceso tenga el individuo es uno de los cimientos que provoca la necesidad del arte.

⁶ Xavier Rubert de Ventós. *Crítica de la Modernidad*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1998, p. 162.

2.2 ¿Qué es semantización?

De igual manera que en el apartado anterior, primero se analizó el concepto de semantización como lo define Nicola Abbagnano; segundo, se agregó a este análisis la división de los términos según lo establece Aristóteles; tercero, se complementó este análisis con la explicación que da Umberto Eco acerca del origen de la semantización; cuarto, con el objeto de entender cómo se realiza este proceso, se explicó cómo se efectúa el proceso de la simple aprehensión, según lo entiende Aristóteles; quinto, con esta base conceptual se dieron ejemplos de lo que es la semantización y se hizo una crítica de lo que esto ha provocado en la cultura occidental; sexto, como conclusión de lo anterior, se obtuvo la conceptualización de este término; séptimo, por último, se concluyó como se manifiesta el fenómeno de la semantización en el arte.

A partir de la concepción tradicional, la semantización "indica la función específica del signo lingüístico por la cual éste <significa> y <designa> algo"⁷. Por lo tanto, un objeto semantizado es aquel que tiene un signo específico que lo designa y que lo relaciona con un significado que puede ser unívoco, equívoco o análogo⁸. Por ejemplo, una silla es un objeto que sirve para sentarse y, en nuestra cultura, no puede tener otro significado (ejemplo con un término unívoco), la palabra león, necesita del contexto en el cual se menciona para hacer alusión a su significado, una vez hecho esto, el significado ya no cambia (ejemplo con un término equívoco) y, la palabra moral, la cual se utiliza con un significado en parte igual, el de actuar con base en ciertos principios, y en parte diferente, en base a qué principios concretos se actuó, los cuales pueden ser "buenos" o "malos" según el individuo de que se trate (ejemplo con un término análogo, cuyo significado es ambiguo).

Un fundamento de esta concepción de la semantización se encuentra en la explicación que da Umberto Eco acerca del origen del proceso de producción y uso de objetos en una sociedad⁹, el cual consiste en asignar un nombre o signo a un objeto, o a una clase de objetos, a través de una función específica creada, en un momento dado, por el mismo hombre para ese mismo objeto, o clase de objetos, y cuya repetición lo convierte en una función generalizada. Esto ocurre de la siguiente manera:

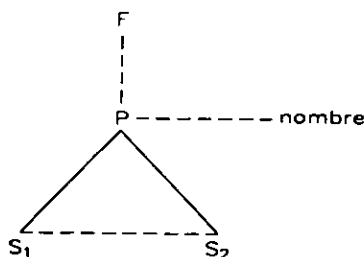
"si un ser vivo usa una piedra para romper una nuez, todavía no se puede hablar de cultura. Podemos decir que se ha producido un fenómeno cultural, cuando: (i) un ser pensante ha establecido la nueva función de la piedra (independientemente de que la haya usado tal como estaba o de que la haya transformado en un mazo puntiagudo); (ii) dicho ser ha DENOMINADO la piedra, como 'piedra que sirve para romper nueces' (independientemente de que lo haya hecho en voz alta, con sonidos articulados y en presencia de otros seres humanos); (iii) el ser pensante está en condiciones de reconocer la misma piedra o una piedra 'igual' a 'la piedra

⁷ Nicola Abbagnano. Op.cit., p.1034.

⁸ Aristóteles. *El Organon*. Estudio introductivo, preámbulos a los tratados y notas al texto por Francisco Larroyo, novena edición, México, Editorial Porrúa, 1993, Categorías, sección primera, capítulos 1, 2 y 3. p.p. 23-24.

⁹ Ver apartado 2.1.

que responde a la función F y que lleva el nombre de 'Y' (aunque no use la piedra por segunda vez: basta con que sepa reconocerla, en caso necesario). Aquí tenemos esas tres condiciones realizadas para que se de una relación semantizada (ver figura).



S₁ es la primera piedra usada por primera vez como instrumento y S₂ es otra piedra, de forma, color y peso diferentes. Supongamos ahora que nuestro ser, después de haber usado por casualidad la primera piedra, con lo que descubrió su posible función, encuentre otra piedra (S₂) unos días después y la reconozca como un espécimen (*token*) de un modelo más general (P) que es el tipo (*type*) abstracto al que también hay que adscribir S₁. Al encontrar S₂ y ser capaz de incluirla (junto con S₁) dentro del tipo P, nuestro sujeto la considera el significante de la posible función F¹⁰.

Tomando en cuenta lo anterior, la semantización de la realidad a través del lenguaje, se manifiesta como un fenómeno dialéctico, entre la sociedad y la realidad, que continuamente debe estarse renovando y actualizando y que su finalidad es que responda a la perspectiva particular de un grupo social determinado. Sin embargo, es preciso mencionar, que este proceso dialéctico, puede invertirse si los signos lingüísticos sustituyen el interés natural del individuo por entender su realidad, determinando la relación dialéctica entre la sociedad y el signo lingüístico el modo de ser de las cosas. Un fundamento de este fenómeno de "inversión del proceso cognitivo", se encuentra en la teoría de la mentira de Umberto Eco, la cual advierte del riesgo que se corre al utilizar una red conceptual como definitiva. Ya que, al asignar un nombre a una cosa se suele sustituir con este nombre a la cosa misma, no importando si la cosa existe o no en el momento en que el nombre la representa. En este sentido, es que el proceso de semantización puede ser un medio que se usa para "mentir" acerca de la realidad¹¹.

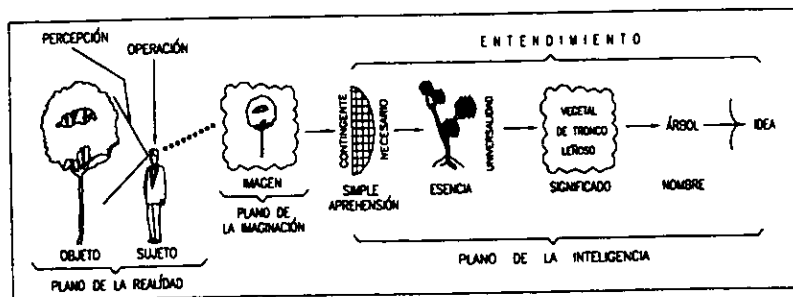
Para explicar el proceso por medio del cual la inteligencia del hombre le asigna un significado a los objetos que pretende conocer se tomó como sustento metodológico el proceso de abstracción como lo explica Aristóteles. Según esta explicación el conocimiento empieza por los sentidos, los cuales extraen de los objetos que perciben su forma y su figura (la imagen del objeto). Cuando esta imagen pasa a ser analizada por la inteligencia se

¹⁰ Umberto Eco. Op. cit., p.58.

¹¹ Ibidem, p.30.

efectúa un proceso aprendido en el cual se selecciona del material acústico o visual lo que es propiamente necesario (lo que no puede ser de otra manera) de lo que es propiamente contingente (lo que puede ser de una u otra manera). Del resultado de este proceso selectivo se obtiene lo que nuestra cultura nos ha enseñado a tomar como esencia. Este subproceso es la primera actividad que propiamente ejecuta la inteligencia y es al que Aristóteles llama la simple aprehensión. De estos rasgos esenciales, que para Aristóteles no son los que determinan la forma morfológica (es decir, la estructura física del objeto), sino la "forma específica" (es decir, las funciones o actividades vitales del objeto), se extraen los elementos que permiten identificar un objeto dentro de una categoría previamente determinada (lo cual se conoce como la universalización de la idea, es decir, la generalización). Una vez establecido bajo qué categoría se englobará a ese concepto, el proceso de abstracción que efectúa la inteligencia crea un significado, o contenido intelectual, con el cual le dará sentido al objeto. Por último, al significado de la esencia del objeto percibido, la inteligencia le asigna un nombre, empleando para ello una palabra del lenguaje.

Cuando los resultados de este proceso se socializan, ello lleva a la semantización del objeto a través del lenguaje, lo cual sirve como un mecanismo de protección contra los estímulos o acontecimientos inéditos que provienen de la realidad y, también, contra los estímulos que provienen del interior mismo del individuo (porque este proceso de semantización da la sensación de que realmente "se conocen" las cosas)¹².



PROCESO DE SIGNIFICACIÓN DEL OBJETO.

Con base en esta explicación, se hace manifiesto que en la cultura contemporánea se ha alterado el proceso por medio del cual se obtienen los conocimientos, debido a que la enseñanza se fundamenta más en un proceso de memorización, que en un proceso de investigación, lo que trae como consecuencia que el individuo reaccione mecánicamente ante la realidad.

El hombre, por lo tanto, en su intento por domesticar la realidad se ha domesticado a sí mismo. En otras palabras, la cultura, que es la culminación de este proceso de abstracción de la realidad, ha terminado por separar al hombre de la experiencia de sus

¹² La interpretación se basó en el libro Aristóteles. Op.cit. y *Tratado del Alma*. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, España, Editorial Gredos, 1994.

sentidos y lo ha hecho "vivir" en un mundo semantizado, no real más que para el hombre "culto". Por esto es que las construcciones, por ejemplo, tienen su origen formal en una geometría abstracta que parte de la línea recta (es decir, en una geometría euclideana), y no en lo que podría llamarse una geometría "curva" (es decir, una geometría no-euclideana) más cercana al mundo físico, al mundo natural. De esta manera, puede entenderse el "Gran Rechazo" que hace la cultura Oriental de la cultura Occidental, argumentándoles que en su afán por aplicar sus categorías intelectuales al mundo, lo único que hacen es inventarse su propio mundo, impidiéndoles ello conocer el mundo real. Dice su Divina Gracia Bhaktivedanta Swami Prabhupada, creador del movimiento para la conciencia de Krishna:

"Como podemos ver, por una parte, muchos científicos tienen un fuerte compromiso personal con la teoría de que la vida proviene de la materia. Por otra parte, reconocen que no tienen la evidencia que corrobore su convicción, y que su teoría está llena de problemas irresolubles... Así pues, su teoría es a priori: rechaza el método científico y la propia ciencia. Su ferviente y casi mesiánica esperanza es que algún día, de alguna u otra forma, alguien puede que llegue a confirmarla, y, mientras tanto, su fe permanece inquebrantable"¹³.

Otro ejemplo se puede obtener de la respuesta que da Baba Hari Dass, monje indú del silencio, a un biólogo inglés estudioso de las plantas:

"Todo lo que ustedes dicen saber acerca de la planta lo obtuvieron como consecuencia lógica de sus propios conceptos y de ver la planta en su laboratorio. Por lo tanto, no saben más que lo que ustedes mismos dicen que es la planta, sin ni siquiera haberla percibido en su mundo natural"¹⁴.

Finalmente, con base en todo lo anterior, el término de *semantización* se conceptualizó de la siguiente manera: *Dentro del proceso de abstracción de la realidad, la semantización es el resultado del subproceso de significación que efectúa la inteligencia, en el cual, a un objeto dado, a una relación social dada o a un proceso de introspección dado, se le aplica una función específica y se le designa con un nombre.*

Es importante reflexionar acerca de que el proceso de semantización es un proceso natural para el hombre, al igual que la generalización es un proceso natural para la inteligencia del hombre, y que, por lo tanto, no puede ser calificado como "bueno" o "malo". Lo que podría considerarse como "bueno" del proceso de semantización de la cultura es que permite la evolución histórica de la humanidad y la "domesticación" que ello le permite hacer de la naturaleza; y lo que podría considerarse como "malo" de este proceso radica en que se convierte en un proceso inconsciente para los individuos que termina por "domesticarlos" o en el uso exclusivo que el "poder" hace del proceso de semantización (en un proceso avanzado de culturización, quien controla los significados tiene el poder). En consecuencia yo mismo, por más esfuerzos que haga, soy resultado de este mismo proceso lo cual se refleja en mi trabajo y, por lo tanto, lo único a lo que puedo aspirar es a mantenerme consciente de esta situación.

¹³ Bhaktivedanta Swami Prabhupada. *La vida proviene de la vida*. Chile, Editorial Antártica, 1996, p.XII.

¹⁴ Baba Hari Dass. "El silencio habla".

Este proceso de semantización se manifiesta en el arte en el momento en que en una época determinada se define el arte de una manera específica que debe de sujetarse a un orden de cosas establecido y regulado por ciertos principios "definitivos y verdaderos". Ello provoca, sobre todo en el público y en los críticos del arte, y en ocasiones hasta en el mismo artista, una incapacidad de ver al arte como un proceso evolutivo y sujeto a un cambio continuo. Un ejemplo en la historia del arte de este fenómeno, puede ser el rechazo que tuvo el impresionismo en gran parte del público "conocedor" y sobre todo en los críticos de su época.

2.3 ¿Qué es cultura semantizada?

A partir de las conceptualizaciones ya establecidas, primero se conceptualizó lo que es la cultura semantizada; segundo, se ejemplificó con el concepto del discurso ideológico de Umberto Eco; tercero, se aplicó este concepto a lo que sucede en la ciudad moderna; y cuarto, se aplicó este mismo concepto a lo que sucede en el arte dentro de la ciudad moderna.

La cultura semantizada se conceptualizó de la siguiente manera: *cultura semantizada es un proceso de semantización que establece una relación del individuo con los objetos, con los otros y consigo mismo, gobernada por la función que a éstas se les ha dado y no por la realidad total que contiene cada una de estas relaciones. En consecuencia, es el enlace con el significado cultural de los conceptos (cuando la función dada a una relación determinada suple a la realidad misma) lo que produce la convicción y no la verdad.*

Por lo tanto, en una cultura semantizada la razón ha sido sustituida por el sentido y la lógica por la retórica. Para ilustrar lo anterior se cita el concepto de discurso ideológico de Umberto Eco, el cual consiste en darle a una o dos características de una situación la importancia total de ella omitiendo, conscientemente, las demás características de esa situación ocasionando una visión parcial de esa realidad¹⁵. Por ejemplo, en la caso actual de la privatización de la energía eléctrica en nuestro país, el presidente ha manejado los múltiples beneficios que ello nos traerá y las razones que lo justifican, pero ha omitido mencionar lo que va a suceder con los subsidios, por ejemplo al sector agrícola, una vez que el capital privado tome posesión de este servicio.

Dentro de esta red conceptual, entiendo a la ciudad moderna como el lugar en el que la semantización de los objetos alcanza su máxima expresión envolviendo al individuo en un mar de conceptos y de objetos que utiliza, pero que no llega a entender. Por ejemplo, los

¹⁵ Umberto Eco. Op.cit., p.464-470.

objetos que son resultado del avance tecnológico¹⁶ de los que además de no comprender y valorar todo lo que implica la evolución que permite su producción, se ha llegado a depender totalmente de ellos. Una manifestación concreta de este fenómeno, se ve en la falta de conciencia que se descubre en las reacciones emocionales e ilógicas que tiene el individuo cuando carece de alguno de estos servicios.

Un ejemplo del manejo consciente de este concepto es el que ejerce el poder sobre el arte cuando se efectúa la conquista (ya sea violenta o cultural) de un pueblo. El nuevo poder elimina el concepto de arte anterior y sus obras, e impone su propio concepto del arte y sus obras. Como sucedió cuando Roma conquistó a Grecia o cuando España conquistó a México.

2.4 ¿Cómo es una cultura consciente de la semantización?

Con el objeto de explicar una posible manera de intervenir en el proceso de semantización de la cultura, primero, se explicó cómo funciona el concepto de cultura y a partir de ello, se explicó la relación individuo-cultura; segundo, para reforzar esta idea se explicó un punto de coincidencia entre el planteamiento de esta tesis y el concepto del "hombre individual real" de Karl Marx; tercero, se explicaron los efectos más importantes de la relación individuo-cultura; cuarto, se explicó la disyuntiva que se manifiesta al individuo cuando es consciente del proceso de semantización; quinto, se llegó a una conclusión de lo que debe hacer el individuo para poder adoptar una posición crítica ante su cultura; sexto, por último, se ejemplificó la postura de un individuo de esta naturaleza en el arte.

El concepto de cultura adoptado funciona como un < sistema de seguridad > que previene "... que ante todo, la cultura no se constituya en lo que ha llegado a ser para nosotros: una entidad ideal que deseamos aprender, poseer, dominar, sentir, adaptar, ponernos a su altura"¹⁷. Esto se debe a que advierte que la cultura tiende "... a transformar el mundo natural ... y como resultado de esta transformación ... se altera la conciencia del individuo mismo ... predisponiendo a los individuos a tener una interacción determinada con los objetos, con los hombres y consigo mismos". De esta manera, el individuo puede ser consciente de que su propia cultura, al determinar la conciencia y la relación que tiene con los objetos, con los hombres y consigo mismo, lo lleva a un estado en el que pierde su propia capacidad de razonar, de interesarse y de relacionarse porque la fuerza de inercia de la cultura lo hace asimilarla como un proceso de simple imitación.

¹⁶ Como las computadoras, el teléfono, la televisión, los automóviles, la energía eléctrica, la extracción y el abastecimiento de agua potable, la disposición de las aguas residuales, los sistemas de transportes y, en general, un sin número de servicios.

¹⁷ Xavier Rubert de Ventós. Op. cit., p.161.

Este concepto de cultura encuentra un punto de coincidencia en lo que Marx llama "el hombre individual real"¹⁸. Este concepto del hombre se fundamenta en su interpretación del movimiento dialéctico. En éste, el sujeto, el "en sí", para conocer al objeto se absorbe de tal manera en él, que se convierte en el objeto mismo (enajenación del sujeto), el "para sí", (como un proceso de mimetización) para, por medio de la reflexión regresar al sí mismo, el "en sí - para sí", y tener una manifestación práctica, la objetivación del sujeto, que implica la total absorción de su momento histórico, en cualquier acto que ejecute (las manifestaciones superiores del hombre, según Marx, son la religión, el arte, la filosofía y la política)¹⁹. Por ejemplo, se puede citar a Pablo Picasso, antes de que su obra se convirtiera en "El Cubismo" o Vasily Kandinsky, antes de que su obra se convirtiera en "La Pintura Abstracta".

Con base en lo anterior, se entiende que uno de los efectos más importantes que tiene la cultura sobre los individuos es el de determinarlos impidiéndoles hacer uso de sus propias facultades y, por lo tanto, de su propia dignidad de ser humano, por medio de la impresión automática de los significados que se le han asignado a las cosas y a sus pautas de comportamiento social.

En el momento en que el individuo logra tener conciencia de la semantización de la cultura y, por lo tanto, alcanza una visión más amplia de la realidad, se ve ante una disyuntiva que le presenta dos caminos a seguir: o fortalece la cultura mejorando determinados aspectos de ella apareciendo como una persona "exitosa" (como por ejemplo, Diego Rivera y el muralismo mexicano), o plantea una nueva alternativa que revoluciona la cultura a cambio de un rechazo de la sociedad semantizada (como por ejemplo, Julián Carrillo con el sonido trece).

En conclusión, *en una cultura consciente de la semantización, el individuo debe centrar su atención en el proceso dialéctico que vive con la realidad, más que en los significados, nombres o el sentido que se le dan a las cosas.*

Debido a su obra revolucionaria dentro del siglo XX, se cita la postura que adopta Marcel Duchamp con respecto a sus "ready mades": "Hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos ready mades nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho, una anestesia completa"²⁰.

¹⁸ Ibidem, p.152.

¹⁹ Karl Marx. *Manuscritos económico filosóficos de 1847*. Alianza Editorial, p.10-150

²⁰ Marcel Duchamp. *Escritos, Duchamp du signe*. Traducción Josep Elías y Carlota Hesse, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, p.164.

3 La experiencia social

Con el fin de continuar con la aplicación de esta metodología, primero, con base en las conceptualizaciones de ciudad y experiencia urbana, se explicó el concepto de la experiencia social; segundo, se ejemplificó con el concepto de Arnold Hauser de "lealtad a las asociaciones"; tercero, se apoyó este análisis con algunas ideas de José Ortega y Gasset; cuarto, se mostró que un efecto del fenómeno de la semantización de la cultura son los "espacios personalizados"; quinto, se encontró en la "transmisión masiva de la información", un elemento que acentúa en la cultura moderna el proceso de semantización; sexto, se analizó cómo los fenómenos propios de la semantización de la cultura determinan la identidad del individuo; séptimo, por último, se obtuvo una conclusión acerca de cómo el arte se ve afectado por la semantización de la cultura.

Con base en el concepto de la ciudad, que es la experiencia urbana, se tratará ahora el tema de la sociedad.

Como quedó expuesto anteriormente, el entorno cultural en que nos movemos determina los deseos, ideales y expectativas de la vida.

El mundo actual nos presenta una realidad domesticada y diseñada para satisfacer nuestras necesidades, las cuales son creadas por el mismo sistema. Ya no es el control tiránico el que nos domina, sino el control semántico y técnico que tienen las cosas.

Como apoyo a esta idea, se recurre al concepto de "lealtad a las asociaciones" de Arnold Hauser, el cual utiliza para designar la experiencia que sufre el individuo de una pérdida de identidad, como resultado del proceso de semantización de la cultura, viéndose obligado a pertenecer a un grupo social que trascienda a su familia y a su propia individualidad. Esta experiencia lo hace vivir la necesidad de que es más importante ser leal a una asociación, debiéndose ajustar a los principios y valores de esa asociación, más que a los suyos²¹.

Dice José Ortega y Gasset: "Poco a poco la ciencia, la ética, el arte, la fe religiosa, la norma jurídica se van desprendiendo del sujeto y adquiriendo consistencia propia, valor independiente, prestigio, autoridad. Llega un momento en que la vida misma que crea todo eso se inclina ante ello, se rinde ante su obra y se pone a su servicio. La cultura se ha objetivado se ha contrapuesto a la subjetividad que la engendró"²².

De esta manera, la sociedad, la relación con los otros, envuelve al individuo en una dinámica que tiende a anular su propia individualidad. El pensamiento del individuo es obligado a adecuarse a las cosas y a las leyes que rigen a la sociedad, olvidando que una parte esencial del pensamiento del hombre es el interesarse mismo y no las cosas en las que

²¹ Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte I*. Traducción: A. Tovyary F.P. Varas- Reyes, tercera edición, Colombia, Grupo Editorial Quinto Centenario, 1994, p.80.

²² José Ortega y Gasset. *El tema de nuestros tiempos*. Madrid, Alianza Editorial, 1979, p.57.

se interesa. Por ejemplo, el artista pierde de vista que lo importante es la propia dialéctica que vive con la realidad y con su proceso creativo y no el objeto artístico en sí mismo que resulta de este proceso y, menos aún, bajo que "ismo" se expresa o en cuántas exposiciones ha participado.

Este proceso no lo puede entender quien no ha llegado antes a vivir la náusea que produce el arte "hecho a la medida" de determinado grupo socioeconómico, como, por ejemplo, los cuadros de Liverpool hechos para el ama de casa de la clase media acomodada de México, que los compra con el fin de decorar un espacio de su casa, siendo lo más importante para ella, que los colores dominantes del cuadro combinen con su alfombra y sus muebles (es decir, el arte industrializado).

Profundizando más y como consecuencia de lo anterior, la sociedad, en su afán ineludible por satisfacer al individuo, ha llegado al extremo de crear espacios "personalizados" para satisfacer las necesidades emocionales propias de la naturaleza humana. José Fernández Arenas dice:

"En todo espacio ["personalizado"] existe una relación entre la estructura ideológica, la tipología de espectacularización que se lleva a cabo en sus escenarios y la actividad artística en sus diferentes acepciones y niveles. En la búsqueda de esta relación la ciudad servirá, de nuevo, como modelo en el qué definir esta instrumentalización del uso del espacio y su concomitancia con la producción de posibles obras de arte. En función de este uso los espacios pueden analizarse desde su inclusión en una de las tres categorías siguientes: públicos, restringidos o privados"²³.

Los espacios públicos son aquellos que los habitantes pueden utilizar respetando ciertas restricciones legales y normas del decoro (por ejemplo, parques, plazas, calles). Los espacios restringidos, son aquellos que nacen cuando el crecimiento de las ciudades provoca que ciertos espectáculos logren arraigar de tal manera que aparezca una demanda popular con cierta continuidad; existen espacios restringidos abiertos y cerrados: dentro de los abiertos, los sagrados (templos), profanos (tianguis) y laborales (oficinas); y, dentro de los cerrados, los destinados al ocio (museos, teatros, cines, etc). Los espacios privados son los que ocupa un individuo o un grupo de ellos y sobre el que tienen derecho a transformar para expresarse estéticamente (la casa, el apartamento, el cuerpo e, inclusive, el lienzo de un pintor o las paredes del hogar)²⁴.

De igual manera la "transmisión masiva de la información" provoca la creación de "modelos" con base en los cuales se rige el comportamiento y la actitud que el individuo "debe" tomar ante determinadas vivencias, con ello se acentúa el proceso de semantización que le da a la sociedad una fuerza que termina por controlar el pensamiento y las actitudes de la gente. Ya no hace falta experimentar las cosas o los hechos porque ya existe una idea preconcebida de lo que son estas cosas y hechos. Por ejemplo, en el caso del amor, es

²³ José Fernández Arenas. (coordinador). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1988, p.34 y 35.

²⁴ *Ibidem*, p.35-76.

común ver cómo la idea y concepto que se presenta en películas o en telenovelas ejercen una gran influencia en el comportamiento de la sociedad a tal grado de que si no se experimenta algo similar a lo que los medios de difusión llaman "amor" no se cree estar viviéndolo. Otro ejemplo, es el efecto negativo que produce en la salud de todos los habitantes de la ciudad de México la contaminación ambiental; sin embargo, los medios de comunicación han llevado a pensar que mientras no se llegue a 200 puntos IMECAS, la situación está "controlada".

Estos fenómenos, el de la "lealtad a las asociaciones", el de la "personalización de los espacios" y el de la "transmisión masiva de la información", contribuyen, en gran medida, a determinar la identidad en el individuo y hacen de la sociedad el centro del interés por excelencia. Esto es lo que termina por semantizar al individuo y caracterizar a la "experiencia urbana".

En conclusión, este fenómeno de semantización, conduce al arte, en la mayoría de los casos, a manifestarse como un proceso semantizado. La "obra de arte" cumple con una función determinada por el espacio al que será destinada y pierde la capacidad de transmitir la dialéctica del autor con su realidad y con su proceso creativo, integrándose a su entorno como un mero artículo decorativo resultado de una actividad de compra-venta. Por ejemplo, existen artistas que venden su originalidad a los intereses del poder, como por ejemplo, los escultores que se dedican a hacer los monumentos a héroes que existen en toda la ciudad.

4 La experiencia del individuo

Con el fin de continuar con la aplicación de esta metodología, primero, con base en los conceptos de ciudad y experiencia urbana, se conceptualizó la experiencia del individuo; segundo, se explicó lo que le sucede al individuo dentro de una cultura; tercero, se llegó al concepto de "individuo desarraigado" y se apoyó con ideas de José Ortega y Gasset; cuarto, se explicó un ejemplo de cómo la filosofía fue utilizada por Sócrates como una fuerza desemantizadora; quinto, por último, se llegó a una conclusión en la que se establece que el arte también puede funcionar como una fuerza desemantizadora.

Con fundamento en el concepto de experiencia urbana se tratará ahora el tema del individuo, es decir, el sujeto de la experiencia.

En los apartados anteriores, por un lado, quedó explicado de qué manera el hombre, basado en la experiencia que tiene a través de sus sentidos, selecciona el material acústico o visual que le sirve para darle sentido a la experiencia, reduciendo la realidad a una serie de conceptos y signos convencionales establecidos por la cultura. Por otro lado, se mencionó que la ciudad en la que vivimos presenta una multitud de signos culturales que envuelven y tiranizan a los individuos, determinando sus formas de actuar, de sentir, de vivir, haciendo que en cada hombre se repita una misma alma con iguales pensamientos, deseos y

emociones. Basado en lo anterior, se llegó a la conclusión, de que en la actualidad la cultura se ha convertido en un objeto ideal que se desea poseer, dominar, ponerse a su altura y que se ha puesto en contra del mismo individuo que la engendró, olvidando éste, que lo importante es la dialéctica que establece con las cosas, con los otros y consigo mismo y, no las cosas en sí mismas.

Ahora bien, en este "paraíso" moderno en el que se vive, no todos los individuos logran integrarse fácilmente a este medio. Existen personas que sienten un profundo desarraigo con la realidad y experimentan la diferencia entre los signos culturales y las cosas. Sin embargo, quererle oponer a la corriente que ejerce el entorno cultural es sumamente difícil. Basta querer hacerlo para experimentar la gran fuerza que la cultura ejerce.

Dentro de la persona "desarraigada" se produce un "desajuste", en el que sólo se puede recurrir a la experiencia del "yo" interno como punto seguro para discernir la realidad. Sólo olvidándose de las ideas y viviendo la experiencia se puede llegar a la realidad. Dice Ortega y Gasset:

"Los valores de la cultura no han muerto, pero sí han variado de categoría. En toda perspectiva, cuando se introduce un nuevo término, cambia la jeraquía de los demás. Del mismo modo, en el sistema espontáneo de valoraciones que el hombre nuevo trae consigo, que el hombre nuevo es, ha aparecido un nuevo valor -lo vital- que por su simple presencia deprime los restantes"²⁵... "quedan intactos los valores de la cultura, únicamente se niega su exclusivismo"²⁶.

Dentro de esta interpretación, se entiende el concepto de "perspectiva" de Ortega y Gasset, como la visión de conjunto que se tiene de las cosas basada en la herencia histórica, cada individuo tiene un punto de vista de la vida, lo que él ve no lo puede ver otra persona. En conclusión, la razón vital sustituye a la razón pura haciendo de cada hombre el protagonista de todos sus actos. Se transcribe el concepto del "perspectivismo" planteado por José Ortega y Gasset, que concibió a través de la teoría de la relatividad de Einstein, con el objeto de justificar la necesidad de percibir nuestra ciudad a partir de nuestra propia circunstancia histórica. Dice Ortega y Gasset:

"La perspectiva es el orden y forma que la realidad toma para el que la contempla. Si varía el lugar que el contemplador ocupa, varía también la perspectiva. En cambio, si el contemplador es sustituido por otro en el mismo lugar, la perspectiva permanece idéntica. Ciertamente, si no hay un sujeto que contemple, a quien la realidad aparezca, no hay perspectiva"²⁷.

Un ejemplo de cómo la filosofía, en este caso, pudo ser utilizada como una fuerza desesemantizadora, se encuentra en la actitud educativa que tomó Sócrates ante la juventud de su época. Su planteamiento parte de la idea de que el hombre se encuentra "contaminado"

²⁵ José Ortega y Gasset. Op.cit., p.98.

²⁶ Ibidem, p.101.

²⁷ Ibidem, p.163.

por ideas y conocimientos no propios, sino aprendidos socialmente. Por lo tanto, el hombre civilizado no "sabe", sino que memoriza las ideas que le transmite su sociedad. Ante esto, Sócrates planteó un método pedagógico que denominó La Mayeutica (cuya traducción literal del griego quiere decir "parto espiritual"). Bajo esta metodología, él propuso que el individuo se preguntara acerca del por qué de un conocimiento, es decir, del fundamento, del origen, de dicho concepto. Este proceso debería repetirse hasta eliminar todas las "opiniones" (doxa) que creían que eran conocimientos. Para alcanzar esta postura crítica, el individuo debía despertar su "Demonio Interior", para resistir la inercia de la cultura que tendería a impedirle el realizar La Mayeutica. Al eliminar todas las opiniones, deberían ir aceptando como "conocimientos" (episteme) sólo aquellos que fueran resultado del ejercicio del propio proceso de conocimiento y eliminar todo aquello que creían saber, pero que, en realidad, no sabían.

La inercia de la cultura era tal que Sócrates fue acusado y condenado a muerte acusado de no creer en los dioses de la ciudad (por la idea del "Demonio Interior") y por pervertir a la juventud (por La Mayeutica)²⁸.

En conclusión, pienso que se justifica el hecho de que el arte pueda inducir al destinatario a revalorar la relación que tiene con la realidad y que, de esta manera, fomenta en él, el deseo de adquirir "su" perspectiva personal, basada en la "experiencia vital" que tiene con las cosas, con los otros y consigo mismo, lo cual, lo hará ser el protagonista de sus propios actos al margen de la cultura (ya sea para mejorarla o para revolucionarla).

Con esto, no se pretende negar la importancia de la cultura, solamente se pretende advertir que se debe tener conciencia de lo que es y de las consecuencias que encierra fundamentar en ella todas las acciones y la manera de concebir la vida. *Pienso que sólo teniendo conciencia de nuestra realidad es posible llegar en el futuro a solucionar nuestros problemas y superar los estereotipos culturales que determinan formas de pensar sin fundamento que moldean en el individuo pautas de conducta, vicios y mitos perceptivos, imaginativos o conceptuales, que impiden que nuestra sociedad progrese.*

²⁸ Platón. *Diálogos*. México, SEP, UNAM, 1988, Diálogos: Teetetes o de la ciencia, La apología de Sócrates, p.55-56.

SEGUNDA PARTE: UN CONCEPTO DE ARTE URBANO

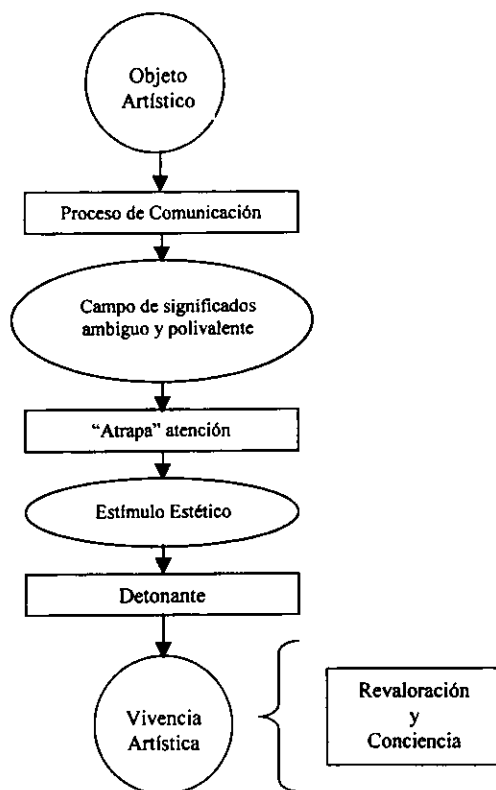
1 Introducción al problema

En la primera parte se habló de la experiencia urbana y se llegó a la conclusión de que solamente revalorando continuamente la relación que tiene el individuo con los objetos, con los otros y consigo mismo, es posible que él llegue a una visión de conjunto de la realidad basada en su perspectiva personal de la vida. También se dijo que los estereotipos culturales determinan formas de pensar sin fundamento que forman en el individuo pautas de conducta, vicios y mitos perceptivos, imaginativos o conceptuales, de los que el hombre debe liberarse si se quiere que nuestra sociedad progrese. Por ejemplo, la ideología paternalista de nuestra sociedad y la corrupción de nuestros gobernantes, que bien pueden encontrar sus raíces en la época de la conquista (como resultado de la cual, el mexicano pierde todo sentido de responsabilidad con la realidad ajena que le fue impuesta) y en la época del virreinato (en la cual, en el nombramiento de virrey de México quedaba implícito que con ello obtendría beneficios personales, no propios del cargo), los cuales, a lo largo de los años, han provocado que estos hechos se vean como algo "natural" y, de esta manera, se pierda la capacidad de indignación ante estos actos de por sí inmorales.

La hipótesis del presente trabajo consiste en que una obra de arte urbano puede abordar la problemática de la ciudad y puede llegar a provocar que el individuo revalore la relación que siempre ha tenido con los objetos con los que tiene contacto cotidiano. Pienso que la obra de arte debe liberar al hombre de los vicios que provoca la semantización de la cultura y motivarlo a revalorar la relación que tiene con los objetos, con la sociedad y consigo mismo. Francesc Vicens cuando escribe acerca de las nuevas direcciones de investigación en el arte, puntualiza que la obra de arte en el mundo de hoy, es el único tipo de objeto que estimula al hombre a formar juicios de valor, potenciando su capacidad consciente y crítica, oponiéndose al sistema deshumanizador que tiende a deteriorar todos los objetos para forzar la rapidez del consumo ilimitado²⁹.

²⁹ Frances Vicens. *Arte abstracto y arte figurativo*. Barcelona, Editorial Salvat, 1973, p.140.

Para lograr los objetivos de la hipótesis de este trabajo, se analizó la obra de arte urbano, en su fase de motivación³⁰, como un proceso de comunicación³¹, a partir de la relación que existe entre ésta y el destinatario, así, conocido lo que la acción artística hace al comunicarse, se pudo descubrir cómo se comporta semánticamente el objeto artístico, para manejarlo como un instrumento que permita alcanzar los fines que persigue la hipótesis de este trabajo. En conclusión, *si se conocen los efectos semánticos que el objeto artístico produce en el destinatario, se puede llegar a determinar cuáles podrían ser las condiciones necesarias para que el objeto artístico funcione en un medio cultural semantizado y sirva como detonante para la vivencia artística.*



MECANISMO DE LA GESTACIÓN DE LA VIVENCIA ARTÍSTICA EN ESTE CONCEPTO DE ARTE URBANO

³⁰ Ver fases de un proceso de transformación cultural en el apartado dos de la cuarta parte.

³¹ Este proceso de comunicación se da a partir de la manipulación que hace el artista de un conjunto de signos que han sido alterados de tal manera que pierden su significado habitual, es decir, que parecen ser y no son, ni obran según lo que son, y cuya esencia, la de este proceso, consiste en la creación de un campo de significación ambiguo y polivalente que logra "atrapar" la atención del receptor y que lo lleva a un estímulo estético (estético y/o connotación estética) que sirve como detonante para la gestación de una vivencia artística que puede o no tener el mismo receptor.

La vivencia artística, *desde el enfoque de esta tesis*, es una revolución que ocurre en el interior del receptor a partir del “cuestionamiento” en la interpretación del ser mismo de las cosas, que lo puede hacer intuir el nivel relativo de la VERDAD y, de esta manera, hacerlo presentir la presencia de lo universal en lo particular, lo cual, en esta tesis, es elemento causal de la revaloración de la realidad y de la posible toma de conciencia.

Para realizar el análisis de la obra de arte en su proceso de comunicación, primero, se dio énfasis a la función “desemantizadora” y “humanizadora” que se le pretende dar al arte y, por ello, se partió del establecimiento de algunos de los conceptos básicos que deben orientar a un “nuevo humanismo”; segundo, fundamentado en la concepción del arte de Platón y el sustento metodológico del proceso de abstracción como lo explica Aristóteles, se estableció lo que es la acción artística y lo que hace un objeto artístico; tercero, se ubicó la obra de arte en el espacio urbano; cuarto, finalmente se planteó el concepto de arte urbano de esta tesis que tiene como marco teórico la teoría de la sensibilidad de Xavier Rubert de Ventós y los trabajos realizados por Umberto Eco en su *Obra Abierta*; quinto, además, con base en el método de los tópicos de Aristóteles se revisó la consistencia lógica de los argumentos del concepto de arte urbano que se propone, para evitar contradicciones y encontrar las consecuencias últimas de estos argumentos.

2 El humanismo

Para entender cómo será usado el concepto de humanismo para los fines de este trabajo y respetando, tanto la ubicación de la concepción metodológica en un nivel discursivo particular, como el método deductivo en el que éste se fundamentó³², se partió del concepto tradicional de humanismo, luego se hizo una crítica de lo que sucede en la ciudad moderna, para, finalmente, llegar a su conceptualización.

“El término es usado para indicar dos cosas diferentes, a saber: 1 el movimiento literario y filosófico que tuvo sus orígenes en Italia en la segunda mitad del siglo XIV y que de Italia se difundió a otros países de Europa y constituyó el origen de la cultura moderna; 2 cualquier movimiento filosófico que considere como fundamento la naturaleza humana o los límites y los intereses del hombre”³³.

Con el objetivo de acercarse a un nuevo concepto de humanismo, se rescata del concepto tradicional (el del siglo XIV), las siguientes premisas fundamentales: “Primero, el reconocimiento de la totalidad del hombre como ser formado de alma y de cuerpo y destinado a vivir en el mundo para dominarlo... segundo el reconocimiento de la historicidad del hombre, o sea, del nexo del hombre con su pasado”³⁴. La primera premisa,

³² Dicha ubicación de la concepción metodológica se desarrolló en el Preámbulo.

³³ Nicola Abbagnano. *Op.cit.*, p.629.

³⁴ *Ibidem*, p.629.

resalta la dignidad y la libertad del hombre, concibiéndose a sí mismo como centro y dueño de la naturaleza. La segunda premisa, encuentra en los hechos del pasado el auténtico significado de su vida y su verdad.

Del segundo concepto de humanismo se rescata la idea de que "...el humanismo es toda filosofía que hace del hombre, de acuerdo con el viejo dicho de Protágoras, la medida de todas las cosas"³⁵.

Como una premisa más para alcanzar este objetivo, se rescata la finalidad de la ética tradicional de Aristóteles, según la cual el hombre, como ser esencialmente social, se plantea metas o fines y, para alcanzarlos, se ve ante la necesidad de acceder a ciertos medios que lo llevarán a conseguir el fin deseado. El fin por excelencia es la felicidad (que para Aristóteles consiste en la puesta en acto de todas las potencias que como especie le son otorgadas al hombre)³⁶. Todo el resto de cosas y acciones que utiliza y lleva a cabo el hombre deben ser vistos como medios para alcanzar la felicidad. Lo que nunca debe ocurrir es que alguno de estos medios se convierta en un fin en sí mismo y, por lo tanto (ya que un medio jamás puede ser un fin por sí mismo), desaparezcan los fines y el hombre quede "ahogado" en una situación que jamás le permitirá alcanzar la felicidad. Por ejemplo, uno de los medios más importantes que el hombre creó, para superar su individualidad, con el objeto de alcanzar la felicidad, fue el dinero; en el momento en que el dinero se convierte en el fin, desaparece el fin de la felicidad, y el hombre queda "ahogado" en una vida por y para el dinero (esto se puede ilustrar alegóricamente con un individuo que se está ahogando en un pantano y para salir de él se jala de los pelos).

Sin embargo, para alcanzar un nuevo concepto de humanismo aplicable a las necesidades de la ciudad moderna, es necesario hacer una crítica de lo que en ella sucede como resultado del concepto del humanismo del siglo XIV y de la pérdida de la finalidad moral que plantea Aristóteles: primero, es importante destacar que la finalidad última, es decir la felicidad (según Aristóteles), de las actividades humanas en la ciudad moderna se ha perdido, porque está determinada por intereses que no son primordialmente humanos o éticos sino materiales y económicos, razón por la cual la esencia de ésta, se manifiesta objetivamente como una relación de poder y compra-venta. Segundo, que, por lo tanto, la pérdida de esta finalidad ha provocado que el interés fundamental al construir las ciudades sea el económico, provocando que no sea una ciudad que responda a las exigencias tanto económicas como psicológicas de los ciudadanos. Tercero, en consecuencia en las ciudades más de la mitad de los hombres viven en condiciones infrahumanas e hiperurbanas, por ello, un humanismo actual no puede atender sólo a lo que el hombre es, sino, como decía Antonio Gramsci, a lo que puede llegar a ser. Cuarto, dado que no se atiende a lo que el hombre puede llegar a ser (es decir, se resuelven los problemas presentes sin prever el futuro) no existe hoy una "objetividad futura" independiente que analizar o que reproducir, pues sólo se puede ser objetivo planeando cambiar, como dijo

³⁵ *Ibidem*, p.630.

³⁶ Aristóteles. *Ética Nicomáquea*. Estudio introductivo, preámbulos a los tratados y notas al texto por Francisco Larroyo, novena edición, México, Editorial Porrúa, 1993.

Jean Paul Sartre³⁷. Quinto, entonces, el arte urbano tampoco hoy puede ser objetivo si no planea cambiar, si no deja de reproducir el mundo y comienza por preocuparse de lo que el mundo puede llegar a ser, de lo que con él puede hacerse. Sexto, si el arte urbano logra cambiar en este sentido, dejará de ser un arte “para el cochino lujo de los ricos”³⁸, y podrá construir el medio en el que todos viven. Séptimo, como sustento de lo que nos llevó a todos estos problemas, se encuentran las consecuencias de la primera premisa del humanismo del siglo XIV, según la cual el hombre se concibe a sí mismo como centro y dueño de la naturaleza, lo cual, a mi entender, es falso, porque niega la dignidad y libertad de los demás seres y cimienta la destrucción del ecosistema en que vivimos (encuentro en el budismo, el induismo y la filosofía prehispánica ejemplos de concepciones que ubican al hombre en igualdad de circunstancias y de valor que todo lo demás que contiene la naturaleza).

Antes de conceptualizar al nuevo humanismo, me es necesario resaltar el hecho de que coincido con el llamado que hace Xavier Rubert de Ventós en el sentido de que: “A esta tarea de reconstrucción del mundo todos están llamados, aunque no todos del mismo modo. Existe una reconstrucción económica y política, una reconstrucción cultural y también una reconstrucción propiamente estética del medio urbano”³⁹.

Con base en lo anterior, el término de humanismo se conceptualizó de la siguiente manera: *El nuevo humanismo concibe al hombre en igualdad de circunstancias que todos los demás seres con los que convive, resaltando con ello que toda obra humana debe dignificar y respetar la libertad que la vida misma contiene, encontrando el auténtico significado de lo nuevo en los nexos que posee el hombre con su pasado y colocándolo [al nuevo humanismo] como centro de toda actividad transformadora del hombre y teniendo como único interés de las mismas la constitución integral del hombre en perfecto equilibrio con el medio en el que vive enfocado siempre en la solución de sus problemas presentes atendiendo al futuro, para alcanzar la finalidad última de todas sus actividades: la felicidad.*

En conclusión, bajo este nuevo concepto de humanismo, “el arte no será sólo testimonio de un conflicto, sino también instrumento de su solución”⁴⁰.

³⁷ Xavier Rubert de Ventós. *Teoría de la sensibilidad*. Cuarta edición, Barcelona, Ediciones Península, 1989, p.473.

³⁸ *Ibidem*, p.473.

³⁹ *Ibidem*, p.476.

⁴⁰ *Ibidem*, p.474.

3 El arte

3.1 ¿Qué es la acción artística?

Para llegar a conceptualizar lo que es la acción artística, primero, se analizaron los conceptos tradicionales del arte, Platón y Aristóteles; segundo, se ilustró el concepto de Aristóteles con base en el concepto de arquitectura de Vitruvio, en la obra de Leonardo da Vinci, en el caso de los artistas "no figurativos" y en el concepto de "anestesia total" de Marcel Duchamp; tercero, con base en lo anterior, se concluyó que la acción artística es una actividad cultural; cuarto, por último, se obtuvo el concepto de lo que es la acción artística.

Para Platón el arte es "todo conjunto de reglas idóneas para dirigir una actividad cualquiera"⁴¹. En tal sentido habla Platón del arte de la ciencia, del arte del razonamiento, del arte de la política y la guerra, etc. Aristóteles restringe este concepto separando, en primer lugar, la ciencia del arte porque ésta es la esfera de la "necesidad" (es decir de lo que no puede ser diferente de lo que es) y, en segundo lugar, dividió lo que cae fuera de la ciencia, o sea lo posible (es decir, lo que puede ser de una u otra manera) en lo que pertenece a la acción y lo que pertenece a la producción. Objeto del arte es, para Aristóteles, solamente lo posible que es objeto de producción⁴².

En conclusión, una obra de arte es un objeto resultado de una actividad que sigue reglas idóneas que manipula los elementos que pueden ser de una u otra manera, es decir, aquellos en los cuales el artista puede imprimir su creatividad; por ejemplo, en la distinción que hace Vitruvio, arquitecto del siglo primero de nuestra era, de las tres clases de problemas de la construcción, los cuales son: utilitas (funcionales), firmitas (técnicos) y venustas (estilísticos)⁴³, los dos primeros aplican a lo que Aristóteles llama "ciencia" (lo que no puede ser diferente de lo que es) y el tercero aplica a lo que Aristóteles llama arte (lo que puede ser de una u otra manera).

En consecuencia, por ejemplo, en la Gioconda de Leonardo da Vinci, el manejo del "esfumato" en la sonrisa de la Mona Lisa, determina, en mayor grado, el valor artístico de la obra más que el resto de los elementos estructurales, que sin embargo, son necesarios para crear el contexto de expresión que hacen pensar una y otra vez en el significado de la expresión de esta mujer.

Por otro lado, en el siglo XX, este concepto de arte se ha llevado hasta sus últimas consecuencias, entendiéndose por ello el cuestionamiento acerca de cómo alcanzar una forma de expresión libre de toda convención cultural.

⁴¹ Platón. Op.cit., Diálogo Fedro, p. 339-443.

⁴² Nicola Abbagnano. Op.cit., p.100.

⁴³ Marco Vitruvio Polión. *Los diez libros de arquitectura*. Traducción: José Luis Oliver Domingo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.73.

Por ejemplo, se pueden recordar las actitudes que tomaron, por un lado, los artistas “no figurativos” (Malevich y Kandinsky) y, por el otro, Marcel Duchamp.

En el caso de los artistas “no figurativos”, se propusieron sacrificar la apariencia y la referencialidad, por la búsqueda de un arte “en sí mismo”; es decir, por la búsqueda de un arte puro, de un arte que no fuera nada más que arte, de un arte “libre”. Para esta vanguardia, las obras de arte eran, pues, ante todo, objetos libres de toda referencia cultural. En otras palabras, estas obras de arte no habían de remitir más que “a sí mismas” ni indicar otra cosa que su mera presencia. Sin embargo, Xavier Rubert de Ventós, al analizar este tipo de obras, observa que, a pesar de este intento, terminan por remitir a su propio entorno dentro del cual quedan integradas como artículos decorativos, es decir, como puro ornamento⁴⁴. En consecuencia, en las obras de arte “no figurativo”, la forma pura, “esterilizada” (lo contingente, lo que puede ser diferente de lo que es), determina el valor artístico de la obra, y el hecho de que este arte sea arte y sólo arte (lo necesario, lo que no puede ser diferente de lo que es), determina su función. Por lo tanto, esta vanguardia artística, según Xavier Rubert de Ventós, no alcanza a satisfacer sus objetivos. Pienso que esto se debe a que el receptor vive tan sumergido en el proceso de semantización de la cultura que se ve obligado a asignarle una función a aquello que pretende no tenerla.

Con referencia al caso de Marcel Duchamp, dice Michel Sanouillet:

“Para [Marcel] Duchamp, no hay nada que a priori se inserte en un contexto. El orden de las cosas no está ni establecido, ni regulado, ni es cierto, ni sobre todo, definitivo. Los elementos de este mundo no se hayan unidos entre sí, como las letras en la escritura manuscrita, por algún esquema subjetivo y relativamente racional. Se van sucediendo, yuxtapuestos indistintamente como los tipos de imprenta”⁴⁵.

Y el mismo Marcel Duchamp dice con respecto a la liberación de toda intervención humana en la pintura y el dibujo:

“Fue mi intento de sacar una conclusión o una consecuencia cualquiera de esa deshumanización de la obra de arte lo que me llevó a concebir los ready mades”⁴⁶.

Este rompimiento con la forma de expresión tradicional del arte fue lo que llevó a Duchamp al concepto de la “anestesia total”⁴⁷.

Sin embargo, se puede destacar el hecho de que la ruptura que hizo Marcel Duchamp se aplica a la forma tradicional de expresión del arte (es decir, a las convenciones culturales con que el arte se expresaba en su época), con lo que logra modificar el sentido “cultural” del objeto representado por medio del manejo creativo de los elementos

⁴⁴ Xavier Rubert de Ventós. *El arte ensimismado*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, p.24-40.

⁴⁵ Marcel Duchamp. *Escritos, Duchamp du signe*, Traducción Josep Elías y Carlota Hesse, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, p.20.

⁴⁶ *Ibidem*, p.159.

⁴⁷ Ver apartado 2.4 de la primera parte.

contingentes del mismo (es decir, de aquellos elementos que pueden ser de una u otra manera), pero no trastoca la esencia tradicional de lo que es la acción artística.

Tomando en cuenta todo lo anterior, la concepción de lo que es la acción artística en las diferentes culturas, se manifiesta como resultado de un proceso histórico y dialéctico, que el hombre ha creado, mejorado y perfeccionado a través del tiempo, determinando la manera en que cada sociedad se relaciona con los objetos que son producto de esta actividad. Por lo tanto, el objeto artístico es un producto resultado del conjunto de modos de pensar cultivados por una sociedad cualquiera que predispone al individuo a tener una interacción determinada con este tipo de objetos.

En conclusión, se puede afirmar, que esta clase de objetos son resultado de una actividad cultural semantizada. Esto quiere decir, en los términos de esta tesis, que la originalidad del artista no sale de la nada, sino que es resultado de la asimilación que ha tenido, el artista, de las funciones y nombres con que su cultura a definido la relación que debe tener con las cosas, con los otros y consigo mismo.

Con base en lo anterior, *la acción artística se conceptualizó de la siguiente manera: la acción artística es el producto de una actividad cultural semantizada que tiene como esencia la manipulación creativa de los elementos contingentes del objeto presentado para, en este caso, estimular al hombre a formar juicios de valor, potenciando su capacidad consciente y crítica.*

3.2 ¿Qué hace un objeto artístico?

Con base en la conceptualización de lo que es la acción artística y tomando como fundamento el proceso de la simple aprehensión como lo explica Aristóteles, complementado con la concepción de lo que es la "invención" para Hegel según Paul Eluard y con las teorías de la significación del objeto artístico de Xavier Rubert de Ventós y Umberto Eco, se concluyó lo que hace un objeto artístico.

Para encontrar qué es lo que hace un objeto artístico, se tomará como apoyo el proceso de abstracción como lo explica Aristóteles.

Este proceso cognoscitivo del hombre se da en tres planos: el plano de la realidad (en el cual, el sujeto percibe las sensaciones que le transmite un objeto y lo procesa), el plano de la imaginación (en el cual, el sujeto se forma una imagen del objeto) y el plano de la inteligencia (en el cual el sujeto crea una abstracción intelectual del objeto para formarse un concepto del mismo). Que la imaginación no está supeditada a la sensación, resulta del hecho de que se puede tener también una imagen cuando falta la sensación (por ejemplo, en el sueño y en los conceptos análogos). Que la imaginación no sea una abstracción intelectual resulta del hecho de que la abstracción intelectual implica la asignación de un significado preciso y un nombre definitivo a lo que se piensa, lo que no sucede en la imaginación.

Con base en lo anterior, se puede decir que cuando un receptor percibe una obra de arte, lo hace en el siguiente orden: primero, la inteligencia realiza el proceso de aprehensión de la imagen del objeto, separando lo necesario (lo que no puede ser diferente de lo que es) de lo contingente (lo que puede ser de una u otra manera) para obtener la esencia del objeto.

Por un lado, con lo necesario del objeto (su esencia), que en el caso del objeto artístico es la manera en que se manipula los elementos contingentes del objeto, decide si se trata o no de una obra de arte. Si el receptor decide que el objeto que observa es una obra de arte, la aprehensión, con la *inteligencia*, del objeto la realiza bajo la predisposición cultural de que se enfrenta a una obra de arte y no a otra cosa, para lo cual, el receptor aplica sus conocimientos personales de lo que es y hace un objeto artístico. Algunos aspectos representativos de la realización de este proceso son: el reconocimiento del referente representado por el objeto artístico; la identificación de bajo qué corriente artística el autor está representando el referente; y, la valoración objetiva del objeto artístico a partir del conocimiento de la trayectoria del autor, del bagaje cultural y de la satisfacción de los propios deseos del receptor.

Por otro lado, con los elementos contingentes del objeto (que es la "materia prima" de la acción artística, lo cual no puede ser aprehendido por la inteligencia en primera instancia, sino representado en la *imaginación*) el receptor encuentra la posibilidad de evocar o producir imágenes independientemente de la presencia del objeto al cual se refieren, lo cual lo puede llevar a una vivencia artística.

Para fundamentar esta parte del proceso de abstracción, se cita la concepción de lo que es la "invención" para Hegel según Paul Eluard :

"Si se habla tanto, en nuestros días, de poesía en la pintura, con ello se quiere decir, sencillamente, que un objeto [artístico] debe ser aprehendido por la imaginación, que los sentimientos deben de expresarse en acciones, y no que se deba atenerse a la expresión de sentimientos desnudos. La poesía misma, que sin embargo es capaz de expresar los sentimientos en toda su interioridad, recurre a representaciones, a consideraciones, a intuiciones; si se conformara, por ejemplo, con expresar el amor, e hiciera a decir a uno u otro de los dos enamorados: 'Te amo', y le hiciera repetir indefinidamente las mismas palabras, ello quizá podría causar placer a los señores que hablan de poesía de la poesía, pero se trataría de la prosa más abstracta. Y es que, en lo que respecta al sentimiento, el gran arte consiste en aprehenderlo y en gozar de él por medio de la imaginación, y ésta, en la poesía, transforma los sentimientos en representaciones, que, sean de orden lírico, épico o dramático, son las únicas hechas para satisfacerlos. Para la expresión de la interioridad por el pintor, la boca, el ojo y la actitud no bastan, sino que es preciso que exista también una objetividad concreta y total, susceptible de revelar la existencia de la interioridad"⁴⁸.

⁴⁸ Paul Eluard. *Antología de escritos sobre el arte. La pasión de pintar*. Traducción: Floreal Mazía, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1967, p.164.

El segundo paso que efectúa la *inteligencia* del receptor cuando percibe una obra de arte, es la tendencia natural que tiene a generalizar la esencia que obtuvo de la obra, con base en lo necesario del objeto, clasificándola dentro de las categorías que le permita su propio bagaje cultural. Aquí es donde se crean e identifican los "ismos".

El tercer paso, dentro de la *inteligencia*, es el de la búsqueda de un contenido intelectual o "significado", que le permita al receptor "darle un sentido" a la obra que enfrenta. Esta parte del proceso se ve caracterizada por la manipulación que hace el artista de los elementos contingentes del objeto. Esta manipulación, que puede, además, estimular a la *imaginación*, hace que el receptor vuelva una y otra vez al objeto para alcanzar intuiciones o consideraciones que están determinadas, en parte, por la intención del artista y, en parte, por la perspectiva personal del receptor.

En conclusión, dado que la esencia de la acción artística es la manipulación de los elementos contingentes del objeto y debido a que la perspectiva de cada individuo es personal y única, el "significado" de la obra es ambiguo y polivalente y se caracteriza por la evocación de imágenes que causa el objeto artístico en la *imaginación* del receptor, creando un significado, dentro de la *inteligencia*, que provoca que el punto de vista de la vida y la visión de conjunto que tiene cada individuo basado en su herencia histórica y cultural determine lo que él alcanza a entender, lo cual no puede ser entendido de igual manera por otra persona. Además, con la estimulación que se da en la *imaginación* del receptor, éste puede acceder a una vivencia artística.

Con el fin de aclarar por qué el significado del objeto artístico es ambiguo y polivalente, se recurrirá a las teorías de la significación del objeto artístico de los filósofos Xavier Rubert de Ventós y Umberto Eco, las cuales permitirán realizar un análisis más concreto y objetivo. Ello ayudará a conceptualizar el funcionamiento de esta clase de objetos.

Rubert de Ventós encuentra la condición necesaria de la obra de arte en los medios cotidianos de expresión (las apariencias y las palabras). Ésto no significa que la obra deba quedarse en ellos y que sólo pueda explicarse a través de ellos, pero aclara el hecho de que estos medios, antes de entrar en contacto con el artista, ya tienen un significado propio, lo cual permite [al artista] establecer una comunicación. Lo que hace el artista es articular un discurso administrando los bienes de la percepción. La forma característica en que el artista hace uso de estos bienes, es lo que hace especial a la obra de arte.

Dice Rubert de Ventós :

"[en] el arte o la poesía, la connotación estética del mensaje, no disuelve ni sustituye [...] al elemento denotativo, sino que lo hace ambiguo y polivalente, eliminando la previsibilidad o *banalidad* de un mensaje acoplado al código; de un mensaje formulario y estereotipado en el que estamos siempre

adivinando la palabra o frase que va a seguir y, que por lo mismo, apenas nos informa"⁴⁹.

La connotación estética, según Umberto Eco, implica un uso emotivo de las referencias y un uso referencial de las emociones, manifestándose como la realización de un campo de significados connotado. Dice Umberto Eco :

“En el signo estético... la referencia semántica no se agota en la referencia al denotatum, sino que se enriquece continuamente, cada vez que es disfrutado, el significado vuelve continuamente sobre el significante y se enriquece con nuevos ecos”⁵⁰.

Entendiendo que una proposición de función referencial es aquella que tiene una base pragmática y un carácter denotativo (por ejemplo, la siguiente proposición dirigida a un habitante de la ciudad de México: el camión a Catemaco sale a las 17:45 de la Terminal de autobuses de oriente en el andén 7), y una proposición de función emotiva es aquella que tiene una base sugestiva y un carácter connotativo (por ejemplo, la siguiente proposición dirigida al mismo habitante de la ciudad de México: el jueves 7 de mayo inicia el Congreso de Brujos de Catemaco, Veracruz). Es importante destacar que la reacción que tiene el receptor ante cualquiera de las dos proposiciones depende de su cultura, o de su imaginación, dándose el caso de que una proposición de tipo referencial pueda funcionar como una proposición de tipo emotivo o viceversa dependiendo de lo impreciso de la cultura del receptor y de su imaginación (por ejemplo, la proposición acerca del Congreso de Brujos dirigida a un brujo de Catemaco o la primera proposición dirigida a este mismo brujo).

En consecuencia, la referencialidad de la proposición no reside en la expresión misma, sino en el bagaje cultural del receptor que la recibe.

Por lo tanto, la connotación estética, no toca la estructura de la expresión, sino tanto al uso que se hace de ella y a la situación o a la intención en o con la que se pronuncia, como al receptor que la descifra.

En conclusión, la connotación estética hace que el significado de la obra no sea unívoco (ver apartado 2.2 de la primera parte), ya que el receptor no puede aislar una palabra o una imagen que lo lleve a un denotatum específico, sino que tiene que captar toda la obra como un sólo denotatum global.

Dice Umberto Eco:

“Todo signo que aparece coligado a otro, y recibe de los otros su fisionomía completa, denota vagamente. Todo significado, que no puede ser aprehendido si no es vinculado a otros significados, debe ser percibido como *ambiguo*”⁵¹.

⁴⁹ Xavier Rubert de Ventós. Op.cit. p.289.

⁵⁰ Umberto Eco. *Obra abierta*. Traducción Roser Berdagué, Barcelona, Editorial Planeta, 1992, p.121-122.

⁵¹ *Ibidem*. p.122.

Por último, en el cuarto paso que efectúa la *inteligencia* del receptor cuando percibe una obra de arte, lo que hace es asignarle un nombre al objeto artístico que enfrenta, con el objeto de poder referirse a ella cuando se comunique con los otros.

Finalmente, fundamentado en el concepto de lo que es la acción artística en este trabajo y tomando en cuenta lo ya dicho en este apartado, se concluye que *lo que hace un objeto artístico es sembrar en el receptor la posibilidad de evocar o producir imágenes independientemente de la presencia del objeto al cual se refieren, creando un significado ambiguo y polivalente que será determinado por el individuo semantizado que percibe el objeto y por la situación y la intención con la que el artista hace uso de los bienes de la percepción lo cual puede llevarlo a una vivencia artística.*

4 El espacio urbano en el arte

Con base en todo lo anterior, se hizo un análisis de lo que es el espacio urbano en el arte, el cual se apoyó en el concepto de "percepción serial" de José Fernández Arenas, para llegar a la conclusión de cuáles son los aspectos que deben tomarse en cuenta cuando se instala una obra de arte de esta naturaleza en un espacio urbano elegido previamente.

Tomando en cuenta el concepto de ciudad de este trabajo, la obra urbana no es solamente la suma de edificios, gente y objetos que vemos, sino que, además, es una obra que se dirige al logro de una vida plena y cada vez más humana.

Por otro lado, hay que tomar en cuenta la manera en que cada uno de los diferentes escenarios de la ciudad impactan integralmente a todos los sentidos del receptor. Un fundamento para explicar cómo sucede esto, se encontró en el concepto de "percepción serial" de José Fernández Arenas, dentro del cual se explican las dimensiones estéticas del espacio urbano: en las calles de la ciudad, generalmente se va o se regresa de algún sitio (frecuentemente se está en movimiento). Cuando uno transita por una calle, la percepción visual va cambiando constantemente (por ejemplo: la perspectiva que tenemos de un edificio no es la misma cuando nos movemos en el espacio), de igual manera sucede con las percepciones auditivas, olfativas y táctiles (por ejemplo: la percepción auditiva cambia con los ruidos de los coches, de la gente, del viento; la percepción olfativa cuando pasa una mujer perfumada, o cuando existe un puesto de comida en la calle; y la percepción táctil si hace calor, frío, o fricción con la gente)⁵². En resumen, podemos hablar de un espacio urbano que afecta a todos los sentidos del receptor de una manera efímera, lo cual, determina su actividad perceptiva.

Tomando en cuenta lo anterior, *se concluyó que el arte urbano, a diferencia del arte que se presenta en espacios restringidos como museos, teatros, foros, etc., involucra aspectos que son de gran importancia y que deben analizarse antes de poner en escena*

⁵² José Fernández Arenas. Op.cit., p.32 y 33.

una obra. Por un lado, es necesario tomar en cuenta las dimensiones estéticas y temporales del espacio urbano (las cuales se explicaron en el párrafo anterior) que se encuentran inextricablemente relacionadas con la cultura y, por otro lado, se debe prever, el público heterogéneo y cuantioso a que accede, lo cual, obliga a tomar en cuenta las condiciones culturales del destinatario al que se pretende impactar con la obra de arte urbano. Además, no hay que olvidar poner especial atención en los aspectos legislativos, económicos, sociales y de impacto ambiental. Todos estos aspectos finalmente, determinan, en parte, las características de la obra de arte que se debe realizar en un espacio urbano específico.

5 El concepto de arte urbano de este trabajo

A partir de la concepción de que la cultura y la ciudad se encuentran en una relación dialéctica que determina la experiencia urbana, es coherente afirmar que todas las actividades del hombre que se gestan dentro de este proceso y sus resultados conservan esta misma naturaleza dialéctica (lo cual no contradice los conceptos de cultura, ciudad y experiencia urbana de este trabajo). Por lo tanto, particularizando, el arte y el artista devienen como resultado del proceso dialéctico que vive el individuo (en este caso el artista) con la realidad. En consecuencia, el concepto de arte urbano que se propone debe considerarse como una 'proposición dialéctica' que *tiene como objetivo el de impactar la conciencia del destinatario de tal manera que lo induzca a revalorar la realidad cotidiana y la perspectiva que tiene de ella, con la intención de hacerlo consciente de los problemas de su ciudad (que ya no percibe claramente porque tanto su percepción como su entendimiento están determinados por la semantización que genera el proceso dialéctico en que se origina la cultura y la ciudad) y con ello ayudar a que nuestra sociedad progrese.*

Lo anterior puede lograrse obligando al destinatario a revalorar la experiencia directa que tiene con las cosas, con los otros y consigo mismo fuera de su contexto cultural, permitiéndole tener una visión personal de su realidad histórica, física y estética, la cual vive y enfrenta todos los días, que le permita entender la problemática de su ciudad y lo motive a reflexionar.

Es evidente que para alcanzar las finalidades que plantea este concepto de arte urbano (que el destinatario revalore la realidad cotidiana, la perspectiva que tiene de ella, que se haga consciente de los problemas de su ciudad y que ayude a que nuestra ciudad progrese) se requiere de un programa de transformación cultural que involucre técnicas, procesos y modelos teóricos que trascienden el ámbito del arte. No es el objetivo de este trabajo abordar esta problemática, sin embargo, en la cuarta y quinta partes se hablará, de manera general, sobre este respecto.

Para establecer un razonamiento que dé validez a la concepción de arte que sustenta este planteamiento y que además permita analizar sus repercusiones dentro de la red

conceptual que se ha establecido en este trabajo, se dividirá su estudio en las siguientes partes: la primera, que describe el objetivo para el que debe ser creado el objeto artístico (“*impactar la conciencia del destinatario...*”); la segunda, que describe la finalidad del concepto de arte que se plantea (“*...de tal manera que lo induzca a revalorar la realidad cotidiana y la perspectiva que tiene de ella...*”); la tercera, que describe el objeto de esta finalidad (“*...con la intención de hacerlo consciente de los problemas de su ciudad (que ya no percibe claramente porque tanto su percepción como su entendimiento están determinados por la semantización que genera el proceso dialéctico en que se origina la cultura y la ciudad) y con ello ayudar a que nuestra sociedad progrese*”).

Para el análisis de este concepto, se utilizará el método de la dialéctica de la doctrina de los Tópicos de Aristóteles⁵³. Este método tiene los siguientes requisitos: primero, los razonamientos deben ser contrarios a partir de cosas plausibles (es decir, que los razonamientos deben partir de la tesis de alguna persona conocida o bien de algo que le parece bien a la mayoría); segundo, deben ser idénticas las cosas de las que constan los argumentos y aquéllas sobre las que versan los razonamientos (es decir, que en los razonamientos que se generen para dar validez a este planteamiento no se podrán cambiar los significados de los términos del concepto de arte urbano de este trabajo, por ejemplo, el significado que se le ha asignado al término semantización no puede cambiar en este análisis o en cualquier otro razonamiento que gire alrededor del planteamiento de este concepto de arte urbano); tercero, toda proposición y todo problema indican, una definición (por ejemplo, el hombre es un animal racional), un género (por ejemplo, animal es el género de la especie hombre), un propio (por ejemplo, lo racional es propio del hombre) o un accidente (por ejemplo, lo sucio es un accidente de este hombre).

Analizando la primera parte del concepto de arte urbano, se puede concluir que *si* es plausible afirmar que la obra de arte debe impactar la conciencia del destinatario, también lo es que [la obra de arte] no debe ignorarla [la conciencia del destinatario]. De manera semejante, *si* [la obra de arte] impacta la conciencia del destinatario, no impactará la conciencia del que no es destinatario. Por ejemplo, en la realización de un mural en una escuela primaria, si es plausible que el concepto de la obra se realice para impactar la conciencia de los alumnos (niños de seis a doce años), también lo es que el concepto no debe ignorar que la obra está dirigida a niños de seis a doce años. De manera semejante, *si* el mural impacta la conciencia de los alumnos, no tiene por qué impactar la conciencia de los adultos. En consecuencia, es válido decir que en este concepto de arte el objeto artístico está dirigido a un grupo particular de la sociedad sensible a él por causas culturales (lo cual, no contradice las conclusiones de este trabajo acerca de los aspectos que deben tomarse en cuenta antes de poner en escena una obra de arte urbano).

Por ejemplo, en un proyecto de arte urbano relacionado con el problema de la basura en la calle de Moneda del Centro Histórico de la ciudad de México, el artista debiera tomar en cuenta que el destinatario al que debe impactar con su obra es la persona que, por

⁵³ Aristóteles. *El Organon*. Estudio introductivo, preámbulos a los tratados y notas al texto por Francisco Larroyo, novena edición, México, Editorial Porrúa, 1993, Tópicos, libros 1-8, p. 217-331.

motivos culturales, se encuentra semantizado y que por lo tanto no percibe ni entiende claramente que la basura representa un problema.

Analizando la segunda parte del concepto de arte urbano, partiendo de que la obra de arte impacta la conciencia del destinatario, se puede concluir que, *si* esto es así, es plausible que ello lo **induzca a revalorar la realidad cotidiana y la perspectiva que tiene de ella**; ahora bien, *si* todo ésto es plausible, entonces también lo es, que la obra de arte no lo induzca a aceptar su realidad cotidiana menospreciando la posibilidad de cambiarla llevándolo a no comprometerse con la perspectiva que tiene de ella. De manera semejante, la obra no debe inducir a los que no son destinatarios.

Por ejemplo, en relación al ejemplo del mural en la escuela primaria, *si* es plausible que el artista enfoque su proyecto a que la obra motive la conciencia de los niños a satisfacer su curiosidad innata por saber, a rescatar su propia facultad de interesarse en su realidad cotidiana y despertar el uso constante de su capacidad creativa y original, para que con todo ello desarrolle fundamentos morales que le ayuden más adelante a ser capaz de prever y planear de qué manera puede tener una vida mejor a través del logro de una relación armónica con las cosas, con los otros y consigo mismo; entonces, también lo es que no debe inducir a pensar que la realidad es algo permanente e inamovible que no le permita comprometerse con el logro de una vida mejor. Además, al igual que en el análisis de la primera parte de este concepto, si este impacto se logra en la conciencia de los niños, no tiene por qué impactar la conciencia de los adultos.

En conclusión, se puede afirmar que el impacto de una obra de arte es capaz de inducir al destinatario a **revalorar** su realidad y su **perspectiva**, lo cual representa el correcto devenir de la relación dialéctica en que vive el hombre con su realidad, es decir, la manifestación de las condiciones necesarias para que se dé un “nuevo humanismo”.

Regresando al ejemplo del proyecto de arte urbano relacionado con el problema de la basura en el Centro de Histórico de la ciudad de México el destinatario será la persona que por motivos culturales se encuentra semantizado y que, por lo tanto, no percibe ni entiende claramente que la basura representa un problema, entonces la obra de arte deberá enfocarse a que se dé cuenta cabal de la realidad en la que vive, lo que está pasando en su medio, y con ello cambiar su perspectiva.

Analizando la tercera parte del concepto de arte urbano, a partir de que la obra de arte impacta la conciencia del destinatario y lo induce a revalorar la realidad cotidiana y la perspectiva que tiene de ella, se puede concluir que, *si* esto es así, es plausible que ello se logre **con la intención de hacerlo consciente de los problemas de su ciudad y con ello ayudar a que nuestra sociedad progrese**; ahora bien, *si* todo ésto es plausible, entonces también lo es, que la obra de arte impacte con la intención de no permitir que sea [el destinatario] irresponsable en relación a los problemas de su ciudad y, que con ello, desatienda el progreso de nuestra sociedad. De manera semejante y al igual que en las dos partes anteriores, la obra no tiene la intención de hacer consciente al que no quiera hacerse responsable de los problemas de su ciudad.

De esta manera, *si* es plausible que el mural al que se hace referencia invite a los niños a rescatar su proceso crítico y creativo y que los haga involucrarse con los problemas de su ciudad y comprometerse con el progreso de su sociedad, *entonces*, también lo es que no debe permitir que los problemas de su ciudad los aborde [el niño] de una forma negligente e irresponsable y con ello obstaculice el progreso de nuestra sociedad.

En consecuencia, se puede concluir que es posible que la obra de arte incite al destinatario a prever su futuro y a involucrarse no sólo con lo que el hombre es, sino con lo que puede llegar a ser, lo cual, es indispensable para la aparición de un “nuevo humanismo”.

Finalmente, en el ejemplo del proyecto de arte urbano relacionado con la basura en el Centro Histórico de la ciudad de México, se supone que abrirá la oportunidad a los destinatarios de sentirse responsables de los problemas de su entorno.

Como conclusión de todo lo anterior, *se puede afirmar que es plausible concebir a la obra de arte urbano, en su fase de motivación, como un medio de comunicación capaz de impactar al destinatario con el objeto de dar un golpe a la visión cultural que tiene de la realidad, porque ésta lo determina como individuo impidiéndole desarrollar plenamente sus facultades de manera original al quedar inmerso en una “interpretación colectiva del mundo”, lo cual lo puede llevar a un estímulo estético que le permita alcanzar una vivencia artística que lo conduzca a revalorar su realidad.*

En este trabajo se concluyó que una manera de alcanzar esta finalidad es mediante la descontextualización de objetos del mismo sitio donde se presente la obra de arte, lo cual consiste en presentar los objetos que conforman la vida cotidiana “alterados” de tal manera que den un golpe a la conciencia de quien los percibe. Esta “alteración” debe ser diseñada de tal manera que conduzca a quien los percibe a una vivencia artística que le permita revalorar su realidad.

Por último, con base en lo anterior, *se propone que alterando los elementos contingentes de los objetos propios del lugar donde se presente la obra de arte (su apariencia, su relación con otros objetos, su posición en la que se presenta, etc.), podrá alcanzarse este objetivo. Al descontextualizar de ésta manera los elementos de la experiencia cotidiana, el destinatario, que por motivos culturales se encuentra semantizado y que por lo tanto ya no percibe ni entiende claramente el problema que representa este objeto o situación, podrá vivenciar, estos objetos en sí mismos, fuera de su contexto cultural, modificando la perspectiva que tiene de ellos.*

TERCERA PARTE: LA DESCONTEXTUALIZACIÓN DE OBJETOS COMO UN INSTRUMENTO PARA EXPRESAR ESTE CONCEPTO DE ARTE URBANO

1 Introducción al problema

En el preámbulo de este trabajo se planteó el hecho de que nuestra ciudad tiene una problemática compleja y que el arte puede comprometerse en la búsqueda de soluciones que mejoren su situación. Con apoyo en la tesis de Frances Vicens, la cual plantea el hecho de que en el mundo de hoy el objeto artístico es el único tipo de objeto que estimula al hombre a formar juicios de valor, se estableció que el arte puede colaborar a formar la conciencia de la sociedad y con ello, moldear de una manera consciente, el medio en que vivimos.

Esto no es nuevo, el arte, a través de la historia, ha sido aprovechado por el poder político como vehículo para formar la percepción de la sociedad y la conducta humana. Por ejemplo, la religión, por medio del arte, puede crear en las iglesias un espacio que responde a sus intereses, para reforzar la creencia en sus preceptos y formar la conciencia de sus feligreses; otro ejemplo que se puede citar para ilustrar esta idea, es el empleo que el poder económico actual hace del arte como diseño, para crear necesidades y vender sus mercaderías.

En la primera parte de este trabajo, se planteó el hecho de que para alcanzar un estado "consciente" de la realidad el hombre debe enfocar su atención en el proceso dialéctico que vive con ella, lo cual le permite establecer una relación con las cosas, con los otros y consigo mismo que le da una perspectiva real de lo que vive. En este proceso, es necesario que el hombre adopte una posición crítica ante los conocimientos estandarizados que le transmite su cultura y que semantizan su percepción de la realidad, para poder reflexionar sobre la validez de esos conocimientos y adoptar únicamente los que él mismo considere que le son favorables en su vida.

En la segunda parte de este trabajo, se encontraron cuáles son las herramientas de que dispone el artista para alcanzar los objetivos que él mismo persigue y cuáles son las condiciones necesarias para que la obra de arte funcione en un contexto semantizado. Por un lado, sustentado en la teoría de la significación del objeto artístico de Xavier Rubert de Ventós, se estableció que el discurso artístico, en la concepción de arte urbano que se

plantea en esta tesis, debe partir de los objetos del mismo sitio donde se presenta la obra. Por otro lado, a partir del concepto de arte de Aristóteles, se encontró que lo que caracteriza a un objeto artístico, bajo la concepción de arte urbano de esta tesis, es *la manipulación creativa de los elementos contingentes del objeto presentado, el cual, al ser mostrado fuera de su contexto cultural habitual, puede provocar que el destinatario tenga una vivencia artística y ello le permita revalorar el objeto presentado para hacer conciencia de las consecuencias que tiene en la conciencia del individuo y de la sociedad, el vivir en una cultura semantizada*. Con fundamento en lo anterior, se establecieron las condiciones necesarias para que la obra de arte funcione como un elemento crítico que permita que un medio cultural semantizado se renueve constantemente. En primer lugar, se vinculó la obra de arte con el grupo cultural al que se dirige y se le ubicó como un instrumento que puede colaborar en la manifestación de las condiciones necesarias para que se dé un “nuevo humanismo”, incitando al destinatario a prever su futuro y a involucrarse no sólo con lo que el hombre es, sino con lo que puede llegar a ser, lo cual, es indispensable para la aparición de este “nuevo humanismo”.

Como conclusión de todo lo anterior, *se confirmó que es plausible el concebir a la obra de arte urbano, en su fase de motivación, como un proceso de comunicación que crea un campo de significación ambiguo y polivalente que logra “atrapar” la atención del receptor y genera un estímulo estético que sirve como detonante para la gestación de una vivencia artística capaz de impactar al destinatario, con el objeto de dar un golpe a la visión cultural que tiene de la realidad porque ésta lo determina como individuo impidiéndole desarrollar plenamente sus facultades de manera original al quedar inmerso en una “interpretación colectiva del mundo”*.

En este capítulo, se estableció *la manera* en la que se puede utilizar al arte como un elemento crítico que genere una fuerza de ruptura que modifique la inercia con que la cultura semantiza y detiene la evolución de la humanidad.

Para alcanzar la finalidad de este trabajo, se propuso *descontextualizar, en las calles de la ciudad, los objetos propios de la realidad del lugar en el que se presente la obra de arte, alterando lo contingente del objeto (su apariencia, su relación con otros objetos, su posición en la que se presenta, etc.), dándole la oportunidad a las personas de vivenciar los objetos en sí mismos, fuera de su contexto cultural, de tal manera que los induzca a revalorar y a modificar la perspectiva que tienen de ellos*.

En primer lugar, se analizó el concepto de contexto para entender cómo todas las cosas se mueven dentro de un marco de referencia que les permite alcanzar una significación determinada y cómo se manifiesta esto en el arte. En segundo lugar, se descubrió que lo que hace el contexto en el arte es permitir que el artista “atrape” la atención del destinatario. En tercer lugar, se confirmó la plausibilidad de que la descontextualización de objetos permite “esterilizar” (al objeto) del sentido que habitualmente se le asigna. En cuarto lugar, se hizo ver que cuando un objeto se presenta descontextualizado se obliga al destinatario a centrar su atención en el proceso dialéctico que vive con la realidad, más que en los significados, los nombres o los sentidos que el contexto cultural en el que vive le asigna a las cosas. En quinto lugar, se profundizó en la

manera en que se puede articular un discurso artístico a partir de la red conceptual establecida para este trabajo y en la manera en que podría darse un cambio cultural a partir de la descontextualización de objetos, para lo cual se recurrió a la doctrina de las categorías, de los co-principios del acto y la potencia y la teoría del cambio de Aristóteles, que sirvieron como fundamento para sustentar el hecho de que al alterar los elementos contingentes del objeto presentado se puede llegar a replantear su esencia y, con ello, provocar en el destinatario un estímulo estético que lo lleve a una vivencia artística que le permita reflexionar acerca del objeto presentado, con el fin de hacerse consciente de los problemas de su ciudad, y que ello le permita rescatar la finalidad última de todas sus acciones: *el logro de una vida feliz, humana y buena*⁵⁴.

2 ¿Qué es el contexto y cómo se manifiesta en el arte?

Para llegar a la conceptualización del término de contexto, primero, se analizaron las definiciones que dan Abbagnano, Ogden y Richards y otros autores; segundo, se estableció el concepto de subcontexto cultural para designar a los diferentes ámbitos de la vida del hombre y se ubicaron los tres subcontextos que permiten funcionar al objeto artístico, en su fase de motivación, como un proceso de comunicación; tercero, se encontró que estos subcontextos culturales se manifiestan dentro de una relación dialéctica unos con otros y todos ellos con la sociedad dentro de la cultura, lo cual se ilustra con la teoría concebida por Malraux; cuarto, de esta manera, se encontraron los subcontextos que debe tomar en cuenta el artista para establecer un campo de significados connotados; quinto, por último, se encontró, con fundamento en todo lo anterior, que el arte puede participar en la renovación de códigos, o sistemas de significación, dándole un nuevo significado a los medios con los que se expresó el artista.

El contexto es "el conjunto de los elementos que condicionan, de un modo cualquiera, el significado de un enunciado. El contexto ha sido definido por Ogden y Richards, de la siguiente manera: un contexto es el conjunto de entidades (cosas o acontecimientos) correlacionadas de una determinada manera; cada una de estas entidades tiene un carácter tal [que permite] que otros conjuntos de entidades [puedan] tener los mismos caracteres y ser conectadas por la misma relación... Otros autores llaman contexto al conjunto de supuestos que hacen posible aprehender el sentido de un enunciado"⁵⁵.

Por lo tanto, el término de contexto se conceptualizó de la siguiente manera: *el contexto es el conjunto de conocimientos (premisas o supuestos) y realidades correlacionadas que hacen verdadera a determinada afirmación o experiencia; entonces, el contexto es el que se mueve el conjunto de "verdades" y "realidades" que conforma la relación que establece el hombre con las cosas, con los demás y consigo mismo es La Cultura.*

⁵⁴ Ver diagrama del Mecanismo de la Gestación de la Vivencia Artística en la introducción a la segunda parte.

⁵⁵ Nicola Abbagnano. Op. Cit. p.232-233.

manera en que se puede articular un discurso artístico a partir de la red conceptual establecida para este trabajo y en la manera en que podría darse un cambio cultural a partir de la descontextualización de objetos, para lo cual se recurrió a la doctrina de las categorías, de los co-principios del acto y la potencia y la teoría del cambio de Aristóteles, que sirvieron como fundamento para sustentar el hecho de que al alterar los elementos contingentes del objeto presentado se puede llegar a replantear su esencia y, con ello, provocar en el destinatario un estímulo estético que lo lleve a una vivencia artística que le permita reflexionar acerca del objeto presentado, con el fin de hacerse consciente de los problemas de su ciudad, y que ello le permita rescatar la finalidad última de todas sus acciones: *el logro de una vida feliz, humana y buena*⁵⁴.

2 ¿Qué es el contexto y cómo se manifiesta en el arte?

Para llegar a la conceptualización del término de contexto, primero, se analizaron las definiciones que dan Abbagnano, Ogden y Richards y otros autores; segundo, se estableció el concepto de subcontexto cultural para designar a los diferentes ámbitos de la vida del hombre y se ubicaron los tres subcontextos que permiten funcionar al objeto artístico, en su fase de motivación, como un proceso de comunicación; tercero, se encontró que estos subcontextos culturales se manifiestan dentro de una relación dialéctica unos con otros y todos ellos con la sociedad dentro de la cultura, lo cual se ilustra con la teoría concebida por Malraux; cuarto, de esta manera, se encontraron los subcontextos que debe tomar en cuenta el artista para establecer un campo de significados connotados; quinto, por último, se encontró, con fundamento en todo lo anterior, que el arte puede participar en la renovación de códigos, o sistemas de significación, dándole un nuevo significado a los medios con los que se expresó el artista.

El contexto es “el conjunto de los elementos que condicionan, de un modo cualquiera, el significado de un enunciado. El contexto ha sido definido por Ogden y Richards, de la siguiente manera: un contexto es el conjunto de entidades (cosas o acontecimientos) correlacionadas de una determinada manera; cada una de estas entidades tiene un carácter tal [que permite] que otros conjuntos de entidades [puedan] tener los mismos caracteres y ser conectadas por la misma relación... Otros autores llaman contexto al conjunto de supuestos que hacen posible aprehender el sentido de un enunciado”⁵⁵.

Por lo tanto, el término de contexto se conceptualizó de la siguiente manera: *el contexto es el conjunto de conocimientos (premisas o supuestos) y realidades correlacionadas que hacen verdadera a determinada afirmación o experiencia; entonces, el contexto en el que se mueve el conjunto de “verdades” y “realidades” que conforma la relación que establece el hombre con las cosas, con los demás y consigo mismo es La Cultura.*

⁵⁴ Ver diagrama del Mecanismo de la Gestación de la Vivencia Artística en la introducción a la segunda parte.

⁵⁵ Nicola Abbagnano. Op. Cit. p.232-233.

En consecuencia, los diferentes ámbitos en los que se mueve la vida del hombre pueden ser entendidos como subcontextos de una cultura. Por ejemplo, en el caso del objeto artístico, en su fase de motivación, cuando funciona como un proceso de comunicación, se pueden distinguir tres ámbitos: el subcontexto cultural del artista mismo, que lo lleva a crear un determinado discurso conformado por palabras y apariencias que él considera significativas para expresarse; el subcontexto cultural del destinatario, que lo hace percibir el discurso del artista de determinada manera; y el subcontexto de la realidad cultural del objeto con el que se expresa el discurso del artista.

Esto no contradice lo ya dicho en este trabajo porque cuando se analizó el tema del arte en la segunda parte, se estableció, con fundamento en la teoría de la significación del objeto artístico de Xavier Rubert de Ventós, que la obra de arte parte de los medios cotidianos de expresión (las apariencias y las palabras), los cuales tienen un significado propio antes de entrar en contacto con el artista y que gracias a ello, se puede establecer una comunicación con el destinatario. Lo que hace el artista es articular un discurso administrando los bienes de la percepción. La forma característica en que el artista hace uso de estos bienes, es lo que hace especial a la obra de arte.

Por otro lado, como los medios cotidianos de expresión de los que parte el artista están en relación dialéctica unos con otros y todos ellos con la sociedad dentro de la cultura, ello permite que se dé el proceso de comunicación entre el artista y el destinatario sólo en el momento histórico en el que ocurre. En consecuencia, estos medios pertenecen a grupos sociales determinados que además están en continua renovación. Pensar que estos medios son algo estático es un error, lo que significaba ayer una palabra o una imagen para un grupo social determinado ahora tiene un significado distinto. Este fenómeno sustenta la teoría desarrollada por Malraux, según la cual hoy contemplamos las obras del pasado desde una perspectiva puramente formal:

"Según esta teoría, hoy podemos ser ecuménicos y <recuperar> así las obras de arte de todas las épocas precisamente porque las vaciamos todas de su contenido ideológico -político, religioso, etc.- y las apreciamos como <puro arte> de acuerdo con nuestro moderno <código de lectura> formal; porque somos <tolerantes> y podemos aceptarlo todo luego de haberlo todo esterilizado. No por casualidad, al término <esterilizado> es ambiguo y sugiere a la vez <desinfección> e <impotencia>".⁵⁶

En conclusión, el código visual (las apariencias de las cosas) sobre el que se fundamenta la expresión artística, es algo que alcanza una significación muy diversa dependiendo de los subcontextos con los que se creó, con los que se presenta y con los que se descifra para ser entendida. El artista debe tomar en cuenta el lugar, la situación, quién es el destinatario, cómo lo dice, cuándo lo dice, etc., porque de ello dependerá el campo de significados connotados que creará con su obra. Dice Xavier Rubert de Ventós que los medios de expresión:

⁵⁶ Xavier Rubert de Ventós. Op. Cit., p.406.

"nos recuerdan (aún) que la imaginación es el instrumento y no el objeto o el tema del arte, y que lo que caracteriza al artista no es su capacidad de crear formas imaginarias, sino la de conformar imaginativamente las reales. Nos recuerdan, en una palabra, que el artista o el cuadro [el objeto artístico] -como cualquier hombre, como cualquier cosa- están en relación dialéctica con la realidad y no consigo mismos"⁵⁷.

Por lo tanto, el contexto y su manifestación en el arte representan la manera en que determinadas entidades (el subcontexto dentro del cual crea el artista y el subcontexto de la realidad cultural del objeto con el que presenta su obra) se correlacionan con grupos sociales determinados haciendo posible crear un campo de significados connotados que no provienen de la estructura de la expresión, sino de la intención con la que se pronuncia el artista y de las condiciones en las que recibe este mensaje el grupo social que las descifra.

Con todo lo anterior, se establece que el arte participa en la renovación de códigos dándole un nuevo significado a los medios con los que se expresó el artista. Por ejemplo, los troncos de los árboles dejaron de ser marrones, para un grupo social determinado, a partir de que los impresionistas percibieron y los pintaron con un colorido distinto más de acuerdo con la sensación visual que recibimos de estos objetos.

Finalmente, se concluye que *el código visual (las apariencias de las cosas) sobre el que se fundamenta la expresión artística, es algo que alcanza una significación muy diversa dependiendo de los subcontextos con los que se creó, con los que se presenta y con los que se descifra para ser entendida, y que el arte participa en la renovación de códigos dándole un nuevo significado a los medios con los que se expresó el artista.*

3 ¿Que hace el contexto en el arte?

A partir de lo que es la acción artística y de lo que hace un objeto artístico se concluyó lo que hace el contexto en el arte, ésto se ilustró con una cita de Umberto Eco y con la metáfora de las "tres dimensiones".

Con fundamento en lo que es la acción artística y lo que hace un objeto artístico, se concluye que *lo que hace el contexto es permitirle al destinatario descifrar un mensaje de acuerdo a los significados establecidos previamente por la sociedad (contexto semantizado), permitiéndole al artista, al crear una forma que integra referentes ligados entre sí, crear una obra con significado ambiguo y polivalente que será determinado por el destinatario semantizado que recibe el mensaje y por la situación y la intención con la que el artista hace uso de los bienes de la percepción.*

⁵⁷ Ibidem, p.300.

Dice Umberto Eco:

“...y cuanto más se complica la comprensión, tanto más el mensaje originario -tal como es, constituido por la materia que lo realiza- en vez de agotarse, se renueva, dispuesto a lecturas más profundas. Se produce ahora una verdadera reacción en cadena típica de aquella organización de estímulos que acostumbramos a señalar como “forma”⁵⁸.

Al meditar en este fenómeno desarrollé la metáfora de las “tres dimensiones”, según la cual al percibir un objeto en una realidad de tres dimensiones sólo alcanzamos a ver lo que queda dentro del rango de nuestra percepción visual desde la perspectiva física en la que nos encontramos ubicados. De igual manera sucede en el caso de los significados, en los que sólo alcanzamos a apropiarnos de aquello que queda dentro de nuestra perspectiva personal (es decir, dentro de nuestro bagaje cultural) en la cual estamos ubicados, quedando un punto ciego que no seremos capaces de percibir hasta que amplíemos nuestra perspectiva personal.

4 ¿Qué es descontextualizar un objeto en el arte?

Para conocer el significado que se le dará al concepto de descontextualizar objetos en el arte, primero, se hizo un análisis etimológico del término; segundo, a partir del concepto de contexto en el arte, se llegó al concepto de descontextualización de objetos en el arte; y tercero, ello se ilustró con el concepto de ‘esterilización’ como lo maneja Xavier Rubert de Ventós a partir de la teoría de Malraux.

Para entender con claridad lo que es la descontextualización de los objetos, se partirá de un análisis etimológico de la raíz del término. La preposición ‘des’ denota negación o inversión del significado, también, privación o exceso y, además, fuera de.

Con base en la conceptualización de los términos de cultura, semantización, arte y contexto, el significado de esta preposición que más se acerca a los objetivos que se persiguen es el de ‘fuera de’.

Como el concepto de contexto aceptado en este trabajo es: *el conjunto de conocimientos (premisas o supuestos) y realidades correlacionadas que hacen verdadera a determinada afirmación o experiencia*, descontextualizar significa, para el enfoque que conduce la tesis de este trabajo, que *los objetos de arte se presentarán fuera del conjunto de “verdades” y “realidades” que conforma la relación que establece el hombre con las cosas, con los demás y consigo mismo, es decir, fuera de su contexto cultural.*

⁵⁸ Umberto Eco. Op. cit., p.125.

Dado que el concepto de contexto, visto de manera general, puede entenderse como La Cultura, 'descontextualizar' un objeto no significa privarlo de todo contexto, sino cambiar o modificar el contexto habitual con y en el que se presenta.

Para establecer la finalidad que se pretende alcanzar en este trabajo se rescata el concepto de 'esterilización' como lo maneja Xavier Rubert de Ventós a partir de la teoría de Malraux⁵⁹, para indicar que al descontextualizar los objetos se modificará, por lo tanto, a través de un proceso de "limpieza" (que consiste en sacarlo de su contexto cultural), su significado habitual y, de esta manera, los objetos así tratados se volverán "impotentes" como signos culturales capaces de hacer ambiguo y sugerente lo que normalmente es reconocible y, por ello, carente de interés, lo que permitirá "atrapar" la atención del destinatario, para provocar un estímulo estético que sirva como detonante de la vivencia artística, lo que impactará la conciencia del destinatario de la manera que se pretende en este trabajo.

En consecuencia, para descontextualizar los objetos se les someterá a un proceso de "esterilización" que implica "desinfectarlos" de la semantización y "romper" con la función semántica que cumplen como elementos propios de la cultura que los generó. Con este proceso de "esterilización" se pretende que el individuo centre su atención en el proceso dialéctico que vive con la realidad, más que en los significados, nombres o sentidos que dentro de un contexto determinado se le dan a las cosas.

5 ¿Qué hace la descontextualización de objetos en el arte?

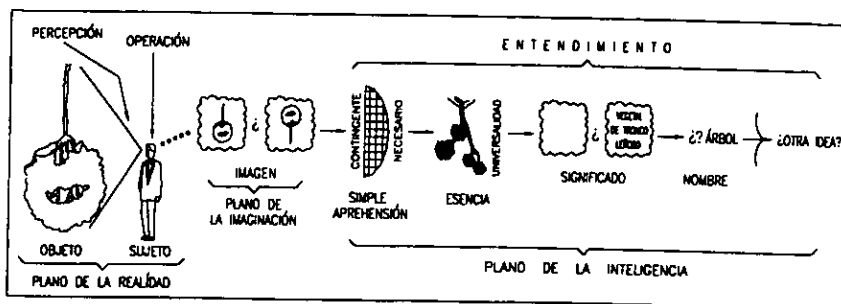
A partir de todo lo anterior y fundamentado en el proceso de abstracción como lo explica Aristóteles, se aclaró lo que sucede en la conciencia del destinatario al percibir objetos que han sido descontextualizados por medio del arte. Lo cual se ilustra con una experiencia narrada por Vassily Kandinsky y con dos experiencias personales que me ayudaron a comprender la importancia de la descontextualización de objetos en el arte.

Lo que sucede al descontextualizar los objetos en el arte, de esta manera, es que se obliga al destinatario, al quitarle los sustentos cognoscitivos con los que está acostumbrado a percibirlos, a efectuar de nuevo el proceso de la simple aprehensión llevándolo a revalorizar los objetos "esterilizados" estimulando su imaginación para, a final de cuentas, conducirlo a redefinirlos.

A partir del proceso de la simple aprehensión como lo explica Aristóteles, cuando el sujeto percibe al objeto descontextualizado, lo lleva, en el plano de la imaginación, a una comparación entre esta nueva imagen y la imagen del objeto que previamente se formó como resultado del proceso de semantización de la cultura, impactando su conciencia ante esta nueva apariencia, lo cual provoca que, en el plano de la inteligencia, el objeto ya

⁵⁹ Citado en el apartado 2 de la tercera parte.

definido adquiera un contenido ambiguo y polivalente que lo obliga a revalorar y redefinir sus significados. Ver el siguiente diagrama:



PROCESO COGNOSCITIVO OBJETO DESCONTEXTUALIZADO.

Una experiencia que vale la pena mencionar, para ilustrar lo que hace la descontextualización de objetos en el arte, es la narrada por Vassily Kandinsky, cuya importancia tiene un enorme interés histórico, no sólo por la claridad de exposición de los sentimientos del artista, sino porque Kandinsky es considerado el primer pintor del siglo XX que realizó una obra deliberadamente abstracta. Kandinsky narra:

"Volví de mis bosquejos, enfrascado en mis pensamientos, cuando, al abrir la puerta del estudio, me vi de pronto ante un cuadro de belleza indescriptible e incandescente. Perplejo, me detuve mirándolo. El cuadro carecía de todo tema, no descubría objeto alguno identificable y estaba totalmente compuesto de brillantes manchas de color. Finalmente, me acerqué más y sólo entonces reconocí lo que aquello era realmente: mi propio cuadro puesto de lado sobre el caballete... Una cosa se me hizo manifiesta: que la objetividad, la descripción de objetos, no era necesaria en mis pinturas y, en realidad, las perjudicaba"⁶⁰.

Además, quiero mencionar dos experiencias personales que me ayudaron a concebir la importancia de la descontextualización de objetos en el arte y sus posibilidades para impactar la conciencia del destinatario:

La primera, la viví, durante una exhibición de mi trabajo en la Universidad Iberoamericana, durante la cual una compañera me dijo que un arquitecto, amigo de ella, quería platicar conmigo acerca de una de las piezas que yo había presentado en esta exposición. Esta pieza era un ensamblaje con dimensiones de 120 x 180 x 70 cm; los materiales de que estaba formado eran: un tubo de fierro galvanizado deteriorado por el tiempo, una rama de árbol, una lámina de aluminio, polines en mal estado, periódico y pintura; el nombre: "sin título". Me entrevisté con el arquitecto, era constructor, y quería saber el significado de la obra, me dijo que le impresionaba la sensibilidad que yo tenía y que él no había reparado antes en el valor estético de estos materiales. Me cuestionó acerca del significado de cada una de las piezas y yo hice un esfuerzo por explicarle conceptual y formalmente la

⁶⁰ Frances Vicens. *Arte abstracto y arte figurativo*. Barcelona, Editorial Salvat, 1973, p.19.

razón que tenía cada uno de los elementos que formaban el ensamblaje. Lo realmente interesante de la plática, que yo quiero resaltar, es el hecho de que el arquitecto, durante años, había observado estos materiales en las obras en proceso de construcción que él visitaba y nunca los había valorado independientemente de su valor funcional, y fue necesario que los percibiera en un contexto diferente, para hacerse consciente de su valor estético.

La segunda, la viví en la plaza del centro de Coyoacán. En esta parte de la ciudad, viví la mayor parte de mi infancia y mi juventud. Siempre me ha gustado ir a la plaza y comer los famosos helados y esquites que venden por todos lados. En una ocasión, cuando caminaba, observé junto a un árbol, un trozo grande de materia fecal que parecía de humano, con una cuchara de plástico clavada verticalmente. Se trataba de la misma cuchara con la que se comen los helados y los esquites. El impacto que recibí con esta imagen, jamás lo voy olvidar, siempre estará en mi mente. Lo que quiero resaltar de esta experiencia, es que aquella tarde se me hizo evidente que la materia fecal está por todas partes donde camino y, sin embargo, ya no la veo, o más bien, ya me he acostumbrado a vivir con ella.

6 La descontextualización de objetos en este concepto del arte urbano

En este apartado se rescató, de los conceptos y finalidades planteadas en esta tesis, la posibilidad de objetivar la función humanizadora del arte, lo cual puede ocurrir a partir de la descontextualización de objetos y de la clara concepción de lo que hace la cultura y sus diferentes ámbitos, y con ello confirmar, por fin, que se puede alterar el subcontexto del objeto presentado para "desinfectarlo" de su determinación cultural y con ello, provocar, en el destinatario, un estímulo estético que lo lleve a una vivencia artística que le permita revalorar su realidad y alcanzar cierto estado de conciencia. Para hacer consistente esta confirmación, se hizo un análisis lógico de la estructura del cambio del subcontexto de la realidad cultural del objeto, con fundamento en la doctrina de las categorías, de los co-principios del acto y la potencia y la teoría del cambio de Aristóteles, para establecer la manera de lograr la finalidad última de la descontextualización de objetos en este concepto del arte.

En este trabajo se ha propuesto que la obra de arte puede ayudar a despertar un cierto nivel de conciencia con respecto a alguna problemática de la ciudad, con el fin último de alcanzar mejores niveles de vida. Para alcanzar este fin se ha propuesto impactar al destinatario de una manera tal que la obra de arte cuestione la validez del conocimiento establecido mediante la semantización de la cultura, cuestionando estereotipos culturales que determinan formas de pensar sin fundamento que disponen a los individuos a actuar de una forma inconsciente.

La descontextualización de objetos en la ciudad da facilidades para provocar el impacto que se pretende en este trabajo, porque hace evidente el movimiento dialéctico de la relación que establece el hombre con las cosas, con los otros y consigo mismo, y muestra

de una forma sutil la posibilidad de renovar los signos establecidos por la cultura. Esta visión de la realidad dinámica y transitoria puede hacer consciente al individuo de la importancia de todos sus actos y motivarlo a superar su naturaleza efímera e intrascendente involucrándose no sólo con lo que la ciudad es, sino con lo que puede llegar a ser, condición necesaria para que se dé un "nuevo humanismo", el cual puede provocar una evolución de nuestra realidad social.

Se demostró que todo individuo, desde que nace hasta que muere, se mueve dentro de un contexto cultural que determina su visión personal del mundo. La cultura actúa como si nos colocáramos unos lentes con vidrios de colores, lo cual altera la percepción y determina el sentido que el individuo le da a las cosas que percibe, a las relaciones que establece con la gente que le rodea y a la manera como interpreta su realidad interior.

Por otro lado, se estableció que los diferentes ámbitos en los que se mueve el fenómeno artístico (el del artista, el del receptor y el de la realidad cultural del objeto con que se presenta la obra), pueden entenderse como subcontextos culturales que determinan el significado que se le asigna a una obra de arte.

Además, se estableció que a través de la descontextualización de objetos en el arte, lo que se pretende no es privar al objeto de toda referencia con un contexto, sino de alterar el subcontexto en el que habitualmente se manifiesta un determinado objeto, con el fin de llevar al destinatario a revalorarlo, obviamente, dentro del propio contexto cultural en el que él se desenvuelve, gracias a que el objeto ha sido "desinfectado" de ese contexto cultural y, por lo tanto, "imposibilitado" de responder al significado cultural que habitualmente se le asigna, de tal manera que el destinatario alcance a renovar los significados con los que cotidianamente interpreta su realidad.

Para entender la manera en que un objeto puede ser descontextualizado del contexto cultural en el que se percibe, en este apartado se profundizará en el proceso con el que se puede alcanzar esta finalidad, analizando cada uno de los subcontextos en que se manifiesta el fenómeno artístico.

En primer lugar, se puede establecer que el subcontexto cultural en el que se mueve el artista y el destinatario son a priori, en el sentido de que no pueden ser alterados, sino que deben ser aprovechados para inducir el fenómeno de impacto. En consecuencia, los conocimientos culturales con los que se encuentra semantizado el destinatario, la propia semantización del artista y el conocimiento que de ello tenga éste último, son las "herramientas" que pueden ser empleadas para alcanzar el impacto que se pretende.

Por lo tanto, el único subcontexto que puede ser cambiado es el de la realidad cultural del objeto con el que se presenta la obra de arte, es decir, que lo único que puede modificar el artista es el contexto del objeto mismo que utiliza para crear su obra de arte. Está en la creatividad y la fuerza de la intención del artista la posibilidad de alcanzar un resultado artístico (es decir, impactar la conciencia del destinatario creando un campo de significados connotados por la obra, esto es el estímulo estético, que lo lleve a la vivencia

artística, que le permita revalorar su realidad) mediante la alteración de este contexto. Es a través de este cambio de contexto con lo que el artista puede romper con la redundancia de un mensaje estereotipado y con la "forma" esperada por el destinatario, cuestionando los convencionalismos con los que se observa un objeto y haciendo evidente la relatividad de la "VERDAD" del mundo cultural y la necesidad de la pluralidad en la interpretación de una realidad.

Dicho lo anterior, se explicarán las clases de cambio que pueden hacerse:

El punto de partida para realizar el análisis lógico de la estructura del cambio del subcontexto de la realidad cultural del objeto, herramienta fundamental de este tipo de obra de arte, es el de las "categorías" de Aristóteles.

Aristóteles considera válidas las "categorías" que establece, tanto para la lengua, como para la realidad. En el capítulo de las Categorías, inicia distinguiendo las expresiones simples ("hombre", "corre") de las expresiones complejas ("el hombre corre"). Los términos ("hombre", "corre", etc.) son clasificados más adelante en diez grupos, o géneros, de acuerdo a su significado: todo término se utiliza, o bien para significar o designar una entidad (sustancia) o bien para expresar aspectos o modificaciones de la entidad, tales como su cantidad, su cualidad, sus relaciones, su lugar y su tiempo, la posición en la que se encuentra, el estado en que se encuentra, la acción que ejecuta y la pasión que recibe. Brevemente, entidad es, por ejemplo, "hombre", "silla"; cantidad, por ejemplo, "de dos metros", "de cuatro patas"; cualidad, por ejemplo, "experto en gramática", "blanca"; relación, por ejemplo, "el doble de alto que...", "más cómoda que..."; dónde, por ejemplo, "en San Carlos", "en el comedor"; cuándo, por ejemplo, "ayer", "el año pasado"; posición, por ejemplo, "está sentado", "está tumbada"; estado, por ejemplo, "está calzado", "está rota"; acción, por ejemplo, "está escribiendo"; pasión, por ejemplo, "es admirado", "es usada". Por sí mismo, ninguno de estos términos expresa afirmación alguna, la afirmación se origina con la combinación de ellos entre sí⁶¹.

La primacía, sin embargo, corresponde a los individuos concretos y reales, a los que Aristóteles llama sustancias o entidades "primeras"; mientras que los géneros y especies son denominados sustancias o entidades "segundas". El pilar fundamental sobre el que descansan el lenguaje y lo real son las entidades segundas o sustancias. Esta importancia de la sustancia o entidad segunda, dentro del lenguaje, hará que el modelo básico y fundamental de proposición sea el que exhibe la estructura de sujeto-predicado. Así mismo, esta categoría fundamental (sustancia o entidad segunda) viene a delimitar un conjunto de proposiciones a través de las cuales es posible expresar las relaciones esenciales entre los predicados y los individuos o entidades primeras ("los hombres son animales", "Sócrates es hombre")⁶².

⁶¹ Aristóteles. *Acerca del alma*. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, primera edición, tercera reimpresión, Madrid, Editorial Gredos, 1994, p.42-43. Y *Organon*. Estudio introductivo, preámbulos a los tratados y notas al texto por Francisco Larroyo, novena edición, México, Editorial Porrúa, 1993, Categorías, sección primera, capítulos 1, 2 y 3. p.p. 23-24.

⁶² Ibidem.

La entidad es, por tanto, aquello que realiza la doble y coordinada función de ser sustrato físico de determinaciones y sujeto lógico de nuestro lenguaje acerca de la realidad⁶³. En otras palabras, la entidad es un objeto determinado dentro de un contexto cultural en relación a lo que es y en consecuencia se trata del referente último del lenguaje.

Para no caer en un monismo materialista, Aristóteles sostiene que la materia en sí misma es indeterminada, esto es, que es incapaz de constituir un sujeto de discurso (una entidad). Entonces, establece como rasgos fundamentales de la entidad el ser determinada, y a esta determinación le llama "forma". Por lo tanto, toda entidad esta compuesta por tres tipos de realidad que son la materia (lo indeterminado, de lo que está hecho), la forma (la determinación cultural) y el compuesto (aquello que conforma a la materia y aquello que determina a la "forma"). Luego, el sujeto es la materia determinada por la "forma"⁶⁴.

Pero para llegar al significado de lo que es una entidad, es necesario hacer referencia a su esencia, la cual es determinada por la fuerza del uso y de la tradición; es decir, por el contexto cultural. Por lo tanto, la esencia de la entidad esta determinada no tanto por la "forma morfológica" (la estructura física de la entidad), sino por la "forma específica" (funciones o actividades vitales de esa entidad)⁶⁵.

Esta tesis de Aristóteles se fundamenta en el hecho de que la "forma morfológica" es evidente y resultaría repetitivo definir a la entidad con ella y, en cambio, la "forma específica" es la que puntualiza las propiedades vitales, es decir, la finalidad inmanente o la actividad que es fin en sí misma⁶⁶.

Con esta base, ahora es posible explicar lo que es el cambio de contexto:

El objeto específico de la física aristotélica es el movimiento, es decir aquellas realidades o sustancias que son mutables, que están sometidas a cambios y procesos, sean estos de cualquier índole. Este movimiento tiene lugar entre contrarios: algo que no era blanco deviene blanco, aquel que no era sabio se transforma en sabio. Por lo tanto, el movimiento tiene lugar de un término a su contrario. Pero los contrarios no son suficientes para explicar el cambio, es necesario un tercer principio, el sujeto que permanece a lo largo del proceso y que es afectado por los contrarios. En todo cambio hay, pues, algo que permanece, algo que desaparece y algo que aparece en el lugar de esto último. Lo que aparece como resultado del cambio es denominado "forma": su contrario, es decir, el punto de partida del cambio, será obviamente, la carencia de tal "forma", lo cual se denomina "privación". El cambio, por lo tanto, no proviene de la privación en sí misma, sino de la privación que afecta a un sujeto. Por ejemplo, si un hombre se hace músico, el movimiento parte del hombre, pero parte del hombre no en tanto que es, sino en tanto que no es músico⁶⁷.

⁶³ Ibidem, p.105.

⁶⁴ Ibidem, p.107.

⁶⁵ Ibidem, p.107-109.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem, p.44-46.

La red conceptual con que Aristóteles entiende el cambio, en este sentido, parte de su teoría de la potencia y el acto. Existen dos formas o maneras de no ser: de lo que no es pero puede ser, y de lo que no es y no puede llegar a ser. De lo que no es pero puede ser, dice Aristóteles que está en "potencia"; a lo que es actualmente, dice Aristóteles que está en "acto". Por ejemplo, una piedra no es un árbol, una semilla no es un árbol tampoco, pero mientras que aquélla no es ni puede ser un árbol, ésta no es un árbol pero sí puede serlo; la semilla es un árbol en "potencia" y cuando llegue a ser árbol, será un árbol en "acto"⁶⁸.

A partir de la teoría de "potencia y acto", [Aristóteles] implica, en primer lugar, que el cambio se concibe como un proceso que lleva a la adquisición de una "forma", es decir, a la actualización efectiva de una posibilidad o potencia del sujeto que cambia. Por lo tanto, el movimiento no se explica adecuadamente sino en función de su fin, de la "forma" o actualización en que culmina. Por otro lado, para Aristóteles, nada pasa de la "potencia" al "acto" a no ser bajo la acción o influjo de un ser ya en acto, es decir, de un ser que posea actualmente, efectivamente, la perfección o "forma" que constituya el fin de tal movimiento. Ello establece la primacía del acto sobre la potencia⁶⁹.

Aristóteles encuentra dos tipos de cambio: el cambio sustancial (cambio o movimiento cuyo resultado es la generación de una sustancia o entidad nueva o la destrucción de una sustancia o entidad ya existente) y el cambio accidental (en el que no se generan o destruyen sustancias o entidades sino que éstas sufren modificaciones en aspectos no esenciales de su ser). Existen tres tipos de cambios accidentales: una sustancia puede variar de tamaño (cambio cuantitativo), de valor (cambio cualitativo) y de ubicación (cambio de lugar). En este tipo de cambio lo que permanece es la sustancia que pierde caracteres accidentales para adquirir otros que no poseía. Por otro lado, en el cambio sustancial lo que permanece es el sustrato o materia última, la cual es indeterminada y es en "potencia" cualquier ente o sustancia natural⁷⁰.

Por lo tanto, se puede entender a la descontextualización de objetos como la acción de provocar un cambio accidental en los mismos, a partir de la manipulación de los elementos contingentes que los conforman, lo cual, cuando impacten la conciencia del destinatario, sembrarán, en "potencia", un cambio sustancial en la interpretación que éste haga de los mismos. Es decir, a través de modificaciones de los elementos culturales no esenciales de los objetos se pretende crear una vivencia artística en el destinatario que tal vez le permita llevar a cabo un cambio sustancial en la interpretación con que la cultura los contextualiza. Este proceso lo desencadena el artista, cuando funciona como un ser en "acto", esto es, un ser consciente del proceso semantizador de la cultura y de la finalidad a la que pretende llegar, lo cual le permite conducir el proceso de cambio del contexto cultural actual hacia un nuevo contexto, fundamentado en la sustancia última, la Humanidad, que en sí misma es indeterminada y representa el elemento que permanece en este tipo de cambio.

⁶⁸ Ibidem, p.46-47.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem, p.47-49.

Finalmente, como conclusión de todo lo anterior, *la descontextualización de objetos*, dentro de esta concepción del arte, quiere decir que *los objetos de arte se presentarán fuera de su contexto cultural con el fin de “atrapar” la atención del destinatario, para provocarle un estímulo estético que lo lleve a una vivencia artística que le permita revalorar los problemas de su ciudad para, en última instancia, lograr un cambio sustancial en los elementos esenciales con que la cultura los contextualiza y provocar, poco a poco, un cambio sustancial que permita la aparición de una cultura fundamentada en un “nuevo humanismo”.*

Dentro de este proceso, los tres elementos del cambio, que plantea Aristóteles, quedan establecidos de la siguiente manera: el elemento que permanece es la Humanidad, el elemento que desaparece es la cultura que a través de los significados que establece fomenta una vida mecánica que: impide la vivencia del proceso dialéctico natural entre el individuo, la realidad y su proceso creativo, inhibe la manifestación de la curiosidad innata por saber y aniquila la originalidad propia del ser humano; y el elemento que aparece en el lugar de esto último, es una nueva cultura que con fundamento en el rescate de estos elementos, fomenta la aparición de individuos conscientes de su realidad y que, por lo tanto, no se dejan llevar por la inercia propia del proceso natural de la contextualización de la cultura, lo cual les permite preocuparse por el deber ser de su ciudad, para poder, así, rescatar la finalidad última de todas sus acciones: *el logro de una vida feliz, humana y buena.*

CUARTA PARTE: JUSTIFICACIÓN DEL CONCEPTO DE ARTE URBANO DE ESTE TRABAJO

1 Justificación histórica

En este apartado, primero, se hizo ver que actualmente el arte urbano que se hace con permiso del gobierno en nuestro país, en la mayoría de los casos, no cumple con su función humanizadora, segundo, se propuso que el arte urbano en nuestro país, de ahora en adelante, podría tener como una de sus finalidades la creación de respuestas al momento histórico en que se vive, y, tercero, se expuso que la "transición" política que vive nuestro país ha deteriorado el nivel de vida de su población en todos los ámbitos, sin embargo, se hace ver, que existen una serie de elementos rescatables que pueden servir como fundamento para alcanzar una vida feliz, humana y buena.

El sustento esencial de la tesis de este trabajo se originó en uno de los problemas fundamentales del arte urbano en nuestra ciudad que se hace con permiso del gobierno, el cual consiste en que gran parte de este tipo de obras se limitan a expresar problemas formales, olvidándose de la relación funcional entre los seres humanos y los objetos. Esta relación es precisamente lo que humaniza al arte y es parte integral de la práctica artística.

Para ilustrar esta situación se cita el caso del escultor Sebastián que instalará una obra monumental en la ciudad de Guadalajara, proyecto que preside el panista Francisco Ramírez Acuña. La obra se llama la puerta o arcos del "Tercer Milenio" y consiste en seis arcos que van ascendiendo, describiendo en planta, la cuarta parte de un círculo. Cada arco provoca la sensación de que se trata de escaleras. Esta obra se instalará en la plaza que lleva este mismo nombre y que se ubica en la glorieta del Mercado de Abastos, en la confluencia de las calzadas y avenidas Lázaro Cárdenas, Arcos y Mariano Otero. La escultura tendrá una altura de cincuenta y dos metros de alto y ochenta y cuatro metros de largo y será colocada sobre los puentes vehiculares en ese conflictivo cruce. El costo de esta obra es de doce millones de pesos, lo cual ha causado polémica y ha sido objeto de severas críticas por considerarla un gasto mal empleado y que no cumple con la reglamentación municipal y estatal. Al respecto dice Alfredo Varela Torres, líder de un grupo de veinte arquitectos que fueron enviados por el procurador para hacer un dictamen acerca de la obra:

“No estamos en contra del arte urbano, ni de Sebastián. Cuestionamos los procedimientos ilegales con los que se aprobó construir una pieza de estas dimensiones... no se puede hacer así una obra porque va a tener implicaciones urbanas muy serias y, además, no se realizó una consulta pública para aceptar el proyecto”⁷¹.

Sin embargo, Sebastián se defiende argumentando que:

“Mi escultura recupera esa gran tradición de arcos que tiene Guadalajara, también está ligada al mestizaje mexicano desde los conceptos prehispánico y cristiano, además de que amarra una avenida que es histórica en el desarrollo del arte, la avenida de Los Arcos, porque ahí hay obra de Mathías Goeritz y Luis Barragán... Con este tipo de proyectos se generan críticas muy descarnadas, de mala fe y sin fundamentos, simplemente uno se encuentra en medio de una lucha política sin saber de qué se trata. Sin embargo, luchando con todas esas fuerzas, tarde o temprano, uno impone el producto. Lo más importante es que quede y que la gran masa lo vea y lo ame o lo rechace... No me preocupa que se instale o no, tengo contrato y la escultura la estoy haciendo. Que se ponga o no es cuestión del destino. Este trabajo ya es parte de mi carrera, de mi diseño y lo conocen, qué bueno que exista polémica”⁷².

La obra desde el punto vista formal, me parece que es buena, pero no satisface las exigencias económicas, sociales y de impacto ambiental que, a mi parecer, debiera satisfacer una obra de estas características.

En conclusión, tomando en cuenta el testimonio de los involucrados, se muestra cómo una obra de tan grandes dimensiones y de un costo tan elevado puede planearse, diseñarse y ser impuesta sin tomar en cuenta la opinión de los técnicos especializados en obras urbanas ni la del público a la que está destinada. Por otro lado, desde el enfoque de este trabajo, la obra no se compromete con los problemas de la ciudad ni se involucra con el momento histórico de nuestro país.

Según mi experiencia en el diseño y construcción de obras públicas, este tipo de eventos pudieran ser tratados de esta manera. Una obra pública se fundamenta en las necesidades de la población y, por lo general, en nuestro país, antes de autorizarse su ejecución, se toman en cuenta una serie de consideraciones que “garantizan” que el dinero que se destine a una obra de este tipo sea bien empleado.

De manera general sin la finalidad de analizar la obra pública en México, sino con la idea de ofrecer un panorama general de este tipo de obras se mencionan algunos de los procedimientos que se siguen en nuestro país para autorizar obras de este tipo:

- Todo proyecto u obra pública debe someterse a un concurso que puede ser restringido (la dependencia invita a 4 o 5 aspirantes) o público (la dependencia

⁷¹ Felipe Cobián / Columba Vértiz. “Sebastián, cuestionado para el programa monumental de Guadalajara”. Proceso, México, 10 de Octubre de 1999, Revista No. 1197, p. 64-66.

⁷² Ibidem p. 67.

convoca a nivel nacional). Sólo en casos de inversiones pequeñas un contrato se puede adjudicar de manera directa.

- Todo proyecto u obra pública se fundamenta en un estudio de factibilidad técnica, económica, financiera, social y de impacto ambiental que toma en cuenta los beneficios que una obra de este tipo debe generar.

Todo ello, implica en general el desarrollo de un sistema de evaluación que permite decidir quién, dónde, cuándo, por qué y qué tipo de obra debe ejecutarse o no. Este sistema de evaluación, en la determinación de la obra de arte urbano, podría basarse en un principio en las siguientes consideraciones: físicas (análisis del sitio de la obra y de su importancia urbana, etc.), sociales (antecedentes y situación histórica actual, nivel cultural de la gente, identificación de necesidades reales, niveles socioeconómicos presentes, etc.), económicas (elaboración de un presupuesto, evaluación de los beneficios del proyecto, creación de un sistema de financiamiento, fijación de prioridades, etc.), y de impacto ambiental (mejoras en el nivel de la vida urbana, control del nivel de cambio y de destrucción de la naturaleza, etc.).

Para que el arte pueda crear respuestas al momento histórico que se vive y tenga sentido lo anterior, el artista debe tener una perspectiva clara del movimiento histórico por el que en la actualidad está pasando nuestro país.

El gobierno de México, a partir de 1968, ha entrado en un estado de transición que se ha eternizado, no sólo sin llegar a definir una postura coherente y global, sino que ha perdido de vista el objetivo hacia el cual se dirige. Los problemas económicos han monopolizado su atención y ello lo ha conducido a dejar sin resolver los problemas sociales y políticos del país.

A lo largo de todos estos años, el gobierno ha perdido credibilidad y prestigio ante su propio pueblo creando, con ello, un estado en el que no es posible aplicar la legalidad, debido a que él mismo ha dejado de respetarla, y un estado de no gobernabilidad, debido principalmente a la incapacidad de crear un consenso que unifique a los intereses de los diferentes sectores que integran la vida socioeconómica de este país.

Este hecho ha llevado a la juventud a vivir en un estado de "...desesperanza, donde una parte muy pequeña de los estudiantes de clase media, que acuden a las universidades privadas, consideran que tienen tablas de salvación, pero el grueso de la clase media trata de sobrevivir apenas y con la sensación de que está en medio de un naufragio"⁷³. Esta situación se agudiza con la falta de alternativas realizables (falta de nuevas fuentes trabajo, dinero excesivamente caro, devaluaciones e inflaciones en grados superlativos, un endeudamiento impagable, un desinterés por la adquisición e investigación de nuevos conocimientos y su aplicación y una falta de promoción y financiamiento en el arte) bajo la que tienen que vivir a diario.

⁷³ Francisco Ortiz Pardo. "Lorenzo Meyer: 68 y 99, dos movimientos muy diferentes con un detonante común: el factor económico". Proceso, México, 2 de Octubre de 1999, Revista No. 1196, p. 50.

En este cambio tan largo, los medios de comunicación adoptan una postura mercantilista que se centra principalmente en la finalidad de adquirir un mayor rating de sus programas (centrados en el amarillismo e impulsados por la guerra de difusoras) y evadiendo, de esta manera, el compromiso social que representa su origen y al cual se deben.

Esta problemática se hace legible, "entre líneas", en los signos que establecen los diferentes grupos humanos que hacen uso del espacio urbano:

Los signos del poder público, representados por sus plazas y sus edificios, la fuerza pública, sus representantes, sus servicios, sus acciones y omisiones etc., hacen evidente el deterioro moral al que han llegado y manifiestan la falta de legalidad y de gobernabilidad al que ya se ha acostumbrado nuestro país. Sin embargo es importante resaltar el hecho de que a pesar de esta situación, la mayoría de los servicios funcionan de manera constante lo cual hace ver que hay cosas buenas y rescatables que también deben ser tomadas en cuenta y que representan el fundamento sobre el cual debe construirse una nueva alternativa.

Los signos del poder religioso, representados por su iglesia, sus edificios, sus representantes y sus feligreses, sus acciones y omisiones, etc., hacen evidente, en la mayoría de los casos, la falta de compromiso en la solución de los problemas de la sociedad. Sin embargo, brindan un apoyo moral y de fe que tiene gran impacto en nuestro país.

Los signos del comercio formal e informal, representados por su propaganda, sus colores, sus locales, sus propietarios y empleados, sus acciones y omisiones, etc., hacen evidente que sus intereses tan sólo se centran en sí mismos. Sin embargo, de alguna manera aseguran que cada uno de los ciudadanos pueda acceder a las cosas que necesita.

Los signos del pueblo, representados por las acciones y omisiones de la gente, hacen evidente su decepción y su desesperanza (lo cual los lleva a una actitud irresponsable que manifiestan ensuciando y destruyendo la ciudad), pero también, su ingenio y capacidad de movilidad para enfrentar la vida (lo cual se deja ver en su capacidad para granjearse ingresos con actividades inimaginables).

En conclusión, la carencia de una situación segura y estable y la permanencia en una situación caótica e incontrolable demanda las acciones de una voluntad responsable y negociadora que permita integrar a cada uno de estos sectores en una postura firme y positiva, fundamentada en los elementos rescatables que ha generado esta sociedad, enfocada siempre al logro de un futuro que nos permita tener una vida feliz, humana y buena.

2 Justificación teórica

En este apartado se estableció, primero, que en la aplicación práctica de este concepto de arte urbano se maneja el factor del cambio como estímulo para "atrapar" la atención del receptor, segundo, se hizo ver que para alcanzar esta finalidad se requiere de la repetición y de la intensificación en la presentación de objetos de arte urbano diseñados con fundamento en este concepto de arte y, tercero, se ubicó el impacto provocado por estos objetos en el receptor dentro de las etapas de un proceso de transformación cultural.

En la psicología tradicional es sabido que para atraer la atención y la disposición del destinatario se manejan tres factores de estímulo: la intensidad, el cambio y la repetición. Siendo el cambio el que parece ser el más potente⁷⁴.

Por lo tanto, en este concepto de arte urbano, por medio de la descontextualización de objetos, se manejará principalmente el factor del cambio como estímulo para "atrapar" la atención del receptor.

Además, para atraer en mayor medida la atención y la disposición del receptor, es necesario repetir e intensificar la presentación de este tipo de objetos de arte urbano diseñados con fundamento en este concepto de arte con el fin de alcanzar a conscientizar al receptor respecto a los problemas con los que vive y de los que sólo tiene una pura sensación que los lleva a acostumbrarse y aceptarlos como parte de su realidad.

Si se alcanzan estos objetivos, este proceso de impacto en la conciencia del receptor puede culminar en un proceso de transformación cultural, que según el filósofo y comunicólogo Arturo Padilla Santibáñez, en su "Plan Maestro de Comunicación y Difusión", se manifiesta en las siguientes etapas:

- **Motivación:** Se trata del proceso por medio del cual el sujeto se interesa por el objeto. Esto puede suceder cuando el receptor enfrenta un objeto fuera de su contexto habitual, se sorprende y se interesa en él porque no lo puede descifrar.
- **Entendimiento:** Se trata del proceso por medio del cual el sujeto se da por enterado de la existencia de un objeto y se forma un concepto de él. Esto puede suceder como resultado del esfuerzo por descifrarlo y termina provocando que el receptor se apropie de él de alguna manera.
- **Concienciación:** Se trata del proceso por el cual el sujeto incluye al objeto como parte de su vida. Esto puede suceder como resultado de esta apropiación del objeto y puede llevarlo a revalorarlo de alguna manera.

⁷⁴ Frank A Geldard. *Fundamentos de psicología*. Traducción: Luis Lara Tapia, México, Editorial Trillas, 1976, p. 295-296.

- **Diálogo:** Se trata del proceso por medio del cual el sujeto emite opiniones y críticas acerca de la realidad del objeto y de su interacción con él. Esto puede suceder como resultado de esta revaloración y puede permitirle cuestionar su realidad.
- **Movilización:** Se trata del proceso por medio del cual el sujeto activa recursos propios para, ya sea adaptarse al objeto o adaptar el objeto a su realidad. Esto puede suceder como resultado de este cuestionamiento y puede permitirle el tomar acciones concretas en relación a la situación planteada por los objetos de arte urbano.
- **Transformación:** Se trata del proceso por medio del cual el sujeto, a través de la dinámica entre todas las etapas anteriores, sufre una transformación cultural. Esto puede suceder como resultado de estas acciones y pueden provocar en el receptor un cambio de juicios y actitudes.

QUINTA PARTE: INVESTIGACIÓN DE CAMPO

1 Introducción al problema

Durante el desarrollo de esta tesis, en su primera parte, se conceptualizaron los términos de cultura y de semantización, para poder establecer qué es y cómo funciona una cultura semantizada, lo cual permitió que, en su segunda parte, se fundamentara una concepción del arte urbano adecuada a la hipótesis y a la finalidad de este trabajo, lo que condujo, en la tercera parte, al encuentro de la descontextualización de objetos como la herramienta fundamental para provocar en la conciencia del receptor el impacto necesario para alcanzar la finalidad que se propone esta concepción, para finalmente, en la cuarta parte, justificarla histórica y teóricamente.

Todo ello, se confirmó que era plausible, sustentándose en los conceptos de la filosofía clásica y en las concepciones de filósofos, críticos del arte y artistas contemporáneos.

Debido a lo anterior y a las restricciones que se mencionan más adelante, en esta quinta parte, se concluyó que: primero, para alcanzar la finalidad de este trabajo, la metodología adecuada debía dividirse en diferentes niveles, de acuerdo a las diferentes etapas que establece un "Plan Maestro de Comunicación y Difusión" (Motivación, Entendimiento, Concienciación, Diálogo, Movilización y Transformación) y, segundo, que dada la complejidad que implica el logro de cada una de estas etapas debía restringirse la investigación al logro de la primera de ellas. Por lo tanto, la finalidad de esta investigación se centró en la motivación; es decir, en encontrar las bases que permitieran diseñar objetos de arte urbano que pudieran "atrapar" la atención de la gente, o sea, lograr el impacto deseado para alcanzar el estímulo estético que detone la vivencia artística. En consecuencia, esta metodología alcanzará su finalidad a partir del manejo del factor de estímulo del cambio fundamentado en la descontextualización de objetos.

El desarrollo de esta metodología consistió en la realización de una investigación de campo que permitió observar lo que sucede cuando se presenta en las calles de la ciudad un objeto fuera del contexto que le da sentido.

Para ello, primero, se establecieron una serie de objetivos y se encontraron algunas restricciones en la realización de esta investigación; segundo, se hizo un análisis del objeto artístico, con el objeto de establecer su naturaleza y sus limitaciones; tercero, se definió a la ciudad, como el “soporte” en el que se presentan este tipo de objetos; cuarto, se encontró en qué ámbito de la creación artística se puede planear el diseño de los objetos seleccionados para la investigación; quinto, se expuso la metodología que permitió la realización de esta investigación; sexto, dentro de esta metodología se justificaron los sitios de la investigación, se analizó el subcontexto de la realidad cultural de estos sitios, se analizó el subcontexto de la realidad cultural del artista y del receptor, y, por último, se formalizó el concepto de la investigación para lo cual fue necesario definir el concepto de selección de objetos a instalar; y, séptimo, finalmente, se resumieron los resultados y conclusiones obtenidos durante la presentación del objeto seleccionado.

1.1 Objetivos

Para el mejor desarrollo de esta metodología se plantearon los siguientes objetivos:

- Primero, encontrar la mejor manera de presentar un objeto fuera del contexto que le da sentido a partir de un análisis físico y semántico del lugar en el que se instalará este objeto.
- Segundo, efectuar prácticamente esta instalación.
- Tercero, observar las diferentes reacciones que esta instalación provoca en la gente.
- Cuarto, obtener algunas conclusiones importantes a partir de esta instalación.

Este trabajo no pretende ser un estudio psicológico o sociológico que involucre técnicas, procesos y modelos teóricos que trasciendan los alcances del mismo. El resultado que se puede esperar de esta investigación es el hallazgo de qué tipos de cambios accidentales⁷⁵ impactan a la gente y, por lo tanto, pueden ser utilizados en el diseño de obras de arte urbano que cumplan con la finalidad de la tesis de este trabajo.

1.2 Restricciones

Durante la realización de esta investigación de campo se encontraron las siguientes restricciones: primera, que no es posible obtener la autorización por parte del Gobierno de la Ciudad para realizar la instalación de grandes objetos, lo cual se fundamenta en el artículo 55 de la Ley para la Celebración de Espectáculos Públicos en el Distrito Federal; segunda, que tampoco es posible obtener esta autorización por parte de la Oficina de Vía

⁷⁵ Ver apartado 6 de la tercera parte.

Pública, fundamentados en el principio de que si se autoriza una vez, se tiene que autorizar siempre; tercera, que el gremio de los comerciantes ambulantes es el único que tiene permitido instalarse en la vía pública fundamentado en el derecho de antigüedad, pero que no pueden alterar el giro que por este derecho obtuvieron; cuarto, que los artistas públicos se instalan sin autorización alguna.

2 El objeto artístico

2.1 ¿Qué es el objeto artístico?

En este apartado, se estableció qué tipo de objeto es el objeto artístico, sustentado en la distinción que hace Aristóteles en su libro de la Poética, de los objetos naturales, artificiales y artísticos.

Con el objetivo de entender la problemática a la que se enfrenta el artista para crear una obra de arte que cumpla con la finalidad de esta investigación, es necesario entender qué tipo de objeto es el objeto artístico.

Primero, hay que distinguir entre todos los objetos que conforman nuestra realidad, qué tipos de objetos existen. En un primer acercamiento, se pueden distinguir los objetos naturales de los objetos creados por el hombre. Además, entre los objetos creados por el hombre, los cuales se originan en el ámbito de la técnica y la trascienden, se pueden distinguir los objetos artificiales de los objetos artísticos; los primeros la trascienden, brindando comodidades y facilidades y los segundos, creando la connotación estética.

Para entender la diferencia que existe entre lo natural, lo artificial y lo artístico, dice Aristóteles:

“[Objeto] Natural: es aquel que tiene en sí mismo el principio de movimiento, siendo este movimiento causa de comenzar a moverse y pararse con un cierto movimiento”⁷⁶. Por ejemplo, el hombre, el perro, la piedra y el árbol.

“[Objeto] Artificial: es el que resulta de una modificación de lo natural, en virtud de lo cual se desvinculan las causas naturales de su movimiento, es decir, que el orden de las partes de una cosa no es el que señalaría su esencia, sino el que determina el plan o plano del arquitecto o constructor”⁷⁷. “Por ejemplo, el que un conjunto de maderas llegue a tener la forma de mesa es efecto que no proviene del ímpetu natural de la naturaleza misma de la madera, sino que requiere una causa aparte y distinta de los ímpetus de la naturaleza de la madera”⁷⁸.

⁷⁶ Aristóteles. *La Poética*. Versión de García Bacca, tercera edición, México, Editores Mexicanos Unidos, 1996, p.24.

⁷⁷ *Ibidem* p.37.

⁷⁸ *Ibidem* p.27.

“[Objeto] Artístico: es aquel que es pura presencia, en el que las cosas parecen ser y no son, ni obran según lo que son”⁷⁹. Por ejemplo los murales de Diego Rivera que ilustran acontecimientos históricos que, obviamente, no están sucediendo ni durante la creación del mural ni durante el momento en que el destinatario los percibe.

En conclusión, el objeto artístico es aquel que, según Aristóteles, es pura presencia, pero que posee un contenido cultural y estético que le hace trascender su propia naturaleza con repercusiones que se derivan de la intención del artista y otras que quedan fuera de su alcance y que no pueden ser planeadas ni previstas y que se originan en el momento en el que los receptores se adueñan de la obra.

En resumen, el objeto artístico es un objeto creado por el hombre que recrea a los objetos propios de la realidad desvinculados de su finalidad natural o artificial y cuya razón de ser es la pura presencia que es trascendida cuando entra en contacto con el receptor.

2.2 ¿Dónde se instala el objeto de arte urbano?

En este apartado, se estableció, primero, que el objeto de arte urbano se instala en las calles de la ciudad; segundo, qué tipo de ser es la ciudad; y, tercero, cómo el orden de sus partes deja de responder a las necesidades y finalidades de la naturaleza, para satisfacer las necesidades y finalidades del hombre. Además, se mencionó que la creación de los servicios que permiten la permanencia de la ciudad alteran irremediamente el equilibrio del mundo en que vivimos. También, se planteó que el arte tiene la capacidad de funcionar como un medio para incitar a los individuos que habitan la ciudad a solucionar estos problemas y a asumir su responsabilidad como creadores de este ser artificial.

Como la hipótesis de este trabajo intenta rescatar la función humanizadora del arte a través de la creación de un objeto artístico urbano, es importante destacar el papel que juega la ciudad moderna dentro de esta concepción, debido a que es en ella en la cual se instalan este tipo de objetos.

La ciudad es un ser artificial creado por el hombre que resulta de una modificación de lo natural, en virtud de la cual, se alteran las causas naturales de la propia naturaleza, para hacer aparecer un nuevo ser artificial con causas propias, esto es, que el orden de las partes de la naturaleza no responde ya a su esencia, sino que son determinadas por las necesidades y finalidades del creador de la ciudad. Por ejemplo, la lluvia que responde a la necesidad de crear y mantener la vida de un ecosistema natural; en la ciudad, llena de concreto y asfalto, no sólo pierde su sentido natural, sino que, además, se convierte en un problema cuya solución termina por alterar en mayor grado a la propia naturaleza.

⁷⁹ Ibidem p.37.

Por otro lado, la ciudad, para lograr su permanencia, demanda de la creación de una serie de servicios que involucran el uso de un sin número de recursos naturales renovables y no renovables, tanto internos como externos, que alteran irremediablemente el equilibrio del mundo en que vivimos. En este sentido, para no llegar a un genocidio lento, pero seguro, inconsciente, pero devastador, es necesario plantear, como una de tantas medidas, al arte como un medio para impactar la conciencia del destinatario hacia la solución de estos problemas, es decir, enfocar las fuerzas creativas del hombre hacia un "nuevo humanismo". Lo cual implica que cada individuo tenga conciencia de que en el espacio que habita él es el principio del "movimiento", y que, a través de ello, valore todo el esfuerzo y todos los años de progreso de la sociedad que hacen posible que él goce de los bienes que de esta manera se han logrado y que entienda y asuma su responsabilidad con la ciudad, concibiéndola como su propia casa.

En conclusión, *es preciso recordar que el sujeto único y trascendente de toda obra dentro de la ciudad es la humanidad*. Por lo tanto, el desarrollo de esta investigación girará alrededor de ella como creadora de la misma.

2.3 ¿Qué es lo que se puede planear cuando se presenta un objeto de arte urbano?

En este apartado se estableció en qué ámbitos se hace posible la creación artística con el objeto de encontrar en cual de ellos se puede planear y establecer esta metodología de investigación.

En el mundo del arte se puede comprobar prácticamente que existen dos ámbitos que fundamentan toda creación artística: el primero, el ámbito de la técnica (en donde se originan los objetos creados por el hombre), que prepara tanto al artista (para permitirle plasmar sus ideas a través de la materia a partir de ciertas habilidades y capacidades desarrolladas), y a la materia (según ciertas fórmulas o reglas); y, el segundo, el ámbito del fenómeno estrictamente artístico, que aparece como resultado del ámbito de la técnica, pero que le trasciende.

Ahora bien, el ámbito de la técnica se presta mejor que el ámbito de lo artístico para ser examinado por la razón, pues incluye fórmulas, recetas, normas, etc., que permiten establecer una metodología de trabajo y lograr la más eficaz presentación artística de los objetos.

En cambio, lo estrictamente artístico (lo imprevisible según las leyes naturales de la materia, y lo incalculable según las reglas mismas de la técnica) no se presta a tratamiento racional alguno y es precisamente aquello que trasciende al objeto artístico. Sin embargo, el conocimiento que tenga el artista del proceso semantizador de la cultura y de la finalidad a la que pretende llegar, puede ayudar a conducir al receptor a una vivencia artística.

En conclusión, *es en el ámbito de la técnica en donde se puede planear esta investigación y establecer una metodología de trabajo, ya que el ámbito artístico quedará sujeto al impacto incalculable e impredecible que provoque el objeto descontextualizado en el receptor.*

3 Metodología de la investigación

En este apartado se expuso la metodología que permitió la realización de esta investigación, la cual se dividió en los siguientes pasos: Primero, se justificó el sitio de la investigación, segundo, se analizó el subcontexto de la realidad cultural del sitio donde se realizó la investigación, tercero, se analizó el subcontexto de la realidad cultural del artista y del receptor, cuarto, se determinaron los objetos a instalar y la mejor manera de presentarlos, para ello, se estableció una metodología para la formalización de la investigación que incluyó, la definición de un concepto de selección de objetos para la investigación y la propia formalización de la investigación y, quinto, se desarrolló esta metodología para llegar, por fin, a la descripción de los objetos a instalar.

3.1 Justificación del sitio de la investigación

Se decidió realizar la investigación en la plaza pública del centro de Coyoacán y en la calle de Moneda en el Centro Histórico, debido a que, por su ubicación (una en el sur y otra en el centro de la ciudad), su importancia socioeconómica y a que una es la sede de la Delegación Política de Coyoacán y otra la sede del Gobierno del país, ahí se encuentran representadas las diferentes estructuras políticas y sociales que junto con la gente que la visita forman un conglomerado de actitudes unidas inextricablemente, en las que pueden leerse los efectos de los graves problemas con los que vive esta ciudad y que son los que se desean abordar con esta investigación.

3.2 Análisis del subcontexto de la realidad cultural de los sitios donde se realizó la investigación

En este apartado, primero, se describió físicamente la ubicación y distribución tanto de la plaza de Coyoacán, como de la calle de Moneda en el Centro Histórico; segundo, se describieron los diferentes usos que se le dan a cada uno de estos sitios; tercero, se distinguieron los signos perdurables y efímeros que en estos sitios se manifiestan; cuarto, se describieron las diferentes transformaciones que sufren estos sitios en las diferentes épocas del año, en los diferentes días de la semana y en las diferentes horas del día; y, quinto, por último, se explicó por qué se consideran estos sitios como lugares representativos de la realidad cultural de la ciudad de México.

Plaza de Coyoacán:

La plaza del centro de Coyoacán está formada por dos explanadas. La explanada Oriente que está limitada al norte por el edificio delegacional, al sur, por la Iglesia de San Juan Bautista, al Oriente, por la calle de Caballocalco y, al poniente, por la calle de Felipe Carrillo Puerto, que a su vez separa a ambas explanadas. Y la explanada Poniente que está limitada al norte y al sur por comercios establecidos, al oriente, por la calle de Felipe Carrillo Puerto y, al poniente, por la calle de Tres Cruces.

La explanada Oriente tiene un uso principalmente público que consiste, por un lado, en actividades relacionadas con la estructura política y con el culto y la iglesia, y por otro lado, en actividades relacionadas con eventos artísticos y culturales y, además, en actividades relacionadas con el comercio informal y ambulante.

La explanada Poniente está destinada, por un lado, a actividades relacionadas con eventos artísticos y culturales y, por el otro, a actividades relacionadas con el comercio formal, informal y ambulante.

Al visitar esta plaza es fácil detectar la presencia de diferentes signos que hacen evidente la presencia de los grupos humanos que hacen uso de este espacio urbano. Cada uno de estos signos son creados por el grupo al que pertenecen para responder a las necesidades sociales, económicas, psicológicas e ideológicas de la gente que acostumbra visitar esta plaza .

Los signos que crean estos grupos humanos están vinculados con el tiempo y, por lo tanto, los hay de dos naturalezas: perdurables y efímeros.

Los signos perdurables son aquellos con los que se representan los grupos humanos con poder. En primer lugar, están los signos que hacen legible la presencia del Gobierno del Distrito Federal a través de la Delegación Política de Coyoacán: el edificio delegacional y la plaza (los jardines, el mobiliario urbano, la señalización y, en general, toda la infraestructura urbana); en segundo lugar, están los signos que hacen legible a La Iglesia a través de la orden de los franciscanos: la iglesia de "San Juan Bautista" (la cruz, el campanario, las cúpulas, el atrio, la capilla y sus oficinas administrativas); en tercer lugar, están los signos que hacen legible al comercio formal: sus locales (la propaganda y sus colores); y, en cuarto lugar, los signos que hacen legibles a los propietarios de las casas habitación que rodean la plaza (sus pórticos, ventanas y fachadas).

Los signos efímeros son aquellos con los que se representan los diferentes grupos sociales que llenan periódicamente la plaza y aquellos que se gestan a través de la interrelación entre los diferentes grupos humanos que se apropian de este espacio y que son legibles por medio de los efectos que se producen como resultado de esta interrelación.

Dentro de los signos efimeros que hacen legibles a los diferentes grupos sociales que llenan periódicamente esta plaza se pueden distinguir: en primer lugar, los signos que hacen legible a la Delegación Política de Coyoacán (los policías uniformados, los servidores de limpieza, los vehículos oficiales de la policía o de la delegación); en segundo lugar, los signos que hacen legible a La Iglesia (los sacerdotes y los feligreses); en tercer lugar, los signos que hacen legible al comercio formal (sus empleados y sus aparadores); en cuarto lugar, los signos que hacen legible al comercio informal (la gente, sus puestos removibles y sus mercaderías); en quinto lugar, los signos que hacen legible a los diferentes "entretenedores" que efectúan representaciones en la plaza (músicos, mimos, actores, dibujantes, adivinadores, etc.); en sexto lugar, los signos que hacen legible a los vendedores ambulantes (vendedores de golosinas, boleros, etc); en séptimo lugar, los signos que hacen legible a la gente marginada (limosneros, mendigos, vagabundos, etc.); en octavo lugar, los signos que hacen legible al transporte público (los microbuses y los taxis); y, en último lugar, los signos que hacen legible a la gente que viene a visitar la plaza y que constituye el interés y objetivo fundamental de todos los grupos aquí mencionados (la gente que está paseando, o que está consumiendo, o que está luciéndose, o que está cortejando, y que, al mismo tiempo, no realiza ninguna de las actividades de los demás grupos).

Dentro de los signos efimeros que hacen legible los efectos que se gestan a través de la interrelación entre los diferentes grupos humanos que se apropian de este espacio, se pueden distinguir: en primer lugar, la basura que resulta de los contenedores y utensilios en los que se venden diferentes bienes (vasos, platos, cucharas, envolturas, palitos de madera, etc.); en segundo lugar, las expresiones que la gente manifiesta como resultado de esta interacción (corporales: risas, "saboreadas", fingimientos, miradas o actitudes provocadoras, miradas "encueradoras", etc.; estéticos: vestimenta, peinado, maquillaje, tatuaje, bisutería, etc.); en tercer lugar, los sonidos que se producen como resultado de esta interrelación (risas, pláticas, gritos, meroliqueo, sonidos de automóviles, música, etc.); en cuarto lugar, los aromas que se producen con esta interrelación (perfumes, sudores, olor a comida, etc.); en quinto lugar, la buena convivencia que se genera por esta interrelación (saludos, tratos amables, dar el paso, ayuda mutua); en sexto lugar, los problemas que se generan por esta interrelación (robos, peleas, detenciones, discusiones, etc.).

Sin embargo, si se visita la plaza en diferentes épocas del año, en diferentes días de la semana y a diferentes horas de cada día, podrá percibirse que ésta se transforma continuamente. En las diferentes épocas del año, la plaza se "viste" con diferentes "atuendos" y manifiesta un movimiento distinto (por ejemplo, en septiembre, se viste con motivos patrios; en diciembre, se viste con motivos navideños, etc.). Entre semana, la actividad del comercio ambulante prácticamente desaparece, la actividad del comercio establecido es menor, la actividad en oficinas, bancos y el edificio delegacional aumenta y la gente que visita la plaza va a realizar una actividad específica. Por otra parte, esta situación general se modifica conforme van transcurriendo las diferentes horas del día: entre las siete y las nueve de la mañana, se genera un gran movimiento en la plaza, provocado tanto por la entrada a las escuelas como por la entrada a las oficinas; al medio día aparecen vendedores ambulantes y limosneros debido a que entre las doce y las cuatro de la tarde se da la hora de comer. En fin de semana, la realidad de la plaza es otra: florece

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

el comercio establecido y ambulante, disminuye hasta desaparecer la actividad de bancos, oficinas y del edificio delegacional, aumenta la vigilancia policiaca, aumentan las actividades religiosas. De la misma manera, esta situación general se modifica conforme van transcurriendo las diferentes horas del día: por la mañana el movimiento es reducido y va aumentando conforme avanza el día, hasta llegar a la noche en la que abren sus puertas los centros de diversión nocturna que atraen a gente diferente. Este ciclo termina el domingo por la noche con la plaza "tirada" (llena de basura, comercios ambulantes desmantelados, etc.) y el lunes por la mañana se reinicia.

Este fenómeno, en su conjunto, impacta de diferente manera a las personas que visitan esta plaza, provocando diversas apreciaciones de lo que es y de cómo es. Por lo tanto, dependiendo de la época del año, del diferente día y de la diferente hora en que se la visite, el ser de la plaza podrá ser percibido y entendido de muy diferentes maneras.

Por lo tanto, la plaza de Coyoacán es un lugar que, por la diversidad de su contenido semántico, puede considerarse un lugar representativo de la realidad cultural de la ciudad de México, porque revela las necesidades, costumbres y orientaciones más profundas de su población.

Calle de Moneda en el Centro Histórico

La sección de la calle de Moneda que se eligió para efectuar esta investigación está ubicada entre la calle de Academia, al Oriente, y la calle de Seminario, al Poniente.

Algunos sitios de interés que se localizan en este espacio son: al sur, el Museo de las Culturas y la fachada norte del Palacio Nacional; al Norte, la Primera Universidad, el edificio del Arzobispado, la calle de Licenciado Verdad que termina en las ruinas del Templo Mayor y la Iglesia de Santa Inés; al Poniente, la fachada Oriente de la Catedral Metropolitana; y, al Oriente, la Academia Nacional de San Carlos.

Las actividades principales que se dan en esta calle están relacionadas con la estructura política, con el culto y la iglesia, con la cultura y el estudio y por otro lado, con actividades relacionadas con el comercio formal y ambulante.

Al visitar este sitio es fácil detectar la presencia de diferentes signos que hacen evidente la presencia de los grupos humanos que hacen uso de este espacio urbano (para ver la definición de los diferentes signos y sus ejemplos, cotejar dentro de este mismo apartado la sección destinada a la plaza de Coyoacán). Cada uno de estos signos son creados por el grupo al que pertenecen para responder a las necesidades sociales, económicas, psicológicas e ideológicas de la gente que acostumbra visitar esta calle.

Dentro de los signos perdurables que se distinguen en esta calle están: en primer lugar, los signos que hacen legible la presencia del Gobierno de la Nación a través del Palacio Nacional; en segundo lugar, están los signos que hacen legible a La Iglesia a través de la Catedral Metropolitana, el edificio del Arzobispado y la iglesia de Santa Inés; en

tercer lugar, están los signos que hacen legible la cultura y el estudio a través de la Primera Universidad, el Museo de las Culturas, las ruinas del Templo Mayor y la Academia Nacional de San Carlos; en cuarto lugar, están los signos que hacen legible al comercio formal; y, en quinto lugar, los signos que hacen legibles a los habitantes de las vecindades del lugar.

Dentro de los signos efímeros se pueden distinguir: en primer lugar, los signos que hacen legible al Gobierno de la Nación; en segundo lugar, los signos que hacen legible a La Iglesia; en tercer lugar, los signos que hacen legible al comercio formal; en cuarto lugar, los signos que hacen legible a los vendedores ambulantes; en quinto lugar, los signos que hacen legible a la gente marginada; en sexto lugar, los signos que hacen legible a la gente que viene a visitar la calle.

Dentro de los signos efímeros que hacen legible los efectos que se gestan a través de la interrelación entre los diferentes grupos humanos que se apropian de este espacio, se pueden distinguir: en primer lugar, la basura que resulta de los contenedores y utensilios en los que se venden diferentes bienes; en segundo lugar, las expresiones que la gente manifiesta como resultado de esta interacción; en tercer lugar, los sonidos que se producen como resultado de esta interrelación; en cuarto lugar, los aromas que se producen con esta interrelación; en quinto lugar, la buena convivencia que se genera por esta interrelación; en sexto lugar, los problemas que se generan por esta interrelación.

Sin embargo, dado que este sitio representa el "corazón" del país la apariencia de la calle sufre importantes transformaciones en diferentes épocas del año, en diferentes días de la semana y a diferentes horas de cada día, dependiendo de las diferentes festividades que se dan a lo largo del año y a lo cual hay que agregar las diferentes manifestaciones que son resultado de los acontecimientos políticos, sociales y económicos de nuestro país.

De la misma manera que sucede en la plaza de Coyoacán, este fenómeno, en su conjunto, impacta de diferente manera a las personas que visitan esta calle, provocando diversas apreciaciones de lo que es y de cómo es. Por lo tanto, dependiendo de la época del año, del diferente día y de la diferente hora en que se la visite, el ser de esta calle podrá ser percibido y entendido de muy diferentes maneras.

Por lo tanto, al igual que la plaza de Coyoacán *esta calle es un lugar que, por la diversidad de su contenido semántico, puede considerarse un lugar representativo de la realidad cultural de la ciudad de México, porque revela las necesidades, costumbres y orientaciones más profundas de su población.*

3.3 Análisis del subcontexto de la realidad cultural del artista y del receptor

En este apartado, se mencionaron algunos aspectos relevantes del momento histórico que estamos viviendo, ilustrándolos con citas textuales de algunos de los

intelectuales más comprometidos con la exposición de los problemas de nuestra ciudad y sus posibles soluciones.

Dado que en estas plazas convergen los diferentes grupos sociales que integran a la ciudad de México, es necesario entender su realidad cultural. Para ello, es preciso mencionar algunos aspectos relevantes del momento histórico que estamos viviendo, sin pretender con ello hacer análisis alguno.

Para tener una visión general de la problemática de nuestro país se expondrán las ideas que Federico Reyes Heróles plantea en el artículo titulado "México, país atrasado, lleno de parches":

"...es una irresponsabilidad afirmar que México es un país moderno, no se pueden superar varias décadas de "malformación" y de "contrahechura". El país creció víctima de la falta de continuidad en los programas de desarrollo, así como de una larga tradición de quebrantamiento en la legalidad por parte del Estado... el principal problema de México es cultural: los mexicanos difícilmente pueden llamarse nación, pues los valores centrales básicos (el respeto interpersonal, el reconocimiento de que la sociedad está integrada por individuos diferentes entre sí pero con derechos iguales y el respeto a la legalidad) de todo Estado moderno no están suficientemente anclados... Muchos mexicanos no están orgullosos de su país, millones de hogares son sostenidos exclusivamente por mujeres, miles de niños crecen sin conocer a sus padres y se trata de uno de los países menos religiosos, aunque más ritualista... los desastres que ocasionaron las inundaciones recientes tienen que ver precisamente con la ausencia de planeación y continuidad en las políticas públicas. La solución está en un acuerdo político que cree un consenso y después deje en manos de especialistas la elaboración y aplicación de los programas públicos de distinta índole; también en el reconocimiento de los verdaderos alcances y carencias de los actores políticos; la transmisión de los valores a través de la familia (particularmente de las mujeres), el aparato educativo y los medios de comunicación; el no permitir que los usos y costumbres se contrapongan a los derechos individuales; el fundamentar la modernidad en la suma de las bondades de las diferentes formas de organización política y no de sus carencias, es decir, preocuparnos por el presente y ya no por el pasado: dejemos de fingir demencia"⁸⁰.

Esta falta de modernidad se manifiesta por ejemplo, como lo dice Pablo Latapí en su artículo "La educación en la disputa electoral" :

"...en las deficiencias educativas de nuestro pueblo las cuales tienen raíces culturales y están enquistadas en comportamientos colectivos que no se modificarán por decreto. La semana pasada señalaba con razón Federico Reyes Heróles (Proceso, 1198) que '...el principal problema de México es cultural'; en nuestra vida política 'la base de la pirámide, los valores ciudadanos, está mal'. Desde una perspectiva semejante, habría que decir que las deficiencias profundas

⁸⁰ Federico Reyes Heróles. "México, país atrasado, lleno de parches": Proceso, México, 17 de Octubre 1999, Revista No.1198, p.13-17.

de nuestra educación están arraigadas en maneras de ser y valoraciones tradicionales que no se modificarán con sólo quererlo. En consecuencia: las reformas que propongan candidatos y partidos deberán ser plenamente conscientes de los límites del poder del Estado en el orden del mejoramiento de las personas y, por tanto, involucrar a toda la sociedad en su ejecución”⁸¹.

Esta falta de valores se puede palpar con los recientes sucesos que tuvieron lugar durante la elección del candidato del PRI para la Presidencia de la República en el período 2000-2006, los cuales son comentados por Álvaro Delgado en su artículo “El “nuevo PRI”, tan viejo como sus mañas”:

“Un sujeto de rostro siniestro, que resulta ser un prominente líder estatal lanza disparos al aire para robarse tres ánforas. Alcaldes reparten cobijas con el emblema del “bueno” a los tiritantes damnificados por las lluvias y promotores que inducen u obligan, abiertamente, a votar por el favorito. Mesas receptoras que son movidas kilómetros para facilitar el sufragio en comunidades aisladas por la catástrofe. Casillas con tantos votos que, haciendo cuentas, es imposible emitir en diez horas. En operación los cacicazgos locales, se tramaron abundantes “carruseles”, acarreos, compra de funcionarios y representantes, sobre todo en las comunidades misérrimas, sobornos y amedrentamiento de votantes... Se trata de las correrías de militantes del PRI en su domingo 7”⁸².

3.4 Determinación de los objetos a instalar y la mejor manera de presentarlos

La determinación de los objetos a instalar y de la mejor manera de presentarlos fue el resultado de la aplicación de una metodología sustentada en las técnicas del Pensamiento Lateral de Edward de Bono.

Esto facilitó la valoración múltiple del problema por medio de procesos mentales íntimamente ligados a la perspicacia, la creatividad y el ingenio. La perspicacia es la capacidad de tener una visión interna, profunda y clara, de un tema o de parte de un tema; el ingenio es la capacidad de reestructurar un modelo aparentemente inmutable; y la creatividad es la capacidad que permite crear un nuevo modelo⁸³.

Para aplicar esta metodología y sus procesos mentales se emplearon técnicas específicas que, encadenadas, permitieron *intentar* que tanto la manera de presentarlos, como los objetos presentados, fueran coherentes con la finalidad de esta investigación; es decir, *encontrar qué tipos de cambios accidentales efectuados en estos objetos impactan a la gente*.

⁸¹ Pablo Latapi. “La educación en la disputa electoral”. Proceso, México, 24 de Octubre de 1999, Revista No.1199, p.44.

⁸² Álvaro Delgado. “El “nuevo PRI”, tan viejo como sus mañas”. Proceso, México, 14 de Noviembre de 1999, Revista No. 1202, p. 17.

⁸³ Edward De Bono. *El pensamiento lateral. Manual de creatividad*. Traducción: Equipo de MMLB, México, Editorial Paidós Ibérica, 1997, p.11-17.

3.4.1 Metodología para la formalización de la investigación

La aplicación de la metodología que permitió formalizar esta investigación, se fundamentó en la determinación de un concepto que funcionó como tema fundamental de la investigación, alrededor del cual giraron tanto los objetos seleccionados y su combinación posible, como su manera de presentarlos.

3.4.1.1 El concepto de selección de objetos para la investigación

En este apartado, primero, se explicó cómo se obtuvo este concepto a partir de los fundamentos de la filosofía política clásica, segundo, se estableció lo que se consideró como uno de los problemas fundamentales de nuestro país, para, tercero, por fin, establecer el concepto de selección de objetos para la investigación.

Tomando en cuenta todo lo expuesto en esta tesis, se plantea este concepto de selección de objetos como el tema dentro del cual girará la investigación de campo que permita observar lo que impacta a la gente cuando se presenta en las calles de la ciudad un objeto fuera del contexto que le da sentido.

Dado que en este trabajo se pretende vincular a la actividad artística con la problemática de la ciudad, este concepto de selección se obtuvo a partir de un análisis de la problemática de la ciudad de México.

Esta problemática de la ciudad tiene uno de sus fundamentos, según mi punto de vista, en la manera en que se ejerce el poder en nuestro país. Sin pretender hacer un análisis político o social de esta problemática, sino simplemente con la intención de exponer este fenómeno y algunas de sus implicaciones, se recurre a los fundamentos de la filosofía política clásica con el objeto de establecer este concepto de selección.

Según esta filosofía política (Herodoto y Aristóteles) existen tres formas de Gobierno: la de uno solo, la de pocos y la de muchos:

“... estas formas de gobierno son las siguientes: monarquía [el gobierno de uno solo], aristocracia [el gobierno de unos pocos] y la timocracia [el gobierno de muchos]... de estas formas la mejor es la monarquía; la peor, la timocracia. La desviación de la monarquía es la tiranía... porque la tiranía es la perversión del gobierno singular y el rey malvado se convierte en tirano. [La desviación] de la aristocracia... es la oligarquía [gobierno ejercido exclusivamente por algunas familias poderosas] por el vicio de los gobernantes que distribuyen los bienes de la ciudad sin atender al mérito, reservándose para ellos todos o la mayor parte, y dan los empleos públicos siempre a la misma gente haciendo sobre todo aprecio de la

riqueza, y así el poder está en manos de unos pocos malvados que suplantan a los más dignos. [La desviación] de la timocracia... es la democracia [gobierno en que el pueblo ejerce la soberanía] siendo limítrofes estas formas de gobierno, porque aun la timocracia tiene como ideal el gobierno de la multitud, ya que todos los que son iguales en la [riqueza] los son en el gobierno”⁸⁴.

De estas formas de gobierno, me parece que la que impera en nuestro país, lo cual se puede percibir de manera evidente, es una oligarquía, que resulta de la desviación de la forma de gobierno aristocrática que impuso España en la Nueva España, disfrazada de democracia.

Montesquieu modificó la división tradicional de las formas de gobierno afirmando que el gobierno puede ser:

“Republicano (un conjunto de democracia y aristocracia), monárquico o despótico. Cada una de estas tres formas tiene un “principio” que las sostiene y que, por lo tanto, condiciona su conservación y su funcionamiento. El gobierno popular [democracia] se funda en la virtud cívica y en el espíritu público del pueblo, la monarquía, en el sentido de honor de la clase militar y el despotismo en el temor... Montesquieu vio claramente que la libertad de que gozan los ciudadanos de un Estado [el Estado consiste en la posesión de la soberanía y el gobierno, en cambio, consiste en el aparato con el cual se ejerce tal poder] no depende de la forma de gobierno del Estado mismo sino de la limitación de los poderes garantizados por el ordenamiento del Estado... Para que no se pueda abusar del poder, es necesario que, por la disposición de las cosas el poder frene al poder... Estas palabras siguen siendo tan verdaderas como en tiempos de Montesquieu”⁸⁵.

Por lo tanto, la problemática que considero fundamental en nuestro país consiste en que el Estado ha generado una forma de gobierno oligárquica (centrada en la familia revolucionaria y la familia dueña del dinero) que “disfraza” de democracia con el fin de justificar moral y políticamente su apropiación de la soberanía. Esta mentira se descubre porque en nuestro país no existen las bases que sustentan el principio fundamental (que menciona Montesquieu) que condiciona la conservación y el funcionamiento de un gobierno democrático: *la virtud cívica y el espíritu público del pueblo*. Dice Montesquieu acerca de la virtud:

“La virtud, en una república, es la cosa más sencilla: es el amor a la república; es un sentimiento y no una serie de conocimientos, el último de los hombres puede sentir ese amor como el primero... el amor a la república, en una democracia, es el amor a la democracia; el amor a la democracia es el amor a la igualdad. Amar la democracia es también amar la frugalidad. Teniendo todos el mismo bienestar y las mismas ventajas, deben gozar todos de los mismos placeres y abrigar las mismas esperanzas; lo que no se puede conseguir si la frugalidad no es general”⁸⁶.

⁸⁴ Aristóteles. *Ética Nicomáquea*. Estudio introductivo, preámbulos a los tratados y notas al texto por Francisco Larroyo, novena edición, México, Editorial Porrúa, 1993. Libro VIII, p.110-111.

⁸⁵ Nicola Abbagnano. Op.cit. p.591-592.

⁸⁶ Carlos Montesquieu. *Del espíritu de las leyes*. Estudio preliminar de Daniel Moreno, decimosegunda edición, México, Editorial Porrúa, 1998, p. 30.

Dice Montesquieu acerca de la igualdad:

“El espíritu... de la verdadera igualdad... consiste en obedecer y mandar a sus iguales. La libertad verdadera no estriba en que nadie mande, sino en estar mandados por los iguales... En la Naturaleza, los hombres nacen iguales; pero esa igualdad no se mantiene. La sociedad se la hace perder y sólo vuelven a ser iguales por las leyes... El principio de la democracia degenera, no solamente cuando se pierde el espíritu de igualdad, sino cuando se extrema ese mismo principio, es decir, cuando uno quiere ser igual a los que él mismo eligió para que le mandaran. El pueblo entonces, no pudiendo ya sufrir ni aun el poder que él ha dado, quiere hacerlo todo por sí mismo, deliberar por el Senado, ejecutar por los magistrados, invadir todas las funciones y despojar a todos los jueces”⁸⁷.

Dice Montesquieu acerca del espíritu:

“Muchas cosas gobiernan a los hombres: el clima, la religión, las leyes, las costumbres, las máximas aprendidas, los ejemplos del pasado; con todo ello se forma un espíritu general, que es su resultado cierto... El legislador debe ajustarse al espíritu de la nación... porque nada se hace mejor que lo que hacemos libremente siguiendo nuestro genio natural... La máxima fundamental es que no deben cambiarse las costumbres ni las maneras en el Estado... las costumbres y maneras son instituciones de la nación en general... Así, cuando un príncipe se proponga introducir mudanzas en la nación, deberá cambiar con leyes nuevas las leyes establecidas y con maneras las maneras; es mala política el invertir estos términos... Entre las leyes y las costumbres hay la diferencia de que las primeras regulan principalmente las acciones del ciudadano y las segundas las acciones del hombre. Y la diferencia entre las costumbres y las maneras consiste en que aquellas se refieren más a la conducta interior y éstas a la exterior”⁸⁸.

Para confirmar esto, basta con observar con atención nuestra realidad nacional: la falta de cohesión por parte de cada uno de los intereses creados (hábese de instituciones, agrupaciones o de individuos); la falta de continuidad en los programas de desarrollo de la obra pública que deja multitud de obras inconclusas al final de cada sexenio; la falta de legalidad que, como lo afirma Federico Reyes Heróles, “... una larga tradición de quebrantamiento de la legalidad que viene en muy buena medida del órgano instituido, del Estado autoritario”⁸⁹, la falta de límites al poder político; la falta de respeto interpersonal, etc.. Esta realidad tiene muy graves consecuencias que denotan que no existe ni *la virtud cívica ni el espíritu público del pueblo*, lo cual confirma Reyes Heróles, cuando argumenta que “los mexicanos difícilmente pueden llamarse nación, pues los valores centrales básicos de todo Estado moderno no están suficientemente anclados”⁹⁰. Ello provoca que el intento de democracia sufra su natural desviación hacia la demagogia (política que se sustenta en el halago de las pasiones de la plebe). Estas consecuencias, en nuestro diario coexistir, las

⁸⁷ Ibidem p.75-76.

⁸⁸ Ibidem p.199-203.

⁸⁹ Federico Reyes Heróles. Op.cit. p.13.

⁹⁰ Ibidem.

evidenciamos con la falta de planes a largo plazo, la relación agresiva que se da entre unos y otros, la falta de responsabilidad hacia el medio en que vivimos (basura por doquier, excremento en las jardineras de los parques públicos y calles), la existencia de una fuerza pública corrupta y nefasta, la falta de respeto que se vive al hacer uso de los servicios públicos (música estridente, maltrato y empujones en el transporte público), etc.

En conclusión *el concepto de selección de objetos de esta investigación quedará delimitado por el intento de impactar la conciencia del destinatario hacia el reforzamiento de un espíritu colectivo que integre los principios básicos que dan fundamento histórico a una nación y a una forma de gobierno democrática.*

3.4.1.2 Formalización de la investigación

Para cumplir con las técnicas del Pensamiento Lateral es fundamental encontrar la *idea dominante*. La idea dominante es la esencia del concepto de selección de objetos de esta investigación⁹¹; es decir, en este caso, la necesidad de reforzar la virtud cívica y el espíritu público de nuestra sociedad. El hecho de que se considere a esta necesidad como idea dominante, se recalca, es resultado de una apreciación subjetiva de una de las problemáticas de nuestro país. Además, dentro de estas técnicas, es necesario encontrar el factor vinculante, es decir, el vínculo de la idea dominante con un punto concreto⁹², el cual, en este caso, es la realidad cultural de la ciudad de México y, en particular, del receptor de la obra.

Como primer paso, se empleó el *fraccionamiento o división* de los elementos que conforman a la idea dominante, lo cual permitió, como segundo paso, encontrar diferentes *alternativas* en el manejo de los elementos de la idea dominante, para, como tercer paso, llegar al diseño de los objetos que se instalaron como parte fundamental de esta investigación.

Se usaron fotografías de todos los signos que se manifiestan en los sitios donde se realizó la investigación para ejercitar los principios antes expuestos, lo que permitió *fraccionar* los objetos propios de estos sitios y estructurar las diferentes *alternativas* que permitieron alcanzar el diseño definitivo de los objetos que se instalaron.

3.4.2 Desarrollo de la metodología

Con el fin de aplicar, dentro de esta investigación, la técnica del *fraccionamiento* de la idea dominante se distinguieron dos niveles semánticos en los que debe de aplicarse: por un lado, en el nivel filosófico, el fundamento teórico del sentido que se le dio a la obra (el

⁹¹ Ibidem p.134-136.

⁹² Ibidem p.138-139.

fraccionamiento de las ideas de virtud cívica y de espíritu público) y, por el otro, en el nivel objetivo, el fraccionamiento de los objetos propios del lugar donde se presentaron estos objetos.

Sin la finalidad de fraccionar el fundamento teórico del sentido que se le dio a este objeto en la totalidad de sus ideas componentes o relacionadas, sino con el propósito de encontrar diferentes enfoques para ver el problema, se procedió a fraccionarlo de la siguiente manera:

Se encontraron como ideas relacionadas con la virtud cívica: las ideas de amor, república, igualdad, frugalidad, respeto, voluntad, bienestar, generalidad, aceptación, elección y fraternidad; y, como ideas relacionadas con el espíritu público: ética, moral, costumbres, leyes, sociabilidad, cooperación, nación, carácter, Estado, Institución, necesidad, perpetuidad, esperanza, intocabilidad, pureza, magia y compañerismo.

Al fraccionar los objetos propios del lugar donde se presentará el objeto de arte urbano (a partir de los diferentes elementos que fueron captados a través de las fotografías que se tomaron en el sitio de la investigación) se encontraron una diversidad de formas dentro de las cuales se seleccionaron como significativas para expresar la idea dominante de esta investigación las siguientes: el portal de la delegación, la escultura del escudo nacional y la cúpula del quiosco de la plaza, los basureros, el agujero de los basureros, el señalamiento de "parada" de microbuses, el chaleco antibalas de la policía, el arco de la iglesia, el foco de un confesionario que indica que el padre está confesando, el ataúd de cristal en el que tienen a los santos en la iglesia de San Juan Bautista, el vitral de la iglesia, la alcancía de los santos de la iglesia, las ventanas y puertas de las casas habitación, un vaso con agua, las vitrinas, aparadores, espejos y mercaderías de los negocios establecidos, la estructura metálica de los puestos de los vendedores ambulantes, el vendedor indígena, los algodones de azúcar, los globos de gas, los rehiletes, la pintura blanca de la cara de un mimo, los cuadros de un artista, la mano de un limosnero, los lentes oscuros de la gente, la minifalda y las piernas de una mujer, la cabeza de una persona, el traje de un burócrata, los grafitis, la basura y el dinero.

Con esta división se logró tener una visión interna, profunda y clara, tanto del nivel filosófico, como del nivel objetivo de la investigación⁹³.

Con esta clarificación de ambos niveles, se efectuó una relación semántica entre las ideas que se obtuvieron al fraccionar el nivel filosófico, con los elementos que se obtuvieron al fraccionar el nivel objetivo, dentro de la cual se encontraron varias *alternativas*, de las cuales se mencionan las siguientes para ilustrar este procedimiento:

Como primera alternativa, se retomó la manera tradicional con la que un pintor expone su obra en una plaza pública junto con la tendencia cultural de nuestro pueblo de tener una visión irónica de las cosas a través de ridiculizar las costumbres más arraigadas en el comportamiento normal de la gente: como primer cuadro se podría presentar la imagen

⁹³ La perspicacia, ver apartado 3.5 de esta quinta parte.

del tronco superior de un indígena vendedor de camisas, con las extremidades inferiores de una mujer en minifalda con el título "A - TENTADO"; como segundo cuadro, se podría poner al mimo con el chaleco antibalas sin plomo vendiendo algodones con el título "EL PRE - SER - VATIDO"; como tercer cuadro, un águila devorando un rehilete parado sobre el letrero de "parada" de microbuses puesto verticalmente con el título "EL CAN - I - BAL"; como cuarto cuadro, la mano del limosnero sosteniendo la boca de un basurero de la delegación y un letrero de parada puesto verticalmente con el título "PARA - DA"; como quinto cuadro, el racimo de globos del globero formado con globos y cabezas de personas muy mexicanas situado a la entrada de la iglesia de San Juan Bautista, junto con otros racimos de globos del mismo globero con el título "ÉL Y LO NEGRO" (ver foto 1, para este último cuadro); etc.

Como segunda alternativa, se pensó en un vaso con agua de grandes proporciones (más o menos de 8 metros de altura) colocado a media plaza y que permaneciera el tiempo suficiente para que se pudiera observar el deterioro y la contaminación que va sufriendo el agua estancada con el tiempo (foto 2).

Como tercera alternativa, se ideó la construcción de una cúpula de cristal que se podría presentar como un aparador de tienda que vende la Vestimenta del Nuevo Milenio, la cual consiste en un perchero que muestra un saco blanco con los bolsillos cosidos con una sutura de hilo negro, unos lentos oscuros sin "patas", y unas zapatillas sin tacón de color rosa mexicano, etc.

Como cuarta alternativa, se podría presentar una vitrina con forma de ataúd dentro de la cual se encuentra una estructura formada por un entrelazado de sillas (a manera de alambre de púas) que simula un cuerpo humano, pero que tiene como corazón un algodón de azúcar rosa y esférico (fotos 3, 4 y 5).

Con este conjunto de alternativas se logró reestructurar un modelo aparentemente inmutable con base en los diferentes objetos propios del lugar donde se podría presentar el objeto de arte urbano⁹⁴.

⁹⁴ El ingenio, ver apartado 3.5 de esta quinta parte.



FOTO Nº 1



FOTO N° 2

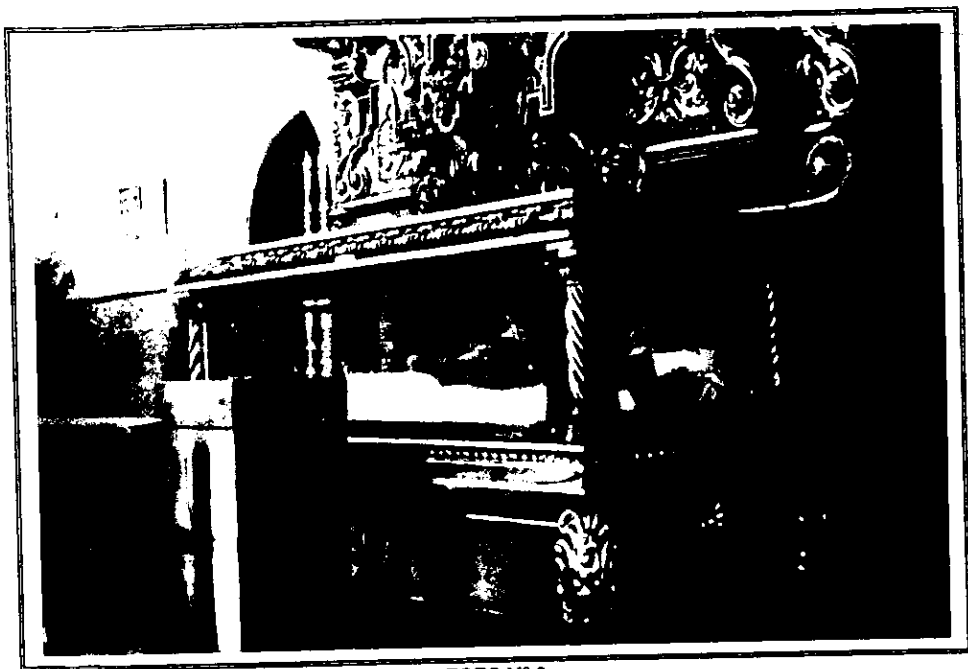


FOTO N° 3

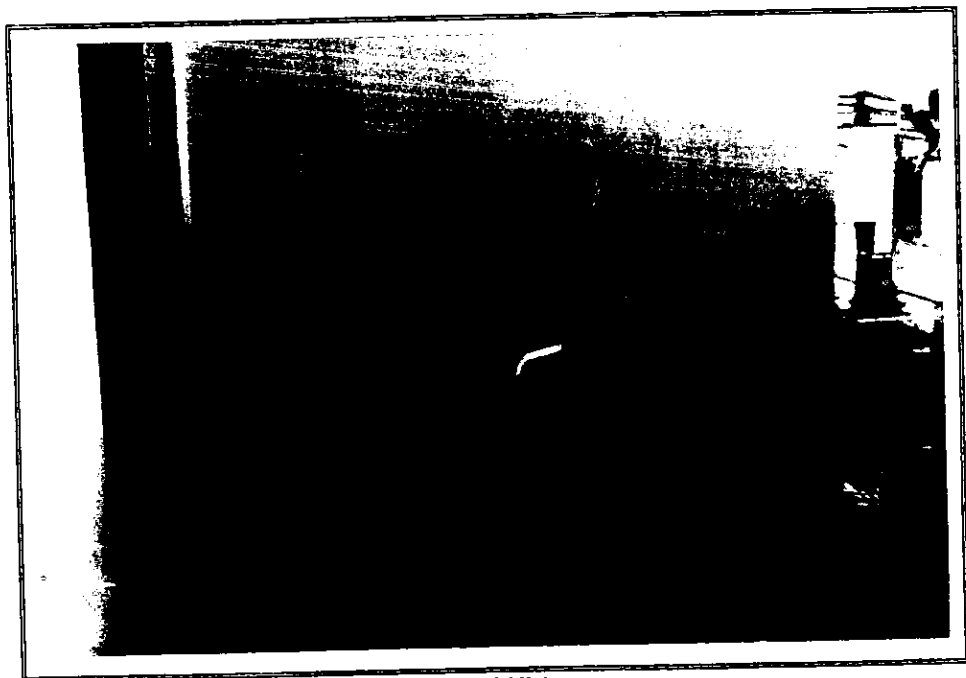


FOTO N° 4

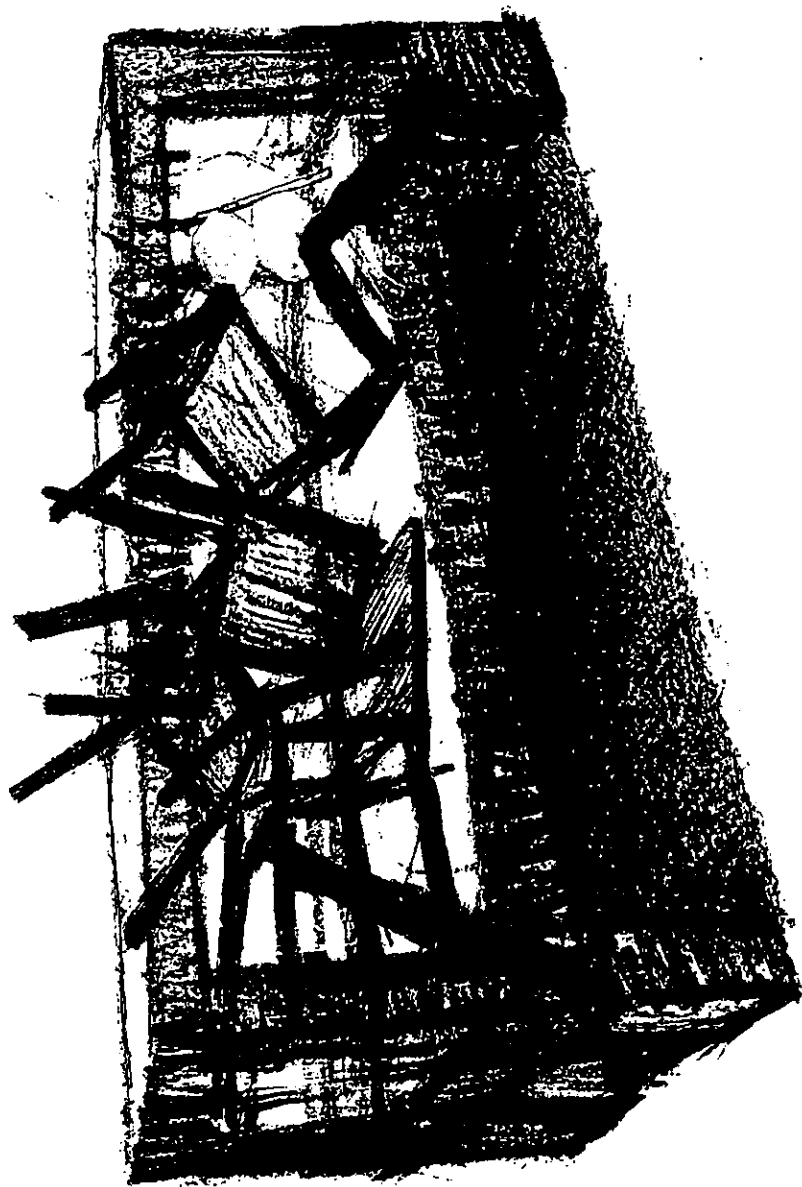


FOTO N° 5

3.4.3 Descripción de los objetos a instalar

En primer término, se pensó en instalar un objeto de grandes dimensiones de acuerdo a alguna de las cuatro alternativas expuestas anteriormente, pero dadas las restricciones que impusieron las autoridades⁹⁵, se decidió dejar a un lado esta alternativas y rediseñar los objetos a instalar a partir del fraccionamiento de los objetos propios del lugar. Además, dada esta situación, fue necesario delimitar en mayor medida las dimensiones del objeto a instalar:

Como resultado de estas restricciones, se elaboró un diseño que permitiera ser transportado por una sola persona, con la finalidad de poder ser instalado en diferentes áreas del sitio y poder así cumplir con los objetivos de esta investigación. Esta nueva situación ocasionó el replanteamiento de los objetos a instalar en el sentido de que se tuvo que sintetizar en un objeto más pequeño la fuerza necesaria para alcanzar el impacto buscado.

Finalmente, el objeto que se presentó en ambas plazas fue una alcancía de las mismas dimensiones, colores y materiales de las que tienen los santos en la iglesia de San Juan Bautista o de la Catedral Metropolitana, puesta a media calle.

Los días siete y nueve de enero, se presentó la alcancía con las siguientes variantes: primera, con la ranura para insertar monedas en la alcancía oculta con cinta canela; segunda, con una hoja tamaño carta pegada con la misma cinta, la cual contenía un mensaje totalmente incomprensible, cuyo contenido fue el siguiente:

La incalculable ayuda que puedes brindar a esta causa servirá para alcanzar un nivel de perfecta armonía en este paraje histórico que has creado a ultranza dentro de los objetivos que persigue nuestra involuntaria sociedad, enfrascada en una búsqueda infatigable por remover lo inmutable de tu propio ser, cuya existencia es intransigente a las demandas de un modelo virtual, analógico y autoactualizable...

Es así como queda demostrado que tu ayuda es necesaria para llegar algún día al horizonte de un crepúsculo ocular...

No creas que por ello vas a sentir tristeza o excitación, más bien la alegría típica de un hoyo negro podrá, de esta manera, revertirse en la dialéctica de tu propio proceso creativo.

El día trece de febrero, se volvió a presentar la alcancía en la Plaza de Coyoacán con las siguientes variantes: primera, con la posición natural del objeto alterada, presentándolo acostado sobre el piso; segunda, se le agregó un nuevo elemento, que consistió en un letrero cuyo contenido fue un signo de interrogación impreso en una hoja tamaño carta; tercera, se presentó el objeto amarrado a un basurero con una cuerda; y, cuarta, se le agregó una hoja tamaño carta similar a la del experimento anterior, con las siguientes modificaciones:

⁹⁵ Ver apartado 1.2 de esta quinta parte.

La incalculable unión que puedes lograr con esta simbiosis servirá para alcanzar un nivel de perfecta armonía en este momento que has creado a ultranza dentro de los objetivos que persigue nuestra involuntaria sociedad, enfrascada en una búsqueda infatigable por remover lo inmutable de tu propio ser, cuya existencia es intransigente a las demandas de un modelo virtual, analógico y autoactualizable...

Es así como queda demostrado que tu simbiosis es necesaria para llegar algún día al horizonte de un crepúsculo ocular...

No creas que por ello vas a sentir tristeza o excitación, más bien la alegría típica de un hoyo negro podrá, de esta manera, revertirse en la dialéctica de tu propio proceso creativo.

Con este diseño se logró crear un nuevo modelo⁹⁶.

4 Instalación de los objetos

El viernes siete de enero del año 2000 se instaló durante una hora la alcancía de iglesia sobre la Plaza de la Constitución en la esquina que forma con la calle de Seminario, donde inicia la calle de Moneda, yo me coloqué a una distancia de cincuenta metros hacia el norte sentado en la explanada que rodea a la fuente que contiene la maqueta de la ciudad de Tenochtitlán con el objeto de tomar la evidencia fotográfica de la experiencia. Durante la hora siguiente, se instaló la alcancía sobre la calle de Moneda en la esquina que forma con la calle de Correo Mayor, sobre la banqueta norte, frente al Museo de las Tres Culturas, y yo me coloqué en la banqueta sur, recargado sobre el muro del museo, con la misma intención.

Durante el transcurso de la primera experiencia constaté que la gente que en mayor medida se motivó a acercarse al objeto que se instaló fuera de su contexto natural (a saber, una alcancía de iglesia colocada a media calle y sin motivo aparente) fueron los niños (ver foto 6). En la segunda experiencia, fueron los vagabundos y pordioseros (ver fotos 7 y 8). También se motivaron algunas señoras y jóvenes de mejor apariencia (ver fotos 9 y 10). Además, se observó que la mayoría de la gente pasaba sin demostrar el menor interés por el objeto (ver foto 11).

⁹⁶ La creatividad, ver apartado 3.5 de esta quinta parte.



FOTO N° 6



FOTO N° 7



FOTO N° 8



FOTO N° 9



FOTO Nº 10



FOTO Nº 11

El domingo nueve de enero del año 2000 se instaló durante dos horas la misma alcancía de iglesia en la Plaza del centro de Coyoacán, en un lugar ubicado en su explanada Oriente, a un costado de la iglesia de San Juan Bautista; yo me coloqué frente al objeto a unos distancia de veinte metros hacia el oriente sentado sobre la protección de piedra de una jardinera con el objeto de tomar la evidencia fotográfica de la experiencia. En esta ocasión, durante la segunda hora, se le agregó al objeto la hoja tamaño carta con el mensaje incomprensible y durante la última media hora, se ocultó la ranura para insertar monedas con cinta canela.

Durante el transcurso de esta experiencia constaté que, durante la primera hora, al igual que en la experiencia anterior, la mayoría de la gente pasaba sin demostrar el menor interés por el objeto; sin embargo, se motivaron algunos niños y jóvenes (fotos 12, 13 y 14), durante la siguiente media hora, desde el momento de empezar a colocar el letrero (fotos 15 y 16), la mayoría de la gente comenzó a interesarse en el objeto (foto 17 y 18), hasta detenerse a leer el letrero por completo (fotos 19 y 20), e inclusive, para analizarlo con detalle, le daban la vuelta completa (fotos 21 y 22). Fue importante para esta experiencia, observar que los niños se motivaban a tratar de descifrar el objeto (fotos 23 a 28).



FOTO N° 12



FOTO N° 13



FOTO N° 14



FOTO Nº 15



FOTO Nº 16



FOTO N° 17



FOTO N° 18



FOTO Nº 19



FOTO Nº 20



FOTO Nº 21



FOTO Nº 22



FOTO Nº 23



FOTO Nº 24



FOTO Nº 25



FOTO Nº 26



FOTO N° 27



FOTO N° 28

Durante la primera media hora de la segunda hora, un niño, después de haber observado el objeto, haber leído el letrero con detalle y descubrirme tomando las fotos, se me acercó para obtener mayor información. Dijo no saber qué era el conjunto del letrero y la alcancía, que no era católico, y que ambos elementos le llamaron la atención. Al preguntarle por el significado del letrero manifestó entender que al ayudar no obtendría “ni tristeza ni excitación...”, tal cual dice el letrero en su último párrafo⁹⁷.

Al notar este aumento en la motivación de la gente hacia el objeto, al haber anexado el letrero, y viendo la reacción de este niño, me interesé en conocer cuál era el significado que le estaban asignando tanto al objeto en sí mismo, como al texto de la hoja tamaño carta. De lo cual obtuve las siguientes respuestas: Una señora de edad avanzada manifestó que se trataba de dar una ayuda para mantener el lugar; otra señora, de mediana edad, entendió que se trataba de dar una ayuda a la iglesia, y al cuestionarla acerca de que si se trataba de dar una ayuda ¿por qué tenía la alcancía la ranura para insertar las monedas tapada?, contestó que era para que la gente no depositara basura en su interior y que para echar las monedas había que despegar la cinta canela en uno de sus extremos y después volverla a tapar; al cuestionar a una pareja de mediana edad, ella contestó que no sabía, y él, después de pensarlo, contestó que “era la obra de un loco que ahí la había puesto”; finalmente, una pareja de jóvenes dijo no saber de qué se trataba.

El domingo trece de febrero del año 2000 se repitió el experimento con la alcancía de iglesia en la Plaza del centro de Coyoacán, en un lugar ubicado en su explanada Oriente, a un costado del quiosco de la delegación. Yo me coloqué a un costado del objeto a una distancia de unos veinticinco metros hacia el oriente sentado sobre la protección de piedra de una jardinera con el objeto de tomar la evidencia fotográfica de la experiencia. En esta ocasión, el objeto se instaló con las siguientes alteraciones: primero se colocó la alcancía acostada sobre el piso; segundo, después de quince minutos, se le agregó el letrero con la señal informativa; tercero, después de quince minutos más, se levantó el objeto y se amarró con una cuerda a un basurero colocado a unos diez metros de distancia y se le quitó la señal informativa; cuarto, en los últimos quince minutos, se le agregó la hoja tamaño carta modificada.

Es necesario resaltar el hecho de que durante este experimento, se realizaba el festejo del año nuevo chino. Este evento distrajo la atención de la mayoría de la gente porque constaba de una carpa desde la que se enviaban mensajes con micrófonos y, además, alrededor de la plaza, se efectuaba la danza del dragón con bailables típicos y música de tambores. Sin embargo, a pesar de ello, se obtuvieron resultados favorables.

En la primera parte del experimento, el objeto impactó con poca intensidad a los receptores, sin embargo, algunos niños se detuvieron a analizarlo con detalle (fotos 29 a 31); en la segunda parte, aumentó en poca medida el impacto sobre la gente (foto 32); en la tercera parte, en general no aumentó mucho el impacto, pero, en particular, dos individuos y un niño mostraron un interés que los motivó a detenerse y a analizar el objeto con detalle,

⁹⁷ Ver apartado 3.5.3 de esta quinta parte.

en el caso de uno de los individuos, después de haber avanzado unos diez metros se volvió a detener para mirar el objeto nuevamente (fotos 33 a 35); en la cuarta parte, al anexar el letrero incomprensible, aumentó el impacto en gran medida, motivando a gran número de personas a detenerse para leer el letrero, analizarlo y hasta bromear con el objeto (fotos 36 y 37). Este último resultado coincide con el obtenido en el segundo experimento y parece confirmar la necesidad de incluir un letrero para aumentar su impacto.

Es importante resaltar el hecho de que al finalizar este tercer experimento, en el momento de guardar la alcancía en el vehículo que se utilizó para transportarla, se detuvo la policía con la finalidad de indagar si no se trataba de un robo, creyendo que era una caja fuerte. Este hecho resulta importante porque todos los experimentos se llevaron a cabo cerca de soldados y policías y nunca mostraron el menor interés ni en el objeto ni en la situación.



FOTO N° 29



FOTO N° 30



FOTO N° 31



FOTO N° 32



FOTO N° 33



FOTO N° 34



FOTO N° 35



FOTO Nº 36



FOTO Nº 37

5 Conclusiones de la investigación

Después de colocar en plena vía pública un objeto que se presenta fuera de su contexto natural, resulta muy importante destacar el hecho de que el objeto se integró de alguna manera a la vida de las plazas sin trastocar los valores religiosos y morales de la gente lo cual no provocó reacciones agresivas o violentas de ningún grupo social presente. La gente en general no se ofendió ni intentó resolver la situación inesperada que planteó la presencia del objeto. Ni los soldados ni la policía parecieron interesarse en el objeto, ni como objeto de su interés personal ni como objeto peligroso que implicara su intervención como autoridades, no obstante que durante estas experiencias se estuvo a un lado de los soldados (en el Centro Histórico) y en frente de algunos policías (en la Plaza del centro de Coyoacán), - la única excepción fue la que se mencionó al final del tercer experimento-. Esto respondió a una de las exigencias que me impuse para el desarrollo de esta investigación, la de no herir la sensibilidad de las gentes que comparten el espacio donde se presentó el objeto, respetando los valores sociológicos, étnicos y culturales del mexicano.

También resultó interesante observar que el objeto atrapó la atención de personas de todas las edades, desde niños hasta ancianos y de los diferentes estratos sociales que transitan por estos lugares.

Otra conclusión importante fue el hecho de que al modificar algunos de los accidentes del objeto, cambió de manera importante el impacto que éste generaba sobre la gente. Al agregar el letrero, en el segundo experimento, a la alcancía la gente demostró mayor motivación hacia el mismo, lo cual la orilló a detenerse e investigarlo con detalle. *Parece ser que al imprimirle una acción (una señal codificada) al objeto que puede ser satisfecha por el receptor, ya sea leer el letrero en el caso de la alcancía, o, la sugerencia a comerse el excremento en el caso en el que se presentó con una cuchara clavada verticalmente⁹⁸, aumenta el impacto que genera éste en la gente.*

Al tapar la ranura, en el segundo experimento, no aumentó en mayor grado la motivación de la gente, pero sí orilló a algunos a ampliar su interpretación del objeto, llegando, en el caso de una señora, a convertirse en "instructora del uso del mismo". *Parece ser que al anular aquel elemento que permite a la gente cumplir con la función del objeto, se despierta su imaginación abriendo un campo ilimitado de posibilidades para su interpretación.*

Al amarrar la alcancía al basurero (en la tercera parte del tercer experimento), es decir, al modificar el accidente de pasión del objeto, no aumentó en gran medida el impacto buscado, pero se logró que algunas personas verdaderamente se involucraran con el objeto y la situación que presentaba. *Parece ser que al modificar el accidente de pasión del objeto, se logra que la gente se involucre en mayor medida con el objeto.*

⁹⁸ Mencionado en el apartado 5 de la tercera parte.

Además, resulta muy interesante destacar el hecho de que la función social que tiene el objeto, y que ha sido semantizada por la cultura, es tan fuerte que aún con un letrero incomprensible y con su elemento fundamental anulado, la mayoría de la gente no pudo salirse de la idea de que se trataba de un objeto para brindar una ayuda económica, pero que sí los obligó a usar su imaginación para encontrar, tanto a quién se destinará la ayuda, como la manera de utilizarlo.

Parece ser que, si se aprovechan los resultados obtenidos en las últimas tres conclusiones y en el hecho anterior, se podría "asegurar" el impacto y la atención del receptor.

En relación con el impacto del receptor, considero importante mencionar que de todos los resultados obtenidos, los que más se acercaron a satisfacer la expectativa que busco son los que se obtuvieron en la tercera parte del tercer experimento, porque ello parece indicar que estas personas verdaderamente se cuestionaron la extraña situación que estaba ocurriendo.

También puede concluirse que al darle una acción al objeto mediante la inserción de otro elemento, ello permite al receptor tener una interacción determinada con el objeto.

Resulta importante destacar el hecho de que ninguna persona, por más impactada o confundida que pudiera estar, depositó alguna ayuda económica.

Otra conclusión que no puede dejar de mencionarse es la que se refiere a las personas que no fueron motivadas por el objeto. En primer lugar, ni la policía ni los soldados se dieron por enterados. En segundo lugar, las autoridades eclesiásticas tampoco se dieron por enteradas, al grado de que ni aparecieron en ninguna de las experiencias. En tercer lugar, los vendedores, ni establecidos ni ambulantes, dieron muestras de interés. Por último, la gente en general que pasaba de largo como si nada. De esto resulta interesante destacar que existen algunas causas que provocan que la gente no reaccione ante este tipo de estímulos lo cual me lleva a pensar que la gente se encuentra bloqueada por el exceso de estímulos publicitarios, o que la gente se encuentra tan ensimismada que no reacciona.

Otro resultado, digno de mención, fue el hecho que el objeto cambia su significado según el contexto en que se presente, con lo cual me refiero al hecho de que unos policías confundieron al objeto con una caja fuerte.

Otra conclusión importante de estas experiencias es el hecho de que en nuestro país la gente se ve obligada a apropiarse de las calles y permanecer en ellas por "derechos de antigüedad" ya que no existen permisos legales para hacerlo. Este asunto impacta de manera directa al posible desarrollo del arte urbano en México debido a que, por un lado, limita el uso y la permanencia en el espacio y por otro lado, lo condiciona a manifestarse de maneras originales y poco ortodoxas que restringen su acceso a las masas.

Además, también llegué a la conclusión de que al instalar este tipo de objetos se tenga cuidado de no hacerlo en el momento en que ocurren festejos masivos que acaparan la atención del público.

Finalmente, pienso que esta investigación debe continuarse para ampliar el conocimiento de los factores de motivación, por medio de la instalación de nuevos objetos diseñados con base en las experiencias y conclusiones ya obtenidas, ya sea para conservarlas o para modificarlas. y con ello poder fundamentar el desarrollo de las siguientes etapas del proceso de transformación cultural en que se fundamenta la justificación teórica del concepto de arte desarrollado para este trabajo.

CONCLUSIONES GENERALES

Para dar por terminado este trabajo, en este apartado se hizo ver cómo la hipótesis de esta tesis puede considerarse como plausible, dentro de ciertos niveles de confirmación, y de esta forma encontrar los fundamentos conceptuales que sustentan a esta visión del arte urbano como posible dentro de los límites y alcances que se propone el arte en general.

Siguiendo una lógica de sentido común distinguí tres niveles de confirmación: natural (se trata de verdades que resultan de la propia naturaleza del objeto de conocimiento y que, por lo tanto, "son"), intuitivo (se trata de verdades que son posibles o admisibles, pero que también pueden no ser) y discursivo (se trata de verdades que resultan de un proceso lógico racional y que se fundamentan en una conceptualización admisible del objeto de conocimiento).

En consecuencia, la confirmación de esta hipótesis se efectuó en un nivel intuitivo-discursivo, del cual se puede llegar a verdades plausibles, pero que, no por ello, se puede inferir la necesidad de la existencia de tales verdades.

El hecho de que la confirmación de esta hipótesis se maneje dentro de este nivel, no debe de extrañar ya que la mayoría de los conocimientos que posee nuestra humanidad se encuentran dentro de este mismo nivel de confirmación. Por ejemplo, la matemática parte de ciertos axiomas cuya verdad es intuitiva, ya que no se pueden confirmar, pero fundamentan toda demostración posible. De la misma manera, toda religión parte de una verdad (Dios existe) que no se puede confirmar, mas que de una manera intuitiva.

La hipótesis de este trabajo plantea el hecho de que *el arte actual sólo en contadas ocasiones logra impactar la conciencia del receptor en relación a la problemática de la ciudad y, por lo tanto, intenta rescatar esta función humanizadora del arte, y que para lograr que el arte urbano impacte la conciencia del receptor y se comprometa con la problemática de la ciudad, se propone descontextualizar en las calles de la ciudad los objetos propios de la realidad del lugar en el que se presente la obra de arte, alterando el subcontexto cultural bajo el que habitualmente se manifiestan, dándole la oportunidad a las personas de vivenciar los objetos en sí mismos, fuera del contexto cultural que les da sentido, de tal forma que los induzca a revalorar y a modificar la perspectiva que tienen de ellos.*

Al desarrollar la confirmación de esta hipótesis dentro de este nivel intuitivo-discursivo, se obtienen las siguientes conclusiones a través de un análisis fundamentado en la estructura lógica de algunas Reglas de Inferencia.

1. Que el intento del hombre por domesticar la realidad a partir de una interacción determinada con los objetos, con los otros y consigo mismo se conceptualizó como la Cultura.
2. Que el principal efecto de la Cultura es la creación de un Contexto, el cual se conceptualizó como el conjunto de conocimientos y realidades correlacionadas que hacen verdadera a determinada afirmación o experiencia.
3. Que el Contexto, a través de un proceso de significación, le impone a un objeto dado, a una relación social dada o a un proceso de introspección dado, una función específica y un nombre determinado, lo cual se conceptualizó como el Proceso de Semantización de la Cultura.
4. Que este Proceso de Cultura-Contexto-Semantización, no es estático, sino que se encuentra en un Proceso de Renovación constante (a partir de la aparición de nuevos significados, nuevas funciones y nuevos nombres), el cual se conceptualizó como un Proceso Dialéctico.
5. Por lo tanto, si 1, 2 y 3 se dan, entonces, es plausible concluir que todo individuo y toda actividad que se dan dentro de una Cultura se encuentran Semantizados por un mismo Contexto.
6. Ahora bien, de 4 y 5, se concluye que la Cultura es dinámica y, por ello, es posible que se Renueve.
7. Que, de acuerdo a la hipótesis, el concepto de Arte de este trabajo implica la posibilidad de crear cierto nivel de Conciencia Crítica.
8. Que sólo a partir de un cierto nivel de Conciencia Crítica se puede generar un Nuevo Humanismo.
9. Que la gestación de un Nuevo Humanismo implica una Renovación de los Significados y Funciones que sustentan la concepción que el hombre tiene de la Relación con los Otros, con las Cosas y Consigo Mismo y que, por lo tanto, puede servir como herramienta para la posible solución de los problemas de la ciudad.
10. Que si se dan 7,8 y 9, entonces este Arte puede servir como herramienta para impulsar este cambio de Significados y Funciones e impactar al destinatario hacia los problemas de su ciudad.

11. Que por lo tanto, de 1, 2, 3 y 10, la Renovación de este cambio de Significados y Funciones puede conducir a una alteración del Contexto enfocado hacia la posible solución de algunos problemas de la ciudad.
12. Y, además, de 1, 2, 9 y 11, que esta alteración del Contexto puede implicar una Renovación de la Cultura, para añadir elementos de conciencia que permitan enfocar la atención del hombre hacia la posible solución de algunos problemas de la ciudad.
13. Que una Renovación de la Cultura implica un Proceso de Transformación Cultural.
14. Que un Proceso de Transformación Cultural pasa por Cinco Fases Sucesivas.
15. Que la fase inicial, la Fase de Motivación, sirve como detonante de este Proceso.
16. Que, de 14 y 15, si no se da la Fase de Motivación, no se da el Proceso de Transformación Cultural.
17. Que, de 10, 11, 12 y 13, este Arte puede ser una herramienta para provocar un Proceso de Transformación Cultural.
18. Que, de 14, 15 y 17, si el arte no satisface la Fase de Motivación, no se puede desatar este Proceso.
19. Que, de 18, se justificó la necesidad de enfocar la Investigación de Campo a encontrar las bases que permitirán diseñar objetos de arte urbano que puedan "atrapar" la atención de la gente.

A partir de este análisis desglosado en estos diecinueve puntos, se puede considerar como confirmada la plausibilidad de la hipótesis de este trabajo.

Resta ahora plantear las nuevas tareas que genera este planteamiento:

- ⇒ Continuar con la investigación de campo hasta llegar al diseño de obras de arte que verdaderamente motiven a la gente hacia la finalidad de este trabajo.
- ⇒ De acuerdo a los factores de estímulo planteados en la cuarta parte, intensificar el tiempo de permanencia, las dimensiones de los objetos, la cantidad de objetos involucrados en una obra y la repetición de este tipo de eventos.
- ⇒ Intentar involucrar a un mayor número de artistas urbanos en este tipo de trabajos.
- ⇒ Vencer las limitantes legales que obstaculizan la puesta en escena de este tipo de eventos.

- ⇒ Encontrar la manera de plantear fines comunes con las autoridades para que este tipo de trabajos alcancen soluciones para los problemas de la ciudad.
- ⇒ Por último, alcanzar las demás fases del proceso de transformación cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Tratados de lógica. El Organon*. Estudio introductivo, preámbulos a los tratados y notas al texto por Francisco Larroyo, novena edición, México, Editorial Porrúa, 1993, 387 p.p.
- Tratado del Alma*. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, España, Editorial Gredos, 1994, 262 p.p.
- Ética Nicomáquea*. Estudio introductivo, preámbulos a los tratados y notas al texto por Francisco Larroyo, novena edición, México, Editorial Porrúa, 1993, 319 p.p.
- La Poética*. Versión de García Bacca, tercera edición, México, Editores Mexicanos Unidos, 1996, 215 p.p.
- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Traducción: Alfredo N. Galletti, segunda edición, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1963, 293 p.p.
- Aguilar Camín, Héctor. Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana. Un ensayo de la historia contemporánea de México*. Octava edición, México, Cal y Arena, 1992, 293 p.p.
- Alonso, José Antonio. *Metodología*. Onceava edición, México, Editorial Limusa Grupo Noriega Editores, 1997, 169 p.p.
- Baba Hari Dass. "El silencio habla".
- Bhaktivedanta Swami Prabhupada. *La vida proviene de la vida*. Chile, Editorial Antártica, 1996, 125 p.p.
- Brea, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid, Editorial Tecnos, 1991, 166 p.p.
- Bunge, Mario. *La ciencia: su método y filosofía*. México, Editorial Patria Nueva Imagen, 1998, 99 p.p.

- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traducción : Aurora Bernárdez, segunda edición, Madrid, Ediciones Siruela, 1998, 159 p.p.
- Cobián, Felipe/ Vértiz, Columba. "Sebastián, cuestionado para el programa monumental de Guadalajara". Proceso, México, 10 de Octubre de 1999, Revista No. 1197, 90 p.p.
- Cullen, Gordon. *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Traducción : José María Aymami, Barcelona, Editorial Blume y Editorial Labor, 1974, 200 p.p.
- De Bono, Edward. *El Pensamiento lateral. Manual de creatividad*. Traducción del equipo de MMLB, México, Editorial Paidós Mexicana, 1997, 320 p.p.
- Delgado, Alvaro. "El "nuevo PRI", tan viejo como sus mañas". Proceso, México, 14 de Noviembre de 1999, Revista No. 1202, 98 p.p.
- Delgado Gal, Alvaro. *La esencia del arte*. Madrid, Editorial Taurus, 1996, 205 p.p.
- Duchamp Marcel. *Escritos, Duchamp du signe*, Traducción Josep Elías y Carlota Hesse, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, 178 p.p.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Traducción : Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibañez, Barcelona, Editorial Gedisa, 1994, 267 p.p.
- Tratado de semiótica general*. Traducción : Carlos Manzano, segunda edición, México, Editorial Nueva Imagen, 1978, 512 p.p.
- Obra abierta*. Traducción Roser Berdagué, Barcelona, Editorial Planeta, 1992, 351 p.p.
- Eluard Paul. *Antología de escritos sobre el arte. La pasión de pintar*. Traducción : Floreal Mazía, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1967, 176 p.p.
- Fernández Arenas, José (coordinador). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona, Anthros Editorial del Hombre, 1988, 554 p.p.
- Geldard, A. Frank. *Fundamentos de psicología*. Traducción : Luis Lara Tapia, México, Editorial Trillas, 1976, 496 p.p.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte 1-3*. Traducción : A. Tovary F.P. Varas- Reyes, tercera edición, Colombia, Grupo Editorial Quinto Centenario, 1994, 440 p.p.

- Instituto de Investigaciones Estéticas. *La ciudad concepto y obra. VI coloquio de historia de arte " Estudios de arte y estética"*. México, UNAM, 1987, 289 p.p.
- Latapí, Pablo. "La educación el la disputa electoral". Proceso, México, 24 de Octubre de 1999, Revista No.1199, 82 p.p.
- Luria, A. R. *Sensación y percepción*. Traducción: Pedro Mateo Merino, Barcelona, Editorial Fontanella, 1978, 137 p.p.
- Marx, Carlos. Federico Engels. *Manifiesto del partido comunista y otros escritos políticos*. Recopilación de trabajos de ediciones en lenguas extranjeras, Moscú, 1930. México, Editorial Grijalbo, 1969, 155 p.p.
- Montesquieu, Carlos. *Del espíritu de las leyes*. Estudio preliminar de Daniel Moreno, decimosegunda edición, México, Editorial Porrúa, 1998, 453 p.p.
- Olea, Óscar. *El arte urbano*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1978, 171 p.p.
- Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestros tiempos*. Madrid, Alianza Editorial, 1979, 187 p.p.
- Ortiz Pardo, Francisco. "Lorenzo Meyer: 68 y 99, dos movimientos muy diferentes con un detonante común: el factor económico". Proceso, México, 2 de Octubre de 1999, Revista No. 1196, 98 p.p.
- Pardinas, Felipe. *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*. Treintadoceava edición, México, Siglo XXI Editores, 1991, 242 p.p.
- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Segunda edición, México, Ediciones Eras, 1990, 187 p.p.
- Platón. *Diálogos*. México, SEP, UNAM, 1988, 443 p.p.
- Racionero, Luis. *Textos de estética taoísta*. Madrid, Alianza Editorial, 1983, 241 p.p.
- Reyes Heróles, Federico. "México, país atrasado, lleno de parches": Proceso, México, 17 de Octubre 1999, Revista No.1198, 82 p.p.
- Rubert de Ventós, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*. Cuarta edición, Barcelona, Ediciones Península, 1989, 580 p.p.
- El arte ensimismado*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1963, 153 p.p.
- Crítica de la modernidad*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1998, 314 p.p.

- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología, textos de estética y teoría del arte*. México, UNAM, 1972, 489 p.p.
- Scott Gillam, Robert. *Fundamentos del diseño*. Traducción: Marta del Castillo de Molina y Vedia, México, Editorial Limusa, 1991, 195 p.p.
- Tibol, Raquel. *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*. México-Buenos Aires, Editorial Hermes, 1964, 248 p.p.
- Turner, Florentino M. *Resumen integral de México a través de los siglos. Tomo I - V*. Duodécima edición, México, Compañía General de Ediciones, 1952.
- Vicens, Frances. *Arte abstracto y arte figurativo*. Barcelona, Editorial Salvat, 1973, 143 p.p.
- Vitruvio Polión, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Traducción: José Luis Oliver Domingo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 398 p.p.
- Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. Cuarta edición, México, UNAM, 1974, 501 p.p.