



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

ARTE MINIMAL EN EL ARTE PÚBLICO Y URBANO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
CARLOS ANTONIO COLÍN MORENO

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. LUIS ENRIQUE BETANCOURT SANTILLÁN

UN/M
POSGRADO
Artes Visuales

The image is the official coat of arms of Mexico, identical to the one at the top of the page. It features a central shield with a black silhouette of the map of Mexico, flanked by two eagles perched on a cactus with a snake. Above the shield is a banner with 'UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO' and below it is another banner with 'POR MI CULTURA EN EL ESPÍRITU DE LA REVOLUCIÓN'. The emblem is surrounded by a decorative border of cacti and flowers.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A Graciela y Salvador, mis padres.
A Salvador, mi hermano.

Con Amor y cariño.

Quiero agradecer a:

El Mtro. Luis Enrique Betancourt Santillán por el apoyo total otorgado para la realización de esta investigación.

Además, a la Dra. Catherine M. Sousloff y a la Dra. Mariana Botey por su aportación e interesarse en este proyecto.

Y a todos aquellos que de forma directa o indirecta han sido parte de esta experiencia, donde los resultados nos deben hacer reflexionar o considerar una nueva reflexión sobre los conceptos del Arte Público, el Arte Urbano y las necesidades de producir un Arte Latinoamericano con identidad.

Arte Mnimal en el Arte Público y Urbano

Índice

Introducción	11
1. Arte Urbano o Arte Público	17
El aura del artista en el Arte Público	20
1.1 ¿Arte Público en México?	24
El Afrancesamiento en México	26
Porfirio Díaz y el Arte Público y/o Urbano	29
Muralismo como Idea de Arte Público	32
Estridentismo	37
El Taller de Gráfica Popular	42
El Arte Público en el México Moderno del Siglo XX	49
La Necesidad de Modificar el Medio Ambiente Vital	54
2. Arte Minimal	58
En la Anatomía del Hombre está la Clave para la Anatomía del Mono	60
La Gran América y el poder del Calibán	63
Tu Patria, tu Herencia y tu Felicidad, la Encontraras en el Cielo, en el Palacio del Sol	67
2.1 Arte Minimal. Heliogábalo Moderno y Contracultural	71
2.2 El Minimal Chamán. Espacio y Vacío	80
2.3 Etnografía Minimal	89

3. Arte Público y Arte Urbano	97
3.1 Interpretaciones sobre el Arte Público	102
Arte + Público = Arte Público	113
La Regularidad del Público en el Arte	120
3.2 Interpretaciones sobre el Arte Urbano	125
Flâneur y Público en el Arte urbano	131
La importancia del público y la ciudad como contexto social en el Arte Urbano.	141
4. Propuesta Artística	157
Conclusiones	169
Bibliografía	175

Introducción

Durante un recorrido en las ciudades o sus entornos se pueden ver diversos tipos de arte que son colocados en las calles, ya sea una escultura o acciones realizadas en contextos específicos. Pero muy pocas de estas obras de arte pueden ser consideradas Arte Público o Arte Urbano. Si todo el objeto por clasificación que es colocado en la calle ya se puede considerar “arte público” o “arte urbano”, entonces las características de los objetos o acciones artísticas no tendría ningún sentido cuestionarlas ni mucho menos entenderlas.

Cuando pensamos en Arte Urbano entendemos que es todo objeto o acción que es realizada en la calle con “propósitos artísticos”, que necesita entenderse con espacios públicos y principalmente al aire libre para su realización, sin que exista un cubo blanco o paredes de por medio que limite “lo público” o la “expresión pública”. Se necesita espacio y “aire puro” para su función sea cual sea, es decir, de verdad sea cual sea.

Si actualmente la misma institución divide el “Arte Público” (o “Urbano” dependiendo en interés y las acciones) con el arte tradicional, podemos entender que si estamos ante una diversificación del arte en las ciudades y los entornos. Pero esto, no es ni debe de ser como la institución únicamente nos clasifica la obra de arte, existen diversos objetivos y diferencias sobre el arte fuera del museo, este arte, nutre a las ciudades y las sociedades no solo de manera estética, si la intención de colocar objetos artísticos puramente estéticos en las calles en nuestros días o cuando eran colocadas las esculturas, estamos hablando principalmente de un arte inerte simplemente caracterizado por su ubicación con respecto al demás arte dentro de las instituciones. Pero si el objeto artístico es colocado en las ciudades o entornos con fines más allá de lo estético, incorporando las actividad artística con fines políticos, sociales, democráticos, intenciones verdaderamente culturales y se puedan generar flujos naturales desde el arte mismo o por participación ciudadana sin la orden participativa del arte, entonces podremos comenzar a calificar este arte como un Arte Público y un Arte Urbano.

Cuando alguien coloca arte fuera de la institución, debe tomar en consideración circunstancias de diversas índoles. Si el arte quiere mantener las relaciones

sociales por encima de las institucionales, la pregunta sobre la realización de éste debe radicar principalmente sobre un arte local, generando una huella natural, de resonancia nacional e internacional por acción democrática, político, religioso, conceptual, íntegro, subversivo o coloquial que nos permita entender y sabernos en espacios determinados o hacer conciencia sobre el aquí y ahora. El despojo del áurea institucional debe permanecer fuera del proceso individualista, la soberanía del artista sobre sus proyectos y el mandato oligárquico del éste, no permite un flujo natural sobre el arte, ya sea dentro o fuera de la institución, el arte no necesita ser impuesto ni tener normas, reglas o mandato, si se habla de un verdadero Arte Público y Arte Urbano, lo anterior no tiene cabida en un arte social, democrático, plural y sin normas impuestas de participación, sino por el contrario, esta fuerza áurea nos permite realizar o colocar todo lo que sea posible por el simple hecho de llamarlo arte, pero ¿El arte, el artista y la institución tiene una soberanía inmaculada para poder realizar o permitir cualquier tipo de jerarquía o imposición dentro o fuera de la institución?.

La soberanía artística es difícil de hacer a un lado cuando el arte no quiere alejarse de éste. Un ejemplo de una contracultura artística y social dentro de las instituciones fueron los finales del Impresionismo con artistas como Newman y Albers, lo que dio paso a una reestructura del arte en manos de toda la teoría del Arte Minimal. El Minimal permitió que el arte en momentos considerada todo a su alrededor como espacio y materia y las inquietudes en el arte burgués sobre la alusión e ilusión que se generaba en el arte antes de la Segunda Guerra Mundial y en la Posguerra con la continua línea burguesa en el Expresionismo Abstracto.

Si bien existieron vanguardias donde se intentaba romper con lo antes mencionado, nunca se alejaron de toda la maquinaria institucional y los esfuerzos pueden ser casi nulos, con el Minimal sucedió lo contrario, es decir, la institución por control absorbió esta vanguardia y la puso en disputa con el arte institucional como el Pop Art, poniendo en tela de juicio un arte más apegado hacia los espacios y públicos contra un arte “popular” donde la intención era elevar lo público al carácter aurático institucional inalcanzable.

Parte de este proceso social, tuvo influencia sobre aspectos que la posguerra por medio del nuevo orden artístico intentaba. El Indigenismo no fue únicamente el único elemento para repensar las características del arte, pero cuando los órdenes sociales son reinterpretados por acciones políticas y el arte funciona como un armatoste más en los resultados, lo que hace la sociedad es retomar los factores políticos y democráticos sociales que provienen de la identidad cultural, si el orden político por medio del arte piensa hacia el futuro, el arte social Público y Urbano debe y piensa hacia un pasado histórico de su tradición

y cultura para complementar el presente y reforzar el futuro. Acciones como el Taller de Gráfica Popular, Tucumán Arde y los Tupamaros por mencionar algunos, cuentan con la carga histórica para un mejor resultado en el apoyo del arte hacia los procesos sociales y en la realización de objetos de arte “puros” colocados en las ciudades. El arte en las ciudades debe perder su estructura fortificada en el áurea para dar paso al arte que deja huella y permite una relación natural y verdadera con la sociedad.

En la investigación, el tema de Arte Público y Arte Urbano me son de interés sobre todo por la forma en como podremos comprenderlo, el acto de colocar objetos o acciones provenientes del arte en las ciudades, instituciones o entornos debe ser entendido de una forma capaz de entender ciertas situaciones o aspectos de cómo debemos vivir, incorporar y aprovechar el arte.

Las acciones del arte a servicio del público tiene una carga histórica demasiado pesada como para poder separarla del todo, pero las intenciones del Arte Público a principios y mediados del siglo XX tienen otras interpretaciones que el actual. La investigación pretende diferenciar el uso de los términos y como podemos entender el Arte Público como el arte social y plural capaz de ser participativo, incluyente y reaccionario de los procesos sociales como un instrumento más en la lucha social cualquier que sea ésta. Por otro lado, el Arte Urbano que se incorpora a las ciudades no como un ente totalmente separado de lo cotidiano urbano y social, no trabaja por su cuenta ni intenta promover separatismo, división o marcas, el Arte Urbano, es aquel que se integra a la ciudad como parte de la misma, no crea un espejismo aurático ni tiene el peso institucional del llamado “esto es arte”. Si el arte no pretende relaciones e interacciones con las urbes ni con las sociedades, se vuelve un arte inerte, no un Arte Urbano.

Por esto, la investigación se centra en momentos históricos para poder comprender las diversas formas a las que se denominan Arte Público y sus diferencias sobre el Arte Urbano, cuales antecedentes nos permiten un entendimiento de esto para así poder seguir avanzando hacia procesos prácticos con bases sustentadas en conocimientos que nos permitan ir mas allá de una escultura, un performance o un taller al aire libre. La intención de esta investigación es mantener la línea horizontal firme sobre lo que es colocado en nuestras ciudades y entornos, más allá de el arte institucional y las características de éste, incluir en el proceso el Arte verdaderamente Público y el Arte verdaderamente Urbano.

1. Arte Urbano ó Arte Público¹

¹ A partir de este momento la intención principal de esta investigación no es buscar una definición precisa de lo que es Arte Urbano o Arte Público. Para el desarrollo de la propuesta, es importante analizar que diferencias considero existen entre ambos términos, añado antecedentes sobre procesos y arte realizado en las ciudades, entornos y dentro de museos y galerías. Los antecedentes y ejemplos son empleados para una mayor aproximación a mi concepción de cómo y que se coloca como Arte Urbano o Arte Público.

¿Existen diferencias entre el Arte Urbano y Arte Público?, ¿De verdad existen o sólo es la manera en como nos referimos a la obra de arte que es colocada o realizada en un momento o espacio determinado en las ciudades y los entornos?, ¿El Arte Público y Arte Urbano debe ser contestatario a situaciones políticas y sociales para que pueda ser llamado de esta manera?. Tal vez éstas sean preguntas que al paso de los años siempre se han hecho una y otra vez en relación a dichos términos, pero a pesar de que puedan coincidir en muchos aspectos, sí existen diferencias precisas que hacen que podamos identificarlos, teniendo relación con las urbes y entornos, con públicos específicos o sociedades particulares.

Pero estas preguntas sobre lo que es Urbano ó Público solo son algunas consideraciones y ejemplos que se pueden ocupar para definir o interpretar algo, la idea de este escrito no es buscar una solución sobre los términos específicos del arte en las ciudades y sus entornos, más bien es una consideración sobre lo que creo importante señalar para las obras y actos artísticos que son realizados y llamados Públicos (ó Urbanos). Siempre es importante tomar en cuenta las dependencias creativas y que no es ni será solo un problema particular, en todas partes del mundo existe la pregunta y la búsqueda de respuestas en torno al contexto de lo que es colocado en nuestras calles, por qué y cómo es aceptado, para que es colocado ahí y por qué no en otro lado, ¿situación política?, ¿consenso público?. Al final, es más importante no llegar a una respuesta exacta sobre el Arte Público (para generalizar el término), sino las aportaciones y los pensamientos que tratan de entender como se puede relacionar todo proyecto con los públicos.

Al colocar o realizar algo en la calle, el creador pierde esta apropiación material del objeto, su concepto pasa a segundo plano para solo quedarse con la autoría y una pequeña parte del objetivo representado, irónicamente el artista –arquitecto, diseñador, urbanista, diseñador industrial, neólogo, profesionista,

artista, etc. (volviendo a generalizar el termino del creador del arte)-, se puede convertir en el bueno o malo de esa mala o buena decisión del colocar “eso” o una obra de arte en la urbe o su entorno. Se pierde la autonomía del artista para convertirse en pública, inclusive desde el momento de la concepción del objeto, por razones lógicas para la preparación del un proyecto específico. A partir de aquí, también importa la opinión y aceptación de todos, como público y habitante de las sociedades.

El aura del artista en el Arte Público

La idea del artista como ente superior a su realidad lo alejaba de su participación ciudadana –como lo comenta Armajani- y su producción era mas para ser admirada y apreciada desde el cubo blanco dándole la calidad de objeto mas allá del entendimiento público. Para el Arte Público, los artistas eran los menos comprometidos con la realización de un arte social o relacionado a un lugar o momento público específico,² el urbanista y el arquitecto principalmente realizaban los proyectos que eran considerados públicos, como parques, plazas, fuentes y suburbios, ya sea por encargo político o por la interpretación (de los gobiernos) que al realizar un parque o una fachada arquitectónica con un estilo determinado, el arte público estaba mas que realizado. Con el paso del tiempo, el artista se empezó a interesar por los espacios en los que habitaba y transitaba en su andar cotidiano, pero esta parte inmaculada del arte como objeto preciado y casi religioso -su “aura”-, no le permitía al artista ver más allá de sus narices. En estos momentos, se puede empezar a considerar solo el aura que el artista busca con aspectos mas relacionados a lo social y en marcar mejor una huella importante dentro de los espacios públicos (ó sociales mejor dicho) más allá del simple hecho de realizar obras monumentales o construcciones que marcan un momento crítico dentro de un entorno social. Baudelaire comenta al respecto que “la huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejo atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros.”³ A partir de estos momentos, podemos tener en cuenta que una mejor forma de llamar todo el Arte Público o Urbano que se realice, tiene que dejar una huella y mantener fuera de toda noción social el aura.⁴

Un ejemplo que me gustaría considerar como una obra que tiene huella mas

2 Si consideramos la escultura colocada en las ciudades realizada por artistas, podemos seguir interpretando la situación de un arte poco relacionado al público, la escultura, esta más ligada o interpreta una situación histórica que sirven más como signos políticos o de poder que de relación con las sociedades.

3 Benjamin, Walter. El libro de los Pasajes. España, Akal, 2005, pp. 450.

4 Esto se desarrollará con el paso del texto y comprenderá diversos temas que son importantes entender para nuestro propósito sobre lo aquí expuesto.

que aura, es la Olimpia de Manet, que es una clara muestra de contracultura y cambio radical sobre la parte más clásica del arte en la época (1863). Es decir, la Olimpia como muchos otros cuadros de Manet han dado un proceso diferente al modo de hacer, apreciar y entender el arte, y como todas las relaciones sobre un espacio social y artístico puede ser manifestado sin una experiencia fuera de la galería o presumiendo la “alta cultura”, simplemente nos permitió ver como ardía el mundo y el aura en el arte, demostrando como un canon y un principio siempre puede ser radicalizado al grado de perder su “aura” pero dejando huella.

Manet pudo haber sido –hasta la fecha- blanco fácil de muchas críticas y menospreciado por su obra, Baudelaire nos habla del Sr. G, que en un interpretación se convierte en aquel artista que nos permite siempre mirar hacia el pasado y manejar mejor las situaciones y las maneras de realizar obras de arte, por que “el pasado, aún conservando lo excitante del fantasma, recobrará la luz y el movimiento de la vida y se hará presente.”⁵

Siguiendo con la comparación y esta falsa necesidad muchas veces del aura en el artista –mas reconocida o siempre inducida principalmente a este ser social como artista dentro del Arte Público y Urbano-, aquel que prefiera la huella por encima del aura, puede o consideremos nuevamente las palabras de Baudelaire como “Dandy”, que no es más que aquel que “puede ser un hombre hastiado, puede ser un hombre doliente; pero, en este último caso, sonreirá como el lacedemonio bajo la mordedura del zorro”...”En cierto aspectos, el dandismo limita con el espiritualismo y el estoicismo. Pero un Dandy nunca puede ser un hombre vulgar.”⁶

Esto permite entender un desprendimiento del aura que a pesar de todo, se quiere mantener y no permite una evolución sobre las formas de arte que se pueden realizar, como si esto fuera un malestar del salvaje en demostración de lo que pretende realizar cambios fuera del orden burgués y bonapartista que se rebaja y desconoce como el Dandy en destruir todo “orden democrático” –sea a lo que se refieren como democrático-. Dentro de su papel en las sociedades “participa del mismo carácter de oposición y rebeldía; todos son representantes de lo que hay de mejor en el orgullo humano, de esa necesidad, demasiado rara entre los de hoy, de combatir y destruir la trivialidad. De ahí nace, en los dandis,

5 Baudelaire, Charles. El pintor de la Vida Moderna, España, Rústico, 2008, pp. 2. Si bien platicar un poco sobre la Olimpia de Manet solo nos da referencia a las acciones generadas en un momento preciso y cronológico de acontecimientos que forman parte de un todo por demás interesante y que se puede entender de acuerdo a lo tratado en esta investigación como modelos o situaciones de una consideración personal sobre lo que se puede llamar Arte Público. Pero el tema de la Olimpia de Manet es verdad, es parte de otra investigación. Es por esto que hago referencia de la Olimpia de Manet y el libro de Baudelaire por que la pintura fue exhibida en 1863 y este texto es de 1863. Para entender un poco más sobre la Olimpia léase: Foucault (2010) en relación a la pintura de Manet.

6 Ibid. pp. 22.

esa actitud altanera de casta provocadora, incluso en su frialdad (...) es el último destello de heroísmo en las decadencias; y el tipo de Dandy encontrado por el viajero en America del Norte no invalida en manera alguna esta idea: pues nada impide suponer que las tribus que llamamos salvajes sean los restos de grandes civilizaciones desaparecidas.”⁷

Por esto, considero entender al Dandy a lo largo de este texto como una huella, que pretende marcar y expresar lo que entendemos como un fin democrático dentro del Arte Público y Urbano. El Dandy debe ir más allá de un término que principalmente nos acerca a descripciones burguesas (el aura) y el querer mantener el carácter de arte immaculado, principalmente cuando este es colocado en las ciudades, ya que dentro de los museos será difícil quitarle este aura que forma una coraza de varios siglos y que se mantiene hasta ahora.

Pero continuando con el mal uso de esta aureola⁸ -que mas bien se puede entender como huella a partir de ahora, que el artista pretendía tener o tiene hasta la fecha, era puesta a prueba sobre las capacidad de relacionarse con los públicos y espacios fuera de los museos. Los que no eran “especializados”- aunque no se de verdad quien sea especializado en el arte-, no convivían dentro del ambiente artístico y mucho menos lo compraban, se convertía en un comportamiento aparte. Si bien el mismo Berman nos habla de cómo al final de cuentas el artista siempre ha estado ligado con esta manera de intercambiar el arte como mercancía, el aura permanecía ahí, intacta, immaculada, por que pocos eran los que tenían la solvencia económica para poder adquirirlo (burguesía). Con esta nueva perspectiva, el artista empezaba a comprometerse con lo que quería colocar como obra pública, a pesar de que seguía esta pelea interna y social sobre lo que los demás –entendemos a los arquitectos, urbanistas, gobiernos y público- querían ver en las calles e inclusive querían pagarlo. Se volvía hasta cierto punto una lucha de egos, solo pocos artistas lograban colocar lo que consideraban –o deseaban- que era lo idóneo para las características de un sitio específico. Pero la interrogante es si el Arte Urbano era Público (o viceversa) y existía una identificación con los proyectos realizados en las ciudades por parte de los transeúntes, habitantes o trabajadores, si eran partícipes de ellos y representaba su sentir o gozaba de las relaciones íntimas –desde el gusto hasta el conocimiento de que representaba la obra de arte- con

7 Lo podría entender como un personaje democrático dentro de la sociedad y ser llamado a palabras de Rousseau como el más fuerte: ya que “no es nunca lo bastante fuerte como para ser siempre el señor si no transforma su fuerza en derecho y la obediencia en deber. De allí el derecho del mas fuerte, derecho tomado irónicamente en apariencia, pero establecido realmente como principio”. Rousseau, Jean Jacques. El Contrato Social, Argentina, Losada, 1998, pp. 45.

8 Refiriéndome a como lo llama Marshall Berman. Todo lo sólido se Desvanece en el Aire, Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 1988, 385 pp. Y que Benjamin también comenta en La obra de Arte en la época de su reproducibilidad técnica con el concepto de la perdida del aura y lo lejos que puede estar a pesar de su cercanía. Más adelante seguiremos trabajando con ambos autores (Berman y Benjamin) entre otros.

sus espacios. Mathías Goeritz comenta: “Conozco a pocos artistas que estén dispuestos a renunciar al arte de museo para meterse a la disciplina que impone un programa de urbanización”.⁹

Esta frase “programa de urbanización” no solo es un alejamiento del artista sobre su participación dentro de las propuestas sociales, tampoco podemos señalar que un programa de urbanización sea una de las partes en las que el artista deba participar solo como este proceso de la construcción de jardines o plazas dentro de los multifamiliares o suburbios. Entendemos que a lo que Goeritz se refiere es que el artista será el encargado de realizar todo el programa de los objetos de arte colocados dentro de la urbanización y que por diversas razones entre ellas su “aura”, al artista le resulta difícil trabajar sobre un régimen que lo obligue a labores con un horario determinado y que sus propuestas sean cambiadas o sugeridas por los demás participantes del programa social y urbano puedan opinar, hacerle cambios o poner soluciones mas claras que las del artista a los proyectos de arte.

Pero como podemos entender que el Arte Público como objeto o proyectos artísticos para la sociedad también puede ser llamado o tener diferencias sobre el Arte Urbano que principalmente es colocado sobre los espacios urbanos incluyendo un fin social. Tener significados diferentes por ser colocado en un espacio público y que no tenga relaciones o nexos con las sociedades que habitan los lugares, o los públicos que transitan diariamente por estos espacios urbanos. La realización de las obras públicas –por llamar la construcción de parques, plazas o multifamiliares- no solo se remite a lo que urbanísticamente se puede realizar en las ciudades, los arquitectos y los urbanistas siempre eran los encargados de “embellecer” los proyectos arquitectónicos sin la ocupación del artista para resolver estos conceptos sobre lo que es colocado como Arte Público o Urbano, ya que el artista preferiría continuar con sus proyectos personales donde su arte únicamente podría ser admirado y valorado desde un punto de vista conceptual, es decir, el arte no público –sin creer que de verdad exista un arte no público- era -o es- colocado dentro de los museos o galerías, la arquitectura y la urbanización de la galería o museo era lo considerado años atrás el Arte Público.

Quisiera considerar algunos ejemplos históricos en la Ciudad de México de lo que era el Arte Público y como este fue adquiriendo un valor diferente con el paso de los procesos artísticos que la mayoría de las veces fueron causados por situaciones políticas y económicas del país, donde esta aurea artística fue

⁹ Olea, Oscar. Arte urbano. México, UNAM, 1980, pp. 71.

cambiando solo para algunos creadores que consideraban a los ciudadanos como sus principales receptores. Cabe mencionar que este proceso históricos de ejemplos sobre el Arte Público no difiere de otras partes del mundo, la interpretación sobre el Arte Público es un concepto mas general, el concepto de Arte Urbano en México fue una de las interrogantes de Oscar Olea en su libro titulado Arte urbano, idea interesante pero resalta la creación de una interrogante sobre quien debe hacer el Arte Urbano (o Público), el artista o el arquitecto. Siendo Olea arquitecto de profesión es importante resaltar esta parte de preferencia sobre lo realizado por los artistas en cuestiones de un mejoramiento social a partir del arte y sobre esta colaboración libre de aureas entre profesiones, los planificadores y los artistas urbanos deben estar integrados en forma implicativa. Lo cual significa que “ningún artista urbano puede (lógicamente) estar fuera de los equipos planificadores. Pero el artista tanto público como urbano pueden trabajar “lógicamente” fuera de un equipo planificador.”¹⁰ Pero los análisis del proceso proyectual varían en función de que tipo de arte se desea colocr en las ciudades: público o urbano.

1.1 ¿El Arte Público en México?

El uso de esta problemática ayuda a considerar la historia mexicana, en particular la de la formación del nuevo país, a partir de la recepción de influencias, de la transferencia de modelos y de la construcción de identidades. Ella permite replantear el transito de una sociedad tradicional a moderna, con base en nuevas miradas que escapan a la proverbial óptica impuesta por la lineal “construcción del estado nacional.”¹¹

Se pueden considerar desde las culturas Prehispánicas los primeros indicios que existieron en México sobre su relación con el Arte Público y como se logró esta relación de situaciones políticas y sociales. Después de pasar tiempos difíciles con la Colonia y despúes con situaciones bélicas y de reformas a nivel nación durante siglos. Pasar por otra intervención para estabilizar un poco la situación y empezar a notar un crecimiento mas estable sobre un proyecto de nación sobre los crecimientos de una ciudad y captar la identidad de un país como Francia que seguía en constante crecimiento y evolución sobre su urbanización.

Si bien, desde los españoles se puede considerar un “sistema de modernidad en México” –difícil de establecer si nos metemos a situaciones de actividades

¹⁰ Ibid. pp. 83.

¹¹ Pérez Siller, Javier. México, Francia: Memoria de una sensibilidad común, siglo XIX-XX, México, BUAP-CEMCA-El Colegio de San Luís, 1998, pp. 20.

de modernidad en las sociedades-, el modelo que los españoles ocupaban principalmente en el siglo XVIII con la casa de los Borbones, que se inclina hacia la cultura francesa y esto se refleja en la Nueva España. En 1790 llega a la Ciudad de México el Conde de Revillagigedo como Virrey y trae consigo este “Afrancesamiento”; “el cómo debe ser —o debía ser- una ciudad.”¹² Esto se puede considerar el primer “Afrancesamiento”. Pero esta no solo fue una idea de los españoles, ya que después de los grupos dirigentes del México Independiente, se sentirían atraídos por esa influencia y comenzaron a “afrancesarse.”

Se consideraron en su época proyectos de Arte Público, principalmente por esta necesidad y recreación de la población los que Revillagigedo trajo a la Ciudad de México: “Alumbrado público, empedrado de calles, reglamentos de policía, embellecimiento de parques y jardines, corrección de trazo de la vías urbanas, fundación del Instituto de Administración Urbana.”¹³ Después con la Independencia, México se quita la “influencia española” -relativa- y tiene mas relación con los modelos franceses de forma directa. Javier Pérez Siller nos cometa: dado que las academias de arte de los países europeos se activan siguiendo el ejemplo de Francia, el General Santa Anna inyecta dinero a la moribunda Academia de San Carlos y organiza eventos culturales y concursos arquitectónicos que, si bien no transforman el paisaje urbano a la falta de financiamiento, si ayudan a moldear el gusto estético de las elites mexicanas; “se puede decir que este periodo de ensueño ayudará a construir el imaginario urbanístico de fines del siglo XIX.”¹⁴

Con la Academia de San Carlos¹⁵ que en 1843 tuvo su segundo aire y el más importante para un proyecto real de la Academia y todo lo realizado en ella, esta realizaba una especie de filtro sobre todo lo que era colocado en las ciudades y construcciones realizadas, al frente de los proyectos, se imponía el estilo de este ojo omnipresente desde su clasicismo Europeo sobre el estilo que se debía seguir en todas las construcciones que alteraran o irrumpiesen el espacio urbano —en este punto se puede hablar del término Arte Urbano-, revisaba desde planos hasta un proyecto general de urbanización. Con esto se pretendía mantener el estilo Neoclásico que buscaba el placer y la comodidad, imaginación y razón, uniformidad y funcionalidad, es decir, una circulación libre del aire en pro de la salud y el bienestar de los habitantes. Esta forma de realizar proyectos urbanísticos que buscan el placer, imaginación y razón de los habitantes, le hace referencia a la búsqueda de un arte público que puede ser admirado en las fachadas de las casas, los comercios o los palacios de

12 Ibid. pp. 136.

13 Ibid. pp. 137.

14 Ibid. pp. 137.

15 Que no hubiera sido posible que la Academia se reestructurada y principalmente por las acciones de Antonio López de Santa Anna y su reestructuración en 1843 con la adquisición del Hospital de Sifilíticos llamado Hospital del Amor de Dios y la ocupación de fondos de las rentas de la Lotería que se encontraba en quiebra.

gobierno. Este sentido de darle a la sociedad un espacio visualmente agradable y accesible relativamente suponía la realización de proyectos públicos (Arte Público). Pero la parte artística de los proyectos se seguía viendo desde un punto de vista arquitectónico. Con esto intento comprender, analizar y separar el arte de la arquitectura como proceso creativo desde una perspectiva del objeto. Considero que a pesar del distinto enfoque entre lo que actualmente consideramos Arte Público, en el Maximato y este renovado “afrancesamiento” con su llegada, se empezó a considerar ya un arte integrado a las ciudades.

El Afrancesamiento en México

Como Luís IV que en 1603 manda realizar la plaza real en Paris de forma rectangular. En 1611, Luis XIII instala estatuas ecuestres monumentales. Luís XIV manda construir otras dos plazas donde vuelve a poner otras dos esculturas ecuestres, todo esto fue bajo las iniciativas de Haussmann que en relación a sus obras públicas son la representación por completo adecuada, enclaustrada en una eternidad masiva, de los principios del gobierno absoluto imperial: represión de toda articulación individual, de todo desarrollo autónomo orgánico, “odio radical a toda individualidad,”¹⁶ el urbanizador por excelencia de la moderna Francia con esta creación de “plazas geométricas,”¹⁷ que Le Cobusier las catalogaba como completamente arbitrarios; no eran conclusiones rigurosas del urbanismo; “eran medidas de orden financiero y militar.”¹⁸ Haussmann al realizar toda la reconstrucción del viejo Paris para darle paso al Nuevo Paris, entraba en una situación de una forma de control y poder sobre la sociedad, caracterizado por una gentrificación (sociedades desplazadas por otra de “mayor nivel”) y dándole paso al orden bonapartista apoyado por la clase burguesa de la época y en beneficio de estas.

El objetivo de la reestructuración de París en 1852, consistía en una mejor forma de control sobre las sociedades disfrazada de modernidad en la Francia de Napoleón III, además de mandar a las personas que habitaban en los barrios del centro hacia los entornos de la ciudad para poder ocupar el centro de París como una zona comercial donde para el aprovechamiento de la clase burguesa, tanto en el negocio como en lo cotidiano, realizando la gentrificación arriba mencionada donde los burgueses le dan plusvalía a zonas marginadas habitando en ellas ya descubiertas las ventajas que esta les puede generar; esta acción se realiza en los centros de las ciudades. “En tiempos de Haussmann, se necesitaban nuevas formas de habitar las ciudades, pero no se necesitaban

¹⁶ Benjamin, Walter. El libro de los Pasajes. España, Akal, 2005, pp. 149.

¹⁷ Pérez Siller, Javier. México, Francia: Memoria de una sensibilidad común, siglo XIX-XX, México, BUAP-CEMCA-El Colegio de San Luís, 1998, pp. 151.

¹⁸ Benjamin, Walter. El libro de los Pasajes. España, Akal, 2005, pp. 152.

las nuevas vías que él realizó... Es el primer rasgo que choca en su obra: el desprecio de la experiencia histórica... ha tenido una mirada grandiosa, pero no ha mirado ni a lo grande, ni con justicia, ni a lo lejos.”¹⁹

Creo que no hay mejor descripción de lo que genera el proyecto Haussmann dentro una reestructuración social como la que Benjamin recupera de Hegel sobre este tema en su texto Sobre el problema de la vivienda de 1872. Hegel comenta: “En realidad, la burguesía solo tiene un método para solucionar a su manera el problema de la vivienda: esto es, solucionarlo de modo que la solución vuelva a crear siempre de nuevo el problema. Este método tiene un nombre: “Haussmann”. No solo entiendo por método “Haussmann” el particular estilo bonapartista del parisino Haussmann, consiste en abrir calles anchas y rectas en medio de los atestados barrios obreros, dotándolas de grandes y lujosos edificios a ambos lados, de modo que, además de impedir estratégicamente las barricadas, se forme un proletariado de la construcción específicamente bonapartista, dependiente del gobierno, y la ciudad se convierta en una pura ciudad de lujo. Entiendo por “método Haussmann” la práctica generalizada de abrir brechas en los distritos obreros, especialmente en los que tienen una posición céntrica en nuestras grandes ciudades... El resultado es en todas partes el mismo...: las calles más problemáticas... desaparecen bajo la autoalabanza de la burguesía..., pero vuelven a aparecer enseguida en otro lugar, y a menudo en la más cercana vecindad.”²⁰

Mas adelante, este modelo de reestructuración urbana y “social”, fue copiado por los españoles y puesto en práctica en México y Latinoamérica. Con esto, en México se realizó el Zócalo de la Ciudad y Manuel Tolsá hace la escultura de el “Caballito,” representación de Carlos IV. Con el “Caballito” se empieza a considerar la escultura como un elemento del conjunto urbano, la ciudad gravita en torno a sus monumentos y cada uno de ellos forma una pieza fundamental en su concepción global dentro de los espacios que se pretenden representar o en muchos casos demostrar este poderío Real y político por medio del arte; “la monumentalidad esta dada por la atracción visual que ejerce un objeto por encima de su entorno, debido a su talla, color, forma y composición, pero igualmente debido a su significación histórica ó afectiva.”²¹

Reitero y considero que en el periodo de Maximiliano se realizó la mayor cantidad de Arte Público y/o Urbano en México. Esta modernidad que los españoles habían copiado de Francia, con la llegada del Maximato se convertía en una relación más inmediata de lo que realmente pasaba en Europa –ya

¹⁹ Ibid. pp. 158.

²⁰ Ibid. pp. 159.

²¹ Georges-Eugène Barón Haussmann, el principal urbanizador de la Francia Moderna, el ejemplo más importante es la distribución en forma de estrella donde fue colocado el Arco del Triunfo en Paris (Place de Charles de Gaulle). Además de las fachadas que se construyeron durante su periodo de urbanización.

que todos copiaban el método urbanístico francés-, este afrancesamiento no estaba sujeto a filtros o interpretaciones de otra cultura que además aportaba al proceso de aprendizaje. Con esto se realizaron obras –públicas- con un carácter más preciso de la mezcla entre la arquitectura, la urbanización y el arte; “Maximiliano embelleció el Palacio Nacional; hizo obras decisivas en el Castillo de Chapultepec y en sus jardines; compró los terrenos de las Haciendas de la Teja, la Hormiga y la Condesa, de su peculio particular, para crear el parque del mismo nombre; trazo y construye el Paseo de la Reforma; inauguró el ferrocarril de Chalco; creo el Museo Nacional, la Academia de Ciencias y Literatura y encargo a Santiago Rebull, el mejor pintor de su tiempo, hacer los retratos de los héroes de la Independencia que fueron colocados en Palacio Imperial y delegó en su augusta esposa el mejoramiento y ajardinamiento del viejo paseo de la Alameda.”²²

Muchos de estos espacios son proyectos para el aprovechamiento del público –principalmente burgués- que transitaban diariamente por estos lugares o por ser el paso del mismo Maximiliano. Seguía los conceptos franceses de la urbanización y las esculturas que eran colocadas dentro de las plazas o parques. Siguiendo la receta de la Haussmannización unió con una diagonal el Castillo de Chapultepec y el Caballito de Tolsá –que recuperó del abandono-. Así, el nuevo Paseo de la Reforma tenía en cada uno de sus extremos un remate visual de calidad.

Vuelvo a pensar sobre estos conceptos sobre la diferencia de Arte Público o Arte Urbano dentro de los proyectos artísticos –o arquitectónicos-. Si la urbanización esta más ligada a la parte arquitectónica como proyecto de ciudad, el arte –en este caso las esculturas- ya empieza a tomar un punto importante en la manera de cómo es observada la calle, lugar donde el tránsito diario necesita mas que la vista de las fachadas de los edificios que parecía eran construidos con molde colonial como un proceso de unificación visual arquitectónica –resalto arquitectónica-. Esta forma de remates visuales ya contenían signos importantes, como el delimitar zonas específicas de la ciudad²³ y los espacios circundantes. Si bien el periodo de Maximiliano en México fue muy corto, esta línea moderna afrancesada no se perdió por lo menos en los años siguientes. La llegada al poder de Porfirio Díaz hizo continuar con el modelo francés principalmente por la admiración del mismo Díaz, que continuó con el programa de urbanización y modernización de México. Nuestro “francesismo” no es accidental, ni es fruto de una mera circunstancia histórica; “en la cultura francesa, que también es de

²² Luca de Tena, Torcuato. Ciudad de México en tiempos de Maximiliano, México, Editorial Planeta, 1989, 183 pp.

²³ Lo que me recuerda las Torres de Satélite de Barragán en el Estado de México o la cruz de East Van de Ken Lum en Vancouver, como un delimitación/señal de la zona en la que estas o un reflejo a distancia de la zona a la que entras y la contraposición de los valores significativos de los lugares. Abordaré esto mas adelante en la investigación.

libre elección, el mexicano se descubre como vocación universal.”²⁴

Mas adelante, el proceso de Reforma en México, el derrocamiento de Maximiliano, restaurar la Republica con Benito Juárez y los problemas que surgen mediante un descontento de la oligarquía en México y la mano de los Estados Unidos para generar dependencia y control sobre nuestro país; “no hay nada más peligroso que la influencia de los intereses privados en los asuntos públicos, y el abuso de las leyes por parte del gobierno es un mal menor que el de la corrupción del legislador, consecuencia infaltable de los puntos de vista particulares.”²⁵ Se vienen los años de reelección y gobierno de Porfirio Díaz, que mantuvo de nuevo el Afrancesamiento en México después del intento fallido de Juárez por darle al país un proceso de alfabetización, modernidad y buen camino para la sociedad mexicana, con órdenes políticos, sociales y culturales.

Si bien en esta instrucción de un contrato social deben descansar las instituciones sociales de un pueblo “los individuos deben ser educados en consonancia en las ideas que sirven de base a este Estado. Y a un estado liberal deberá corresponder una educación liberal.”²⁶

Porfirio Díaz y el Arte Público y/o Urbano

La ambición de crear un Arte Público exige, por lo menos dos condiciones: “la primera una comunidad de creencias, sentimiento de imágenes; la segunda: una visión del hombre y de su lugar y misión en el mundo.”²⁷ Porfirio Díaz parece ser el reflejo de esta frase de Octavio Paz, capaz de saberse en el momento preciso de la historia de su país y lo que podía rescatar de las influencias del exterior, principalmente Francia marcando más el estilo, reforzándolo arquitectónica y artísticamente con “lo mexicano.” Si bien no fue el principal precursor del nacionalismo, considero que su esfuerzo por el afrancesamiento y esta noción de un estado naciente, si se necesitaba una forma de estado capaz de ser reflejado en sus ciudades y entornos, reflejar el crecimiento de México y demostrar que a pesar de años de constante lucha por una identidad nacional, por fin se estaban forjando estas muestras de nacionalismo y de modernidad, además de un conocimiento cultural más allá de lo dejado por los españoles.

Después de que Maximiliano realizo la construcción del Paseo de la Reforma, fueron arquitectos del Porfiriato quienes se encargaron de exacerbar la monumentalidad de éste en el que se colocaron las estatuas de “Cristóbal

²⁴ Paz, Octavio. El Laberinto de la Soledad, México, Fondo de Cultura Económica, 2009 pp. 144.

²⁵ Rousseau, Jean Jacques. El Contrato Social, Argentina, Losada, 1998, pp. 118.

²⁶ Gonzáles, Luis. 1991. pp. 169.

²⁷ México en la Obra de Octavio Paz. Los Privilegios de la Vista, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Colón (1877), el monumento a Cuauhtemoc (1887) –que se recupero esta parte Prehispánica dentro del arte colocado en la ciudad y retomando la nacionalidad más allá de la simple hispanidad- y la Columna de la Independencia (1910)”²⁸ o Ángel de la Independencia como parte del festejo de la Independencia de México en su Centenario. Convirtiéndose así en el “pequeño París de América” como se describía en el Periódico la Sociedad el 27 de septiembre de 1968.

Parte de la continuidad del afrancesamiento se considera el Ángel de la Independencia como uno de los ejemplos –sino es que el más importante- de esta conclusión cumbre del modelo francés en México en manos de Díaz. Me interesa citar esto de manera puntual para poder entender mejor el ejemplo; “el más grande monumento construido por el Porfiriato, podemos decir que tres son los modelos parisinos que pueden haber servido para inspirar su construcción: 1. En el primer imperio el de la Plaza de Chatalet en la margen derecha del río Sena, columna que esta decorada en su parte superior con la figura de una victoria alada extendiendo una corona al frente. 2. La Colonne Vendome levantada en la plaza del mismo nombre para conmemorar acciones de armas de Napoleón Bonaparte. Evoca a la columna trajana de las glorias de Trajano relatadas en relieves ascendentes. 3. Es de la misma generación del ángel de Reforma levantadas en Europa, es el de la Plaza de la Bastilla, donde un genio proclama la libertad del pueblo francés a la manera en que el ángel mexicano rompe las cadenas de la dependencia.”²⁹

Si bien el ambiente político en México nunca estuvo del todo tranquilo en el Porfiriato, durante su proceso de gobierno la cultura en México creció de manera considerable gracias a una extraña paz que ocurría alrededor de su gobierno. Durante su periodo, principalmente el segundo, la prácticas culturales lograron un auge considerable y un renacimiento de la historia nacional, generando nuevos bríos sobre el arte en México tanto fuera como dentro de los museos, ya que durante su periodo se organizaron varias exhibiciones itinerantes por todo el mundo del arte mexicano. Si bien esto no se veía tanto en el Arte Público o Urbano de México por seguir todavía el modelo francés, dio los inicios de una mayor recuperación del nacionalismo con la mezcla de la literatura, pintura, escultura y música con temas de antropología e historia de México con el llamado arte popular. Con el Muralismo y Estridentismo principalmente –que se discutirá mas adelante- ya en los años de la Posrevolución se presenta de forma más directa estas relaciones dejadas por el Porfiriato.

²⁸ Pérez Siller, Javier. México, Francia: Memoria de una sensibilidad común, siglo XIX-XX, México, BUAP-CEMCA-El Colegio de San Luís, 1998, pp. 154.

²⁹ Ibid. pp. 156.

A pesar del Afrancesamiento de México en su urbanización y arquitectura principalmente³⁰ durante este periodo, los ejemplos dentro de estas características de urbanización, no reflejan del todo como considerar lo que es colocado en las ciudades como expresiones de Arte Público o Urbano ni mucho menos su nacionalismo, La arquitectura porfiriana sería, para nuestro arquitecto medio, reo de los tres mayores crímenes, a saber, su falta de verdad, su carencia de funcionalismo y su extranjerismo. Crímenes los tres que se acomodan perfectamente a los pecados nefandos del régimen político que la vio crecer; “régimen dictatorial y falso, incapaz de resolver los problemas del país y dado a subestimar lo propio a favor de lo extranjero.”³¹ Pero considero que estos primeros propósitos de característica particulares, reflejan un proceso de entenderse como una sociedad que esta preparada para poder progresar en su arte, malamente sobre el reflejo ciego de otros países como Francia y después los Estados Unidos, pero teniendo en cuenta estos ejemplos o recuperaciones de conceptos que pueden orientar un mejoramiento en el arte, podemos ahora volver a hacernos la pregunta de cómo podemos diferenciar o interpretar los objetos de Arte Público o Privado.

Quizás estos ejemplos durante el Porfiriato se puede considerar esta interpretación a manera de esculturas monumentales del nacionalismo como un acercamiento al público. Se creía que con la escultura, que esta más allá de la interpretación exclusiva de un nacionalismo, se creaba un acercamiento con las sociedades que se podían sentir identificados con sus héroes o los personajes que demuestran su libertad como nación. Recorrer los espacios urbanos nos permiten identificarnos con nuestros entornos. En este sentido la historia del urbanismo no solo puede estudiarse en el interior de polvosos archivos tras la organización del espacio concebido en épocas anteriores; “pasear por la ciudad, eso es; pasear es un placer de mexicanos y franceses, y con ese fin se construyen paseos, que siguen manteniendo viva las formas urbanas donde ambos pueblos nos sentimos identificados.”³²

Pasando el Porfiriato, y con el acontecimiento de la Revolución Mexicana, la expresión de los que se consideraba un Arte Público en México tomo un giro importante en muchos sentidos de cómo percibir el arte y que funciones con la sociedad tenía para desarrollar la cultura y la educación de la población. Todavía sigue la pregunta sobre como considerar el Arte Público o el Arte Urbano y si existen diferencias entre los términos, pero con el paso de la investigación y la hipótesis planteada en esta investigación sobre la producción artística en las ciudades y el entorno se desarrollará la idea de la producción artística.

30 Lo que me ataño en la investigación como ejemplos de Arte Público o Arte Urbano.

31 Manrique, Jorge Alberto. Una Visión del Arte y la Historia, México, UNAM-IIE-Tomo V, 2001, pp. 23.

32 Pérez Siller, Javier. México, Francia: Memoria de una sensibilidad común, siglo XIX-XX, México, BUAP-CEMCA-El Colegio de San Luís, 1998, pp. 158.

Muralismo como idea de Arte Público

Si prescindimos por el momento de la poco previsor y a la postre incongruente frase intermedia con la que descalificaba el trabajo del pintor de muros (aunque creo que debe entenderse en el sentido de repudiar la mera ornamentación servil), las declaraciones de Diego Rivera entroncan con una preocupación que ya en 1914 asentara José Juan Tablada paladinamente (en sus comentarios a la exposición de Labores Manuales y Bellas Artes), y que en 1921 actualizara el Dr. Atl en varias oportunidades. La hemos visto aflorar en una de sus conferencias de enero; en septiembre le dirá Atl a un periodista: “Todo movimiento artístico en México, tanto en la pintura como en arquitectura y en música, resiente del formulismo profesional, y puede afirmarse que es falso, por que carece de una razón de ser social. Es un accidente curioso y no una emanación espontánea y potente de nuestro estado social”³³

Una razón de ser social –desde los gobernantes hasta la sociedad incluidos los artistas- era lo que se buscaba en México después de los acontecimientos de la Revolución Mexicana, y el espacio público era el adecuado para poder realizar un proyecto con características de repercusión más profunda por un bienestar de la sociedad atrapada entre los desechos de una guerra interna. Después de un estancamiento en el arte debido al hecho bélico, fue hasta el régimen de Álvaro Obregón (1920-1924) que un gobierno estable tuvo posibilidad de realizar obras públicas. Coincidió con un nacionalismo renaciente en la cultura mexicana, ejemplificado en la pintura mural y en la “novela de la Revolución”.³⁴

Una referencia –no se hasta que punto valida por sus características- en México un “Arte Público” es el Muralismo, que desde la Época Prehispánica se desarrollo para plasmar en las paredes (o muros) batallas, costumbres y ritos. Al igual que esta parte del México Prehispánico, el Muralismo en México también responde a un idealismo para reforzar la cultura y el nacionalismo. Como consecuencia de la Revolución, José Vasconcelos fue nombrado por Álvaro Obregón Secretario de Educación Pública, estableciendo un programa de renovación y promoción de la cultura. Tomando en cuenta principalmente a la gente que vivía en zonas rurales y el proletariado, ya que el nivel de alfabetización en México era del 90%. Con el Muralismo retomado por Vasconcelos, se encontró esta presencia pública en las ciudades, el México Postrevolucionario estaba en vías de crecimiento cultural y la mejor manera era demostrarlo a un nivel monumental con la glorificación nacional, “...a crear conciencia de los valores patrios entre las masas y entre las razas indígenas”.³⁵

33 Ramírez, Fausto. Crónicas de las Artes Plásticas en los años de López Velarde: 1914-1921, UNAM, 1990, pp. 148-149.

34 Manrique, Jorge Alberto. Una Visión del Arte y la Historia, México, UNAM-IIE-Tomo V, 2001, pp. 68.

35 Collin Harguindeguy, Laura. Mito e Historia en el Muralismo Mexicano, Scripta Ethnologica, Año/Vol. XXV, No. 25, Buenos Aires, Argentina, pp. 25-47.



El Mercado de Tlatelolco. Diego Rivera. 1942

Tal vez el Muralismo sea la mejor aproximación —o el antecedente directo— al Arte Urbano y Arte Público en México, esta formación de conciencia colectiva de la historia mitificada, la identidad de una nación saliente de problemas bélicos aún sin resolver totalmente, la contraparte y el rechazo a la vanguardia proveniente de otros países y principalmente la propagación de ideas en espacios públicos, plazas, edificios, museos, volviendo a esta identidad que no solo se da en las calles como forma de Arte Urbano o Público como expresión artística. Para José Clemente Orozco el muralismo: “Es la forma mas alta, más lógica, más pura y fuerte de la pintura. Es también, la más desinteresada, ya que no puede ser convertida en objeto de lucro personal ni puede ser escondida para beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo, es para todos”.³⁶

Otro ejemplo de esta búsqueda de la nacionalización del arte es las peticiones que Vasconcelos le pedía a los artistas de la época, tomando en cuenta que muchos ellos traían consigo las formas de la academia Europea, así es, principalmente de Francia. Rivera regresaba en julio de 1921 a México tras 14 años en Europa y Vasconcelos lo invitaba a “deseuropeizarse”. En compañía del Secretario de Educación (Vasconcelos), visitaron las regiones de las ruinas en Yucatán. Justo unos días antes de su viaje al sureste, Rivera le confiaba al Vate Frías la reflexión siguiente: “El pintor que no tenga el sentimiento de los anhelos del pueblo —aunque no ande precisamente entre el pueblo— ése no hará obra sólida; como no la hará el que pinte muros, decore casas, palacios, edificios públicos. El arte desligado de sus fines prácticos no es arte... Si señor...”³⁷

Si bien esta afirmación de que el Muralismo es para el pueblo, refleja una de las partes fundamentales de esta carga inmediata que tiene el Arte Público, como una responsabilidad ética, profesional, estética y social con las comunidades, con la gente, sus entornos y calidad de vida. Además, en relación al Arte Urbano, toda la carga teórica del Mural van en coerción contemporánea de una mejor visual de la ciudad, fuera de todo el armatoste de los espectaculares, lonas, pendones o anuncios luminosos que esconden toda la arquitectura de la Ciudad de México, la Ruta de la Amistad o Pinturas realizadas en las fachadas de los edificios. Olea comenta al respecto de la nueva forma de expresión muralista en México como las pinturas realizadas en las fachadas de ciertos edificios de Tlatelolco, que a diferencia del muralismo tradicional, los diseños debían ser abstractos, jugando con el color la geometría y los accidentes de los muros; “se trataba de obras efímeras, renovables, que no compiten con la decoración arquitectónica, sino que están unidas a su circunstancia en la cual valen y existen para mejorar la calidad visual del entorno.”³⁸ Esto es un ejemplo de las

36 Clemente Orozco, José. 1929.

37 Ramírez, Fausto. Crónicas de las Artes Plásticas en los años de López Velarde: 1914-1921, UNAM, 1990, pp. 148.

38 Olea, Oscar. Arte urbano, México, UNAM, 1980, pp. 95.

diferencias que pueden existir dentro del Arte Urbano y Arte Público, un enfoque mas relacional a las urbes y sus entornos, donde la participación social no es directa pero igual de importante para la aceptación por contemplativa que sea, es decir, la compenetración con las estructuras urbanas y sus características es más trascendental que con la sociedad, sin perder de vista la formación de un todo como proyecto artístico (Espacio-Obra-Público).

Pero el Muralismo también fue aceptado como una propuesta importante surgida en México en Estados Unidos, y los muralistas mexicanos eran invitados a pintar las paredes de instituciones principalmente en Los Ángeles y Nueva York. En su autobiografía, José Clemente Orozco recuerda su descubrimiento de Harlem durante su estancia en Nueva York entre 1918 y 1919: “el barrio de Harlem, donde viven los negros y los hispanoamericanos”.³⁹ David Alfaros Siqueiros representó esa convivencia al pintar en 1932, en la Chouinard School of Art de Los Ángeles, el mural Mitin obrero. Entre quienes escuchaban al agitador, Siqueiros puso a un padre afroamericano y a una madre mexicanoamericana con sus respectivos hijos en brazos. Esto provocó tal disgusto que el mural fue destruido poco después.

Fue a causa del programa para realizar murales de la Works Progress Administration que muchos artistas estadounidenses, negros incluidos –si bien dicho por la intención del muralismo de incluir a todas las razas que habitaban no solo en México o los Estados Unidos, sino en toda América-, vieron en los murales mexicanos una experiencia legítima para producir un moderno arte social, como producto de Arte Público que era colocado en los murales de las instituciones o calles de las urbes para y por el pueblo, pero como Arte Urbano – irónicamente- ya que la representación principalmente se debía a la sociedad y a su convivencia con el arte que es colocado en las calles o instituciones públicas dentro de la arquitectura urbana. Rivera, Orozco, Sequeiros y otros se habían fogueado en la revolución cultural iniciada en 1921 por José Vasconcelos en la Secretaría de Educación. Vasconcelos teorizaba sobre el surgimiento de una nueva raza, mezcla o suma de todas las que habían llegado a América desde todos los confines de la Tierra.

Los atributos más frecuentes en la producción muralista mexicana fueron: Mexicanidad, indigenismo, personas y ceremonias populares, epopeyas históricas, solidaridad con los desposeídos y reprimidos, burla al egoísmo y la hipocresía de los potentados, ritos, mitos, choques de clases, creaciones materiales y espirituales. Variado era el registro estético que se ubicaba dentro

³⁹ Tibol, Raquel. Diversidades en el Arte del Siglo XX. Para recordar lo recordado. México, Galileo Ediciones, 2001, pp. 105.

de espíritu dinámico de lo moderno, aunque a veces volteara hacia el clasicismo renacentista, para renegar luego en pro de lineamientos ligados a lo arcaico aborigen, al costumbrismo, la pintura naive, el simbolismo, el expresionismo, el fauvismo, el futurismo, el cubismo, lo sublime o lo caricaturesco, la solemnidad de la tragedia o la burla más feroz. La conciencia de saberse parte de un urgente programa educativo estimuló el empeño mayúsculo de los muralistas. El pasado y el presente fueron pensados como epopeyas que debían mostrarse dialécticamente, sin dejar de recurrir a símbolos de fácil asimilación, como los de la tradición iconográfica cristiana. No debe olvidarse que fue en Estados Unidos donde Orozco publicó, en inglés, una especie de proclama: *New World, New Races and New Art*, donde rubricaba, ante una audiencia internacional, la filosofía en la cual se había cimentado la tarea de los muralistas mexicanos: “Si nuevas razas han aparecido sobre las tierras del Nuevo Mundo, esas razas tienen el deber inevitable de producir un Nuevo Arte en un nuevo medio físico y espiritual. Cualquier otro camino es simple cobardía.”⁴⁰

Y con exaltado convencimiento afirmaba lo que anteriormente mencionábamos sobre las raíces del Muralismo. Alta, lógica, pura y fuerte forma de pintura. Representando una mezcla indivisible de todas las artes en México. Privada del interés de particulares o la apropiación de los murales con fines políticos o de prohibición sobre el pueblo sin ser ocultados. Ya que firme y con el constante nacionalismo el muralismo es para el pueblo, es para todos. Pero nunca en medios racistas todos son en verdad todos. Y Orozco vivió la limitación del prejuicio en carne propia cuando pintaba, a principios de 1930, el mural *Prometeo en Pomona Collage*, California cuando “el apoyo monetario para la realización del fresco por parte de profesores, patrones y alumnos, quedó muy reducido cuando algunos racistas invalidaron al pintor por ser mexicano.”⁴¹

La representación de Arte Público dentro del Muralismo radica como ya se ha explicado anteriormente en este lado social -de alfabetización principalmente-. La necesidad de una significación del ser mexicano y de renovar los bríos de un estado en surgimiento tanto político como social. Esta identificación y entendimiento sobre la historia y futuro de México a lo largo de los murales en el ámbito social creo que no tenía un efecto del todo completo, al menos como proyecto de Arte Público, debido a que los murales no eran del todo accesibles por la ubicación de los mismos dentro de instituciones gubernamentales o los museos, muy pocos fueron realizados fuera de los espacios cerrados. El hecho de tener como tema en nacionalismo y su recuperación no lo hace mas o menos público, simplemente se rescata las nociones de un estado reflejado en su arte

⁴⁰ Ibid. pp. 107.

⁴¹ Ibid. pp. 107.

sin conceptos o aportes vanguardistas de Europa.

Aunque existió otra vanguardia en México por estos años nacionalistas que su influencia europea y lo que pasaba en el viejo continente estaba muy marcado dentro de su proceso conceptual. El Estridentismo, que en su caso también se buscaba este bien social y una nueva forma de aproximación a la sociedad mediante un arte capaz de comprender las necesidades del pueblo donde los niveles culturales se habían detenido debido a los hechos bélicos y se pretendía volver al aburguesamiento del arte. Pero se mantenía como concepto un arte principalmente para la población, desde la ciudad hasta los habitantes del campo, mediante el método artístico conocer de donde venimos y hacia adonde vamos, demostrar que el progreso en México y su confirmación como estado independiente después de dos intervenciones más y un afrancesamiento, el país tenía la capacidad cultural de hacer un movimiento con características nacionales, junto con el muralismo, el Estridentismo seguían manteniendo el ideal de considerarlo Arte Público.

Estridentismo

El Estridentismo parte de esta necesidad colectiva de interpretación y necesidad por la labor artística revolucionaria. Desde su trinchera se ve reflejada también a partir del año 1924 con un movimiento originalmente de poetas que después dio el salto hacia las artes plásticas y visuales (si es que existe una diferencia) como un reforzamiento de la vanguardia mexicana a finales de la Revolución que empezaba a mostrarse de esta forma:

“En nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y rótulos consagrados de sistemas cartularios, con veinte siglos de éxito efusivo en farmacias y droguerías subvencionales por la ley, me centralizo en el vértice eclactante de mi insustituible categoría presentista, equiláteramente convencida y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo que está fuera del eje, se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas, imperativa y categóricamente afirmo, sin más excepcionales a los “players” diametralmente explosivos en encidendios fonográficos y gritos acorralados, que mi estridentísimo y acendrado para defender de las pedradas literales de los últimos plebiscitos intelectivos: Muera el Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lázaro esquina, Se prohíben fijar anuncios”.⁴²

42 Maples Arce, Manuel. Actual No.1 Hoja de Vanguardia, Comprimido Estridentista, 1921.

Así comienza el Primer Manifiesto que en 1921 con su Hoja de Vanguardia Actual N° 1, Manuel Maples Arce daba vida al Estridentismo. Principalmente formado por literatos y una pequeña parte de las artes plásticas. El Estridentismo surgido en México es resultado de los acontecimientos de la Revolución Mexicana y la Primera Guerra Mundial. Además provocado por la hegemonía política, económica y militar que Estados Unidos comenzaba a crear. Quizá la única vanguardia artística hecha en Latinoamérica junto con el Creacionismo en Chile de Vicente Huidobro, influido por todo lo visto en Europa y el Ultraísmo Español que se transporta a la Argentina mediante revistas y periódicos y algunos escritos de Rubén Darío.

Principalmente enfocado a la literatura, se fundaron órganos de publicación para difundir los trabajos de poetas, los más importantes y primeros fueron: Actual e Irradiador. Aunque el Estridentismo causó disgusto entre algunos intelectuales establecidos, los miembros de la Academia Mexicana de la Lengua también atacaron al movimiento.

“La admiración hacia las maravillas del siglo XX –y la pasarela de modernidad donde se vio el ferrocarril, la ametralladora, el aeroplano y la telegrafía, México quedó devastado, entra una crisis económicas y la lucha por el poder-, la máquina, la luz eléctrica, la industria, las vías de comunicación, la ciudad como sitio de habitar y una oposición al campo, a la naturaleza. Todo esto transformado en temas relacionados al amor, la amistad, etc. Se usan primordialmente colores como el blanco, amarillo y gris. Esta irreverencia y modernidad estuvo en constante lucha con el entorno que existía, aunque en la plástica su aportación fue mayor que en cualquier otro campo artístico. Toda técnica de arte, esta destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales, -única y elemental finalidad estética,- es necesario, y esto contra la fuerza estacionaria ya afirmaciones rastacuera de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucos los “switchs”. Una pechera reumática se ha carbonizado, pero no por esto he abandonar el juego.”⁴³

Esta idea del nacionalismo reflejada por la conciencia de tener la mínima relación con las vanguardias europeas. Se creía que solo así se podía forjar una identidad nacional, independiente y liberada del consumismo artístico que se generaba y Estados Unidos mostraba la apropiación de este (el arte como negocio y comercializado). Se quería conservar una libertad ideológica, independiente del estado y participativa al mismo tiempo, considerando que todo

43 Ibid. Punto I. 1921.

MARCE S



URBE

super-poema bolchevique en 5 cantos

MEXICO 1924.

Cartel Estridentista. 1924

lo hecho por el Estridentismo reflejaba la participación conceptual moderna del artista y sus contribuciones a la sociedad como proyecto de cultural en aras del futuro, de la tecnología en equilibrio con la Ciudad, “Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden por telégrafo, sobre los rasca-cielos, esos maravillosos rasca-cielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico. Piso cuarenta y ocho. Uno, dos, tres, cuatro, etcétera. Hemos llegado. Y sobre las paralelas del gimnasio al aire libre, las locomotoras se atragantan de kilómetros. Vapores que humean hacia la ausencia. Todo se acerca y se distancia en el momento conmovido. El medio se transforma y su influencia lo modifica todo. De las aproximaciones culturales y genéricas, tienden a borrarse los perfiles y los caracteres raciales, por medio de una labor selectiva eminente y rigurosa, mientras florece al sol de los meridianos actuales, la unidad psicológica del siglo. Las únicas fronteras posibles en arte, son las propias infranqueables de nuestra emoción marginalista”.⁴⁴ Por que el arte también es una conciencia crítica, nueva y poco redundante, así como humanizadora e independiente de los aspectos económicos, políticos e ideológicos donde surge.

El Estridentismo propone la posibilidad de reencontrarse con la Ciudad, esta se constituye, en parte, en función de la historia de quienes la hacen, piensan y representan, se mueven en ella, se expresan en y sobre ella... “la ciudad es un espacio potencial, y como tal actúa en su imaginario.”⁴⁵ Relaciones con el espacio, personajes, movimientos y recuerdos entre otras muchas cosas para asemejar los temas de las urbes como la arquitectura, el urbanismo, incluyendo a las artes, el diseño y los públicos como espectadores y receptores de los acontecimientos en sus localidades y estados cotidianos en relación a los paisajes ciudadanos que se presentan a diario. Sumando el esfuerzo de todos sus actores culturales.

“Fijar las delimitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, a así mismo, destruir todas esas teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal la derivación impresionista (post-impresionismo) y desinencias luministas (divisionismo, vibrocionismo, puntillismo, etcétera). Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado, (descripción, anécdota, perspectiva). Suprimir en pintura, toda sugestión mental y postizo litera turismo, tan aplaudido por nuestra crítica bufa. Fijar delimitaciones, no en el paralelo interpretativo de Lessing, sino en un plano

44 Ibid. Punto X, 1921.

45 Pappe, Silvia. Estridentopolis, México, Universidad Autónoma Metropolitana (Colección Ensayos), 2006, 141 pp.

de superación y equivalencia. Un arte nuevo, como afirma Reverdy, requiere una sintaxis nueva; de aquí siendo positiva la asexión de Braque: el pintor piensa en colores, deduzco la necesidad de una nueva sintaxis colorística”⁴⁶.

El Estridentismo le dio un lugar importante a la mujer dentro de la formación de la vanguardia. Esta mujer pasiva de su situación debía quedar atrás, podía ser pareja o pareja potencial, idealizada pero nunca madre (abnegada). La preocupación por la pérdida de lo femenino, la parte calidad, humana y real mas que la mujer mecanizada, fría y deshumanizada. Esta mofa a los atuendos y a las clases burguesa y la interpretación y situación real de comportamiento femenino, podría ser madre y esposa, pero siempre fuera de los roles históricos y su contexto nacional. A partir de este momento, mujer y hombre son iguales ante la visión de ciudad moderna, donde ambas expresiones son idénticas y valoradas al mismo nivel, la mujer comienza a liberarse: “La mujer estridentista, mujer ya de otro (con)texto, se le escapa al hombre; ella será, en sí, un espacio nuevo que no se aprehende ni se comprende fácilmente. Será espacio nuevo en tanto se asemeja, mujer nueva, a la nueva urbe. Su imagen se define por su relación con espacios más públicos... anda en la calle, en tren, tranvía, automóvil, moto, va al Café (de Nadie), y se le localiza siempre [...] a XV minutos del Zócalo”⁴⁷.

El tiempo que duró el Estridentismo en México fue mínimo, su aportación al México moderno fue importante sobre la necesidad de la resistencia social en relación a el comprendernos parte de la constante modernidad universal, sentirnos culturalmente en la vanguardia. Socialmente nos enseña a descubrir la ciudad, transitarla, vivirla, experimentarla y transformarla. Este sentido de modernidad sin dejar de lado el nacionalismo, también nos habla de que se tenía que abrir al mundo el concepto del arte mexicano sin perder esencia, es decir, hacer la vanguardia en México y como dice Maples Arce “cosmopolitizarnos”.

A partir de los último días del Estridentismo y con el Muralismo en un sube y baja constante sobre lo que representaba y el como poderlo considerar desde un punto de vista en las relaciones sobre lo público, México seguía en una lucha constante por el poder político. Con asesinatos como el de Álvaro Obregón en julio de 1928 y la crisis generada en la bolsa de valores en los Estados Unidos en 1929, México cayo en una situación crítica en la economía nacional y una diferencia de clases más marcada. Se empezaron a formar grupos culturales y artísticos con un fin específico como el “¡30-30!”⁴⁸ (1928); insistió en atraer a un publico de origen proletariado y popular. Califico a su arte como proletario

46 Maples Arce, Manuel. Actual No.1 Hoja de Vanguardia, Comprimido Estridentista, Punto XI, 1921.

47 Arzubide, List. Esquina, El Estridentismo en México 1921-1927, p.165.

48 Hajar Serrano, Alberto. Frente, Coaliciones y Talleres. Grupos Visuales en México en el Siglo XX, CONACULTA, 2007, México, pp. 59.

porque lo puso al servicio de los trabajadores. Pegaron sus manifiestos de colores llamativos, impresos en papel de china, en los muros del primer cuadro de la ciudad.

Pero a pesar de todos estos esfuerzos por un arte social, sin duda la mejor acción durante estos proyectos democráticos provenientes de las artes sin crearse dentro de su base principal un carácter artístico, fue el Taller de Gráfica Popular. Este, realizó un esfuerzo constante para que su producción beneficiara los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente en su lucha por la Independencia Nacional y la Paz.⁴⁹

El Taller de Gráfica Popular

Artistas provenientes del LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) creado en 1934 definido como un organismo del Frente Único Proletario y en su lucha de masas contra el fascismo. Defender las libertades democráticas conquistadas y procurar la adopción de normas sociales más acordes con la realización plena del hombre fue uno de los puntos principales de este movimiento.

Uno de los Principios Declarativos de la LEAR remite su propuesta a La Unión Soviética, único país donde la cultura realiza funciones integrales con finalidades provechosas a la humanidad laboriosa, es la Antorcha que señala el camino a seguir por los proletarios de los otros países de la tierra. En México, solamente cuando los obreros y campesinos conquisten su emancipación económica y política, la cultura estará plenamente al servicio de las fuerzas productoras, hoy oprimidas y subyugadas por una cuadrilla de zánganos hipócritas y rufianes sanguinarios. Del lado de los trabajadores, a contribuir en su grandiosa obra de liberación, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) pone y pondrá todo su esfuerzo.⁵⁰

Pero cuando se convirtió en una organización con estructura burocrática que la llevo a su fin en 1937, un año más tarde un grupo de artistas provenientes del LEAR, crearon el TGP o Taller de la Gráfica Popular con el estandarte del artista Leopoldo Méndez como cabeza del grupo y el artista más importante del movimiento. Apoyados del grabado como arma social, fue el primer grupo artístico funcional dentro de conceptos Latinoamericanos, que por la cercanía con los Estados Unidos y el peligro que esto les representaba dentro de su

⁴⁹ Ibid. pp. 123.

⁵⁰ Ibid. pp. 95.



Lorenzo Guerrero. Zapata. 1956

base Imperialista y Capitalista como un movimiento social apoyado en teorías Soviéticas y Jacobinas, quisieron desviar la atención hacia Sudamérica dentro del orden Latinoamericano años más tarde, pero se sabía de los alcances mucho antes de la proyección del taller alrededor del mundo.

Después del auge generado por el muralismo pasada la revolución en México y esta necesidad de liberación nacional que año con año seguía en pie de lucha en el país, el TGP continuaba con esta estela revolucionaria con “el grabado como su emblema se ponían sus afanes en un arte politizador, capaz de exaltar los valores nacionales, el indigenismo, la educación popular, el agrarismo, la gesta petrolera o la organización sindical; un arte que mostraba sin rodeos las fobias jacobinas de los talleristas y su disposición a combatir la voracidad imperial y los horrores del fascismo.”⁵¹

Cabe mencionar que la Revolución Mexicana estuvo llena de aires de bonapartismo que llevaron un rumbo parecido a la parte de la Haussmannización y el Imperio de Maximiliano. Carlos Sevilla en su texto “El Bonapartismo en México: Surgimiento y Consolidación,” comenta que hasta nuestros días, padecemos todavía de esta clase de gobierno y que lamentablemente surgió durante la revolución Mexicana. La estructura básica del bonapartismo en mexicano es más compleja que la de los regímenes bonapartistas que han experimentado los países desarrollados, lo cual solo la expresión política de la posición subordinada de México dentro del sistema capitalista mundial y, más específicamente, en relación con Estados Unidos; “así, junto con el papel del árbitro que el bonapartismo juega internamente, también actúa como mediador entre la sociedad nacional y los intereses internacionales.”⁵² Con esto, se generó una dependencia negociada con los Estados Unidos como una situación principalmente del estado democrático burgués. El TGP, como modelo jacobino funcional, era consciente de que la ley positiva no basta para garantizar la libertad o independencia del individuo, sino que “está en relación con las condiciones materiales de su existencia, pues quien depende de la voluntad ajena para poder vivir no es libre.”⁵³

El Taller surge con fines sociales, no políticos, con un orden de sociedad que va más allá de la interpretación del Estado y su entender como modernidad donde obviamente no están incluidos todos los habitantes y ciudadanos del país. Defender el contrato social y llevarlo hacia las altas esferas del país, con el fin de modificar todo el aparato burgués, entiendo, el sacarlo completamente o al menos su parte estéril hacia la sociedad principalmente basado en el estilo

51 Musacchio, Humberto. El Taller de la Gráfica Popular. FCE. 2007. pp. 22.

52 Sevilla, Carlos. El Bonapartismo en México: Surgimiento y Consolidación. pp. 2.

53 Miras Albarrán, Joaquín. La Democracia Jacobina. pp. 7.

bonapartista que con anterioridad se demostró en causa durante el periodo de Napoleón III y en México repercutió hasta nuestros días. “El TGP ponía a disposición del pueblo todo su aparato artísticos de la mejor manera que se puede entender como una forma de asociación que defienda y proteja con toda la fuerza común, la persona y los bienes de cada asociado, y por lo cual cada uno, uniéndose a todos, obedezca tan solo a sí mismo, y quede tan libre como antes,”⁵⁴ es decir, despojarse totalmente del aparato del aura y llevarlo a las instancia de la huella, que dure eternamente en la lucha por la sociedad y que solo tenga un fin funcional sin dejar el lado artístico, el pueblo. En relación a la imagen que el TGP pudo realizar en un presente específico en México, asocio un comentario en el texto de Belting, que refiere a que la comunicación como acto colectivo es más importante que sus contenidos, pues “genera la impresión de obtener una existencia social que ha dejado de estar ligada a lugares físicos.”⁵⁵ Considero aquí que el Taller de Gráfica Popular logró este fin, sus grabados y participación social fue más allá de su situación física en México y sus contenidos se volvieron actos colectivos ya que la soberanía del pueblo es indivisible, incomunicable, inalienable. Es la fuerza por la que resiste a la opresión, y el grabado en el TGP, lograba eso, ya que el Taller se constituye con el fin de estimular la producción gráfica en beneficio de los interese del pueblo de México, y para ese objetivo se propone reunir el mayor número de artistas alrededor de un trabajo constante, principalmente a través del método de producción colectiva. Además la producción sea individual o colectiva, podrá realizarse en tanto “no tienda de alguna manera a favorecer la reacción o el fascismo.”⁵⁶

Conscientes de la capacidad del grabado y la forma de difundir los trabajos del Taller, mediante folletos, volantes, mantas para las manifestaciones, periódicos y dibujos entre otras cosas, fue como se logró la mayor proyección social, además, al ser pegados en las paredes de la ciudad, mucha gente lo quietaba de la pared y se lo llevaba a su casa para colocarlo dentro algún hogar proletariado, como señala Musacchio. Aquí quisiera hacer un paréntesis y preguntar si de verdad esto no puede ser considerado como Arte Público y Urbano, las características de un arte para el pueblo o sociedad están marcadas en un fin común nacional, se ocupa la ciudad y se recorre día con día para poder pegar los grabados como si se tratase de una mampara gigante que no solo era vista por las personas locales, sino que tenía repercusión en todo el mundo. Esto se convertía en una especie de Flâneur nacional –también importado por los franceses-, y el Taller parece servir para uno de los pasajes de Benjamin donde señala con gran acierto que las calles son la vivienda del colectivo. El colectivo es un ente eternamente

54 Rousseau, Jean Jacques. *El Contrato Social*, Argentina, Losada, 1998, pp. 54.

55 Belting, Hans. *Antropología de la Imagen*. España. Kats Editores. 2010. pp. 107. Belting después en el siguiente párrafo, comenta que la existencia es imaginaria por que solamente es posible en imagen. Pero las imágenes del TGP fueron más allá del imaginario social.

56 Musacchio, Humberto. *El Taller de la Gráfica Popular*. FCE. 2007. pp. 25.



Alfredo Mereles. Salvador Allende. 1973

inquieto, eternamente en movimiento, que vive, experimenta, conoce y medita entre los muros de las casas tanto como los individuos bajo la protección de sus cuatro paredes. Para este colectivo, los brillantes carteles esmaltados de los comercios son tanto mejor adorno mural que los cuadros al óleo del salón para el burgués, los muros con el “Prohibido fijar carteles” (como el decreto de Ernesto P. Uruchurtu en la Ciudad de México cuando fue gobernador del Distrito Federal en 1952 cuando prohibió pegar propaganda) son su escritorio, los quioscos de prensa su biblioteca, los buzones sus bronce, los bancos sus muebles de dormitorio, y la terraza del café el mirador desde donde contempla sus enseres domésticos. Allí donde los peones camineros cuelgan la chaqueta de las rejas, está el vestíbulo y el portón que lleva de los patios interiores al aire libre; el largo corredor que asusta al burgués es para ellos el acceso a la habitaciones de la ciudad. El pasaje fue para ellos su salón, “más que en cualquier otro lugar, en el pasaje se da a conocer la calle como el interior amueblado de las masas, habitado por ellas.”⁵⁷

Lo que se pierde con la Haussmannización en París, los Flâneur lo recuperan con los recorridos en las ciudades y la fijación bienaventurada de estas, se puede encontrar también el TGP, porque los artistas eran de extracción popular y sabían perfectamente lo que estaba pasando en sus ciudad y como aprovecharse de ella, a pesar de la débil crítica de la URSS por la forma patológica y la falta de belleza moral o física, cuando para el Taller esto era como ponerle un disfraz al pueblo, lo que nunca debe suceder ya que sería como un acto, considero, una autocensura. La forma de enaltecer al pueblo y servirlo es la evidencia real, el artista como etnógrafo. Se logra perder el aura, es decir, en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: “la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición,”⁵⁸ pues como señala Foster, Benjamin urgía al artista “avanzado” a intervenir, como trabajador revolucionario, en los medios de producción artística, “a cambiar la “técnica” de los medios de comunicación tradicionales, a transformar el “aparato” de la cultura burguesa, es decir, “alinearse con el proletariado”, en vez de asumir un lugar “junto al proletariado”,⁵⁹ esto lo interpreto como antes mencione la diferencia entre el “aura” del arte junto al proletariado y la “huella” del arte en la alineación con el proletariado y el TGP considero lo asocia muy bien hacia la huella y una actitud alineada al proletariado. La reproductibilidad le permite al arte una funcionalidad muy poco aceptada en el mundo del arte, estos movimientos artísticos funcionan de una manera natural sobre los flujos sociales el acercamiento no resulta

57 Benjamin, Walter. El libro de los Pasajes. España, Akal, 2005, pp. 428. Que este concepto del Flâneur también lo trataré más adelante en los siguientes capítulos en relación al Arte Público y el Arte Urbano.

58 Benjamin, Walter. La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica. PDF, pp. 4.

59 Foster, Hal. El Retorno de lo Real. España. Akal. 2001. pp. 175. Esta consideración de la referencia al artista etnógrafo, se desarrollará mas adelante en el texto y la revisión en los conceptos de Arte público y Arte

forzado sobre las formas de una colocación de objetos artísticos en las ciudades, si bien el objetivo de los grabados del Taller de Gráfica Popular era esta fusión entre las sociedades y el arte mediante un proyecto social nacional. El TGP fue una institución que inicialmente pretendió servir al pueblo por medio del arte y se convirtió, aunque varios de sus miembros no se percataran de ello, en un “crisol de obras artísticas muy importantes para nuestro país y el mundo.”⁶⁰

En los Estados Unidos se crearon a partir de la importancia del movimiento del TGP, en Los Ángeles, San Francisco el Arts Graphic Workshops y Nueva York Workshop of Graphic Art. Pero no funcionó como se esperaba por las razones obvias que el TGP era de tendencia socialista y como era de esperarse en aquel país y más aún con el inicio y en plena guerra fría, no se permitió el acceso al TGP en Estados Unidos. Con esto, los ojos del mundo miraron con mas énfasis el trabajo y la labor del TGP y se comenzó su difusión en Europa y Sudamérica. Aquí comienza principalmente en Sudamérica la labor de influencia y aportación del movimiento mexicano sobre los futuros movimientos sociales dentro del cono Sur, tomando algunas propiedades del TGP. Si bien las formas fueron distintas, el primer brote de Conceptualismo en Latinoamérica surge en México, mas adelante podemos ver como estas constantes percepciones del entorno caracterizadas entre otras cosas por el Flâneur y el Minimal, van más allá del acto artísticos ya sea dentro de las galerías o fuera de ellas.

El TGP no solo fue un acontecimiento social en México, el Taller tuvo influencia en muchas partes del mundo y contribuyo en muchos movimientos sociales tanto locales como internacionales. La llamada “Caravana del Hambre” (1950-51) en las protestas de los mineros de Nueva Rosita y Cloete, en Coahuila, la huelga de los Ferrocarrileros en 1959, cuando Siqueiros en 1960 fue a prisión por la consigna de denunciar presos políticos en México, en 1968 con el Movimiento Estudiantil con el famoso cartel “Libertad de Expresión” de Adolfo Mexiac y la fotografía de Ernesto “Che” Guevara que tendría un impacto mundial entre los jóvenes.

Todo surgió de un malestar político con el decaimiento del concepto revolucionario que hasta la fecha se puede mantener abierto debido a la falta de carácter revolucionario del país y a consecuencia de esto el régimen bonapartista se ha mantenido, pero lo importante a sacar como parte de una conclusión sobre el Taller, es que a pesar de las carencias y problemas que año tras año sufrieron para poder mantener el “barco a flote,” siempre se trató de mantener el mismo orden y objetivo desde la creación del TGP, servir al pueblo. A partir de este

Urbano desde el Arte Minimal y movimientos como Tupamaro (Uruguay) y Tucumán Arde (Argentina) como parte de una continuidad en el Conceptualismo Latinoamericano impulsado por el Taller de Gráfica Popular en toda América y el mundo.

60 60 Años: TGP. Taller de Gráfica Popular. CONACULTA – INBA. 1997, primera edición, México. pp. 23.

momento, la visión de los próximos grupos que surgirían en México, tendrían la dura tarea de siempre tener en mente objetivos tan importantes y claros para un bienestar común y sobre todo, entender las diferencias entre el arte realizado en la urbe para fines meramente artísticos, pensando en este mal uso de las artes para un bienestar social (aura) y los procesos artísticos que le permiten al artista participar en una etnografía en toda la extensión de la palabra, teniendo al arte como el arma por excelencia dentro de su propuesta social (huella).

El Arte Público en el México moderno del siglo XX

Podemos empezar a explicar las consideraciones que se pueden tener –hasta la fecha- de lo que puede significar un arte para las sociedades –Arte Público- donde las luchas del arte y los grupos generados seguían el objetivo de resignificar al mexicano principalmente proletario, luchar contra la clase burguesa que imponía el arte de Europa y Estados Unidos contra el arte en México: pintura, escultura, música y literatura. Relativamente todo para el servicio del pueblo, aunque muchos de los frentes provenían o eran apoyados con fines políticos o eran absorbidos por estos; “todos estos movimientos eran al servicio del pueblo, insisto relativamente, nunca se dejaba de lado la llamada aureola del artista y los principios de la obra como piedra angular de la representación del pueblo.”⁶¹ Pasando los tiempos del Estridentismo y un pensamiento sobre el nacionalismo, este comenzaba a verse difuso por la internacionalización del sistema político afectando al sector menos protegido, el pueblo o proletariado, pero se mantenía vigente el desarrollo del TGP, si bien no con la misma fuerza de antes, pero todavía mantenía la esencia del poder participativo contra el burgués, aunque las consideraciones hacia lo hecho por el TGP, se fueron desvirtuando con el paso de los grupos salientes y el menosprecio y las carencias del mismo Taller para mantener la lucha y las colaboraciones como en sus orígenes.

Los colectivos se empezaban a formar y su ideal era una aproximación y contribución al pueblo –que dentro del Arte Público con la creación de talleres, cursos o prácticas dentro de los barrios o comunidades ayudadas como una contribución ciudadana y refuerzas los lazos y se genera un inmediato entre el arte y la gente- que esperaba una mejor calidad de vida, con trabajos justos y una política estable y poco dependiente de los altibajos mundiales, tomando en cuenta que durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), parece existir una estabilidad económica. Entre feroces controversias sobre la

⁶¹ Hajar Serrano, Alberto. Frente, Coaliciones y Talleres. Grupos Visuales en México en el Siglo XX, CONACULTA, 2007, México pp. 81. Organismo Lucha Intelectual Proletaria (1931), pese a la represión anticomunista y a la crisis internacional, intentó presentar una opción artística en la lucha de clases, al servicio de la clase oprimida, al generar un arte de lucha proletaria.

defunción o la sobrevivencia de la Revolución Mexicana, se filtra una metáfora divulgada por el periodista Carlos Denegri (símbolo del poder depredador de la prensa): “La Revolución se bajó del caballo y se ha subido al Cadillac.”⁶² Así, comenzaba esta llamada “americanización” dentro de los procesos y soluciones entre las artes y la arquitectura que era realizada “mezclando el llamado neo-colonial con la modernidad en los Estados Unidos como la construcción de suburbios y multifamiliares y el llamado “sueño americano”.”⁶³

A partir de los años 40, era un hecho el triunfo funcionalista y la década que se inicia es la del entronizamiento definitivo del funcionalismo con sus valores propios: progreso, modernidad, técnica, socialismo... “Si bien cabe anticipar que la nueva arquitectura sirvió, tanto o más que a los planes de bienestar popular, a la carrera del neocapitalismo que se define en México precisamente a partir de 1940.”⁶⁴ En los cuarenta como el mayor auge de un estilo de construcción, el “Colonial Californiano” no existe como tal en la arquitectura mexicana. Se asemeja más a un “spanish style” del suroeste del Estados Unidos y en el Neocolonial Nacional; “A lo largo del periodo de 1940-1950, no existe, como es obvio, persona alguna que crea o imagine pertenecer a los cuarentas (la división del tiempo y de las mentalidades en décadas es moda muy posterior impuesta por la norteamericanización).”⁶⁵

En 1946, se realizó el Centro Urbano Miguel Alemán. Conjunto habitacional que por primera vez eran edificados en el país. Integrado por varios edificios con altura mayor a los diez niveles, con esto se buscaba organizar racionalmente un espacio en términos conceptuales como lo proponía el arquitecto Le Corbusier. El interés era realizar viviendas para el trabajador como proyectos habitacionales del sector público; “los terrenos comprendían, áreas comerciales de servicios varios, circulaciones, jardines y un centro escolar.”⁶⁶ y los desarrollos arquitectónicos eran considerados como Arte Público. Se empieza a considerar por razones de espacio y convivencia entre los mismos habitantes de los suburbios la construcción dentro de los proyectos urbanísticos la creación de áreas verdes (parques y plazas principalmente) donde existiera una creciente relación de los que habitaban estas áreas metropolitanas, además de los problemas que existían creados por el crimen y la delincuencia obligaban a las corporaciones a llevar sus oficinas y fábricas de los centros de las ciudades a

62 Monsivaís, Carlos. Entre la Guerra y la Estabilidad Política. El México de los 40. Rafael Loyola—Coordinador. CONACULTA-Grijalbo, 1990, México, pp. 270.

63 Finkelpearl, Tom. Dialogues in Public Art, Estados Unidos, 2000, pp.

64 Manrique, Jorge Alberto. Una Visión del Arte y la Historia, México, UNAM-IIE-Tomo V, 2001, pp. 40.

65 Op. cit. Monsivaís. pp. 259.

66 Refiriéndome al término en inglés “Public Art”. El término Arte Público es utilizado en Estados Unidos y otras partes del mundo. En México es llamado de las dos formas (Urbano y Público) aunque se refieran a lo mismo.

los suburbios. Pensaba que una obra de arte –su Arte Público- o una acción concreta definen más al mexicano -no solamente en tanto que lo expresan, sino en cuanto, al expresarlo, lo recrean- que la más penetrante de las descripciones.

Si bien la consideración hasta estos momentos del Arte Público es marcada, todavía es abordada desde el punto de vista arquitectónico, todavía esta conexión con los públicos que habitaban los suburbios y las ciudades no existía con lo que era colocado como Arte Público, que más bien considero que puede ser llamado Arte Urbano ya que las obras de arte eran esculturas, murales o conjuntos habitacionales que no tenían ninguna aproximación histórica, social o relacionada a los territorios y zonas donde se construía, a diferencia de los multifamiliares Condesa que respondían a la idea Afrancesada de tiempo porfirianos, estos si tenían aproximación histórica con el poder. Pero a partir de la colocación de áreas verdes, centros comunes y los amplios patios centrales de los suburbios demostraban la necesidad –arquitectónica y urbanísticamente- de ofrecerle a los habitantes y futuros compradores una mejor calidad de vida que tuviera al arte de por medio, dando a la calidad de vida una conexión cultural que comprobado está nunca ha estado peleada con las sociedades, ya que el arte se nutre de estas ya sea de forma pública o personal en los proyectos artísticos.

Un ejemplo de fundamentos mas relacionados con el término de Arte Urbano y siguiendo con el proceso escultórico y arquitectónico en la modernidad mexicana, las Torres de Satélite son un ícono en el desarrollo de México en la década de los 50 –su construcción se inicio en 1957-, obra realizada por Luís Barragán, Mathías Goeritz y Jesús Reyes Ferreira que señalan la entrada a la zona residencial de Ciudad Satélite. A pesar de ser un ejemplo de un progreso artístico en México, esta modernidad solo es una apariencia, carece de relación con el contexto, el espectador y habitante de la zona. Esto podría ser más considerado una obra de Arte urbano que tiene un fin específico que es marcar el inicio de Ciudad Satélite y que esta mezcla de modernidad escultórica con el nombre con acento futurista permiten una identificación, esto aunado a que con el paso de los años, los públicos reconocen en las Torres de Satélite una identificación de su zona, una bandera que refleja como escudo de armas la representación de su frontera e identificación particular con la demás Ciudad de México y Área Metropolitana. Pero entonces, si con el paso de los años el propósito al parecer primario de la escultura monumental logra su objetivo de reconocimiento público conociendo que la crítica de Olea tiene 30 años y que de alguna manera no ha perdido actualidad, ¿Podrían ser reconocidas las Torres

de Satélite como una escultura de Arte Público?, mantienen su carácter de Arte Urbano o simplemente son esculturas monumentales.

Las características y relaciones del Arte Urbano nos permite reflexionar sobre la utilización de los espacios y entornos –públicos o privados-. Siempre existen connotaciones diversas sobre la colocación o realización de proyectos artísticos. El espacio urbano, rural, del entorno, político o público, como soporte del arte comprende una necesidad por la identificación de los espacios mismos, la congruencia y adaptación a los soportes y materiales utilizados. Al llevar la escultura urbana más allá de la simple figura del ilustre personaje histórico, representativo y honrándolo mediante la memoria colectiva –que es importante también la existencia de estos monumentos ya que siguen formando parte de la historia y cultura de las sociedades. Pero también es importante aprender a colocarlos-, también se optó por la realización de esculturas con otra perspectiva ubicadas en parque, edificios corporativos, unidades habitacionales, glorietas o simplemente en las calles como anteriormente había mencionado, dándole al arte un lugar privilegiado –para esos momentos- dentro de la modernidad, llevándolo a una relación mas “directa” con lo público, quitándole en cierta medida este nivel sublime marcado por ser colocado dentro de los museos y galerías –si fuera el caso-, esta aura del arte y del propio artista empezaba a cambiar de perspectiva, los valores de la interpretación del arte seguían en constante movimiento y solo pocos se preocupaban por incluir de manera diversa a los públicos, inclusive dentro de las exhibiciones cerradas.

Con las represiones de los sindicatos, nuevas crisis económicas y políticas, los grupos y colectivos que se fueron formando continuaban con el estandarte de dignificar al pueblo y el proletariado. Pero el arte que se realizaba no era del todo público, es decir, grupos como el Bloque Nacional de Artistas (1952) “donde consideraban que el artista debe actuar en una política que este más cerca de su origen, filológico que le sirva a su país, a su pueblo, en vez de servirse de ellos,”⁶⁷ Los Hartos (1961), Nueva Presencia (1961) y el Salón Independiente (1968,1969,1970) entre otros, todo el arte que realizaban dentro de los grupos no era colocado en las calles, no tenia un total carácter de Arte Público, era para la gente y por la gente pero principalmente los objetos –pinturas, esculturas, grabados, etc.- eran colocados en los museos o galerías.

Con el Salón Independientes, se buscaba una verdadera representación del arte mexicano que fuera mostrada al mundo con los juegos olímpicos de 1968. Se mostraba un cierto descontento por como fue realizado el concurso de la Ruta

⁶⁷ Hijar Serrano, Alberto. Frente, Coaliciones y Talleres. Grupos Visuales en México en el Siglo XX, CONACULTA, 2007, México, pp. 143.

de la Amistad y los artistas mexicanos protestaron por la imposición de Goeritz y que no los invitaran, entre los protestantes estaba Siqueiros –volviendo así a este ímpetu nacionalista, el arraigo hacia la patria que sería mostrada al mundo como un avance artístico y cultural del México moderno-, esto aunado a la continua internacionalización que demostraba o reflejaba una falta de identidad nacional.

Con la Ruta de la Amistad Peter Krieger⁶⁸ hace un análisis exhaustivo y de cómo funciona un desarrollo artístico en la ciudad. La realización de 18 esculturas casi monumentales a lo largo del anillo periférico –que en esos momentos era el límite de la Ciudad de México- constaba de una convocatoria donde se invito a participar a artistas para presentar proyectos como parte de los festejos de las Olimpiadas Culturales. Magníficamente se logró el objetivo de la ruta, que a mi me interesa señalar nuevamente la participación ciudadana en cualquiera de sus sentidos para poder referirnos a ella como Arte Público. Si por representar un acontecimiento “público” pueden ser referidas como tal, habría que entender si realmente las personas que habitan -o habitaban- cerca de las esculturas se sentían identificadas. Considero que la Ruta de la Amistad sufrió la misma suerte que las Torres de Satélite, las esculturas terminaron en manos de particulares y terminaron siendo íconos independientes al grado que el mismo Mathías Goeritz comentaba que las esculturas debían ser destruidas, principalmente por el rápido crecimiento de la ciudad y que el principal objetivo de delimitar la misma se había perdido. Volvemos a la pregunta inicial, la Ruta de la Amistad ¿es Arte Urbano o Arte Público?. Oscar Olea nos ofrece una reflexión sobre la necesidad de un Arte Urbano refiriéndose a lo público; “el Arte Urbano debe generar en los habitantes un sentimiento de arraigo al espacio que les rodea (topofilia) y no de rechazo (topofobia) como el que actualmente priva en gran parte de las zonas urbanizadas del planeta. Este sentimiento no debe surgir únicamente del bienestar físico o sensorial que produzca, sino y fundamentalmente, de su poder estimulante para el desarrollo de la inteligencia; el Arte Urbano debe contribuir de manera preeminente a conformar “ciudades que nos hagan pensar” y no únicamente actuar; que sean un ámbito y no hábito para la vida humana.”⁶⁹

Después de la realización de obras de arte con un carácter más relacionado con la sociedad o con características arquitectónicas sobre lo que se puede considerar Arte Público o Arte urbano, faltaba la creación de otros grupos que participaron más con las comunidades y se podía apreciar una mejor conexión

68 Krieger, Peter. Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX, México, UNAM-IIE/ Instituto Goethe-Inter Nations, 2006, 297 pp.

69 Olea, Oscar. Arte urbano, México, UNAM, 1980, pp. 66.

entre la sociedad, el barrio o la ciudad y el arte; “se mantenía este ímpetu del nacionalismo, la necesidad de acercar el arte al pueblo (o proletariado) y el mantenerse en lucha, en movimiento socialmente hablando en los valores sobre los que fueron fundados los primeros grupos o colectivos independientemente del motivo por el cual fueron creados –situaciones políticas, sociales, laborales, culturales, educacionales, etc.- y todavía esta necesidad sobre la búsqueda del arte patriótico. Nuestra tradición, si de verdad estaba viva y no era una forma yerta, iba a redescubrirnos una tradición universal, en la que la nuestra se insertaba, prolongaba y justificaba.”⁷⁰

La necesidad de modificar el medio ambiente vital⁷¹

Tepito Arte Acá (1973), proponía a través de la cultura y el arte, una modificación del medio ambiente en el barrio de Tepito con murales comunitarios y la participación en planes de remodelación urbana arquitectónica. Son de los pocos grupos que no se inclinan por una posición política e ideológica que rebase el compromiso con su barrio demostrando que es más importante una unión social y urbana que una representación absorbida por los fines políticos que en tiempo atrás era muy común que sucediera, ya sea directamente desde los gobiernos o por medio de los museos o galerías: “El andar pintando por todo *tepiscoloyo* además del *cotorreo* que teníamos *diarina* con amas de casa, grandes, chicas y medianas, con hojalateros, mecánicos, zapateros, fonderas, salderos, ayateros, hacedores de herramientas, componedores de *todorcio* (licuadoras, planchas, etc.), comerciantes, miembros de la tercera orden de San Panchito, Guadalupanos y gente común; nos permitió profundizar en el conocimiento del Barrio, por que de conocerlo ya lo conocíamos, *pos* ahí nacimos.”⁷²

Pettina comenta que en la arquitectura, la investigación siempre ha contado con las demás disciplinas creativas. Sin embargo –podríamos decir la mala costumbre de lo racional- ha relegado muchas veces ciertos lenguajes prestados por las artes visuales a una posición subalterna y contemporáneamente transparente en sus involuciones y contradicciones, de modo que la referencia a algunas experiencias previas desarrolladas en este campo sea, tal vez, “la expresión de una dependencia excesiva.”⁷³ Si bien Pettina habla de las disciplinas creativas como un apoyo para la arquitectura, también comprende que es necesario que el artista participe de los conocimientos de la arquitectura para fines del proyecto y sus conceptos –como lo hacían los de Tepito Arte Acá-, y en México

70 Paz, Octavio. El Laberinto de la Soledad, México, Fondo de Cultura Económica, 2009 pp. 137.

71 Hajar Serrano, Alberto. Frente, Coaliciones y Talleres. Grupos Visuales en México en el Siglo XX, CONACULTA, 2007, México, pp. 231.

72 Ibid. pp. 232-233. Tepito el Arte Acá: El Ñero de la Cultura.

73 Galofaro, Luca. Artscares. El Arte como Aproximación al Paisaje Contemporáneo, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pp. 197.



Mural Público en el Barrio de Tepito

se empezó a entender que las relaciones del arte y el como caminamos la ciudad como acto del Flâneur que nos permite entendernos en donde estamos situados, explorar la urbe y modificarla diariamente con un elemento tan simple pero a veces demasiado complejo y privatizado como el arte, “el arte es lo único que nos hace humanos”⁷⁴ o al menos es de las pocas cosas que nos permite reconocernos como tales.

Manteniendo el progreso de un Arte Público mas identificado con las sociedades, el Taller de Investigación Plástica (1974) se concentró más en realizar actividades en zonas rurales, utilizando murales, esculturas, artesanías, etc., desarrollando temáticas alrededor de las costumbres y la tradición popular y la vida cotidiana de las comunidades. Para ellos, el Muralismo solo era un reflejo de lo que fue algunas vez, las características que mantenían la pintura mural activa se fueron gastando por los fines personalistas que fueron envolviendo a los artistas. Se intentaba construir una nueva base sobre lo que podíamos considerar un moderno Arte Público, con la colaboración de los públicos principalmente rurales dentro de la creación de los proyectos artísticos, realizar investigaciones colectivas –aunque también por lógica personales- en beneficio de lo colectivo. Por otro lado, también existieron proyectos que se dedicaron no solo a las preferencias y beneficios de lo social desde el arte. En contraparte –viendo más hacia un Arte Urbano- el grupo Tetraedro (1974), planteaba los problemas actuales de la arquitectura, se plantea contra la deshumanización de los ambientes urbanos; “busca nuevas posibilidades de adaptación del hombre a medios ambientes extraños o distintos a los que hoy a dominado, creando para ello estructuras urbanas, o bien ecosistemas independientes adaptables a diferentes medios.”⁷⁵

Dentro del ámbito urbano, la experiencia de las sociedades es reflejada dentro de sus espacios urbanos y sus entornos, renovar los espacios por medio de la arquitectura y el arte, responder por encima del arte tradicional que ya esta más que razonado y asimilado. Se propone un arte sin divisiones, donde se puedan integrar todas las manifestaciones, arte y arquitectura trabajando para un beneficio social; el arte incorpora conceptos y reflexiones libres, y busca la participación del observador, que pasa a disfrutarlo; “la arquitectura se vuelve permeable, se rompen los márgenes entre le interior y el exterior y empieza a ser considerada como un objeto. Laminada del artista y la del arquitecto se superponen en el espacio existente entre las cosas, en la dinámica fluida de las ciudades y de la naturaleza-paisaje que las rodea.”⁷⁶

74 Hajar Serrano, Alberto. Frente, Coaliciones y Talleres. Grupos Visuales en México en el Siglo XX, CONACULTA, 2007, México, pp. 236.

75 Ibid. pp. 253.

76 Galofaro, Luca, Artscares. El Arte como Aproximación al Paisaje Contemporáneo, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pp. 30-31.

El Arte Público o Arte Urbano se volvió en un esfuerzo no solo en México por entender las relaciones entre las artes y sus sociedades, con programas socio-estéticos comunitarios y el poder tener la participación ciudadana como formas de expresión artística como parte de la vida cotidiana. Se buscaba revertir el efecto burgués renacentista de la individualidad del arte, reconciliar el arte con la sociedad mediante realidades nacionales.

Pero ¿que buscamos dentro de un Arte Público o un Arte Urbano de acuerdo al proceso de esta investigación?. Si bien a lo largo de este capítulo se hizo un estudio cronológico de la interpretación del Arte Público en México, estos conceptos o términos no son solo específicos de nuestro país, la búsqueda de un mejor arte para todos creció de manera considerable en todo el mundo. Se entiende que el Arte Público puede ser considerado desde las perspectivas de la arquitectura y el arte –solo por mencionar las que considero las más importantes ya que todos las manifestaciones se enfocan a estas dos características al término del proyecto artístico- como un bienestar social y común dentro de las urbes y entornos, así como en las sociedades que habitan en ellas, hacer partícipes todos los ámbitos de una existencia mutua con lo que nos rodea y nos complementa en el cotidiano natural de la actividad humana.

El Arte Público y Urbano participan de la transformación de los espacios sociales. Pero podemos también hacer que la participación pública dentro de las instituciones como los museos y galerías. O podemos comprender y apreciar un Arte Público y Urbano dentro en un espacio más allá del arte pagado por instituciones privadas y permitir un acercamiento libre a todo el público desde los artistas como generadores de arte hasta cualquier ciudadano; por que el arte deviene sociedad por que lo social deviene cultura y así, deviene arte.

Con este ir y venir de lo que se consideraba Arte Público en México y su interpretación de acuerdo a las actividades artísticas, encontremos diferencias sustentables para poder comprender como podemos distinguir entre un Arte Público y un Arte Urbano mediante una re-creación artística que pueda realizar o diferenciar proyectos de arte que sean accesibles para todos formando parte de distintos comportamientos sociales, capaces de mejorar, participar o por que no, criticar y demandar necesidades de nuestras comunidades y mantener unidas las relaciones de la ciudadanía con el arte. considero que el Arte Minimal presenta conceptos artísticos en relación a la sociedad como parte integral del arte y como el arte proviene de la cultura que generan las sociedades mismas.

2. Arte Minimal

“El adorno no es menos ajeno a la virtud, que es la fuerza y el vigor del alma. El hombre de bien es un atleta que se complace en combatir desnudo: desprecia todos esos ornamentos viles que estorbarían el empleo de sus fuerzas y que, en su mayor parte, tan solo fueron inventados para esconder alguna deformidad.”⁷⁷

⁷⁷ Rousseau, Jean Jacques. El Contrato Social, Argentina, Losada, 1998, pp. 219.

La historia del Minimal como vanguardia parte de muchas preguntas y situaciones alrededor de acontecimientos en el mundo que fijan una nueva perspectiva de las sociedades y los caminos que se quieren seguir principalmente dejando de lado la idea bonapartista que constantemente se generaba y formulaba más problemas a los conceptos sociales a finales del siglo XIX, mientras la izquierda hablaba de la importancia política de la cultura, la derecha la practicaba.⁷⁸ No voy a desarrollar completamente las situaciones históricas, pero sí considero necesario nombrarlas para así dar paso a los conceptos y las relaciones del Arte Minimal con el Arte Público, Arte Urbano y Latinoamérica de acuerdo a las necesidades de esta investigación.

Durante la etapa pre-bélica en el mundo, el artista se había podido enfrentar a una crítica y objetividad textualizada sobre el curso que llevaban las corrientes del arte que se convirtieron en vanguardias, principalmente en Europa con todos los -ismos de sus respectivos periodos. La interpretación de los modelos institucionales del arte estaba en constante movimiento sobre las nuevas expresiones y los movimientos sociales y políticos cada vez se volvían más fuertes para darle paso a los años de guerra constante y que conforme la vanguardia y los conflictos armados iban de la mano en un proceso cronológico, las relaciones entre ambos se volvían más fuertes. Para continuar con esto, me voy a enfocar a partir de los años de la pos-revolución mexicana y los acontecimientos alrededor del mundo que dieron paso a que el Arte Minimal fuera y se colocara como la línea que nos permite el paso de la vanguardia a la neo-vanguardia.

En la Anatomía del Hombre está la Clave para la Anatomía del Mono⁷⁹

El abandonar las vanguardias y las situaciones de generadas a partir de la posguerra, resulta un conflicto en relación a las condiciones actuales del arte

⁷⁸ Foster, Hal. El Retorno de lo Real. España. Akal. 2001. Introducción, XIV.

⁷⁹ Marx, Karl. Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política (Grundrisse) 1858. México, Siglo XXI Editores. 1971. pp. 26. También Hal Foster lo comenta en su libro El retorno de lo Real en relación a las conexiones Marxista que realiza Peter Bürger en su libro El Teoría de la Vanguardia.

y los conceptos que estos generan a partir de la colocación de este en las ciudades y los entornos. De lo que se trata es de insistir en que la teoría crítica es inmanente al arte innovador y que la autonomía relativa de lo estético puede ser un recurso crítico; “esta es la razón de que me oponga a una denigración prematura de la vanguardia.”⁸⁰ Trataré de explicar esto con una línea cronológica entre la historia y el arte centrándome en el Arte Minimal y el proyecto de Arte Público y Urbano, y los conflictos sociales, artísticos y políticos alrededor de éste, enlazados con Rusia (anteriormente la URSS) como modelo social en proyección y los Estados Unidos con sus contras bonapartistas y sus pros en la relación del arte a partir de la década de los cuarenta con un modelo crítico, estético e institucional con relación a Latinoamérica y su forma de evitar movimientos sociales. El hombre se volvía nuevamente crítico.

Es un grande y hermoso espectáculo ver al hombre salir en cierto modo de la nada por sus propios esfuerzos; disipar, por las luces de su razón, las tinieblas en las cuales la naturaleza lo había envuelto; elevarse por encima de él mismo; lanzarse por el espíritu hasta las regiones celestiales; recorrer a paso de gigante, tanto como el sol, la vasta extensión del universo; y “lo que es todavía más grande y más difícil, volverse hacia sí mismo, para estudiar al hombre y conocer su naturaleza, sus deberes y su fin. Todas esas maravillas han renacido desde hace pocas generaciones.”⁸¹

Después de todo el proceso de la Revolución Mexicana⁸² (1910) en manos del bonapartismo mexicano -apoyado por los Estados Unidos- disfrazado de esta idea de democracia nacional y social, la estructura de nación se centró en la alfabetización del pueblo mexicano por medio de los murales a partir de 1919 como proyecto social. Durante la Revolución Mexicana, en 1914 surge el Constructivismo en la URSS y en 1917 la Revolución Rusa como proyecto social estructurado. Con el surgimiento del primer Estado Socialista en la historia (la URSS), el Constructivismo se incorporó a tendencias arquitectónicas y de diseño industrial con el proceso de construcciones tridimensionales y móviles más cercanas a estructuras feriales. Para los artistas participantes dentro de la vanguardia, el tiempo real era primordial para la percepción y el entendimiento de los acontecimientos presentes. Con fundamentos en los que la percepción del mundo es importante en relación al espacio y tiempo, evitar los términos de belleza, ternura y sentimiento, respetar la esencia de los objetos construidos a la imagen característica, es decir, una mesa es una mesa. La producción de las obras constructivistas tienden a la sobriedad y a crear una relación con el universo propio del aquí y ahora. El color es manejado

80 Foster, Hal. El Retorno de lo Real. España. Akal. 2001. Introducción, XIV.

81 Rousseau, Jean Jacques. El Contrato Social, Argentina, Losada, 1998, pp. 217.

82 Después de haber pasado por todo el proceso de Afrancesamiento y la idea de un México europeizado como se comenta en el primer capítulo.

de manera natural, solo lo que el objeto absorbe de la luz es el color real, la utilización de colores “artificiales” –como elemento pictórico- no existe y solo sería el rechazo a la naturaleza de los objetos. Al igual que los gráficos que para Lizitsky es un accidente, la línea es considerada una forma ilustrativa. La línea solo es una dirección con la que cuentan los objetos dentro del ritmo de estos. El constructivismo no solo debe ser útil en la sociedad, sino que este también debe reflejar el progreso industrial de las máquinas y la tecnología moderna. El rechazo de la masa y el volumen en la escultura, debe integrarse al espacio y que ésta perciba su entorno como parte de la escultura misma. Por esto, se utilizaban materiales como alambre, madera, yeso, vidrio y plástico. Trabajar únicamente con el volumen como forma plástica del espacio, consideran que si es posible separarlas, considerando como elemento natural de los objetos y su percepción espacial a el volumen como elemento válido de la creación artística. esto dio paso a nuevas perspectivas del arte en los Estados Unidos dentro del Expresionismo Abstracto y después en el Arte Minimal y la lucha principalmente de Greenberg por mantener.

Finalizada la Revolución Rusa, en 1920, Tatlin realizara su obra “Monumento para la III Internacional”, catalogada en la misma URSS como el “arte por el arte” y en Alemania como “la muerte del arte.” Para que la acuña apriete, en 1921 de la mano de Rodchenko, con sus monocromías “colores puros: rojo, amarillo y azul” se anunciaba “la muerte de la pintura.” En México surge el Estridentismo como la segunda ola artística al servicio del pueblo pero en constante relación con la clase político-burguesa. Pero las relaciones entre México y la URSS comenzaban notablemente a tomar forma.

Al surgir la Primera Guerra Mundial en 1914 (regresando un poco en la historia), muchos artistas se exilian en Estados Unidos, pero el mayor cambio en el rumbo del arte surge primero de los exiliados en Suiza que en 1916 formaron el Dadá. A partir de estos momentos, el término vanguardia se empieza a considerar fuertemente. Un año más tarde, en 1917, Marcel Duchamp en los Estados Unidos realiza el primer “readymade no asistido” –como Kosuth lo llama- conocido como “La Fuente”. Greenberg lo tacha de arbitrario y de vanguardista, pero Duchamp no quiere ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos y deja intacta la relación museo-galería.⁸³

83 Foster, Hal. El Retorno de lo Real. España. Akal. 2001. pp. 18 y 42 en relación al readymade y su hombre principal, Duchamp. Nótese la diferencia de las acciones artísticas, por un lado, en Europa el arte comienza a ser criticado y dejar huella, por otro lado, en los Estados Unidos se trata de criticarlo pero manteniendo una relación con la institución y el aura. Quizá la vanguardia más incomoda –para nuestro vecino del norte y su aliado el bebedor de té por excelencia- proviene de el Constructivismo generado por la Revolución Rusa en 1917, con esto, las relaciones entre México y la URSS se vuelven estables y esto no mantiene contento al vecino del norte, adentrándose en una Guerra Fria desde entonces fue reconocida por Bernard Barush hasta 1947.

Después de todas estas relaciones políticas, artísticas y sociales a grandes rasgos de la historia, con toda la reestructuración nacional y “social” de México pasando por el Muralismo y el Estridentismo, las relaciones con la URSS y las diferencias entre esta con los Estados Unidos, “el arte continuaba generando vanguardias todavía en Europa con la confrontación directa hacia la institución arte política y social, y las que buscaban funciones nuevas y se mantenían con el poder la institución y burguesía (Modernismo).”⁸⁴ Lo importante de las vanguardias es que los pioneros de estas postularon una estética revolucionaria bajo el signo de la ruptura y la emancipación, ligada al mismo tiempo a los elevados valores sociales utópicos y a la esperanza; “la historia ulterior de la civilización moderna ha puesto de manifiesto los vínculos entre aquellas tesis radicales de las vanguardias y un proceso cultural de signo regresivo.”⁸⁵

Para el año de 1938, como parte de las consecuencias de las carencias sociales aún no resueltas, en México surge el Taller de Gráfica Popular (TGP) como un movimiento social proveniente de los artistas, sin clasificarse como tales, en apoyo y flujo hacia la sociedad nacional, y su indeclinable solidaridad con la Unión Soviética y el Partido Comunista, además de que la expansión del TGP llegó a los Estados Unidos a ciudades como Los Angeles, San Francisco y Nueva York, sumado a esto, el Muralismo mexicano ya había también dejado frutos. Casualmente, no dieron resultado y un año más tarde, Inicia la Segunda Guerra Mundial.

La Gran América y el poder del Calibán

Durante la Segunda Guerra Mundial en el inicio de la década de los cuarenta, aparece en los Estados Unidos el muy discutido Expresionismo Abstracto y que tiene sus orígenes con la pintura Abstracta en 1900⁸⁶ y que Greenberg defendió originando un mito astuto sobre esta nueva “vanguardia” como el arte aristócrata por excelencia creado para el ojo educado. Por el contrario, el culto del “ojo inocente” tenía que enfrentarse al hecho empírico de que los espectadores inocentes y no instruidos encontraban este nuevo arte completamente desconcertante.⁸⁷

Mitchell, le llama ojo inocente a esta sociedad que por primera vez se encuentra en la posición de no entender lo que tiene enfrente y mediante la experiencia

84 Búrguer, Peter. Teoría de la Vanguardia. España. Ediciones Península. 1974. 179 pp.

85 Subirats, Eduardo. El Fin de las Vanguardias. España. Anthropos. 1989. pp. 33 y 34.

86 W.J.T. Mitchell comenta que en 1900 se generó “la era de la abstracción” que se desplaza de la memoria viva a la historia y que experimento del Cubismo y el Expresionismo Abstracto ya no se experimenta ni choca con nadie. Véase Cap. 7 *Ut Pictura Theoria: La Pintura Abstracta y el Lenguaje*. pp. 187 – 210. Teoría de la Imagen. España. Akal. 2009. 382 pp.

87 Mitchell, W.J.T. Teoría de la Imagen. España. Akal. 2009. pp. 200.

empírica frontal con un cuadro abstracto, este, lo asimile y lo disfrute dentro de los auras estéticos de la modernidad. Yo prefiero llamar ojo inocente (socialmente hablando) a la sociedad desamparada en manos de las acciones bélicas que van dejando a su paso una incertidumbre mundial sobre cual será el futuro y el nuevo orden social que llevaba como estandarte artístico al Expresionismo Abstracto. Con esto, se demostraba por medio del arte que el nuevo orden social sería así, que la cultura se dividiría mucho más y la clase burguesa con el capitalismo tomaría el control y el curso del mundo, esto generaría una nueva colonización con la Guerra Fría y la erradicación de un contrato social, el orden político en manos del capitalismo y la religión como la esperanza social. El Expresionismo Abstracto contribuyó al dominio visual, apoyado en la voluntad del silencio, que no se encontraba en la cuadrícula de sus formas compositivas, sino en la imposición de un mandato social: “ustedes, que no están cualificados para hablar de esta pintura, han de callar.”⁸⁸ El público no tenía más opción que admirar el objeto arte desde los ojos de la contemplación y el pedestal del aura en el que nuevamente Estados Unidos lo volvía a poner como una marca más del control de lo natural en todos los aspectos de las sociedades, se convierte en una censura abierta sobre los cánones de estética y minimiza la dialéctica del arte; “Estableced censores durante el vigor de las leyes, por que tan pronto como ellas lo hayan perdido todo esta perdido: nada legítimo tiene fuerza cuando las leyes ya no la tienen.”⁸⁹

Con Pollock, el arte regresa al estado aurático con la perspectiva del yo en primer plano, de manera egoísta y encerrada en todo el modelo de la institución y los aspectos burgueses como un reconocimiento de un vacío artístico en los Estados Unidos y la carencia de una creación de vanguardia sólida que con el apoyo del gobierno salió a la luz con el Expresionismo Abstracto como avanzada, ya que la vanguardia en lugar de ocupar una inquietante postura revolucionaria, es un movimiento burgués que depende del patronazgo de la clase dominante capitalista para sobrevivir; “su pureza, desde un punto de vista político o religioso, está continuamente en peligro de quedar comprometida por la vulgaridad y el materialismo que la rodea.”⁹⁰ Esto, dejaba en manos del crítico todo el trabajo teórico –y crítico- del arte para que el artista se convirtiera a palabras de Mitchell, en un “artista silencioso”, carente de una examinación profunda de su obra, solo dedicado a producir, dejando a la crítica del arte escribir las posturas conceptuales y teóricas necesarias para la creación de la vanguardia, con esto, se puede considerar un arte más artificial que real, carente de identidad y volviéndose solo un artículo más de consumo para la

88 Ibid. pp 198.

89 Rousseau, Jean Jacques. *El Contrato Social*, Argentina, Losada, 1998, pp. 192. Rousseau nos habla de la censura sobre la opinión pública y en este caso no existe excepción, el Expresionismo Abstracto funcionaba como la censura en el arte y la imposición de que no había otro arte más moderno y sublime que el de los expresionistas y esto, no estaba a discusión.

90 Op. cit. Mitchell. pp 200.

clase burguesa. A partir de estos, para Robert Morris, el Arte Minimal, se vuelve nuevamente textual en las artes visuales y esta textualidad es producida por los propios artistas.

La figura de Jackson Pollock dejó antecedentes opuestos a las reacciones de los artistas Minimalistas al llegar a los puntos máximos del yo con la creación interior, el sentirse reflejado en las pinturas no solo como ente creador, sino además con relaciones emocionales e íntimas como postura a una autoexploración y al sacar toda la energía y vitalidad vigente dentro de él. El proceso de “hacerse a sí mismo” difícilmente se ha examinado. Ha recibido atención en términos de alguna especie de mítica, un romanticismo polarizado: “la acción de los llamados Expresionistas Abstractos y la conceptualización de los llamados Minimalistas.”⁹¹

Morris comentaba que tanto el Expresionismo Abstracto y el Minimal provenían de la tradición Europea pero que en ambos casos este arte Americano habían desarrollado descubrimientos sucesivos en la premisa de realizar el arte a sí mismo. En el aspecto pictórico como resultado, la técnica Pollock nos refleja toda la alusión y reinterpretación de los trazos hechos con el chorreo, empastado y goteo de las pinturas. Pollock decía:

“Cuando estoy dentro de mi pintura no me doy cuenta de lo que estoy haciendo. Solo después de un periodo en que entro en contacto con ella es cuando veo en que me he metido. No tengo miedo de hacer cambios y destruir esta imagen, por que la pintura tiene una vida por sí misma. Intento dejar salir esto. Es solamente cuando pierdo el contacto con la pintura que el resultado es un fracaso. De otra manera, aquí hay armonía pura, un fácil dar y recibir y la pintura resulta bien”.⁹²

Esta extraña situación a manera de Potlatch que aplicaba en sus cuadros, demuestra el interés que tenía Pollock con los Indios Navajos de los Estados Unidos. Estos actos cuasi chamánicos y la forma de pintar no son obra de la casualidad ni de la palabra de Greenberg. Cuando tenía doce años, exploraba las ruinas indias de Fenix en Arizona, conociendo las danzas rituales y las pinturas sobre arena en las reservas de los Indios Navajos que llevaron a Pollock a utilizar esta técnica y pintar en el suelo como si pintara sobre la arena, el Calibán hace de las suyas y esto lleva a una historicidad que se evitaba tener pero que se volvía más fuerte dentro del arte burgués por excelencia del siglo XX, ¿Pollock como etnógrafo?.

⁹¹ Morris, Robert. Anti-Form. 1968.

⁹² Rodríguez Prampolini, Ida. El Arte Contemporáneo. Esplendor y Agonía. México. UNAM, IIE. 2006. pp. 160.

“Siempre me han impresionado –comenta Pollock- las calidades del arte de los indios de América. Los Indios se comportan como verdaderos pintores, por su aptitud para elegir las imágenes apropiadas, y su comprensión de lo que hace el tema, la materia de la pintura. Su color está esencialmente ligado al Oeste. Pero su visión tiene la universalidad que está en la base de todo arte verdadero –no del Expresionismo Abstracto (considero)-. Algunos encuentran en tal o tal parte de mi pintura referencias a la pintura y la caligrafía de los Indios de América. Esto no tiene nada de intencional, sino que resulta de recuerdos y entusiasmos muy antiguos”.⁹³

La relación del arte estético y puro en la obra de Pollock no es del todo como Greenberg la explica como el arte “por lo general, muy superior” en las tribus que poseen esclavos. Si bien la experiencia con los Indios para él fueron muy joven, siempre las mantuvo presente con su necesidad de una superficie dura. En el suelo comenta Pollock, “me encuentro más a mi aire. Me siento más cercano al cuadro, me parece formar parte de él, ya que así puedo andar alrededor, trabajar por los cuatro lados y literalmente ponerme dentro. Se trata de un método análogo al de la pintura sobre arena practicada por los Indios en el oeste.”⁹⁴

Demuestra que a pesar de las relaciones y la influencia con los Indios Navajos, nunca perdió el estatus creador aurático. Leía los libros de la Smithsonian Institution⁹⁵ pero las relaciones se centraban solo en procesos prácticos Amerindios más que en un estudio real y constante de estos. Aunque esta no fue toda la influencia que tuvo de la América nos vislumbrada por los Estados Unidos.

En 1932, en la Chouinard Art School vió los frescos de Siqueiros y un año más tarde los murales de Diego Rivera en la New Worker´s School. Mas adelante en el 1936 Siqueiros lo invito a participar en un taller experimental donde tuvo su mas cercana experiencia con el Muralismo mexicano. En este taller pudo conocer nuevas técnicas, materiales y al usar el gran formato. Que cuando Greenberg no se cansaba de hablar de él, el círculo calibán en la figura de Pollock parecía comenzar a cerrarse y a soltar a la suerte al Expresionismo Abstracto con una nueva visión más allá de simple acto estético, o al menos eso parecía. Primero quería ponerse a “medio camino” como el lo llamaba al realizar pintura que se encontrara entre el caballete y la pintura mural. Después, argumentaba que la sensibilidad moderna va hacia las paredes pintadas o los murales. Por supuesto

93 García Felguera Ma. De los Santos. Las Flores del Infierno: Manolo Millares y Jackson Pollock. Anales de Historia del Arte. España. BUCM. 1996. pp. 223.

94 Ibid. pp. 224.

95 Vease <http://www.si.edu/>

Greenberg, con esta idea de la abstracción como conciencia crítica avanzada, busco reinterpretar el concepto de Pollock con la idea de que el artista quería llevar al espectador a un mundo irreal, ilusorio, a la pintura mural, que hábita el mismo espacio del espectador, nuestro espacio, y entra a formar parte de nuestra vida.⁹⁶ A esta afirmación de García Felguera sobre la protección de Greenberg y la práctica de Pollock, solo puedo comentar lo que Subirats nos dice: A partir de la Segunda Guerra Mundial, en un ritual tedioso y perfectamente conservador, no solo desde el punto de vista del gusto dominante, sino incluso de las más gorseras estrategias comerciales. Como tal, el fenómeno cultural moderno de las vanguardias ha perdido toda energía y toda sustancia radical. Continúa... de esta liquidación de las vanguardias, que la integración simple de su estética del shock y la “ruptura” en el consumo mercantil, o la incorporación de su formalismo al contexto de una cultura “espectacular”.⁹⁷

Tu Patria, tu Herencia y tu Felicidad, la Encontraras en el Cielo, en el Palacio del Sol⁹⁸

Todo este proceso sobre la aproximación a las culturas Amerindias en todo el continente Americano, genero una perspectiva más amplia sobre el campo de las artes y las funciones que se pueden generar a través de este con los lazos históricos y culturales, un proceso etnográfico y mas nutritivo que enfocarse hacia el yo represento, como objeto aurático. La percepción es, evidentemente, una operación analítica con la que captamos datos y estímulos visuales. Pero desemboca en una síntesis, y solo en ésta surge la imagen como forma (Gestalt). También debido a esto, “la imagen solo puede ser un concepto antropológico, que en la actualidad debe afirmarse en oposición a conceptos de orden estético y técnico. La experiencia medial con imágenes es un ejercicio cultural.”⁹⁹

Entre 1935 y 1941 (antes y durante el inicio del Expresionismo Abstracto), Josef Albers y Anni Albers, realizaron viajes a Monte Albán, Mitla, Tenayuca, Calixtlahuaca y Teotihuacan en México.

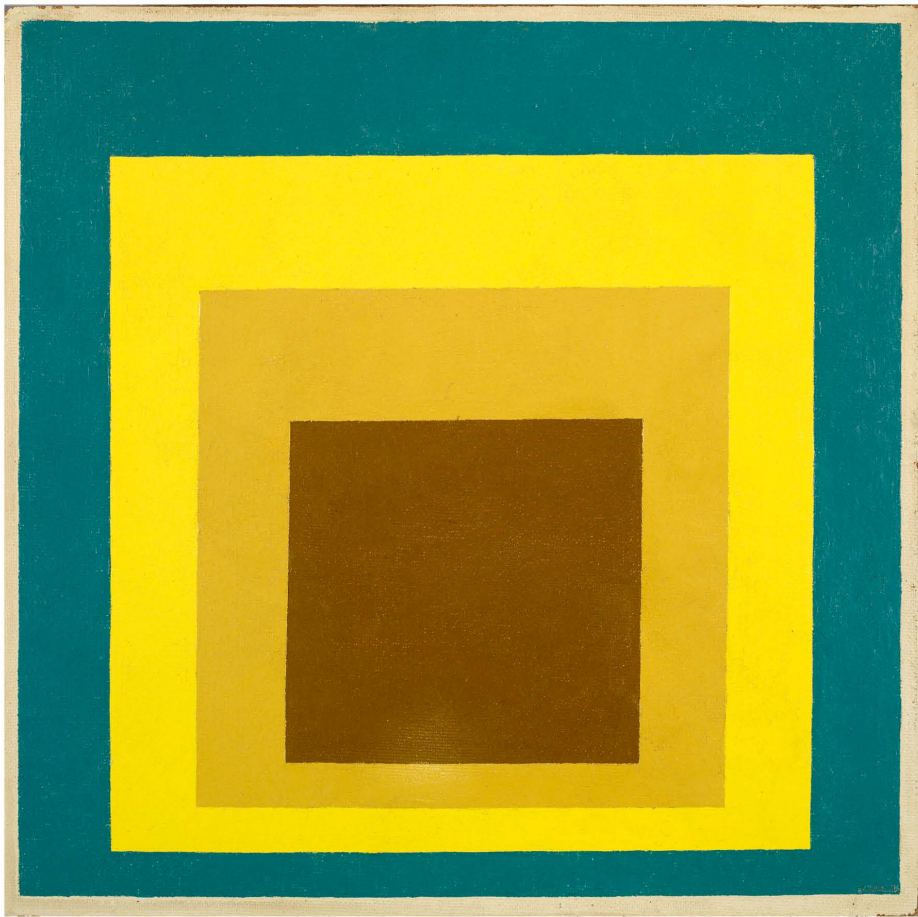
Estos viajes, en la producción de Albers generan una reacción positiva sobre sus procesos teóricos que le permiten entender el expresionismo fuera de la influencia europea de la cual proviene y por causas de las presiones políticas que sufre durante su estancia en la Bauhaus, emigra hacia los Estados Unidos y esto permite que viaje a México y su perspectiva abstracta cambie.

96 Op. cit. García. pp. 224.

97 Subirats, Eduardo. El Fin de las Vanguardias. España. Anthropos.1989. pp. 34.

98 Bataille, Georges. La Parte Maldita y Apuntes Inéditos. Argentina. Los Cuarenta. 2007. pp. 70.

99 Belting, Hans. Antropología de la Imagen. Argentina. Katz Editores. 2010. pp. 73.



Josef Albers. Estudio para homenaje al cuadrado. 1954

Albers realizó unos montajes de fotografías de diversos tamaños a manera de album o recorrido de las zonas arqueológicas, tratando de entender los trazos que se encuentran alineados geoméricamente y permiten diversos puntos de vista y reconocimientos inclusive hasta del mismo punto. La fascinación de Albers por la arqueología mexicana coincidió con un cambio de mayor alcance en su práctica artística. De vuelta en los Estados Unidos empezó a pintar, en vez de seguir haciendo los cuadros de vidrio de colores de sus años de la Bauhaus. En su pintura surgen temas o motivos mexicanos inmediatamente después del primer viaje a México, y ello “plantea la cuestión de la relación entre los montajes fotográficos y las pinturas.”¹⁰⁰

Esta atracción por las zonas arqueológicas en México 1949, permitieron que Albers realizará una de sus obras más importantes, “Homenaje al Cuadrado”, donde se refleja su deseo por mantener un contacto con el espectador más allá de la simple contemplación. El Homenaje al Cuadrado consiste en tres o cuatro cuadros de diferentes colores anidados, son la suma de su interés por la figura geométrica y el color. También se pueden interpretar como “representaciones de una pirámide mesoamericana.”¹⁰¹

Parte de la relación de los artistas con las culturas “primitivas” no fue una coincidencia, cuando los artistas europeos emigraron a los Estados Unidos a causa de la guerra en 1939, la realimentación con estos por parte de los artistas estadounidenses comenzó a volverse más fuerte. En los años treinta, Adolph Gottlieb, quien se convertiría en uno de los más importantes representantes del Expresionismo Abstracto, había estado formando una colección de arte africano. Con esto, los artistas estadounidenses y el arte norteamericano buscaban a sus “primitivos” en el mismo continente. Fue en la misma época en la que artistas jóvenes estadounidenses comenzaban a marcar su propio perfil en lo que Barnett Newman llamó “nueva pintura”.¹⁰²

Newman, entendía que esta relación del “arte primitivo” con las vanguardias en Europa, permitía una relación estética más profunda que el solo hecho aurático y práctico de hacer el arte por el arte, y que los beneficios eran importantes en el arte de Europa. Viendo hacia la parte de su propio continente principalmente en la costa del Pacífico de Canadá hasta el Sur de Alaska, existían tradiciones bastante fructíferas en la tradición humana, esto se puede entender en el sentido de que el rasgo característico del pensamiento salvaje es su intemporalidad: “su objetivo es captar el mundo tanto como una totalidad sincrónica como

¹⁰⁰ Gilderhus, Kiki. Homenaje a la pirámide: los montajes mesoamericanos de Josef Albers en: Brenda Danilowitz et. al, Anni y Josef Albers: Viajes por Latinoamérica. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006. pp. 100 y 101.

¹⁰¹ Ibid. pp. 106.

¹⁰² Belting, Hans. La Historia del Arte Después de la Modernidad. México. Universidad Iberoamericana. 2010. pp. 64.

diacrónica.”¹⁰³ Buscaba una identidad mediante el arte ritual y los tejidos con formas geométricas que realizaban los Indios del continente, apoyados en sus creencias mitológicas y sus objetos ceremoniales, Newman quería quitarse la influencia de la tradición europea y buscaba nuevas formas dentro de la práctica que comprendía que a pesar de llamarlo arte, este, no era uno formal realizado en un lienzo ni expuesto en un museo como Expresionismo; “el nuevo “arte nativo” desde la expresión histórica y recuperada por la vanguardias de los años cuarenta, que en otros tiempos parecía ser la llave a los verdaderos mitos de la vida.”¹⁰⁴ A Newman, le gustaba principalmente la relación que los Totems mantenían como símbolos abstractos y sobre todo en la forma de trabajarlos como ya una estética tradicional en lo abstracto. La bisección como forma simétrica como una forma orgánica sobre las relaciones naturaleza con la vida.

La aportación que Barnett Newman y Ad Reinhardt generaron en el Arte Minimal fue muy importante, más allá de los cuadros monocromáticos del constructivismo ruso debido a las relaciones de la nueva abstracción estadounidense a partir del “primitivismo”. La influencia europea comenzaba a llegar a su fin gracias al acto generado por las culturas calibanes que con su intemporalidad permitieron darle luz y lucidez al Expresionismo Abstracto y abrieron las puertas a que el Arte Minimal tuviera una conciencia superior sobre la articulación de la Gestalt –entre otras cosas- que Greenberg comparaba con una puerta, una mesa o una hoja de papel en blanco.¹⁰⁵

Con el reconocimiento y la claridad con que Newman aprecia las figuras geométricas y las franjas de los tejidos Amerindios, Albers percibe los sitios arqueológicos y casi les rinde un homenaje, y Reinhardt ocupa el monocromatismo como expresión abstracta, se abre el camino del Arte Minimal. Se deja de hablar del contenido, y se comienza a hablar del contenido y el lenguaje de lo artístico, de la naturaleza del significado y el estatus del sujeto, cosas ambas que se sostiene que son públicas, no privadas, producidas en conexión física con el mundo real, no en un espacio mental de la concepción idealista; “el Arte Minimal contradice los modelos dominantes del expresionista abstracto, el artista como creador existencial y el artista como crítico formal. Con ello, desafía asimismo las dos posiciones centrales en la estética moderna que estos dos modelos de artista representan: la primera expresionista; la segunda, formalista.”¹⁰⁶ Foster termina diciendo que lo más importante es que al poner el acento en la temporalidad de la percepción, el Arte Minimal amenaza el orden

103 Levi-Strauss, Claude. El Pensamiento Salvaje. México. FCE. 1964. 295 pp.

104 Belting, Hans. La Historia del Arte Después de la Modernidad. México. Universidad Iberoamericana. 2010. pp. 67.

105 Clement Greenberg, Recentness of Sculpture. Reimpreso en Battcock, Gregory. Minimal Art. A Critical Anthology. Estados Unidos. UCLA. 1995. pp. 183.

106 Foster, Hal. El retorno de lo real. España, Akal, 2001, pp. 44 y 46.

disciplinariode la estética moderna en el que se considera que le arte visual es estrechamente espacial.

Así se pueden relacionar mas artistas con los estudios, intereses e interrogantes respecto a nuestras culturas Precolombinas. Robert Morris viajó a Perú para tratar de comprender las Líneas de Nazca, las relaciones que hace Paternosto del Grupo Madi en Rio de la Plata Argentina a mediados de los años cuarenta con las líneas trazadas de Frank Stella además de los para el Tectónico gráfico de Albers en sus Blank Paintings o el viaje realizado por Robert Smithson a la Península de Yucatán para la realización de sus Desplazamientos.¹⁰⁷

Newman se preguntaba por que el ejercicio esotérico del arte abstracto era exclusivo de la elite *snob*, manteniendo la inmaculada percepción sobre el Expresionismo Abstracto como la mejor de las vanguardias y unicamente comprendida por la clase burguesa, si en los pueblos Amerindios era de lo más normal, bien leído y entendido y parte de su tradición, contrastando la situación de una abstracción de carácter social con un carácter intelectual y emocional, más allá de la comprensión misma del Burgues. Por esto, rechazaba unirse a los “americanistas profesionales” como el llamaba a los moviminetos patrioticos de los años treinta, pero que no se distanciaban del Expresionismo Abstracto.

Con esto y todo el impulso de las vanguardias en Estados unidos y el paso firme en Latinoamerica también con la recuperación de todo el contexto Amerindio en el continente, comienza la época del Arte Minimal.

2.1 Arte Minimal. Heliogábalo Moderno y Contracultural

...(El Arte Minimal) nació en una época en que todo el mundo se acostaba con todo el mundo; y nunca se sabrá dónde ni por quien fue realmente fecundada su madre.¹⁰⁸

Confundir lo innovador con lo estrafalario como comenta Foster, fué una de las situaciones por las cuales el Minimal se desviaba de las cualidades del arte, y Greenberg dentro de su formalismo, comenta que los artistas minimalistas en realidad no han descubierto nada nuevo a través de la realización de su obra, pero se han sacado conclusiones de esto con una nueva consistencia que le debe parte de su novedad a la contracción en la zona en la que las cosas pueden ahora seguramente llamarse no arte.¹⁰⁹ Pero al reconfigurar la palabra,

¹⁰⁷ De Morris, Stella y Smithson hablare más adelante en este texto en relación al Arte Minimal sin hacer a un lado este tipo de influencias y las relaciones que considero existen con la otra parte del tema, que son el Arte Público y Urbano.

¹⁰⁸ Artaud, Antonin. Heliogábalo o el Anarquista Coronado. Argentina. Argonauta. 2006. pp. 4.

¹⁰⁹ Greenberg, Clement. Recentness of Sculpture. Reimpreso en Battcock, Gregory. Minimal Art. A Critical Anthology. Estados Unidos. UCLA. 1995. pp. 182.

la imagen y el objeto durante el Arte Minimal; “se abrió una puerta que nunca se ha cerrado y ha permitido la exploración constante de nuevas formas de hacer, pensar y observar el arte, aunque siempre en constante discusión con la interpretación que durante los años sesenta como reductor y en los años ochenta como irrelevante,¹¹⁰ hacen que el enfoque Minimal sea solo un proceso pasajero y relativo dentro de los procesos teóricos del arte, cuando este, le permitio al arte contemporaneo quitarle el tapón que todavía se encontraba encima del surgimiento de un arte de nuevo prometedor en la historia y quitarse el ojo aristocrático -aunque fuera de palabra- del Expresionismo Abstracto.

Por algunos críticos como Greenberg, Wollheim y Fried entre otros, el Arte Minimal nombrado así irónicamente por Wollheim, era una contracultura que si dejaba crecer iba a ser difícil de controlar, llevando tal fuerza que el arte volvería ya no al ojo inocente del burgués principalmente, sino al ojo social inocente que lo acompañara por el proceso político, social y cultural de las sociedades; “como la invasión de los centauros plasmada en el frotón del templo de Zeus en Olimpia.¹¹¹ Ebrios y furiosos –podría haber comentado Wollheim-, los centauros irrumpen en las fiestas civilizadas que se estan celebrando. Pero surge un severo Apolo, guardián de la culutra ortodoxa, que se adelanta para recriminar a los perturbadores y echarlos fuera; “La experiencia de la ruptura cultural radical -comenta Roszak-, el choque entre concepciones irreconciliables de la vida. Merece la pena recordar que esa batalla no siempre la ha ganado Apolo.”¹¹²

Con todo el proceso aristocrático en Estados Unidos y en comparación los movimientos artísticos culturales como el TGP y la cultura Soviética en Latinoamerica, una forma de control surgia de los movimientos artísticos con mediación del Estado para poder realizar una colonización o inclusive una “auto-colonización”¹¹³ a manera de Guerra Fria.¹¹⁴ Con los cambios conceptuales de los expresionistas abstractos como Albers, Newman y Reinhardt, la estabilidad del Estado se veía un poco sacudida por contemplar nuevamente lo “primitivo” y a la sociedad como factores conversatorios dentro del arte.

110 Foster, Hal. El retorno de lo real. España. Akal. 2001. pp. 44 y 46.

111 Roszak, Theodore. El Nacimiento de una Contracultura. España. Kairós. 1981. pp. 57 y 58.

112 Ibid. pp. 58.

113 Žižek, Slavoj. En Defensa de la Intolerancia. España. Sequitur. 2008. pp. 54. Žižek comenta que la empresa global, por así decir, cortó el cordón umbilical con su madre-patria y trata ahora a su país de origen igual que cualquier otro territorio por colonizar. Paises como Francia, EE. UU. Y México entre otros, no hacen distinción de las poblaciones de origen.

114 Se comenta que la Guerra Fría pudo haber iniciado después de la Primera Guerra Mundial con el surgimiento del Primer Estado Socialista con la Revolución Rusa. Pero no fue sino a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, esta se hizo obvia y funciona como una forma de colonización moderna. Y que en Estados Unidos, se realizaba en forma de una Auto-colonización como Žižek la llama. Esto solo es un dato histórico, pero que se verá reflejado durante el texto.



Ad Reinhardt. Abstract Painting. 1960-66

Con el trabajo de Ad Reinhardt que consistía en pinturas monocromáticas, de gran formato y totalmente opuestas a la expresión de Pollock, comentaba que “el último objeto de cincuenta años de arte abstracto es el de presentar el arte-como-arte y nada más, haciéndolo más puro y vacío, más absoluto y exclusivo-no-objetivo, no-representativo, no figurativo, no-imaginista, no expresionista, no-subjetivo. La única manera de decir lo que es el arte-abstracto o arte-como-arte es decir lo que no es.”¹¹⁵

El Arte Minimal¹¹⁶ surge en medio de un choque artístico que comprendía ciertas diferencias sobre la dirección que llevaba el arte a principios de la década de los cincuenta, donde con el paso del Expresionismo Abstracto, el Arte Minimal consumaba un modelo formalista de la modernidad, lo complementaba y lo rompía con él. “Más adelante en los ochenta por una reacción general que empleaba una condena de los años sesenta para justificar un retorno a la tradición en el arte y en lo que no es el arte. (...) Que en los ochenta –continúa Foster- se llama perjurio por que el Minimal era representado como reductor y retardataire a fin de hacer que el Neo-expresionismo pareciera expansivo y vanguardista.”¹¹⁷ Lo importante en esta cita de Foster, considero parte del hecho de muchos de los cambios sociales que surgieron en el mundo, con el bloque Soviético que se expandía y de alguna forma partía de las relaciones sobre lo que en algún momento se empezaba a considerar arte, que intentaba mantener el aura de este y a partir de la posguerra con el Expresionismo Abstracto y la figura emblemática de Pollock.

El Arte Minimal buscaba (como el TGP) agitación o sacudir la plataforma, que se da por sentado, o construcción en el sentido de ayudar a construir una cultura, el impacto de las obras hechas en estas circunstancias siempre trata de ir más allá de los objetos que se producen. Podemos hablar de este impacto por que las obras muchas veces ni siquiera se ataron a su “identidad artística”. Los artistas muchas veces se volvían contra el arte mismo y sobrepasaban los límites que se establecían en las institucionales y lograr una ruptura elitística. El arte se convertía en el acto del ataque por que era demasiado restrictivo para tratar con la realidad circundante. Por lo tanto hacer arte, por lo menos en lo que respecta a su versión formalista, dejó de ser una cuestión real. El objetivo era organizar una comunidad receptiva, lo cual es un objetivo político.¹¹⁸

¹¹⁵ Rodríguez Prampolini, Ida. El Arte Contemporáneo. Esplendor y Agonía. México. UNAM, IIE. 2006. pp. 199.

¹¹⁶ Llamemoslo así por cuestiones históricas en relación al que considero un mal uso de la palabra Minimalismo se ha representado en muchos aspectos culturales, que representa mas bien una acción o un estilo más que una connotación teórica basada en fundamentos históricos más allá de su antecesor llamado Expresionismo Abstracto. Richard Wollheim es quien le da este nombre (Minimal Art) como una forma de expresarse sobre algo mínimo, como una amenaza sobre los valores del arte. Y como si fue una amenaza para el arte institucional, se merece el nombre de Minimal que hasta la fecha no se deja de ocupar en los Estados Unidos.

¹¹⁷ Foster, Hal. El Retorno de lo Real. España. Akal. 2001. pp. 39

¹¹⁸ Camnitzer, Luis. Didáctica de la Liberación. Arte Conceptual Latinoamericano. España. HUM. 2008. pp. 36.

Cuando es colocado un objeto artístico dentro de un lugar específico, se toman en cuenta ciertas particularidades y especificaciones del lugar, el habitante, los transeuntes, el movimiento diario de dichos espacios y el efecto que puede transmitir en el diario colectivo que inclusive se puede crear a partir de la misma obra artística. El objeto Minimal cambio la relación de obra y espacio, vacío y saturación al ser colocada, además de eliminar los efectos mágicos de la escultura y la pintura. Esto se ve reflejado mayormente en la obra de LeWitt y de Judd. “El objeto no debía, según la opinión de Judd, ni por su tamaño, su colocación o por supuesto, su dinamismo o figuración, imponer un efecto dominador sobre el espacio circundante”.¹¹⁹

En el Minimal, la percepción cotidiana y artística del objetos no se hace a un lado, al contrario, ya que este arte, no es figurativo y su intención no es recuperar experiencias de cualquier índole y mucho menos es útil. Pero lo que se rescata de estas características es la experimentación espacial (de la que hablaremos a continuación) no solo visual en relación al tamaño y materiales puestos frente al espectador. Esta forma literal de apreciar el arte permite abrir una puerta hacia la eliminación de lo imaginativo que alcanza ciertos límites y esquemas de lo estético que dentro de la escultura pueden ser puntos importantes para una mejor interpretación de los objetos. No solo rechaza la base antropomórfica de la mayoría de la escultura tradicional (aún residual en los gestos de la obra abstracto-expresionista), sino también la desubicación de la mayoría de la escultura abstracta. En una palabra, con el Minimal, la escultura deja de estar apartada, sobre un pedestal o como arte puro, sino que se recoloca entre los objetos y se redefine en términos de lugar.¹²⁰

Por que el Arte Minimal causó tantas diferencias sobre el curso continuo que se llevaba con los términos de vanguardia. Que fue lo que hizo que el arte desde sus principios institucionales quisiera lo más pronto posible encerrarlo, aprovecharlo, desaparecerlo y luego revertirlo en el cubo blanco y que éste solo encontrara un aliado importante sobre la estructura conservadora dentro de los parámetros del arte. La historia del Arte Minimal va más allá del hecho de una separación del arte en el sentido conceptual y de formación en relación al Expresionismo Abstracto. Si ya existía el antecedente de Duchamp sobre su “readymade no asistido” y la posibilidad de “hablar con otro lenguaje” el arte cambió su enfoque, el lenguaje se modificaba hacia un planteamiento sobre lo que se estaba diciendo, es decir, pasó de un cuestionamiento morfológico a uno de función, de la apariencia y la concepción.¹²¹

¹¹⁹ Pérez Carreño, Francisca. Arte Minimal, Objeto y Sentido. España, La Balsa de la Medusa, 2003, pp. 57.

¹²⁰ Op. cit. Foster. pp. 42.

¹²¹ Kosuth, Joseph. El Arte después de la Filosofía. 1969. Kosuth habla de la separación de la estética del arte y la belleza de este desde un punto de vista filosófico. Relacionándolo con el Formalismo que él considera el principal promotor de la idea de la estética como arte.

Teorizar sobre un tema en cuestión puede resultar difícil si no existen bases históricas para poder realizarlo que nos lleven a un mejor entendimiento de nuestro ahora y así poder articular las características para un futuro al menos próximo. La negación que genera el Minimal sobre el arte permite canalizar las perspectivas teóricas de otro modo, si Fried fué el mejor crítico de esta vanguardia no fue por que buscaba la forma de rescatar anteriores expresiones ni dentro del mismo contexto buscar culpables y causantes de desbocar a los artistas jóvenes a determinar que es lo que se tiene que hacer con el arte o como debemos entenderlo, sino por que entendía en que consistía y así podía condenarlo con o sin razón, dependiendo del aprecio a la vanguardia. Fried se centraba en lo teatral como eje corruptor del Minimal y una amenaza para la tardomodernidad, lo que le permite poder romper con ella y modificar las percepciones de la imagen de la escultura y la pintura como la entendemos.

La des-purificación de la visión del arte ha ido acompañada de un destronamiento de la idea del artista como creador de una imagen original, una Gestalt visual nueva que emerge completamente formada desde la mente del “visionario” artístico para deslumbrar y fijar la atención del espectador; “en lugar de este arte de la imagen purificada y original, el posmodernismo nos ha ofrecido el pastiche, la apropiación la alusión irónica, un arte dirigido a los espectadores que tienen más posibilidades de quedarse desconcertados que deslumbrados y cuya sed de placer visual parece quedar deliberadamente insatisfecha.”¹²²

Parte del proceso converge en la libertad (no la soberanía) del arte como productor de expresión estando permitida siempre y cuando pueda devenir en el debate público. Si colocamos la obra de arte dentro de un museo, automáticamente el museo le genera un caparazón casi celestial como proceso clasista sobre lo que debemos entender como arte. No necesariamente el arte tiene que ser “público” solo por estar colocado en las ciudades o entornos, por que si es colocada un escultura alrededor de un museo o galería, todavía el halo divino la protege del concepto público y la mantiene en el estatus institucional. La insatisfacción del arte también se genera cuando este es colocado en las ciudades y no existe una relación más allá del estado conceptual de la pieza, puede pasar desapercibida o generar una total nulidad con el espectador y lo que se quiere y busca en una obra de Arte Público dentro o fuera de un museo, es que el espectador se vuelva participativo sin llegar a ser parte de la misma obra como concepto primario del artista. Considero que es posible realizar Arte Público y/o Urbano partiendo de las características principales y primordiales de la teoría y práctica Minimal, así, a medida que el espectador se mueve en

122 Mitchell, W.J.T. Teoría de la Imagen. España. Akal. 2009. pp 214.

relación al objeto, o los objetos se desplazan a una nueva situación, su forma abierta y neutral sufre una variación infinita.

Hasta la propiedad más patentemente inalterable –la forma- varía. Es el espectador el que cambia de forma constantemente al cambiar su posición relativa a la obra. Extrañamente, es la fuerza de la forma constante y conocida, la Gestalt, la que permite que esta conciencia se vuelva mucho más enfática en estas obras que en toda la escultura anterior; “un bronce barroco figurativo es diferente desde cada lado. También lo es un cubo de dos metros. La forma constante del cubo que se tiene en la mente, pero que el espectador nunca experimenta de forma literal, es una realidad frente a la que pueden relacionarse las vistas perspectivas, cambiantes y literales. Existen dos términos diferentes: la constante conocida y la variable experimentada. Esta división no tiene lugar en la experiencia del bronce.”¹²³

Pero no solo el espectador se tiene que mover o el objeto se tiene que desplazar, con esto quiero decir que una de las máximas que el Minimal deja en el arte es que es este mismo el que tiene que demostrar que existe un interés mutuo de lo que se realiza, se necesita alejarse un poco del filtro para que este mismo filtro puede penetrarse con el arte y no de manera inversa, esto permite al arte volverse un ente más social y con mejores perspectivas del espectador, ya que todavía el arte disfruta de la protección institucional y así aprovecha sus privilegios de una manera que más de una vez ha dado lugar a los procesos legales -dentro de la institución y un poco más allá de esta-; “aún bajo el disfraz de la “corrección política”, el arte maltrata esta libertad al tiempo que sólo da opción a una posición, la suya, y excluye cualquier otra en el nombre de una “mayoría silenciosa”, en este caso, los mecanismos son particularmente efectivos en cuanto que vinculan los temas de los ideales públicos con aquellos de la alta cultura (el arte).”¹²⁴

Considero que existen obras Minimal que pueden ser consideradas como Arte Público (principalmente) debido a la idea de integración con el espectador más allá del Land Art que es una versión Minimal extraída de los museos (casi perfecta debido a que al final del recorrido en el arte de la tierra, se impulsó –e impuso- la necesidad de llevar registro de lo hecho en los entornos de las ciudades donde principalmente se realizaban las obras. De aquí el hecho de la teoría del site y non-site de Smithson con sus desplazamientos) y que no existía esta ruptura con los espacios museísticos debido al patrocinio y al registro del objeto artístico, o la Instalación que es la nueva interpretación del Minimal ya que

¹²³ Morris, Robert. Notes of Sculpture. Reimpreso en Battcock, Gregory. Minimal Art. A Critical Anthology. Estados Unidos. UCLA. 1995. pp. 234.

¹²⁴ Belting, Hans. La Historia del Arte Después de la Modernidad. México. Universidad Iberoamericana. 2010. pp. 72.

en algunos casos, la Instalación es la creación de un espacio y la participación física del espectador, y que después de todo estas dos formas de expresión artística encuentran afinidades en su antecesor el Minimal. La SLAB de Morris, es una invitación a transformar la etiqueta del conservador de museos en una forma perceptiva e intelectual de Arte Público. por tanto, la obra no envuelve su habilidad, tiempo y esfuerzo en el modelo tradicional del caso (envoltorio) cuya estructura dentro/fuera una la obra de arte con el fetichismo de la mercancía como un contenedor de valores y significados ocultos: “lo que Marx llamó una mera gelatina del trabajo humano y Freud diagnóstico como el fetichismo de los objetos que ocultan el trabajo del inconsciente.”¹²⁵

Morris entiende el nuevo límite con el que se puede desarrollar el objeto artístico dentro de los aspectos escultóricos, desde el objeto hasta la obra monumental relacionados a la escala humana. No hacer un objeto ni tampoco un monumento vuelve al arte más libre y lo acerca al público; “el arte Minimal trata de descubrir y proyectar la objetualidad como tal, mientras que el arte tardomoderno aspira a derrotar y suspender esta objetualidad...el factor crítico es la figura, la cual, lejos de ser un valor escultórico esencial (como Morris lo considerará), es un valor pictórico esencial. (...) Si “produce la convicción como figura” puede la pintura tardomoderna suspender la objetualidad, trascender el literalismo del Minimal y adquirir así presentidad.”¹²⁶

Con esta afirmación y la idea de Fried sobre la negación del arte proveniente del aspecto teatral, es donde choca de manera sísmica la contracultura del Minimal sobre los procesos del arte de posguerra o la tardomodernidad. Fried junto con Greenberg hablan de un vanguardismo infantil: lejos de ser una superación dialéctica del arte en la vida, la transgresión minimalista únicamente obtiene el literalismo de un acontecimiento y objeto sin marco “tal como ocurre, tal como meramente es”. Fried llama a este literalismo minimalista “teatral” por que implica al tiempo mundano, una propiedad que considera inadecuada para el arte visual. Así aunque “el Arte Minimal no amenaze la autonomía del arte, el viejo orden ilustrado de las artes (temporales frente a las espaciales) es puesto en peligro. Por eso es por lo que “el teatro es ahora la negación del arte” y por lo que debe condenarse el Minimal.”¹²⁷

Regresamos al punto de la lucha del arte burgués contra el espectro social que continuamente lo acecha buscando un verdadero orden social. Además, se mantiene la forma aurática sobre las expresiones de los críticos en contra de todo lo que parezca o ponga en peligro a la institución arte como la defienden

¹²⁵ Mitchell, W.J.T. Teoría de la Imagen. España. Akal. 2009. pp 227.

¹²⁶ Foster, Hal. El Retorno de lo Real. España. Akal. 2001. pp. 54.

¹²⁷ Ibid. pp. 55.

Fried y Greenberg retomando –si es que alguna vez la soltaron- la idea de un clasismo más que inerte como cuando Greenberg llamaba al arte Kitsch como un arte producido en masa para las masas industriales, disfrazando este señalamiento para corregir los hoyos de los vicios y la falta de argumentación del Expresionismo Abstracto.

Tomar al teatro en una representación de Mefisto-teatro dispuesto a hacer todo lo posible para que el Fausto-Minimal le venda su alma al diablo por la insatisfacción que le genera la vida –capitalista como señala Berman- y este Fausto-Minimal encarnadamente conecta sus impulsos personales con las fuerzas económicas, sociales y políticas que mueven el mundo; aprende a construir y a destruir. El Arte Minimal, expande el horizonte de su ser, de la vida privada a la vida pública, del intimismo al activismo, de la comunión a la organización. Enfrenta todos sus poderes con la naturaleza y la sociedad; lucha por cambiar no solo su propia vida, sino también la de todos los demás. Ahora encuentra el medio para actuar eficazmente contra el mundo feudal y patriarcal: “construir un entorno social radicalmente nuevo que veciará de contenido el viejo mundo antiguo y lo destruirá.”¹²⁸

Dentro del Minimal, el aura es eliminado por procesos mecánicos que permiten una producción en serie, quitando toda esta alusión e ilusión sobre el objeto artístico. Esto permite al Arte Minimal ser más objetivo en la representación de los objetos sin las analogías de la estética o conceptos que van más allá de lo que es presentado al espectador, esto no quiere decir que existe un rechazo hacia el objeto artístico; Permite poder contemplar o apreciar las características mostradas en el momento. Como Foster señala: “el Minimal rompe con la tardomodernidad mediante una recuperación parcial de la vanguardia histórica, específicamente de sus desbaratamiento de las categorías formales del arte institucional.”¹²⁹ Lo que nos demuestra Fausto es una situación de aureola invertida (lo que llamo huella), es decir, aquí la aureola ya no funciona como esta clase estética que le dá la burguesía en este caso al arte, sino que Goethe por medio de Fausto nos ofrece el arquetipo de un intelectual moderno –o tardomoderno- obligado a venderse para crear una diferencia en el mundo. Fausto también personifica un conjunto de necesidades endémicas de los intelectuales: no solo los impulsa la necesidad de vivir, que comparten con todos los hombre, sino también su deseo de comunicarse, de entablar un diálogo con sus semejantes.¹³⁰

¹²⁸ Berman, Marshall. *Todo lo sólido se Desvanece en el Aire*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 1988, pp. 53.

¹²⁹ Foster, Hal. *El Retorno de lo Real*. España. Akal. 2001. pp. 57.

¹³⁰ Berman, Marshall. *Todo lo sólido se Desvanece en el Aire*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 1988, pp. 116.

Con la teoría del Minimal, en el Arte Público encuentra relaciones muy estrechas con la obra de arte. La obra no es autónoma y depende del contexto donde es colocada sin importar el lugar, fuera o dentro de una galería o estudio. Las experiencias pueden variar de acuerdo a situaciones y lugares, esto permite compenetración constante con los públicos y entornos del arte, el arte debe ser para todos e interpretado por todos, de esto el Minimal se encarga de que los criterios y apreciaciones sean diversos partiendo de una abstracción que nos permita despertar nuestras ideas.

Eliminar la experiencia estética, dejar de ser pasivo y solo participar con nuestra contemplación o percepción de la obra. Si bien Armajani dentro del Arte Público optó por elementos donde el transeunte o espectador pueda ser participe, estos no dejan de ser proyectos arquitectónicos que permiten esta funcionalidad como un puente o una banca en medio del bosque, la participación radica en la utilización de dichos objetos. El Minimal, se centra más en el espectador y sus relaciones con el espacio sin la necesidad de buscar un sentido. Considero que no es necesario que la obra particularmente pueda mimetizarse con el espacio donde es colocada como se puede manifestar en una instalación, sino que, esta abstracción Minimal nos lleva a una espacialidad poco (o casi nada) empleada dentro de las propuestas de Arte Público y/o Urbano, se tiene que acceder a que el objeto artístico tenga un sentido indivisible, es decir, que el arte que es colocado en nuestras ciudades y entornos pueda también ser participe de manera natural en los espacios, controlar la situación mediante un comportamiento corporal, identificar el sentido del objeto, “si la acción es una simple reacción mecánica al tamaño, incluso a la forma del objeto, o se debe a nuestra curiosidad de aficionados, entonces no esta exigida por la cualidad artística del objeto, o por el objeto artístico, sino simplemente por el objeto”.¹³¹

2.2 El Chamán Minimal. Espacio y Vacío

El hablar del espacio dentro del Minimal es parte fundamental de la creación del objeto de arte. El Minimal relaciona el espacio con el objeto y el espectador que al participar dentro de un todo y por un periodo de tiempo real, capaz de que sus partes (público-espacio-obra) mantengan el sentido de un todo como unidad; “la etiqueta en la pared me quito el sueño. Provoca el sudor frío del insomne. Esta etiqueta de pared comienza a latir con una amenaza ambigua, desdeñando su estatus reprimido como un mero relleno ligüístico. Esta molestia institucional y

131 Pérez Carreño, Francisca. Arte Minimal, Objeto y Sentido. España, La Balsa de la Medusa, 2003, pp. 163.

tautológica se desliza y se retuerce en las sombras. Comienza a hacerse mayor que las obras en mis galerías de sueños; una presencia hipnagógica, gruñona, al acecho.¹³²

Robert Morris fue el más elocuente de todos los artistas Minimal con los textos que escribió en relación a este a pesar de no estar catalogado solo como artista minimalista. Como el texto arriba citado escrito por el y que fue recuperado por Mitchell para dedicarle un texto completo a la obra de Morris también tiene dos puntos. El primero es que Morris no fue el único que escribió en relación al Minimal pero sí el más importante y que siempre ponía en tela de juicio hasta las mismas formas de la vanguardia; y segundo que la expresión de chamán citada arriba no solo es en referencia a él; “todo el proceso teórico que desarrollaron los artistas fue de gran importancia para el entendimiento y los flujos de la obra de arte con los públicos a sus relaciones espaciales alrededor de ambas, y esto dio paso a la conceptualización que más adelante se llamaría Arte Conceptual.”¹³³

Algo que me resulta importante para entender a manera de analogía del Minimal con el Arte Público y/o Urbano es esta preocupación del espacio, no como soporte de algo, sino como parte de ese algo:

“Morris decía que no pretendía hacer escultura ambiental, es decir, basada en la creación, dentro del espacio cotidiano, de una zona de influencia del objeto o de un objeto para un ambiente determinado. Hay una relación espacial, corporal o cinestésica con el objeto que es claramente fundamental, pero no está regida por su forma de estar en el espacio, en el espacio cúbico preexistente de la galería o en el espacio matemático, o en el espacio del jardín del museo o de la ciudad. De tal manera que la obra no determina la percepción del espacio alrededor, al menos no en ausencia de un espectador con quien entra en interacción. Esta falta de interés por el carácter espacial de la obra tiene que ver con su concentración sobre el objeto y su carácter de objeto, es decir, por la situación epistemológica más primitiva, que ya incluye un espectador”.¹³⁴

No se necesita una participación directa del público como otras disciplinas del arte lo requieren, sino que con el simple hecho de estar y coexistir en un mismo espacio, el carácter formal de la obra, el espacio, y el espectador comienza a crear participación. Volvemos al punto del control sobre la situación aunque esto sea meramente visual.

¹³² Mitchell, W.J.T. Teoría de la Imagen. España. Akal. 2009. pp 214.

¹³³ O Arte Posminimal. No voy a andar completamente en el Arte Conceptual por que esto no es motivo de la investigación, además que considero que con el Arte Conceptual se volvió a generar por lo que los artistas del Minimal habían desarrollado y la institución abordó nuevamente el arte quitándole muchos beneficios ganados por el Minimal. Además, conforme avance el texto se encontrarán las relaciones obvias del Minimal y el Conceptual.

¹³⁴ Pérez Carreño, Francisca. Arte Minimal, Objeto y Sentido. España, La Balsa de la Medusa, 2003, pp. 132.

Las acciones técnicas mostrada en el Minimal nos permiten comparar que su papel del técnico en nuestra sociedad es análogo al viejo chamán tribal (“en el sentido de que la plebe considera a ambos como personajes que conjuran misteriosas fuerzas de maneras igualmente misteriosas”).¹³⁵ Retomando las capacidades de la contracultura como lo venia desarrollando anteriormente y puesto que el chaman resulta esta especie contracultural a erradicar el texto Minimal en manos de el formalismo, podría continuar en un sentido de inmanencia capaz de revertir situaciones y apoyarse en sentidos más palpables y relacionales fuera del esteticismo como un momento caótico; “si la obra del artista tiene éxito, si el ritual del chamán es efectivo, el sentido que de la realidad tendrá, la comunidad se expandirá; algo de las potencias oscuras enriquecera su experiencia.”¹³⁶

La escultura Minimal cambio la relación entre del espectador con la obra esto debido a la utilización del espacio circundante. Este (el espacio), influye en la forma del objeto artístico y a su vez el objeto determina la percepción del espacio donde es colocado. A partir de este momento, el espectador hace presencia sobre su actividad frente a la obra y como esto le afecta en la percepción del espacio donde estan situados los objetos y el espectador (público-espacio-obra), el espacio físico y el arte Minimal existe como cualquier otra cosa dentro del entorno; “la relación del arte y el lenguaje, del objeto y la etiqueta, es una de las principales paradojas de la escultura Minimal. Por un lado, el espectador se enfrenta a objetos simples, desnudos, elementales, por lo general “sin título”, que parecen deliberadamente inexpresivos, fríos y mudos.”¹³⁷

Esto quiere decir que el Minimal insistía que la unidad parte de un todo lleno de elementos, nada existe de manera individual, que nuestra percepción y conocimiento del mundo con los objetos no se construye a partir de una sola imagen o que la percepción que tenemos de un todo parte primordialmente de una imagen unitaria, al tener conciencia y percepción de los objetos es debido a que los compartimos con otros y siempre mantenemos la relación con ellos directa o indirectamente; “las relaciones del Arte Público con el espectador pueden ir más allá de un performance, una instalación, in situ o intervención ya que muchas de estas obras realizadas en la calle carecen de algo particularmente importante que es la utilización del espacio circundante.”¹³⁸

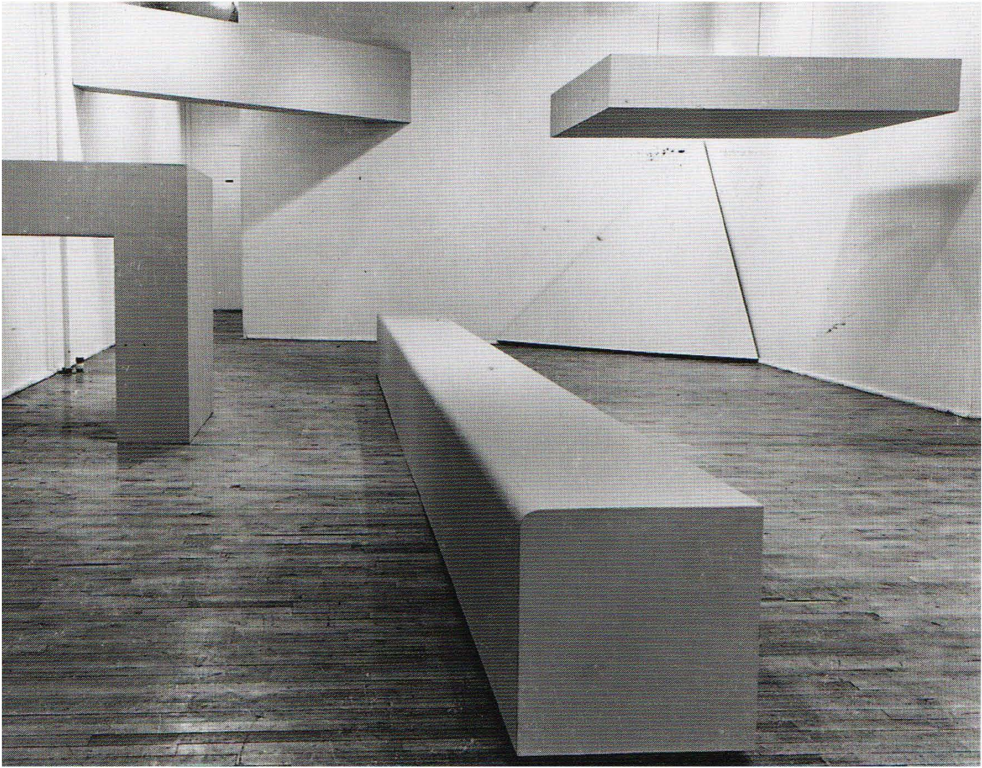
Se puede considerar el Minimal como un objeto vacío, carente de emociones, aura, concepto, interpretación y además de un sentido en torno a los movimientos

¹³⁵ Roszak, Theodore. El Nacimiento de una Contracultura. España. Kairós. 1981. pp. 275.

¹³⁶ Ibid. pp. 275 y 276.

¹³⁷ Mitchell, W.J.T. Teoría de la Imagen. España. Akal. 2009. pp 216.

¹³⁸ Sobre las relaciones del espacio en el Arte Minimal, Arte Público y Arte Urbano serán revisadas en los capítulos siguientes mas a fondo y relacionando los conceptos y sus términos a manera de acercamientos generales sobre el tema de la investigación.



Robert Morris. Vista de la Instalación en Green Gallery, Nueva York. 1964

artísticos antes y después del Minimal (como vanguardia y nuevo pensamiento o resultado de trabajo industrial) donde la expresión de éste hace a un lado todo sentimiento –o al menos eso parece- con el uso de la industria y el “poco trabajo manual de artista” que solo parecía poner sobre la mesa la idea del objeto artístico que se entiende como un organismo y un símbolo.

Esta carencia de la forma en el sentido figurativo que es utilizado por el arte en general (a todo el arte), en el Minimal no se considera como el esplendor o apariencia de una idea, sino como una mitad sensible de la unidad simbólica, la cual no tiene un significado añadido a su forma. Mediante esta forma, es como se permite un acercamiento al objeto artístico como su concepción simbólica. En el Minimal “no afirman su pertenencia a un mundo ajeno al mundo físico, cuya existencia se intuye a través de la forma. La obra no se entiende como la señal de un mundo estético en este, y no remite a nada más allá de su materialidad. Su antiilusionismo consiste en no considerar la forma perceptiva como receptiva y, por tanto, en considerar lo que aparece como lo que es”.¹³⁹

A partir de la forma y el como se generan los resultados de los materiales empleados por los artistas minimalistas, el vacío es referido a esta carencia de contenido, un arte hueco que no deja nada a la imaginación (percepciones diversas), ni mucho menos a las interpretaciones. Considerado como una falta absoluta de contenido y de supuesta “falta de significación”.

El uso de materiales industriales como el acero, el acrílico, plástico y madera por mencionar algunos, se entiende como si fuera un reconocimiento tácito de superficialidad. Por el contrario esta “superficialidad” de los objetos minimalistas demuestra que todo objeto contiene una imagen que es y puede ser reflejada, que el objeto es real, compuesto de un sentido compositivo por él mismo sin la necesidad de formas específicas y/o construcciones elaboradas más allá de la maleabilidad del material, y que la mismo tiempo, esta imagen posee su propia realidad objetiva.

Este “vacío artístico” visto en las obras Minimal, mas bien pueden ser considerados como dualidades entre espacio y vacío, fuera y dentro o interior exterior. Es como en la propuesta de esta investigación donde el Minimal y el Arte Público y/o Urbano pueden llegar a una dualidad entre mente y cuerpo (ya sea desde el cuerpo humano, del objeto artístico o del entorno y espacio y/o vacío a ocupar).

139 Pérez Carreño, Francisca. Arte Minimal, Objeto y Sentido. España, La Balsa de la Medusa, 2003, pp. 156.

No todo objeto artístico debe tener algo interno, es decir, este concepto que tiene que ser expresado mediante el envoltorio que puede ser el arte. También esta literalidad y antiilusionismo permite al espectador de los objetos “vacíos”, que ocupan espacios y denotan vacíos en sus entornos, la posibilidad de mantener una participación de la sociedad, complementando mediante un pensamiento individual colectiva algo indivisible en un todo como lo puede ser el espacio-objeto-público.

El vacío del objeto Minimal desmonta las afinidades estéticas que llevan el arte al presentar obras con un enigma particular, no siempre visible en la forma y que nos lleva a una interpretación veraz de lo que el artista quiere decir. Esta expresión del decir la separa el Minimal en la relación del objeto con el tema, en el alma de la pieza de arte se entrama un objetivo específico de lo que se quiere decir, en el objeto minimalista parte de una identidad común conceptual como unidad social. Parte de esta unidad es lo que parece en cierto punto demostrar porque el Minimal como objeto carece de una interpretación individual.

Si en el Minimal todo está expuesto, “El verdadero artista ayuda al mundo desvelando verdades místicas”¹⁴⁰ puede sonar muy pretencioso. No todo el arte tiene que ser mostrado como una unidad con su entorno, ni tener la necesidad de relacionarse de cualquier manera con el público. En este proyecto de investigación la intención es relacionar este vacío (también generador del espacio) comunicativo del Minimal con el Arte Público y/o Urbano, reconocer las características de las cuales se fundamenten piezas de arte que conformen una identidad libre del individualismo, reconocer el tema en un conocimiento más profundo que parta desde una idea principal capaz de ser expresada de maneras diversas.

Romper con la idea romántica idealista (incluida el aura) es una superación importante del arte Minimal sobre el Expresionismo Abstracto principalmente y su opuesto llamado Pop Art. La idea Minimal sobre el espectador y el espacio público considerando el dentro y fuera de los museos y galerías es que la obra al ser expuesta (insisto, dentro o fuera del museo) este completa, acabada, que el espectador no tenga la necesidad de completar la pieza de arte. La interpretación de la obra se pierde cuando se llena de contenidos propios del público en vez de relacionarse de un modo más abstracto con las condiciones de lo expuesto. Krauss estimaba que las obras Minimal por “su insistencia en la exterioridad, el carácter público del espacio en el que existen la verificación y el significado”.¹⁴¹ Al contrario del Pop Art, que funciona como el opuesto social en

¹⁴⁰ Bauman, 1967.

¹⁴¹ Pérez Carreño, Francisca. Arte Minimal, Objeto y Sentido. España, La Balsa de la Medusa, 2003, pp. 169.

la forma disfrazada de lo social, elevando la cultura popular a niveles estéticos aristocráticos, si por cultura popular y social entendemos todo lo relacionado al consumo, la televisión, estrellas del cine y demás afiches “populares” entonces no hablamos de Pop Art. Para muestra un botón.

En una galería en Munich en 1980 en la que Warhol exponía sus retratos de Beuys. Esto fue apenas unos años después de que Beuys cautivara al medio artístico norteamericano utilizando rituales encantadores casi atávicos (el “episodio del coyote”) y de que fuera aclamado en el Museo Guggenheim como un profeta del arte europeo. Warhol, el virtuoso oráculo de la sociedad estadounidense, al principio fue desairado a favor del culto a la naturaleza de Beuys. Quizá cada uno estilizaba su arte a favor o en contra de los medios de comunicación en un sentido opuesto; “aun así ofrecieron el espectáculo, no sólo de un encuentro personal, sino de un encuentro entre los dos hemisferios que, con sus ilusiones, estaban a la vez conectados y separados.”¹⁴²

Cabe recordar que nadie esperaba un retrato de Warhol hecho por Beuys. Todos los que visitaron la exposición podían paradójicamente convencerse una vez más de que cuando Warhol pintaba a alguien tampoco estaba haciendo un retrato. El simple hecho de que hubiera colocado muchas cabezas de Beuys juntas, obras que contenían una o varias cabezas, era prueba de ello. Eran, como siempre con Warhol, clichés captados por los medios de comunicación que reducían no tanto a la persona, sino su “imagen” a un mero eslogan visual. Era precisamente aquí donde Warhol representaba los lugares comunes estadounidenses que, nos guste o no, estetizaba más que criticaba –en otras palabras, “los transfería a una forma de arte que era completamente incomprensible para los críticos europeos en 1960 cuando le conocieron por primera vez.”¹⁴³

Aquí anoto puntos importantes que relaciono hacia los actos chamánicos en la forma de arte, los actos auráticos del arte y hacia los espacios y vacíos que van más allá del acto espacial ya sea en una galería, museo, ciudad, entorno, plaza, centro, etc.

Cuando Beuys realiza *I Like America and America Likes Me* (1974). El gusto de “América” (Estados Unidos) es contrario y se vuelve un acto colonizador sobre el país más colonizador de la era moderna. Si esto fue tomado como un gesto estético y artístico, también pudo haber sido tomado como un acto ofensivo y directo sobre la falta de conocimiento de cultura Amerindia en Estados Unidos. Generando caos, demostrando que los principios no se encuentran, no se

¹⁴² Del libro de Belting *La Historia del Arte después de la Modernidad*, voy a continuar con la cita por que me gustaría ponerla en contexto.

¹⁴³ Belting, Hans. *La Historia del Arte Después de la Modernidad*. México. Universidad Iberoamericana. 2010. pp. 74.

inventan; se conservan, se comunican; “y existen pocas operaciones en el mundo más difíciles que conservar la noción, a la vez diferente y fundada en el organismo, de un principio universal.”¹⁴⁴ Esto es lo que el Minimal en la figura de sus artistas, principalmente de Robert Morris muestra, que el estado del artista nos permite reflexionar sobre como ese objeto casi inservible que llamamos arte. Colocado en galerías puede generar indiferencia, elementos nulos o por el contrario, el contacto y los flujos entre objeto, espacio y público. ¿Puede existir una obra que tenga solo una propiedad?. “Obviamente no, ya no existe nada que tenga una sola propiedad. Simplemente, la pura sensación no puede ser transmitible precisamente por que uno percibe simultaneamente más de una propiedad: el color, la dimensión, lo plano, la textura, etc. Sin embargo, hay ciertas formas que existen que, si éstas no niegan las sensaciones relativas del color a la textura, la escala a la masa, etc., no presentan partes claramente separadas para esta clase de relaciones que se establecen en términos de formas. Tales son las formas más simples que crean fuertes sensaciones de gestalt.”¹⁴⁵

Por otro lado, tenemos a Warhol, no solo rebajando la imagen del artista, su caos es manipulador y burgués, no entiende la diferencia entre social y popular, su popular. Su comparación en un malestar estético, un dolor de cabeza ocasionado por otra interpretación y acción que marca huella con diversos matices y propiedades, a pesar de lo institucionalizado que pudiera estar Beuys. Ver a Warhol es escuchar a Greenberg o a Fried, es decir, cuando la magia desvela los misterios a todos; la mala magia solo pretende mistificar; “el objetivo de los malos magos es monopolizar el conocimiento de la realizada escondida (o simplemente falsificarla) y utilizar el monopolio para entotecernos o intimidarnos.”¹⁴⁶

Con esto, en el caso del Pop, pues, alcanza la legendaria integración entre las bellas artes y la cultura inferior (vacío), pero principalmente el interés de la industria cultural, para la que, con Warhol y otros la vanguardia se convierte tanto en un subcontratista como en un antagonista. En el caso del Minimal, se alcanza la legendaria autonomía del arte (espacio), pero principalmente para ser corrompida, rota, dispersada.¹⁴⁷

El espacio, se presenta como una libertad artística alcanzada con la escultura sin sintaxis, sin parte o relaciones internas que se generen para después actuar de diferente forma como un todo, formas simples elementales. Nos permite

¹⁴⁴ Artaud, Antonin. Heliogábalo o el Anarquista Coronado. España. Fundamentos. 1997. pp. 14.

¹⁴⁵ Morris, Robert. Notes of Sculpture. Reimpreso en Battcock, Gregory. Minimal Art. A Critical Anthology. Estados Unidos. UCLA. 1995. pp. 225.

¹⁴⁶ Roszak, Theodore. El Nacimiento de una Contracultura. España. Kairós. 1981. pp. 276.

¹⁴⁷ Foster, Hal. El Retorno de lo Real. España. Akal. 2001. pp. 64.

movernos no solo alrededor del objeto, le permite al objeto desplazarse con nosotros y quitarle los límites al mismo espacio, como también se demostraba en las obras de Judd, Flavin, Lewitt y el mismo Morris. Sus espacios –vacíos– generados en sus carcasas huecas que nos permitían mantener la dualidad, al llamarlas cosas que considero se crea la esencia de este espacio-vacío convirtiéndose en un vacío y espacio, y así sucesivamente.

Por otro lado, el Pop Art solo se volvía caos, puro vacío. No hay nada más allá de la imagen denigrada y de las vueltas al eterno consumo, sobrevalorar lo “popular” no enaltece al público, ver de forma estetizada patrones que solo permitieron que los objetos y los textos reinterpretaran las teorías de éstos. Volvía el chamán falso, se apropió de elementos del Minimal como la reproducción en serie, el uso de materiales industriales, utilizar al público de la manera más fácil, perdiendo toda conexión y valores entendidos que en el Minimal existían; el Pop “te mintió, te vendió ideas sobre el bien y el mal, te dejó desconfiar de tu cuerpo y vergüenza para su profetización del caos, inventaron palabras de repugnancia para tu amor molecular, te aburrió con civilización y con todas las emociones de sus usuarios.¹⁴⁸

Aunque el Minimal no fuera una teoría totalmente independiente de las instituciones del arte y que estas trataron de absorber la vanguardia al máximo para que el golpe sobre el arte “verdadero” y aurático considero no fuera tan drástico aunque el concepto Minimal ya había hecho lo necesario, había roto la barrera arte frente al espectador y el público comenzaba a reconocer las proporciones alteradas y conjuntas con su aquí y ahora al visitar la exposición, aunque el público asistente podría ser el mismo en las galerías, las relaciones corporales del Minimal provenían de la percepción como cualquier cuadro o escultura, pero se aprendió a problematizar y a hacer participe la sensación del cuerpo. Demostrando que el espectador es un cuerpo, que puede participar o entenderse con otro cuerpo que es el objeto artístico y participar con este en un aquí y ahora con experiencias tales que nos despiertan y nos presentan el mundo como es a través del cuerpo, nuestro cuerpo.

Considero al final de todo, que el Pop Art al intentar volver a hacer “popular” los objetos artísticos a una suerte doble funcionamiento en la acción de volver al arte a los museos a su forma clásica y queriendo ocupar el lugar del Expresionismo Abstracto como Greenberg lo intentaba colocar, solo permitió seguir teorizando alrededor de un “objeto artístico” en todas sus representaciones, dándole más

¹⁴⁸ Bay, Hakim. T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism. Estados Unidos. Autonomedia. 2003. pp. 3.

formas de producción al arte donde el Minimal ya había actuado, recuperando el contacto del cuerpo con el mundo.

2.3 Etnografía Minimal

El campo etnográfico del Minimal fue creciendo conforme el arte realizado por los artistas, ya no era completamente necesaria la galería o institución a manera de exhibición, es decir, el Arte Minimal comenzó a salir a las calles descubriendo los principios sociales y públicos con los que se mantenía dentro de las galerías y museos, su etnografía estuvo a prueba y generó más discursos nuevos en vez de mantenerse inerte dentro de un espacio cerrado. Toda las observaciones, interpretaciones y las actitudes sociales frente a los objetos artísticos de los públicos, se pusieron a prueba con el salto a los espacios abiertos y los entornos, donde las afectaciones o encuentros serían más claros y nutritivos. Tomando siempre a consideración relaciones del público, la urbe, la obra, el entorno y las comunicaciones entre estos aspectos. Es por esto, que considero que el Arte Minimal y sus algunos de sus artistas, lograron convertirse en etnógrafos de su tiempo y esto permitió los recorridos en el futuro, ya que su investigación en algunos casos fue de conocer y entenderse principalmente que asistían a las instituciones más allá de los visitantes burgueses. El desarrollo a partir de estos conocimientos permitieron también mediante la experimentación poder salir a las calles y los entornos para redefinir los aspectos socio-culturales de la obra de arte en la calle independientemente de la escultura, permitió el desarrollo del sitio específico, el in situ y las instalaciones. El Artista Minimal se convirtió en una especie de Flâneur en su tiempo, ya que, aparte de recorrer y conocer las urbes en el Minimal tardío –por llamarlo así para darle paso al Land Art y al Posminimalismo- principalmente se dedicó a conocer los espacios cerrados (museos y galerías principalmente) donde se exhibían las obras de arte. Pero más importante se dedicó a conocer y a analizar a los públicos que visitaban las exposiciones, insisto, más allá del visitante “culto” para después poder experimentar fuera de las instituciones, con un arte más plural dentro o fuera de un cubo blanco, es decir, se volvieron una especie de flâneurs etnógrafos.

La conexión Obra-Espacio-Público donde esta sea generada o pueda alcanzar una triada sustancial con el contexto, es una relación posiblemente difícil de alcanzar y muchas veces sin intención de lograrla, esto depende de las capacidades del artista y la comunicación que realice con los públicos y/o sus entornos. En esta parte el vacío es relacionado hacia una carencia de aura

o alma que supone debe tener toda obra artística para que pueda mantener un simbolismo, analogía o representación de la realidad cotidiana. También existe la posibilidad de seguir manteniendo un vacío mas en el orden de los entornos y su co-habitabilidad con las urbes, sus entornos y las sociedades que participan en estos que es difícil no contarlos como un flujo importante dentro de zonas y proyectos específicos en los lugares. Si vas a colocar algo en las urbes o entornos, es necesario contar a los habitantes o públicos y los aspectos culturales e históricos relacionados con éstos y los espacios, pero nunca van separados uno del otro ni mucho menos el público debe acostumbrarse al objeto y asimilarlo, la identificación es importante más allá de la simple representación aburguesada de los objetos de arte “públicos”, es decir, la otredad como proceso artístico;¹⁴⁹ “lo interesante del Arte Minimal es que consideraban precisamente que el objeto era la idea artística. Su relación con el espacio y con el espectador (obra-espacio-público), el modo de percepción y la actitud emocional que provocaban forman parte de su contenido y trasladarlo a palabras no solo no siempre es fácil, sino que suele ser inútil”.¹⁵⁰

A pesar de que la situación del arte fuera de los museos también pasa o sale de los filtros institucionales la mayoría de las veces, esta relación, obra-espacio-público no existen de formas separadas principalmente en las urbes y entornos. En un museo, la obra puede y no toda carecer de todo contacto con el otro –el público- por relaciones casi patentadas del arte burgués con los procesos de conceptualización y decisiones del artista, que tampoco toda la obra que requiera de la participación del público se vuelve pública. El artista, debe de expandir la visión sobre las perspectivas sociales como procesos reales de identificación cultural.

El Land Art es una de las conexiones más importantes del Arte Minimal con el Posminimal con el paso de la modernidad y las nuevas técnicas y materiales el paisaje alcanzó una expresión inesperada y antisimbólica. El paisaje llegó al punto de convertirse en uno más de los materiales plásticos empleados por los artistas, en una relación in situ que en ese momento era difícil contemplar ya que todo era generado en museos, galerías y los espacios urbanos.

Pero la crítica empezó a cuestionar la forma de los proyectos, no se sabía si eran esculturas, proyectos arquitectónicos o de paisajismo, pero la pregunta que volvía locos a todos –principalmente a Rosalind Krauss- era el como este “nuevo arte” sería expuesto dentro de los museos, sobre todo por que muchas de las piezas eran de carácter efímero. La respuesta vino del mismo programa

¹⁴⁹ Sobre las relaciones del vacío en el Arte Minimal, Arte Público y Arte Urbano serán revisadas en los capítulos siguientes mas a fondo y relacionando los conceptos y sus términos a manera de acercamientos generales sobre el tema de la investigación en como pueden ser interpretados en función de los objetos que son colocados en las ciudades, sus entornos, dentro o fuera de la galería.

¹⁵⁰ Pérez Carreño, Francisca. Arte Minimal, Objeto y Sentido. España, La Balsa de la Medusa, 2003, pp. 172.

televisivo; “Schum criticaba el negocio del arte, ya que consideraba las galerías y museos demasiado limitados y ensimismados en sus intereses económicos y encontrar por medio de la televisión un nuevo espacio de difusión del arte. El quería presentar ante un público lo más amplio posible las tendencias actuales en el ámbito artístico intenacional.”¹⁵¹

Pero se continúa con la relación cercana hacia las instituciones, este ensimismamiento del que habla Schum suena más a un interés de expansión económica más que artística y pública, la expansión de los públicos parecía solo para encontrar más compradores e inversionistas en el arte burgués y si, aurático. Había nuevamente que entender esta búsqueda real y un mejoramiento constante con los públicos de acuerdo a los objetos artísticos que se colocaban en las calles o los entornos, donde todavía no se genera, ni con el Land Art mismo esta verdadera definición de un concreto y eficaz Arte Público y Arte Urbano, aunque si puede ser lo más cercano para continuar la búsqueda junto con el Minimal.

Con la publicación de *Tristes Trópicos* (1955), sus memorias de la época, Levi-Strauss retomó esta cuestión de la distancia correcta; “la principal amenaza para el otro ya no procedía del fascismo, sino de la “monocultura”, es decir, de la usurpación ejercida por el Occidente capitalista sobre el resto del mundo.”¹⁵²

Esta otredad se puede interpretar dentro de esta investigación y puede resultar un punto interesante para los siguientes capítulos. Quiero creer que Robert Morris, Donald Judd, Carl Andre o Dan Flavin entre otros –por que Robert Smithson si lo hizo-, no hayan revisado el texto de los *Tristes Trópicos* no solo como breviario cultural, sino en una recuperación de la otredad y las características de los públicos en su forma urbana como sociedades “desarrolladas” como o pudieron entender Reinhardt, Newman o Albers dentro de sus propuestas artísticas con sus reinterpretaciones del arte.

Entender al Minimalista Etnógrafo con toques de Flâneur, considero es entender como Foster lo pone más adelante como, esta visión fatalista de un exótico mundo menguante, que encuentra su autenticidad en un pasado precontracultural, es problemática, especialmente por que este remordimiento por el puro otro perdido allí puede convertirse en una reacción contra el sucio otro encontrado aquí. Pero es coherente con el tratamiento del otro cultural a partir de los años sesenta.¹⁵³ Asuntos inmensamente cíclicos.

151 Lailach, Michael. *Land Art*. Alemania. Taschen. 2007. pp. 8.

152 Foster, Hal. *El Retorno de lo Real*. España. Akal. 2001. pp. 218.

153 *Ibid.* 220.

Para poder realizar conceptos o proyectos de cualquier índole, siempre se debe volver a la historia o pasado, para poder reconocer el presente a través del futuro que se está creando. Flâneur es conocer, reconocer, transitar, actualizar y evocar espectros pasados que nos permiten reactivar el futuro por medio de la expresión y la crítica con un enfoque principalmente social, es decir, público. La etnografía en el Minimal pasa por procesos similares a los nativos precoloniales, es decir, el artista Minimal y los pintores del Expresionismo Abstracto arriba mencionados, que pasan cuando se generan como lo comenta Foster en la renovación de las culturas nacionales. La primera ocurre cuando el intelectual nativo asimila la cultura del poder colonial. La segunda comienza cuando este intelectual es llamado de vuelta a las tradiciones nativas, que él tiende a trabajar exóticamente (socialmente apartado como frecuentemente está), como tantos “fragmentos momificados” de un pasado folclórico. La tercera comienza cuando este intelectual, ahora en una lucha participe popular, ayuda a forjar una nueva identidad nacional en resistencia activa contra el poder colonial y en una remodificación contemporánea de las tradiciones nativas.¹⁵⁴

Estas tres características se ven más que claras en los procesos que se tomaron en el primer capítulo en los desarrollos sociales con el bonapartismo y la burguesía generada en Francia con la Haussmanización que genera el Flâneur, el Maximato que genera una Reforma, después el golpe de estado de Porfirio Díaz para dar paso a la Revolución y el Muralismo y después con el TGP o el Expresionismo Abstracto que genera el Minimal a consecuencia de la posguerra y que se extendió muy poco pero de forma considerable y con pocos artistas en el Land Art. Sin contar y sumando los procesos de Tupamaro y Tucumán Arde en Uruguay y Argentina respectivamente, por mencionar algunos si no es que los más importantes a nivel continental.

Esto no se genera de la coincidencia, considero que para poder realizar un buen y completo Arte Público y/o Arte Urbano, se necesitan utilizar conceptos etnográficos e históricos, participación constante de los públicos como un estado de Flâneur independientemente de la participación social como parte del proyecto a la actuación del público en la obra de arte, un compromiso político-social-cultural de todo artista capaz y consciente de su espacio vital, es decir, su aquí y ahora entendiendo que no se puede mover solo de manera estetizada o institucionalizada, debe ir más allá de la noción de volverse parte de una situación social y cultural. Teniendo el compromiso de otredad, no por obligación, sino por sentido común y entendimiento público y urbano, fuera de los conceptos auráticos para que el proceso artístico pueda dejar huella.

¹⁵⁴ Ibid. 220.



Alan Sonfist. Time Landscape. 1965

Pero esto no significa que a otras obras artísticas que no tienen la intención de generar este tipo de procesos les quita el valor de arte y las relaciones institucionales para los procesos de exhibición de éste –lo aurático-. Es decir, para generar los procesos de un Arte Público y Arte Urbano, si se pueden apoyar en la institución, se puede obtener dinero del presupuesto cultural o de gobierno, pero debe mantener procesos etnográficos, como una referencia, no puede ser el público parte de la obra como un elemento más, ni debe dar por sentado lo que es colocado en las urbes y entornos como “arte público”. Pero, si las obras de arte no participan de estos esquemas como lo etnógrafo o lo social, simplemente cumplen su función estética personalizada y se vuelven inertes y elefantes blancos en las ciudades, urbes, museos y galerías.

A partir del Minimal y su genealogía, el espectador puede participar en la obra de arte, no como un elemento más y lo que hace es completar y hacer un todo, “lo que resulta verdaderamente interesante es la cosa considerada como un todo, su calidad como un todo”,¹⁵⁵ se puede considerar como la muerte del autor, esta pérdida de la aureola o de lo sagrado como experiencia. La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de respeto reverente; “al medico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al sabio, los ha convertido en sus servidores asalariados.”¹⁵⁶ El Minimal se caracterizó por un rechazo de los críticos pero además por una difícil tarea de interpretar lo que realmente éste quería decir, dentro de la ambigüedad de la vanguardia todo era confuso creyendo que era un cambio que nadie quería o todos esperaban, que el mundo del arte se encargó de acomodarlo dentro de este círculo inalcanzable de la obtención salvo vivencial del objeto artístico. Simplemente cambió el estilo de comprobar como esta aureola artística también podía ser rebajada a la simpleza y la abstracción de una literalidad en el objeto y acercarlo más a un público que con la salida del arte a la calle se veía más afectado o interesado que dentro de un museo con toda esta carga histórica y su desarrollo etnográfico como proceso conceptual y teórico, que permite no solo la obtención de resultados dispuestos a transformar los preceptos de un arte carente de valor público aunque muchas veces lo puede aparentar muy bien.

El Minimal y el Land Art como proceso hacia o parte del Posminimal, continúan con una herencia radical en los recorridos del arte próximo de estas vanguardias, promoviendo de alguna manera una poscontracultura como parte de la precontracultura de la que se refiere Foster en manos de los conceptos de Levi-Strauss. Por esto, todo el proceso histórico es importante para la obtención

¹⁵⁵ Judd, Donald. Complete Writings 1959-1975. Estados Unidos, The Press, 2005, pp.19

¹⁵⁶ Berman, Marshall. Todo lo sólido se Desvanece en el Aire. Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 1988, 112 y 113 pp.

principalmente de un Arte Público y Urbano, que si bien existen obras de arte con un bagaje histórico sustentado, habría que tomar en cuenta como se generan estos procesos históricos, si de forma social o de forma institucional. Así, el entendimiento del otro como factor indispensable para un proceso artístico resultante puede caer de forma equivocada y solo como un objeto más carente de otredad, es decir, el proceso del arte funciona, el proceso social y público no. Como en la exclamación de los Mayas UY U TAN A KIN PECH (mira como hablan) al oír a los españoles, “Yucatán Campeche”, repitieron los españoles al escuchar estas palabras.¹⁵⁷

El Arte Minimal mantiene su carga etnográfica y su estilo del Flâneur de manera precisa, que en el siguiente capítulo desarrollare para los procesos de Arte Público y Arte Urbano. Pero me gustaría dar paso al siguiente capítulo con esta cita donde creo se puede entender todas las características en los flujos dentro del Minimal y toda su carga histórica para poder dar paso a los nuevos procesos artísticos que se utilizan actualmente pero que de alguna manera han perdido algo de esta esencia social y etnográfica que poco a poco se recupera o se puede ir recuperando como procesos artísticos capaces de dejar huella mas que una estela aurática ya sea en las instituciones como en los espacios públicos o los entornos. Dejar de lado el individualismo para poner bases dentro de la individualidad cultura y social además del proceso histórico en el arte, no se trata de volver hacia atrás y rehacer la historia y el arte, sino aprender de el, utilizarlo y reescribir procesos artísticos que nos permitan generar un arte capaz de solventar conceptos, teorías y proyectos artísticos hacia el futuro para que nos permitan activar el presente; “el jaguar en el espejo que humea en el mundo de los elementos conoce la obra de Carl Andre”, dijeron Tezcatlipoca e Itzapálotl al mismo tiempo y con la misma voz. “Él sabe que el futuro viaja hacia atrás”, agregaron. Después, se desvanecieron en el pavimento de la carretera.”¹⁵⁸

157 Smithson, Robert. Selección de Escritos. México. Alias. 2009. pp. 134.

158 Ibid. pp. 137.

3. Arte Público y Arte Urbano

Duque nos dice que el público emerge del interior de la vida privada: “no se trata de una masa amorfa, acogida a cualquier bandera que se ondee ante ella, sino de individuos que necesitan desesperadamente encontrar en la acción directa, política y técnica, o en su mediación simbólica: el arte, a otros individuos con lo que compartir frustraciones y deseos; individuos que se agrupan en colectivos, ya no para pedir humildemente al Soberano ser oídos -como concedía Kant-, sino que saben de derechos maltratados y de injusticias sufridas. El público, articulado de mil maneras y que en vano intenta la conjunción de la máquina y el mercado agrupar bajo el mando indiferenciado de “lo público”, es el doble externo, el “otro yo” del “yo” individual, y sin la frustración resultante de experimentar la imposibilidad de acción de esa individualidad en el mundo, no habría existido jamás “el público.””¹⁵⁹

En el primer capítulo y en relación al objetivo de entender las diferencias (si pueden existir) entre el Arte Público en relación al Arte Urbano, realicé un recorrido sobre algunos antecedentes de las primeras obras públicas a partir del momento en el que considero comenzó la modernidad con un proyecto de urbanización más claro y preciso del México moderno que principalmente los Franceses aspiraban gobernar. Si bien el afrancesamiento en manos de Maximiliano duró poco tiempo, Porfirio Díaz se encargó de llevarlo a cabo principalmente por su admiración hacia dicho país, que desde un punto de vista objetivo considero son las bases principales para lo que hasta ahora podemos entender como Arte Público en México, tomando en cuenta la construcción de parques, esculturas, paseos, urbanización y la construcción de fachadas y edificios.

Al término del imperio de Díaz, con el largo caminar bélico y el final de la Revolución Mexicana, Vasconcelos se dispuso a realizar una campaña importante de alfabetización en México utilizando las Bellas Artes –principalmente la pintura y escultura- como medio de comunicación masiva, rápido, seguro y duradero que permita el libre acceso a la población y pueda reconocer la historia de su país

¹⁵⁹ Duque, Felix. Arte Público, Espacio Político. España, Akal, 2001. pp. 90.

por la que “sus héroes lucharon, derramaron sangre y ahora vivimos en una nación con la mirada fija en el bienestar nacional”.¹⁶⁰

Con este proyecto de alfabetización, el Muralismo surgió como una forma de alfabetización para la población ya que casi el 90% de los mexicanos eran analfabetas. Con esto, artista como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo entre otros, fueron realizando murales por México a encargo del gobierno, mas adelante el Muralismo se convirtió en parte de la Vanguardia mexicana llegando hasta Francia y los Estados Unidos. La idea principal de este movimiento hecho por artistas mexicanos era realizar arte para el pueblo y por el pueblo, piezas que solo le pertenecieran a la población demostrando a través de la pintura su historia y mexicanidad, demostrando mas características de una nueva etapa del arte público en México.¹⁶¹ Pero lo importante que destaco y es parte de analizar en esta investigación, es que esta poca accesibilidad a los murales delimitaba estas frases que se escuchan elocuentes al decir que es para el pueblo y por el pueblo, los murales no dejaban de ser encargo gubernamental y eran pintados en edificios “públicos” pero al final de cuentas oficinas o palacios municipales la mayor parte de las veces.

El Estridentismo siguió los pasos del Muralismo y demostraba tener alcances de un nuevo arte público surgido en México. Pero con la poca propaganda que se tenia y los todavía conflictos existentes en México, el movimiento del centro del país emigró hacia Veracruz donde fue perdiendo fuerza hasta agotarse. Cabe mencionar que el Estridentismo era una vanguardia que seguía los pasos muy de cerca de vanguardias que se generaban en Europa, principalmente Francia.

Como ruptura importante dentro de los grupos y la creación artística del México post-revolucionario, el TGP se torno en uno de los movimientos artísticos sociales mas importantes de México y de gran impacto a nivel continental y mundial, dándole paso a manifestaciones del arte de carácter político donde este toma una significación a nivel jacobino y permite el hombro con hombro del arte con la sociedad, llevando más allá la interpretación de un proyecto de nación y libertad democrática en los conflictos sociales alrededor de los regímenes bonapartistas, principalmente en México y otras condiciones dentro de la manipulación del Estado burgués.

Con el paso de estas vanguardias y la evolución a pasos agigantados que tenia México en el siglo XX después de haber pasado un intervenciones, una

¹⁶⁰ Esto ya es parte de otra investigación, el punto aquí es solo recapitular lo que escribí en el primer capítulo y como se veía con gran ilusión el futuro de México como nación mas que independiente.

¹⁶¹ Recordemos que Maximiliano al modernizar de manera considerable al país, fue el creador de parques, esculturas y edificios que servían no solo al sector burgués de México, sino que además se permitía en algunos sectores y plazas al público en general, lo mismo con el afrancesamiento de Porfirio Díaz.

dictadura y una revolución, el México ya visto desde otra perspectiva comenzó a fijar sus ojos en el modernismo de los Estados Unidos a comienzos de 1940 con un gobierno más estable. A partir de entonces —y desde los periodos de colonización en Latinoamérica- el Arte Público (muchas veces) extiende esta labor de Sísifo¹⁶² al público mismo, tomándolo como tema ejemplar de su meditación, sacando a la luz el espacio político en el que aquél se inscribe e intentando romperlo, desarticlarlo y recomponerlo de mil maneras, para que en el público resurjan conciencia y memoria: “para que recapacite sobre su situación social y haga memoria de su condición humana.”¹⁶³

Con la creación de talleres y grupos en México a inicios del siglo XX, se recupera o se reinterpreta la utilización del Arte Público dentro de las sociedades, siempre con aspectos más políticos que artísticos hasta cierta forma, no me gustaría volver a repetir lo que en el primer capítulo he escrito. Lo escrito anteriormente es para poder darnos una idea de cómo puede ser visto o interpretado lo que llamamos Arte Público o Arte Urbano.¹⁶⁴

Pero volvemos a las preguntas que hacen posible la investigación, preguntas que me interesa aclarar y formar una relación lo más precisa y que se entienda de la mejor manera; ¿Existen diferencias entre el Arte Urbano y Arte Público?, ¿De verdad existen o solo es la manera en como nos referimos a la obra de arte que es colocada o realizada en un preciso momento o espacio determinado en las ciudades y los entornos?, ¿El Arte Público y Arte Urbano debe ser contestatario a situaciones políticas y sociales para que pueda ser llamado de esta manera?, ¿Se puede el Arte Público y Arte Urbano dividir y entenderlo para poder trabajarlo desde diferentes perspectivas?.

Tal vez estén sean preguntas que con el paso de los años siempre se han hecho una y otra vez en relación a estos términos, o tal vez llegamos al punto que de verdad podemos entender que es el Arte Público —aunque no entiendo por que llamarlo Arte Urbano en México o Public Art fuera de este-, considerando que a pesar de que puedan coincidir en muchas cosas, si existen diferencias precisas que hacen que podamos identificarlos, si tienen relación con las urbes y entornos o con los públicos específicos o sociedades. Como parte de este capítulo sobre la búsqueda de una nueva interpretación sobre el arte que es colocado en las ciudades y entornos, cabe mencionar que como parte de este proceso, presentaré una teoría que me permita entender las necesidades

162 Basado en el acto de Sísifo como un esfuerzo inútil e incesante del hombre.

163 Duque, Félix. Arte Público, Espacio Político. España, Akal, 2001. pp. 141.

164 Insisto en no repetir gran parte de lo escrito o hacer un resumen amplio del primer capítulo por que las ideas están más que claras sobre los movimientos que considero se preocuparon en acercar el arte a las sociedades. —Arte Público- pero a partir de este momento en este capítulo nos enfocaremos en el tema principal que nos lleva a la realización de esta investigación.

que busco sobre la forma de hacer arte en las ciudades o dentro de espacios cerrados, ya sean museos, galerías o sitios específicos.¹⁶⁵

3.1 Interpretaciones sobre el Arte Público

En México,¹⁶⁶ el término Arte Urbano es utilizado refiriéndose a todo el arte que es colocado en la urbe, con temas y análisis desde el punto de vista de la arquitectura y el urbanismo principalmente, ya que las primeras manifestaciones de Arte Urbano (ó Publico) fueron hechas desde estas profesiones. El encargo para la realización de algún proyecto con fines artísticos en la ciudad –hablando de México principalmente que no difiere de otros países- eran encargados y/o realizados por los arquitectos o urbanistas, siendo el artista el que menos obra de este tipo realizaba en esos tiempos. Con el tiempo los artistas se han dedicado a explorar las ciudades y sus entornos con fines de creación mas allá de las galerías, buscando nuevos medios para reconocerse en sus ambientes, con la creación de nuevos medios como el performance o el video, sumando a esto lo que comúnmente es colocado como la escultura, la instalación, el sitio específico, el mural y por que no el Graffiti.¹⁶⁷ La búsqueda de estas diferentes formas de expresión radica en la interpretación del proyecto, es decir, cuando empezamos a entender para que, por que, de que, como, donde y cuando por mencionar preguntas que son el soporte principal de todo proceso (artístico o no). La intención o proyección de realizar una obra de arte dentro de las urbes debe considerar (o considera) puntos importantes sobre la acción de estas, aunque en muchos de los casos si nos referimos a obra de Arte Público no todo el arte puede considerarse público.

Se puede realizar un performance en la calle –por poner un ejemplo- con un tema específico, pero esto no implica que sea de carácter público, aunque la participación de las personas es a manera de observador, los actos o temas a través del performance no siempre generan esta carga de Arte Público como cualquier otra disciplina artística, es decir, si nos basáramos únicamente en la sensación que genera el arte que es colocado en las ciudades, todo el arte es público, por que nos remite a malestares, alegrías, tristezas o una especie de participación emocional, por llamarlo de alguna manera.

¹⁶⁵ La relación que considero puede existir entre el Arte Público, el Arte Urbano y el Arte Minimal como forma de realización para proyectos artísticos, siguiendo siempre con una teoría específica como punto eje de todo proceso artístico, y a partir de esta base conceptual, mediante temas diversos realizar proyectos específicos, insisto, siempre con un fundamento base donde desembocan todos los proyectos.

¹⁶⁶ Que es uno de los temas principales de esta investigación de la forma en como se trabaja y se habla sobre el tema. Aunque la obra y teoría que se hace en otros países es tomada en cuenta para un mejor proceso de investigación.

¹⁶⁷ No voy a hablar de todas las expresiones artísticas de manera específica, pero si es importante en ciertos puntos comentar de que manera se ocupan o interpretan cuando son realizadas en la calle.

Pero no existe una identificación plena de lo que puede considerarse de una u otra forma (Urbano y Público) y dentro de los programas de estudios es más fácil incluir todo lo realizado en la calle en un término específico, como el graffiti que pareciera más la pregunta sobre la apropiación de “nuevas” tendencias artísticas: “que fue primero, el huevo o la gallina.”¹⁶⁸

Particularmente el graffiti es una propuesta más allá del bien y del mal, es decir, esta vieja “nueva” propuesta artística ha ido absorbida por el entorno artístico por muchas razones como tema de moda, control político-social de un sector determinado, agarrarse de algo para promover nuevas estéticas en el arte o la aspiración generada por el mundo artístico para que una persona viva de lo que le gusta hacer, como Banksy, que puede ser a consideración personal el control institucional de graffiti. No digo que el graffiti sea malo o que pueda ser considerado como arte, más bien me refiero a como considerar esta propuesta artística –siendo esta mucho antes de ser institucionalizada- que bien es Arte Urbano o Público y se acepte la adaptación de esta dentro del cubo blanco de una galería o museo, no creo que con llamarla in situ o de sitio específico se resuelva el término o cambie la representación del objeto (artístico). En este caso mi pregunta es: ¿El Arte Público y el Arte Urbano pueden ser colocados dentro de un museo o galería así como la pintura (como objeto artístico) puede ser colocada en la calle?.

Reitero que estos ejemplos sobre el performance o el graffiti son para darnos una idea de cómo podemos explicar ciertos puntos capaces de ayudarnos a entender si existen diferencias entre un objeto artísticos –como expresión del arte- con características Públicas o Urbanas, la escultura dentro o fuera de los museos sigue siendo escultura, la pintura se convierte a mural por el término pero no deja de ser una pintura, solo que ahora el lienzo es la pared y la forma de preparar la base de la pintura varía, esto, como un acto de alquimia por parte del artista consciente de los materiales y elementos que tiene para un mayor aprovechamiento y durabilidad del arte cuando este es pintado y expuesto.¹⁶⁹

No todos en el mundo del arte están convencidos de la idea de colocar el arte en las calles. Tim Hilton argumenta: “Art is best served by getting people into galleries,

¹⁶⁸ Coloquialmente hablando para referirme a que el graffiti es más un movimiento recuperado por las instituciones para tener un mayor espectro en el arte. Sabemos que el arte también es control –político, social, religioso, etc.- en las sociedades y como se generan nuevas formas de expresión y signos que muchas veces no son identificados con facilidad.

¹⁶⁹ Elkins, James. *What Painting Is: How to Think about Oil Painting Using the Language of Alchemy*, New York: Routledge, 2000. Aprovecho esta cita para agradecer a la Doctora Catherine M. Soussloff por mostrarme este libro que me hizo entender algunas cosas en relación al uso de los materiales y el conocimiento adquirido de estos principalmente en la pintura, pero es importante comentar que esto no difiere de otras técnicas en el arte y es recurrente el mejor aprovechamiento de materiales específicos para la realización del Arte Público y el Arte Urbano.

not by spilling artist all over the place.”¹⁷⁰ Este argumento me ha llamado mucho la atención por que puede acercarnos a entender que no todo el arte que es colocado en las ciudades o los entornos puede ser considerado Arte Público -o Arte Urbano-, a pesar que esta frase es mas de repudio por que el artista coloca su arte en lugares públicos, como si diera a entender que la sociedad no merece que el arte salga a las calles, vale más dejarlo en el cubo blanco para su admiración divina, que nada lo perturbe ni lo denigre.

Pero por otro lado, también el mismo Hilton, nos puede aproximar a qué entendemos por “Público”, qué es el público y a qué público nos referimos ¿al mismo de los museos?, como reacciona ante las obras que son colocadas en sus espacios cotidianos y sus expectativas sobre el arte. Con esto como parte de una introducción a un tema más específico, comenzare a desarrollar cuales son las características que considero tiene el Arte Público a diferencia del Arte Urbano, no es mi intención descubrir o pretender que esto es el eje principal de cómo debemos llamar a uno u otro, simplemente trato de evidenciar que si puede existir un arte con un enfoque más hacia las sociedades como personas -o públicos- y otro arte que participe y se integre mas a los espacios urbanos y entornos, esto sin la necesidad de un público participativo y sin caer en el hecho de que por la simple observación, ya contamos con un Arte Público.

“Se alude a un público cuando se refiere a un grupo, estable o inestable, presencial o virtual de personas que son capaces de compartir, en un tiempo y espacio definidos, una o varias experiencias estéticas, culturales o recreativas y cuyas reacciones ante dichas propuestas pueden variar entre sí. Para formar parte de un público, no necesariamente se obtienen las mismas respuestas de opinión, valoración, apropiación o reacción psicológica, estética o de cualquier otra naturaleza.”¹⁷¹

Podemos entender que en los procesos o proyectos artísticos que son colocados en las ciudades o sus entornos con fines principalmente de acercamiento a los públicos, estos no pueden pasar a segundo plano en la cuestión de una creación del arte con posibilidad de vínculos como formas de lectura y construcción de objetos específicos. Con el Minimal la escultura deja de ser apartada, sobre un pedestal o como arte puro, sino que es colocada y se redefine en términos de lugar; “en esta transformación el espectador, negado el seguro espacio soberano del arte formal y en vez de escudriñar la superficie a fin de establecer un mapa topográfico de las propiedades de su medio, a lo que se ve impelido es a explorar las consecuencias preceptuales de una intervención particular en

170 “El arte sirve mejor para que la gente entre a las galerías, no para derramar artistas por todos lados”. Jones, Susan. *Artist Handbooks. Art in Public. What, why and how.* Inglaterra; AN Publications, 1988, pp. 8.

171 Jiménez, Licina. ¿Qué es el Público?, pp. 1

un lugar dado.”¹⁷² Esta relación entre el público y el arte fuera de la institución nos incita y estimula –como Foster nos comenta- a entender a un público más participativo dentro de la obra de arte que es realizada en los espacios sociales con fines públicos, es decir, hacer participe al espectador nos acerca a él en vez de el simple hecho de colocar objetos en las calles con resultados meramente culturales o “embellecer” lugares. Los públicos consumidores se convierten en públicos integrados por ciudadanos que no solo observan, sino que participan y acompañan a sus artistas¹⁷³ durante todo el proceso de creación, producción y difusión del arte. Pero la cadena de la evasión respecto al público existe y es lo más común, cuando un gestor piensa que la responsabilidad del público es del artista. El artista piensa que él solo crea, el público es asunto de la institución. Dentro de la institución, el programador artístico piensa que el público es problema del área de difusión y ésta, por supuesto, concluye que si el programador no pone en el escenario cosas inteligentes y llamativas, es imposible traer público; “el círculo vicioso implica una evasión y una falta de responsabilidades respecto a quién tiene la tarea de buscar al público.”¹⁷⁴

Pero el Arte Público va más allá de una tarea de búsqueda, se necesita la creación de un arte capaz de generar comportamientos y aproximaciones con el público que habita o convive con los espacios, si fuera lo contrario, el comportamiento artístico frecuente que interpreta el espacio público como un mero contenedor de la obra, hace que la pieza no manifieste ninguna sensibilidad especial, y añade: “hoy estamos familiarizados con los espacios que contienen escultura pero, aparte de esto, el concepto de espacio escultórico casi no ha cambiado. Los escultores piensan el espacio como un receptáculo para la escultura y, en cualquier caso, esta escultura ya es el trabajo en ella misma... un encargo es engullido por la tradición académica y se convierte en decoración.”¹⁷⁵ Esto quiere decir, que no todo lo colocado en las ciudades tiene que ser considerado un arte con conexiones públicas y con los acercamientos obvios hacia la población de una ciudad determinada. Esto, se convierte en un problema escultórico donde la escultura entra en un campo distinto a el llamado Arte Público hasta que el espectador o las personas se apropian del objeto artísticos con fines diversos, desde una intervención pública hasta el desconocimiento y la movilidad del objeto parte de acuerdos ciudadanos.¹⁷⁶ Pero para situaciones como la mencionada anteriormente, se necesita una acción pública mas que artística, en estos casos, sin una acción o reacción pública el arte que es colocado en las ciudades o entornos mantiene en él su fin decorativo –principalmente-, y con el acto público este objeto se vuelve social

172 Foster, Hal. El retorno de lo real. España, Akal, 2001, pp. 42.

173 O como Siah Armajani llama a los artistas creadores de Arte Público: Ciudadanos.

174 Jiménez, Licina. ¿Qué es el Público?, pp. 6.

175 Gómez Aguilera, Fernando. Arte, Ciudadanía y Espacio Público. On the W@terfront, 2004, pp. 41.

176 Este tema será abarcado más adelante en el siguiente capítulo en relación a como entendemos la escultura dentro de los espacios urbanos y sus entornos. En este caso, el arte puede ser intervenido por

ante la intervención activa de los públicos, sin importar el acto que puede ser, político, social, artístico, gubernamental, deportivo, etc.

Con esto, existen actos donde las esculturas se vuelven detonadores o se integran a participaciones sociales, tal es el caso de la escultura Goddess of Democracy (1997),¹⁷⁷ colocada en la Universidad de British Columbia en Vancouver Canadá, o los murales de Rectoría de la Universidad Nacional Autónoma de México de David Alfaro Siqueiros “El pueblo a la Universidad, la Universidad al Pueblo”. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal (1952-1956), donde los estudiantes de la Universidad intervienen con actos políticos o sociales las esculturas. Pero sin duda uno de los ejemplos más importantes de un objeto artístico capaz de generar situaciones más allá de una situación de intervención del espacio, es la obra de Richard Serra Tilted Arc, que después de ser colocada en 1981 y después de un largo pleito social y político fue desmantelado en 1989. Tilted Arc rebasa los límites entre una obra de Arte Público y Arte Urbano que más adelante abarcaremos con detenimiento dentro de este mismo capítulo, ya que considero que esta pieza de Sierra pudo también ser un punto importante para muchas de las características que se pueden entender como Arte Urbano, tomando en cuenta la aportación de un público (si lo podemos catalogar como tal) al considerar ofensiva y estorbosa la pieza de Serra relacionada más hacia un acto político que solo el simple hecho de colocarla. Pueden tener razón en aspectos aunque Serra no lo acepte del todo, pero creo que su interpretación de política es más hacia una acusación sentida que hacia lo que Serra de verdad trata de decir. Pero esto lo desarrollaré más adelante.

Se pueden realizar muchas preguntas alrededor de qué debe ser un Arte Público y su función en los espacios sociales, ¿Consiste el Arte Público en instalar esculturas ocasionales en los espacios públicos?, ¿Es el arte encargado, pagado y propiedad del Estado, en museos y en el exterior?, ¿Es un arte para mayorías?, ¿Se trata de una propuesta que debe interpretar y dar respuestas a problemas y necesidades colectivas?, ¿Quién está legitimado para decidir qué arte instalar en el espacio de los ciudadanos?.

Para Duque, “la catedral se puede considerar Arte Público. Según Duque, principalmente por que cumple los tres puntos que Heidegger adelanta para la Plastik, que son, el paisaje técnico, la integración de la escultura en la arquitectura y en el urbanismo y la planificación en este caso del espacio.”¹⁷⁸

públicos no siempre específicos y formar relaciones no solo con las esculturas, sino con toda obra de arte que es colocada en las calles, pero para esto se necesita una participación más que activa de los públicos como se ha mencionado.

¹⁷⁷ Imágenes obtenidas del Archivo Fotográfico de la UBC (Universidad de British Columbia), Vancouver, British Columbia, Canadá.

¹⁷⁸ Duque, Félix. Arte Público, Espacio Político. España, Akal, 2001. pp. 30.



Diosa de la Democracia. Universidad de British Columbia, Vancouver, B.C. Canadá. 1997

Principalmente se refiere a una burla total, una catedral no puede ser un espacio público considerado como Arte Público. Duque aquí hace una interpretación de los términos de Heidegger de forma burlona donde él comenta que es pública a partir de la clase burguesa y que dentro del espacio (la catedral) se “convergen” las clases sociales. Así que lo tomo como un ejemplo más que claro de que el término del Arte Público va mucho más allá de lo que se contempla desde el aspecto burgués y la institución arte. La función de la cultura en la sociedad burguesa no se apoya en objetivaciones artísticas singulares, sino sobre su estatus en tanto que separado de la lucha cotidiana por la existencia. El modelo presenta el importante argumento teórico de que las obras de arte no surgen individualmente (la catedral y su estatus burgués), sino en el seno de condiciones estructurales institucionales que establecen muy claramente la función de obra; “de este modo, cuando se habla de la función de una determinada obra, se hace en base a un discurso metafórico, pues las consecuencias observables o inferibles del trato con la obra no se deben en absoluto a sus cualidades particulares, sino mas bien a la clase y manera en que ésta regulado el trato con obras de este tipo en una determinada sociedad, es decir, en determinados estratos o clases de una sociedad.”¹⁷⁹

El Arte Público no es una escultura en la ciudad, no es un performance realizado en una plaza pública, una manifestación de algún acto político, al menos que de verdad exista una acción social y pública real de la gente como el complemento final del arte que es realizado ya sea dentro de un museo o galería como en la vía pública, como Arlene Raven comenta al respecto “el Arte Público ya no es un héroe a caballo nunca más.”¹⁸⁰

Pero no solo el Arte Público se debe preocupar por lo que es colocado en las ciudades, este, debe ir más allá del simple hecho de lo que se puede considerar como objeto artístico. Una parte primordial del Arte Público es el mismo público y como este (el arte) es capaz de generar mimetizaciones o complementos con ellos (los públicos). En este caso, el Arte Minimal si anuncia un nuevo interés por el cuerpo (el público), una vez más no en una imagen antropomórfica o sugiriendo un espacio ilusionista de la conciencia, sino más bien en la presencia de sus objetos, unitarios y simétricos como a menudo son, lo mismo que las personas. Y esta implicación de la presencia sí lleva a una nueva preocupación por la percepción, es decir, a una nueva preocupación por el sujeto (el público).¹⁸¹ Si bien el Arte Minimal se reconoce como fenómeno artístico, ya comienza a formar intereses sobre los públicos y como estos pueden formar

179 Burguer, Peter. Teoría de la Vanguardia. España. Península. 1974. pp. 48. Además comenta mas adelante... “Para referirse a estas condiciones estructurales, repropuesto el concepto de institución arte.” Término que con el paso de la investigación puede estar implícito en algunos puntos de la investigación, pero si es el caso, se puede volver a citar.

180 Citado por W.J.T. Mitchell, art. Cit., pp. 2.

181 Foster, Hal. El retorno de lo real. España, Akal, 2001, pp. 46.

parte de un acto participativo de relaciones del todo (en la obra de arte) en un espacio determinado, sin importar si es dentro o fuera de una galería, el objeto se vuelve indivisible con el espectador y permite asociaciones inclusive capaces de volverse contestatarias y de intervención sobre el objeto artístico. Donald Judd comenta: “El Arte Minimal era mas “avanzado” por que no abogaba por un espectador racional capaz de discernir un orden ideal, sino por uno que percibiera simples hechos materiales”. Con esto, Judd continua diciendo que las cosas carecían de un significado oculto, “que no existía ninguna verdad aparte del encuentro inmediato de uno con la realidad empírica.”¹⁸²

Pero durante ciertos aspectos artísticos, los públicos parecen no interesar cuando una obra de arte es colocada o realizada en las urbes, se limita a la contemplación o a una participación lógica de aproximación por las características de los objetos o procesos realizados. No se necesita forzosamente la participación del público o el acercamiento a éste, pero a partir de estos momentos las divisiones sobre un verdadero valor del público comienzan a tomar forma y diferencias más que marcadas.

Continuando con las interpretaciones sobre los públicos dentro del arte, se pueden hacer por los hechos sobre los cuales éstos participan, es decir, la participación del público puede de las siguientes formas: 1. Pasiva. Como le gusta al arte burgués, este público que se cree no entiende y solo observa y participa de manera visual ya sea dentro o fuera de las galerías, donde la participación es nula y la contemplación aurática llega a su nivel máximo sobre los procesos sociales, políticos y públicos dentro del arte, puedes ver, pero tristemente no lo puedes comprarlo. Por razones obvias, esto no es Arte Público. 2. Complementaria. A manera de participación sobre los procesos donde el artista dentro de sus proyectos artísticos incluye al espectador para participar del arte. Pero su participación solo es a manera de un objeto más dentro de todo el armatoste conceptual, el público se vuelve un complemento y “se le permite” poder interactuar con las obras de arte. Cuando esto sucede la conexión con los públicos es efímera y se mantienen las características de la obra que llamo pasiva, la participación o las relaciones solo existen a manera de complemento y los acercamientos con el arte se vuelven ilusiones pública, lo puede tocar, te permito participar de él pero con ciertas reglas, y lo más importante, no lo puedes comprar. Por razones obvias, esto no es Arte Público. 3. Pública. Ya sea dentro o fuera de las galerías, la participación del público es más que solo apreciar los objetos del arte. En esta parte considero obras como las de Robert Morris, Donald

¹⁸² Meyer, James. Minimalism. Estados Unidos, Phaidon 2002, pp. 25.

Judd, Dan Flavin, Jimmie Durham entre otros. La calidad de arte se vuelve mas completa y participativa cuando el objeto pierde el aura y permite adentrarnos a los aspectos de la huella como mencione anteriormente. Esta huella, permite ir más allá de la simple visual de lo presentado, los conceptos entre otras cosas pierden la ilusión o alusión a otras cosas, son directos, permiten las ideas y las cualidades de los públicos, no delimitan las aproximaciones entre el objeto y la persona, se fusionan, mantienen el entendimiento de los presentado que no es más de lo que existe en ese momento. Fuera o dentro de los museos o galerías, este tipo de arte refleja aspecto sociales y culturales que van relacionados a aspectos públicos de cualquier índole (políticos, sociales, culturales, religiosos, deportivos, continentales, familiares, etc.). el arte deja huella y no es elevado con un pedestal institucional, el mismo arte lucha con este pedestal y permite una participación real aunque este no necesite la participación del público que visita los espacios o transita en las urbes. Quizá suene complejo lo que quiero decir o tal vez se interprete a que todo al final puede ser un Arte Público, pero lo que intento explicar aquí es que el arte, mientras mantenga cualidades institucionales demasiado arraigadas, no permite una participación real del público ya que este no necesita forzosamente participar dentro del museo en la obra para darle carácter público si mantiene los límites que existen dentro del arte institucionalizado. El arte se vuelve público cuando todas las cargas institucionales son disueltas por la cultura que nace de las sociedades y alimenta al arte para su creación, y existe una conexión visual, emocional, estética, teórica, conceptual, vanguardista, pública, social, participativa, conciente, humana, democratizada, plural que permite que la conexión vaya más allá del simple acto creador del arte donde el recurso de los públicos o del espectador se convierta de manera pasiva, o participativa solo para complementar los conceptos de la obra de arte, es decir, las personas se vuelven una parte indispensable del objeto, sino, de otra manera la obra de arte no esta completa si el público no usa o interviene en la obra. Aquí la obra tal vez la mayoría del público no la puede comprar y siga siendo un acto de necesidad burgués (acaso esto importa ahora), pero la participación y la percepción del público sobre el objeto artístico va más allá del aura para volverse un arte que deja huella y nos permite conexiones reales fuera de las características institucionales. En estos momentos y solo si de verdad la intención es lo mencionado anteriormente, se puede considerar un Arte Público. 4. Política. La participación algunas veces se vuelve mutua entre el artista y la sociedad. En diversas ocasiones solo el público (la sociedad) se adueña de las obras de arte y las transforma, destruye o crea a manera de conveniencia social, pública y política. Gesto público más importante en el arte es difícil de encontrar, los motivos se vuelven importantes

y en muchas ocasiones son realizados mas por afecciones sociales y políticas que por el hecho artístico participativo, es decir, que el arte se vuelva público va más allá de la creación de talleres o “prácticas sociales” donde en muchos de los casos se vuelven como la avanzada política a un reconocimiento de zonas y para contener impaciencias públicas de las carencias políticas, el arte se vuelve un filtro o un contenedor social y se automáticamente se rompe todo contacto social, el arte mantiene sus aspiraciones burguesas y los modelos jacobinos desaparecen. Es por esto, que la participación pública-política se convierte en un gesto que deja huella y permite la apropiación del arte como un acto social, y de reconocimiento público. El arte, la pedagogía y la poesía se superponen, integran y polinizan hasta formar un todo en una forma que supera la polaridad agitación/construcción; “si se dejan de lado las mediaciones y el arte como una forma de fabricar modas, se puede leer el arte como un signo de las diferencias socioeconómicas y culturales, y entonces uno se acerca mucho más a un entendimiento de la realidad.”¹⁸³ Todo esto siempre de manera automática lleva una carga política que nutre todo el proceso artístico, el complemento que terminar por terminar este círculo es el desarrollo y las intervenciones sociales, ya sea por medio del artista y con el artista. Aquí ya no importa si el arte se puede comprar o apreciar su valor estético, no pierde sus propiedades a pesar de todo, solo se transforman hacia un beneficio artístico público, capaz de dejar huella y de irrumpir sobre todo valor social. Esto es lo que se puede considerar como la mejor y más clara aproximación hacia un Arte Público.

Hay que entender las diferentes situaciones sobre las cuales el Arte Público se puede desenvolver. Resolverle la vida a las comunidades puede resultar difícil de hacer, la obligación puede ser subjetiva y no siempre es capaz de terminar en buenos términos por toda la carga histórica existente en el arte, que así como puede ofrecer soluciones sociales, también puede funcionar como un elemento más de bloqueo social con toda la carga política correspondiente.

Parte de los procesos con el Taller de Gráfica Popular, Los Tupamaros y Tucumán Arde y permiten que se vuelva el arte funcional para la sociedad es el quitarle a los proyectos parte de las situaciones institucionales pero al mismo tiempo aprovecharse de ellas. Cuando esto sucede, la misma institución se puede encargar también de manera política quitarle peso por medio de la realización de exposiciones, así, se convierte en la mejor forma de exhibirlo, usando las ciudades o sus entornos y ver la forma que pueda funcionar aprovechar las instituciones con fines verdaderamente sociales.

¹⁸³ Camnitzer, Luis. Didáctica de la Liberación. Arte Conceptual Latinoamericano. España. HUM. 2008. pp. 38.

Que la gente viera más allá de los resultados funcionales de una operación, y así construir algo menos tangible pero mucho más poderoso: “una imagen mítica. La publicidad y la comunicación, sus metas más importantes, guiaban e hibridaban todas sus acciones.”¹⁸⁴ Los resultados de estas acciones realizadas de los Tupamaros actúan como el TGP, no le quitan el valor al arte, simplemente lo vuelven público y accesible, tomando en cuenta aspectos políticos, pero sin ellos serlo totalmente, el compromiso va más allá del apoyo estético pero mantiene los límites elocuentes de un activismo político total. Como lo comenta Allan Kaprow refiriéndose a Tucumán Arde comentando que la responsabilidad política es algo más que la mera reacción ante la injusticia y el sentimiento por una causa; es una acción planeada en función de sus resultados. Puede que la conciencia política sea un deber de todos; “pero el saber hacer política es algo propio del político.”¹⁸⁵ Estas palabras sobre el saber hacer política, no solo va dirigida a los artistas, también se complementa con la sociedad que supone también que el político debe hacer política, y que con el arte, encuentra flujos adecuados para expresarse y complementar la lucha social en todos los aspectos relacionados al ser humano y su política con los derechos democráticos que se reprimen principalmente en Latinoamérica y todo el continente Americano que datan desde la colonización; “en un acto político encontramos elementos políticos, y subsecuentemente elementos sociales, religiosos, estéticos, etc. el arte en la calle no anestesia a la política, sino que asume las instancias estéticas de la política e intenta dirigirlas directamente contra sus creadores [...]. El arte en la calle no formula posiciones, sino que críticas las reglas aparentemente evidentes, normales y naturales del juego que, sin ser abiertamente represivo, determina qué es lo que está permitido y que no [...]. Atacarlas y formular las propias reglas es cuestionar la legitimidad del sistema.”¹⁸⁶

Ahora bien, parte de todas estas relaciones que operan en la investigación a pesar de parecer conceptos diferentes, están más conectadas de los que pensamos y mantienen una relación, considero, con una base fuertemente enraizada en las culturas Indígenas, Amerindias, Prehispánicas o como se le quiera llamar al Indigenismo. Y los puntos históricos son importantes en el presente que son proyectados para el futuro pero manteniendo los flujos concientes con el pasado. No podemos pensar en el futuro sin mirar hacia atrás para proyectar hoy, y como todo este bagaje histórico se nutre a partir de procesos etnográficos (comprendiendo el Flâneur) y del arte teorizado, permite más aún, las relaciones. Es interesante notar aquí la ruptura que implicaban estos hechos en la carrera de muchos de los artistas. Hasta el año anterior la mayoría de

184 Ibid. pp. 69.

185 Ibid. pp. 84.

186 Ibid. pp. 83.

los diez artistas involucrados en la ocupación habían sido minimalistas tardíos, derivativos del minimalismo (Minimal) estadounidense de mediados de los sesenta; “una visita de Sol Lewitt a Buenos Aires, en 1967, tuvo el efecto de reafirmar su minimalismo en lugar de promover una experimentación coherente con su manifiesto conceptualista “Párrafos sobre el arte conceptual” de ese mismo año.”¹⁸⁷

Así, el Arte Público más que referirse a abrir un campo mas plural hacia los “públicos” a los que va dirigidos, implica más aspectos sociales y de reinterpretación sobre lo situaciones y efectos del cotidiano, donde a final de todo, tanto artistas como públicos, forman parte de una misma sociedad y los proyectos no pueden separar estos aspectos, de otra forma, volvemos al punto, el Arte Público no existe y se vuelve inerte y hueco, con aura y sin huella. Como el Muralismo mexicano, que a pesar de su contenido en parte socialista soviético y rasgos indigenistas, no consigue llegar al complemento adecuado para considerarlo Arte Público, si funciona como parte de la base de éste, pero su formalismo y lo institucional de su arte no le permitió cerrar el círculo con los aspecto sociales necesarios. Cuando Ricardo Carpani fundó el Grupo Espartaco, la institución trató de incluirlo en el arte conceptual a manera de Greenberg por medio de Lucy Lippard y Jorge Glusberg, a lo que el respondió que “la cultura burguesa siempre ha tendido a dejar sin contenido todo acto de creación artística, y este arte conceptual de hoy, no es nada más que la variante sin contenido (y sin sentido) de nuestros esfuerzos por comunicar mensajes políticos.”¹⁸⁸

Arte + Público = Arte Público

“El Arte Público no trata sobre uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano.”¹⁸⁹

Volver cívico al artista puede ser una tarea difícil, sería como luchar contra la

¹⁸⁷ *Ibíd.* pp. 87.

¹⁸⁸ *Ibíd.* pp. 97.

¹⁸⁹ Baudino Luján. Una aproximación al concepto de Arte Público. Boletín General Cultural, No. 16 Arte Público, Abril 2008, pp. 3.

historia y la mitificación de esta en el arte, no se necesita volverlo cívico pero si conciente de lo que puede representar el colocar el arte (con su carga de aura) en las ciudades y los entornos en relación a los públicos. Tampoco considero que el Arte Público tenga que cubrir las necesidades de los demás, por que el arte no esta para esas actividades principalmente, no descalifico a los artistas, colectivos o instituciones que se basan en los proyectos artísticos para realizar actividades con las sociedades o para las sociedades, encontramos en esto una carga política que en países como en México y en muchos lugares de Latinoamérica es fuerte debido a las carencias que el mismo Estado o Gobiernos como el principal proveedor o protector, no realiza de manera adecuada por múltiples razones que no cabe mencionar en esta investigación, pero si es importante recalcar la frase de la no degradación –como nos da a entender Hilton- ni de llenar vacíos para que la gente pueda acercarse al arte o viceversa, se trata al final como lo comenta Armajani sin mas explicación, que el arte sea público. Pero parte de este esfuerzo jacobino se centra principalmente en Latinoamérica en los proyectos iniciados por el Taller de Gráfica Popular en México, y el Tupamaro y Tucumán Arde (Uruguay y Argentina respectivamente), donde se intenta dejar un rastro duradero en la memoria del público por medio del uso de las ciudades para sus fines públicos. “La propaganda armada adquiere una importancia especial en ciertas etapas, como la de darse a conocer en los inicios de la guerrilla. También la tienen el momento de aclarar posiciones frente al pueblo en aquellos periodos en que debe adoptar medidas drásticas, que no resultan suficientemente ilustrativas con respecto a sus propósitos y que por lo tanto sean de difícil comprensión para la mentalidad popular.”¹⁹⁰

Armajani puede ser un poco contradictorio si entendemos que el objeto puente puede ser considerado una necesidad urbana y un proyecto público como en su caso a veces lo considera también Duque como objeto colocado en la ciudad y participa en la aportación social arquitectónicamente hablando. Pero si este puente es colocado dentro de un espacio donde no hay necesidad de dicho objeto y es utilizado como cruce de un extremo a otro, podemos empezar a comprender la relación del público con el arte, es decir, al momento que el puente se vuelve inservible –dentro del objetivo principal real del por que es colocado y donde es colocado-, nunca pierde esta esencia del objeto artístico, no existe una necesidad que cubrir ni la intención de empequeñecer al ciudadano –como él llama al público-. Pero en realidad la obra de arte no le pertenece al público si contamos con el sentido estricto de que las piezas muchas veces son realizadas por encargo y el acceso a ellas es limitado por estar dentro una

190 Camnitzer, Luis. *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptual Latinoamericano*. España. HUM. 2008. pp. 69. Si bien Camnitzer no contempla al TGP, este parte de la misma ideología y es el iniciador de un movimiento crucial en el desarrollo de Latinoamérica como proyecto social y público y se toma como referencia hacia el Conceptualismo Latinoamericano.

colección o inclusive por zonas donde el ciudadano no tiene acceso a ellas. Un ejemplo de un “Arte Público” que fue en muchos casos inaccesible –y en otros no fue así- y que Felix Duque considera un ejemplo de Arte Público como una solución exacta son las piezas de Land Art, ya que al respecto comenta, en el caso de Robert Smithson, sus proyectos artísticos no era encontrar un público mas amplio, la inaccesibilidad de los objetos obviaban la situación de no ser considerado Arte Público, aunque este fuera colocado en un espacio natural fuera del museo,¹⁹¹ solo se trataba de una practica en donde el artista experimenta con materiales al aire libre. Por el contrario, Mary Miss comenta: “I’m really thinking of the individual very much when I’m making these and i’m trying to make very private experience possible in a public space.”¹⁹² Pero esto se puede convertir en un rechazo al igual que si el artista solo pensara de manera individual en la realización de su obra. Esto, debido a que muchas veces la vida diaria difiere del los lenguajes que intentamos interpretar con los objetos para hacerlos de carácter público, ciertos conceptos o ideas sobre lo que es colocado para el uso y apropiación del público puede no interesarles por que el lenguaje y lo cotidiano se pueden cruzar de manera constante con respecto a lo que el espectador considera privado. Nuevamente, Duque apoya esta noción sobre que el Land Art puede ser considerado el más grande ejemplo de Arte Público, “fuera el Land Art (comenta) con sus earthworks, la primera manifestación (incluso cronológica) de un genuino Arte Público...Con ellas ha nacido no solo el arte público en general, sino también un nuevo tipo de arte, inclasificable en los cánones tradicionales.”¹⁹³

Duque, además esta de acuerdo de Robert Morris. El acuerdo con Morris consiste en que de verdad cierta obra de arte por el simple hecho de colocarla en las ciudades o los entornos no figura en un ideario público por que a veces resulta difícil tener acceso directo a estas propuestas artísticas, ya sea por reproducciones fotográficas, pagar en un museo para visitarlas y hacer un recorrido donde la cuestión tiempo y economía no es fácil de conjuntar y esto impide el flujo del arte con el público. Morris hace referencia histórica de un arte considerado público en relación a las Líneas de Nazca en el Perú donde realizó un viaje para entender estos trazos en la tierra en un modelo como él lo llamaba la “modalidad del yo” y que es como el trata de cicatrizar una herida con la naturaleza –como el Land Art lo puede entender- y que nos hace referencia a las obra de Albers y su influencia de las ciudades Per-hispánicas que visitaba

191 Como el trabajo de otro artista considerado Minimal, Walter de Maria. La necesidad de realizar un tour específico de la Fundación Chianti para ver su obra *The Lightning Field*, (1977, Nuevo Mexico, EUA), no la hace un proyecto de Arte Público.

192 “Estoy pensando mucho en la persona cuando realizo esto –la obra de arte- y trato de hacer que la experiencia sea lo más privada posible en los espacios públicos”. Jones, Susan. *Artist Handbooks. Art in Public. What, why and how.* Inglaterra; AN Publications, 1988, pp. 35.

193 Duque, Felix. *Arte Público y Espacio Político.* España, Akal, 2001, pp. 142.

en México que se comento anteriormente. Considero que la relación pública a la que se refiere Morris y Albers complementa, consiste en los verdaderos flujos que comprendían las culturas Pre-hispánicas como un momento social y su conexión natural con sus espacios, habitables o no, complementando factores sociales sobre el entorno y las condiciones humanas de habitarlos.

Este acto aristocrático y romántico¹⁹⁴ pierde esta noción y la vuelve en cierto aspecto pública en una inhabitabilidad de la tierra en un aspecto moderno (bonapartista) y el Land Art quiere por el contrario que se rompa la utilización política del espacio, aunque la mayoría de las obras se realizaron con dinero “oficial”. Esto crea estar en el constante círculo de el aura institucional (im) puesto sobre proyecto artísticos sin la capacidad de mantener una huella y nuevamente volver al acto aristocrático y romántico y se considera nuevamente la condición del público sobre el arte.

“El público no nace, se hace.”¹⁹⁵ Licina Jiménez comenta que no todo el mundo esta preparado para relacionarse con ciertos códigos y formas de percepción que les permitan disfrutar distintas manifestaciones artísticas o aceptar nuevas propuestas estéticas –dentro o fuera de un museo-; “sin embargo éstos pueden aprenderse, enriquecerse y transformarse.”¹⁹⁶

Muchas veces cuando estamos en una galería y vemos una obra de arte que llama profundamente nuestra atención pero conocemos que no podemos tocarla por lo que representa no solo el objeto, sino el lugar donde esta colocado que es una institución del arte como museos o galerías, de repente podemos escuchar que una voz proveniente del vigilante y del personal del museo nos exclama: “¡La puedes tocar! Pero con cuidado”, muchas veces el interés o las ganas de aproximación se pierden por que conocemos los valores existentes de una obra de arte, no solo privativa dentro de los museos, también fuera de ellos, entiéndase lo que llamo valores desde lo privado de la pieza, pasando por que muchas veces forman parte de una colección o por que conocemos el valor económico de este y no queremos ni tocarlo. En este caso, el acercamiento del Arte Público con los públicos debe ser inmediato, sin explicaciones o las menos posibles para que la reacción sea lo mas natural posible y sin el miedo que representa los problemas o situaciones extra-artísticas que representa el objeto mitificado (ó aureático). Esto contempla situaciones de vandalismo cuando tampoco se respeta el objeto por el simple hecho de ser público, esto no nos da el derecho de destruirlo, esto puede ser otro doble entender sobre

194 Como lo comenta Duque en relación a la opinión de Morris y sobre este acto cuasi burgués y artístico de hiper-romántico donde el individuo, el artista, el que sube a la montaña o se “pierde” en el desierto para dejar allí su huella, sin tener luego el detalle (como el romántico) de volver a la ciudad para recoger emitivamente de su memoria lo allí visto, y ofrecerlo (como acto de Moisés) ofrecerlo grasiosamente al pueblo. Ibid. pp. 143.

195 Jiménez, Licina. ¿Qué es el Público?. pp. 1

196 Ibid. pp 1.

el Arte Público. Para Malcolm Miles existen cuatro argumentos importantes para la realización del Arte Público:¹⁹⁷ “it gives a sense of place; it engages the people who use the place; it gives a model of imaginative work; it assists in urban regeneration.”¹⁹⁸

La obra del artista canadiense Ken Lum llamada “East Van” (East Vancouver),¹⁹⁹ representa una zona específica de la ciudad de Vancouver (el lado este de la ciudad) y lo representa mediante una cruz luminosa con las palabras del nombre de la pieza. Esta instalación recuerda las cruces de las iglesias que no dejan de ser marcas para ubicar los recintos religiosos dentro de las poblaciones y siempre saber donde este se encuentra. “East Van” es la marca de toda una zona urbana con una relación más apegada hacia una parte urbana más que hacia la gente que habita dicha zona. Esta obra si bien puede reflejarnos diversas relaciones sobre la población que vive y/o trabaja en la zona, el apego hacia los signos colocados dentro los espacios no siempre son de carácter público; “vivimos en una ciudad privada donde conviven reacciones diferentes a un mismo problema, lo que hace de ésta un perfecto mosaico de encuentros y desencuentros. En ese momento la ciudad se hace continente, los espacios públicos se asumen como pequeñas repúblicas y el ciudadano representa el contenido.”²⁰⁰ Por esto, la obra de Ken Lum puede ser considerada más como un trabajo de Arte Urbano que público considerando la marca de un espacio determinado dentro de una ciudad, que, en correspondencia con el Arte Minimal de Flavin, él (Lum en “East Van” y Flavin en su obra) realizó analogías entre la gente y las cosas (u objetos). Flavin contempla este acto como las acciones de luz eléctrica que definen el espacio; “amablemente (Flavin) personifica su brecha a un nuevo acercamiento radical hacia el arte simple, evidente en su propuestas usa unidades de iluminación fluorescentes, no cargadas por pretensiones existenciales, poéticas o tecno-utópicas, y en este caso dedicado para maestro de lo frío, con la declaración conceptualmente rigorista.”²⁰¹

¹⁹⁷ Es decir, para todo lo colocado en las ciudades que sea considerado Arte Público dentro de la generalización del mismo término, pero considero importante señalarlo en esta parte de la investigación.

¹⁹⁸ “Le da un sentido al lugar; compromete a la gente que usa los espacios; da un modelo de trabajo imaginativo; asiste a la regeneración urbana”. Miles, Malcolm. *Art for Public Places*. Reino Unido, Artset, 1989, pp. 8.

¹⁹⁹ Donde esta colocada esta obra de arte, la cara principal de la cruz esta dirigida hacia el centro de la ciudad. Y de acuerdo al Maestro en Curaduría de la Universidad de British Columbia Mohammad Salemy, esta obra es el claro reflejo de una herencia del Arte Minimal con los trabajos de Dan Flavin, en relación a la forma de emplear la luz para determinar espacios específicos y así, resignificar más que al objeto expuesto (como los trabajos de luz de Flavin) un espacio determinado.

²⁰⁰ García, Douglas y Rivero Blanca. *Ciclo de charlas: Arte Público y Ciudad Privada*. 2008.

²⁰¹ “Nicely (Flavin) epitomizes his breakthrough to a radically new approach to art-simple, self-evident proposal using standart fluorescent lighting units, unburdened by existential or poetic or techno, utopian pretensions, and in this case dedicated to the up-and-coming master of cool, conceptually rigorous statement. yet responses to the show at the time indicate that the situation is not quite so straightforward.” Weiss, Jeffrey. *Dan Flavin. New Light*. Estados Unidos, Yale University Press, 2006, pp. 3-4.



Ken Lum. East Van. Vancouver B.C., Canadá. 2010

Como puede pasar con “El Coyote” de Sebastián colocado en Nezahualcóyotl, donde no existe una conexión real con la gente que vive o transita por las calles del municipio, es por esto, que esta obra no se puede considerar un Arte Público por que no existe una conexión real con el objeto, tampoco puede ser Arte Urbano por que el que sea colocada una analogía en relación al nombre de un sitio específico, tampoco lo hace participe de él lugar. Simplemente es una escultura monumental.²⁰²

El programa de Arte Público en Vancouver, British Columbia, Canadá (City of Vancouver Public Art Program),²⁰³ como una extensión del Gobierno de dicha ciudad, es la encargada de programar, realizar o presentar proyectos mediante convocatorias de Arte Público (o Public Art generalizando el término en inglés). Pero parte de la intención al referirme a este programa, es que de acuerdo a esta investigación y/o propuesta, no todo lo que se coloca en la ciudad es público, es decir, el término en inglés genera unidad entre lo que es colocado en espacios públicos y su dependencia del gobierno para una planeación principalmente urbana, aunque el mantener en un solo apartado todo lo relacionado a los proyectos artísticos y solo a los proyectos artísticos, puede mantener una mejor calidad de las propuestas, sin hacer injerencia hacia otros sectores que puedan ser vistos y mejor resueltos por otras dependencias y/o departamentos en las instituciones de gobierno, como en México con la SEDUVI, que partiendo de tener un espacio para el control de los proyectos que operan en las ciudades, ya permite un mejor control sobre las bases de un Arte Público o Urbano, dependiendo el caso, cosa que trataré mas adelante en el siguiente capítulo.²⁰⁴

Lo importante a rescatar de programa efectuado en Vancouver, es que esta sección del gobierno, se encarga específicamente del arte – ya sea público o urbano- que es colocado dentro de la ciudad. Todo proyecto artístico –o la mayoría- pasan por este departamento, permitiendo que el arte pueda ser colocado en cualquier espacio público o privado. Pero la inquietud que he tenido durante esta investigación, es acerca de cómo podemos entender lo que verdaderamente es un objeto artístico para –o relacionado específicamente- el público, el arte relacionado a la ciudad y en polo opuesto a las intervenciones o las esculturas en la urbe.²⁰⁵ Judd comenta sobre el Arte Minimal pero a manera

202 Tomo como ejemplo esta obra de Sebastián por que durante su proceso y su colocación, un sector de la población de Nezahualcóyotl no estaba de acuerdo en que la escultura fuera colocada en esa glorieta. A partir de este momento, la propuesta de un Arte Público pierde una intención y se vuelve un espacio de encuentros y desencuentros. ¿Esto podría mostrar otra cara de un Arte Público como el Tilted Arc de Richard Serra si fuera el caso?.

203 Vease: <http://vancouver.ca/commsvcs/cultural/publicart/index.htm>. Esta institución es la encaergada de ver en su mayoría el Arte Público que es colocado en la Ciudad de Vancouver, aunque este, no sea completamente público de acuerdo a los propositos de esta investigación.

204 Secretaria de Desarrollo Urbano y Vivienda, Organismo del Estado Mexicano. Vease: <http://www.seduvi.df.gob.mx/portal/>

205 Como el Arte Público que es colocado principalmente en Canadá, Estados Unidos, Francia y México, de

de discurso que puede funcionar ante esta idea de diferenciar “el arte colocado en las ciudades o sus entornos que la escultura Minimal (siendo el caso de Judd) pretende mostrar como la percepción lo es de un objeto, inserto en unas circunstancias específicas, de luminosidad, de relación con otros objetos, de relación con el espectador (ó públicos), en el espacio y tiempo reales. La ilusión es la percepción del objeto tal como aparece. La experiencia de un objeto comparte la estabilidad conceptual y la inestabilidad (o la dependencia) de los factores subjetivos o las circunstancias ambientales.”²⁰⁶ Con esto, se puede considerar que si es posible realizar definiciones diferentes sobre como consideramos lo que es colocado en los espacios (públicos o no), y cuales son las relaciones específicas que se obtienen cuando el arte es ya un objeto inserto dentro de un aquí y ahora, como lo percibe el público y/o como la misma ciudad lo puede rechazar o fusionarlo con el diario urbano.

Si contemplamos que el Arte Público mediante una institución o departamento gubernamental, ayuda a la regeneración y da modelos de trabajo imaginativo, creo que mas bien estamos realizando obra de Arte Urbano, mas comprometido con los entornos que con los públicos o habitantes del lugar. Comprometerlos al uso de los lugares es relativo, ya que el uso de esos lugares siempre a existido con o sin la colocación del objeto artístico. El Arte Público es el que se integra a la sociedad, no la sociedad al arte y los lugares. La ingerencia del arte en las calles o los entornos no es para acercar o traer cultura a la sociedad, no es salvador de la experiencia humana como Mary Miss lo refleja dentro de algunas de sus obras. Miss comenta: “One of the things that I find most compelling is trying to make a strong visual, physical, and emotional experience accessible to people who aren’t necessarily those who go into museums regularly.”²⁰⁷

La Regularidad del Público en el Arte

¿Será verdad que el Arte Público cumpla la función de acercarnos más a los museos mas allá de formar relaciones entre el arte y las comunidades? ¿O que las instituciones de gobierno nos acerquen a nosotros el arte sin necesidad de asistir a un museo?.

Es mas importante considerar la regularidad de los públicos sobre el mismo Arte Público que como poder acercarlos a los museos, la intención de Mary Miss

acuerdo a los puntos tratados de esta investigación aunque puede uno referirse a todo el Arte Público en el mundo.

²⁰⁶ Pérez Carreño, Francisca. Arte Minimal, Objeto y Sentido. España, La Balsa de la Medusa, 2003, pp. 126.

²⁰⁷ “Una de las cosas que encuentro más convincente es tratar de realizar una fuerte experiencia visual, física y emocional accesible para las personas que no necesariamente son las que entran en los museos con regularidad”. Jones, Susan. Artist Handbooks. Art in Public. What, why and how. Inglaterra; AN Publications, 1988, pp. 67.

depende más de las sensaciones de los públicos que de su falta de visita a los “recintos del arte” con toda la carga de aura que mantienen intacta. La obra pública debe ser abierta, incluyente, disponible, participativa y accesible a las personas que quieren participar de ella, sin el ejercicio forzado por la institución de cualquier índole, parte de los proyectos Públicos que no se toma mucho en cuenta es la aceptación e identificación de los objetos; “Arte Público significa apertura, inclusión, disponibilidad, participación, accesibilidad y visibilidad.”²⁰⁸ Contrario al Arte Urbano que la situación de los términos antes mencionados no son específicamente hacia los públicos, ya que la participación no es en relación a las personas, sino a los entornos y espacios que son utilizados diariamente pero que la intervención de estos sobre el arte es imperceptible, más de forma cotidiana y visual que de reciprocidad arte-público.

Existen ejemplos de cómo el arte ha estado en constante participación con los públicos sobre problemas políticos y sociales, como Tepito Arte Acá y Grupo Suma en México o Tucumán Arde en Argentina que –entre otros movimientos en Latinoamérica-,²⁰⁹ son movimientos principalmente sociales donde la aportación del arte se ve reflejada en las necesidades o exigencias sobre la carencia o desinterés de los gobiernos y como manejan el poder sin interesarles las sociedades (público). Esta carga política fuertemente denunciada es una demostración de como el arte –o mejor dicho el artista- reacciona como Armajani lo menciona “Ciudadano.”²¹⁰ Donde el ciudadano junto con el arte se vuelve crítico contra el Estado, un sistema o institución. Con la crítica participativa del arte, la espera pública y el espacio público se transforman en espacios políticos donde la participación ciudadana se vuelve más importante que el arte. El Arte Público se volvió social, fuera de los museos, accesible a la participación donde los ciudadanos no son otro elemento de la obra de arte, sino que las personas son el motor principal para que este arte funcione y exista como tal. Participa de las necesidades y afecciones contra los sistemas establecidos, no solo dentro de lo urbano, a veces se vuelve inmaterial y se construye el espacio en la esfera pública,²¹¹ con la estimulación de la participación cívica y los compromisos de la comunidad con sus espacios y entornos más allá del simple hecho de habitarlos. El arte (público) se puede considerar como la manifestación innata del hombre para expresar su relación con el entorno.²¹² Al ser realizados o colocados dentro

208 Miles, Malcolm. *Art for Public Places*. Reino Unido, Artset, 1989, pp. 54.

209 Esto no significa que en otros países fuera de Latinoamérica no se haga Arte Público de las mismas características, pero me refiero a estos grupos meramente como ejemplo para poder desarrollar el punto de los públicos dentro del Arte Público.

210 Siendo o no para Armajani el Arte Público útil o político.

211 Parcerisas, Pilar. *Hacia una Redefinición del Arte Público y el Arte Político*. Septiembre 2009, pp. 2.

212 Navajas Corral, Óscar. *Arte Público*. Diálogo Comunitario. Boletín Gestión Cultural, No. 16: Arte Público, 2008, pp. 2.

de un espacio o contexto, los objetos son concebidos como cuerpos en un espacio compartido con el cuerpo del espectador (o participe del espacio, acto o acción, si fuera el caso); “el intercambio físico entre ellos es fundamental.”²¹³

Espero con esto poder hacer una aproximación hacia como podemos entender el Arte Público con fundamentos teóricos-conceptuales del Arte Minimal. El arte que es colocado dentro de las ciudades con la intención de un carácter público, debe realizarse con fines públicos o formarse de acciones públicas, es decir, cuando se coloca una escultura, se realiza un performance, un trabajo in-situ, o cualquier forma o expresión artística, desde su formación conceptual, ya debe tener una connotación pública o si fuera el caso, cuando existe la activación de la sociedad y esta se manifiesta mediante la apropiación de un objeto artístico, este signo genera relaciones y una participación activa de los públicos. Digo eterna por que el objeto intervenido se resignifica creando una nueva definición sobre esta sinergia generada por la gente.

W.J.T Mitchell, comenta sobre un acto público realizado por universitarios de la Universidad de Beijing en 1988 donde estos, erigieron una escultura de la “Diosa de la Libertad” en la plaza de la Universidad al mismo tiempo que para su colocación, derrumbaron (o intervinieron) una escultura de Mao Tse-tung. Al realizar este acto público (principalmente hecho por estudiantes de arte que forman parte de una ciudadanía, como Armajani comenta), podemos considerar un acto pensado para el público, por el público y del público. “Esta estatua es ilegal, inclusive en los Estados Unidos las estatuas necesitan permisos antes de que puedan ser colocadas.”²¹⁴ existe una escultura igual en la Universidad de British Columbia (UBC. Vancouver, British Columbia, Canadá) “Goddess of Democracy”, la cual, es intervenida por estudiantes –artistas o no- como parte de este acto simbólico ocurrido en China. Donde existe la participación del público, en este caso, de un objeto ya colocado dentro de espacios sociales. Tal vez de manera utópica la copia de la escultura como acto conmemorativo, genera este doble discurso el cual permite realizar de manera directa intervenciones sobre esta. La escultura se puede considerar Arte Público si parte del objetivo de su colocación, es generar el mismo impacto ocurrido dentro de un contexto histórico específico y que con los mismos contexto presentes, la intervención se vuelve en un aquí y ahora. En este caso, Morris (como analogía al caso de la escultura antes mencionada en la Universidad, UBC) decía que no pretendía

213 Pérez Carreño, Francisca. *Arte Minimal, Objeto y Sentido*. España, La Balsa de la Medusa, 2003, pp. 128. Esto es una analogía en relación ala obra o las intenciones de William Morris de acuerdo con sus obra de arte que puede ser una aportación conceptual en relación al Arte Público.

214 “This statue is illegal. It is not approved by the government. Even in the United States statues need permission before they can be put Up.” Mitchell W. J. T. *The Violence of Public Art: Do the Right Thing*. *Critical Inquiry*, Vol. 16, No. 4. 1990, pp. 880. Aquí es posible demostrar como se genera una aprobación institucional política dentro de un estado de acción pública como control sobre el Arte Público.

hacer escultura ambiental, es decir, basada en la creación, dentro de espacio cotidiano, de una zona de influencia del objeto o de un objeto para un ambiente determinado. Hay una relación espacial, corporal, cinestésica con el objeto que es claramente fundamental, pero no está regida por su forma de estar en el espacio, en el espacio cúbico preexistente de una galería o en el espacio matemático, o en el espacio del jardín del museo o de la ciudad. De tal manera que la obra no determina la percepción del espacio alrededor, al menos no en ausencia de un espectador con quien entra en interacción “esta falta de interés por el carácter espacial de la obra tiene que ver con su concentración sobre el objeto y su carácter de objeto, es decir, por la situación epistemológica más primitiva, que ya incluye un espectador.”²¹⁵

“At this grim moment, what we need most is to remain calm and united in a single purpose. We need a powerful cementing force to strengthen our resolve: That is the Goddess of Democracy. Democracy... You are the symbol of every student in the Square, of the hearts of millions of people. ... Today, here in the People’s Square, the people’s Goddess stands tall and announces to the whole world: A consciousness of democracy has awakened among the Chinese people! The new era has begun!... The statue of the Goddess of Democracy is made of plaster, and of course cannot stand here forever. But as the symbol of the people’s hearts, she is divine and inviolate. Let those who would sully her beware: the people will not permit this! ... On the day when real democracy and freedom come to China, we must erect another Goddess of Democracy here in the Square, monumental, towering, and permanent. We have strong faith that that day will come at last. We have still another hope: Chinese people, arise! Erect the statue of the Goddess of Democracy in your millions of hearts! Long live the people! Long live freedom! Long live democracy!”²¹⁶

Pero para estos actos no se necesita el permiso de ninguna institución o carta que permita la realización de actos públicos capaces de reinterpretar un objeto que es colocado en las ciudades. Esta acción, permite también formas una separación entre lo que se puede considerar un Arte Público, que no quiere decir que todo acto artístico tiene que ser intervenido o darle un cambio en relación al fin original del objeto, sino comprender que desde una causa objetiva de acuerdo al plan original del proyecto de arte, ya venga con esta carga pública. Ya sea por medio de intervenciones, obra de sitio específico, performance, video o cualquier otra expresión artística, siempre y cuando antes que cualquier cosa, el carácter del público ya venga implícito dentro del proceso del arte capaz de

²¹⁵ Pérez Carreño, Francisca. *Arte Minimal, Objeto y Sentido*. España, La Balsa de la Medusa, 2003, pp. 132.

²¹⁶ Declaración de los estudiantes de arte durante estos actos sucedidos en China como parte las manifestaciones sobre el Partido Comunista.



Diosa de la Democracia en Protestas de la Plaza de Tian'anmen de 1989

entenderse directamente con el público, que termina siendo en estos casos el principal receptor, insisto, de la manera más directa posible.

3.2. Interpretaciones sobre el Arte Urbano

La noción del Arte Público tiene muchas relaciones con el Arte Urbano, las conexiones capaces de demostrarnos que en muchos de los casos el arte, depende del público y de la urbe al mismo tiempo para que este pueda ser llamado de esta manera y se pueda hacer una división exacta y concreta de que es colocado o realizado como proyectos de arte solamente o proyectos donde si se generen las características para poder entenderlo como Arte Público o Arte Urbano.

Como podemos entender el Arte Urbano. Como una escultura puede pasar de ser eso, simple escultura, a ser transformada en Arte urbano. Como podemos identificar las conveniencias existentes cuando es colocado un objeto, instalación o escultura y comienzan a formarse sus relaciones en las ciudades y entornos y como se generan los flujos en diversos asuntos sobre los públicos que son alterados, intervenidos o simplemente estos ocupan e interpretan los objetos artísticos.

Uno de los problemas del Arte Urbano proviene principalmente del término anglosajón donde a toda obra de arte, cualquiera que sea la actividad, que puede ir desde una escultura hasta un performance, se le denomina en sus palabras en inglés “Public Art” y que el término se ha adoptado en todo el mundo a manera de canon sobre todo el arte que es colocado o realizado en las urbes y sus entornos.

El término Arte Urbano o en sus letras en ingles “Urban Art”, es ocupado principalmente para hablar del graffiti y todas las derivaciones que surgen de este código social que poco a poco la institución fue absorbiendo entre otras cosas para poder mantener un control sobre aspecto de signos sociales y de comunicación sobre los barrios y las subculturas existentes. Lo que realizó la institución fue vender la idea de una especie de protección hacia los artistas del graffiti y aplicarle el aspectos estético y aurático a algo que ya contaba con estas características que a mi interpretación se llamaría estética y huella. El tema de estudio sobre el graffiti es diferente al Arte Público, esta forma de llamarlo “urbano” parece más una clasificación separándolo del estético y aurático “Arte

Público”, parece ser que todavía no puede adquirir las credenciales del arte institucionalizado, aunque ya existen proyectos sobre el llevar el graffiti a los museos y galerías, solo para seguir alimentando el control de éste.

No se ha tocado el tema del graffiti a fondo por que hasta esta parte de la investigación sigo considerando al graffiti como un ente totalmente aparte de las diferencias a buscar entre el Arte Público y el Arte Urbano, pero si se tratase de clasificarlo dentro de una de estas dos opciones, el graffiti tiene características de ambos, se vuelve público como un medio de comunicación sobre ciertos sectores urbanos como una información constante en las ciudades y se vuelve urbano por el uso de las urbes como una especie de periódico mural, que genera un conflicto político (principalmente) interesante donde se trata constantemente de interpretar todos estos signos para poder mantener un control, y la mejor manera de tratar de tenerlo es, mediante la institución. El graffiti es totalmente urbano y a la vez, totalmente público, por esto, mantengo la idea de interpretar el graffiti en otro nivel más allá del ser simplemente “Urban Art”.²¹⁷

Los conceptos de Arte Urbano pueden ser difíciles de acentuar debido al manejo del término y la generalización del Arte Público para todo lo colocado fuera de los museos o galerías. Así como el mural mexicano también tuvo sus espacios fuera de los edificios políticos principalmente ya sea dentro de las paredes de la institución o en sus fachadas. Con el paso del tiempo, el mural fue saliendo a las ciudades tratando de mantener las relaciones con el pueblo. Pero este tipo de mural también sirvió como un elemento del edificio, es decir, si bien los temas también se podían referir hacia aspectos socio-culturales, también se ocupó el mural para realizar interpretaciones de la ciudad, como un reconocimiento urbano más que público, y como una aproximación hacia la exploración de las ciudades y como el arte puede contribuir o participar en la vida diaria de éstas, la aportación del Arte urbano en las ciudades .

La diferencia principal es que el Arte Urbano debe tener una relación más directa con las urbes y/o sus entornos en su defecto –aunque esta relación arte-naturaleza puede ser siempre Land Art-, “y la relación con los públicos debe ser no de manera directa, si se puede considerar a la sociedad para el proceso, después de todo el arte se nutre siempre del lenguaje social,”²¹⁸ pero el Arte Urbano resulta más independiente de los ciudadanos sin dejar de lado los flujos sociales, pero a diferencia del Arte Público, lo público es pilar importante para el proceso artístico. El Arte Urbano se vuelve Público también cuando éste

²¹⁷ Los libros sobre el graffiti se pueden encontrar con el término de Urban Art o Graffiti. Hay mucha información, muchas imágenes y sobre todo, interpretarlo y entenderlo como un signo social y público mas que para uso o creación institucional, sobre todo para su uso en las guerras, guerrillas o movimientos sociales, culturales, políticos, etc.

²¹⁸ Paz, Octavio. El Arco y la Lira. México. FCE. 2011. pp. 288.

(el público) lo interviene y crea flujos de cualquier índole a partir de un objeto pensado para la ciudad y solo para ella, tomando en cuenta objetos que no pueden ser considerados con procesos urbanos, también, el Arte Urbano puede compenetrarse con el Arte Público cuando éste aporta o mantiene aspectos que permiten o se nutren de diversos aspectos sociales, aquí el Arte Urbano también puede participar del público y servir de conducto ciudadano en todos los aspectos. El Arte Urbano tiene más relación con el Arte Público que el arte como tal colocado en las ciudades. Tal es el caso en México de las Torres de Satélite o la Ruta de la Amistad y en Estados Unidos principalmente en el Tilted Arc.

Cuando se habla de Arte Urbano, las características de este principalmente parten de los artistas y de los procesos artísticos, la conservación de las ciudades en su aspecto constructivo y restaurador difícilmente se pueden agregar al valor del Arte urbano, al menos que durante el proceso se necesite o se quiera crear un proceso de arte como intervención urbana consciente de las características espaciales y sociales del sitio específico para permitir un flujo a manera de huella artística más allá de lo estético y aurático. Es decir, es obvio que deben conservarse ciertas zonas del tejido urbano para preservarlas de los cambios, pero “el verdadero Arte Urbano es un problema diferente, abierto a otro tipo de cuestiones que escapan a la apariencia y se inscriben en la conducta social de los ciudadanos.”²¹⁹

Este reconocimiento urbano nutre a las obras de arte que se erigen sobre la ciudad, se vuelven complementos libres y complementarios con las sociedades, permiten una calidad de vida mejor tanto artística como de comunidad, no es colocado de manera azarosa o con la intención de llenar espacios o como lo habíamos mencionado con el Arte Público, no funciona de avanzada política para calmar las aguas en los movimientos sociales como puede ser el coyote de Sebastian colocado en Nezahualcoyotl, quitándole como signo moderno e institucional la importancia a la escultura del Monarca de Tetzcuco (Texcoco) que es un signo social del legado de la alta cultura proveniente del México Prehispánico. La escultura del coyote parece más un armatoste que le quita valor a Nezahualcoyotl que un homenaje a éste y que solo es una escultura inerte pintada de rojo convirtiéndose en una quimera social.

El artista se debe comprometer con la urbe y la sociedad. Mantener los flujos sociales existentes y no tratar de llegar a corregir o moderar sobre los estatutos

²¹⁹ Olea, Oscar. Arte urbano. México, UNAM, 1980, pp. 43.

ya existentes dentro de las comunidades. Este no es trabajo del artista si la intención es un cambio “social” a partir de la institución como proceso aurático, la intervención del arte ya sea de manera independiente o por medio de la institución, no tiene que hacer una intervención a manera de colonización sobre los aspectos culturales de las urbes y principalmente en las comunidades rurales. El arte si participa tiene que ser por el bienestar social más allá de una interpretación caritativa que quiere tapar carencias, al contrario, el arte debe atender y comprometerse con ellas y volverse partícipe de estas quitándole todo el carácter artístico burgués como salvador cultural; “este no es el compromiso del arte con las comunidades, nada más urgente que desvanecer la confusión que se ha establecido entre el llamado “arte comunal” o “colectivo” y el arte oficial. Uno es el arte que se inspira en las creencias e ideales de una sociedad; otro, el arte sometido a las reglas de un poder tiránico.”²²⁰ Y el Arte urbano participa de esto en muchos sentidos como etnógrafo, como flâneur y como ciudadano más que de una urbe, de una sociedad.

El Arte Urbano, se desprende también del arte aurático institucional y se acerca más a las huellas que se pueden realizar dentro de las ciudades, participando en lo cotidiano y mejorar la calidad de vida, vivirla y recorrerla sin que nos genere un malestar o un rechazo que se vuelve un problema cultural. El vivir en la ciudad (al menos en la ciudad de México) genera una práctica estética negativa, ya que sus significaciones son confusas y alineadas y por que en ella, la estética se refugia en prácticas privadas discontinuas y privilegiadas. Esto niega lo que la práctica estética como articulador colectivo y como estructurador de la vida cotidiana: “conformar de continuo y no en momento excepcionales la conducta misma de los seres humanos en su participación cultural.”²²¹

Los antecedentes del Arte Urbano provienen más de lo ámbitos arquitectónicos y urbanísticos que dentro de los espacios artísticos, como parte de los proyectos de construcción como un adorno en muchos de los casos como parte de la estructuración de los planteamientos de las obras, ya sean de multifamiliares o de construcciones de las empresas, quitando toda relación del arte. Las características y relaciones del arte urbano (y público) dentro de las ciudades nos acerca a una reflexión de la utilización de los espacios y entornos, ya sean de carácter público o privado, siempre existen connotaciones diversas sobre la colocación o realización de proyectos artísticos dentro de las ciudades y fuera de ellas.

²²⁰ Paz, Octavio. *El Arco y la Lira*. México. FCE. 2011. pp. 287.

²²¹ Olea, Oscar. *Arte urbano*. México, UNAM, 1980, pp. 52.

El espacio (urbano, rural, del entorno, político, público, etc.) como soporte del arte refleja una necesidad por la identificación de los espacios mismos, la congruencia y adaptación a los soportes utilizados. Al llevar la escultura urbana más allá de la simple figura del ilustre personaje histórico de la sociedad en la mayoría de los casos y dentro de la lógica de los cambios vanguardistas de la escultura como tal, se optó por la realización de esculturas como parte de las urbanizaciones -parques, edificios corporativos, unidades habitacionales, glorietas o simplemente en las calles- o el arte como urbanización, dándole al arte un lugar privilegiado dentro de la modernidad, llevándolo a un “nivel superior” al sacarlo de los museos y galerías. El arte no solo existía dentro de un espacio cerrado, ahora, el público puede tener un “acercamiento” a éste.

Pero este acercamiento, no solo debe ser de forma estética, quizá esta es la forma más banal de acercarse a una obra de arte en las ciudades, las relaciones se vuelven inertes y todo el campo artístico se pierde. Así como el Arte Público o complementando a este, el Arte Urbano ha de empezar por ser un agente que despierte el letargo de las conciencias hacia el deterioro estético, “sentar las bases para una conciencia posible, que permita modificar a la ciudad totalmente en el futuro, cuando finalmente sea esta transformación el resultado de la voluntad colectiva, en contra de la estética paladina que sigue creyendo en que las estatuas de los héroes, las robustas ninfas de las fuentes o cualquier otro “objeto artístico” es el único campo de acción del arte urbano.”²²² Es por esto, que el Arte Urbano como lo interpreta Olea va más allá del simple hecho de colocar arte en las calles mediante la urbanización o proyectos arquitectónicos, el arte pueda ser capaz de generarse en las ciudades principalmente sin atributos que vayan más allá del hecho de realizarlos y complementarlos con las construcciones. Éste, también tiene que ser contestatario y responder a las críticas y los desarrollos no solo en las urbes, también en los entornos y de los espacios rurales, por que las interpretaciones sobre los espacios fuera de las urbes se quieren desarrollar igual que dentro de éstas, es decir, sensiblemente nos formamos como seres rurales e intelectualmente como seres urbanos; en consecuencia, no únicamente el artista, sino cualquier “ciudadano siente esta dicotomía que le impide participar eficazmente en estos procesos por que no los comprende ni los siente en forma adecuada.”²²³ Parte de esta etnografía, nos obliga a reconocer la otredad rural o en su caso, las relaciones históricas con procesos ligados a volver la mirada hacia atrás, la modernidad en América no llega a partir de los procesos colonizadores, con la “modernidad” se perdió

²²² Ibid. pp. 113.

²²³ Ibid. pp. 80.

la esencia de una sensibilidad colectiva, perdiendo todo contacto con el pasado bloqueando históricamente causas que permiten el desarrollo social de la mejor manera posible dentro de las ciudades y sus resultados en el Arte Urbano o el Arte Público, dejando las causas en los modelos bonapartistas como fuente primaria de las artes. Lo que el Arte Minimal rescata dentro de sus procesos, es la relación histórica y el reconocimiento etnográfico de los entornos donde era colocado el arte dentro o fuera de los museos a partir de las inquietudes de algunos artistas por comprender una historia que los acercará más hacia los primeros orígenes de las culturas de su continente. En la posguerra, la recuperación histórica permitió un desbloqueo social y abrió las puertas hacia el reconocimiento de la otredad, principalmente desde los aspectos del indigenismo en todo el continente americano, hasta las características rurales de los tiempos presentes en sus diferentes épocas y realizar un arte de vanguardia con significaciones y teorías basados en antecedentes históricos.

Lo urbano y lo rural no se pueden trabajar como entidades separadas ni mucho menos pensar que la parte urbana debe llevar la modernidad a lo rural, se pierde la otredad y los reconocimientos sociales, donde todavía podemos encontrar conceptos históricos arraigados, el aporte del arte en las sociedades fuera de las metrópolis no debe intervenir como salvador urbano, sino debe intervenir de manera más natural dentro o fuera de la ciudad, podemos destacar que en la civilización rural, que obliga al hombre a un contacto directo con la naturaleza, a la que de manera incipiente ha empezado a transformar, el espacio es abierto, escasamente delimitado por la edificación arquitectónica cuya densidad es muy baja en comparación con los elementos naturales que circunscriben el ámbito de la vida humana, y por lo mismo, el uso del tiempo, que es concomitante al espacio, es también disperso y ligado a los ciclos naturales y a la duración abierta de sus actividades cotidianas.²²⁴

Lo importante en los procesos del Arte urbano, es su capacidad de recorrer la ciudad, alimentarse de ella para poder devolverle una obra de arte capaz de complementarse con los espacios; “se trata de devolver al hombre común su capacidad creadora para desenajarlo de la imposición del “arte profesional” y dar lugar a un arte social que descubra los valores auténticos de la civilización, en abierto contraste con las expresiones tradicionales.”²²⁵

Como parte de estas interpretaciones de Arte Urbano y remarcar un arte apto de generarse fuera o dentro de la institución siempre relacionado a procesos

224 Ibid. pp. 24.

225 Ibid. pp. 40.

sociales reales que dejen huella más que un halo aurático, me interesa también comprender como puede participar el individuo en éstas, como un observador silencioso aceptando el interés burgués del arte, como un soporte de justificación para lo que es colocado en las ciudades o como un flujo y reconocimiento natural de los estados artísticos que se integran a la sociedad y exploran todos los caminos posibles para la mejora de las colectividades con el Arte urbano (y el Arte Público) y las urbes y todos sus elementos.

Flâneur y Público en el Arte urbano

El “fenómeno de la vulgarización del espacio” es la experiencia fundamental del flâneur. Dado que esto también se muestra –desde otro punto de vista- en los interiores de mitad de siglo, no se puede rechazar la suposición de que el momento culminante del callejeo corresponda a la misma época. En virtud de este fenómeno, se percibe a la vez aún todo aquello que solo haya sucedido potencialmente en este espacio. El espacio guiña los ojos al flâneur y bien, ¿qué es lo que ha podido suceder en mí?; “la relación de este fenómeno con la vulgarización es algo que desde luego habrá que explicar.”²²⁶

Reconocer los espacios principalmente urbanos y como el hombre se puede relacionar y conocer mejor su entorno es una de las características que el Flâneur nos deja para poder continuar con el proceso de relacionarse con los espacios urbanos y públicos. El artista como ciudadano y hombre de ciudad, que mantiene las relaciones con la naturaleza y aprecia las cosas cotidianas y significativas de las acciones sociales y los comportamientos históricos en el sitio donde se realice el recorrido, que en este caso, su origen proviene de las calles de París en un punto difícil de la historia de Francia, con la expansión del bonapartismo y toda la maquinaria burguesa que se había suscitado durante el desarrollo moderno de la haussmanización y que “representa un proceso comparado a una relación jacobina descifrando y reinterpretando las diversas opciones que te ofrece: la ciudad como un espacio para ser leído, convertido el cuerpo en instrumento perceptivo.”²²⁷

La percepción es una de las características a tomar en cuenta cuando uno realiza obra de Arte Urbano, uno no puede solamente llegar a colocar un objeto artístico como comúnmente sucede. El arte burgués institucional se puede identificar casi siempre de un proyecto de Arte Urbano, la escultura que

²²⁶ Benjamin, Walter. El libro de los Pasajes. España, Akal, 2005, pp. 424.

²²⁷ Garrido Muñoz, Miguel. Erotología de los Sentidos: el Flâneur y la Embriaguez de la Calle. U. Complutense de Madrid. Revista Filológica Románica. Anejo V. 2007. pp. 178.

normalmente aparecen en las ciudades, o estos procesos de “arte público” que se generan actualmente, no son realizados con la acción de percibir alrededor de los espacio donde se va a colocar el objeto, ni complementarlo con un recorrido más allá de la zona específica. Además, se pueden confundir fácilmente las acciones de urbanización, exposiciones en avenidas, acciones artísticas y colocar esculturas con el objetivo y los resultados del Arte Urbano, ya que sus características distan de solo llegar y colocar objetos.

La participación del público solo converge de manera pasiva y así como puede pasar en el “arte público”, solo termina siendo un elemento más del proyecto. Por otro lado, el Flâneur nuevamente se permite a si mismo recorridos y asociaciones públicas, cuando eres consciente del espacio a ocupar, los procesos artísticos se valoran y se complementan con su entorno. Por esto, acciones urbanas como el TGP, Tupamaros, Tucumán Arde y parte del Arte Minimal encuentran la conexión mejor empleada entre el Arte Público y el Arte Urbano, respetando las características de ambos y demostrando con procesos vanguardistas las relaciones del público, el arte, las ciudades y las huellas significativas que se van dejando en los espacios vitales dentro o fuera de las urbes. Recuperar el espacio humano contra el arte desarraigado de toda preocupación social, volviendo a realidades naturales nutridas de las características históricas de los individuos y sus conexiones hacia el futuro-presente habitable, que no es más que encontrar una verdadera aplicación y flujo del Arte Urbano real, que se complementa desde muchos ángulos principalmente encontrados en procesos sociales y de activación pública. “La activación del Flâneur una abreviatura de la actitud política de la clase media en el segundo imperio,”²²⁸ que repercutió más allá de la significación de clase media y ahora la revolución visual y social se genera a través de proceso etnográficos y antropológicos principalmente.

Con el Arte Urbano se crean procesos horizontales, “este modo horizontal de trabajar demanda que artistas y críticos conozcan no sólo la estructura de cada cultura lo bastante bien como para mapearla, sino también su historia como para narrarla.”²²⁹ Pero esta horizontalidad al igual que en el Arte Público es fácil de perderse cuando las instituciones o los mismos artistas olvidan o no contemplan estos procesos, la calidad social y ciudadana se hace a un lado para solo interferir en las corrientes urbanas que al contraponerse con el arte, éstas bloquean de manera sistemática e inmaterial todo el arte puesto fuera de las instituciones. La naturaleza del artista social se volvió en violencia para el arte institucional, las libertades de un Arte urbano se transformaron hacia los movimientos e intervenciones sociales en la ciudad, encasillándolo y

228 Benjamin, Walter. El libro de los Pasajes. España. Akal. 2005. pp. 425.

229 Foster, Hal. El retorno de lo real. España. Akal. 2001. pp. 206.

manteniendo el control sobre el arte (aurático) que será colocado en las calles y la interpretación de los que está permitido. Así, la autoridad del artista con los entornos públicos se volvió en un poder incontrolable y soberano pisando todo acto social, como una especie de “charola”²³⁰ institucional en términos políticos.

Las formas como el Arte Urbano y las instituciones trabajan se vuelven hasta cierto punto difíciles de articular. El filtro institucional trabaja de maneras diversas en torno a los proyectos que pueden quedar colocados en las urbes y los artistas defendiendo (la mayoría) su autonomía en relación a sus pretensiones y su enclaustramiento artístico. Esto, permite las diferencias entre el arte burgués personal e institucional de la mayoría de los artistas tanto dentro como fuera de las instituciones, lo que en relación a los procesos sociales y urbanos específicos cuando las propuestas se intentan compenetrar con la sociedad, mantienen su calidad estéril, sin conexión pública pero que solo cumple con su calidad de arte, es decir, su colocación en la ciudad es de poca importancia y solo sirve como objeto funcional de adorno urbano, nada más por que su conceptualización solo se queda en la parte aurática. Solo cuando la sociedad las interviene o su alteración se vuelve pública la cualidad de la obra cambia y se pueden generar intervenciones de Arte Público y Urbano, hechas por los ciudadanos y no por los artistas. Toda obra de arte que no tenga relaciones sociales verdaderas como objeto público o urbano, se considera arte aurático donde la participación del público solo es considerado como un proceso y la realidad de una objetividad participativa y social pierde todo contexto en las urbes y los entornos.

La intención de referirse al arte burgués, es de acuerdo a las características marcadas sobre las bases donde éste se mueve. Cuando el arte burgués pretende participar en un Arte Urbano antes que otra cosa, debe desprenderse de los procesos donde el objeto que es colocado en las calles, pierda aspectos más relacionados a lo institucional y se caracterice por situaciones que respondan a los actos sociales en cualquiera de sus formas, es decir, que se genere una real conexión con las urbes como parte de un acto social y artístico. Esto también se puede entender como la recuperación del cuerpo como un acto plural y no mantenerlo dentro los esquemas realizados en la institución. La teoría del esquema corporal es, implícitamente, una teoría de la percepción. Tenemos que volver a aprender a sentir nuestro cuerpo, hemos encontrado debajo del conocimiento objetivo y separado del cuerpo que tenemos otro conocimiento en virtud de su estar siempre con nosotros y el hecho de que somos nuestro cuerpo. De la misma manera que se necesita para volver a despertar nuestra experiencia del mundo tal y como se nos presenta en la

²³⁰ Modismo mexicano para referirse a credenciales institucionales de cualquier actividad gubernamental.

medida en que percibimos el mundo con nuestro cuerpo. Pero remarcando el contacto con el cuerpo y con el mundo, debemos redescubrirnos a nosotros mismos, desde, “la percepción que nosotros hacemos con nuestro cuerpo, el cuerpo es por si solo natural y, así, el tema de la percepción.”²³¹ Por esto, una de las características que el Arte Urbano debe de tener es la relación con el cuerpo partiendo y entendiéndolo desde un cuerpo individualizado y el cuerpo como sociedad. No el cuerpo del artista o el cuerpo institucional como generador del arte, sino el arte generado por el cuerpo, para el cuerpo y con el cuerpo.

El Flâneur no enseña a caminar, manipular y comprender nuestros entornos. El acierto de colocar arte en las calles es un proceso difícil sobre como se entiende la ciudad, su futuro siempre soportado en la historia de ésta y como comprenderlo para la concepción de arte en el presente. Los recorridos de sectores urbanos para proponer objetos artísticos no debe de partir de la imposición conceptual del artista, recorrer las calles y sus posibilidades permite conectarse con los espacios urbanos que son públicos, todo espacio urbano o entorno es público. Recorrerlos y utilizarlos acepta la capacidad de mantener siempre lazos sociales donde el arte deja huella que permite poder atender con el paso del tiempo las marcas que van desapareciendo con los elefantes blancos colocados a nombre del arte institucional y la soberanía con la que el artista se siente protegido para realizar cuanto armatoste se le ocurra. Por eso, anteriormente se diferenciaba entre el arte institucional en las calles y el Arte Público y Arte urbano en las calles. Uno es inerte burgués y el otro contestatario, social y participativo.

Mezclando procesos y siempre poniendo en tela de juicio la participación del artista fuera de las instituciones y sus “aportes” a las sociedades, Michael Asher se interesaba dentro de sus obras en mantener o poner al descubierto características donde uno de los puntos importantes era quitarle al arte aspectos institucionales o ciertos signos que hacían todo arte realizado dentro o fuera de los museos o galerías, institucional burgués con un aura errónea que lo único que hace es una unificación de todo el arte sumando aquel con aspectos sociales y urbanos fuertemente arraigados en vez de darle su justo valor.

Dentro de la institución, algunas obras de arte también pueden desarrollar factores o discursos que principalmente se ven reflejados en las ciudades. Lo que Asher considero intenta con su participación dentro de los museos, como muchas de las obras del Arte Minimal, era poner en evidencia las carencias y los vicios relacionados con el Arte Público y el Arte Urbano dentro de las

²³¹ Ponty-Merleau, Maurice. *The Theory of the body is Already a Theory of Perception* (1945). Tomado del libro *Minimalism*. Estados Unidos. Phaidon. 2002. pp. 197.

instituciones con acciones precisas o contraponiendo las expectativas que se le dan a la obra de arte dentro de su mausoleo museístico.

Casos como en 1973, donde en Milán en la Galería Toselli o en Los Ángeles en la Galería Claire Copley, Asher abandonó los conceptos de control sensoriales (o de alusión) y comenzó a considerar el espacio institucional y la existencia de éste como proceso de articulación entre el arte y los espacios ya sea dentro o fuera de la galería; “lo que Asher realizó en estas galerías fue un acto de renuncia al cubo blanco como espacio de presentación de obra al pedir que quitaran todo el color blanco que se encontraba en las paredes de las galerías (en Milán y Los Ángeles) logrando que tanto las paredes y el piso de hormigón quedaran “desnudos” como un acto donde colocó al espacio expositivo como un objeto de estudio y convirtiéndolo en tema de estudio como la obra de arte, la retirada de la pintura blanca, en este caso, se convirtió en la objetivación de la obra.”²³³ Considero, que este acto tiene toda la carga del Arte Minimal, si bien el Minimal no quitaba pintura de las paredes, si asociaba las obras de arte al color de las paredes, como un acto de reconocimiento del espacio y quitando la carga de la pintura color blanco en la mayoría de los casos para poner al mismo nivel la institución, el arte y los públicos que visitaban la exhibición. Se anulan tanto en Asher como en las obras del Minimal los rangos de la elite que la institución intentó imponer en el Expresionismo Abstracto y en el Pop Art, dejando ver las cualidades y calidades que se pueden ofrecer dentro de las instituciones y que el público o mejor dicho, las personas, puedan articularse con procesos artísticos, no de manera participativa, mejor dicho, a manera de unión colectiva artística.

Para mi, los actos de Arte Urbano, se vuelven reflexiones dentro de las urbes y las relaciones que deben existir con los habitantes, visitantes o públicos de los procesos artísticos capaces de identificarse con un espacio, población, calle, ciudad, estado o país, volviendo al punto de las diferencias que pueden encontrarse entre el arte institucional inerte dentro de las urbes y el arte contestatario y de identidad de lo urbano y sus entornos. Así, Foster nos habla sobre los procesos de arte y las diferencias entre las convenciones y las instituciones, donde no existe una diferencia pero estas no son idénticas. Foster comenta que “la institución del arte no rige totalmente las convenciones estéticas (esto es demasiado determinista); por otro lado, estas convenciones no comprenden totalmente la institución del arte (esto es demasiado formalista)... La institución del arte puede enmarcar las convenciones estéticas, pero no las constituye.”²³³ Ya sea dentro o fuera de las instituciones, el Arte Urbano nos presenta

232 Rorimer, Anne. Michael Asher: Context as Content. Texto original en *Texte zur Kunst* Herbst en 1990. Reimpreso en *InterReview*. 2004. pp. 2.

233 Foster, Hal. *El retorno de lo real*. España. Akal. 2001. pp. 19.

contextos diversos sobre los cuales hay momentos donde principalmente los actos artísticos realizados llevan la carga estética institucional manifestándose como lo primario y lo que lleva a un alejamiento casi generalizado y/o generado por el arte con los públicos. Pero, cuando todo proceso de artísticos urbano se manifiesta con la carga sistemática de lo político, la institución comienza a diferenciar sobre los actos estéticos alejando las convenciones de las que Foster no habla como un filtro hacia lo que debemos entender como, en este caso, Arte Público o Arte Urbano, dejando de lado todo el proceso humano y social que esto implica por que para la institución parece mejor también mantener enclaustrado y concentrado el arte con aspectos políticos y sociales dentro de la estética institucional por que fuera de ésta, al referirme al arte como el realizado por el Taller de Gráfica Popular, Tucumán Arde, Tepito Arte Acá, etc., difiere o pierde todo el carácter estético de los cánones impuestos por este elefante blanco llamado institución, y lo que Michael Asher hace es recuperar esta piel gruesa, dura y real del elefante devolviéndole el tono gris que le pertenece, lo que permite al igual que el Minimal mimetizar el arte con el color blanco del elefante llamada institución recuperar la heurística del proceso como objeto de arte social. Muchas veces, la institución genera socialmente y públicamente una barrera de la convención y la carga socio-política-cultural que se genera en el Arte urbano. En otras palabras, “esta diferencia heurística puede ayudarnos a distinguir los acentos de las vanguardias históricas y las neovanguardias: si la vanguardia histórica se centra en lo convencional, la neovanguardia se concentra en lo institucional.”²³⁴

En primer lugar, artistas como Flavin, Andre, Judd y Morris a principios de los años sesenta, y luego artistas como Buren, Asher y Haacke a finales de esa misma década, desarrollan la crítica de las convenciones de los medios tradicionales, tal como la llevaron a cabo el dadá, “el constructivismo y otras vanguardias históricas, hasta convertirla en una investigación de la institución del arte, sus parámetros preceptuales y cognitivos, estructurales y discursivos.”²³⁵ Así como Foster lo comenta principalmente con aspectos del arte dentro de las instituciones, los procesos sobre el Arte Urbano y las capacidades de entenderlo como un objeto colocado en espacios públicos, también tiene su carga operacional para entender algunas acciones realizadas en las urbes, principalmente con las esculturas y el como mediante todo el aparato de la vanguardia histórica se puede mantener una mejor conexión con los objetos colocados en los espacios públicos que antes que nada deben ser apropiados en contextos artísticos desde desarrollos sociales y característicos de las comunidades o sociedades donde es colocado el objeto de arte.

²³⁴ Ibid. pp. 19.

²³⁵ Ibid. pp. 22.

Los medios de interpretación, difusión y visualización de las obras de arte en las instituciones se convirtió en un modelo de conceptualización por parte del artista interesado en comprender los aspectos del espacio expositivo y la manera de entender lo que se exhibe dentro de éstos como un acto de conocimiento y participación más allá del simple hecho de colocar un objeto nombrado “artístico” y los resultados que arroja desde el punto de vista meramente aurático, como lo demostró en su momento Duchamp con el *readymade* llamado Fuente. Pero la articulación del proyecto generado por Duchamp, mantenía, aunque por otro lado demostraba, parámetros que las instituciones manifestaban tener y como este falso convencionalismo era producto de ciertos cánones o puntos específicos que los museos o galerías tienen hasta fecha con las manifestaciones del arte, dejando de lado muchos de los objetivos de las obras de arte para darle paso principalmente a los resultados de la neovanguardia que se vuelve cada vez más inerte. Foster lo dividió en tres puntos, que en palabras de él, esto equivale a afirmar que: “1) la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia; 2) en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo a la vez específico y reconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica); y 3) en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que, de nuevo, es teóricamente infinita.”²³⁶ Estos puntos de Foster como el mismo lo comenta pueden tener sus deficiencias, pero me gustaría basarme en ellos y tratar de complementar las diferencias de las que Foster puede hablar pero a manera de nuestro tema en el Arte Urbano.

Cuando a Picasso o Calder les encomendaron realizar piezas de “arte urbano” para grandes corporaciones en los Estados Unidos, el “arte público” así llamado en inglés, comenzaba a perder o en este caso era más indiscutible el comienzo de la nueva forma de generar arte público a partir de los procesos institucionales y políticos dentro de las urbes. Apoyando directa o indirectamente procesos de gentrificación de los centros, estos procesos neovanguardistas dejaban de lado todo el concepto de la escultura histórica que se colocaba en las ciudades, marcando las diferencias entre una escultura y el “arte público”. Pero estos procesos de arte se pueden entender solo como un paso hacia el futuro de la escultura monumental y las nuevas formas de realizar arte en las urbes, la transformación de la neovanguardia no generaba ningún cambio fuerte en un proceso artístico institucional.

236 Ibid. pp. 22 y 23.

El proceso de los cambios se han generado más en los aspectos institucionales que en los aspectos teóricos como era generado en la vanguardia principalmente poniendo estrategias específicas en las situaciones de la institución, es decir, la recuperación de la vanguardia histórica también necesita un proceso de evolución dentro de las artes, se puede llamar neovanguardia, pero las características de ésta no deben ser la recuperación total de la vanguardia ni la eliminación de ésta, sino recuperar aspectos importantes para poder entender las producciones futuras, la crítica en la vanguardia genera neovanguardia pero partiendo de la misma vanguardia.

Estos cambios o la reconexión del arte y la vida han ocurrido, pero en términos de la industria cultural, no de la vanguardia, algunos de cuyos procedimientos fueron hace mucho tiempo asimilados en la operación de la cultura espectacular. Con esto, el análisis cultural permitió nuevos y mejores formas de crítica con respecto a lo colocado dentro de las instituciones como en las urbes como objeto del tema tratado en la investigación, al pasar de la simple escultura a la monumental y generar la modernidad en ésta, también aportó una crítica y un contraste sobre todo proceso creador artístico en las ciudades demostrando entre otras cosas la falta de estudio como parte de la acción para la realización de una obra de arte, “dándole una mayor importancia a la elaboración del objeto social artístico, y esta reelaboración de la vanguardia en términos de formas estéticas, estrategias político-culturales y posicionamientos sociales ha demostrado ser el proyecto artístico y crítico más vital de por lo menos las últimas tres décadas.”²³⁷

El reconocimiento de las urbes y sus recorridos expande las relaciones al realizar un proceso de Arte urbano, esta “neovanguardia” hacia lo urbano pretende recuperar todos los aspectos políticos, sociales, culturales, artísticos, geográficos, etnográficos, antropológicos, etc. en las ciudades sin caer como se ha mencionado antes en el proceso histórico natural. La investigación y el alcance natural de los tiempos permite una reinterpretación de lo que será colocado en las ciudades y dejar de lado muchos de los aspectos de la neovanguardia institucional que en muchos de los casos lo que menos tiene son procesos históricos de vanguardia y los flujos continuos de el cotidiano en las ciudades y sus entornos. Recuperar el Flâneur a manera de vanguardia y regenerar los espacios públicos que se mimetizan con lo urbano en una convivencia natural y absoluta para entender un arte colectivo como parte del Arte Urbano, me refiero a la colectividad en una conjunción de todos los elementos que se encuentran en las ciudades, incluyendo al público y al artista. Que además nos va a permitir

²³⁷ Ibid. pp. 23.

una clara diferenciación del arte aurático institucional con el arte capaz de dejar huella, por que no, también institucionalizado pero con otra interpretación y aportación a las sociedades. Las calles son la vivienda del colectivo. El colectivo es un ente eternamente inquieto, eternamente en movimiento, que vive, experimenta, conoce y medita entre los muros de las casas tanto como los individuos bajo la protección de sus cuatro paredes; “para este colectivo, los brillantes carteles esmaltados de los comercios son tanto mejor adorno mural que los cuadros al óleo del salón para el burgués, los muros con el “prohibido fijar carteles” son su escritorio, los quioscos de prensa sus bibliotecas, los buzones sus bronceos, los bancos sus muebles de dormitorio, y la terraza (del) café el mirador desde donde contempla sus enseres domésticos. Allí donde los peones camineros cuelgan la chaqueta de las rejas, está el vestíbulo y el portón que lleva de los patios interiores al aire libre; el largo corredor que asusta al burgués es para ellos el acceso a las habitaciones de la ciudad. El pasaje fue para ellos su salón. Mas que en cualquier otro lugar, en el pasaje se da a conocer la calle como el interior amueblado de las masas, habitado por ellas.”²³⁸

Volviendo al ejemplo de Asher, considero en un carácter de Flâneur, para el Art Institute de Chicago, utilizó una estatua de George Washington que se ubicaba en el centro de la parte delantera del museo, donde desempeñaba un papel conmemorativo y decorativo, y fue colocada en una galería dedicada al siglo XVIII, donde sus funciones estética e histórico-artística pasaban al primer plano “estas funciones de la estatua se hicieron evidentes en el simple acto de su desplazamiento, como también el hecho de que ninguna posición la estatua resultaba histórica.”²³⁹

Quería tomar este ejemplo de la obra de Asher, por que considero que lo que realizó fue un acto de reconocimiento urbano y social, principalmente a manera de la observación de su entorno y las características que posee un objeto colocado en un espacio determinado. A manera de Flâneur dentro del museo con la colocación de la escultura o el quitarle la pintura blanca a la galería como mencionaba anteriormente y en el exterior, en la calle, donde la escultura contenía una carga histórica a manera de recuerdo del héroe nacional, como puede suceder con el hemicycle a Juárez, las esculturas de Zapata, Colon, Cuauhtemoc o del Ángel de la Independencia, esta carga histórica siempre ha partido primeramente de la carga estética por mas expuesta que este a la ciudad. Me refiero a que si hiciéramos la misma acción con las esculturas que se ubican en la ciudad de México, existiría el mismo resultado. Lo que nos muestra Asher es la relación inexistente o casi inerte de lo que se coloca en las urbes y que

238 Benjamin, Walter. El libro de los Pasajes. España, Akal, 2005, pp. 428.

239 Foster, Hal. El retorno de lo real. España. Akal. 2001. pp. 22. Ejemplo tomado de la nota 29 del libro.

su función estética o histórico-artística puede mantener más esta interpretación dentro del espacio institucional, y aún así, no existe espacio capaz que pueda mantener estos aspectos de la escultura, por lo tanto, considero que lo que Asher nos intenta hacer entender es la capacidad y la importancia de la obra de arte que se encuentra en las ciudades y sus entornos, que debemos aprender de la escultura en su forma clásica que es colocada con fines principalmente históricos, pero en el aspecto estético y artístico solo cumplen con la función de un objeto colocado dentro de las instituciones. Si bien la escultura clásica puede formar parte de las ciudades específicamente en la forma tradicional, éstas y los demás procesos del arte como Arte Urbano deben contener una carga de descubrimiento y reconocimiento de donde será colocado el objeto, a manera de Flâneur el artista puede hacer un recorrido que le permita de manera etnográfica, antropológica, social e histórica entre otras formas, entender su entorno y como puede participar de él, no lo tiene que cambiar, simplemente adaptarse a éste que al final, es que va a rechazar o aceptar todo lo que sea colocado en su espacio vital.

Con esto, la soberanía del artista en las calles podemos ponerla en tela de juicio cuando participa del cotidiano urbano y en los flujos ciudadanos a partir de cómo aceptan los procesos artísticos en las ciudades. Como el arte es capaz de ocupar los espacios públicos y a los públicos que se encuentran en estos y las conveniencias que se generan cuando se requiere de la aceptación de algo, es decir, cuando por medio del arte institucional no se toman en cuenta los públicos ni tampoco los aspectos de la urbe para la colocación del arte, y estos dos aspectos –público y ciudad- se vuelven un factor importante para la decisión del Arte urbano.

Se mantienen los procesos del Flâneur y las características históricas, artísticas y vanguardistas en el siguiente subtema, pero en este punto la participación social del público se vuelve un fuerte complemento con la obra de Arte Urbano. La participación ciudadana empieza a contraponerse con los procesos del arte institucional principalmente y la gente, poblaciones o los transeúntes se vuelven un problema para el arte en vez de ser considerados y hacerlos partícipes de forma natural en vez de ocupar la opinión pública como un proceso artístico para un mejor resultado del “public art”. Es decir, el público siempre ha sido crítico de lo que se coloca en las ciudades, pero la institución solo lo toma en cuenta cuando ésta no contempla al mismo público en los procesos artísticos.

La importancia del público y la ciudad como contexto social en el Arte Urbano

“El problema de la ideología del artista es distinto del problema de la ideología en el arte. El primero debe entenderse como un hecho subjetivo que tiene que ver con la mente individual del artista; lo segundo como un problema de interpretación cultural de la obra artística. Cuando la ciudad es la obra, la estética urbana es aquella que permite identificar al superobjeto e introyectarlo en el sujeto a través de su sensibilidad, de la depuración del lenguaje y de la asunción personal al identificarse con ella.”²⁴⁰

Todo objeto artístico colocado en las ciudades principalmente tiende a ser un ente inerte ante las características de las ciudades y sus flujos cotidianos donde más que relacionarse con todo el campo visual y ciudadano solo se convierten en un armatoste que no tiene ni la más mínima idea del por qué la obra artística es colocada en puntos específicos. Como cuando en el periodo de la Haussmanización el realizar proyectos urbanos como plazas y parques, reconstrucción de los edificios y renovación de calles era generado más que nada para poder tener un control sobre la población y poder mantenerla en un constante bloqueo, donde se concebía la gentrificación y la entrega del poder a la clase burguesa, donde hasta nuestro días, esto sigue ocurriendo en nuestras ciudades en México y Latinoamérica y el arte funciona como un buen filtro para los planes de control hacia los ciudadanos donde se desarrolla mediante la construcción y destrucción de edificios, vecindades y planes “urbanos” para que el hipster contemporáneo pueda habitar estas zonas; “la ciudad no ha sido nunca un espacio inerte en el cual pueden realizarse actividades genéricas como si se tratara de una colmena, sino actos altamente singularizados que están regidos por sus dimensiones, su complejidad formal, y por los inevitables significados que la acción histórica acumula en ella progresivamente,”²⁴¹ ejemplos sobran y basta contemplar el acto fálico del caballo amarillo de Sebastian para darse cuenta de la interpretación de un “arte urbano” inerte y sin las características o flujos suficientes para poder ser identificada como parte esta ciudad de México.

La ciudad es un ente orgánico, capaz de fusionarse con las sociedades y mantener los flujos necesarios para formar conductas cotidianas y siempre manifestar las necesidades y las aportaciones de los individuos desde la ciudad misma, el Arte urbano debe comprender que toda obra (de arte) que es colocada en las ciudades no solo contribuya a la “belleza de la ciudad” como Olea lo describe, ésta, solo puede tener dos caminos: uno como la obra de arte y otro como el objeto totalmente desvinculado del comportamiento de los

²⁴⁰ Olea, Oscar. Arte urbano. México, UNAM, 1980, pp. 94

²⁴¹ Ibid. pp. 22.

habitantes. Es decir el arte colocado en las ciudades o realizado en las ciudades debe permitir el desarrollo de la sociedad como seres humanos y para eso el arte tiene mucha más importancia que el simple acto de hacer o colocar en las ciudades.

Pero muchas veces cuando el arte es puesto a disposición de la sociedad más bien la sociedad es utilizada como otra pieza más dentro de los planes artísticos al igual que en el Arte Público, como si esta fuera la única forma a ojos del arte burgués de poder tener participación o sentirnos parte de los actos culturales realizados en las calles de nuestras ciudades. Las características del Arte Urbano en Latinoamérica durante mucho tiempo y en contraposición de los movimientos sociales fuertes e importantes como el TGP, Tucumán, Grupo Suma y Tupamaros, fue el copiar y llevar los conocimientos artísticos europeos y de posguerra de los Estados Unidos hacia nuestras soluciones pragmáticas de cómo entender el arte y desarrollarlo, dejando un atraso cultural y evolutivo de nuestro arte Latinoamericano; “esto se explica asimismo la dependencia cultural de América Latina cuyas expresiones plásticas, por relevantes y vanguardistas que nos parezcan, son aceptadas y vistas en Nueva York o en París como expresiones exóticas, por más que tratamos de “hablar en su mismo idioma”. Lo que las metrópolis hegemónicas consumen de nosotros son las consabidas materias primas, el folclore, las artesanías, los vestigios arqueológicos y todo aquello que nos defina como países estáticos; saltimbanquis invitados al banquete para divertir, pero sin derecho a sentarse a la mesa.”²⁴² Si bien este comentario hecho por Olea fue hecho hace ya más de treinta años, todavía retumba sobre nuestra identidad latinoamericana y los aportes que nosotros podemos hacerle al arte contemporáneo, moderno, posmodernos, neovanguardista o como le quieran llamar más allá de la imitación del mainstream de Estados Unidos o de Europa, la identidad y la cultura en América prehispánica e india nos puede llevar a una identidad que pueda llevarnos a una cultura con muchísimo mejores resultados conceptuales y artísticos que los actos mímicos con otras características conceptuales alejadas de nuestra identidad.

“La validez de nuestras proposiciones artísticas estará en función, hoy más que nunca, de nuestra capacidad de participación en construir un mundo verdaderamente renovado y no en nuestra capacidad imitativa.”²⁴³ Esta frase de Olea tiene la misma cantidad de años que la anterior y las mismas carencias desde entonces. Recorrer nuestras ciudades y adentrarnos en ellas con mayor esmero que el ego artístico propio, puede convertirse en una solución válida y exhaustiva para la generación de un arte capaz y digno de llamar Arte

²⁴² Ibid. pp. 30.

²⁴³ Ibid. pp. 30.



Tucuman Arde

Urbano, se trata de devolver al hombre común su capacidad creadora para desenajarlo de la imposición del “arte profesional” y dar lugar a un arte social que descubra los valores auténticos de la civilización, en abierto contraste con las expresiones tradicionales. Para lograrlo, “muchos de los caminos que hemos transitado hasta el momento parecen estar cerrados y debemos lanzar la imaginación hacia el “vacío” y no seguir insistiendo en las formas del pasado para aplicarlas a este problema,”²⁴⁴ pero tampoco podemos seguir en las características actuales sobre la interpretación y realización del arte urbano o público como lo conocemos hasta nuestros días. No insistir en las formas del pasado como tal y traer el bloque histórico a la actualidad, pero si poder complementar lo actual históricamente para poder desmembrar y realizar todo acto de arte hacia el futuro sin omitir los procesos históricos como si estos no hubiesen existido, y no solo pensar en el modernismo como un acto verdadero de producción, recuperar a manera de flânuer los proyectos de Arte Urbano, reconocernos a nosotros mismos como parte de la ciudad y generarnos en ella, sin un reconocimiento urbano no existe el arte ciudadano, erradicar el acto aurático y generarlo en huella social, la huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; “en el aura es ella la que se apodera de nosotros.”²⁴⁵

Maria Thereza es brasileña, y el departamento de inmigración había extraviado su permiso de residencia, lo que la convertía en una extranjera ilegal. Todas las mañanas, a las ocho en punto, tenía que hacer una larga cola en la oficina de inmigración, a un lado del Ayuntamiento, en Manhattan. A veces no lograba llegar a un escritorio sino hasta el final de la tarde, donde alguna persona grosera la trataba mal y la interrogaba con desconfianza. Después, cuando ella y docenas de otros extranjeros cansados dejaban el edificio por la puerta trasera, se enfrentaban con un monstruo: una pieza gigantesca de acero Corten titulada “Tilted Arc” (Arco Inclinado) de Richard Serra; “la obra parecía estar tratando de agrupar a los extranjeros en manada para regresarlos al laberinto de la frustración.”²⁴⁶

Como parte del acto de diferenciación de aura y dejar huella en los procesos urbano, el Tilted Arc es una forma de clasificarlo de las dos formas. Por un lado, este objeto de arte estuvo en una constante disputa sobre su colocación y sus características con los flujos sociales del lugar donde fue colocado, por otro lado, esta obra de arte dejó antecedentes importantes sobre las acciones y malestares sociales independientemente de su participación ciudadana en

²⁴⁴ Ibid. pp. 40.

²⁴⁵ Benjamin, Walter. *El libro de los Pasajes*. España, Akal, 2005, pp. 450.

²⁴⁶ Durham, Jimmie. *Entre el Mueble y el Inmueble (Entre una Roca y un Lugar Sólido)*. México. Alias. 1998. pp. 62.

lucha por las acciones y malestares institucionales sobre la soberanía del arte por medio de la misma institución y el propio artista sobre lo que se coloca en las ciudades. Las diferencias entre el mantener o quitar esta escultura cambió la forma de entender y considerar las características del Arte Urbano donde un factor que es de suma importancia nunca fue considerado sino hasta que el problema no tenía solución para el orden institucional, esto es, la participación de los públicos que vivían o circulaban por la zona donde fue colocado este arco inclinado.

No es arte. Se trata de una imposición del gusto elitista. Es una pérdida de dinero. Es peligroso. Lo que cambia es el arte, y, a veces las respuestas son tan intensas que crean la ilusión de que el arte bajo ataque es algo diferente, que esta controversia es sólo sobre el objeto en particular frente a nuestros ojos.²⁴⁷

La significación sobre el Tilted Arc manifiesta aspectos fuertes en relación a las características sobre todo el objeto en general, desde su material, pasando por la ubicación de éste y los aspectos socio-políticos que existían cuando fue colocado fuera de las instalaciones de inmigración en Nueva York, que bien se puede entender una manera de exclusión sobre el extranjero que se encuentra con una barrera que no le permite habitar los Estados Unidos con la utilización maquilladora del arte como estandarte, o simplemente como muchos de los objetos artísticos fue colocado en el lugar no indicado en el momento no indicado. Aunque difícilmente por todo el alboroto que se generó con la decisión del “arte”, la respuesta difícilmente será contestada.

La comisión pública lo que buscaba dentro del departamento de GSA (General Services Administration) establecida en 1963 en los Estados Unidos consistía en tres principales comisiones sobre el Arte Público, para mi consideración es más bien Arte urbano, consiste en tres puntos que consisten: “primero en el artista, que desean la libertad artística, reconocimiento y seguridad para sus trabajos; el segundo son las agencias públicas, que son responsables de la estética y bienestar de la sociedad, así como cumplir con las expectativas políticas y de procedimiento respecto a sus recursos; y en tercero, el público, que vive con el trabajo (el arte) y da asentamiento o disenso con él.”²⁴⁸ Pero como se comenta en este artículo, las preocupaciones de las tres partes varían, ya que para el artista el principal interés es el estético, para la agencia pública, lo político y jurídico, y para el público la estética como huella urbana y el caso sociológico; “estas preocupaciones pueden tener una convergencia, pero en el caso de Tilted Arc, no fue posible.”²⁴⁹

247 Senie, Harriet F. *The Tilted Arc Controversy. Dangerous Precedent?*. Estados Unidos. University of Minnesota Press. 2002. Prefacio xi.

248 Estos puntos sobre las características del Arte Público en los Estados Unidos por la GSA fueron tomados del artículo: Richard Serra: *The Case of Tilted Arc*. Sin información bibliográfica. pp. 1.

249 *Ibid.* pp. 2.



Tilted Arc. Richard Serra. 1981

La carga social sobre el objeto fue demasiada, sus características tenían todo en contra por que en esta soberanía artística no se toman en cuenta las cualidades y afinidades que se pueden encontrar en los espacios públicos en las urbes y sus entornos o más importante aún en zonas rurales; “la lucha se generó más por la imposición del arte, que al final, tampoco a la gente estúpida y de derecha del gobierno le gustaba el “Tilted Arc”. Como querían una pieza artística más parecida al Monte Rushmore, solicitaron que la obra fuera retirada del lugar. Ganaron y los artistas de la ciudad hicieron un alboroto. Maria Thereza y yo (Jimmie Durham) fuimos los únicos artistas que apoyamos la eliminación.”²⁵⁰

El caso de Durham es aparte por la calidad social que lo abraza y su ideología más que compartida sobre los derechos sociales no solo de los indios de Estados Unidos, sino de todo el continente americano como el reconocimiento de la existencia social que se tiene en el continente. Pero considero que con esta cita en la palabra de Durham, se refiere en otro sentido a esta parte de segregación social y las diferencias que muchas veces los gobiernos quieren poner sobre las clasificaciones de los humanos, como si existiera una escala sobre la cual uno se rigiera para clasificar a las personas. Con esto, el arte esta vez en manos de Richard Serra, parecía (o parece) la interpretación sobre el por qué se colocó específicamente en esa plaza el arco inclinado, como un muro casi fronterizo que te hace entender las diferencias y tu lugar en el espacio urbano. El reconocimiento social y público en esta obra y la participación ciudadana como voz urbana, se hizo escuchar ya sea de modo antiartístico con el formalismo de lo que se llama escultura, o de un modo artístico que converge con la sociedad y permite que el derecho a intervenir y desechar los objetos que son colocados en las urbes se vuelven públicos cuando estos son colocados.

La institución del arte con toda su carga bonapartista, trató de acercarse a la sociedad y convencerla de la importancia de la colocación del Tilted Arc en ese sitio específico. Ahora, cuando casi nunca la institución tomaba en cuenta a su público tratándolo de inculto por no entender los conceptos artísticos cuando éste está en su derecho de no entenderlos, se acercó a la sociedad, el público, y pedir el consentimiento social de la permanencia de la obra con la explicación desarrollada de que significaba el arco inclinado, siempre defendiendo la integridad insisto bonapartista estética y aurática del objeto, explicando a manera de doble intención, el tratar de mantener el arte burgués en la calle, y sobre todo, la imposición de un arte inerte, fálico y soberano bonapartista de forma separatista que excluía no solo el arte del arte público y social, sino de las personas como sociedad.²⁵¹

250 Durham, Jimmie. *Entre el Mueble y el Inmueble (Entre una Roca y un Lugar Sólido)*. México. Alias. 1998. pp. 62.

251 “Si nuestro siglo es la era del falo, de penetraciones y estocadas, de cohetes y autos rápidos y rascacielos, el próximo siglo debería ser visto como la era de la gónada. La era de la información almacenada, dijo ella, de contención y contenedores.” Durham, Jimmie. *Entre el Mueble y el Inmueble (Entre una Roca y un Lugar*

Tilted Arc fue comparado con el muro de Berlín. Para algunos, la escultura de Serra, más que la mayoría, fue percibida como amenaza. En los museos o galerías, esta cualidad establecida en la obra fue considerada como poderosa; “en un espacio público esto fue mas interpretado como un acto hostil. Para otros como heroica, una expresión de la potencialidad de la escultura para funcionar como un elemento dramático visual y perceptual en el contexto urbano, y por lo tanto, en la vida.”²⁵² Esta carencia, de reconocer los espacios públicos genera este tipo de controversias sobre lo que es colocado en éstos, pero en el caso de la obra de Serra, considero que las justificaciones basadas en la interpretación de una división sobre los estadounidenses y los migrantes hacia el país, parecía tener la mayor lógica más allá de la lógica de derecha formalista que no veía con buenos ojos la instalación en un periodo del Presidente Reagan y las diferencias que existían también con respecto a las características del Arte Minimal y la defensa de los espacios públicos con los espectros de la interpretación y tomar como tema de estudio a la misma institución y acercar el arte más hacia los públicos tanto dentro como fuera de las instituciones. Con esto, parecía que todo se juntaba para terminar de cerrar muchas de las heridas que se habían abierto en el arte institucional sobre las características burguesas que se defendían con el Pop Art y el gobierno en turno sobre las manifestaciones Minimal, así como la recuperación del Flâneur como proceso histórico de redescubrimiento de los espacios sociales y/o urbanos.

El público, en virtud del patronazgo gubernamental de las artes, se ha interesado en lo que se hace con su dinero, sin importarle si se gasta en arte público tradicional –en un lugar público como un encargo público- o en una actividad privada en un espacio privado que recibe apoyo o publicidad públicos. La controversia que rodeó la escultura Tilted Arc de Richard Serra colocada en una plaza pública de Nueva York marca una frontera de este fenómeno. La obra de Serra es una obra de arte público tradicional; provocó otro ejemplo más de lo que Michael North ha descrito como la “cansina batalla, repetida ciudad tras ciudad... cada vez que una pieza de escultura moderna se instala al aire libre.”²⁵³ Lo tradicional en la escultura moderna de Serra no se pone en tela de juicio si se quiere ver como resultado de las características de una escultura, pero por otro lado, toda esta tradición se pierde cuando las relaciones de espacio, sitio, lugar, dimensiones, interpretaciones, reconocimiento, situación, públicos, comunidad, sociedad, lo social y el objetivo de esta, el Arte Urbano y/o Público ya no tiene validez donde éste se coloca, además, las características del material también

Sólido). México. Alias. 1998. pp. 62. Le comentaba Maria Thereza a Jimmie Durham en su interpretación sobre la representación de la obra de Serra, aunque parecía que se refería a toda la obra realizada por Serra y su interpretación del acero como material duro.

²⁵² Senie, Harriet. Richard Serra's "Tilted Arc": Art and Non-Art Issues. College Art Association. Art Journal, Vol. 48, No. 4, Critical Issues in Public Art (Winter, 1989). pp. 299.

²⁵³ Mitchell, W.J.T. Teoría de la Imagen. Cap. 12: La Violencia del Arte Público: Haz lo que Debas. España. Akal. 2009. pp 322.

influyen e influyeron en la exégesis del Tilted Arc.

Algunos materiales inocentes en sí mismos, han sido utilizados en exceso; se les han dado roles demasiado densos; “el hierro tiene ese problema. Apuesto a que Richard Serra cree todo lo que le han dicho sobre el hierro. Probablemente piensa que es DURO. ¡HIERRO! ¡ACERO! Un crítico de arte de Nueva York dijo, en relación con el nuevo trabajo de Serra (el Tilted Arc), que “nos muestra nuevos aspectos del acero Cor-ten”. En primer lugar, ¿qué demonios es el acero Cor-ten? En segundo lugar, ¿qué sabe de eso un crítico de arte de Nueva York? Y en tercero y cuarto lugares, ¿por qué querríamos tener algo que ver con el “acero Cor-ten” o interesarnos por él? El hierro fundido es muy quebradizo y, además, la herrumbre lo deteriora rápidamente. Pero el acero fundido mezclado con vidrio (“Du-iron”) no se deteriora tanto y es menos quebradizo. Pues bien, le he enseñado algo nuevo sobre el hierro fundido, así que ¡pagueme!”²⁵⁴ Tomo la cita de Durham como un acto de Arte Público y Arte Urbano en relación a la concepción burguesa de una idea clasista sobre la altivez del arte en relación a lo que es colocado en el espacio público.

Otros ejemplos que me gustaría mencionar para terminar de entender ciertas asociaciones sobre el Arte Urbano a manera difícil de concebir como tal, son las obras y/o desarrollos urbano-artísticos en la Ciudad de México como lo son las Torres de Satélite (1958) y la Ruta de la Amistad (1968) como procesos sociales de arte. Aparte de las “torres de satélite” o la multicitada Ruta de la Amistad en la Ciudad de México, que en cierto modo tipifican a todas las demás propuestas, en las que como ya ha quedado establecido, el cambio es puramente formal y no estructural; “esto es, que su modernidad está en la apariencia y no en la relación de la obra con el contexto, ni de ésta con el espectador, que sigue siendo eso precisamente “un espectador” pasivo y ajeno al acto estético.”²⁵⁵ La esfera pública como siempre se vuelve solo un espejo como en el Tilted Arc en las estructuras sociales que se pasan por alto, no existe relación para darle paso a un monstruoso orden moderno que solo contempla el futuro vacío e inerte y que sus características en este caso en México, era la disolución absoluta y clara de todo proceso social y de identidad que se intentaba mantener después de la Revolución, mantener la indiferencia sobre todo el acto histórico principalmente prehispánico, no es difícil comprender los orígenes de esta actitud; “para un europeo (o un estadounidense), México (y Latinoamérica) es un país al margen de la Historia universal. Y todo lo que se encuentra alejado

254 Durham, Jimmie. Entre el Mueble y el Inmueble (Entre una Roca y un Lugar Sólido). México. Alias. 1998. pp. 59.

255 Olea, Oscar. Arte urbano. México, UNAM, 1980, pp. 54.



Luis Barragán y Mathias Goeritz. Torres de Satélite. Edo. de México. 1958

del centro de la sociedad aparece como extraño e impenetrable.”²⁵⁶ Esto permite una diferencia más marcada entre el bonapartismo que limita toda modernidad social y equidad y apreciación en los movimientos artísticos donde también el artista tiene su parte activa sobre una sociedad donde su aura es mucho más importante que su status de ciudadano y ente social compenetrado en la esfera pública real, pero la idea ficticia de la esfera pública clásica es que incluye a todo el mundo; “lo cierto es que sólo puede ser constituida gracias a la exclusión rigurosa de ciertos grupos: los esclavos, los niños, los extranjeros, los que tienen propiedades y (de forma más evidente) las mujeres. Parecería que la idea misma de “público” hubiera partido de la unión de dos palabras bien diferentes, pópulo (la gente) y pubes (hombres adultos).”²⁵⁷ Estas exclusiones, permiten al arte burgués moverse y manejar el arte a discreción sobre los espacios públicos y, por esto, muchos de los resultados del Arte urbano (o Arte Público) siempre son de consecuencias inactivas e indiferentes dentro de las sociedades.

Las Torres de Satélite podrían tener el mismo efecto que el Tilted Arc en su ubicación y la dimensión con la que cuenta. Este orden fálico múltiple parece contener al público en general, principalmente la mayor parte de la sociedad, demostrando una especie de enclaustramiento de la clase burguesa a manera de alejamiento del pueblo no solo desde la forma de las torres, sino además de la llamada “ciudad satélite” y la forma urbanística y arquitectónica con la fue desarrollada. Este tipo de objeto colocado en las ciudades como “arte urbano”, solo crea diferencias y clasismo sobre las demás colonias o sectores de la población teniendo tan cerca de ciudad satélite, el centro de Naucalpan, su barrio popular y su hermoso mercado donde por cierto, las clases altas iban a realizar sus compras por la cercanía y lo barato, irónico verdad.

La noción misma de Arte Público (o Arte urbano en este caso) tal como la hemos heredado no puede separarse de lo que Jürgen Habermas ha llamado “el modelo liberal de esfera pública”, un espacio pacificado diferenciado de sus dimensiones económicas, privadas y políticas. En este campo ideal, “los ciudadanos desinteresados pueden contemplar un emblema transparente de su propia apertura y solidaridad y deliberar sobre el bien común, libres de

²⁵⁶ Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*. México. Fondo de Cultura Económica. 2004. pp. 72. Quisiera agregar en relación al acto separatista del Arte Público y Urbano el término de la frase de Octavio Paz en la página siguiente y que considero es importante para entender un poco el proceso de segregación que se generó en la modernidad en México y Latinoamérica con la entrada sin restricciones de la modernidad a falta de una identidad bien establecida que hasta la fecha continúa sumiéndonos la cabeza en el lodo. Continúa la cita: ...Los campesinos, remotos, ligeramente arcaicos en el vestir y el hablar, parcos, amantes de expresarse en formas y fórmulas tradicionales, ejercen siempre una fascinación sobre el hombre urbano. En todas partes representan el elemento más antiguo y secreto de la sociedad. Para todos, excepto para ellos mismos, encarnan lo oculto, lo escondido y que no se entrega sino difícilmente, tesoro enterrado, espiga que madura en las entrañas terrestres, vieja sabiduría escondida entre los pliegues de la tierra.

²⁵⁷ Mitchell, W.J.T. *Teoría de la Imagen*. Cap. 12: *La Violencia del Arte Público: Haz lo que Debas*. España. Akal. 2009. pp 326.

coacciones, violencia o intereses privados.”²⁵⁸ La esfera pública en su aspecto moderno solo se remite a palabrería sin el alma pública, las Torres de Satélite no aplican estos términos a los que Mitchell en palabras de Habermas comenta. Cuando por medio de las obras u objetos de Arte Urbano se comienzan a realizar diferencias sobre los “espacios públicos”, el arte pierde toda calidad moral y liberadora de los encuentros entre la sociedad y los actos políticos donde el proceso artístico se presta a la segregación o gentrificación. Será por eso que en la mayoría de las zonas residenciales, se erige una escultura en la entrada como un límite bonapartista y la imitación en las zonas marginadas con el mismo acto artístico de la escultura, así como el Tilted Arc, las Torres de Satélite son el legado en México de estas marcas clasistas en los espacios urbanos, o el colocar escultura moderna monumental en las zonas conurbanas de los centros de las ciudades es la idea precaria de también políticamente demostrar las diferencias sociales que existen en lo que se llama esfera pública.

Esto se puede interpretar principalmente con la erección de las Torres de Satélite como una afirmación hacia la dominación del sector social y el miedo a la fuerza que puede tener como movimiento social que muchos ejemplos existen a lo largo y ancho del continente americano. Se mantiene el control por medio de la avanzada artística para evitar primero el uso de la fuerza sobre un acto de resistencia social sobre esta modernidad falsa desde el aspecto político hasta el tratamiento artístico burgués.

Los públicos tienen la capacidad de desechar o apropiarse de los objetos colocados en sus ciudades muy a pesar de las interpretaciones o realidades por las cuales fueron realizados o colocados en áreas específicas. El reconocimiento y la apropiación social es mucho más importante que la simple construcción del objeto, aunque la abstracción como proceso artístico en las urbes y los espacios institucionales siempre ha padecido por esta identificación con los públicos o las personas que transitan o viven en los espacios, ya que se genera exclusión desde la obra de arte, la institución es la que realiza la exclusión y en los elementos abstractos se crea de manera más inmediata.

En las Torres de Satélite, se emplea y sin embargo ellas cumplen su función de señal o referencia urbana, y hasta los más humildes habitantes de la zona las adoptaron como marca de identidad de Ciudad Satélite. Por supuesto, cada vez que realizo entrevistas en sectores populares encuentro una reiteración: “ningún monumento cívico se considera un despilfarro, pero cualquier obra abstracta sí, hasta que demuestre su utilidad.”²⁵⁹ Entiendo la parte la aceptación

²⁵⁸ Ibid. pp. 325.

²⁵⁹ Krieger, Peter. *Megalópolis. La Modernización de la Ciudad de México en el Siglo XX*. México. UNAM-IIE. 2006. 168.

del monumento cívico por que el reconocimiento popular sobre un personaje es más fácil de aceptar por la facilidad de entendimiento y captación, muy al contrario de las obras abstractas que necesitan una interpretación más a fondo y la conceptualización del artista siempre será diferente de la interpretación ciudadana, esto no significa que sea mala, simplemente el campo artístico a veces resulta muy cerrado para entender la diversidad de su propia obra. Por otro lado, la señal y referencia urbana es mas que obvia, bastante grandes son las torres como para no entender o captar las relaciones de la señal urbana, con ese tamaño y los colores característicos utilizados por Barragán, sería difícil no poder identificar lo inerte de un bloque de concreto de mas de veinte metros de altura, como difícil identificar un edificio como referencia también urbana. Además, la otra función a la que me refería en un aspecto clasista, Graciela Schmilchuk de una manera no mal intencionada demuestra también la posible eficacia de las torres en relación a la marca de identidad cuando llama a los ciudadanos y/o públicos fuera de Ciudad Satélite, “hasta los más humildes habitantes de la zona”, demostrando las características de la zona donde la clase burguesa de la época escoge el terreno ubicado en el Municipio de Naucalpan donde todavía podía concentrarse y hasta la fecha se concentran, sectores de la población que se encontraban como zonas conurbanas de la Ciudad de México. Aquí la gentrificación más bien se genero en el enclaustramiento y la separación de lo “moderno” con las zonas aledañas y el arte participa nuevamente en estos actos, por lo tanto, se vuelve en un Arte Urbano burgués e inerte y otro ejemplo moderno sobre procesos de colonización en espacios rurales vueltos urbanos con el crecimiento de las ciudades.

Con la Ruta de la Amistad, sucede otro acontecimiento que genera otro golpe duro y preciso sobre los nuevos rasgos para completar finalmente la “modernidad” excluyendo todo rasgo histórico mexicano,²⁶⁰ era como la presentación de la quinceañera a la sociedad capitalista. Que después se trató de compensar con el espacio escultórico por las duras críticas hacia la ruta; “Mathias Goeritz abrió las puertas a la más fuerte oleada modernizadora del arte y el diseño mexicano y al mismo tiempo denunció, como pocos, la perdida de la espiritualidad que la modernización implicaba.”²⁶¹

La Ruta de la Amistad se volvió en ese salto a la modernidad que necesitaba la clase burguesa en el arte, como una galería insertada en la ciudad. Con aspectos que constantemente chocan sobre lo que es colocado en las urbes y la interpretación de estos objetos, Goeritz tenía dos premisas: “la primera,

²⁶⁰ Que se intento recuperar con le espacio escultórico en la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México, en la Ciudad de México) que mas que un proyecto de Arte Urbano o Público termino rodeado por la misma institución, pero manteniendo algo de carácter público por el constante tránsito de los visitantes de la Universidad.

²⁶¹ Krieger, Peter. Megalópolis. La Modernización de la Ciudad de México en el Siglo XX. México. UNAM-IIE. 2006. 159.

socializar el arte implicaba ponerlo en la calle, y segundo, paralelamente, era necesario quebrar el individualismo de los artistas e introducirlos a trabajar en un proyecto común.²⁶²

Pero resulto difícil poner en práctica principalmente la segunda premisa. En primer lugar el llevar el arte a las calles no era sinónimo de socializar el arte ni con los movimientos artísticos-sociales que se han generado a lo largo de los años como el TGP si no son tomado en cuenta sobre todo considerando cuando vas a crear el arte dentro de un espacio específico con toda la carga histórica que existe, que en este caso, era México como país. las obras de la ruta difícilmente podrían ser tomadas en cuenta como un acto de Arte Urbano y mucho menos de Arte Público, para tristeza de Goeritz, la ciudad dentro de su crecimiento urbano se apropió de las obras comiéndose todo pedazo de arte abstracto encontrado a su paso denominado en conjunto la Ruta de la Amistad, envolviendo con mas concreto y objetos monumentales el proyecto que se suponía marcaban los límites de la ciudad en la zona sur de ésta. Después de todo, el proyecto mantenía su carácter estético y excluyente por la mala interpretación del segundo punto en las premisas que es en relación a la separación del individualismo hacia el trabajo común. Las obras se comportan dentro de la ruta como entes independientes sobre el anillo periférico, los objetos artísticos no tienen relación alguna una con otra salvo el proyecto, omitiendo todo factor social o urbano como parte de la consumación de algo que se supone sería un beneficio social surgido del arte moderno, nunca hubo relación, no hubo referencia natural con el espacio urbano, ni con la gente que circulaba o habitaba por la zona.

Cuando se generó la controversia sobre las características del proyecto y la tendencia artísticas que se generaría, el sector artístico mexicano se oponían al proyecto entre otras cosas, por la exclusión de los artistas mexicanos en el proceso y la realización del proyecto, esto resulta familiar si lo asociamos con muchos de los procesos de Arte Urbano no solo en México y que hasta la fecha se practican. Se genera nuevamente el clasismo y la presunta afirmación de la nula interpretación moderna que existía en nuestro país, se acepta la fusión universal pero siempre y cuando no se pierdan los conceptos históricos básicos de una nación dentro de su sociedad. Pero tal vez Goeritz se preguntaba cual sociedad. A las críticas de los opositores que buscaban mantener esta identidad histórica, comentaba que el diseño gráfico moderno, la escultura abstracta y las obras op y pop no encontrarían mayor oposición, “ya que la

262 Ibid. pp. 164.

gente de todos los niveles tiene gran sensibilidad para el buen diseño; “serán los pequeños burgueses los que tendrán objeciones y México casi no tiene pequeños burgueses”. Ni los mexicanos sofisticados ni los indios se sentirán irritados.”²⁶³ Considero que este es el mismo acto de superioridad estética burguesa que no pretende mantener los aspectos históricos de una sociedad, clasificando a la sociedad de una manera tan despectiva. Los sofisticados (los burgueses) no tiene por que sentirse ofendidos, se supone que conocen de los que Goeritz esta hablando; los indios, bueno, ellos no tienen ni idea de lo que se esta realizando, al ver esta “modernidad” siento que Goeritz pretende que se generaría una asimilación natural por la convivencia cotidiana con los objetos cuando para eso se necesita algo que olvido en el desarrollo, socializar el arte. Por parte del pequeño burgués y la casi nula existencia de éste, solo puedo decir que entiendo a que se refiere a que en México o eras rico o pobre, burgués o indio, pero un hombre social y moderno, sabedor de su situación y la objetividad que se puede alcanzar cuando se comienza con un desarrollo social y la palabra indio o burgués no tienen cabida en un momento social histórico donde el salto a la modernidad lo iban a realizar todos los habitantes de éste país, le resultara difícil encontrar a esta clase social que solo pone trabas sobre los modelos modernos donde el concepto de socialismo y la alta cultura de este, le resultaba inexistente o mejor dicho, existente, sino la crítica y el acto despectivo no existiría.

Parece que Goeritz dentro de su obsesión o su propuesta hacia el futuro se le olvidaron dos cosas importantes al menos en esta parte del mundo que me voy a atrever a llamar a manera general Latinoamérica, que consiste en otra forma de ver, vivir y entender el arte a partir de la ruptura histórica del proceso de postrevolución y querer implantar modernidad de la nada con bases de Europa y Estados Unidos. Quiero decir, Goeritz se olvido de la Ciudad y la Gente que vive en ellas para darle paso a una modernidad imaginativa y destructiva.

El Arte Urbano debe buscar el bienestar social dentro de las articulaciones de las sociedades, los edificios, las plazas, los parque, los niños, las mujeres, el hombre, de sus situaciones particulares y las características donde habitamos. Recorrer en esta manera de Flâneur la ciudad para llevar a cabo proyectos más allá de la simple urbanización, con los recorridos públicos y los resultados generados de éstos si y solo si son concebidos desde el concepto de Arte Público y Arte Urbano, el artista pasa a formar parte de la sociedad como un ciudadano más, donde la identificación de la obra no depende se la relación artista-arte, sino de la relación arte-sociedad o arte-ciudad, la perdida del

²⁶³ Ibid. pp. 168.

aura es de suma importancia para la erradicación de un arte impuesto en las sociedades a manera de control o la colocación de éste por el espacio vacío a llenar.

Al momento de dejar el aura y la soberanía que esto representa desde el lado bonapartista, la huella toma su lugar y se comienza un proceso edificador sobre todo el arte que cualquier sociedad del mundo y de esta América como su única definición de continente y de la satisfacción del Americano como su gentilicio primero. Se rompen las clasificaciones y las clases humanas para volver a construir mediante el objetivo social un arte que proviene de las más Alta Cultura encontrada en el mundo, la Indígena. La separación de razas o actividades naturales, culturales y sociales son erradicadas cuando la articulación del Arte Público y Urbano entra en nuestro cotidiano.

La ciudad como soporte artístico es noble, abierta a toda acción generada en ella, la urbe es dócil con el artista que la recorre y piensa en la proyección social como el mejor campo para desarrollar la cultura. Si bien podemos también colocar el arte que principalmente viene de las instituciones en las calles, esto no significa que se convierta en Arte Público o Arte Urbano, simplemente es arte colocado en la calle, con la forma más inerte y desactivada del mismo arte. Solo cumple una función social y urbana cuando este es activado por éstos dos y le permite unirse a la sociedad y a las causas naturales y políticas que esto implica. Debemos aprender a entender la ciudad y los flujos que se crean en ella, el arte proveniente de lo institucional también puede alimentar correspondencias sin forzar nada en la articulación del objeto, es decir, los flujos deben ser maleables y de pertenencia universal, sin candados burocráticos y fuera de todo acto formalista.

El Arte urbano, debe realizar contactos con las diferentes comunidades en todo el territorio, y a su vez, de manera individual, no irrumpir con las características esenciales de los grupos, la imposición será erradicada y los actos de activación artística fuera del entendimiento nacional siempre tienen que pasar por un filtro relacional sobre los actos artísticos en las comunidades ya sean rurales o urbana, que con el entendimiento histórico todas son colectividades. Retomar las tradiciones es el mejor camino para la realización de un Arte Urbano y Arte Público capaz de mantener la identidad que se perdió durante muchos siglos y que ahora debemos retomar, la colonización y el imperialismo en el arte debe ser erradicado para dar paso firme a la pluralidad nacional, el proceso histórico no es un retroceso ni debemos entender o comenzar el retorno hacia la historia,

simplemente complementarla y asociarla con el cotidiano actual, vivir con el entendimiento más allá del presente, sentirnos público y sociedad nuevamente, capaces de interactuar con nuestro entorno y sentirnos parte de él, no encima de él. Para que el Arte Urbano y Público pueda ser menor y con las bases fuertes que durante muchos años se han buscado, debemos tocar y reivindicar nuestras creencias y costumbres que provienen del estado social más puro que podemos encontrar en nuestra sociedad.

La modernidad resultante de las costumbre y tradiciones fuera de nuestras sociedades e impregnadas por el acto imitativo de la “cultura” en otros lugares es la que lleva toda la carga para según realizar la verdadera modernidad, pero el acto imitativo siempre debe estar en contra de toda acción moderna en una sociedad, se puede aplicar la inclusión y rescatar lo valioso de los estudios fuera de la cultura y tradición propia, pero esto nunca significara que se deba omitir lo interno para siempre dejarnos llevar por lo externo, asociación y pluralidad no es sinónimo de imitación, y es este último aspecto que más se caracteriza dentro del conocimiento que se tiene sobre el Arte Público y el Arte Urbano en nuestras comunidades provenientes de las diversas aportaciones que son generadas desde las instituciones, insisto, a manera imitativa.

Debemos retomar en contacto con nuestras referencias históricas desde todos los ángulos para traerlos a los mejores acuerdos jacobinos de nuestras sociedad, esto permite la elevación de una nueva Alta Cultura no solo Mexicana, sino Latinoamericana y, cualquier contacto con el pueblo mexicano (o Latinoamericano), así sea fugaz, muestra que bajo las formas occidentales laten todavía las antiguas creencias y costumbres; “esos despojos, vivos aún, son testimonio de la vitalidad de las culturas precortesianas. Y después de los descubrimientos de arqueólogos e historiadores ya no es posible referirse a esas sociedades como tribus bárbaras o primitivas. Por encima de la fascinación o del horror que nos produzcan, debe admitirse que los españoles al llegar a México (a Latinoamérica) encontraron civilizaciones complejas y refinadas.”²⁶⁴ Es decir, la alta cultura histórica a la que se puede acceder en nuestra propia evolución cultural, social, política y artística principalmente en el Arte Público y el Arte Urbano, proviene de las tradiciones y acciones de nuestros pueblos nativos antes de la colonización, y esto, a su vez, nos va a permitir generar una Alta Cultura Mexicana y Latinoamericana que proviene de la modernidad vanguardista histórica y se asienta en la modernidad futura en el presente, real, palpable y verdadera de nuestras sociedades.

264 Paz, Octavio. El Laberinto de la Soledad. México. Fondo de Cultura Económica. 2004. pp. 98.

4. Obra





Del Cartón al Macuahuitl.
México. D.F. 2011



Hoja de Palma.
Universidad British Columbia, Vancouver, B.C., Canadá. 2010



Lineas.
Universidad British Columbia, Vancouver, B.C., Canadá. 2010



Linescape.
Universidad British Columbia, Vancouver, B.C., Canadá. 2010



Portería 1. Serie Linescape.
Vancouver, British Columbia, Canadá. 2010



Portería 2. Serie Linescape.
Vancouver, British Columbia, Canadá. 2010



Ángulo Negro. Serie Linescape.
Vancouver, British Columbia, Canadá. 2010



Blanco. Serie Linescape.
Vancouver, British Columbia, Canadá. 2010



Todo Depende del Bastidor donde lo Fljes.
México D.F. 2009

Conclusión

Con el proceso de esta investigación y la claridad que pretendo tener en relación a los términos, hay que entender, comprender y analizar más que existen o pueden existir diferencias que a lo largo de la historia se han ido desvaneciendo para todo ubicarlo en Arte Público, que además, por la expresión en inglés Public Art, más aún la división es menor, las características del Arte Público, Arte Urbano y el arte fuera de la institución se componen de diferentes maneras.

No todo el arte que es colocado en las ciudades puede ser considerado Arte Público, y tampoco el Arte urbano (o Urban Art como lo denominan en inglés) se refiere únicamente al graffiti o al arte relacionado a las estructuras urbanas que se manifiestan en las ciudades, como lo había mencionado en la investigación, el graffiti esta más allá de un término que solo lo encasilla a las ciudades o lo urbano, que insisto, esta es otra investigación.

El arte se considera público por que en ciertos periodos en lo cotidiano de las ciudades principalmente, se utilizaba el arte como una forma de embellecer las calles, los parques, caminos o rutas donde circulaban las esferas burguesas de las sociedades, pero con esto se pierde la cultura que se genera a partir no de las clases sociales, sino de las sociedades per se. La cultura viene de la sociedad en conjunto y no de las líneas bonapartistas ahora burguesas; ellos no generan cultura, la sociedad, el pueblo si. Por otro lado, recordar a personajes históricos que en alguna época fue importante su participación en las sociedades, aunque estos de verdad hayan hecho algo positivo en el proceso histórico. Pero las esculturas existen, fueron y son colocadas en las calles como un recuerdo o reconocimiento público, pero esto simplemente es arte en las calles, el mismo arte que uno puede encontrar dentro de las instituciones si bien con características similares a la concepción del arte de museo con esta carga aurática y estética que el arte en su mayoría ha querido mantener de una manera inmaculada.

Pero el Arte Público lo que más lo caracteriza es la menor importancia a los aspectos institucionales, el valor ciudadano y plural de las sociedades permite al arte una retroalimentación con sus públicos, es decir, éstos cambian para volverse una acción simultánea con el arte, la división arte-público se desvanece

para realizar un complemento activado para un fin común, el respeto y los derechos democráticos que en toda sociedad deben existir. Si el arte puede participar con las comunidades o las comunidades se apoyan en el arte para promover los valores democráticos, podemos considerarlo como un Arte Público real.

Pero el Arte Público no solo es aquel que participa en movimientos políticos, también se puede considerar como Público cuando el arte no pretende primordialmente anteponer la estética y la soberanía del artista en la elaboración y colocación del objeto. El arte no tiene validez ni carácter de público por que todavía contiene aspectos que lo alejan de las personas y mantiene esta división inmaterial de el arte con los públicos, aquí la palabra público solo funciona como una interpretación de admiración, visitante u observador del arte, cuando se habla de un Arte Público, la palabra Público se refiere a un arte plural, social, accesible en todos los aspectos, capaz de manipularlo, intervenirlo, que permita la apropiación del objeto (aunque este tuviera su carga institucional latente) y que permita conexiones más allá de la acción arte-observador. El arte público no solo se observa y “admira”, el Arte Público permite participación y acciones arte-públicos.

Por otro lado, el Arte Urbano tiene características públicas que se consideran en relación a que confluyen con los habitantes, transeúntes o Públicos en general pero principalmente los que de verdad viven y habitan las sociedades, es decir, el ciudadano de las clases trabajadoras que somos la mayoría en este país dentro de un espacios urbano o sus entornos. Pero su participación tiene que ver más con las características urbanas y como el arte puede complementar, participar o adaptarse a las situaciones de las sociedades y el cotidiano urbano, que permite al arte, relacionarse con los elementos que se encuentran a su alrededor, no es solo un objeto que es colocado en un lugar cualquiera, sino es el arte que carece de aura para permitirse mantener huellas urbanas.

El arte al intervenir lo urbano, debe comprender que no sólo se debe colocar como proyecto de urbanización o para adornar parques o los edificios de las grandes corporaciones, el Arte Urbano es aquel que se realiza con el recorrido ciudadano, la reutilización del Flâneur como una investigación etnográfica de nuestro entorno, conocerlo para así poder participar de él, el arte se integra a las urbes y por consiguiente a las sociedades que habitan en estas, no actúa de manera independiente ni demuestra la división entre el arte institucional y el observador al que le exhiben arte en las calles. Cuando se genera un verdadero

Arte Urbano, la exhibición callejera desaparece para volverse un elemento más de lo habitable y lo visible, las diferencias entre el arte en la calle y el arte con conexiones urbanas, es la acción, interpretación, participación, colocación, aspiración y las relaciones. Todas estas características, permiten la unificación de los procesos sociales urbanos, capaces de relacionarse y coexistir en un sitio específico donde al arte se le permite convivir y existir en las ciudades y los entornos.

Pero si algo nos permite separar en sus características y entender en sus relaciones sociales al Arte Público y el Arte Urbano. Es que dependen de una participación ciudadana, pública, democrática y plural que activan al arte dentro de los espacios públicos, las necesidades sociales y las participaciones ciudadanas, la gente no solo se convierte en observador ni en otro elemento más de la conceptualización de la obra de arte para que se complemente estéticamente y no existan las relaciones Públicas.

Con el Arte Minimal pude encontrar ciertas conexiones donde los procesos de investigación histórica permite una mejor interpretación y flujo del arte dentro o fuera de los museos o galerías donde el Público no es solo espectador, participa y no necesita suponer aspectos intelectuales del artista, simplemente participa en un acto plural. El Minimal, siempre ha mantenido relación con el Arte Público y el Arte Urbano, pero éste al ser una división sustancial del arte institucional, se trato de encasillarlo lo más que se pudo a solo los aspectos estéticos del arte que el Expresionismo Abstracto trataba de imponer en el arte de posguerra, pero que en México, el Arte Público y Urbano influenciado por el Socialismo Soviético, entendía un arte democrático y participativo en las sociedades por el bienestar total, desde el trabajador obrero y campesino, hasta el trabajador artista. Por esto, el acto social en el arte a principios del siglo XX, permite entender las acciones sociales y como el arte puede actuar en beneficio público, donde la función no separa el acto estético, pero si aleja del objeto artístico el aura que solo es defendido, además de introducirlo como “necesidad” en el arte, en las aspiraciones institucionales de un control social, y solo permite hacer más notoria la participación del arte con las comunidades sin la soberanía artística, permite que el arte se vuelva un apoyo más en las acciones públicas y también junto con el Arte urbano, en un objeto fusionado con su entorno.

El Arte Público y Urbano ha pasado por cambios institucionales que con el paso del tiempo han establecido un arte en las ciudades y entornos inerte, que solo es colocado para la “admiración” pública y que mantiene estancadas las aspiraciones y desarrollos sociales.

Considero que el arte se puede dividir en dos partes: una es la participación y su activación social tanto del Arte Público como del Arte Urbano, y por otro lado, el arte institucionalizado que solo aspira a la decoración y la inoperancia en espacios públicos. Al dividir estas dos características, lo único que podemos hacer es comenzar a actuar y realizar el arte con sus debidas proporciones, por un lado entender qué podemos realizar como Arte Público y Arte Urbano, y por otro lado el Arte Bonapartista aurático, que si bien no se intenta erradicar, si se pretende separar y hacer valer la importancia de lo que se puede clasificar como Público y Urbano.

Bibliografía

60 Años: TGP. *Taller de Gráfica Popular*. CONACULTA – INBA. 1997, primera edición, México. pp. 23.

Acha, Juan. *Crítica de Arte: teoría y práctica*, 2º Edición, Trillas, 2006, México, 222 p.

Artaud, Antonin. *Heliogábalo o el Anarquista Coronado*. Argentina. Argonauta. 2006.

Arzubide, List. Esquina, *El Estridentismo en México 1921-1927*, p.165.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, 7º Edición, Fondo de cultura económica, México, 2002, 280 p.

Bataille, Georges. *La Parte Maldita y Apuntes Inéditos*. Argentina. Los Cuarenta. 2007. pp. 70.

Battcock, Gregory. *Minimal Art. A Critical Anthology*. Estados Unidos. UCLA. 1995.

Baudelaire, Charles. *El pintor de la Vida Moderna*, España, Rústico, 2008.

Baudino, Luján. *Una aproximación al concepto de arte público*. España, Boletín gestión cultural, No. 16: Arte público, 2008, 10 p.

Bay, Hakim. *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Estados Unidos. Autonomedia. 2003.

Bello, Manuel. *La representación situacionista en la percepción de lo urbano*. España, 10 p.

Belting, Hans. *Antropología de la Imagen*. España. Kats Editores. 2010.

Benjamin, Walter. *El libro de los Pasajes*. España, Akal, 2005, 450 p.

Belting, Hans. *La Historia del Arte Después de la Modernidad*. México. Universidad Iberoamericana. 2010. pp. 67.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se Desvanece en el Aire*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 1988.

Benjamin, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. PDF, pp. 4.

Blanco, Paloma. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

Bonsiepe, Gui. *El diseño de la periferia*, México, Editorial Gustavo Gili. 1982.

Camnitzer, Luis. *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptual Latinoamericano*. España. HUM. 2008. pp. 36.

Careri, Francesco. *Walkscape: el andar como práctica estética*. Gustavo Gili, 2002.

Candia-Araiza, Rubén. *El estridentismo, contribución a la vanguardia*. St. Mary University of San Antonio.

Cevallos, Claudio. *Taller de producción de objetos artísticos para la ciudad*. México, UNAM, 2010, 18 p.

Chaves, Norberto. *El oficio de diseñar*. Gustavo Gili, Barcelona, España, 2001, 179 p.

Cobeira, Dario y Marcelo Expósito. *Arte: la imaginación política radical*. Madrid, Asociación Cultural Brumaria, 2005, 350 p.

Collin Harguindeguy, Laura. *Mito e Historia en el Muralismo Mexicano*, *Scripta Ethnologica*, Año/Vol. XXV, No. 25, Buenos Aires, Argentina, pp. 25-47.

De Certeau Michel. *La invención de lo cotidiano*, Artes del Hacer. México D.F. Universidad Iberoamericana. 1991.

Desutsche, Rosalyn. *Agorafobia*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, España, 61 p.

Díaz Belmont, A. *Los espacios urbano-arquitectónicos como sujetos de interacción*, Tesis de maestría, México, División de Estudios de Posgrado ENAP, UNAM. 2002.

Duque, Felix. *Arte público y espacio político*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, 174 p.

Durham Jimmie. *Entre el Mueble y el Inmueble (Entre una Roca y un Lugar Sólido)*, Alias, México, 2007.

Ejea Mendoza, Tomás. *La política cultural de México en los últimos años*, Casa del tiempo, No. 5 2007, pp. 2-7.

Elkins, James. *What Piinting Is: How to Think about Oil Painting Using the Language of Alchemy*, New York: Routledge, 2000.

Escalante Gonzalbo, Pablo. *Nueva historia mínima de México ilustrada*, Colegio de México, 2008, 551 p.

Ewen, Stuart. *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*, México, Conaculta/Grijalbo, 1991, 356 p.

Sánchez, Fabio . *Contemporaneos y estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934*. Revista de crítica literaria latinoamericana, Año XXXIII, No. 66. Lima-Hanover, 2º Semestre de 2007, pp. 207-223.

Finkelpearl, Tom. *Dialogues in public art*, Estados Unidos, 2000, 22-52 p.

Fluser, Vilem. *Los gestos*, Herder, España, 1991, 210 p.

Foster, Hal y otros autores. *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, España, 1985, 238 pp.

_____. *El retorno de lo real*. Akal. Madrid, España. 2001. 234 p.

Gamboa, Jonathan. *El estridentismo – La normalidad, la anormalidad y el escándalo*. Publicaciones La misión cultural en San Luis Potosí, 1927-1932. 2007.

Galí-Izard Teresa. *Land&ScapeSeries: Los Mismos Paisajes Ideas e Interpretaciones*, Gustavo Gili, España, 2006.

Galofaro, Luca. *Artscapes. El Arte como Aproximación al Paisaje Contemporáneo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pp. 197.

García Canclini, Néstor. *La antropología urbana en México*, México, Conaculta/UNAM/FCE, 2005, 381p.

García, Douglas y Rivero Blanca. *Ciclo de charlas: Arte Público y Ciudad Privada*. 2008.

_____. *Reabrir espacios públicos: Políticas culturales y ciudadanía*, México, UAM-I/Plaza y Valdés, 2004, 397 p.

_____. *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, México, IMCINE/Conaculta, 1994, 342 p.

_____. *Públicos de arte y política cultural: Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*, México, UAM-I/CSH, 1991, 182 p.

García Felguera Ma. De los Santos. *Las Flores del Infierno: Manolo Millares y Jackson Pollock*. Anales de Historia del Arte. España. BUCM. 1996. pp. 223.

Garrido Muñoz, Miguel. *Erotología de los Sentidos: el Flâneur y la Embriaguez de la Calle*. U. Complutense de Madrid. Revista Filológica Románica. Anejo V. 2007.

Gilderhus, Kiki. *Homenaje a la piramide: los montajes mesoamericanos de Josef Albers en: Brenda Danilowitz et. al, Anni y Josef Albers: Viajes por Latinoamérica*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006. pp. 100 y 101.

Gómez Aguilera, Fernando. *Arte, ciudadanía y espacio público*. On the waterfront, 2004, pp. 36-51.

Guilbaut Serge. *De cómo Nueva York Robo la Idea de Arte Moderno*. Tirant Lo Blanc, Barcelona. 2007. 398 pp.

Gutfreund, Mia Reevaluating. *"Public Art": A photo essay and análisis of graffiti art along the Los Angeles river*. Señor comprehensive Project, mayo 2003, 91 p.

Guzmán Urbiola, Xavier. *Carlos Leduc. Vida y obra*, México, UNAM-Facultad de Arquitectura, 2004, 63 p.

Hijar Serrano, Alberto. Frente, Coaliciones y Talleres. Grupos Visuales en México en el Siglo XX, CONACULTA, 2007, México.

Hosbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Argentina, Crítica, 612 pp.

Instituto de Invetigaciones Estéticas. *La ciudad concepto y obra. VI Coloquio de Historia del Arte*, México, UNAM, 1987, 322 p.

Ivain, Pilles. *Urbanismo Situacionista*. España, Gustavo Gili, 2006, 45 pp.

Jiménez, Licina. *¿Que es el público?*, Conarte, 8 pp.

Jones, Susan. Artist Handbooks. Art in Public. What, why and how. Inglaterra; AN Publications, 1988, pp. 8.

Judd, Donald. *Complete Writings 1959-1975*. Estados Unidos, The Press, 2005.

Kartofel Graciela y Marín, Manuel. *Lo formal y lo alternativo*, México, Ediciones de y en artes visuales, 1992, 115 pp.

Kosuth, Joseph. *El Arte despúes de la Filosofía*. 1969.

Krieger, Peter, Megalópolis. *La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, UNAM-IIE/Instituto Goethe-Inter Naciones, 2006, 297 p.

_____, *Paisajes urbanos: imagen y memoria*, México, UNAM-IIE, 2004, 412 pp.

Kwon, Miwon. *One place alter another. Site specific art and locational identity*, The MIT press.

Lailach Michael. *Land Art*, Taschen, España, 2007.

Lacy, Susan. *Mapping the terrain. New genre public art*, Estados Unidos, Bay press.

Levi-Strauss, Claude. *El Pensamiento Salvaje*. México. FCE. 1964. 295 pp.
Sevilla, Carlos. *El Bonapartismo en México: Surgimiento y Consolidación*.

Luca de Tena, Torcuato. *Ciudad de México en tiempos de Maximiliano*, México, Editorial Planeta, 1989.

Manrique, Jorge Alberto. *Una Visión del Arte y la Historia*, México, UNAM-IIE-Tomo V, 2001.

Maples Arce, Manuel. *Actual No. 1*, Hoja de Vanguardia Comprimido Estridentista,

Marchand Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal. Madrid, España. 2001. 483 p.

Matzner, Florian. *Public Art. A reader*, Alemania, Hatje Cantz, 2004, 463 p.

Marx, Karl. *Elementos Fundamentales para la Critica de la Economía Política* (Grundrisse) 1858. México, Siglo XXI Editores. 1971.

Meyer, James. *Themes and movements Minimalism*. Phaidon, New Cork, USA, 2000,304 p.

México en la Obra de Octavio Paz. *Los Privilegios de la Vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Miles, Malcolm. *Art for Public Places*. Reino Unido, Artset, 1989, pp. 8.

Miss, Mary. *On a redefinition of public art*. 69 pp.

Miras Albarrán, Joaquín. *La Democracia Jacobina*.

Mitchell, W.J.T. *Teoría de la Imagen*. España. Akal. 2009.

Monsivaís, Carlos. *Entre la Guerra y la Estabilidad Política. El México de los 40*. Rafael Loyola–Coordinador. CONACULTA-Grijalbo, 1990, México, pp. 270.

Mora, Francisco Javier. *El estridentismo mexicano: señales de una revolución y política*. 2000, pp. 257-275.

Morris, Robert. *Anti-Form*. 1968.

Musacchio, Humberto. *El Taller de la Gráfica Popular*. FCE. 2007.

Natera, Guillermina. *Espacio urbano, la vida cotidiana y las adicciones: un estudio etnográfico sobre el alcoholismo en el centro histórico de la Ciudad de México*, México, Salud mental, Vol. 25, No. 4, Agosto 2002, pp. 17-31.

Navajas Corral, Óscar. *Arte público. Diálogo comunitario*, España, Boletín gestión cultural, No. 16: Arte público, 2008, 6 p.

Nogue, Joan. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Biblioteca Nueva. España, 2008, 304 p.

Norman, Donald. *La psicología de los objetos cotidianos*. Nerea, España, 1988, 299 p.

Olea, Óscar, *El arte urbano*, México, UNAM, 1980, 158 p.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*, 16ª Edición, Espasa Calpe, España, 2008, 201 p.

Parcerisas, Pilar. *Hacia una redefinición del espacio público y el espacio político*, Septiembre 2009. 3 p.

Paz, Octavio. *El Arco y la Lira*. México. FCE. 2011. pp. 288.

_____ *El Laberinto de la Soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

_____ *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*. Era Ediciones, México, 1968, 62 p.

Perán, Martí. *Espacios del suceso. A propósito de las prácticas artísticas y el espacio público*. 3 p.

Pérez Carreño, Francisca. *Arte Minimal, Objeto y Sentido*. España, La Balsa de la Medusa, 2003, pp. 57.

Pérez, David, *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, 269 pp.

Pérez Siller, Javier. México, *Francia: Memoria de una sensibilidad común, siglo XIX-XX*, México, BUAP-CEMCA-El Colegio de San Luís, 1998.

Phillips, Patricia C. *Dynamic exchange public art at this time*. State University of New York, Art Journal.

Pappe, Silvia. *Estridentopolis*, México, Universidad Autónoma Metropolitana (Colección Ensayos), 2006, 141 pp.

Quiroz Rothe, Héctor. *El malestar por la ciudad*. México, UNAM, 2004, 245 p.

Ramírez, Fausto. *Crónicas de las Artes Plásticas en los años de López Velarde: 1914-1921*, UNAM, 1990.

Rodríguez Prampolini, Ida. *El Arte Contemporáneo. Esplendor y Agonía. México*. UNAM, IIE. 2006.

Rorimer, Anne. *Michael Asher: Context as Content*. Texto original en *Texte zur Kunst Herbst* en 1990. Reimpreso en *InterReview*. 2004. pp. 2.

Roszak, Theodore. *El Nacimiento de una Contracultura*. España. Kairós. 1981. pp. 57 y 58.

Rousseau, Jean Jacques. *El Contrato Social*, Argentina, Losada, 1998.

Saldívar, S. "La Contaminación visual y la destrucción de las ciudades", en *Revista de Bellas Artes*, nueva época, núm. 15, mayo-junio, 1974, pp. 8-11.

Salíngaros, Nikos A. *El futuro de las ciudades*, Alemania, UMBAU- Verlag Harold Puschel, 92 p.

Sánchez, Alma B. *La intervención artística en la ciudad de México*, México, Conaculta/ Programa Nacional de Educación/Instituto de Cultura de Morelos, 2003, 203 pp.

Senie, Harriet F. *The Tilted Arc Controversy. Dangerous Precedent?*. Estados Unidos. University of Minnesota Press. 2002. Prefacio xi.

_____ *Richard Serra's "Tilted Arc": Art and Non-Art Issues*. College Art Association. *Art Journal*, Vol. 48, No. 4, Critical Issues in Public Art (Winter, 1989). pp. 299.

Smith, Alfred G. *Comunicación y cultura*. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1966, 248 pp.

Smithson Robert. *Selección de Escritos*, Alias, México, 2009.

Sontang, Susan. "Lecturas y lectores", en *Nexos*, año 23, vol. XXIII, núm. 272, agosto, 2000, pp. 7-10.

Subirats, Eduardo. *El final de las vanguardias*. España, Anthropos, 1989, 245 pp.

Subirats, Pierre Jean, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, España, Ediciones Libertarias, 1984, 173 pp.

Taylor, Brandon. *Arte hoy*. Akal/Arte en contexto. Madrid, España. 2000. 176 pp.

Tibol, Raquel. *Diversidades en el Arte del Siglo XX. Para recordar lo recordado*. México, Galileo Ediciones, 2001.

Tomkins, Calvin. *Profiles – Siah Armajani*. 1990, 17 p.

Urmeneta Vicente Huici. *Espacio, Tiempo y Sociedad*, Akal, España, 2007.

Van Soomeren, Paul. El delito y la inseguridad subetiva desde la arquitectura y el urbanismo. pp. 241-278.

Vasconcelos, Jose y varios autores. *Cultura Urbana, Ciudades utópicas y ciudades en caos*, México, UNAM, año 3, no. 19-20, 135 p.

Willis, Shelly. *Investigating the public art commissioning system*. The challenges of making art in public. pp.152- 159.

Wolff Janet. *La Producción Social del Arte*, Istmo, España, 1997.

Zabalbeascoa, Anatxu y Rodríguez Marcos, Javier. *Minimalismos*. 2º Edición, Gustavo Gili, Barcelona, España, 2001, 144 p.

Zepke, Stephen. *Resistiendo el presente: Félix Guattari, arte conceptual y producción social*. Marzo, 2009, pp. 13.

Žižek, Slavoj. *En Defensa de la Intolerancia. España*. Sequitur. 2008. pp. 54.

Zumthor, Peter. *Atmósferas: Entornos Arquitectónicos; Las cosas a mi alrededor*. Gustavo Gili. Barcelona, España, 2007, 75 pp.

Tesis Posgrado en Artes Visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) - UNAM.

Betancourt, Luis Enrique. Arte público digital monumental. 2009, Arte Urbano

Cañas, Jorge. Ciudad, imaginario e identidad: experiencia estética en territorios transurbanos. 2001, Arte Urbano

De Cortillas Diego, Natascha. De las recontextualizaciones en el arte urbano. 1998, Arte Urbano

De Souza, Edenise. Brasilia, utopía del siglo XX: Forma y función de un arte integral. 1982, Escultura

Díaz Belmont, Arturo. Los espacios urbano-arquitectónicos. 2002, Arte Urbano

El arte urbano escenario del poder del Manhattan madrileño a la castellana. 2001, Arte Urbano

Escobedo, Larisa. Estados liminales en la obra plástica. 2008, Arte Urbano

- Espinoza, Arturo. Esquema para el diseño de programas de señalización. 1998, Diseño
- Estrada, Elisa. Ambientación del espacio urbano en la ciudad de México. 2005. Arte Urbano
- Gonzales, Manuel. Cuerpo y Ciudad “El cuerpo humano en el arte público”. 2009, Arte Urbano
- Guevara, Gerardo. El arte como objeto de identidad social. 1991, Arte Urbano
- Iriguibel, Oska. Ciudad escenográfica, lugares residuales y arte público de acuerdo a Gordon Matta Clark, Rechel Whiteread y Santiago Cirugeda. 2008, Arte Urbano
- Lione, Alfredo Pablo. Espacio y medios alternativos. 2000, Escultura
- Martínez, Jose Luis. Los artistas políticos como artistas escénicos: acciones, eventos y performance. 1992, Arte Urbano
- Martí, Sara. Calle Moneda en el Centro Histórico, documentación espacial a través de un video creación. 2000, Pintura
- Medrano, Enrique. El arte público: una posibilidad de identidad urbana. 2009, Arte Urbano
- Milosevic, Leposeva. Escultura en el espacio urbano. 1980, Escultura
- Moreno, Rafael. Esténcil y aerosol. 2008, Pintura
- Peniche, Luis Alfonso. Calles y sus problemas en el diseño urbano en la Ciudad de México. 1996, Arte Urbano
- Pérez Moliere, Marnie Teresa. Análisis formal para algunos espectaculares en el D.F. 1997. Diseño
- Rabia, Ignacio. Epistemología del arte urbano. 1997, Arte Urbano
- Salazar, Antonio. Algunos problemas sobre el arte comprometido. Meastría, 1979. Arte Urbano
- Salazar, Antonio. Elementos para la sociabilización de arte. Doctorado, 1982, Pintura
- Serrano, Luis. Arte, ecología y cuidado. Un libro proceso habitable. 2007, Arte Urbano
- Trejo, Liz Mariana. ¿Anarquía en el arte contemporáneo? Una falacia. Liz Mariana Trejo Pereira, Pintura

Tristán, Wayner. La densidad del vacío. Tácticas intervencionistas en el mundo ocupado. 2008, Arte Urbano

Ulloa, Ignacio. El entorno urbano y su mutilación estética y ambiental: Un caso la glorieta Cuauhtémoc. 1993, Arte Urbano

Zarate, Rodolfo. Arte urbano: compromiso con la ciudad. 2000, Arte Urbano.