



# UNIVERSIDAD VILLA RICA

---

---

ESTUDIOS INCORPORADOS A LA UNIVERSIDAD  
NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN

“LA EDUCACIÓN CON RELACIÓN A LA  
INTERPRETACIÓN Y PERCEPCIÓN DEL ARTE  
URBANO EN VERACRUZ. CASO DE ESTUDIO  
MURAL: *HABLEMOS DEL ASUNTO DE ISRAEL*  
BARRÓN”

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

**DANIELA GARZA GONZÁLEZ**

**Director de Tesina:**  
MTRA. ZULLY TOCAVEN CONSTELA

**Revisor de Tesina:**  
MTRO. JUAN CARLOS HERRERA FERNÁNDEZ

BOCA DEL RÍO, VER.

MAYO 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*Agradezco a mis padres que a pesar de las dificultades construyeron un hogar lleno de enseñanza, conocimiento, música, apertura, libros y amor. A mis amigos y familiares, en vida y difuntos, siempre serán los pilares de mi historia, mi crecimiento emocional e intelectual. A mis maestros, que algunos, aún sin saberlo de antemano, me dieron el empuje para enfrentar mis demonios y vencerlos.*

*A las ciudades que inspiraron ésta investigación; seres autónomos, pulsantes e insaciables; así mismo a todos los artistas que las alimentan.*

*Les estoy profundamente agradecida*

## CAPÍTULO I METODOLOGÍA

<b>1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b> .....	<b>1</b>
<b>1.2 JUSTIFICACIÓN</b> .....	<b>4</b>
<b>1.3 OBJETIVOS</b> .....	<b>6</b>
1.3.1 OBJETIVO GENERAL .....	6
1.3.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS .....	6
<b>1.4. HIPÓTESIS</b> .....	<b>7</b>
<b>1.5 VARIABLES</b> .....	<b>7</b>
<b>1.6 DEFINICIÓN DE LAS VARIABLES</b> .....	<b>7</b>
<b>1.7 TIPO DE ESTUDIO</b> .....	<b>11</b>
<b>1.8 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	<b>12</b>
<b>1.9 POBLACIÓN Y MUESTRA</b> .....	<b>13</b>
<b>1.10 INSTRUMENTO</b> .....	<b>14</b>
<b>1.11 RECOPIACIÓN DE DATOS</b> .....	<b>15</b>
<b>1.12 PROCESO</b> .....	<b>15</b>
<b>1.13 PROCEDIMIENTO</b> .....	<b>16</b>
<b>1.14 ANÁLISIS DE DATOS</b> .....	<b>16</b>
<b>1.15 IMPORTANCIA DEL ESTUDIO</b> .....	<b>18</b>
<b>1.16 LIMITACIONES DEL ESTUDIO</b> .....	<b>19</b>

## CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO

<b>2.1 ARTE Y COMUNICACIÓN</b> .....	<b>24</b>
<b>2.2. BREVE MIRADA AL ESPACIO SOCIAL URBANO</b> .....	<b>35</b>
2.2.1 ¿Cómo definir el espacio urbano? .....	35
2.2.1.1 Ciudad de México: identidad visual y la producción de símbolos.....	38
2.2.1.2 Nueva York 77: el Bronx. La transformación del espacio social.....	40
2.2.2 Culturas juveniles urbanas.....	44
<b>2.3 EL ARTE PÚBLICO</b> .....	<b>46</b>
2.3.1. Manifestaciones de arte público.....	47
<b>2.4 INSTALACIÓN E INTERVENCIÓN</b> .....	<b>61</b>
2.4.1 Instalación .....	61
2.4.2 Intervención.....	65
<b>2.5 ANTECEDENTES DEL ARTE PÚBLICO EN MÉXICO</b> .....	<b>73</b>
2.5.1 La Colonia .....	74
2.5.2 El muralismo.....	77
2.5.3 Los años sesenta y setenta .....	80
2.5.4 Murales cholos y chicanos .....	85
2.5.5. Actualidad.....	88
<b>2.6 Arte urbano en el puerto de Veracruz y su zona conurbada</b> .....	<b>91</b>
<b>2.7 Mural <i>Hablemos del asunto</i> de Israel Barrón</b> .....	<b>94</b>

**CAPÍTULO III  
ANÁLISIS DE RESULTADOS**

<b>3.1 LA GENERACIÓN ACTUAL .....</b>	<b>96</b>
<b>3.2 LOS JÓVENES EN MÉXICO: RETOS, OBSTÁCULOS Y DESARROLLO DEL APRENDIZAJE</b>	<b>99</b>
3.2.1 Educación.....	101
3.2.2 Percepción .....	109
3.2.3 Interpretación .....	111
3.2.4 Conclusiones extraídas a partir de los resultados del grupo focal .....	115

**CAPÍTULO IV  
CONCLUSIONES**

<b>4.1 CONCLUSIONES GENERALES.....</b>	<b>117</b>
<b>4.2 RECOMENDACIONES.....</b>	<b>125</b>

**ANEXOS**

<b>5.1 Entrevista con Israel Barrón .....</b>	<b>127</b>
<b>5.2 Transcripción Grupo Focal .....</b>	<b>134</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>143</b>
<b>FUENTES ELECTRÓNICAS .....</b>	<b>152</b>
<b>VIDEOS.....</b>	<b>155</b>
<b>FOTOGRAFÍAS .....</b>	<b>156</b>

## **CAPÍTULO I METODOLOGÍA**

### **1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

En los últimos años el arte urbano, a veces llamado también arte callejero, ha tomado fuerza como un medio de expresión de los nuevos artistas; instalaciones, intervenciones gráficas y esculturas, entre otras técnicas, invaden el espacio público, provocando una reconstrucción del espacio social. Muchos de los creadores incitan a la conversación a través de sus obras, pues cuestionan el “*status quo*” creando ventanas comunicativas en las urbes.

Para comprender este fenómeno es menester entender al arte como un vehículo de comunicación que transmite icónica y simbólicamente tanto la realidad interior del ser humano como el contexto histórico en el que se desarrolla el artista en particular. Entre las diferentes manifestaciones contemporáneas destaca el arte urbano porque, además de ser un fenómeno contemporáneo, se ha separado de diversos paradigmas que llevaron al arte a espacios cerrados; la transgresión de estos artistas crea un impacto mayor en el espacio público, convirtiendo las ciudades en museos vivos, con piezas muchas veces efímeras que son consumidas por el tiempo o bien, en casos más restrictivos, borradas por las autoridades.

El estudio de ese movimiento no sólo como fenómeno artístico, sino también

como un fenómeno comunicativo y social, resulta de suma importancia para poder llegar a entender el contexto socio-político y económico que está viviendo la juventud alrededor del mundo; y se resalta a la juventud debido a que la mayoría de los creadores se encuentran dentro de este grupo de edad.

¿Qué están comunicando las obras de arte urbano sobre la sociedad? ¿Sobre la existencia misma? ¿Sobre la vida en común? Éstas son cuestiones que, al encontrar una respuesta, podrían resultar de gran ayuda para la comprensión de los miedos, los problemas y los deseos de diversos grupos humanos. Asimismo permitirían analizar las nuevas relaciones cognitivas que se están entablando con el arte al ser expuesto en las calles, homogenizándose con el espacio público.

Pero preguntarse por aquello que el arte urbano comunica conlleva, necesariamente, un cuestionamiento acerca de las condiciones o factores que inciden en la recepción de dicho mensaje. Hablar de “apreciación artística”, para Morales Artero, involucra todas las actividades de aproximación responsiva al arte y las obras de arte, mismas que configuran la interpretación, el análisis, el disfrute y toda manera de experiencia estética; y también se puede entender como sinónimo de respuesta, interpretación, enjuiciamiento, análisis, valoración, etc.<sup>1</sup> En este proceso se ven involucrados distintos elementos como: el lenguaje artístico utilizado y la comprensión que se tenga del mismo; los valores estético-artísticos que se manejan en el producto artístico; y, de manera muy importante, el contexto del autor y de la misma obra. Ninguno de estos aspectos puede dejarse de lado al intentar comprender por qué ciertos mensajes emitidos por los objetos artísticos son mejor valorados que otros por parte de ciertos grupos sociales.

---

<sup>1</sup> MORALES ARTERO, Juan José (2001): *La evaluación en el área de educación visual y plástica en la educación secundaria obligatoria* (tesis doctoral), Bellaterra, Departamento de Pedagogía Aplicada de la Universidad Autónoma de Barcelona, p. 80.

El desarrollo de la sensibilidad hace la apreciación estética; así, el hombre debe aprender a despertar su sentido perceptivo para que pueda reconocer el sentido estético de las obras de arte. La comprensión de estos códigos del lenguaje artístico constituye uno de los pilares en que descansa la apreciación artística, entendida como valoración de la obra de arte.

Zaldívar Vázquez y Espinosa Rodríguez señalan que en la relación entre el mensaje artístico y el perceptor se puede construir un discurso narrativo por parte de éste a partir de su interpretación; pero esto, entendido como un producto de la apreciación artística, sólo es viable cuando se manejan los recursos del arte que actúan como códigos comunicativos para su apreciación<sup>2</sup>. En caso contrario, será difícil para el público establecer una relación con el mensaje artístico y su emisor, es decir, no podrá comprender el mundo de la subjetividad del artista: sus ideas, sus fantasías, sus sentimientos, sus emociones, los valores que están en juego en la obra, su creatividad, su imaginación y otros. Pero tan fundamental como esto es el grado de maestría que pueda tener el receptor para establecer una comunicación eficiente con la obra de arte; y esta competencia, por lo general, se encuentra vinculada a la educación artística, formal o informal, que la persona haya recibido.

Muchas son las barreras que interrumpen la adecuada comunicación que debe garantizar una buena apreciación de la obra de arte. A veces son las distintas instituciones sociales, como la familia y la escuela, las que dificultan este acercamiento al descalificar o desvalorar al arte frente a otras disciplinas. Por ejemplo, no se acostumbra que los niños y jóvenes incluyan entre sus paseos o entretenimientos las visitas a museos con exposiciones de obras plásticas, lo que, por supuesto, propicia la falta de comprensión de las obras.

---

<sup>2</sup> ZALDÍVAR VÁZQUEZ, Mirna E. y Rosa ESPINOSA RODRÍGUEZ (2006): "La apreciación artística: Una propuesta de capacitación para la gestión educativa y cultural del profesor", *Santiago*, no. 109, Santiago de Cuba, Facultades de Ciencias y Humanidades de la Universidad de Oriente, p. 54.

Se piensa, por tanto, que el proceso educativo, sea formal o informal, tiene un papel decisivo en la capacidad y en el interés que pueda tener el sujeto para vincularse con las prácticas artísticas. De ahí se desprende la pregunta central del estudio: ¿La educación del sujeto de estudio es un factor que influye en la percepción e interpretación de la obra mural *Hablando del asunto*, ubicada en la Unidad Habitacional INFONAVIT El Morro en Boca del Río, Ver., y realizada por Israel Barrón?

## 1.2 JUSTIFICACIÓN

El hombre es, por naturaleza, un ser que necesita comunicarse y expresarse para mantener una relación con los otros; como resultado de su propio proceso evolutivo, tiene una gran capacidad para la expresión individual, además de poseer un lenguaje que lo diferencia del mundo animal. Es precisamente por este lenguaje que el hombre puede expresarse y crear sus propios símbolos.

Los grupos humanos, a través del tiempo, han creado una simbología que se va transformando de acuerdo con su evolución intelectual, social y cultural; y que se manifiesta a través de diferentes lenguajes, sea por medios orales, escritos, corporales, musicales o gráfico-pictóricos. Así es como surge el arte en sus diversas manifestaciones, ligado de manera estrecha a la necesidad humana de comunicar, de expresar, a través de muy distintos medios.

En México ha empezado a explotar desde hace unos años el arte urbano; en muchas ciudades ya es común encontrarse con uno o varios ejemplos de este. Se toma como caso de estudio el mural titulado *Hablando del asunto* realizado por Israel Barrón en la Unidad Habitacional INFONAVIT El Morro, en Boca del Río, Ver., para poder evaluar, a través de un estudio de campo, si esta expresión artística está

generando impacto visual en los jóvenes estudiantes de bachillerato, de ambos sexos, que circulen por la zona; esto permitirá medir la percepción cualitativa de la obra del sujeto de estudio.

Con los resultados de la investigación se podrá llegar a un análisis de los factores que influyen en la apreciación o interpretación de una obra de arte, así como en aquellos que imposibilitan la comunicación efectiva entre emisor (artista) y receptor (público), mediada por el producto artístico (que involucra, al mismo tiempo, canal y mensaje), respondiendo a la incógnita de si el problema radica en la obra o en el perceptor que fue elegido.

Los jóvenes en este grupo de edad se encuentran aún en periodo formativo de sus vidas; acabando sus estudios de nivel medio superior se encaminarán a tomar distintos rumbos profesionales e ideológicos. Sin embargo, el acercamiento al arte es fundamental en la formación sensitiva de los seres humanos, no importa la edad ni el grado académico. El arte urbano tiene la ventaja de encontrarse al aire libre; por ende, contiene el potencial de funcionar como una herramienta para un primer acercamiento al arte en los jóvenes de distintos estratos socioeconómicos.

Que el sujeto esté expuesto a expresiones artísticas no significa, necesariamente, que éstas van a imprimir su esencia en él es por esta razón que resulta muy valioso el acercamiento a algunos de los factores que influyen en la función comunicativa de la obra de arte para comprender mejor cómo ésta puede llegar a impactar o no al sujeto de estudio.

## **1.3 OBJETIVOS**

### **1.3.1 OBJETIVO GENERAL**

Analizar si el nivel educativo de los individuos a estudiar influye en la percepción, apreciación y significación de la obra *Hablemos del asunto* de Israel Barrón, además de reflexionar sobre qué factores realmente influyen para la facilitación o imposibilitan la cognición de la obra de arte en un público juvenil en particular.

### **1.3.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Analizar la obra de arte como un hecho comunicativo, explicando cómo los sujetos que son expuestos a las distintas expresiones artísticas pueden desarrollar lazos intrapersonales con la obra que se integran en su significación simbólica y contextual.
- Reflexionar sobre el arte urbano no sólo como una vertiente del arte contemporáneo, sino también como un fenómeno global; y comentar su impacto en la sociedad, entendiéndolo como un método de exposición integral al espacio público y su enfoque masivo. Asimismo, se buscará abordar el arte público como una acción comunicativa donde la población que circula alrededor de la obra se vuelve participe en un mundo objetivo, subjetivo y social.
- Evaluar localmente el impacto positivo o pasivo de una obra determinada en los sujetos de estudio, tomando en consideración un ejemplo de arte público, con la finalidad de explicar qué factores influyen en la apreciación de la obra de arte en ese contexto y si ésta podría funcionar como un medio de difusión artística masiva al aire libre localmente y, por ende, reconfigurando el espacio público.

- Reflexionar sobre la interpretación de la obra de arte como un proceso subjetivo que tiende a inclinarse más hacia las experiencias simbólicas o memorias del observador que a la verdadera intención comunicativa del artista.

#### 1.4. HIPÓTESIS

La educación de los sujetos de estudio (jóvenes de 14-17 años que hayan estado expuestos a la obra) es un factor influyente en la percepción e interpretación del mural *Hablemos del asunto*, ubicado en el INFONAVIT El Morro, realizado por Israel Barrón.

#### 1.5 VARIABLES

- *Variable independiente:* Educación
- *Variables dependientes:* Percepción e interpretación

#### 1.6 DEFINICIÓN DE LAS VARIABLES

- *Educación*

**Definición conceptual:** Para Bittencourt, se entiende como educación al “proceso de adaptación progresiva de los individuos y los grupos sociales al ambiente, por el aprendizaje valorizado que determina individualmente la formación

de la personalidad y socialmente la conservación y renovación de la cultura”<sup>3</sup>. Así descrita, la educación tiene las subdivisiones siguientes:

- *Formal*: En ella, dicen Santos *et al*, se emplean “estímulos directamente educativos, [...] ordenados intencionalmente de forma exclusiva para lograr un resultado educativo en actividades conformadas por el sistema escolar”<sup>4</sup>. Dicho de otro modo, es la que se imparte en instituciones educativas y tiene una orientación de formación académica que incumbe al Estado. Las labores y decisiones que se toman en torno a la educación dependen de organismos públicos que atienden a las necesidades sociales y asimismo del gobierno que, a pesar de estimular la inversión privada, asume la responsabilidad global del programa educativo.
- *Informal*: La UNESCO la define como “toda actividad organizada y duradera que no se sitúa exactamente en el marco de los sistemas educativos formales integrados en las escuelas, los centros de enseñanza secundaria, las universidades y otras instituciones educativas formalmente establecidas”<sup>5</sup>, entendiéndose entonces que la educación informal es un paradigma de aprendizaje permanente: se refiere al aprendizaje que se adquirirá a lo largo del desarrollo personal a partir de experiencias relativas a la cultura y a las relaciones dentro de los contextos social y familiar del sujeto.
- *No formal*: Coombs la define como “toda actividad organizada, sistemática, educativa, realizada fuera del marco oficial”<sup>6</sup>, para facilitar determinadas

---

<sup>3</sup> FUENTES-PLANAS ALEIX, Cristina (2013): “Cultura y transmisión de los derechos humanos”, *Estudio del mensaje periodístico*, vol. 19, número especial, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, p. 188.

<sup>4</sup> ESCRIBANO GONZÁLEZ, Alicia (2004): *Aprender a enseñar. Fundamentos de didáctica general*, 2ª ed., col. Humanidades, no. 20, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 113.

<sup>5</sup> MONTERO ESPINOZA, Víctor Manuel (2011): “La educación no formal en América Latina. Un análisis en base a los paradigmas económicos y sociales predominantes”, *Horizontes Educativos*, vol. 16, núm. 1, Concepción, Universidad del Bío Bío, p. 75.

<sup>6</sup> PARCERISA, Artur (2007): *Didáctica en la educación social. Enseñar y aprender fuera de la escuela*, 7ª ed., serie Acción Comunitaria, no. 135, Barcelona, Graó, p. 19.

clases de aprendizajes a subgrupos particulares de la población, tanto adultos como niños. Dura toda la vida y se sustenta, en gran medida, en las experiencias diarias.

**Definición operacional:** La educación se considerará dentro de los puntos a tratar en un grupo focal, donde se analizará la experiencia educativa del sujeto de estudio como parte importante dentro de los temas a tratar. Se tomarán en cuenta los siguientes indicadores:

1. Nivel de escolaridad.
2. Educación en escuela pública o privada.
3. Altas o bajas puntuaciones en materias del área de Humanidades.
4. Acercamiento o lejanía en el hogar a la lectura, los viajes y la cultura en general.
5. Frecuencia con la que el sujeto lee o investiga, independientemente de las tareas que le deja la institución educativa a la que acude.
6. Frecuencia de lectura (cuántos libros lee el sujeto al año).
7. Preferencia por alguna corriente artística o un artista, o ausencia de ella.

- *Percepción*

**Definición conceptual:** Según la teoría Gestalt, la percepción es *“un proceso de extracción y selección de la información relevante encargado de generar un estado de claridad y lucidez consciente que permita el desempeño dentro del mayor grado de racionalidad y coherencia posibles con el mundo circundante”*<sup>7</sup>.

**Definición operacional:** A lo largo del desarrollo del grupo focal, se

---

<sup>7</sup> OVIEDO, Gilberto Leonardo (2004): “La definición del concepto de percepción en Psicología con base en la teoría Gestalt”, *Revista de Estudios Sociales*, no. 18, Bogotá, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Los Andes, p. 90.

plantearán a los sujetos que integren la muestra diferentes puntos a discutir mediante los cuales se profundizará en su experiencia perceptiva, considerando que han estado expuestos al mural en cuestión. Posteriormente se realizará un análisis de sus respuestas a partir de estos indicadores:

1. Si han notado la existencia misma de la obra.
2. Frecuencia aproximada con la que el sujeto ha sido expuesto al mural.
3. Si el sujeto cree que la obra ha llegado a mejorar el aspecto de la zona o le es irrelevante.
4. Si notó el sujeto de estudio que pintaron la obra sobre un mural anterior.

- *Interpretación*

**Definición real:** Se entenderá como interpretación a la extracción simbólica y subjetiva con relación a un significante. Este proceso lleva a decodificar la información, transformándola en significados que serán posteriormente revalorizados tanto por el sujeto como por terceros que sean expuestos a ellos.

**Definición operacional:** Dentro del grupo focal habrá una parte donde los cuestionamientos estarán dirigidos a documentar y analizar la relación afectiva –si es que existe- del sujeto de estudio con la obra *Hablemos del asunto*”, así como sus conclusiones sobre la naturaleza y función estética de la obra en cuestión. Posteriormente se realizará un análisis semántico basado en la imagen; para ello se les mostrará a los sujetos una fotografía de un pequeño fragmento de la obra, procediendo a una línea de cuestionamiento que ayuden a dilucidar su interpretación del mismo.

Los indicadores que se tomarán en cuenta en este punto son:

1. Si la obra le produce alguna emoción al sujeto.
2. Si el sujeto piensa que la obra se identifica con distintas características Veracruz y sus habitantes.

3. Qué cambiaría el sujeto de la obra si pudiera, o si la dejaría tal como está.
4. Si el sujeto cree que el arte es relevante para el desarrollo emocional del ser humano, o si lo considera irrelevante.
5. Qué significado tiene la imagen para él (se le presentará fotografía de la misma).
6. Qué cree el sujeto que quiso decir el artista Israel Barrón mediante esta imagen.

Cabe aclarar que, de los indicadores a manejar, los que corresponden a los números 1, 2, 3 y 4 dependerán de las respuestas ofrecidas por los sujetos en la sección sobre percepción; de no haber sido percibido en mural, se procederá a realizar únicamente la prueba que concierne a las fotografías.

## 1.7 TIPO DE ESTUDIO

Dada la naturaleza del tema abordado, se decidió hacer un estudio de tipo cualitativo. Se plantea a la investigación cualitativa como un paradigma o conjunto de supuestos sobre la realidad, sobre cómo se conoce y sobre los modos concretos, los métodos o los sistemas para conocer la realidad. Ruiz Olabuénaga explica que la característica principal del paradigma de investigación cualitativa es que es hermenéutico, esto es, interpretativo: en lugar de explicar las relaciones causales por medio de hechos supuestamente objetivos y análisis estadísticos, entiende la realidad como algo construido socialmente<sup>8</sup>. No busca la explicación de ésta, sino que trata de comprenderla; y considera que la interacción humana es la fuente principal de los datos.

---

<sup>8</sup> RUIZ OLABUÉNAGA, José Ignacio (2012): *Metodología de la investigación cualitativa*, 5ª ed., serie Ciencias Sociales, vol. 15, Bilbao, Universidad de Deusto, p. 12-13.

Se optó por seguir una línea cualitativa debido a que el tema a desarrollar tenía que ver, precisamente, con la percepción e interpretación que los sujetos daban a una obra de arte, por lo cual se consideró que no había mejor manera de abordarlo que a partir de esta vertiente investigativa.

La investigación también fue de campo. Un estudio de campo es aquel donde los datos se recolectan directamente de los sujetos investigados o de la realidad donde ocurre el fenómeno, sin manipular variable alguna<sup>9</sup>. Es, pues, una investigación donde los datos primarios son los más importantes; empero, también se emplean datos secundarios, sobre todo los provenientes de fuentes bibliográficas a partir de los cuales se construye el marco teórico.

## 1.8 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación se fundamentó a partir de la técnica del grupo focal o “*focus group*”, cuyas primeras referencias como herramienta de estudio sociológico, de acuerdo con Bernardez<sup>10</sup>, datan de 1956 con los trabajos del sociólogo norteamericano Robert K. Merton, el cual, junto con Patricia Kendall, integró la técnica en el artículo titulado “La entrevista focalizada”; años más tarde, en el libro homónimo a la investigación realizada por Merton y Kendall, se une Fiske, instaurando de esta forma lo que representaría el punto de partida para la descripción y sistematización del “*focus group*” como técnica de investigación cualitativa usada en estudios de carácter social.

---

<sup>9</sup> ARIAS, Fidias G. (2006): “Capítulo I. Metodología de la investigación en las ciencias aplicadas a la actividad física y al deporte”, en GARCÍA AVENDAÑO, Pedro, comp.: *Introducción a la investigación bioantropológica en actividad física, deporte y salud*, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Central de Venezuela / Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, p. 35.

<sup>10</sup> BERNARDEZ, Mariano L. (2008): *Capital intelectual. Creación de valor en la sociedad del conocimiento*, Bloomington, AuthorHouse, p. 602.

La idea del grupo social se fundamenta en la idea de que éste es una representación colectiva a nivel micro de lo que sucede a nivel macro social, toda vez que en el discurso de los participantes se generan imágenes, conceptos, lugares comunes, etc., de una comunidad o colectivo social. De hecho, el objetivo de la técnica es recrear los procesos colectivos de producción y reproducción de imágenes, sentimientos y actitudes frente a un tema<sup>11</sup>.

Un grupo focal es una reunión con modalidad de entrevista grupal abierta y estructurada, en donde se procura que un grupo de individuos seleccionados por los investigadores discutan y elaboren, desde la experiencia personal, una temática o hecho social que es objeto de investigación.

El grupo focal es, entonces, un estudio cualitativo que aprovecha la dinámica social que se origina dentro de un grupo para que el investigador pueda recolectar datos como emociones, creencias, experiencias y opiniones sobre el tema de investigación; las preguntas, que serán el hilo conductor de la investigación, son cuidadosamente diseñadas con el fin de poder extraer respuestas útiles para el estudio. Esta etapa está dirigida por un moderador que preguntará y otorgará la palabra a los participantes, buscando que las respuestas no sean vagas, demasiado cerradas o demasiado abiertas. Finalmente se recolecta la información producida en la conversación para poder ser analizada.

## **1.9 POBLACIÓN Y MUESTRA**

Se eligió como población a todos los estudiantes de bachillerato de la zona

---

<sup>11</sup> CÓRDOVA, Juan (2003): "3. Grupos focales y entrevistas grupales", en BARRAGÁN, Rossana, coord.: *Guía para la formulación y ejecución de proyectos de investigación*, 3ª ed., serie Formación, La Paz, Fundación PIEB, p. 158-159.

conurbada Veracruz-Boca del Río, de ambos sexos, alumnos tanto de escuelas públicas como privadas, que transitaran a diario frente al mural *Hablemos del asunto*, sin importar si pasaban frente a éste en su automóvil o en un autobús urbano.

La muestra, elegida a criterio de la investigadora a partir de un muestreo por sujetos voluntarios, estuvo conformada por 7 jóvenes de último ciclo de bachillerato, 3 mujeres y 4 varones. De las chicas, dos eran estudiantes del Colegio Villa Rica y una del CBTIS; en cuanto a los hombres, 2 cursaban la preparatoria en el Colegio Villa Rica y los otros acudían al CBTIS. Todos tenían entre 18 y 19 años al momento de participar en el grupo focal.

#### **1.10 INSTRUMENTO**

No se diseñó un instrumento como tal para la recolección de datos durante el trabajo de campo, pues se planteó el uso de la técnica del grupo focal, que es básica en la investigación cualitativa y para la cual se establecen sólo preguntas orientadoras que puedan guiar la interacción comunicativa en la dirección que corresponda a la finalidad del estudio.

Para conducir el grupo focal, entonces, se parte de la elaboración de una lista de preguntas que dan pie a las intervenciones de los participantes. En este caso, dichas interrogantes siguieron las directrices establecidas en el apartado correspondiente a la descripción de las variables y se concentraron en tres ejes temáticos: educación, percepción e interpretación. A partir de las respuestas de los sujetos, se fueron generando otras preguntas que permitieran orientar la discusión colectiva hacia los objetivos planteados por la investigadora.

### 1.11 RECOPIACIÓN DE DATOS

Como se dijo antes, como estrategia de recolección de datos se optó por la técnica cualitativa denominada *grupo focal*. El estudio se realizará dentro de la cámara de Gesell de la Universidad del Valle de México, campus Veracruz; se trata de una habitación separada por un vidrio de visión unilateral, en la que los sujetos de estudio se sentaron en un círculo junto con la moderadora. Participaron 7 alumnos de bachillerato, con edades de 18 a 19 años, procedentes del CBTIS y del Colegio Villa Rica, de ambos sexos y con distinto nivel socioeconómico. Se tomó en cuenta como un aspecto necesario para la selección que los jóvenes hubieran estado en contacto con el mural *Hablemos del asunto* de Israel Barrón.

La investigadora funcionó como moderadora del grupo focal. A través de la conversación se pudo observar la capacidad de los seres humanos de transformar significados y significantes mediante la interpretación, la deconstrucción y la reinterpretación de los mismos; asimismo se apreciaron los estados anímico, cognitivo y afectivo de los sujetos con respecto al tema de estudio, que giró principalmente alrededor de su sensibilidad hacia la obra en cuestión y el arte general.

### 1.12 PROCESO

- Realizar el planteamiento metodológico del estudio.
- Seleccionar la técnica de investigación a utilizar.
- Elegir la población y la muestra.
- Construir el marco teórico que respalde la investigación.
- Llevar a cabo el trabajo de campo.

- Analizar los resultados.
- Elaborar las conclusiones.

### **1.13 PROCEDIMIENTO**

- Se realizó el planteamiento del problema con la pregunta central de investigación.
- Se explicitaron la justificación del trabajo y los objetivos del mismo.
- Se propuso una hipótesis y de ésta se desprendieron las variables a considerar durante la investigación.
- Se optó por el grupo focal como estrategia para la recolección de datos en trabajo de campo.
- Se eligió la población a estudiar y se seleccionó una muestra de ésta a partir de criterios no probabilísticos.
- Se hizo una lectura a fondo de diversos materiales documentales que giran en torno a los temas que se abordarían en el marco teórico.
- Se llevó a cabo una selección crítica de la información obtenida.
- Con los datos recabados se construyó el marco teórico que dio soporte a la tesina.
- Se realizó el grupo focal.
- Se analizaron los resultados que se desprendieron de esta actividad para, con base en ellos, poder confirmar o rechazar la hipótesis planteada.
- Se elaboraron las conclusiones del estudio.

### **1.14 ANÁLISIS DE DATOS**

En una investigación cualitativa, el análisis de los datos suele desarrollarse a lo largo de todo el estudio y no necesariamente al final del mismo. De hecho, el

análisis comienza con la recogida de datos y finaliza cuando se escribe el informe. Morse explica que se trata de un proceso que implica cuatro procesos cognitivos: comprender, sintetizar, teorizar y contextualizar<sup>12</sup>.

El investigador organiza el material recolectado, clasificando y agrupando los datos. Al principio lo hace de manera intuitiva: a medida que surgen los temas, los patrones, las semejanzas, las diferencias y las relaciones, éstos guiarán la clasificación; de hecho, el análisis cualitativo es esencialmente inductivo y está guiado por los propios datos, a partir de los cuales se construye un significado que permita un relato coherente que el investigador escribe para transmitir lo que ha aprendido a lo largo del proceso.

En un estudio cualitativo, como el que se llevó a cabo, es importante no perder de vista ciertas consideraciones: que todos los escenarios y las personas son dignos de estudio; que lo importante es la comprensión de las personas en su propio marco de referencia; que el yo del propio investigador es fundamental como instrumento para la lectura e interpretación de los resultados; y que las técnicas de investigación son, ante todo, de carácter interpretativo. Por ello el proceso de análisis pone el acento en la construcción y generación inductiva de categorías para poder clasificar los datos recogidos.

Para el análisis de datos se partió de la idea de que la opinión de cada uno de los sujetos era relevante, pues precisamente de sus antecedentes culturales y sus puntos de vista era de donde se podría obtener información significativa para el tema que se estaba estudiando. Por ello se solicitó la autorización de los participantes para grabar en video la sesión del grupo focal; de esta manera la investigadora podía

---

<sup>12</sup> ECHEVERRY LÓPEZ, María Esperanza (2009): "Las organizaciones de usuarios: incidiendo en la construcción del derecho a la salud", *Gerencia y políticas de salud*, vol. 8, no. 17, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, p. 84.

prestar atención a la dinámica que se generara entre todos al momento de la charla para que la conversación no se desviara de los objetivos planteados y, más tarde, analizar el video para poder extraer de él otras informaciones.

### **1.15 IMPORTANCIA DEL ESTUDIO**

Las artes en general deben ser consideradas como parte de la formación integral de cualquier persona. La razón para ello es que el arte, como parte de la cultura, es un elemento inherente a cualquier ser humano y a su entorno. El arte se vuelve el reflejo de una sociedad, por lo que cabe decir que, además de brindar a las personas un medio de expresión, les ofrece un medio para conocerse, para acercarse a su propia cultura e identidad.

El arte será siempre un medio de comunicación y sensibilización para el hombre. Con plena conciencia de ello es que los sistemas educativos han incluido materias de práctica y apreciación artísticas dentro de sus programas. Desafortunadamente, a veces no se les da la importancia debida porque se les considera asignaturas extra o de relleno, imposibles de comparar con otras de aparentemente mayor valor como las matemáticas, por ejemplo. Sin embargo, si las escuelas abordaran las materias artísticas de manera adecuada, se podrían obtener excelentes resultados en muchos aspectos, incluyendo el desempeño académico y la vida social de los alumnos. Por eso la importancia de este estudio reside en poner de manifiesto la necesidad de que las personas sean educadas estéticamente, tanto en el terreno de la enseñanza formal como informal y no formal, para que sean capaces de apreciar las manifestaciones artísticas y valorarlas en su justa dimensión.

La principal ventaja es que las actividades artísticas incrementan la percepción del entorno y generan en el sujeto flexibilidad de pensamiento para poder interpretar lo que lo rodea; esto sucede porque, a través del acercamiento a las diferentes manifestaciones artísticas, la persona se vuelve capaz de desarrollar la imaginación, la sensibilidad, la expresión, la creatividad, la percepción y el sentido del ritmo y el espacio, así como la memoria táctil, visual y auditiva. Estas herramientas generan seguridad y autonomía, elementos útiles para cualquier aspecto de la vida. Por eso la investigación realizada es significativa no sólo para quienes están involucrados con los espacios académicos, sino para cualquier persona que se interese por tener una formación completa, la cual no puede dejar de lado el aspecto estético.

Por último, también el estudio puede servir para que las autoridades encargadas de fomentar el arte público tomen nota de las problemáticas y las áreas de oportunidad tanto de conservación como de apreciación que ofrece el mural de Israel Barrón que fue considerado dentro de la investigación para que se revalore este tipo de manifestaciones artísticas y se vigilen su ubicación y su mantenimiento.

#### **1.16 LIMITACIONES DEL ESTUDIO**

La principal limitación del presente estudio es, por supuesto, el tamaño de la muestra. Al tratarse de un estudio cualitativo, y más de un grupo focal, se optó por trabajar con un número reducido de sujetos, teniendo claro que, por ende, los resultados de la investigación no son representativos en términos estadísticos ni se pueden generalizar a toda la población con características similares a las de los individuos que participaron en la investigación.

Otra limitante es que sólo se consideró una obra de arte público para realizar el análisis, por lo que éste es parcial en el sentido de que los resultados sólo atañen

a un caso en específico; del mismo modo, el que únicamente se haya tomado en cuenta a los alumnos de bachillerato de dos escuelas también puede ser una restricción, pues no es posible afirmar que todos los alumnos de este nivel tengan los mismos puntos de vista, antecedentes y percepciones que los sujetos de la muestra.

## **CAPÍTULO II**

### **MARCO TEÓRICO**

Conforme ha pasado el tiempo, las ciudades se han transformado en lienzos en blanco para aquellos que buscan expresar su idiosincrasia a través de recursos artísticos. Estas manifestaciones comienzan a converger en el espacio público mensajes con diversas connotaciones: desde el que busca la mera expresión plástica hasta el que pretende expresar la transgresión, declarar la pertenencia de facto de un territorio, lograr la glorificación histórica o lúdica y vencer la invisibilidad plasmar mensajes con carga política, de crítica social o inclusive con un objetivo decorativo.

Las personas que recorren las urbes diariamente están expuestas a un abigarramiento de mensajes visuales. En la actualidad resulta anormal pensar en un espacio que no esté plagado de publicidad, propaganda, colores e imágenes. Las ciudades se han convertido en un “*collage*” de expresiones visuales e historias que están esperando a ser leídas. Los transeúntes se ven inmersos en un museo vivo; sin embargo, en un espacio invadido de estímulos visuales, resulta natural que ciertas expresiones pasen desapercibidas para el ojo distraído.

La imagen es un vehículo de comunicación; por ende el arte, más que sólo expresar el sentimiento del artista, está plasmando ideas. Inclusive, a

pesar de que sea de manera subjetiva, documenta la historia y la identidad social de la humanidad. El arte tiene la particularidad de poder ser reinterpretado de innumerables formas por su carácter subjetivo, lo cual convierte a la obra artística en un objeto polisémico.

Muchos creadores en el pasado y en la actualidad han optado por retomar el espacio público como una sala de exposición para las masas. En los últimos años se ha visto una presencia cada vez más predominante de la obra de éstos en distintas ciudades de México y del extranjero; y las técnicas y los materiales pueden ser tan variados como los mensajes.

El arte es considerado popularmente como una comodidad accesible para las élites o ciertos círculos intelectuales. La visión predominante de los denominados “artistas urbanos” es escapar de la rigidez burocrática de los críticos y los museos para ofrecer a la población la posibilidad de ser sensibilizados al arte, rompiendo con antiguos paradigmas.

De alguna forma, los artistas de la calle realizan una adaptación moderna de los manifiestos de distintas corrientes artísticas pasadas, ya sea el futurismo de Marinetti, el situacionismo de Jurgén Nash, Fluxus, Dadá, los “*provos*” de Amsterdam e inclusive el muralismo mexicano. A pesar de que las ideas y los contextos son distintos, y se han modificado al pasar de los años, los antiguos y los nuevos creadores tienen una visión en común: declarar al arte como propiedad pública.

Los artistas callejeros comienzan a trazar nuevos planos en las ciudades, creando fronteras imaginarias y mundos paralelos, sublimando los espacios y convirtiéndolos en escaparates para observar el imaginario del artista; a los transeúntes la obra les llama con voz ahogada por el ruido y las visiones frenéticas de la urbe.

Las obras de arte en museos tienen una particularidad que no comparten las piezas que se encuentran en espacios públicos: resguardo y protección. En el arte público, desde su creación, las obras -como la vida- comienzan a deteriorarse progresivamente, pues son efímeras; sin embargo, puede ser esta condición la que las hace tan interesantes. Las piezas se encuentran a la intemperie son vulnerables a cualquier amenaza; a pesar de ello, sus creadores prefieren correr ese riesgo. Hay excepciones; pero hay perceptores que captan esta vulnerabilidad y observan la obra con respeto, sin la necesidad de tener una figura de autoridad presente que les impida entrar en contacto físico con ella o dañarla. El arte urbano, al fin y al cabo, termina siendo de dominio público y es la población la que decide salir en su defensa o destruirlo.

El arte público se ha encontrado en una encrucijada extenuante ganando aliados y respondiendo a ataques enemigos. Se pone constantemente en tela de juicio su legitimidad como una acción de construcción artística y masiva en el espacio público o, más bien, un sinsentido social que ataca la estética urbana en un acto de transgresión y vandalismo.

El debate sobre el carácter del arte urbano tiende a ser más álgido entre distintas generaciones; la problemática tiene bases ideológicas profundamente arraigadas entre los dos grupos. Las generaciones de mayor edad defienden la conservación prístina de la arquitectura y los monumentos históricos en su mundo circundante, mientras que las subculturas y contraculturas jóvenes las intervienen, para que se cumplan sus diversas exigencias: el reclamo de territorio de diversas bandas delincuenciales o colectivos artísticos o inclusive penetrar en la consciencia de diversos grupos sociales para alejarlos de la vaguedad intelectual, del consumo irreflexivo, al intervenir en su infraestructura.

El arte urbano y el grafiti, son una expresión fiel de los conflictos y fenómenos culturales en la actualidad. Cada una de sus expresiones muestra la perspectiva de aquellos que ven al mundo desde la marginalidad o la

conceptualización artística. Frente a esto no queda más que reflexionar qué se puede descubrir sobre la sociedad al decodificar los mensajes. ¿Qué están diciendo éstos sobre la sociedad en cuestión?

## 2.1 ARTE Y COMUNICACIÓN

El arte, más allá de tener una intención meramente expresiva, ha sido un vehículo de comunicación desde que el ser humano decidió plasmar en cavernas su vida cotidiana; y, conforme su consciente se volvió más intrincado o místico, fue una forma de hacer registro de las tradiciones, creencias y visiones de diversas culturas. Como afirma Sanchidrián, desde siempre el arte o la producción de imágenes *“lleva consigo un componente comunicativo, expresa algo, guarda un mensaje con significado dentro de la sociedad para la que fue creado”*<sup>13</sup>. Es de esta manera que el arte, ya desde antes de la existencia de la escritura, ha funcionado como el registro de una percepción subjetiva del espacio circundante, así como de retrato, en ocasiones infiel, de los personajes imperantes en cada época de la humanidad.

En aquellos tiempos en que la escritura era un privilegio aprendido y estudiado por unos pocos, la expresión iconográfica o la utilización de un lenguaje pictórico resultó una forma de comunicación natural entre quienes no tenía la posibilidad de aprender a leer o escribir; se podría decir que este caso se puede aplicar hasta la actualidad, ya que en países como México existe todavía una alta tasa de analfabetismo.

Es a través del arte que se puede saber sobre la moda, las ciudades, los eventos trascendentes, la estética, usos y costumbres de siglos pasados. Un ejemplo de esto podría ser la obra de Johann Zoffany *La tribuna de los Uffizzi*,

---

<sup>13</sup> SANCHIDRIÁN, José Luis (2008): *Manual de arte prehistórico*, col. Ariel Prehistoria, Barcelona, Ariel, p. 33.

realizada entre 1772 y 1778, en dónde aparece una escena de caballeros de alta cuna en una “*Wunderkammern*” o cámara de maravillas: una habitación repleta de pinturas clásicas colgadas sobre los muros, obras de grandes artistas como Leonardo Da Vinci y Goya; y sobre el suelo hay magníficas y orgullosas esculturas griegas, tapetes orientales con diseños orgánicos intrincados y de maravilloso colorido. Todos los presentes mirando las obras con admiración y otros con deseo.



Sicilia Montes de Oca María del Pilar, *Wunderkammer*, Algarabía año X Junio 2011 Editorial Otras Inquisiciones S.A.C.V.

Estos gabinetes de curiosidades existieron desde el Renacimiento y, como explican Marín Torres y Pérez Mateo, contenían heterogéneas colecciones que incluían instrumentos científicos, plantas y animales exóticos, reliquias religiosas y tesoros por lo general saqueados de países lejanos<sup>14</sup>. Aunque una expresión literaria de ellas podría ayudar a visualizar de forma

---

<sup>14</sup> MARÍN TORRES, María Teresa y Soledad PÉREZ MATEOS (2006): “Una visión del artista y el museo: Las *Wunderkammern* de la posmodernidad”, en BELDA NAVARRO, Cristóbal y Ma. Teresa MARÍN TORRES, eds.: *La museología y la historia del arte*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, p. 285-286.

global esta estancia, sería difícil imaginarse su existencia, la expresión y el tipo de gente de que la frecuentaba, y asimismo su estética, si no fuera por los registros pictóricos que hay de ellas.

Cabe comentar que el arte, en su intención comunicativa, puede ser interpretado de distintas maneras:

*A) Como una representación de la realidad*

Una de las corrientes artísticas que sería pertinente mencionar en este sentido, por más que resulte obvia, es el realismo, movimiento del siglo XIX que ha sido definido por Chilvers como “*un deseo de describir cosas con precisión y objetividad*”<sup>15</sup>, esto es, una rebelión contra los temas históricos, mitológicos y religiosos, con la consecuente tendencia hacia las escenas desmitificadoras de la vida contemporánea.

El realismo, pues, se basó en el alejamiento de una interpretación idealizada o ficticia del espacio circundante, la estética y la condición humana, plasmando inclusive con crudeza lo que sería inevitablemente una representación fiel de la realidad. El realismo se alejó de la idealización romántica y las ninfas, para acercarse a la sociedad marginada, a la vida cotidiana del campo y la ciudad, además de retratar la expresividad a detalle del rostro y el cuerpo, integrando la kinesia en la narrativa de la obra pictórica y sus personajes.

El arte realista hace un esfuerzo por observar el contexto de una forma objetiva; sin embargo es difícil poder alejarse de cierta subjetividad y romance cuando a interpretación plástica se trata. La pobreza, la riqueza, la guerra, la

---

<sup>15</sup> CHILVERS, Ian (2004): *Diccionario Oxford-Complutense: Arte del siglo XX*, Madrid, Editorial Complutense, p. 674.

revolución y la ciencia aparecen en las obras, de alguna forma, dramatizadas con la intención de causar una emoción en el espectador.

En la actualidad, artistas contemporáneos como el escultor Ron Mueck han alcanzado a realizar obras hiperrealistas, que representan a detalle las peculiaridades y características mínimas de los personajes elegidos<sup>16</sup>; elaboradas con materiales novedosos, invitan a detenerse a observar sin pena de ser descubierto, a posar la mirada morbosa o curiosa, sobre cada uno de estos detalles que en la vida cotidiana, por lo general, por condiciones sociales y emocionales es considerado incorrecto escudriñar.

Vale cuestionarse si puede existir en sí un arte objetivamente realista, cuando la percepción sobre la realidad es única y una experiencia subjetiva para cada individuo, inclusive en la fotografía se discriminan objetos visuales del encuadre ciertos elementos destaquen en la escena elegida.

#### *B) Como imitación de la realidad y del propio arte*

Plazaola afirma que la teoría del arte como imitación es antiquísima y sus orígenes pueden rastrearse hasta la Grecia clásica, cuando filósofos como Sócrates sostenían que *“pintar y esculpir es imitar los seres de la naturaleza”*<sup>17</sup>, si bien no se trataba de una copia servil, sino de seleccionar lo más hermoso y componer una imagen superior a la realidad individual.

Empero, la imitación en el arte puede tener varios vértices. En primer lugar puede ser la imitación de artistas de renombre con fines comerciales, la imitación de estilo en un aspecto re interpretativo o la imitación de la realidad

---

<sup>16</sup> CARRIÓN, Juan (2009): *Culturas innovadoras 2.0*, col. Acción Empresarial, Madrid, LID Editorial Empresarial, s/n.

<sup>17</sup> PLAZAOLA, Juan (2008): *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*, 4ª ed., serie Filosofía, no. 19, Bilbao, Universidad de Deusto, p. 357.

aumentada con fines plásticos como se observa en el arte hiperrealista, mencionado en el apartado anterior.

En el aspecto comercial es claro que, desde que el arte se comenzó a vincular con el dinero, se convirtió en un signo del estatus social e inclusive fue visto como un producto coleccionable para las élites. En un principio se creaban reproducciones de obras basadas en el dibujo de los grandes maestros que pasaban a manos de los discípulos para entregar esculturas y obras pictóricas a aquellos que las solicitaban; más adelante, se gestó bajo la superficie una red de imitaciones sorprendentes de obras valuadas en millones de dólares para satisfacer la demandas del actual mercado del arte. Frey señala que las copias, así entendidas, son una respuesta a la demanda de personas que si no las tuvieran no podrían gozar de la obra de arte original<sup>18</sup>. En este sentido, las falsificaciones o reproducciones incluso pueden contribuir a la notoriedad del artista, aumentando su fama y su reconocimiento.

Para citar un ejemplo, hace algún tiempo una compleja computadora determinó cuál de las dos versiones del *San Juan Bautista* de Caravaggio era la original; una está guardada en la galería Doria-Pamphili y la otra en los Museos Capitolinos en Roma. Harr explica que ambas obras son casi idénticas en tamaño y composición, presentando a un muchacho desnudo de unos 12 años de edad, parcialmente reclinado, el cuerpo de perfil y el rostro vuelto hacia el espectador, con una sonrisa traviesa en los labios<sup>19</sup>. La máquina determinó que la versión de taller era la que se encontraba en la galería... aparentemente, ya que hoy día los expertos han cuestionado la veracidad de la obra y continúan en confusión. Así se puede contar la historia de incontables obras de maestros del Renacimiento, el impresionismo o el realismo, entre

---

<sup>18</sup> FREY, Bruno (2000): *La economía del arte*, col. Estudios Económicos, no. 18, Barcelona, La Caixa, p. 204.

<sup>19</sup> HARR, Jonathan (2005): *El cuadro perdido. En busca de una obra maestra de Caravaggio*, Barcelona, Península, p. 17.

otras corrientes artísticas, que todavía hoy en día causan controversia sobre la veracidad de su autoría.

### C) Como diversión o distracción lúdica

Ya desde la antigua Grecia, dice Tatarkiewick<sup>20</sup>, Aristóteles creía que el arte no sólo produce la purificación de las pasiones, sino que también proporcionaba placer y diversión, contribuyendo además al perfeccionamiento moral y siendo, por último, conmovedor. En la actualidad el placer y la diversión provienen tanto de la apreciación de la obra de arte como de la práctica de alguna disciplina.

Es un hecho que muchos sólo se acercan al arte cuando piensan que éste puede depararles un momento grato o divertido; así lo demuestran las grandes multitudes que acuden a los conciertos, los numerosos públicos del teatro de comedia y los incontables amantes de la comedia cinematográfica. Empero, a pesar de reconocerse la inmensa capacidad lúdica que conlleva la apreciación de los productos artísticos, diversos autores señalan, como lo hace Skybreak (2001, en red; disponible en [http://www.revcom.us/a/v23/1110-19/11-17/skybreak2\\_s.htm](http://www.revcom.us/a/v23/1110-19/11-17/skybreak2_s.htm)), que no debe olvidarse que ésa no es la razón de ser de la obra artística, sino que *“necesitamos del arte, no principalmente para distraernos de otras inquietudes y actividades sino porque el mismo proceso artístico es clave para interpretar el mundo y, además, para cambiarlo”*, añadiendo que *“divertir es un aspecto (secundario) de la función social del arte”*<sup>21</sup>, si bien puede ser considerado primordial por muchas personas.

---

<sup>20</sup> TATARKIEWICK, Wladyslaw (2000): *Historia de la estética. I. La estética antigua*, 2ª ed., serie Arte y Estética, Madrid, Akal, p. 155.

<sup>21</sup> SKYBREAK, Ardea (2001): “Ideas sobre el papel social del arte”, *Obrero Revolucionario*, no. 1117. En red; disponible en [http://www.revcom.us/a/v23/1110-19/1117/skybreak2\\_s.htm](http://www.revcom.us/a/v23/1110-19/1117/skybreak2_s.htm)

Por otro lado, están quienes practican el arte como un pasatiempo o una distracción. Hoy en día es accesible una educación técnica artística para toda la población mediante diversos talleres ofertados por instituciones públicas y privadas. El interés por aprender una técnica artística puede provenir no necesariamente de una ambición profesional, sino simplemente del gusto por tener un entretenimiento; o bien, en el caso de jóvenes y niños, se le considera como una parte de su formación artística. Se ha observado, en diversos eventos culturales (conciertos, ferias del libros, presentaciones de danza, etc.), la integración de prácticas artísticas en donde se invita a los asistentes a participar en la formación de un “*cadáver exquisito*”<sup>22</sup>, siendo la actividad más común el que, a través de la expresión plástica no formal y libre, pueda hablar la colectividad sobre cualquier pensamiento que le cruce por la cabeza.

Y aunque se reconoce el valor que este tipo de ejercicios tiene, al menos en cuanto logran acercar a muchas personas al terreno del arte -con el cual quizá no tuvieran vínculos de otra manera-, hay que enfatizar, dice Domínguez Hidalgo, que “*el arte no es mera diversión, sino una cierta clase de aprendizaje (sin proponerse enseñar directamente) para la vida, pues en cuanto el arte se convierte en mera diversión, en simple entretenimiento, pierde su intensidad creadora para convertirse en bufonada o gritoneo*”<sup>23</sup>.

#### D) Como protesta

El arte de protesta puede surgir en dos directrices bien claras: puede ser por una parte, como sostiene Ruiz<sup>24</sup>, un arte contestatario que rechaza todas las corrientes artísticas establecidas con anterioridad o que predominen en el

---

<sup>22</sup> Técnica artística de collage en la que participan diversos individuos en la creación de una obra plástica colectiva. Originalmente creada dentro del grupo surrealista como entretenimiento y canal de expresión artística del subconsciente.

<sup>23</sup> DOMÍNGUEZ HIDALGO, Antonio (2004): *Nueva iniciación a las estructuras literarias y su apreciación textual*, México, Progreso, p. 73.

<sup>24</sup> RUIZ, Borja (2008): *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, col. Teoría y Práctica, no. 3, Bilbao, Artezblai, p. 334.

momento, como fueron el dadaísmo y el surrealismo en las primeras décadas del siglo pasado; y, por otro lado, puede ser un arte que surja directamente del descontento y, por consecuencia, de la subversión del “*status quo*” o cultura hegemónica. En este último caso, lleva a la creación, o es el resultado, de microsociedades, contraculturas o subculturas que comparten valores y cosmovisión compatibles. El arte que surge de la protesta generalmente es presentado en carteles, panfletos o “*fanzine*” y grafiti.

Debido a que es un arte de conflicto, tiene una cualidad efímera, ya sea por condiciones ambientales o bien porque tiende a ser destruido por antagonistas. Existen pocos ejemplares originales de obra plástica en la historia de la protesta; sin embargo, la fotografía documental y periodística ha ayudado para que se pueda conservar la memoria de su estética y razón de ser.

Los diversos grupos subversivos adoptan no sólo una estética, sino que también se representan a través de símbolos que muchas veces trascienden al grupo y su generación, imprimiéndose en el consciente colectivo simbólico; tal es el caso del símbolo de la paz utilizado por el movimiento “*hippie*” en la década de los sesentas y setentas del siglo pasado. El origen de este signo, indica Miles<sup>25</sup>, se ubica en 1958, cuando le encomendaron al diseñador y artista plástico Gerald Holtom crear un símbolo que representara la lucha por la proscripción de las armas nucleares en el mundo; al verse ante este reto, se decidió por una combinación tipográfica en donde la “N” (nuclear) y la “D” (desarme), tal como se expresan con en el sistema de señales con banderines usados por la Marina británica, se mezclaran.

El resultado fue un círculo en cuyo interior hay una cruz con el brazo horizontal plegado hacia abajo en ángulo de 45°. Este símbolo se utilizaría

---

<sup>25</sup> MILES, Barry (2012): *London calling. La controcultura a Londra dal '45 a oggi*, Turín, EDT, p. 121.

posteriormente para referirse a la lucha por la paz en general y hoy en día es utilizado en artículos de moda, por organizaciones religiosas, etc. Esto demuestra cómo cualquier elemento pictórico o gráfico puede ser utilizado con una multiplicidad de intenciones comunicativas; es por ello que se dice que los símbolos son reinterpretados constantemente a voluntad de quien hace uso de ellos, imprimiéndosele así un valor simbólico al elemento pictográfico.

#### *E) Como evasión o ventana hacia el interior*

Hay quienes con cada pincelada, golpe de cincel y martillo, forjado, fundido, clavo y movimiento, crean una ventana hacia su mundo interior, un mundo dinámico con su propia lógica, personajes, narrativa y reglas. La expresión intrasubjetiva, esotérica y la exploración subconsciente a través del arte se pueden observar con mayor predominio a partir de la corriente surrealista, encabezada por el grupo de artistas europeos y latinos formado por el escritor y artista plástico André Breton<sup>26</sup> a principios del siglo XX.

El arte puede ser un estado disociativo con la realidad para quienes buscar escapar de un contexto social, personal o ambiental que no los complace. Dobles explica que frente al arte como expresión social, como educación en el sentido platónico o como necesidad de comunicación, surge un arte disociativo, desligado total o parcialmente de la realidad del mundo externo, elaborado sobre las imágenes íntimas, individuales y subjetivas del artista<sup>27</sup>.

De este modo, los artistas buscan la exploración del ser en función de que ésta pueda ser expresada en forma plástica. Si no fuera por el arte, sería

---

<sup>26</sup> Nació en Tinchebray en 1896 y murió en París en 1966. Escritor, pintor, poeta, ensayista y teórico del surrealismo, reconocido como fundador y principal exponente del movimiento.

<sup>27</sup> DOBLES: Ricardo R. (1985): *Métodos, técnicas y recursos básicos para acciones educativas. Un enfoque cooperativista*, San José de Costa Rica, Universidad Estatal a Distancia, p. 98.

difícil, si no es que imposible, poder observar a detalle los escenarios interiores de la persona e inclusive la flexibilidad de la presupuesta realidad en relación con lo posible y lo imposible. Así el arte se vuelve un ejercicio catártico de construcción subjetiva y simbólica; se convierte en un arte de evasión que se opone por su propia naturaleza, como comenta Díaz Sánchez, a *“un arte para la acción y para la denuncia, para el pueblo y no para exquisitas minorías; para la vida y no para la estética”*<sup>28</sup>, conformado por manifestaciones con mayor sentido de la realidad y de la responsabilidad social.

*F) Como mecanismo de comunicación:*

Para poder hablar de la relación de la comunicación con el arte es necesario hablar de la semiótica. La semiótica, según la definición de Juan Acha, está integrada por *“los mecanismos comunicacionales y los significativos de los signos no verbales y que, consecuentemente puede ser aplicada en el análisis estructural de los productos materiales de las artes visuales, especialmente de la correlación objeto-sujeto o de lo que denominamos estructura significativa”*<sup>29</sup>, en el entendimiento de que el producto artístico va a ser observado mediante una actividad sensitiva en la cual se llevará a cabo una producción de sentido o significado que será influenciada por convenciones semánticas.

Una de las ramas que estudia la semiótica es la artístico-visual, lo cual ayuda a ampliar el panorama sobre la influencia de las prácticas significativas en la sociedad, mismas que van a afectar directamente la percepción y la interpretación del objeto artístico.

---

<sup>28</sup> DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2003): “Una polémica (frustrada) de partido”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel, coord.: *El arte español fuera de España*, Biblioteca de Historia del Arte, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 679.

<sup>29</sup> ACHA, Juan (2012): *El producto artístico y su estructura*, México, Trillas, p. 421.

Al ser una práctica sensitiva, se puede decir que la comunicación a través del arte es connotativa, transemántica o translingüística, entendiendo con ello que el proceso de significación que se le va a dar a la obra, aunque tiene una fuerte influencia cultural y sociológica, también va a estar formado por un idiolecto (práctica privada de significar) que varía según las vivencias personales del observador. Todo ello enriquece el universo conceptual tanto del autor como del espectador al convertir a la obra, como dice Domínguez Hidalgo al hablar del texto literario, en *“un fecundo semillero de significaciones reales, aproximadas, no planificadas por el emisor e incluso reinventadas por quien las percibe”*<sup>30</sup>.

Por ejemplo, los elementos pictóricos, antes de aparecer sobre cualquier superficie, ya existían como un concepto, una idea o un significante que posteriormente fue trasladado a un producto artístico tangible o perceptible visualmente. Por añadidura, cada observador que se encuentra frente a una pintura posee una variedad de códigos tanto mayoritarios (paradigmas sociales o culturales) como grupales (modismos, identidad, estética) e individuales (intrapersonales o psicológicos) que le llevan a significar, valorar, sobrevalorar, correlacionar, rechazar o bien ignorar el fenómeno simbólico que es el arte.

Pero, por la sola preexistencia del lenguaje como tal, no se puede hablar formalmente de un lenguaje artístico; sin embargo, sí cabe aludir a un modo artístico de utilizar el lenguaje, que se distingue del empleo usual porque suele sustentarse en la desviación a las normas y las características habituales de éste. Para Furió, esta modificación o transformación crea una realidad con pluralidad de sentidos que enriquece no sólo el propio lenguaje, sino, en general, las perspectivas de la comunicación humana<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> DOMÍNGUEZ HIDALGO, Antonio, *op. cit.*, nota 23, p. 43.

<sup>31</sup> FURIÓ, Vicenc (2002): *Ideas y formas en la representación pictórica*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 179.

El arte, como un producto del lenguaje, conlleva una lectura visual denotativa y connotativa. Al ser observado su efecto en un grupo resulta posible denominarlo como un vehículo de comunicación interpersonal e intrapersonal. El arte es, ante todo, “*un fenómeno de comunicación y significación*”, como afirma Calabrese<sup>32</sup> (2002:68), lo cual significa que es un lenguaje y que el efecto estético transmitido al destinatario va a depender, principalmente, de la forma en que sean construidos los mensajes artísticos.

Aunque muchas veces no es posible, por diversas razones, entablar una relación de comunicación bilateral con el creador del objeto artístico, esto resulta un marco de referencia eficaz para el inicio de nuevos lazos o nexos comunicativos entre los observadores. La comunicación en el arte tiene una razón de ser que logra trascender sus componentes simbólicos e icónicos; tiene una presencia y un efecto innegables en las tradiciones y las prácticas estéticas y significativas dentro del tejido social.

## **2.2. BREVE MIRADA AL ESPACIO SOCIAL URBANO**

### **2.2.1 ¿Cómo definir el espacio urbano?**

Las metrópolis, como se les conoce hoy en día, son espacios delineados por flujos económicos y sociales en donde confluye un sinfín de interpretaciones sobre las mismas. Ciudades como Nueva York, Londres y México, D.F., son epítomes diarias de la competencia económica, los movimientos socio-políticos y los éxodos de lo que hoy define lo que se conoce como la globalización.

---

<sup>32</sup> CALABRESE, Omar (2002): “El arte y la comunicación”, en HUAMÁN V., Miguel Ángel: *Lecturas de teoría literaria I*, serie Coediciones, Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, p. 68.

Estas grandes concentraciones humanas, en la actualidad, son espacios interculturales en donde constantemente están emergiendo nuevas ideas; y éstas pueden provenir y encauzarse hacia la destrucción o la reconstrucción del espacio social. Por eso Aguilar y Cisneros sostienen que *“decir que las ciudades crecen y se transforman es ya un lugar común formado desde la experiencia de un rápido crecimiento demográfico y procesos de urbanización acelerados; sin embargo, sus transformaciones contemporáneas no lo son únicamente de número de población o de territorio urbanizado. Son también, y de manera profunda, cambios en su sentido, en su significado y, por tanto, de la manera en que se viven”*<sup>33</sup>. Las urbes, entonces, se pueden definir como un espacio en cambio perpetuo, ya que son organismos pluricelulares; los individuos que habitan dentro de ella constantemente transforman su forma, por lo que las ciudades son criaturas polimórficas influidas tanto por factores internos como externos.

Aunque las costumbres y el *“modus operandi”* de las ciudades influyen en la formación de los individuos, no se debe olvidar que éstos no son factores determinantes. El flujo constante de comunicación masiva interconectada en redes dentro de las sociedades provoca que las personas que habitan en ellas se vean constantemente redefinidas, ya sea por modas, géneros musicales o profesión. En actualidad resulta cada vez más difícil poder encerrar a las células de una ciudad en grupos determinados como, por ejemplo, el del nivel socioeconómico o inclusive el generacional. Las urbes se integran dentro de figuras sociales y psicológicas, no sólo posiciones.

Tradicionalmente se podría catalogar a los integrantes de una urbe de acuerdo con sus posiciones (élite, jubilados, desempleados, ejecutivos, etc.) o

---

<sup>33</sup> AGUILAR, Miguel Ángel y César CISNEROS (1999): “Introducción”, en AGUILAR, Miguel Ángel *et al*, coords.: *Territorio y cultura en la ciudad de México. Tomo II: Diversidad*, México, UAM Iztapalapa / Plaza y Valdés, p. 13.

como grupos influenciados por el pensamiento marxista (proletariado o gran burguesía). En la actualidad las investigaciones sociales han incluido subdivisiones como personalidades psicológicas (el cínico, el sensible, el pesimista), figuras morales (el ladrón) o relacionales (el chilango, el gringo, el jarocho).

Por su parte, el filósofo alemán George Simmel, al hablar de los individuos en el contexto del espacio urbano, afirma que éstos se constituyen como tales a partir de una red de relaciones económicas y culturales; y, en su tarea social y moral, en sus vinculaciones con el espacio público<sup>34</sup>. De ahí que, para catalogar a los sujetos, hable de: tres instancias de catalogación: lo económico, lo social y cultural, y lo moral.

La formación del imaginario colectivo dentro de las ciudades se encuentra sumamente diversificada y esto ha sido en gran medida a causa de la segregación racial, socio-económica o cultural que se ha dado en las urbes. Por ello cabe reflexionar sobre las formas alternativas de comunicación artística que se han dado en estos espacios de ocupación social a lo largo de los años.

Alain Bourdin, en *La metrópoli de los individuos* (2007), explica que las relaciones dentro de la metrópoli se encuentran estrechamente vinculadas no sólo con la ciudad misma, sino que también tienen una relación simbiótica con la búsqueda implacable de los seres humanos de definir su identidad personal, el impacto que tenga su entorno o contexto y sus experiencias dentro del mismo<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> MARINAS, José Miguel (2000): "Simmel y la cultura del consumo", *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, no. 89, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, p. 185.

<sup>35</sup> SANTOFIMIO, Rodrigo (2010): "La civilización, los individuos y las metrópolis de Alain Bourdin Broché", *Revista Colombiana de Sociología*, no. 33, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, p. 141.

Estos factores encauzarán el tipo de relación que el individuo tendrá con el mundo y con otros seres humanos, vínculo que es planteado por Bourdin en su obra a partir de la necesidad de poner en práctica ciertos dispositivos básicos como el urbanismo de proximidad que estimularía la dimensión comunitaria de la vida; el desequilibrio generador, del que derivaría la necesidad del aprendizaje colectivo y permanente; y las nuevas centralidades, entendidas como otras formas de creación, localización y entornos de proximidad, más allá de los actuales procesos de territorialización.

En este recorrido, dice Bourdin, se podrá observar cómo, en la marginalidad, el tercer grupo moral ha conformado un imaginario urbano del que han nacido algunos de los más impactantes productos artísticos, ocasionando un cambio constante y visible en la estética, división y significación del espacio urbano<sup>36</sup>.

La influencia del arte público en la conformación estética y simbólica de las ciudades es innegable; en este caso se mencionarán dos ejemplos que podrán acercarse a confirmarlo: el primero será de carácter legal o bien autorizado por poderes institucionales; y el segundo puede considerarse un movimiento subterráneo de un carácter disidente, no obstante emblemático y que logró trascender a nivel internacional.

#### **2.2.1.1 Ciudad de México: identidad visual y la producción de símbolos**

La ciudad de México, en la actualidad es una ciudad global: un sinfín de culturas, culturas subterráneas y contraculturas que conviven hasta la medida de lo posible, en un espacio dinámico e imparable. A un ritmo vertiginoso, se producen nuevos planos que transforman constantemente la estética del paisaje urbano, creando y cambiando los límites e identidades de la sociedad.

---

<sup>36</sup> BOURDIN, Alain (2005): *La metrópoli de los individuos*, Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, pp. 27-28.

A pesar de que la ciudad se encuentra en un periodo de bonanza económica y cultural, la colosal capital mexicana se ha convertido en un caótico escaparate de ejemplos de las consecuencias de la mala planeación urbana. Se construyen diariamente proyectos sin compromiso social que han resultado, inclusive, un agente de fragmentación social. Distintos grupos sociales independientes se ven débilmente atados a un espacio central y, dentro del hábitat de cada uno, se pueden observar muchos “elefantes blancos”, como centros comerciales disfuncionales y zonas marginadas en donde hierve con intensidad la criminalidad; en fin, zonas autónomas, divididas y no comunicables.

La colocación de esculturas y mobiliario urbano ha llegado a delimitar el espacio público, influyendo profundamente en su estructura social y función. Símbolos artísticos como el Ángel de la Independencia, erigido en la avenida Reforma durante el porfiriato, han dotado al espacio de nuevas significaciones. Este monumento consolidó la zona como el centro de la ciudad y tuvo un efecto inapelable en el desarrollo urbano y la actividad económica de la misma. Así se comprueba, como expone Sigfried Giedeon en una reflexión sobre el arte público, que *"los valores estéticos no son decoraciones aplicadas, sino que tienen raíces profundas en nuestra alma, aún tienen efectos en decisiones humanas y problemas prácticos"*<sup>37</sup>.

Las modificaciones que se realizan en el espacio urbano afectan directamente a aquellos que conviven en él; e inclusive tienen el poder de dividir a la sociedad. Un ejemplo de ello son las torres de Ciudad Satélite, realizadas por el escultor Mathias Goeritz y el arquitecto Luis Barragán e inauguradas en 1958. Estos edificios tomaron por sorpresa a la sociedad tanto a nivel internacional como nacional y no tardaron en convertirse en un

---

<sup>37</sup> KRIEGER, Peter (2006): *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, p. 205.

paradigma de la entrada de México a la modernidad. La torre, para Krieger, “*simboliza la nueva cultura urbana*”<sup>38</sup>, constituyendo más una función simbólica que una práctica.

El efecto de la construcción de las torres trascendió su impacto mediático, pues proveyó de una identidad a la zona, renombrada como Ciudad Satélite porque en ella se desarrolló un proyecto urbano que seguía el modelo de las ciudades-jardín inglesas, con casas unifamiliares y grandes manzanas rodeadas de verde, además de que, como informa Tarrés, “*allí se construyó el primer gran centro comercial de América Latina y se desarrolló un estilo de vida que imita a Estados Unidos*”<sup>39</sup>. De ese modo las torres se convirtieron en el símbolo que marcaba la frontera divisoria entre una identidad ya establecida de los habitantes de la ciudad de México y la nueva construcción social de los habitantes que se identificaban como moradores de Ciudad Satélite.

Como éstos se podrían citar un centenar de ejemplos en la misma ciudad que tuvieron el suficiente impacto estético para poder generar una identidad a distintos grupos sociales. De lo anterior se desprende que el arte público debe integrarse a la planeación urbana porque genera una dialéctica específica y relativa al espacio dónde se encuentra y tiene un efecto permanente en la memoria colectiva de la sociedad.

#### **2.2.1.2 Nueva York 77: el Bronx. La transformación del espacio social**

El año 1977 fue verdaderamente catastrófico para Nueva York. Entre otras cosas, fue cuando tuvo lugar el gran apagón que, además de dejar sin suministro eléctrico a la Gran Manzana, provocó una oleada de delincuencia,

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 223.

<sup>39</sup> SVAMPA, Maristella (2008): *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*, 2ª ed., Buenos Aires, Biblos, p. 58.

saqueos y disturbios, así como miles de arrestos<sup>40</sup>. Esto sucedía en el entorno de una ciudad que se encontraba sumida en una profunda crisis económica, prácticamente al borde de la bancarrota, a lo que se sumaban la psicosis colectiva producida por los asesinatos seriales del “Hijo de Sam” y una brutal ola de calor. Sin embargo, dentro de la crisis se gestaron algunos de los movimientos artísticos contemporáneos más notables. El “punk”, el “hip-hop” y el graffiti son expresiones de contraculturas que se crearon en las más ásperas de las dificultades que se pueden gestar en un espacio urbano.

El Bronx, a pesar de caracterizarse por ser una de las zonas más pobres y peligrosas de la ciudad, en comparación a aquellos años, hoy en día es un lugar seguro. Hacia mediados de los setenta, del barrio “*excavado en las inhóspitas sombras de las grandes autopistas del urbanista Robert Moses, quemado por los disturbios y los incendios provocados para cobrar los seguros, y finalmente inundado por los estragos de la heroína*”<sup>41</sup>, habían huido todos aquellos que pudieron hacerlo. Los problemas alcanzaron tal magnitud que se tuvieron que suspender programas de música en las escuelas y hacer despidos masivos de maestros, bomberos y policías; el índice de asesinatos se alzaba hasta alcanzar cifras aterradoras, a tal grado que las fuerzas de seguridad ya no asistían a las revueltas que se suscitaban en las calles, ya sea por miedo o impotencia. El espacio se asemejaba más a una ciudad fantasma bombardeada durante la 2ª Guerra Mundial que a un lugar habitado.

Parece sorprendente que dentro de este caos se pudiera gestar el arte. El Bronx, a pesar de ser una zona marginada y decadente, se volvió escena de la generación de espectáculos de danza y música solventados y apoyados por la misma comunidad. El “hip-hop”, creado y producido en la calle, se volvió una

---

<sup>40</sup> DÍAZ BAUTISTA, Alejandro (2005): *Experiencias internacionales en la desregulación eléctrica y el sector eléctrico en México*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte / Plaza y Valdés, p. 240.

<sup>41</sup> BROUGHTON, Frank y Bill BREWSTER (2006): *Anoche un DJ salvó mi vida. Historia del DJ desde los orígenes hasta el garage*, Barcelona, Ma Non Troppo, p. 245.

herramienta para canalizar la violencia en creación artística y organizar una nueva subcultura “*perteneciente a la cultura negra. Es un símbolo de creatividad negra*”, afirma Chuck D<sup>42</sup>.

Prueba de ello, cuenta García Naranjo<sup>43</sup>, es que Afrika Bambaataa, uno de los precursores del género, fue originalmente líder de “The Black Spades”, la pandilla más peligrosa de Nueva York hacia 1971; debido a la muerte de su mejor amigo en una redada policial, decidió cambiar de rumbo y volverse DJ, formando un pequeño grupo llamado Zulus, que pretendía cambiar la actividad pandillera, orientándola hacia la danza y la música. Para ello reclutaba a miembros de bandas delincuenciales invitándolos al ejercicio catártico de expresar sus impresiones a través de la música y no de la violencia.

El grafitti, el “*break dance*” y el “*hip-hop*” nacieron de la necesidad de reconocimiento y expresión de una sociedad que se encontraba sumergida en condiciones deplorables, olvidada por el Estado e ignorada y despreciada por el resto de la sociedad. De esta manera se dio el surgimiento de un arte necesario: aquel que pide, e inclusive reclama, a la sociedad su legitimidad y presencia. En este caso, la desesperación resultó en un terreno fértil para la creación artística.

Como se puede observar, los productos culturales que van a surgir en el epicentro de las microculturas dentro de las ciudades van a delimitar y a consagrar nuevos espacios sociales y su función, expandiéndose e imprimiendo sus principios y estilos en individuos de otras ciudades o países; y,

---

<sup>42</sup> MARÍN, Martha y Germán MUÑOZ (2002): *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*, serie Investigaciones, Bogotá, Universidad Central / Siglo del Hombre Editores, p. 145.

<sup>43</sup> GARCÍA NARANJO, Juan Pablo (2006): *Las rutas del giro y el estilo. La historia del breakdance en Bogotá*, col. Textos de Ciencias Humanas, Bogotá, Escuela de Ciencias Humanas / Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario / Centro Editorial Universidad del Rosario / Juan Pablo García Naranjo, p. 10.

al ser tan diversos, amplían la complejidad de los conceptos de sociedad, ciudad y cultura.

La gentrificación, entendiéndola como *“un proceso de transformación urbana que implica la revalorización de un barrio excluido o pauperizado con el fin de cambiar su perfil y atraer a los pobladores de alto nivel adquisitivo, provocando la expulsión de sus históricos habitantes (por encarecimiento de viviendas, servicios públicos, alimentos, etc.)”*<sup>44</sup>, ayuda a entender otro de los procesos de perpetuo cambio en la estética urbana; e inclusive puede ser uno de los factores que influyan en la creación de obras de arte público autorizado o encargado por instituciones gubernamentales. Sin embargo, al observar que usualmente los lugares en donde se encuentran situadas estas obras tienen un nivel socioeconómico alto predominante, o se encuentran en zonas rodeadas de alta actividad económica empresarial o en avenidas principales, se deduce que, aunque puede que de manera no intencional, existe cierto elitismo en la decisión final del lugar en dónde situar dicha obra artística.

Éste puede ser uno de los grandes contrastes entre el arte público realizado por encargo del gobierno y la manifestación del arte urbano ilegal o grafiti: mientras uno se dirige hacia públicos de un estrato socioeconómico alto, el otro nace desde el interior de las sociedades marginadas y se plasma más bien como una intención expresiva de identidad, y asimismo se integra al enorme lienzo artístico de expresión e intervención urbana. He ahí su función tanto de integración como de fragmentación social, de discusión política y social.

---

<sup>44</sup> “Etapas de la gentrificación”, *Iconoclasistas.net*. En red; disponible en <http://iconoclasistas.com.ar/2012/10/08/etapas-de-la-gentrificacion/>.

### 2.2.2 Culturas juveniles urbanas

No se puede hablar de una sola cultura juvenil. Los jóvenes, a partir del final de la 2ª Guerra Mundial, comenzaron a organizarse en lo que se podría denominar como subculturas; cada uno de estos grupos adoptó un estilo, lenguaje y códigos conductuales muy particulares, generando en sí micro sociedades juveniles separadas del mundo adulto o hegemónico.

El antropólogo Carles Feixa describe a las culturas juveniles o tribus urbanas como “*el conjunto de formas de vida y valores, expresadas por colectivos generacionales en respuesta a sus condiciones de existencia social y material*”<sup>45</sup>, lo cual evidencia que la creación de una cultura juvenil va a estar fuertemente influenciada por los factores ecológicos, socioeconómicos, ideológicos y circunstanciales dentro de los cuales cada individuo se desenvuelve. El miembro de la tribu urbana se adaptará a una forma de vida determinada por cada grupo, lo que resignificará la relación con su entorno y su relación simbólica con el mismo.

Dentro de los diversos grupos juveniles se establecen símbolos y emblemas que pueden ser interpretados de diversas formas por los miembros de éstos; aunque existe un consenso sobre los símbolos y las características predominantes dentro de ellos, la realidad es que son reelaborados en la práctica cotidiana, dándoles una nueva significación<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> FEIXA, Carles (1995): (1995): “*Tribus urbanas & chavos banda*. Las culturas juveniles en Cataluña y México”, *Nueva Antropología*, vol. XVI, México, Nueva Antropología / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 73.

<sup>46</sup> REGUILLO, Rossana (2000): “Las culturas juveniles: un campo de estudio. Breve agenda para la discusión”, en MEDINA CARRASCO, Gabriel, coord.: *Aproximaciones a la diversidad juvenil*, México, El Colegio de México, p. 103.

La formación de los diversos grupos pertenecientes a lo que se podría llamar una cultura juvenil puede girar en torno a 3 elementos<sup>47</sup>:

- *Cultura hegemónica*: Se refiere a la cultura dominante que, como explica Guerrero Arias, “*impone la voluntad al otro*”<sup>48</sup>, añadiendo que ya Marx y Weber habían advertido que esta cultura dominante es la cultura de la clase dominante. Puede ser representada por los medios masivos de comunicación, el gobierno, las instituciones educativas y otras instancias a partir de las cuales se ejerce cierto tipo de acción represiva. Los jóvenes tienen dos formas de reaccionar ante estas autoridades: de forma adaptativa o conflictiva.
- *Culturas parentales*: El concepto refiere a las normas, los acuerdos sociales y los valores establecidos en el medio social en el que se desarrollan los jóvenes. No sólo abarcan en ámbito intrafamiliar sino que también alcanza tanto el entorno, las relaciones de amistad, la escuela entre otros. “*El joven, a partir de estas relaciones, interioriza los elementos culturales básicos (uso de la lengua, roles sexuales, formas de socialización, comportamiento no verbal, criterios estéticos, criterios de adscripción técnica, etc.) que luego utiliza en la elaboración de criterios propios*”<sup>49</sup>.
- *Culturas generacionales*: La cultura, para Bernardez<sup>50</sup>, no solamente está definido por el sistema sociotécnico y las tradiciones de cada región, sino también por cambios generacionales que cada vez son más sincrónicos, globales y acelerados. De ahí que haya surgido la

---

<sup>47</sup> ANALCO MARTINEZ, Aída (2012): *Desde abajo y a contracorriente. El fanzine y los imaginarios juveniles urbanos*, México, Departamento de Publicaciones de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, p. 107.

<sup>48</sup> GUERRERO ARIAS, Patricio (2002): *La cultura. Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*, Quito, Abya-Yala / Escuela de Antropología Aplicada de la Universidad Politécnica Salesiana, p. 65.

<sup>49</sup> FEIXA, Carles (2012): “Culturas juveniles en México”, en *Desarrollo de los adolescentes III: Identidad y relaciones sociales. Antología*, Chihuahua, Escuela Normal Superior “Prof. José E. Medrano R.”, p. 198.

<sup>50</sup> BERNARDEZ, Mariano L. (2009): *Desempeño humano. Manual de consultoría, vol. I*, Bloomington, AuthorHouse, p. 522.

idea de las “culturas generacionales”, que se sustentan en las características compatibles o relaciones que establecen los jóvenes con miembros de su generación, sin importar su procedencia, marcando una diferencia de valores y comportamientos entre ellos y el mundo adulto.

En este sentido tanto la elegida estética como los códigos, los símbolos y la jerarquía, entre otros rasgos de identidad, va a llevar a los jóvenes de culturas urbanas a comunicarse con su generación y los poderes hegemónicos a través de diversos productos artísticos, siendo los más controversiales el fanzine y el grafiti. Estas nuevas vías de comunicación se convierten en emblemas y registro visual del descontento, las condiciones sociales, símbolos y significantes, rabia e inclusive ocio de algunas de las diversas culturas juveniles urbanas.

### **2.3 EL ARTE PÚBLICO**

Monleón Pradas explica que comúnmente se entiende como “arte público” aquel que se desarrolla en lugares de acceso público<sup>51</sup>; en este sentido las calles o las plazas de las ciudades continúan siendo los espacios que, por su accesibilidad, afluencia y diversidad de personas que los transitan, mejor ejemplifican esa ubicación de “lo público”. Empero, hoy día la idea de un arte público adquiere una nueva dimensión ligada, de forma inevitable, a un factor ideológico que supone la comprensión de la ciudad como un entramado complejo: un contexto sociopolítico con carácter específico que depende de la comunicación, la educación y otros ámbitos de la cultura.

---

<sup>51</sup> MONLEÓN PRADAS, Mau (2000): *Arte público / Espacio público*, Universidad Politécnica de Valencia. En red; disponible en [http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/mau\\_monleon\\_art\\_epublico\\_espaciopublico.PDF](http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_art_epublico_espaciopublico.PDF).

Desde este punto de vista, y con base en la tesis del filósofo alemán Jürgen Habermas, el concepto de espacio público se puede definir como una esfera social específica, y, de manera ideal, como un lugar de debate donde todos los ciudadanos pueden desarrollar y ejercer su voluntad política. Para Habermas, la ciudad es *“el espacio público donde el poder se hace visible, la sociedad se fotografía y el simbolismo colectivo se materializa. La ciudad es un escenario, un espacio público. Cuanto más abierto esté a todos, más expresará la democratización política y social”*<sup>52</sup>.

Desde este punto de vista, dice Panera Cuevas<sup>53</sup>, las coordenadas de percepción del arte público no se establecen exclusivamente entre el espectador y la obra, sino entre éste, la obra y el lugar que ambos habitan. Así entendido, el objeto artístico público pertenece al espacio; si éste cambia, cambia también la relación con el espectador, quien puede llegar a activar el dispositivo expositivo, contribuyendo a la realización completa de la obra de arte para acabar formando parte de ella.

### **2.3.1. Manifestaciones de arte público**

Los creadores al plantar su obra en el vasto escenario urbano, buscan resignificar la estética cotidiana del espacio, con el objetivo de darle al transeúnte una semiótica distinta mediante la experiencia del contacto con la obra.

---

<sup>52</sup> BORJA, Jordi (2003): “La ciudad es el espacio público”, en RAMÍREZ KURI, Patricia, coord.: *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, México, Porrúa / Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, p. 82.

<sup>53</sup> PANERA CUEVAS, F. Javier (2002): “De las ruinas del museo al museo sin paredes”, en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo: *Estéticas del arte contemporáneo*, serie Metamorfosis, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 195.

Los antecedentes del uso de instalaciones e intervenciones puede remontarse inclusive en los años veinte del siglo pasado con el surrealismo y el dadaísmo; sin embargo, fue durante los años sesentas y setentas en dónde las obras de arte público tuvieron una mayor presencia e impacto, ya que se gestaron en periodos de gran exaltación ideológica tanto alrededor del planeta. Dentro de la comunidad artística proliferó un espíritu disidente hacia poderes que se consideraban opresores de la libertad intelectual y, como parte de las manifestaciones de inconformidad, en la calles comenzó a aparecer el arte activista.

Nina Felshin autora del libro *But this is art? The spirit of art as activism*, publicado en 1995, describe el arte activista como un híbrido entre el mundo del arte y el mundo del activismo político y la organización comunitaria, cuyo objetivo es incitar o efectuar un determinado cambio social. Surge de la unión entre activismo político con las tendencias estéticas democratizantes que se originaron en el arte conceptual de finales de los sesenta y setentas del siglo pasado y, para Felshin, representa “una confluencia de los impulsos estéticos, sociopolíticos y tecnológicos de los últimos veinticinco años o más, que han intentado desafiar, explorar o nublar los límites y jerarquías que tradicionalmente definen a la cultura como representada por aquellos en el poder”<sup>54</sup>, añadiendo que “esta forma cultural es la culminación de una urgencia democrática por darle voz y visibilidad a los que no tienen voz ni voto y conectar el arte a un público más amplio”.

Fue así como el arte comenzó a tener un papel como medio de comunicación alternativo y como conductor de la opinión pública, manifestándose en el espacio público en múltiples formas que van desde

---

<sup>54</sup> ROMERO, Alicia y Marcelo GIMÉNEZ (2011): *Lecturas en Artes 8. Preludios al arte del siglo XXI: imagerías, conceptos, acciones*, Buenos Aires, Fundación Arte / Cromos, Centro de Estudios de Arte, p. 35.

esculturas y pinturas murales hasta graffiti, instalaciones, intervenciones y otras manifestaciones contemporáneas.

### **2.3.2 El surgimiento del arte urbano entre la crisis**

Cuando el arte urbano se manifiesta en espacios en donde se desarrollan conflictos bélicos, existe una fina línea que separa al arte de la propaganda; pero se suscitan casos en que esa separación se desvanece y unifica los dos conceptos en una intención estética e ideológica. A continuación se expondrán algunos casos.

#### *a) Murales de Ulster*

Los murales realizados en Irlanda del Norte, en particular en una provincia llamada Ulster, desde los años setenta del siglo XX hasta la actualidad han plasmado el conflicto interno de una sociedad dividida entre el grupo paramilitar denominado Ejército Republicano Irlandés (IRA) junto con la Fuerza Voluntaria del Ulster (UVF) y los habitantes leales a Gran Bretaña. Con estos actores en escena, de pronto las ciudades de la zona se encontraron divididas entre ideologías que se acusaban mutuamente por deslealtad y traición a supuestos valores morales. La sangre fue derramada a través de los años por parte de ambos bandos y estos eventos trágicos fueron documentados en los muros para recordar diariamente a los habitantes aquellos ideales que les fueron impuestos para justificar el conflicto: la muerte como sacrificio y el dolor como algo cotidiano.

Méndez Gallo explica que estos murales forman parte de la trama sociocultural y política de periodos concretos de la historia irlandesa<sup>55</sup>, pues se han producido, prácticamente, desde las primeras décadas del siglo XX, con menor creatividad entre los setentas y ochentas, y con un mayor impulso a partir de ese entonces debido al resurgimiento de la violencia en el país. En

---

<sup>55</sup> MÉNDEZ GALLO, Pablo (2004): *Irlanda del Norte: historias de guerra y paz*, serie Filosofía y Teoría Social, Buenos Aires, LibrosEnRed, pp. 117-121.

ellos, al contenido nacionalista y al recordatorio de la historia y la identidad cultural, se sumaba una imaginaria de guerra donde los problemas fueron convertidos en un estilo de vida, en una forma de relacionarse con el mundo. Son murales, por decirlo así, para “consumo interno” de los habitantes de la zona, donde abundan las banderas, los símbolos heráldicos, algunas alusiones histórico-mitológicas y, desde luego, las figuras de hombres enmascarados y armados.

En la actualidad la mayoría los murales con contenido violento han sido sustituidos por mensajes de paz, anuncios de servicio público y publicidad. A pesar de los esfuerzos realizados para evitar exponer a la sociedad -y sobre todo a la juventud- a mensajes bélicos, éstos siguen apareciendo. Los mensajes políticos, la representación histórica de dicha sociedad y los homenajes artísticos realizados sobre los héroes caídos en la lucha hacen de este caso un paradigma de la función del arte público como un vehículo de comunicación masiva y como un agente de formación y transformación social.



Berd, Biege 2008, Ulster, Irlanda del Norte fuente <http://goireland.about.com/od/belfastcity/ig/Loyalist-Murals-in-Belfast-/Change-for-Ulster-.htm> 1

b) *El muro de Cisjordania*

Durante el año 2002 el gobierno del entonces primer ministro Israelí Ariel Sharón levantó un colosal muro que dividió el territorio cisjordano entre palestinos e israelíes, aislando a más de 45,000 personas, hiriendo el territorio como si fuera una larga navaja incrustada en la tierra y materializando una barrera ideológica que ha generado innumerables derramamientos de sangre en un conflicto que parece no tener fin.

Pérez-Carballo Veiga sostiene que el trazado del muro dividió ciudades y pueblos<sup>56</sup>; además separó a muchas comunidades de las tierras de labranza, dejando del lado israelí los mantos acuíferos, los territorios fértiles, las zonas con árboles frutales y olivares, con lo que se han desestabilizado tanto la actividad agrícola y ganadera como el comercio. Para su construcción se expropiaron terrenos palestinos y se demolieron casas, dejando algunas a pocos metros, de manera que el único panorama que pueden tener los habitantes son los bloques de concreto con que se ha levantado el cerco. Por añadidura, se establecieron puntos de acceso en lugares arbitrarios, con lo que muchas familias quedaron incomunicadas y se dificulta el paso hacia los centros de enseñanza y los hospitales, con el consecuente deterioro de su calidad de vida.

El tribunal de justicia de La Haya declaró ilegal la existencia del muro de Cisjordania desde el 2004. No obstante, este muro no sólo ha servido para su propósito original; también se ha transformado en un espacio de discusión política a nivel local e internacional a través de la intervención artística. En él se pueden observar mensajes plasmados en el muro en diversas lenguas como el español, el inglés, el francés, el árabe, el italiano y el vasco, al punto de que,

---

<sup>56</sup> PÉREZ-CARBALLO VEIGA, Carmen (2006): "Capítulo 7. El impacto económico del Muro en la vida en Cisjordania", en ESCUDERO ALDAY, Rafael, ed.: *Los derechos a la sombra del muro. Un castigo más para el pueblo palestino*, Madrid, Los Libros de la Catarata, p. 197.

además de sus connotaciones políticas, se ha transformado en un atractivo turístico.

Pero asimismo ha habido propuestas artísticas más serias. Por ejemplo, en 2005 el anónimo artista urbano británico Banksy, subversivo y polémico, invitado probablemente por la organización “Artistas sin Barreras”, realizó una intervención sobre el muro, llamando la atención internacional sobre el mismo al pintar 9 graffitis que aludían irónicamente al paraíso que se podría encontrar al otro lado<sup>57</sup>.

De igual modo, durante el 2007 los artistas JR y Marco, en un proyecto llamado Face 2 Face, que consistía en una serie de fotografías distribuidas por 8 ciudades palestinas e israelíes, montaron sobre ambos lados del muro una de las exposiciones ilegales de fotografía más grandes que se ha visto: enormes retratos enfrentados cara a cara, palestinos en Israel y viceversa<sup>58</sup>.

El proyecto se basó en una reflexión sobre el desconocimiento que los israelíes y los palestinos tienen uno del otro<sup>59</sup>. Procedieron a tomar retratos de la gente de los dos grupos y ponerlos unos frente a los otros con la esperanza que a través de esta intervención se pudiera humanizarlos, mandando un mensaje que se podría interpretar como que, fuera de cualquier conflicto político, los que se juran como enemigos prácticamente desde el nacimiento son en realidad gente común que, a pesar de tener diferencias religiosas e ideológicas, aman, tiene familia, trabajan y viven de la misma manera.

---

<sup>57</sup> HOLGUÍN JARAMILLO, Catalina (2009): “Esa maldita pared”, *Arcadía*, no. 46, Bogotá, Publicaciones Semana, p. 35.

<sup>58</sup> “JR, las calles como galería fotográfica”, *Distorsión Urbana*. En red; disponible en <http://distorsionurbana.blogspot.mx/2012/01/jr-las-calles-como-galeria-fotografica.html>.

<sup>59</sup> “Face 2 Face / Israel & Palestine (2007)”, *JR-Art.net*. En red; disponible en <http://www.jr-art.net/projects/face-2-face>.



Zia Krohn y Joyce Lagerweij, artista: Banksy 2010, Israel y Palestina fuente: <http://thecitylovesyou.com/urban/mensajes-del-concreto/>



Marco y JR, 2007, Abu Dis, Jerusalem fuente: <http://www.jr-art.net/projects/face-2-face>

### c) *Muro de Berlín*

Tanto la construcción del muro, el 13 de agosto de 1961, como su destrucción el 9 de noviembre de 1989, marcaron hitos en la historia. Levantado para dividir Berlín en dos partes –de un lado, la República Federal de Alemania, apoyada por las potencias capitalistas; y del otro, la República Democrática Alemana, de orientación socialista-, inició como una alambrada que, en pocos días, se convirtió en una muralla de cemento que permaneció en pie durante 28 años como un símbolo del distanciamiento entre Occidente y las naciones que se hallaban detrás de la Cortina de Hierro<sup>60</sup>. Sería hasta el desmembramiento de la Unión Soviética cuando las presiones populares llevarían a la reapertura de las fronteras y al derrumbamiento del muro, hecho que se convertiría en el símbolo del fin de la llamada “Guerra Fría” y de la caída del comunismo.

Más allá de su importancia histórica, las intervenciones artísticas sobrevivientes realizadas sobre el muro se han convertido en piezas únicas representativas del arte de protesta. Cuando el muro estaba en pie, la superficie del lado occidental se convirtió en una especie de pizarrón larguísimo donde se expresaron todo tipo de posturas políticas, mientras en el este, al fondo de la “franja de la muerte”, sólo se veía el gris de los bloques de hormigón con que fue levantado ese frío “muro de la vergüenza”, celosamente vigilados por los guardias, que dividió brutalmente a millones de personas.

En el cara occidental del muro, artistas de graffiti procedentes de todo el mundo expusieron gráficamente, de forma colorida, su descontento hacia los conflictos políticos y económicos que dividían a Europa; sobre todo se expresaban en contra del terrible daño colateral que la riña entre Oriente y Occidente ocasionaba: la pérdida de la libertad de migración y expresión, la

---

<sup>60</sup> KÖNIG, Angelika (2008): *Berlín*, col. City Breaks, Barcelona, Ecos Travel Books, pp. 35-36.

muerte de inocentes que no acataran las reglas y la separación forzada de familias durante años.

Pero, cuando el muro comenzó a caer, también el otro lado se pintaría de colores. Hasta ahí llegó *“un tropel de artistas prestos a atacar el lado interior, el oriental, que hasta entonces se había mantenido impoluto. Crearon murales en trampantojo que abrían huecos en la estructura sobre la que se pintaban. Un desierto pintado, visto a través de un agujero pintado, evocaba el vacío arenoso de la tierra de nadie. Un diminuto coche germano-oriental, el Trabant, se estrellaba abriendo una brecha en el hormigón. El presidente de la Unión Soviética se fundía en un apasionado beso con lengua con el presidente de la República Democrática Alemana. Las historias pintadas en la superficie del muro desafiaban el propio derecho a existir del muro”*<sup>61</sup>.

Varias obras de graffiti desaparecieron a causa de la demolición del muro; a pesar de ello, se podría decir que cumplieron con su cometido original: la resolución de un deseo apasionado por dar terminada la segregación socio-espacial y política. En este sentido, puede decirse que el graffiti tuvo un efecto de transformación simbólico innegable en el muro de Berlín. Casi como oxímoron, el muro fue uno de los medios de comunicación más libre que se ha observado en la historia.

Hasta el día de hoy se pueden observar aún fragmentos del muro alemán, conservados para la posteridad no sólo como un registro de su triste existencia, sino también como una obra preservada por su valor artístico. Es el caso de los 1,300 m llamados East Side Gallery, con pinturas alegóricas e historiográficas realizadas del lado oriental después de la caída del muro, precisamente para celebrarla; y del trozo pintado del lado occidental que aún

---

<sup>61</sup> HOLLIS, Edward (2012): *La vida secreta de los edificios: del Partenón a Las Vegas en trece historias*, serie El Ojo del Tiempo, Madrid, Siruela, p. s/n.

puede verse en la Koch Strass<sup>62</sup>. Resulta casi paradójico que en la actualidad se realizan protestas en contra de la desmantelación de fragmentos del muro para la construcción de nuevos edificios. Estos restos se han vuelto parte indisociable no sólo de la identidad histórica, sino también estética, de la ciudad de Berlín.



EFE, 2013, Berlín Alemania fuente: <http://www.lavanguardia.com/internacional/20130304/54368976958/guardias-ciudadanas-evitar-desmonten-muro-berlin.html>

Por otro lado, artistas contemporáneos y modernos han utilizado asimismo el muro como inspiración; tal es el caso del artista surcoreano Eun Sonk, que el 8 de noviembre de 2007 realizó una instalación titulada *Caída del muro de Berlín*<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> CABALLERO, Antonio (2007): "Símbolos de símbolos", *Arcadia*, no. 24, Bogotá, Publicaciones Semana, p. 11.

<sup>63</sup> "Alemania conmemora la caída del muro de Berlín", *Masqueforo*. En red; disponible en <http://masqueforo.info/post/884576/alemania-conmemora-la-caida-del-muro-de-berlin.html>.



Anónimo, 2007, Berlin, Alemania fuente: <http://www.taringa.net/posts/imagenes/15910996/Alemania-conmemora-la-caida-del-Muro-de-Berlin.html>

#### d) Sao Paulo: “Pixa”

El “*pixo*” (“*pichação*”) se ha convertido en un asunto controversial entre los habitantes de Sao Paulo. Muchos lo observan como un acto de protesta e inclusive le encuentran una estética peculiar, mientras otros lo catalogan como una práctica sin sentido y vandálica. En este caso se puede observar nuevamente cómo, dentro de las comunidades marginales, comienza a surgir la necesidad de comunicarse con la ciudad y de hacerse visibles.

Caldeira sostiene que “*graffitis y pichações marcan la presencia en la esfera pública de los que viven en sus periferias. Estas inscripciones públicas han proliferado en toda la ciudad a medida que los muros se alzaban y ahora pueden encontrarse en todos lados. De hecho, actualmente la pichação es una de las señales más homogéneamente distribuidas en la ciudad, uniformando los espacios más diversos en cualquier dirección que se transite*”<sup>64</sup>. Añade que

---

<sup>64</sup> CALDEIRA, Teresa (2010): *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil*, Barcelona, Katz Editores / Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, p. 120.

estos artistas alternativos “*toman toda la ciudad como sitio de intervención*” y que “*todo tipo de muros, públicos y privados, se convierten de manera creciente en lienzos*”.

Representantes de la irrupción de lo público en la ciudad privatizada, los que realizan “*pixo*” forman una comunidad en la que comparten valores entendidos, una estética y un código lingüístico único que les dan sentido a su práctica. Las motivaciones pueden ser varias, desde realizar un acto de protesta ante el olvido de la ciudadanía y las autoridades hacia las sociedades marginadas dentro de la ciudad, escapar de invisibilidad en la que se ven inmersos, la competencia por comprobar quién toma el mayor riesgo, como un gesto de protesta anárquica a las instituciones represoras o inclusive se podría observar como un movimiento anti-artístico con una intención anárquica y destructiva. Freire, quien afirma que los pichadores degradan y deterioran la ciudad con sus marcas, atacando monumentos, muros y hasta cementerios, sostiene que lo hacen para marcar territorios y separar las zonas que pertenecen a las distintas bandas delincuenciales<sup>65</sup>. El “*pixo*” se vuelve, pues, una reafirmación de la propia identidad, un testimonio de la presencia del pichador o del grupo al que pertenece.

Nacidas durante la dictadura en los años ochenta del siglo pasado con consignas políticas, como frases críticas y legibles, y con marcada influencia de la estética gráfica de los logotipos de las bandas de “*rock*” y de “*heavy metal*”, hoy día las muestras de “*pixo*” en Sao Paulo han llegado a dominar el paisaje urbano. Los practicantes escalan con sus aerosoles hasta alcanzar las partes más altas de edificios. Ver la obra e imaginar que alguien logró alcanzar esa altura para dejar una marca genera no sólo un sentimiento de incredulidad, sino más bien de vértigo.

---

<sup>65</sup> FREIRE, Cristina (2006): “II. Os cidadãos”, en SILVA, Armando, ed.: *São Paulo imaginado*, Bogotá, Convenio Andrés Bello / Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, p. 81.

Uno de los eventos más notables del poder anárquico y destructivo del “*pixo*” sucedió el 12 de junio del 2008 en el Centro Universitario de Bellas Artes Sao Paulo cuando, para el horror y la sorpresa de los ahí presentes, una docena de pixadores irrumpió en el edificio y en una exposición, interviniendo los muros dentro del inmueble y la fachada del mismo<sup>66</sup>. Este acto revela la insurrección del grupo de pixadores frente a la formalización del arte en los museos, así como a su comercialización.

En el “*pixo*” se puede observar la discrepancia que puede existir entre las autoridades y la sociedad ante prácticas estéticas o artísticas urbanas; como se dijo, mientras que los pixadores, así como quienes los apoyan, creen que la práctica es estética e inclusive hermosa, hay quienes opinan que se trata de un acto de vandalismo que no hace más que destruir el paisaje urbano.



Stravsky, Lois, 2010, Sao Paulo, Brasil Fuente: <http://www.timeout.com.br/sao-paulo/en/art/features/116/a-city-in-runes>

---

<sup>66</sup> BRUNET, Emily: “A city in runes”, *Time Out São Paulo*. En red; disponible en <http://www.timeout.com.br/sao-paulo/en/art/features/116/a-city-in-runes>.

e) *Arte público y protesta social*

La conceptualización del arte público como objeto de protesta o crítica social, por lo regular, busca trascender la identidad personal del artista, manteniéndolo en el anonimato con la intención de que la cobertura mediática de su persona no tergiversa o resulte un distractor de las ideas centrales que busca representar en sus creaciones artísticas.

Aunque en la actualidad se puede observar que no todo el arte en las calles tiene una connotación política o de crítica social, y que mayormente mantiene una relación con el pasado en su carácter transgresor, en muchos países esta actividad es ilegal o regulada; y sólo en casos especiales en que las piezas son encargadas por distintas autoridades gubernamentales, desaparece la amenaza de que los artistas sean acusados como criminales.

Este tipo de arte público es calificado de crítico en el sentido de que estas intervenciones en el medio social, con independencia de sus características, pueden volverse un detonante de efectos políticos y representar, por lo tanto, una clara toma de posición por parte del artista o colectivo que la lleva a cabo. Se trata de un arte público, dice Bastida Kullick, *“comprometido con procesos de transformación política llevados a cabo por movimientos sociales o artistas ligados a éstos. Estas intervenciones que se dan en el medio social normalmente sufren un fuerte cuestionamiento por parte de las instituciones artísticas respecto a las diferenciaciones entre arte y activismo político”*<sup>67</sup>; y se convierten en arte público desde el momento en que sus intereses puntuales parten de la idea de confrontar el discurso dominante fuera de las galerías y museos, es decir hacerlo en el lugar mismo del conflicto: la calle. Por otro lado, intentan desafiar el discurso estético

---

<sup>67</sup> BASTIDA KULLICK, Eden (2011): *Arte público crítico*. En red; disponible en <http://edenbastidakullick.com/wp-content/uploads/2012/06/Arte-P%C3%BAblico-Cr%C3%ADtico.pdf>.

dominante, el cual tiende a la protección del público, basándose en criterios de decencia, gusto y calidad.

Lo anterior significa que el artista, al insertar su obra en un espacio público, debe tener una amplia conciencia de la importancia del mensaje que está plasmando y del efecto que su obra va a tener en dicho contexto. Diferentes experiencias al respecto han demostrado que, cuando se han dado actividades de inclusión de la ciudadanía o comunidad local en la realización de obras artísticas públicas se han llegado a generar diversos beneficios intangibles para el arte y para el espacio en el que se encuentra. Al fomentar la participación de los ciudadanos se ayuda a que la figura del artista sea bajada de su pedestal, desmitificándolo y generando un sentimiento de representación personal en la creación de la obra, estableciendo un compromiso con el espacio, la comunidad y el arte.

## **2.4 INSTALACIÓN E INTERVENCIÓN**

Con el objetivo de esclarecer cualquier duda referente a lo que constituye y diferencia la instalación y la intervención, se analizarán desde su enfoque histórico y práctico, enfatizando su estrecha relación con el ámbito social en el que se desarrollan las obras.

### **2.4.1 Instalación**

El mundo del arte comienza a usar el término de instalación a principios de los años ochenta del siglo XX. Éste, afirma Sánchez Argilés, alude en su totalidad al *"acto de desplegar diversos elementos en las coordenadas espacio temporales"*<sup>68</sup>. Las instalaciones pueden llegar a ser objetos monumentales,

---

<sup>68</sup> SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica (2009): "La instalación, cómo y por qué", *El Cultural*. En red; disponible en [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/25543/La\\_instalacion\\_como\\_y\\_por\\_que](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25543/La_instalacion_como_y_por_que).

sublimados, sutiles o casi imperceptibles. En muchas ocasiones las instalaciones hacen uso de objetos comunes y los manipulan o conservan su estado para crear estructuras creativas, o bien transferirles una connotación distinta al descontextualizarlas.

El artista y ajedrecista dadá Marcel Duchamp llamó a esta creación espontánea “*ready-made*” (puede traducirse como “ya hecho”). Para ello, menciona Rovira Sánchez<sup>69</sup>, encontraba un objeto ya confeccionado y lo amparaba con su firma, sin que existiera, en sentido estricto, un proceso de creación detrás de la obra. El concepto aunque en ocasiones cínico y burlón, puso en tela de juicio los paradigmas o cualidades que debía tener una obra para ser expuesta en una galería o museo; asimismo, dio a la generación posmoderna una amplia gama de materiales ya hechos que pueden utilizar en la fabricación y conceptualización de sus obras.

Las instalaciones, como antes se había mencionado, pueden llegar a ser de lo más variadas: hay expresiones minúsculas, como las del artista urbano Slinkachu, en contraste de magnitud con las colosales instalaciones de Filthy Luker.



Anónimo, 2008, sitio desconocido fuente: <http://blog.ekosystem.org/2008/10/slinkachu-interview/>

<sup>69</sup> ROVIRA SÁNCHEZ, Amparo (2003): *Las quimeras del arte*, col. Filosofía: Las Propuestas en sus Textos, Alcoy, Marfil / Publicacions de la Universitat de València, p. 26.



Anónimo, 2013, Sitio desconocido, fuente: Filthy Luker  
<http://antidepressivo.net/2012/10/30/art-attacks-las-instalaciones-en-espacios-publicos-de-filthy-luker/>

En la actualidad las instalaciones artísticas han llamado la atención tanto de los críticos de arte como de la población general, pues conviven en un espacio en el que están generando una experiencia diversa para todos los que se encuentran cohabitando con ella. Sus cualidades escultóricas y arquitectónicas hacen de ella un término lejos de ser unívoco y el cual está siendo redefinido constantemente; Rosalin Krauss y Thomas Mc Evilly, autores de los libros *Passages of modern sculpture* y *sculpture in the age of doubt*, analizan a la instalación contemporánea como "*una ampliación lógica de los límites escultóricos; por esa cualidad expansiva de la escultura para aproximarse y absorber de ella otras formas de arte*"<sup>70</sup>, indicando con ello que tanto la intención del artista como los materiales y técnicas utilizadas en la construcción de instalaciones artísticas son tan libres como variados.

---

<sup>70</sup> ARANDA NÚÑEZ, Víctor (2010): *Módulo de Gestión de Proyectos Artísticos II, Sexto ciclo. Monumentos, escultura en chatarra e instalaciones artísticas*, Facultad de Ciencias de la Educación, Sociales, Filosóficas y Humanísticas de la Universidad Estatal de Bolívar. En red; disponible en [http://www.fce-vir.ueb.edu.ec/fce/documentacion/modulos/ba/MODULO\\_DE\\_GESTION\\_DE\\_PROYECTOS\\_ARTISTICOS\\_II\\_OCTAVO\\_CICLO.pdf](http://www.fce-vir.ueb.edu.ec/fce/documentacion/modulos/ba/MODULO_DE_GESTION_DE_PROYECTOS_ARTISTICOS_II_OCTAVO_CICLO.pdf).

Las instalaciones artísticas en el espacio urbano, se han visto sometidas a cambios relativos a la intención de la obra; a partir de ellos se han generado subgéneros. Algunas de las instalaciones más convencionales son autorizadas y sugeridas por poderes institucionales; de esta manera las obras están cumpliendo una función simbólica y de significación del espacio público premeditada. Asimismo hay quienes las antagonizan y las resignifican, por lo general grupos subversivos al “*status quo*” o el artista mismo como un acto subversivo.

El artista de la instalación Robert Smithson acuñó los términos “Sitio” y “No-sitio” para referirse, respectivamente, al lugar donde se construía y permanecía la obra y al espacio en que se exhibían fotografías, proyectos o dibujos relacionados con ésta, o sea, el museo y la galería de arte<sup>71</sup>. Por su parte, Robert Irwin, artista americano que se ha dedicado a la instalación artística a lo largo de su carrera, menciona en sus reflexiones que una obra de instalación artística puede clasificarse a partir de estos criterios<sup>72</sup>:

- *Sitio-dominante*: Es la instalación que incorpora los principios básicos de permanencia; su connotación es histórica o trascendente y tiende a glorificar aspectos y personajes históricos o sociopolíticos del territorio.
- *Sitio-ajustadas*: La obra se construye bien en la misma locación o en un espacio alterno; es premeditada por el artista y busca la apropiación del espacio en el que se encuentra. Sin embargo, ajusta su escala y magnitud obedeciendo a los parámetros estéticos comunes o socialmente acordados.
- *Sitio-específico*: La escultura u obra de arte es concebida a partir de su integración total al espacio en dónde se encontrará; cohabita con

---

<sup>71</sup> RÖMER, Margot (2003): *La transestética posmoderna*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello / Fundación Banco Mercantil, p. 37.

<sup>72</sup> ESPINOZA, Alejandro, “Robert Irwin (arte instalación)”, *Fin(es) del arte*, <http://artecontempo.blogspot.mx/2005/10/robert-irwin-arte-instalacin.html>, 2005.

el espacio hasta formar parte de él, sin perder su presencia dominante en el espacio.

- *Sitio-condicionada o determinada*: En este caso la obra se integra de forma total y se adapta a las características predominantes del lugar: el clima, la gente que habita en él, su estilo arquitectónico, la luz, las texturas predominantes, el ruido y la vegetación. La intención de esta obra es la creación de una pieza que, a pesar de que no se homogeniza con el espacio, absorbe y proyecta las singularidades del mismo.

La instalación, para poder ser experimentada en su totalidad por el espectador, debe ser apreciada contexto en el que se encuentra; su impacto reside en permitir el escrutinio, la interacción y la experiencia real.

#### **2.4.2 Intervención**

Fernández Quesada sostiene que el concepto de “intervención” está asociado con aquellas prácticas artísticas que relacionan contexto y contenido de la obra. Para ella, el término se refiere a aquellas actividades que implican la expansión de los espacios y circunstancias en las que el arte se puede producir, la inclusión de intereses de la llamada “cultura popular” o de los medios masivos, así como de intereses no-artísticos; y el desarrollo de formas artísticas como el arte conceptual y el *“performance”*. Hablar de intervención artística significa, para esta autora, aludir a aquellas prácticas contemporáneas que *“utilizan el espacio urbano como emplazamiento para analizar las diversas actitudes e intenciones hacia el arte y hacia el entorno en el que se vive: la ciudad. Estas intervenciones abordan o invaden, literal y virtualmente, el*

*espacio urbano como espacio de la sociedad, de la vida diaria (en la que participan y de la que son reflejo)”<sup>73</sup>.*

Una intervención es aquella expresión artística que de forma directa causa una alteración en la significación del espacio o superficie que ocupa, en ocasiones haciendo provecho para su construcción de materiales ya existentes como, por ejemplo, el mobiliario urbano. Pueden rastrearse sus primeras manifestaciones en los años sesenta, seguidas por los movimientos de arte activista de los años setenta y, sobre todo, de los ochenta, cuando la intención era realizar propuestas al margen o en contra del mercado del arte.

La intervención urbana se puede clasificar en cuatro formas predominantes<sup>74</sup>:

- Graffiti
- Post-graffiti
- Intervención específica
- “*Détournement*”

a) *Graffiti*:

El graffiti es un fenómeno de expresión de subculturas urbanas que se ha esparcido por el mundo y ha trascendido hasta la actualidad. Gutiérrez López lo define como un *“movimiento urbano no controlado que consiste en pintar paredes, vallas, trenes, mobiliario o esculturas urbanas en general, públicas o privadas (pero siempre ajenas), cubriéndolas con firmas, garabatos,*

---

<sup>73</sup> FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca (2004): *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos (1965-1995)* (tesis doctoral), Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 1-2.

<sup>74</sup> MAGALHÃES, André (2011): “Tres conceptos para entender el arte urbano”, *Proyecto Chapa.com*. En red; disponible en <http://www.proyecto-chapa.com/2011/08/tres-conceptos-para-entender-el-arte-urbano.html>.

*dibujos, letras, escritos, etc.*"<sup>75</sup>, cuyo origen se encuentra ligado a la aparición del "hip-hop" y el "rap" en la escena musical.

Desde su comienzo se ha caracterizado por su carácter transgresor, competitivo y desafiante ante la autoridad, pues su historia se puede remontar hasta mayo de 1968 en París, Berlín, Roma, México y Berkley, donde las pintas callejeras exponían un mensaje macropolítico central que giraba alrededor del antiautoritarismo y la expresión de un pensamiento discrepante al régimen político y comercial. En Nueva York durante la década de los sesenta y en Filadelfia a partir de 1970, en las expresiones de los escritores de graffiti se podían observar expresiones micropolíticas que surgían en gran medida de una comunidad sumergida en la violencia y desatendida por los estratos sociales altos y el gobierno.

En América Latina ha ocurrido una curiosa combinación entre lo macropolítico y micropolítico, dotando al graffiti de un contenido más bien satírico e inclusive cínico, por lo general originado del descontento hacia las autoridades.

De esta manera se puede entender que las diversas expresiones del graffiti van a estar directamente influidas por la identidad socio-cultural y contexto macropolítico y micropolítico en el que el creador se encuentra sumergido. García Canclini define al graffiti diciendo que "*es un medio sincrético y transcultural*"<sup>76</sup>, refiriéndose a las ciudades multiculturales, que representan las principales galerías masivas en las que se puede observar el graffiti. Sostiene que tanto la forma como el mensaje están influidos

---

<sup>75</sup> GUTIÉRREZ LÓPEZ, José (2006): *Estudio "socio-cartográfico" del alumnado de los dos primeros cursos de la ESO en un instituto de enseñanza secundaria*, col. Investigación, no. 174, Madrid, Centro de Investigación y Documentación Educativa / Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia, p. 31.

<sup>76</sup> MARCIAL, Rogelio (1997): *La banda rifa. Vida cotidiana de grupos juveniles de esquina en Zamora, Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, p. 237.

directamente por un proceso de interacción social en el que convergen distintas culturas que desarrollan una mutua influencia cultural entre ellas, mediante la que construyen la identidad de los grupos urbanos como si fuera un “*collage*”.

El graffitero llega a convertirse en una especie de fantasma dentro de las urbes. Muchos quieren negar su existencia y aquellos que la reconocen lo consideran más cómo un ente terrorífico que habita en las ciudades que como un actor más de ella; sin embargo, estos creadores dotan de identidad a la ciudad como cualquier otro grupo.

Durante el año 1977, Nueva York fue considerada como la capital del graffiti. Creadores representativos de este movimiento, como Taki183, TKID, Cornbread y Cool Earl, se autodenominaron “*bombers*” o bombarderos, cuyo objetivo central era la destrucción de la urbe por medio de “*tags*”, que son las firmas o pseudónimos que los creadores plasman sobre la topografía urbana<sup>77</sup>. Para inicios de los años ochenta, los graffiti neoyorkinos se habían expandido a los ámbitos subculturales y artísticos del resto de América y Europa occidental, esto a través de dos vías principales: por una parte, su participación en el movimiento “*hip-hop*” y la cultura de masas; por otra, su inclusión en los circuitos artísticos por iniciativa de promotores como Claudio Bruni, Yaki Kornblit o Bruno Bischofberger. Para Figueroa Saavedra, la primera exportaba el graffiti desde la calle, sin alteraciones fundamentales, mientras la segunda exportaba una vertiente convencionalmente artística de esta práctica, una especie de “*graffiti de galería*”<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> PALMER, Rod (2008): *Street Art Chile*, Londres, Eight Book Limited, p. 140.

<sup>78</sup> FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando (2006): *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*, col. Anejos de Cuadernos del Minotauro, Madrid, Minotauro Digital, p. 183.



*Taki 183, 70's, Nueva York fuente:  
<http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/04historia1.html>*

La intervención de la ciudad por medio del graffiti ha sido la suma de 3 grandes intenciones: la deconstrucción de los signos lingüísticos a través de la alteración de la forma original, la presencia en el ambiente urbano por medio de firmas y la competencia. Mientras más riesgo haya tomado la colocación del “tag”, más respeto adquieren los graffiteros por parte de sus contemporáneos (a pesar que muchas veces esto signifique afectar el patrimonio arquitectónico o escultórico y la propiedad privada).



*TKID, ca, lugar desconocido fuente <http://www.theinfamousmag.com/2010/magazine/terrible-tkid-170/>*

La característica alteración del signo lingüístico ha hecho de este grupo un híbrido entre escritores y pintores, lejos de ser fácilmente clasificados en parámetros formales artísticos. De alguna manera el graffiti se ha creado a sí

mismo como un género independiente de la comprensión académica del arte, encajando más bien en un análisis desde un enfoque psicosocial e inclusive político en donde confluye la expresión artística como una herramienta indispensable para su creación y existencia.

- *Post-graffiti*

El término parece haber sido tomado de una exposición organizada en 1983 por Carroll Janis; las obras presentadas en ella mostraban cómo, *“tras la austeridad conceptual de los 70, los graffitistas vuelven a encontrar lo que fue la teórica intuición del Pop Art, desarrollando un arte auténticamente popular y formalmente imaginativo, bajo la mirada condescendiente de Andy Warhol”*<sup>79</sup>.

En esta faceta se puede observar una conjunción entre el arte académico, la cultura popular y el graffiti. Los artistas urbanos, a partir de la apertura de este subgénero, comienzan a experimentar con materiales; en lugar de usar exclusivamente aerosoles, utilizan papel, madera y objetos encontrados para la creación artística, ampliando la variedad de la materia prima para sus creaciones. Hacen uso tanto de estenciles, *“stickers”*, letreros pegados con engrudo e inclusive mosaicos para intervenir el espacio urbano. Aunque mantienen los fundamentos básicos del estilo e intención de sus antecesores, hacen un giro estético que generalmente se aleja de la distorsión del signo lingüístico y se acerca más a la creación de personajes.

Uno de los precursores del post-graffiti fue el artista neoyorkino Keith Haring, quien en los años ochenta, y puede que de forma accidental, asentó las bases de esta práctica. El estilo minimalista, las líneas gruesas y las figuras simples del artista de graffiti, similares a las de los dibujos animados, lograron

---

<sup>79</sup> DUROZOI, Gérard, dir. (2007): *Diccionario Akal de arte del siglo XX*, Madrid, Akal, p. 274.

ganar la aceptación tanto del ámbito institucional del arte como la de las subculturas<sup>80</sup>.



fotógrafo: Gobetz Wally obra: Haring, Keith , 2013, Nueva York <http://blog.vandalog.com/tag/keith-haring/>

Como contracorriente artística, el post-graffiti hace uso de espacios o superficies abandonadas para plasmar las obras; es este aspecto tiene un carácter menormente agresivo. Inclusive en ocasiones las obras resultan permitidas o bien requeridas por instituciones gubernamentales o de servicio público. A diferencia del graffiti, en este caso el producto artístico se integra al entorno, ya que éste le sirve como soporte. Las obras comienzan a tener un carácter mucho más narrativo e integrado al espacio en el que se encuentran.

- *Intervención específica*

Magalhães afirma que la “intervención específica” lleva al límite algunos aspectos del graffiti y del postgraffiti, ya que la mayoría de sus practicantes

---

<sup>80</sup> CHILVERS, Ian (2004): *Diccionario Oxford-Complutense: Arte del siglo XX*, Madrid, Editorial Complutense, p. 338.

proviene de estas dos modalidades<sup>81</sup>. Se trata de una corriente minoritaria dentro de la historia del arte urbano, cuyas características principales son el abandono de la identidad gráfica y la creación de obras aisladas, anónimas e independientes. Esta línea de trabajo incluye la investigación y la observación de las particularidades físicas y sociales del entorno de la intervención; por otro lado, la libertad de elección de materiales es todavía más amplia, lo que permite al artista usar todo tipo de técnicas plásticas, lo que muchas veces incluye el desmontaje de mobiliario urbano.

Así, las peculiaridades que conciernen a la intervención específica constan de una gama mucho más amplia de materiales y técnicas a comparación al graffiti y post-graffiti. En sus manifestaciones se puede observar una emancipación de la creación gráfica para adentrarse con la obra en un ambiente que ha sido previamente analizado por el artista tanto social como físicamente. En varias ocasiones el artista opta por el desmontaje del mobiliario público y la modificación de los espacios verdes para el montaje artístico en el contexto urbano, generando de esta manera una íntima relación del artista con el entorno seleccionado y un efecto de desconcierto para el transeúnte.

- *“Détournement”*

Como práctica artística, el *“détournement”* es definido por Foster *et al* como *“integración de producciones de las artes actuales o pasadas en una construcción superior del medio”*<sup>82</sup>, es decir, la desviación de imágenes, textos y hechos sustraídos hacia visiones, estructuras y situaciones subversivas.

---

<sup>81</sup> MAGALHÃES, André, *op. cit.*, nota 74.

<sup>82</sup> FOSTER, Hal *et al* (2006): *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, p. 335.

La técnica de “*détournement*” -término en francés que se puede traducir directamente como “distracción” o “desviación”- surgió en París durante los años 1957-1967 como producto de la coalición de diversos artistas como Asger Jorn, Guy Debord y la mecenas Peggy Guggenheim para fundar la Internacional Situacionista, la cual era “*una tentativa de organización de revolucionarios profesionales en la cultura*”<sup>83</sup>. Su propuesta estética consistía en tomar material publicitario, artístico o algún artículo de la sociedad de consumo e intervenirlos para desviar su significado. Estos primeros artistas del “*détournement*” se consideraron a sí mismos como soldados iconoclastas que tenían como más elevada misión el despertar de la sociedad a la libertad de elección de estilo de vida y pensamiento, lejos de la influencia de consensos sociales o tretas comerciales.

## 2.5 ANTECEDENTES DEL ARTE PÚBLICO EN MÉXICO

Tradicionalmente se dice que los antecedentes del arte público en México se remontan a los años treinta del siglo pasado cuando los muralistas, encabezados por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, realizaron obras dirigidas a la sociedad; sin embargo, hay que reconocer que en ese momento la participación ciudadana no existía; esto es, el artista sólo realizaba obras para exponerlas en espacios públicos, sin que mediara la intervención de la comunidad como parte esencial del trabajo. El público, por tanto, era un ente pasivo frente a esos trabajos artísticos.

En el sentido más estricto de lo que se concibe como arte público en la actualidad, a nivel internacional, sus antecedentes más cercanos se encuentran a finales de los años sesenta con manifestaciones como el “*land art*”, el arte conceptual, el arte activista y el “*performance*” en sus distintas

---

<sup>83</sup> BADENES SALAZAR, Patricia (2006): *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*, col. Humanitats, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, p. 137.

variedades, en muchos de los cuales la participación del público se convierte en el elemento fundamental de la puesta en escena artística.

A continuación se presenta un breve recorrido por algunos de los momentos clave del arte público nacional.

### 2.5.1 La Colonia

El arte público no es nada nuevo en México. Se puede remontar inclusive a la época prehispánica, cuando los “*tlacuilos*” (especialistas prestigiosos de la pintura y escritura) comunicaban su cosmovisión de forma pictográfica dirigida hacia toda la población. En aquel tiempo, menciona Semo<sup>84</sup>, la pintura mural estaba extendida por toda Mesoamérica, como lo prueban los vestigios que aún pueden verse en Bonampak, Cacaxtla, Teotihuacán y hasta el Templo Mayor de la ciudad de México, a partir de los cuales se puede tener una idea de cómo los edificios públicos y los palacios eran adornados con pinturas.

Durante la Conquista el lenguaje pictográfico de las etnias indígenas se vio completamente transformado y en ocasiones las grandes estelas se destruyeron al considerarlas heréticas; sin embargo, algunos misioneros aprovecharon el talento de los “*tlacuilos*” para pintar los templos e ilustrar las obras religiosas para la evangelización de las diversas culturas indígenas. Un ejemplo de ello son los códices testerianos, llamados así por su inventor, fray Jacobo de Testera; en ellos se revela el esfuerzo religioso por enseñar las ideas propias a la manera indígena de los catequizados, usando un lenguaje

---

<sup>84</sup> SEMO, Enrique (2006): *Historia económica de México: Los orígenes. De los cazadores y recolectoras a las sociedades tributarias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Océano, p. 194.

pictográfico que representaba diversos mensajes evangelizadores <sup>85</sup>. Lo destacable es que estos materiales normalmente eran pintados por los propios indígenas.

A lo largo del periodo colonial, al estar penados con la muerte las muestras de inconformidad de los indígenas, éstos realizaban en el anonimato pintas y grafitis sobre los muros de iglesias, conventos y otros edificios del siglo XVI. En Zempoala, Tepoztlán, Epazoyucan, Tezontepec, Tepeapulco, San Miguel Tzinacantepec y Actopan se puede ver cómo manos anónimas grabaron, con la ayuda de alguna punta metálica (hay también presencia de dibujos con lápiz), una serie de magníficas imágenes de estilo y formas sorprendentemente similares. Es muy difícil adivinar la intención de estos dibujos y determinar si fueron realizados solamente por pura diversión o si son símbolos de una expresión indígena ante los cambios en su sociedad; pero, sin duda, tienen un valor plástico y artístico que demuestra que el arte es una forma ideal para reflejar el espíritu humano, para trascender más allá de las barreras del tiempo y dejar testimonio de haber pasado por el mundo <sup>86</sup>. Como puede verse, los indígenas encontraron en el grafiti la única forma de expresión mientras veían su cultura y sus vidas siendo desgarradas por el hierro, la enfermedad, el fuego y la sangre <sup>87</sup>.

Por su parte, los disidentes de Cortés llegaron a plasmar en las paredes del alojamiento de éste insultos y burlas, aludiendo a tesoros que supuestamente el capitán se había embolsado sin repartirlos antes entre la tropa. Estos versos y frases satíricos bien pueden considerarse entre los primeros grafitis. Cortés, obedeciendo a su espíritu combativo, escribió en el

---

<sup>85</sup> RUEDA SMITHERS, Salvador (1998): *Pinceles mexicanos. Tres mil años de pintura*, México, Ciencia y Cultura Latinoamericana, p. 96.

<sup>86</sup> "Grafitis coloniales", *Arte Colonial*. En red; disponible en <http://artecolonial.wordpress.com/2011/06/08/graffitis-coloniales/>.

<sup>87</sup> HERNÁNDEZ, Pablo, *Historia del grafiti en México*, 2ª ed., México, Instituto Mexicano de la Juventud, p. 28.

mismo sitio "*Pared blanca, papel de necios*", a lo que el pueblo respondió de igual modo "*Y aun de sabios y verdades*"<sup>88</sup>. Esto provocó que se dispusieran severas sanciones para aquellos que fueran descubiertos pintando en los muros.

En las localidades importantes del México colonial fueron situadas obras escultóricas en espacios públicos; estos monumentos se dedicarían a celebrar y conservar la memoria de los próceres o de las proezas de la historia nacional, contribuyendo a formar el "espíritu público", pero también a ornamentar la ciudad. Más tarde, en el porfiriato, el mobiliario urbano, como bancas y luminarias, adoptó un estilo "*art nouveau*" cuyas líneas orgánicas dotaban a los objetos de cierta sensualidad y coquetería. Fue durante esta época que cambió la imagen urbana de muchas ciudades en el país, las cuales adoptaron una estética peculiar que revelaba un híbrido de estilos europeos y estadounidenses que, en el espacio social mexicano, resultaba en una imagen forzada y sobrepuesta que reflejaba la desigualdad entre las élites y los pobres.

Se debe considerar que el arte público, en aquellas épocas, obedecía más al interés del Estado por exaltar personajes históricos, mártires y valores para moldear la opinión pública. Escasamente se veían en el espacio urbano obras plásticas que surgieran directamente del sentir de los habitantes.

Aunque desde la Conquista se puede observar el graffiti como un medio de expresión de discrepancia contra los poderes hegemónicos, no fue hasta principios del siglo XX que aparecieron expresiones mucho más elaboradas de arte público autorizado e ilegal, esto es, aquel que surge de las convicciones, la política, la contra cultura y las pasiones.

---

<sup>88</sup> CARRILLO TRUEBA, César (1995): *El Pedregal de San Ángel*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 129.

La significación que el arte público le dará al espacio urbano comienza a tomar un rumbo diferente tanto en el aspecto estético como el discursivo a partir de este momento.

### **2.5.2 El muralismo**

Cuando se trata de muralismo, resulta ineludible hablar del importante papel que José Vasconcelos jugó para su desarrollo. El entonces secretario de Educación Pública durante el gobierno de Álvaro Obregón reformó la educación como ningún otro lo ha hecho en este cargo. Filósofo, diplomático y escritor, fue el mecenas de grandes muralistas como Diego Rivera, Siqueiros, Jorge González Camarena y José Clemente Orozco, quienes plasmaron su obra en edificios públicos, teatros y escuelas, entre otros espacios, para que esos trabajos se pudieran contemplar de forma masiva.

Sánchez señala que Vasconcelos sentó las bases institucionales del muralismo mexicano, dando a los artistas libertad para elegir el tema y el estilo de sus trabajos<sup>89</sup>. El resultado, en general, es una pintura de enorme formato, realizada en espacios públicos, que exalta la Revolución y la historia nacional, acentuando los contenidos indigenistas y aquellos relacionados con los obreros, pero usando un lenguaje plástico de fácil comprensión para las masas con el objetivo de contribuir a fortalecer la conciencia nacional.

Es innegable que en el contenido simbólico del muralismo se vislumbra una clara intención de adoctrinamiento político y mistificación del “mito del mexicano” o el “mito de la Revolución Mexicana”. No obstante este aspecto un tanto manipulador, tiene un valor artístico innegable en la historia del arte

---

<sup>89</sup> SÁNCHEZ, Efraín (2008): “Capítulo 23. Las artes plásticas”, en AYALA MORA, Enrique, ed.: *Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y articulación, 1870-1930*, col. Historia General de América Latina, vol. VII, París, Ediciones UNESCO / Trotta, p. 551.

mexicano. La estética única, técnica, uso del color, símbolos y formas sentaron las bases para lo que se llamó posteriormente la Escuela Mexicana de Pintura, donde militaron aquellos artistas deseosos de llevar a cabo *“un arte público, un arte social, arte de denuncia [...] y con postulados educativos, políticos, sociales, históricos y nacionalistas muy específicos”*<sup>90</sup>.

Durante esta etapa los muralistas ayudaron a narrar de forma pictórica un México idealizado, con héroes míticos, mártires, escenas épicas, valores patrios, dignificar a los indígenas y a la clase obrera; sin embargo es válido preguntarse si estos valores residen hasta la actualidad más bien en un plano imaginario en lugar de uno cercano a la realidad.

Manrique menciona que, para hablar de la escuela muralista nacional, hay que considerar que *“al ser monumental, la pintura mexicana intenta rescatar el antecedente del arte prehispánico y colonial, ambos creadores de magníficas obras monumentales [...]”. Pero también el hecho de ser monumental implicaba para los pintores un especial compromiso hacia el público; o más bien dicho, porque los artistas sentían ese compromiso con el público es que sintieron clara la necesidad de hacer pintura mural. En este sentido, la pintura mexicana [retomaba] el problema de restablecer la relación arte-público”*<sup>91</sup>, dando su propia y personal respuesta.

Durante su segunda etapa, en el gobierno de Lázaro Cárdenas, el muralismo sufrió una decaída, en gran parte debido a la salida de Vasconcelos de su cargo público. Los artistas comenzaron a emigrar a Europa o Estados Unidos durante esta etapa; sin embargo, el presidente revivió el arte mural en un esfuerzo propagandístico para los ideales socialistas predominantes en

---

<sup>90</sup> GARCÍA BARRAGÁN, Elisa (2010): *Retrato a dos tintas. Imaginario de la Revolución Mexicana*, México, Senado de la República - XLI Legislatura / Siglo XXI Editores, p. 33.

<sup>91</sup> MANRIQUE, Jorge Alberto (2007): *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, p. 101.

aquella época. Nuevamente se comenzaron a observar murales en escuelas, instituciones públicas, mercados y sindicatos, entre otros recintos, abriéndole la oportunidad no sólo a los artistas de academia, sino a la población en general, de plasmar su obra en el espacio público. Más tarde la continuación de este proyecto correspondería al Taller de Integración Plástica, fundado en 1949 con el objetivo de realizar murales y escultura monumental, contribuyendo así a la tradición de arte público que ya existía en el país<sup>92</sup>.

Los mexicanos se han caracterizado, en el aspecto educativo, por dos factores predominantes: alta tasa de analfabetismo y bajo nivel de lectura; es debido a esto que la mayoría de los mexicanos han crecido con una comprensión más bien auditiva y visual del mundo circundante y de su propia historia. En este contexto, el arte funciona como un vehículo de comunicación efectivo en una sociedad que está limitada, por su falta de alfabetización lingüística, a una lectura y comunicación puramente visual y pictórica.

---

<sup>92</sup> MASEDA MARTÍN, Pilar (2002): "Los inicios de la enseñanza profesional del diseño. El caso de la Escuela de Diseño del INBA", en PIÑERA RAMÍREZ, David coord.: *La educación superior en el proceso histórico de México. Tomo III: Cuestiones esenciales. Prospectiva del siglo XXI*, Secretaría de Educación Pública / Universidad Autónoma de Baja California / Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior, p. 385.

### 2.5.3 Los años sesenta y setenta

Las décadas de los sesenta y los setenta del siglo pasado estuvieron marcadas por hitos históricos alrededor del mundo: el asesinato de personajes como Martin Luther King o John F. Kennedy; los levantamientos estudiantiles en diversos países, el movimiento “hippie”, genocidios y más protestas. Los jóvenes de aquella época constituyeron una generación que cuestionó el orden mundial y sus reglas, ya que se sentían como prisioneros tras las rejas de una cárcel ideológica, castigados por un crimen que no cometieron; por ello gritaban y vociferaban, clamando justicia a los oídos sordos de un sistema político que ignoraba sus peticiones e inclusive se burlaba de ellas.

La juventud en América se levantó en contra de la guerra, la injusticia y los convencionalismos impuestos, mientras que los políticos se alzaron en contra de que alguien amenazara su posición. Hubo violencia, consignas de justicia, balas y flores. Fue durante esta época que surgió, entre las pasiones y los enfrentamientos, un arte de protesta que apelaba a la comprensión de cualquiera que se viera expuesto a él. El diseño gráfico tuvo un importante papel para volver trascendente e impactante la pictografía en esta época.

Sumido en el caos social, por entonces el gobierno mexicano creó grandes obras monumentales de impacto internacional, en gran medida porque se encontraba bajo el escrutinio del mundo debido a las que las Olimpiadas de 1968 se realizarían en el país.

Unos años antes de estas décadas de los sueños y la psicodelia, los participantes en el movimiento magisterial de 1958 habían realizado pintas de consigna social; éstas eran elaboradas con materiales como nitrato de plata durante las noches y, al ser expuestas a la luz, se tornaban de color negro. También hacían uso de aceite requemado para escribir sus reclamos en los muros. Pero, sin duda, el tiempo más rico en manifestaciones urbanas de arte popular fue el periodo del movimiento estudiantil. Fue entonces, expone

Martínez Genis, cuando *“la conciencia que se manifestó en las grandes movilizaciones sociales de 1968 en México y el mundo tuvo su reflejo en diferentes ámbitos de la vida social, política y cultural. El arte no podía ser la excepción. La toma de la palabra se extendió a las formas específicas del arte para adoptar el modo de poesía, de canto, de mural, de manta, de graffiti, de “performance”, de cartel, de pintura, de escultura, de pinta, de gráfica colectiva. De Arte en Resistencia en toda la extensión de su significado”*<sup>93</sup>.

En ese momento se podían distinguir claramente dos vertientes del arte público: las obras autorizadas y/o patrocinadas por el Estado y el arte contestatario emanado de los movimientos estudiantiles.

a) *Obras autorizadas de arte público en la ciudad de México*

El mejor ejemplo de este tipo de trabajos fue la llamada “Ruta de la Amistad”, realizada en 1968 como parte de los preparativos para los Juegos Olímpicos. El entonces presidente Díaz Ordaz invitó a la comunidad internacional de artistas a realizar una obra monumental que participaría en un evento cultural paralelo a las Olimpiadas, donde se integrarían también la danza, la música y la poesía. Garza Usabiaga dice que esta Ruta de la Amistad *“fue quizás el evento más importante de la Olimpiada Cultural que acompañó a los XIX Juegos Olímpicos de 1968. A nivel urbano presentó al mundo un modelo de ornamentación de ornamentación sin precedentes: escultura monumental y abstracta para decorar avenidas y carreteras [...]”. Con este evento, la competencia y la rivalidad debían dar paso a la convivencia artística demostrando, con representantes de los cinco continentes, cómo las potencias más desarrolladas del globo y del tercer mundo –Occidente y el bloque*

---

<sup>93</sup> MARTÍNEZ GENIS, María del Carmen (2009): “Arte y utopía en la toma de la palabra”, *Devenires*, año X, no. 20, Morelia, Facultad de Filosofía / Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, p. 72.

*comunista— podían trabajar en armonía con fines constructivos*<sup>94</sup>. Con su representatividad internacional, la Ruta de la Amistad era una confirmación del lema de la Olimpiada: *“Todo es posible en la paz”*.

El proyecto tuvo éxito y 18 artistas de 15 países, entre ellos escultores japoneses, sudamericanos y suizos, respondieron originalmente a la convocatoria exportando colosales obras de concreto a través del océano y el cielo. Ese mismo año se colocaron a lo largo del Periférico 26 figuras abstractas de 7 a 26 m de altura, abarcando aproximadamente 17 km de dicha avenida, desde San Jerónimo hasta Cuemanco, y constituyendo el corredor artístico más largo del mundo. Con ello la escultura urbana comenzó a ser considerada como uno de los hechos más relevantes de la plástica nacional<sup>95</sup>.

Mathias Goeritz, artista alemán radicado en México que es principalmente reconocido por enormes obras escultóricas como las Torres de Ciudad Satélite, fue el que estuvo detrás de la idea y la planeación de dicho proyecto artístico colectivo, mientras que el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, designado como Presidente del Comité Organizador de los XIX juegos Olímpicos por el presidente Díaz Ordaz, se encargó de la ejecución del mismo.

Las obras una vez terminada su función estética, y tal vez como un distractor para que se ocultara de forma sinuosa la aguerrida situación social de la ciudad y el país, fueron reubicadas sobre el Periférico Sur para caer en el olvido, y el deterioro, víctimas del vandalismo y el desdén a partir de entonces.

Bajo la mirada del Patronato de la Ruta de la Amistad, A.C., con apoyo de la organización no gubernamental World Monuments Watch, hoy día las esculturas han sido reubicadas en el trébol que une a Insurgentes Sur y

---

<sup>94</sup> GARZA USABIAGA, Daniel (2013): “La Ruta y la Olimpiada”, *Arquine*. En red; disponible en <http://www.arquine.com/blog/la-ruta-y-la-olimpiada/>.

<sup>95</sup> MANRIQUE, Jorge Alberto, *op. cit.*, nota 91, p. 189.

Periférico<sup>96</sup>. Se puede realizar entre ellas un recorrido a pie o en bicicleta con toda comodidad, además que se efectúan periódicamente recorridos guiados alrededor de las esculturas.

*b) Obras de arte de protesta no autorizadas durante 1968*

“*El 2 de octubre nunca se olvida*” es una consigna con la que ha crecido la mayoría de los mexicanos, que año tras año recuerdan con dolor e indignación uno de los varios actos de represión violenta por parte del Estado hacia movimientos disidentes que se han suscitado en el país. Sin embargo, lo que tal vez sí se haya olvidado son los carteles, grafitis y muestras gráficas derivadas del conflicto estudiantil, quizá debido a su cualidad efímera.

Durante 1968 diversos artistas gráficos colaboraron con la causa estudiantil al donar su trabajo para ilustrar las consignas del movimiento. El catálogo de imágenes -parte del cual se describe en el libro *La era de la discrepancia*<sup>97</sup>-, iba desde los signos clásicos de la izquierda, como puños, manos formando la “V” o retratos de líderes populares como el “Che” Guevara e incluso Demetrio Vallejo, del movimiento ferrocarrilero, hasta imágenes que parecían inspirarse en el cristianismo renovado. Algunos carteles mostraban al presidente como un simio militarizado y al ejército como violentos chimpancés armados con rifles reprimiendo al estudiante como única defensa tenía un libro. En general, invitaban a la sociedad a ignorar las mentiras que escuchaban en los medios masivos de comunicación, a cuestionar las acciones de un gobierno corrupto y a crear un espacio libre de diálogo público.

---

<sup>96</sup> AMADOR TELLO, Judith, “Reubicación de la Ruta de la Amistad”, *Proceso*, <http://www.proceso.com.mx/?p=341255>, 2013.

<sup>97</sup> VARIOS (2007): *La era de la discrepancia*, México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, p. 66.

Las brigadas de producción gráfica estuvieron conformadas principalmente por estudiantes y maestros de la academia de San Carlos y de las dos escuelas de artes plásticas de la capital, la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, quienes se solidarizaron de forma íntima con la causa. Experimentaron con diversas técnicas y herramientas de diseño e impresión de carteles y hojas volantes, así como métodos de trabajo en grupo, buscando romper el cerco informativo en torno al movimiento. Los materiales resultantes eran distribuidos por las brigadas de información del Consejo Nacional de Huelga y podían desplegarse rápida y fácilmente en autobuses, bardas o postes. Sobra decir que se trataba de obras anónimas.

Las pintas realizadas durante esta época principalmente tenían que ver con las consignas de los diversos grupos manifestantes en el país (indígenas, estudiantes y ferrocarrileros, entre otros); de muchas de ellas sólo se puede tener memoria en fotografías y en la mente de quienes vivieron en aquella época. En cuanto a su estética, en *La era de la discrepancia*<sup>98</sup> se dice que algunas obras se acercaban al realismo socialista que había imperado en los trabajos del Taller de la Gráfica Popular de los años treinta, mientras que otras se inspiraban en los diseños del mayo francés, algunas parodiaban el logotipo de los Juegos Olímpicos y muchas tomaban elementos estilísticos de las corrientes de moda, como el “op” y el “pop”.

---

<sup>98</sup> *Idem.*



Anónimo, 1968, D.F. Fuente <http://aristeguinoticias.com/0110/mexico/imagenes-la-grafica-del-68-homenaje-al-movimiento-estudiantil/#amp;panel1-4>

#### 2.5.4 Murales cholos y chicanos

Las primeras manifestaciones contemporáneas de graffiti en el país se observaron en el norte durante los años sesenta y setenta del siglo XX. En el tórrido sincretismo cultural que existe entre los emigrantes e inmigrantes de Estados Unidos y México, ciudades fronterizas como Tijuana se vieron de pronto cubiertas de murales cholos y murales chicanos.

El este de la ciudad de Los Ángeles, en California, es uno de los escenarios donde el muralismo chicano se ha desarrollado con mayor libertad, narrando los orígenes urbanos y rurales de dicho grupo, es decir, “*la historia indígena chicana, resignificada en el contexto norteamericano actual*”<sup>99</sup>. Inspirado en los trabajos de la Escuela Mexicana de Pintura, en especial en Rivera, Orozco y Siqueiros, así como en la gráfica popular de José Guadalupe Posada, en los murales chicanos hay presente una preocupación por recuperar la identidad de los mexicano-americanos. Se caracterizan en gran medida por alejarse de una simbología con connotación violenta, integrando a su obra símbolos que provienen más de exigencias sociales y de la exaltación

<sup>99</sup> RODRÍGUEZ, Mariángela (2005): *Tradición, identidad, mito y metáfora. Mexicanos y chicanos en California*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Porrúa, p. 113.

del arte, la cultura mexicana y las prácticas culturales sincréticas de dicho grupo; también buscan evidenciar la injusticias sociales a las que están expuestos los mexicanos en Estados Unidos por su calidad de inmigrantes.

Los chicanos que realizan murales llevan a cabo actividades paralelas para poder sobrevivir, laborando como maestros de arte, trabajadores sociales, funcionarios, directores o integrantes de centros de arte. Rodríguez dice también que las temáticas de sus obras son variadas e incluyen el pasado prehispánico y símbolos culturales como la Virgen de Guadalupe, además de líderes revolucionarios como el “Che” Guevara, Emiliano Zapata y Augusto César Sandino, que conviven con las milpas y el maíz, la muerte y personajes diversos como Benito Juárez y Joaquín Murrieta, quien simboliza la resistencia latinoamericana ante la dominación económica y cultural de los angloparlantes en California durante el siglo XIX<sup>100</sup>.

Por otro lado, aparecidos a finales de los setenta en la costa suroeste de los Estados Unidos, los cholos son mexicanos emigrantes que han vivido largo tiempo en Estados Unidos. Son, dice José Agustín, *“los herederos directos de los pachucos y de los chicanos, y de ellos vino la idea del barrio como territorio sagrado, el uso del paliacate en la frente, casi cubriendo los ojos, los pantalones muy guangos y sombrero. También heredaron la reverencia por el pasado mítico: Aztlán, los aztecas y una religiosidad profunda cuyo centro era el culto a la Virgen de Guadalupe”*<sup>101</sup>. Se caracterizan por compartir estilo, reglamento, lenguaje mixto entre el inglés/español y comportamiento por lo general violento, siempre buscando demostrar a “la banda” su posición como “machos Alfa” y ganar su espacio dentro del grupo. La iniciación de los jóvenes, por lo general, ocurre en el espacio urbano, a la par que enfrentan las asperezas de la marginalidad, la violencia y la pobreza.

---

<sup>100</sup> *Idem.*

<sup>101</sup> AGUSTÍN, José (2013): *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, México, DeBolsillo, p. s/n.

Los cholos también heredaron de los chicanos el gusto por la expresión a través de la pintura mural, sobresaliendo las placas o “placazos” –conocidos igual como “placazos”-, cuya función era el marcaje de un determinado territorio, sea calle, manzana o barrio. El graffiti cholo, entonces, “*desde la más sencilla placa al más laborioso mural, se configura como una promesa de lealtad a su vecindario y a su gente*”<sup>102</sup>. Los murales cholos, generalmente de realización esmerada y con las placas que incluyen los nombres y logotipos de la pandilla y de quien lo elabora, se pueden observar en los barrios latinos de las ciudades fronterizas de Estados Unidos y México. Su estilo se caracteriza por la inclusión de elementos simbólicos e icónicos característicos de la cultura mexicana (la virgen de Guadalupe, símbolos patrios, personajes históricos), mezclados con los íconos propios de la cultura de los cholos (automóviles, mujeres voluptuosas, caricaturas y autorretratos).



Chele, 2007, Lugar desconocido fuente

<http://photopost.brownpide.com/showphoto.php?photo=28162&title=cholo-mural-photo-by-chele&cat=506>

---

<sup>102</sup> FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando, *op. cit.*, nota 78, p.56



Valdez, Tiffany, 2012, Los Angeles, California <http://www.offtoseetheelephant.com/chicano-mural-art-a-look-into-los-angeles-art-culture/>

Tanto el arte chicano como el arte cholo siguen estando vigentes; son manifestaciones artísticas transculturales que tienen impreso tanto el sello de México como de la Unión Americana.

### 2.5.5. Actualidad

El graffiti y los murales que se observan hoy en día han tenido una transformación parcial; sin embargo, aún mantienen el estilo base de sus antecesores. Los “crews” o bandas de graffiteros en las zonas marginales de las urbes utilizan los “tags” o bombas para delimitar un área de dominio territorial<sup>103</sup>; si éste llega ser invadido o “pisado” por la marca de otro grupo, se

---

<sup>103</sup> PEREÑA-GARCÍA, Mercedes (2004): “Transformaciones del territorio político: frontera, territorialidad y soberanía”, en MERCADO, Alejandro y Elizabeth GUTIÉRREZ ROMERO:

le considera una transgresión o bien una incitación a un conflicto. Es de esta manera que el graffiti tiene una significación que rebasa el estilo pictográfico: funciona como un emblema que delimita fronteras, fragmenta el espacio social y dota de una identidad cultural a un individuo o grupo determinado.

a) *Neza, el reino del graffiti*

El grupo Neza Arte Nel, encabezada por el artista Miguel Ángel Rodríguez, popularmente conocido como Lupus, se ha conformado como un colectivo de artistas urbanos del barrio que fusionan el graffiti con la tradición muralista en la zona de Nezahuacóyotl. Su propuesta es *“tender puentes entre el mural y el graffiti... El mural no pictórico, el interés está en lo procesual, la relación entre pintores, graffiteros legales y no legales... Nos interesa el muralismo y tendemos raíces a él, aunque se considere caduco y superado... Nos interesa el arte público, pasar la frontera entre lo popular y lo culto, la brocha y el aerosol”*<sup>104</sup>.

Dentro del colectivo hay artistas egresados de la escuela de artes plásticas La Esmeralda, por lo que el estilo combina la pintura mural tradicional con técnicas alternativas y temáticas sociales. Han realizado obras permitidas en las líneas de metro, en el palacio municipal de Nezahualcóyotl y la Fábrica de Oficios y Arte del Faro Oriente; sin embargo, no se han alejado de la tradición transgresora del graffiti y continúan interviniendo el espacio público en el anonimato y sin la necesidad de una autorización para ello.

De lo anterior se desprende que el arte urbano en la actualidad se puede dividir, en cuanto a su organización y gestión, en dos grupos: el autorizado y el

---

*Fronteras en América del Norte: Estudios multidisciplinarios*, México, Centro de Investigaciones Sobre América del Norte de la Universidad Nacional Autónoma de México, p. 323.

<sup>104</sup> MÉXICO, Iris (2005): “Un tostón de arte mexicano, 1950-2000”, *Addenda*, no. 11, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, p. 17.

ilegal; aunque cualquiera de estas dos catalogaciones no tiene una incidencia directa en la calidad artística de la obra, sí es determinante en su tiempo de vida en el espacio público y en la situación legal de sus realizadores.

No se puede hablar de un solo segmento poblacional que realice arte urbano; en los últimos años profesionistas, artistas y “chavos banda”, entre otros grupos culturales juveniles, realizan obras en el espacio urbano haciendo irrelevante su status socio-económico.

En un inicio el graffiti era casi una expresión exclusiva de las personas que habitan en zonas marginadas de las urbes; hoy la calle es retomada por la población en general y los estilos son reinterpretados de las más variadas formas. Inclusive estas obras tienen una función comercial: hay marcas prestigiadas que hacen uso del arte urbano en sus campañas publicitarias; y en el aspecto propagandístico existen murales que se realizaron por encargo de algún partido o candidato político.

Aunque prevalece en las obras plasmadas un estilo que recuerda el “*pop art*”, se tiene una libertad casi absoluta de elección de corrientes artísticas en las cuales inspirarse para los diseños. No es de extrañar que sea común encontrar continuas referencias a iconos posmodernos, ya que para la mayoría de los artistas el tema principal en la calle es la actualidad y todo aquello que la conforma.



Anónimo, ca, Colonia Nezahualcóytl D.F. fuente: <http://espaciosdecultura.blogspot.mx/2012/08/da-color-neza-arte-nel-espacios-publicos.html>

## 2.6 Arte urbano en el puerto de Veracruz y su zona conurbada

En los últimos años se ha observado en Veracruz un creciente interés por promover el arte público autorizado; sin embargo, entre las grietas continúan surgiendo muestras de murales públicos no autorizados y graffiti.

El arte urbano, como se ha mencionado anteriormente, surge de una necesidad comunicativa que se expresa de forma pictórica; empero, las intenciones dependen del creador o la microsociedad que representan. En el caso del arte público autorizado, rara vez se podrán observar mensajes polémicos o subversivos, ya que su realización depende del criterio y aprobación de quien lo autoriza, mientras que el graffiti y el arte urbano independientes resultan en un caso contrario; se tiene la libertad personal de plasmar cualquier mensaje que se deseé, subversivo, iconoclasta, ofensivo o simplemente decorativo.



Garza, Glez. Daniela. 2013 Av.Miguel Alemán, Veracruz Ignacio de la Llave

Boca del Río se han formado diversos colectivos como es el caso de Hunab-Ku, que ha plasmado su obra en diversas partes de la ciudad. En las obras de este colectivo se puede observar un contenido que exalta la lucha obrera e indígena, los valores patrios perdidos, la azarosa realidad urbana que

viven los artistas y la naturaleza como un recurso precioso bajo constante amenaza.

El grupo fue fundado hacia 2009 y está integrado por más de 10 jóvenes, casi todos universitarios, estudiantes y egresados de Diseño Gráfico. Abraham Torres Martínez, líder y fundador del grupo, afirma que el objetivo esencial del proyecto consiste en *“cambiar paradigmas sociales y demostrar que el arte del grafiti va más allá del vandalismo”*<sup>105</sup>; por ello la obra que realizan no es el rayón, el *“tag”* o un garabato, sino una verdadera creación artística con propuesta de tema, estudio de colorimetría, manejo de sombras, composición visual y hasta consideración acerca del entorno en el que se ejecutará el trabajo. Los murales así elaborados, en algunos casos, tienen la autorización de los dueños del inmueble; sin embargo también se pueden observar manifestaciones no autorizadas.



Anónimo, año 2013, Boca del Río, Veracruz Colectivo Hunab Ku <https://www.facebook.com/colectivo.hunabku.5>

---

<sup>105</sup> LAVIANI, Celeste (2011): “Es arte, no garabatos”, *Imagen del Golfo*. En red; disponible en <http://www.imagendelgolfo.com.mx/paginaex.php?id=2019>.

A la luz de las anteriores consideraciones cabe preguntarse: ¿todo el arte urbano es un reflejo de sentir colectivo de una población? La respuesta es que no necesariamente. Como se ha mencionado antes, existen microsociedades dentro de cualquier sociedad, algunas de las cuales podrían, por diversas razones, sentirse más vinculadas con ciertas expresiones artísticas que otras, sea por edad, intereses comunes, espíritu contestatario, afinidades políticas, etc.

Hablar de la juventud como grupo social, en términos generales, se hace una tarea difícil, ya que existen dentro de ella un sinnúmero de diversos paradigmas, comportamientos y cosmovisiones que se reflejan en sus inclinaciones artísticas, correspondan éstas a las prácticas de arte en sentido convencional, como la pintura, la escultura, la música o la danza, o a sus manifestaciones más alternativas y emergentes.

El arte urbano, en este sentido, es sumamente particular; es único y diverso debido a la dependencia del mundo perceptual de cierto artista o grupo en particular y a la propia expresión plástica. Aunque se pueden repetir ciertos símbolos culturales, siempre son interpretados de formas distintas.

Es importante cuestionarse si el surgimiento del arte urbano autorizado en Veracruz sólo obedeció a un capricho eventual que no tendrá trascendencia ni continuidad. El nivel de deterioro que se ha observado en las obras demuestra que no existe una verdadera organización o interés para la conservación, promoción y restauración de las mismas; estos trabajos suelen ser tan intrascendentes para la población como para la administración pública.

Además la relación simbólica y visual entre la población y las obras públicas en Veracruz se ve afectada por múltiples factores; entre ellos destacan: la falta de alfabetización visual y de referentes artísticos, una pobre educación formal e informal sobre el arte e inclusive una desvinculación con los símbolos presentados. Esto tiene incidencia en la irrelevancia con que la gente

considera a la mayoría de las obras públicas; no obstante, también es válido interrogarse sobre si, en algunos casos, este desapego se puede deber a que la calidad artística de la obra deja mucho que desear y, por ende, no captura el interés de los transeúntes.

## 2.7 Mural *Hablemos del asunto de Israel Barrón*

Las principales características de este mural son:

- *Localización:* El mural *Hablemos del asunto* se encuentra ubicado sobre el talud frontal del INFONAVIT “El Morro”, frente al Boulevard Miguel Alemán, en el municipio de Boca del Río, Ver.
- *Dimensiones:* Tiene una extensión aproximada de 470 m de largo por 4 m de altura en ciertos cuadros mientras que en otros tiene una altura promedio de 1.6 m y en otras 8 m.
- *Tiempo de realización:* 4 meses
- *Materiales utilizados:* Pintura acrílica y tratamiento impermeabilizante.

Cabe mencionar que durante el 2008 el mismo artista realizó un mural durante la administración de Miguel Ángel Yunes, miembro del PAN (Partido Acción Nacional) en el sitio en que ahora se ubica *Hablemos del asunto*, el cual fue pintado en el 2012, siendo presidente municipal Salvador Manzur, quien milita en las filas del PRI (Partido Revolucionario Institucional). Es este trabajo el que sirvió como objeto central de estudio para esta investigación.



Anónimo, año 2008, Boca del Río Veracruz, archivo personal del artista.



Anónimo, año 2012; Boca del Río Veracruz; archivo personal del artista.

### **CAPÍTULO III**

#### **ANÁLISIS DE RESULTADOS**

El trabajo de campo que se realizó para comprobar la hipótesis planteada en el protocolo metodológico consistió en la puesta en práctica de una estrategia cualitativa de recolección de datos llamada *grupo focal*. Con ese fin se reunió a 7 estudiantes de bachillerato, con diferentes niveles socioeconómicos, alumnos del CBTIS y del colegio Villa Rica, con edades que fluctuaban entre los 18 y 19 años, llevándose a cabo la sesión en la cámara de Gesell de la Universidad del Valle de México, campus Veracruz.

El grupo focal constó de 3 mujeres -2 pertenecientes al Colegio Villa Rica y una al CBTIS- y 4 hombres -2 del Colegio Villa Rica y 2 del CBTIS-. (ver anexo 5.2 Transcripción Grupo Focal) Como es obvio, la muestra de este estudio no resulta estadísticamente representativa; sin embargo, resulta válida por tratarse de una investigación cualitativa. Por otro lado, los estudiantes que participaron son ejemplos representativos de su generación; por ende, al hacer un desglose de los hallazgos encontrados durante la sesión, se analizarán tanto los aspectos globales que influyen en su cognición sobre las artes y la cultura como los aspectos locales que resultan de su visión acerca del mural analizado.

Al iniciar la actividad era posible percibir una atmósfera de tensión entre los participantes; se les veía incómodos y con los brazos cruzados, manifestando así escasa disposición para el diálogo. Pero poco a poco, mientras la conversación se generalizaba, fueron olvidando la sensación de que estaban siendo examinados, soltaron sus brazos y las palabras empezaron

a recorrer la mesa, transfigurándose, encontrándose y en ocasiones escapándose de las ataduras de la timidez.

### **3.1 LA GENERACIÓN ACTUAL**

La juventud, como generación, se encuentra hiperconectada; está siendo constantemente redefinida debido a la velocidad del desarrollo de tecnologías de información y el acceso a toda clase de conocimientos en cuestión de segundos. Todo ello está volviendo a estos tiempos uno de los periodos más informáticamente dinámicos. La velocidad se convierte en una exigencia común que se adapta no sólo a la vida virtual de los jóvenes, sino que también se traslada a la vida real en todos los aspectos. El adolescente busca emociones intensas y gratificación instantánea; esto es debido, en gran parte, a que fisiológicamente está constituido para ello, además de que, desde el ángulo social, es influido por el contexto actual, que exige un ritmo acelerado de adaptación al desarrollo tecnológico, industrial e informático.

El sector productivo, por medio de la publicidad, ejerce un alto poder persuasivo en los jóvenes que incluso los inclina a cambiar de manera constante sus hábitos de consumo, a extrapolar sus deseos subconscientes y a la construcción de identidades relacionadas con los condicionamientos a los que son expuestos en sus hogares y con los planteamientos impuestos por la publicidad, en especial mediante los programas de televisión y otros medios. Aunque en México no todos los jóvenes tienen la facilidad de poder navegar por internet, sí se ven impactados por distintos mensajes publicitarios dirigidos específicamente a ellos a través de medios como la radio, las revistas y la televisión; mediante ellos, ciertas marcas han logrado un alcance que se extiende en la mayor parte de la República, inclusive en los lugares más insospechados.

¿De qué habla esta generación? En sus conversaciones reales y virtuales se entrelazan los temas clásicos (las relaciones amorosas y los conflictos que éstas conllevan, la vida de otros, las celebridades, las drogas y el alcohol) con temas actuales como videojuegos, aplicaciones, videos virales, controversias y escándalos en redes sociales. Aguzar el oído para captar de lo que están conversando los jóvenes, o lo que buscan en la red, ayuda a abrir un panorama mucho más amplio para poder extraer los referentes culturales que influyen en la forma en que perciben el mundo y, por ende, es de gran ayuda para comprender los factores internos y externos detrás de sus elecciones.

Las generaciones tienen ideas tan distintas que las conversaciones, muchas veces, resultan en riñas discordantes entre unas y otras. He aquí la importancia de tomar en cuenta el hecho de que estas generaciones nacieron en contextos históricos muy distintos, los cuales, para bien o para mal, construyeron a sus integrantes. En este sentido, distintos teóricos del marketing han popularizado la idea de dividir a las generaciones según sus características globales:

- *Baby Boomers*: Son aquellos nacidos entre los años posteriores a la 2ª Guerra Mundial y 1964. Para Wallace, esta generación se expresa a través del trabajo y se caracteriza por un fuerte arraigo a la familia; sus miembros son responsables, con tendencia a ser conservadores y organizados financieramente<sup>106</sup>.
- *Generación X*: Son los que nacieron a finales de los años sesenta y a principios de los setenta del siglo pasado. Se les designa también como “la generación perdida”. Comenzaron a rechazar las antiguas normas sociales, como la familia, la religión y cualquier otra institución que regulara a la sociedad. A esta generación le tocó vivir el inicio de los videojuegos, las computadoras y los celulares, lo cual polarizó su generación entre los que hacen uso de este tipo de tecnologías y los que

---

<sup>106</sup> WALLACE, Paul (2000): *El seísmo demográfico*, Madrid, Siglo XXI de España, p. 146.

no<sup>107</sup>. Socialmente se caracterizan por ser una generación que comenzó a plantear para la opinión pública temas que antes eran tabús, como la homosexualidad, las drogas, el crimen, el feminismo y el SIDA.

- *Generación Y*: Los también llamados “*boomers de eco*” son los que nacieron a finales de los ochenta y durante los noventa, aunque algunos mercadólogos plantean que se trata de quienes nacieron entre 1979 y 1995. Para Russell *et al*, son personas que tienen sentido común tecnológico y se dice popularmente que nacieron “con el chip integrado”<sup>108</sup>. Esta generación, orientada al cambio, vino al mundo durante los primeros años después de la caída del muro de Berlín, el término de la guerra fría y la expansión de la globalización económica y cultural; vio a temprana edad el nacimiento de la World Wide Web y ha vivido desde su nacimiento el desarrollo de las computadoras, los celulares y los videojuegos. Suelen preferir socializar con sus amigos que buscar relaciones amorosas serias. Esta generación sigue rompiendo con los esquemas tradicionales de la familia.
- *Generación Z*: Son aquellos que nacieron a finales del siglo XX y a principios del XXI; se caracterizan por ser un grupo hiperconectado y dependiente de la tecnología, por lo que se les conoce asimismo como la “generación net”, la “generación Google” o la “I-Generation”. Son conscientes de la problemática ambiental que se enfrenta hoy en día. Se encuentran ávidos de adquirir nueva información y pertenecer a escuelas que los preparen para la problemática actual de forma práctica. Mientras que las generaciones X y Y crecieron con la televisión, la Z está creciendo y siendo educada con el internet. Al vivir su vida divididos entre el mundo real y el digital, sostienen Bernal Bravo y Barbas

---

<sup>107</sup> MONDY, Wayne y Robert M. NOE (2005): *Administración de recursos humanos*, 9ª ed., México, Pearson Educación, p. 246.

<sup>108</sup> RUSSELL, J. Thomas *et al* (2005): *Kleppner. Publicidad*, 16ª ed., México, Pearson Educación, p. 112.

Coslado, se han ganado igualmente los sobrenombres de la “generación de la apatía” y la “generación silenciosa”<sup>109</sup>.

El propósito real de estas divisiones generacionales es crear mensajes publicitarios que impacten de forma certera a dichos segmentos; sin embargo, retomando el aspecto social, conocer las características de estos grupos resulta útil para una reflexión de la situación actual de los jóvenes que pertenecen a las generaciones Y y Z, marcadas por la hiperconectividad y la globalización económica y cultural.

El presente es cada vez más complejo en el aspecto cultural. Aunque la globalización es un tema que se ha gestado desde hace muchos años atrás, la transnacionalización de productos televisivos y objetos de consumo ha transformado a las naciones, que han abierto sus puertas al mundo en espacios pluriculturales en donde convergen no sólo empresas transnacionales, sino distintas ideas, conceptos y paradigmas que rebasan el espacio virtual. Aunque las dos generaciones viven en un estado de constante interacción global, éste mismo redefine, genera competencia, destruye antiguas costumbres y gestiona los elementos que conformaran el consciente colectivo de estas generaciones.

### **3.2 LOS JÓVENES EN MÉXICO: RETOS, OBSTÁCULOS Y DESARROLLO DEL APRENDIZAJE**

La población de México está conformada en gran parte por jóvenes. En el censo realizado en el 2010, los jóvenes entre 12 y 29 años de edad representaban el 32% del total de los habitantes. A pesar de ello, es evidente

---

<sup>109</sup> BERNAL BRAVO, César y Ángel BARBAS COSLADO (2013): “Capítulo 7. Una generación de usuarios de medios digitales”, en APARICI, Roberto: *Conectados en el ciberespacio*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, p. s/n.

que México es un país que no se adaptado a las necesidades de esta generación, como afirma Flores<sup>110</sup>.

Los jóvenes mexicanos se encuentran constantemente atrapados en una paradoja sobre su responsabilidad como ciudadanos globales: se les exige continuar sus estudios, terminar una carrera universitaria e insertarse en el mercado laboral; sin embargo, la oferta laboral es escasa y usualmente discriminan a los jóvenes por falta de experiencia, alcanzando un tasa de desempleo de 8.7%<sup>111</sup>. Por añadidura, la calidad de su aprendizaje, por lo general, es deficiente; y esto se suma a la desigualdad socio-económica y el analfabetismo. Éstas son algunas causas del rezago en cuanto a preparación intelectual, ética y moral que trunca el desarrollo profesional de los estudiantes en un mundo cada vez más competitivo y limita la formación de profesionistas que colaboren con el desarrollo del país.

¿Por qué optan entonces? Pueden optar por el empleo informal (aquel que no se encuentra legalmente acreditado), el subempleo (dedicarse a una profesión en actividades ajenas a su preparación), o bien, por no decidir en lo absoluto. Las cifras de jóvenes NINI (término que acuñaron los medios para definir a los jóvenes que ni estudian, ni trabajan) en México se ha elevado a niveles alarmantes que ya están detonando alarmas rojas entre los analistas de economía y desarrollo social. México se mantiene como el tercer país con el índice más alto de NINIs, con un 24.4% de la población respecto a los países pertenecientes a la OCDE: hay 2.6 millones de jóvenes que no se encuentran matriculados en la escuela, sea pública o privada, y que tampoco trabajan<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup> FLORES, José Eduardo: *Sobre las oportunidades laborales para los jóvenes en México*. En red; disponible en [http://www.fundacionpreciado.org.mx/biencomun/bc201/opor\\_laborales.pdf](http://www.fundacionpreciado.org.mx/biencomun/bc201/opor_laborales.pdf).

<sup>111</sup> VELASCO C., Elizabeth: "Desempleo entre jóvenes, más del doble que en mayores de 30 años", *La Jornada*. En red; disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2013/02/17/sociedad/028n1soc>.

<sup>112</sup> "OCDE: México es el tercer país con más jóvenes *nini*", *Universia*. En red; disponible en <http://noticias.universia.net.mx/actualidad/noticia/2012/12/03/986176/ocde-mexico-es-tercer-pais-mas-jovenes-nini.html>.

Este asunto en particular está causando revuelo en el sentido de que estos jóvenes, en un futuro, serán trabajadores morosos o blancos vulnerables para ingresar a grupos de delincuencia organizada.

El desarrollo de la actividad profesional, sensitiva y creativa de los jóvenes es fundamental para el futuro progreso del país. Si las instituciones públicas y privadas no comienzan a brindar mayores posibilidades de desarrollo profesional dignamente remuneradas para los jóvenes, es muy probable que el futuro no vaya a pintar un panorama promisorio. Se debe llegar al entendimiento de que esta generación es la nueva fuerza motriz que podría llegar a crear una nueva dinámica aprovechando la tecnología, la fuerza colectiva y la creatividad; sin embargo, si sus talentos se mantienen estáticos, o bien se deciden por emigrar del país buscando mejores oportunidades de empleo, ésta será energía desperdiciada para los fines de desarrollo de México.

### **3.2.1 Educación**

#### **a) El nivel de lectura como indicador de calidad del aprendizaje**

El primer aspecto que se ha de notar en el estudio realizado es la investigación sobre el nivel educativo formal e informal de los estudiantes. En la entrevista que se realizó se destacó la tendencia en ese grupo de un mayor nivel de lectura de textos literarios en las mujeres que entre los hombres; a pesar de ello, algunos de los varones expresaron interés por leer artículos de revistas sobre tecnología, otro por la música -ya que le resulta aburrido quedarse quieto leyendo- y otro por algunas obras de Gabriel García Márquez que leyó para una asignatura escolar.

Los alumnos del CBTIS mencionaron que cuentan con una plataforma virtual en donde pueden buscar libros, entre otras lecturas. Una de las chicas y

uno de los jóvenes comentaron que esta herramienta los ha ayudado a incrementar su gusto por la lectura.

Se les cuestionó, asimismo, sobre si gustaban de leer libros elegidos por su cuenta, fuera de los que están incluidos en los programas académicos, encontrándose que dos de las mujeres sí mostraron un mayor interés por la literatura, mientras que los hombres mencionaron que sí leen ocasionalmente, pero que no son muy aficionados a ello.

La literatura es un producto artístico; por lo general, es uno de los primeros y más accesibles acercamientos al arte; por ende, el nivel de lectura tiene un peso importante en el desarrollo de la apreciación artística en los individuos. La literatura, de alguna manera, en especial durante los años de formación, será el maná del que se alimentará la mente del niño, y luego del joven, construyendo dentro de la misma referentes, significado y configuraciones de la realidad.

En un país como México, de pocos lectores y muchos libros que juntan polvo en los estantes, la situación de la literatura se encuentra justamente definida como en crisis, tanto así que cualquier intento de fomentar la lectura en los mexicanos que sea considerado exitoso, o un leve indicio de un incremento de lectura en algún segmento poblacional, es ovacionado y alabado. Sin embargo, surge una pregunta importante; sí, hay pocos mexicanos leyendo; pero ¿qué están leyendo?

La anterior pregunta se podría responder, menciona Chacón<sup>113</sup>, con base en los resultados de la encuesta realizada por INEGI y CONACULTA, según la cual los libros más populares entre los jóvenes mexicanos son: la Biblia, *Juventud en éxtasis*, *Don Quijote de la Mancha*, *Cien años de soledad*,

---

<sup>113</sup> CHACÓN, Benjamín (2008): "Hábitos de lectura de la sociedad mexicana", *Bien Común*, no. 162, México, Fundación Rafael Preciado Hernández, p. 9.

*Cañitas*, *El principito*, *Volar sobre el pantano* y *Harry Potter*, esto es, una heterogénea mezcla de literatura clásica, fantástica, popular y “light”. Del mismo modo, los autores favoritos resultaron ser los siguientes: Carlos Cuauhtémoc Sánchez, Gabriel García Márquez, Miguel de Cervantes Saavedra, Octavio Paz y Pablo Neruda.

Lo que pueden estar indicando estos resultados sobre la selección literaria de los mexicanos es que éstos están influidos directamente por aspectos culturales; es el caso de la Biblia, que se ha preservado a través del tiempo no sólo como el primogénito de la comercialización de los libros impresos, sino que también es uno de los libros más populares alrededor del mundo, ya sea en carácter de material para investigación teológica o bien como un elemento indispensable entre los practicantes religiosos. En México existen alrededor de 6,652 asociaciones religiosas de las cuales, de forma preponderante, unas 3,065 son católicas, apostólicas y romanas, según datos de la Secretaría de Gobernación<sup>114</sup>; por ello no resulta sorprendente que la Biblia sea tan popular en el país.

Otro motivo para el resto de los libros que reveló el estudio puede encontrarse en el paquete de textos sugerido por la Secretaría de Educación pública o bien fomentada por programas o festivales sobre la cultura y las artes. Es cierto que hay un decreciente nivel de lectura en México, el cual ha llevado a un fracaso cuantitativo a los programas de fomento a la lectura, situando al país en el lugar 107 de lectura entre 108 países, según información de la ONU; asimismo, no se puede dejar de lado la cifra irrisoria de una media de 2.8 libros leídos al año<sup>115</sup>. Sin embargo, a pesar de ello, se puede observar que las obras literarias sugeridas en los programas escolares, como *El*

---

<sup>114</sup> GONZÁLEZ ALFARO, Federico (2010): “Breve recuento de las religiones en México”, *Sayula Jalisco*. En red; disponible en <http://sayula-jal.blogspot.mx/2010/11/breve-recuento-de-las-religiones-en.html>.

<sup>115</sup> SHERIDAN, Guillermo (2007): “La lectura en México /1”, *Letras libres*, México, Vuelta. En red; disponible en <http://www.letraslibres.com/revista/columnas/la-lectura-en-mexico1>.

*principito*, *Don Quijote de la Mancha*, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz –mexicano ganador del Premio Nobel de Literatura- o las crónicas e historias de Gabriel García Márquez, al menos en un nivel básico y de corto alcance, han tenido influencia sobre los lectores actuales, al menos en el aspecto de ser conscientes de su existencia.

En el caso de la literatura popular juvenil como las sagas de Harry Potter, y *Crepúsculo* o *Cañitas*, entre otros, se podría explicar su éxito a la conjunción de estrategias de marketing dirigidas de forma directa al segmento de mercado y, sobre todo, al matrimonio del cine con la literatura popular, lo que ha convertido a la adaptación cinematográfica de diversos libros en uno de los más efectivos detonadores de ventas para éstos.

Es importante, en este punto, señalar que el término "literatura" es amplísimo y contiene diversas subdivisiones. Qué está leyendo una persona puede llegar a ser directa o inversamente proporcional a la calidad de su aprendizaje, entendiendo este último como el dominio de cultura general y la capacidad de análisis crítico. El sistema educativo, en la mayoría de las escuelas que cuentan con el nivel de enseñanza media y media superior –es decir, secundaria y preparatoria-, ha hecho un esfuerzo por acercar a los alumnos a lecturas académicas, poesía, filosofía, literatura iberoamericana y literatura clásica; sin embargo, esto ha resultado infructuoso, ya que los alumnos no escogen por su cuenta fuera del ámbito institucional este tipo de lecturas. Las instituciones educativas han depositado mucha más atención en la capacidad memorística de los estudiantes en lugar de enfocar las técnicas de manera integral para un juicio crítico del estudiante frente a la lectura y los temas que la misma trata; esto ha llevado a que los estudiantes se enfrenten con una problemática bastante real: el analfabetismo funcional.

UNESCO define al analfabeta funcional como aquél que es mayor de 15 años que, aunque tenga la capacidad de leer y escribir, no ha cubierto al menos 4 años de educación básica o ha abandonado el sistema educativo; es,

explican Infante y Letelier (2013:19), la persona que “*no puede emprender aquellas actividades en las que la alfabetización es necesaria para la actuación eficaz en su grupo y comunidad y que le deberían permitir continuar haciendo uso de la lectura, la escritura y la aritmética al servicio de su propio desarrollo y del de la comunidad*”<sup>116</sup>. Si en el país existen aproximadamente 33 millones de personas que cumplen con los criterios antes planteados, las cosas tampoco pintan muy bien para los alumnos que continúan sus estudios, ya que se enfrentan a una educación pública de muy baja calidad, dificultando enormemente su progreso intelectual, como el mejoramiento de su calidad de lectura; un síntoma o consecuencia de ello es que el lector puede recordar lo que acaba de leer, pero encuentra una gran dificultad en comprender a profundidad y dar una opinión razonada, inclusive en el nivel universitario.

Volviendo al asunto de la lectura, un estudio realizado por el INEGI y el CONACULTA en el 2006 reveló que el hábito de leer es mucho más fuerte en los jóvenes; conforme aumenta la edad, los porcentajes se elevan ligeramente para después continuar en descenso: en el grupo de 12 a 17 años, el 66.6% pueden calificarse como lectores; entre los de 18 a 22 años, el 69.7% lee; el porcentaje baja a 52.6% entre los que tienen de 23 a 30 años, subiendo posteriormente para los mexicanos de 31 a 45 años, mientras que en edades más avanzadas los porcentajes de lectura van disminuyendo<sup>117</sup>. Los motivos para el declive de la frecuencia de lectura en adultos pueden ser múltiples: desde la falta de tiempo debida a actividades laborales hasta las condiciones ambientales y la situación socioeconómica; otros quizá ya no le encuentran una utilidad práctica a la lectura después de cursar grados académicos.

---

<sup>116</sup> INFANTE, María Isabel y María Eugenia LETELIER (2013): *Alfabetización y educación: Lecciones desde la práctica innovadora en América Latina y el Caribe*, Santiago de Chile, UNESCO, p. 19.

<sup>117</sup> CHACÓN, Benjamín, *op. cit.*, nota 113, p.8.

En este sentido es importante reconocer la fuerte influencia del estado socioeconómico de las personas en relación con su nivel de lectura. En un país con diferencias abismales de ingresos “*per cápita*” y educación, a una persona con ingresos que apenas cubren sus necesidades básicas la compra de un libro le parecerá irrelevante. Sin embargo, aquí recae la importancia de la educación en todos los niveles socioeconómicos y del reforzamiento del hábito de la lectura durante la etapa formativa, tanto en el ámbito de la educación formal como en la informal, para que en la edad adulta se pueda considerar la lectura de libros como un elemento importante en la organización de la rutina diaria o semanal.

Se pudo observar que el nivel de lectura entre los sujetos que conformaron la muestra no se encuentra directamente relacionado con la inclinación de la escuela a fomentar esta actividad o con el nivel socioeconómico; el interés por la literatura está influido por sus gustos y hábitos, e inclusive por lo que ellos definen como su personalidad. Los resultados revelan que, mientras más empatía siente los sujetos del estudio por cierto tema artístico, más sencillo es para ellos relacionarse, experimentar y estudiarlo; esto se comprobó en el caso de Emilio, el cual, a pesar de no tener una inclinación o gusto particular por la literatura y la pintura, practica un instrumento musical y declara tener una relación estrecha con la música. Por el otro lado, Andrea dijo que le gustaban los temas históricos y la arquitectura; empero, no mostró conocimiento sobre pintura o escultura, y sus relaciones cognitivas con el arte están directamente relacionadas con su ordenamiento y la discriminación de información que le es útil de la que no.

## **b) Acercamiento al arte y frecuencia de visita a museos**

Entre los jóvenes mexicanos de distintos niveles socioeconómicos existen ciertas diferencias esenciales en cuanto a su inclinación por estudiar ciertas carreras, su facilidad para viajar, los lugares que frecuentan los fines de

semana o las condiciones de vivienda, entre otros; sin embargo, hay más coincidencias de las que perciben. En el grupo focal se calcula que hubo una mezcla de sujetos de niveles socio-económicos A/B, C+ y C; no obstante, al cuestionarles sobre la importancia del arte en la vida de los seres humanos, todos coincidieron, manifestándolo de una manera u otra, en que es esencial para que el humano pueda expresarse; más adelante, cuando se les cuestionó sobre su opinión al respecto del deterioro de la obra *Hablemos del asunto*, mencionaron que era una cuestión de educación y que el valor que se le podía dar a la obra no era el mismo que ellos sentían (esto a pesar de que realmente no habían visto la obra en sí, sino que sólo sabían someramente de la existencia de dicho producto artístico).

Los jóvenes que participaron en el grupo focal, en particular, revelaron tener conciencia sobre la importancia del arte; sin embargo, hay que considerar que sus respuestas se ajustan al lugar común de definir al arte como una forma de expresión. Aunque coincide con una de las funciones de la obra de arte, esta reflexión permanece en un nivel superficial y aparentemente condicionado a lo largo del tiempo, lo cual puede estar influido por la poca profundidad que se da a las materias artísticas dentro del currículum educativo.

De los jóvenes que participaron en el estudio, todos han asistido a museos, si bien afirmaron no haber ido a uno que contuviera piezas como pinturas, esculturas, instalaciones o intervenciones. En general, acudieron por medio de la escuela a museos de antropología o arqueología y ciencias naturales, así como a museos especializados en temas sociales, como el museo Memoria y Tolerancia en la ciudad de México. Llama la atención que ninguno de ellos ha visitado un museo en el puerto de Veracruz. Cuando se les inquirió sobre su gusto particular por algún artista, sólo una de las integrantes del grupo mencionó conocer o admirar a una pintora (Frida Kahlo) el resto mencionó a músicos actuales. Lo anterior revela que en el grupo había una tendencia muy marcada: una ausencia de experiencias en museos de arte,

un conocimiento llano de artistas (pintores, escultores etc.) y un desinterés general por visitar un museo que contenga piezas artísticas.

En el caso de la mención de Frida Kahlo, hay un fenómeno importante que se debe tomar en cuenta: la transformación del producto artístico a un producto de consumo comercial. Kahlo es una de las más afamadas representantes de la pintura surrealista en México y en los últimos años se ha explotado su imagen comercialmente con los más variados artículos, desde plumas, aretes, libretas y playeras estampadas hasta una película protagonizada por la actriz veracruzana Salma Hayek. La obra y el personaje de Frida Kahlo han acabado por convertirse en un producto de consumo popular.

Derivada de los datos anteriores, la cuestión que se considera más importante para responder es: ¿por qué los jóvenes en este grupo no frecuentan los museos? Esto se puede deber a distintos motivos. En primer lugar, a muchos de ellos, a pesar de que expresaron un somero interés por la literatura y algunas artes, en las escuelas no se les fomentó un interés por visitar pinacotecas o a museos de arte; en realidad, los centros educativos obviaron estas visitas y en su lugar les ofrecieron recorridos por museos de antropología, ciencia e historia.

Por otro lado, en la misma ciudad de Veracruz, la oferta de museos y exposiciones, aunque existente, les resulta poco atractiva. De todo el grupo consultado, nadie dijo haber visitado un solo museo en el puerto. Analizando esta situación se puede suponer que, en primer lugar, no hay una estrategia de difusión efectiva que alcance a impactar a estos jóvenes; y en segundo lugar, la museografía y el montaje de exposiciones locales deja mucho que desear.

La formación en el terreno de la educación artística en la escuela es menester si se tiene el objetivo de revalorizar la función del arte como constructor del tejido social. Un estudio realizado por CONACULTA en el 2010

sobre el perfil de los asistentes a museos mostró que la tercera parte de los visitantes –un 31.7%- llegó a conocer los museos por recomendación de un maestro o por haberlo visto mencionado en un libro de texto; el 18% lo conoció por la recomendación de un familiar o de amigos; y sólo un 6% por medios como la publicidad, el internet, una oficina turística o la radio<sup>118</sup> .

La revolución de tecnologías de la información y comunicación que trajo consigo el siglo XXI está afectando al sector cultural en México como nunca antes. En una sociedad que tiene una cultura visual predominante (televisión e internet), tanto los museos como recintos históricos deben adaptarse a las nuevas exigencias de entretenimiento cultural si es que no quieren caer en el olvido. Se puede observar el éxito de esta adaptación en lugares como la zona arqueológica del Tajín en Papantla, Veracruz, en donde se realiza un espectáculo audiovisual en la noches sin una afectación directa a la antigua estructura del sitio. Puede que adaptar avances tecnológicos a los museos y espacios culturales sea la respuesta para aumentar la afluencia de visitantes a los mismos.

### **3.2.2 Percepción**

#### **a) La formación de referentes, significantes y significados**

El estudio reveló que, a pesar de que los sujetos del grupo de estudio tenían conciencia de la existencia de un producto artístico frente a la unidad habitacional INFONAVIT El Morro, todos dijeron recordar sólo vagamente su contenido iconográfico, hecho que demuestra que, a pesar de que el mural se

---

<sup>118</sup> ÁVALOS FRANCO, Carlos C. y Ulises VÁZQUEZ ROSARIO (2011): *Estudio de visitantes a museos 2010*, México, CONACULTA. En red; disponible en [http://sic.conaculta.gob.mx/estudios\\_publico/17.pdf](http://sic.conaculta.gob.mx/estudios_publico/17.pdf).

encuentra en una locación que frecuentan, hay ciertos factores perceptivos que imposibilitan la comunicación efectiva de la obra de arte.

Principalmente antes de mencionar los recuerdos vagos que tenían sobre la obra, la mayoría recordó sobre todo el deterioro de la misma; dijeron que estaba grafiteada y sucia, o que solían poner lonas y pancartas políticas durante temporadas de campañas electorales. A este obstáculo perceptivo Gombrich lo llama “efecto enmascarador”<sup>119</sup> y consiste en el efecto perceptivo que se da lugar cuando se tiene una impresión fuerte sobre un elemento (ej., el deterioro del espacio) y esto impide la percepción de umbrales inferiores (los elementos de la obra artística *Hablemos del asunto*). La noción del efecto enmascarador puede ayudar a entender una de las razones por las cuales no se ha centrado la percepción de los sujetos de estudio en los signos del mural en cuestión: el deterioro está causando un mayor impacto visual en ellos que la obra en sí.

Por otro lado, la percepción es selectiva y está conformada por los referentes que serán definidos en la formación de los sujetos, ya que fueron adquiridos con relación a su educación formal (institucional) y su educación informal (casa); por lo tanto, en el proceso de la educación no formal (autodidacta) los sujetos seleccionarán aquello que les parece práctico e ignorarán el resto de forma natural. En muchas ocasiones, esta actitud los convierte en miopes funcionales frente a casos presentados que les parecen ajenos, o a ambientes de los que no pueden extraer información útil. La frustración o rechazo ante lo desconocido involucra al proceso perceptivo e imposibilita organizar naturalmente la información; a causa de ello tienden a ignorar la información y excluirla del contexto.

---

<sup>119</sup> GOMBRICH, Ernst H.(2012): “La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte”, en GOMBRICH, Ernst H *et al.* *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, p. 21.

El cerebro no ve una realidad completa; lo que se percibe es apenas una selección limitada que es definida por la ecología –haciendo referencia con el término a la relación e interacción del individuo con el ambiente-. El Dr. Beau Lotto, afamado neurocientífico que se especializa en el estudio de la percepción, bien define este concepto de la relación entre ecología y percepción al señalar que el hecho perceptivo define al individuo y va a estar directamente influido por el aprendizaje a lo largo del tiempo<sup>120</sup>; la relación que cada sujeto tiene con su ambiente es enteramente una experiencia intrapersonal, lo cual podría llegar a facilitar la comprensión de por qué los seres humanos pueden interpretar una misma escena de formas completamente distintas.

### 3.2.3 Interpretación

Como parte central para el grupo focal, se les mostró a los participantes la imagen de un cuadro del mural *Hablemos del asunto*. Es importante destacar que algunos de los sujetos confundieron la imagen actual con el mural que estaba antes en el mismo sitio; no fue hasta que uno de ellos comentó que, por la pavimentación de la calle que se ve en la foto, probablemente la toma era reciente, que descubrieron que el mural es actual.

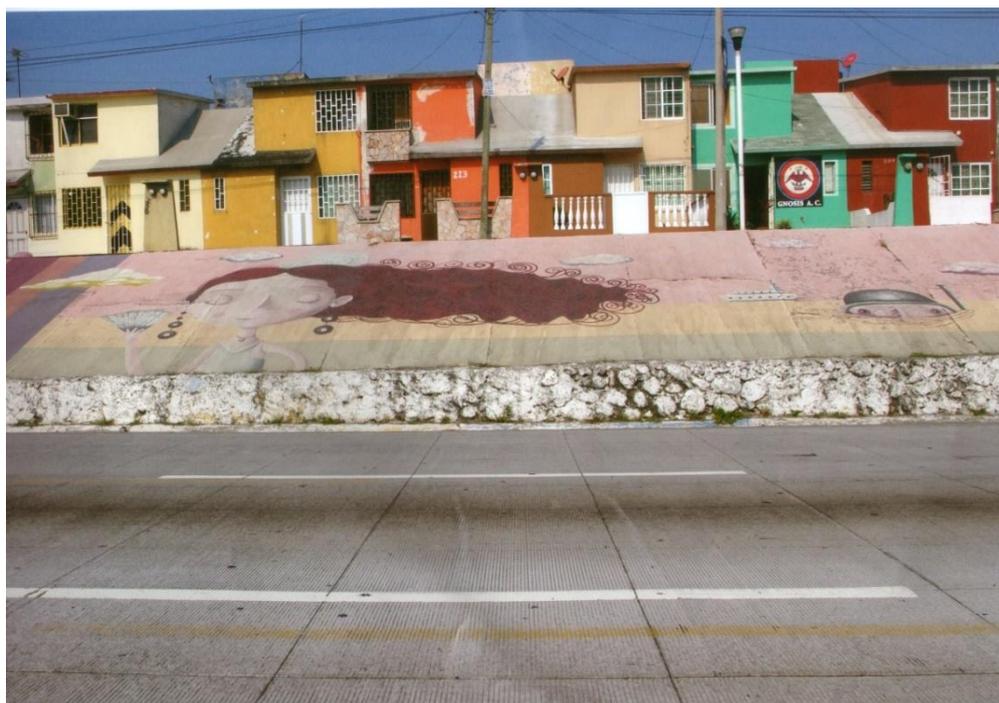
Hubo comentarios de sorpresa sobre el contenido de la obra, ya que muchos, a pesar de pasar diariamente frente a él, no se habían percatado del contenido gráfico del mural, lo cual demuestra la estrecha relación del elemento perceptivo para posibilitar los procesos de interpretación. La mayoría de los sujetos se concentraron mayormente en una interpretación denotativa del contenido del cuadro, más que connotativa; no obstante, establecieron

---

<sup>120</sup> “Beau Lotto: ilusiones ópticas que demuestran cómo vemos”, *TED. Ideas Worth Spreading*. En red; disponible en [http://www.ted.com/talks/beau\\_lotto\\_optical\\_illusions\\_show\\_how\\_we\\_see.html](http://www.ted.com/talks/beau_lotto_optical_illusions_show_how_we_see.html).

relaciones entre los personajes y las emociones, llevando a cabo un proceso creativo.

Cuando se les cuestionó acerca de si el mural tenía relación con los “jarochos”, algunos de ellos coincidieron en que tenía mayor asociación con el Veracruz de antes, ya que recordaban que había referencias a la pesca, la música y la artesanía. En este aspecto se da a notar que el mural, en la opinión del grupo de estudio, no se relaciona directamente con su generación y con las diversas actividades que ésta realiza, sino que está vinculado con generaciones pasadas; a causa de esto, el no identificar a su generación con los elementos presentados en el mural podría estar imposibilitando una relación empática con la obra. La imagen que fue interpretada es la siguiente:



Garza González, Daniela, 2013, Boca del Río, Veracruz

De las interpretaciones ofrecidas por los sujetos de estudio se desprende que ellos ven en la imagen a una mujer (“una señora” para unos y “una muchacha” para otros) que está en la playa, cerca del mar, viendo hacia éste y disfrutando de la brisa y de lo que es Veracruz. Por tener un abanico en

la mano se dijo que tenía calor; y al haber cerca de ella una figura pequeña, se mencionó que era su hermanito que estaba jugando o bien que se trataba de *“un buzo o algo por el estilo”*. Otra idea coincidente fue que la dama está pensativa y no se ve muy feliz; se dijo que está triste y *“pensando como en un problema que la tiene abrumada”*. Asimismo, los jóvenes expresaron que la imagen podía asociarse con Veracruz porque *“al fondo se ve un barco, y siempre que ves el mar de Veracruz vez barcos”*.

Se distingue entre las respuestas una tendencia a atribuir una emoción de melancolía o nostalgia al personaje en primer plano. La razón para ello posiblemente sea que el ser humano tiene un alto grado de sensibilidad ante los rasgos faciales; las comunicaciones kinésicas que se entabla en base a la interpretación de los rasgos faciales más sutiles, pueden comunicar distintos referentes humorísticos, inclusive cuando no era la intención original del artista. La mujer en el cuadro tiene los ojos cerrados, lo cual puede connotar para los sujetos un estado de reflexión, y la boca, con una leve sonrisa, que puede dar el referente de un humor neutral o bien melancólico.

Cuando se observa un rostro- ya sea en la pintura o en la vida cotidiana- se tiende a conformar una impresión global del mismo en donde se le da más importancia a los aspectos temperamentales de los sujetos, que se dilucidan en ciertos rasgos faciales, más que a una descripción real de los detalles del rostro; es por ello que en la pintura renacentista, como posteriormente en la realista y la moderna, los retratos suelen reflejar más una impresión general e idealizada del temperamento del modelo en lugar de una impresión hiperrealista del mismo. Esto último no fue lograda hasta la aparición de la fotografía y la corriente hiperrealista que se observa en diversos artistas plásticos hoy en día.

Las elementos gráficos que se aprecian en la obra tienen cierto grado de abstracción; pero se comprenden sin problema porque el cerebro humano es capaz de establecer relaciones de identidad con objetos o formas similares.

Gombrich menciona que las personas *“racionalmente tenemos la libertad para clasificar las cosas de formas diversas y ordenarlas en relación a lo que nos importa, qué cualidad puedan tener en común, sea por el peso, el color, el tamaño, la función y la forma, y en este especificar cuál es el aspecto en que una cosa se asemeja a otra”*<sup>121</sup>. Es por este motivo que los informantes pudieron clasificar como humanos a los personajes que se presentan en la imagen y además identificaron una expresión emocional en la figura más grande.

La ley de Toepffer dicta que *“cualquier configuración que podamos interpretar como una cara, por mal dibujada que esté, tendrá ipso facto su expresión e individualidad”*<sup>122</sup>. Ello se observa en las respuestas de los integrantes de la muestra, quienes imprimieron al personaje principal emociones como tristeza, nostalgia e inclusive simplemente calor, además de una relación con el otro personaje al fondo, estableciendo entre ellos una relación familiar (su hermano), aunque otros sólo asociaron a este segundo personaje con una profesión en particular (buzo).

Esta interpretación, además de estar influida por el contexto en el que están inmersos los personajes, tiene que ver con la proyección de vida y expresión que les dieron los sujetos. Ellos observaron las ambigüedades de las expresiones faciales, dándoles una lectura que produjera el aspecto de vida en ellos. En el establecimiento de una relación entre los personajes se involucra una ley de la escuela de Gestalt denominada “ley de proximidad”, la cual hace referencia a que, al observar elementos que se encuentran próximos el uno al otro, las personas tienden a considerarlos relacionados o como parte de un grupo<sup>123</sup>. La relación familiar que se le dio al personaje en segundo plano,

---

<sup>121</sup> GOMBRICH, Ernst H., *op. cit.*, nota 119, p. 23.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>123</sup> AÑAÑOS, Elena *et al* (2008): *Psicología y comunicación publicitaria*, colección Ciencia y Técnica no. 38, serie Ciencias de la Comunicación, Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, p. 61.

podría ser podría explicar gracias a esta ley y a un ejercicio de imaginación y experiencias personales por parte de la entrevistada que mencionó ese dato.

### **3.2.4 Conclusiones extraídas a partir de los resultados del grupo focal**

La alfabetización visual en el tema del arte es necesaria para la construcción de relaciones afectivas o simbólicas con el mismo. Los sujetos de estudio mostraron una disociación con los símbolos presentados en la obra, lo cual demuestra que existe un cambio de paradigmas en ellos que los lleva a la incompreensión de los elementos gráficos en la obra, a pesar de que los símbolos tuvieron la intención de hacer referencia a elementos tradicionales de las culturas “boqueña” y “jarocho”.

Existe una pobre educación formal e informal sobre teoría del arte. Aunque la muestra manifestó un leve interés por el arte, se observó una tendencia a una falta de profundidad en el tema. Suelen utilizar respuestas condicionadas como *“el arte sirve para expresar emociones”* y no realmente reflexionadas.

La intención de la obra *Hablemos del asunto* es, ante todo, cumplir con una función ornamental; es cierto, no obstante, que en cierto momento tuvo una función secundaria de propaganda política o de autenticación del carácter cultural de la administración en turno.

No existe, en general, una relación directa entre la existencia de un producto artístico público y el impacto que el mismo pueda generar en los espectadores; cuando éstos últimos no tienen una formación en torno a ciertos referentes, el producto artístico es víctima de un efecto de invisibilidad ante la falta de una relación significativa con el espectador. La comunicación de la obra de arte va a estar directamente influenciada por la relación simbólica que el espectador entabla con la misma; a falta de referentes o incompreensión del contenido de la misma, ésta acaba siendo ignorada.

El deterioro del mural que fue analizado, la localización del mismo, la desvinculación de los sujetos de la muestra con los símbolos presentados en la obra y la falta de educación formal e informal en el terreno artístico de los informantes causaron que, en un principio, a pesar de estar en constante contacto de la obra, no notaran su existencia.

Por otra parte, los análisis realizados por los sujetos de estudio sobre los símbolos presentados en uno de los cuadros del mural fueron, en general, producto de un análisis denotativo. Una vez que se les preguntó si podían identificar alguna, emoción mencionaron tristeza y que el personaje estaba enamorado o pensativo; e inclusive encontraron relaciones familiares con otro personaje que se encuentra en la imagen, lo cual revela que, a pesar de que son sensibles ante sutiles rasgos faciales, mostrando una relación empática, y que comenzaron a crear una historia con los personajes presentados, se les tiene que guiar para que puedan ahondar en el análisis.

Sí existe una estrecha relación entre la educación, la percepción y la interpretación de los sujetos de estudio sobre la obra de arte; no obstante, ésta no es general: varía en cada individuo y está influenciada por los referentes culturales que los individuos tengan y por las relaciones simbólicas y afectivas construidas a largo de su aprendizaje.

## **CAPÍTULO IV CONCLUSIONES**

### **4.1 CONCLUSIONES GENERALES**

El arte público, a pesar de no ser necesariamente un producto artístico moderno en el puerto de Veracruz y su conurbación con Boca del Río, apenas ahora se comienza a observar con más frecuencia. Para muchas personas que viven en zonas populares, éste puede llegar a ser su primer acercamiento con una obra artística.

El mural *Hablemos del asunto* resulta un ejemplo paradigmático de cómo, a pesar de que exista una obra de arte público, ésta no necesariamente va a ser percibida y, en consecuencia, apreciada.

El estado de deterioro que se observa hoy en día en la obra muestra que entre la población veracruzana y las autoridades (aunque no en su totalidad) predomina un desinterés general por la conservación de obras artísticas y la falta de desarrollo de una sociedad que estime como parte de su identidad su patrimonio artístico contemporáneo.

La poca importancia que se le confiere al arte se puede deber a que el puerto de Veracruz, no obstante su tradición histórica, se caracterizó por haber sido más bien un lugar de paso en donde muy pocos artistas se asentaron a causa de las condiciones desfavorables, tanto aquellas que derivan de la actividad económica de importación y exportación vía marítima -que resulta en un gran número de visitantes transitorios- como de la precaria situación de salubridad que imperaba en aquél entonces, sobre todo por las difíciles condiciones climáticas.

En una sociedad a la que no se le ha fomentado históricamente un aprecio al arte, de modo que lo considere una prioridad en su formación sensitiva e intelectual, resulta difícil que con la sola existencia de una obra de arte pública vaya a nacer un verdadero interés, o siquiera curiosidad, por incrementar su conocimiento sobre artes plásticas y, por ende, la preocupación por defenderlas.

Se han observado a lo largo de los años, a nivel nacional, estrategias exitosas que ocuparon los medios masivos de comunicación para generar públicos numerosos a exposiciones de “arte culto”. Uno de los casos más representativos, dice García Canclini<sup>124</sup>, es el de la exposición de la obra de Pablo Picasso realizada en el museo Tamayo en 1982: medio millón de personas visitaron la muestra y alrededor de ellas mientras hacían las largas filas, se vendían lo mismo “hot-dogs” y refrescos que carteles de las obras, entre otros “souvenirs”. Esta afluencia se logró en gran medida porque durante esa época la empresa Televisa era dueña del museo Tamayo y se encargó de que la gente no sólo se enterara de quién era Picasso, sino que además se supiera el valor que entonces tenían sus cuadros en el mercado y el prestigio que daba ser dueño de una de sus obras. La empresa quería que se viera a Picasso a través de lentes publicitarios; que se entendiera su importancia con miras a ganar más público para la exposición, mas no necesariamente que se comprendiera su trabajo artístico a profundidad.

Cabe reflexionar sobre el hecho de que el arte, sobre todo en la actualidad, se ha vuelto más bien un producto de las industrias culturales dirigido principalmente hacia las élites, hecho que muchos repudian porque así la obra de arte pierde su esencia para volverse simplemente un objeto banal, elitista, decorativo y sin trasfondo social.

---

<sup>124</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, pp. 98-99.

La apuesta para salvar la discrepancia entre la comercialización de la obra de arte y el elitismo de los museos se inclinó, en un inicio, hacia el arte urbano y, sobre todo, el graffiti. Empero, pocos movimientos culturales se apegan a su razón de ser a lo largo de su recorrido: hoy en día ya existe un mercado para el arte urbano en el cual algunos artistas se han integrado y con ello se han visto económicamente beneficiados. Un ejemplo verídico es el del popular artista urbano Banksy, quien subastó algunos de sus grabados firmados, alcanzando con uno de ellos una ganancia de 7,700 dólares<sup>125</sup>.

¿La capitalización del arte es necesaria para su supervivencia en la sociedad actual, o en realidad se está viendo el ocaso del arte en su antigua significación espiritual para reconstruirse en una más bien material? Esta cuestión está siendo directamente afectada por los cambios de paradigmas y significación de las diversas microsociedades que integran la macro sociedad actual.

El arte es definido por la sociedad de múltiples maneras; se puede hablar de él como un término polisémico a partir del cual se inicia una construcción, se destruye y posteriormente se reconstruye de diversas formas y con variadas connotaciones.

Los jóvenes entrevistados creen que el arte es importante en la vida de los seres humanos; sin embargo, no se habían percatado de la existencia del mural estudiado, e incluso de su deterioro, hasta que les fueron mostradas las fotografías de la obra. También revelaron una ausencia de interés por visitar un museo de arte, así como mínimo conocimiento sobre alguna corriente artística definida. Esto revela que, a pesar de que las instituciones educativas y el

---

<sup>125</sup> “Comunicado: La reciente venta de Arte Urbano de Artnet Auctions evidencia una fuerte demanda por arte urbano y callejero”, *El Economista.es*. En red; disponible en <http://www.eleconomista.es/economia/noticias/1445305/07/09/COMUNICADO-La-reciente-venta-de-Arte-Urbano-de-artnet-Auctions-evidencia-una-fuerte-demanda-por-arte-urbano-y-callejero.html#.Kku8QVOJuVv2jnb>.

ámbito familiar han logrado con éxito introyectar en ellos la idea de que el arte es algo importante, no la comprenden en su totalidad por el vago interés o curiosidad que muestran en ampliar su conocimiento sobre arte, en especial sobre las artes plásticas.

Ahí se ve cómo la construcción de referentes que ayudarán en un futuro a la formación de la cosmovisión del individuo afectará directamente aquello que de forma perceptiva se encuentra útil de lo que no; la formación de referentes artísticos debe nacer, al menos, desde la formación académica (educación formal) y, de preferencia, dentro del círculo familiar (educación informal), siendo reforzada por los otros esquemas educativos.

Es necesaria una estrategia enfocada a la educación sobre las artes, tanto en lo formal como en el plano informal, aplicada globalmente a la población; de lo contrario, al no encontrarle un sentido práctico a las manifestaciones artísticas, se tiende a degradar su valor y pasan a ser ignoradas por la población hasta desaparecer.

Sí es posible despertar entre la gente el interés por el arte. Un ejemplo más reciente fue el caso exitoso del Museo Nómada instalado en el 2008 sobre la plancha del Zócalo de la Ciudad de México, que albergaba la obra del fotógrafo Gregory Colbert: a los 82 días de instalado ya había recibido 5.5 millones de visitantes, superando el récord de visitas en museos como el Louvre de París y el Metropolitano en Nueva York. A ello contribuyó, quizá, que, aunque hubo una fuerte campaña publicitaria para promover las visitas, la muestra se instaló en una enorme estructura hecha de bambú que difícilmente podría pasar desapercibida. Esto confirma que, sin duda, los mexicanos tienen

un gusto particular por los eventos espectaculares y éste no fue la excepción<sup>126</sup>.

Aunque hasta la fecha se cuenta con recintos culturales e históricos de gran importancia en el puerto de Veracruz, no son visitados con frecuencia por la población en general. Se observa que, si bien existen salas de exposición en los recintos ya mencionados, la ciudad no cuenta formalmente con un museo de arte; no existe un espacio definido y adaptado a la identidad local, que cuente en su totalidad con todas las funciones e infraestructura correspondientes. Sumado a la pobre formación académica básica sobre el arte que impera entre la población, éste puede ser un factor importante a notar. No tener un espacio concreto en donde se pueda vivir el arte no sólo de una forma teórica, sino presencial, causa un distanciamiento aún mayor a nivel cognitivo.

La formación de los intereses a lo largo de la vida tiende a tomar rumbos distintos para cada ser humano; empero, sigue un cauce principalmente dibujado por aquello que ejerció una influencia determinada: desde la formación académica hasta la vida intrafamiliar, pasando por toda aquella información que el sujeto recibió bajo cualquier formato, a la cual le dará distintas significaciones.

Una formación artística es menester para desarrollar una sociedad sensible, capaz de entender al arte como un vehículo de comunicación e inclusive, en el caso del arte público, como una herramienta de gran ayuda para dignificación del mobiliario urbano. La manifestación pública del arte fortalece su relación simbiótica con el ser humano.

---

<sup>126</sup> "Museo Nómada del DF, el más visitado del mundo", *El Universal.mx*. En red; disponible en <http://www.eluniversal.com.mx/notas/497041.html>.

No todos tienen que ser creadores artísticos; pero sí deberían poder comprender al arte como algo valioso expresiva, histórica e inclusive sustancialmente en la vida y la evolución social.

Pero la falta de este acercamiento al arte no es la principal razón por la cual el mural analizado no resulta relevante ni significativo para los jóvenes que conformaron la muestra. Lo más importante es que ellos manifestaron una desvinculación con los símbolos presentados en *Hablemos del asunto*, refiriéndose a que el Veracruz que se presentaba era el de antes, no el actual, el suyo. Estos señalamientos revelan que las nuevas generaciones están alejándose progresivamente, a un nivel cognitivo, de costumbres y símbolos tradicionales que conformaron el imaginario cultural de sus padres y abuelos; pero que para ellos resultan hoy en día obsoletos.

Los informantes reflexionaron acerca de cómo, debido a la cotidianeidad, elementos y símbolos visuales terminan mimetizándose con el entorno sin destacar de manera alguna; hicieron una comparación con el mar, explicando cómo se ha vuelto algo tan común para los habitantes del puerto que ya no se le presta mucha atención. Sólo una de las participantes se animó a reconocer que, en el caso del mural, la verdad es que no le habían puesto mucha atención desde un principio. Algunos sugirieron que el problema son los colores opacos, los cuales no llaman su atención y no se identifican con la vivacidad de los veracruzanos; concluyen que colores más brillantes a lo mejor ayudarían a que la obra atrajera más su atención. Eso sí, lamentaron el deterioro del mural y consideraron que la falta de preocupación por el estado del mismo es un problema social (vea.5.2 Transcripción Grupo Focal)

La sugerencia de colores más brillantes para la obra puede sugerir la fuerte influencia que hoy día ejercen la publicidad y la moda, en donde a veces predomina el uso de colores brillantes para poder llamar la atención del consumidor.

Llegado este punto sería importante reflexionar si el verdadero problema son los colores de la obra o, más bien, que lo que ésta simboliza no logra entablar un vínculo con los sujetos de estudio: la sienten como algo ajeno, no familiar, a pesar de que maneja temas e imágenes tradicionales de Veracruz como el danzón, el son jarocho, el mar y los barcos. El hecho de que no haya una relación significativa entre los jóvenes y la obra de arte *Hablemos del asunto* puede deberse a que, en el aspecto educativo informal, aunque los informantes se vieron superficialmente expuestos a ciertas tradiciones veracruzanas como la música y el baile jarochos, las vestimentas típicas y las fiestas y tradiciones locales, éstas no llegaron a trascender dentro de su bagaje cognitivo o experiencial, ya que quizá no fueron debidamente inculcadas. O bien, por otro lado, la causa puede ser que, como se sabe, entre las generaciones contemporáneas hay una sobreexposición a referentes extranjeros por su contacto con el internet, el cine o la televisión.

Lo tradicional y aquello que no lo es, al igual que lo propio y lo ajeno, en las generaciones actuales está siendo constantemente puesto en tela de juicio. Como resultado del impacto social de la globalización, los jóvenes tienden a formar parte, a veces de forma inconsciente, de un proceso de homogenización cultural en el que predominan símbolos y estereotipos extranjeros.

Aunque no hay duda de que la convivencia entre diversas culturas puede enriquecer la visión global del individuo, si no se tiene una base sólida de protección de la cultura propia y sus tradiciones, una y otras tienden a desaparecer, arrolladas por los símbolos que integran la cultura popular predominante o hegemónica.

También hay que comentar algo referente al papel que juega el arte público dentro del espacio urbano. Citando al artista a cargo del mural estudiado, Israel Barrón, él dice que *“toda obra de arte público es una imposición”*. (Vea anexo5.1 Entrevista con Israel Barrón) En concordancia con esta reflexión se puede comprender que las obras de arte público nunca van a

tener ni la aceptación ni el aprecio de los habitantes de la urbe en su totalidad; por ejemplo, un transeúnte, por lo general, se verá expuesto a la obra de forma circunstancial e involuntaria, sin que haya un interés de su parte para ese acercamiento.

Aunque las obras de arte públicas autorizadas, por lo general, tienen una intención de adoctrinamiento, también hay las que tienen una intención social de dignificación del espacio urbano. Como se puede observar en el estudio de los jóvenes entrevistados, aunque todos han estado en contacto con la obra, no ha despertado su interés, lo cual revela que, a pesar de la existencia de una obra pública, ésta puede ser ignorada debido a diversos factores que pueden abarcar desde una pobre alfabetización visual artística, la desvinculación con los símbolos que la pieza maneja, la localización inadecuada de la obra en el espacio o bien elementos cercanos que causan un efecto enmascarador que no permite visualizar la obra de forma efectiva.

Finalmente, cabe hacer algunas reflexiones sobre el propio espacio urbano. Dentro de las calles nombradas en honor a mártires, estados, países, flora y fauna, se desarrollan un sinnúmero de nuevas significaciones que delimitan de forma simbólica el paisaje urbano. La ciudad nace del imaginario de quienes la habitan y cobra vida gracias a la interacción, las ideas y los conflictos que ahí se suscitan. Hay una transformación perpetua de su estética con relación a los diversos conflictos e identidades sociales de los habitantes. Aunque en escenarios rurales se pueden observar muestras de la intervención de distintos grupos sociales sobre los muros, las ciudades resultan lienzos mucho más seductores; la velocidad, la violencia, la hibridación entre la historia y la actualidad, la homogenización cultural y la controversia provocan que se liberen las pasiones a placer.

En ese contexto es que se inventan y reinventan constantemente nuevos simbolismos, significados y significantes culturales debido a la profunda necesidad de los artistas urbanos de hacerse visibles, de comunicar su

identidad y marcar su presencia; mas no todos los artistas están dispuestos a ceder. Para muchos, su *“leitmotiv”* es ir a contracorriente.

Aunque existen algunas ciudades que, a nivel gubernamental, han adoptado el arte urbano como una herramienta de dignificación de espacios públicos, muchos artistas prefieren declinar la opción autorizada para crear sus obras, esto en gran medida por la naturaleza transgresora de reclamar la ciudad a través del arte.

## **4.2 RECOMENDACIONES**

Hablar de la apreciación del arte es un tema que tiene como principal característica su estado de perpetuo cambio, ya que es alterado por diversos factores tanto internos como externos. Es por ello que la investigación sobre cualquier fenómeno simbólico y artístico puede, y debería, ser ampliada mediante otras líneas de investigación y ramas de estudios.

En el caso del estudio a partir del cual se generó la presente tesis, como se trató de una investigación cualitativa en un grupo no representativo estadísticamente, sería interesante que se ahondara en el tema con un espectro de contenidos más amplio, pero siempre relacionado con la percepción artística de diversos grupos poblacionales, haya o no referencia al mural de Barrón que se consideró para este trabajo.

Aunque se puede estar observando un surgimiento de arte urbano en Veracruz, es probable que en el aspecto autorizado no tenga continuidad, en gran parte debido a que no existe un verdadero interés por parte de la población y no hay una dependencia u organización que ser encargue del fomento y la conservación de las piezas; es por esta razón que se recomienda asimismo, en un principio, adoptar programas de educación artística efectivos

para crear públicos interesados en los productos artísticos. Se deberían implementar en el sistema educativo formal, para ser reforzadas en el informal, técnicas de aprendizaje y alfabetización visual sobre el arte desde nivel primaria en adelante.

Por último, el mural *Hablemos del asunto* se encuentra en un estado de completo deterioro, principalmente debido por factores ambientales, pues se encuentra frente al mar y en exposición directa al sol. Si es que surge la intención de restaurarlo, se recomendaría utilizar materiales de mayor durabilidad como podrían llegar a ser mosaicos, entre otros. A pesar de que el uso artístico del espacio añade un sentido estético a la avenida y a la zona residencial donde se ubica el mural, el estado de decadencia en el que se halla provoca que caiga en un estado de invisibilidad que le resta valor artístico y lo convierte en un símbolo sin sentido claro para la sociedad.

## ANEXOS

### 5.1 Entrevista con Israel Barrón

#### **¿Cuál es la intención original de la obra?**

Es rescatar un espacio que nosotros le llamamos, espacios muertos o lugares muertos que todos los lugares tienen; bardas o muros de contención, lugares que tienen una función práctica, una función dónde se presta un servicio a través de una obra de ingeniería o una obra arquitectónica, pero que visualmente son lugares muertos, son lugares desperdiciados, son grandes muros, que lo único que hacen es ver una grisura repetitiva como patrón en todas las ciudades.

Entonces cuando empezamos a hacer este mural fue tratar de rescatar estos sitios y que se volvieran una especie de bastidor, un lugar en dónde se pudiera aprovechar para darle una transformación plástica, era ocupar este sitio cumpliendo su función práctica y darle un doble uso y la idea nació con la administración de Miguel Angel Yunes, fue cuando se hizo el primer mural, este mural tuvo una vida de casi 4 años y por razones del clima, del deterioro que estas cosas sufren, sobre todo una pieza que se encuentra frente al mar, el sol, la humedad, la sal hacen que el deterioro sea inevitable, haga lo que se haga, se le ponga barniz , un sellador que conserve los colores, lo que se utilice de todos modos el clima va a hacer durísimo, lo vemos con los barcos, lo vemos con todo iba a ser imposible que la pintura pudiera resistir.

#### **¿Desde un principio ya tenías la idea de que iba a ser un arte efímero?**

Sí, ahora un arte efímero que se hacía en este espacio, pero no sabíamos cuánto iba a durar, era una cosa nueva. El entonces alcalde Miguel Ángel había regresado de un viaje a Europa, no me acuerdo si había sido Barcelona y había visto en algunos barrios deprimidos, barrios populares, que se habían aprovechado para que jóvenes creadores, grafiteros que eran

bastante profesionales se les diera el espacio, entonces se le ocurrió, vamos a rescatar éstas bardas y vamos a darles esta segunda vida, pero al no tener antecedentes tan grandes lo único que teníamos como referencia era lo que había hecho Francisco Galí con los muros largos, pero para empezar el había utilizado este otro tipo de material que es aerosol que tiene una mayor resistencia al sol y eran murales monocromáticos, el dibujo es línea, el fondo es el mismo color del muro, un muro blanco entonces cuando empieza a disminuir la densidad va siendo poco lo que tu notas que se va cambiando o va siendo muy gradual ese cambio. En un mural como el que yo realicé que es con mucho color, la extensión era mayor la altura, por ende los deterioros son más visibles y además que este mural estaba expuesto con más agresividad por el encontrarse enfrente del fraccionamiento del Morro, entonces todo el viento que viene del mar, toda la sal que le pega de frente provoca que se deteriore mucho más rápido. Yo pensaba que el mural iba a durar menos de lo que duró, le daba una vida de un año y medio, duró más hasta que entro la nueva administración y fue que ya decidieron hacer este nuevo intento.

### **¿Hubo participación de los vecinos del Morro en la realización de la obra?**

No en el sentido de pintar, pero si hubo en otra cuestión. Cuando se me invitó a hacer el mural, existía ya el proyecto de cambiar el anterior por el deterioro que tenía e invitar a un artista diferente, se anunció por diario y fue cuando un pequeño grupo de vecinos, que yo nunca conocí, declararon que prefería que se restaurara el anterior a que se pintara uno nuevo. Para mi era halagador, pero no estaba en mis manos que yo llegara y propusiera un proyecto a través, tratando de rescatar la anterior imagen, me hicieron una entrevista por teléfono, yo me encontraba en Xalapa, y me preguntaban que, ¿qué tan costoso era hacer una imagen nueva en relación de una restauración? Yo ahí cometí un error, yo dije que era más fácil y más económico restaurar la anterior que hacer una imagen diferente, cuando me mandaron a llamar para hacer un presupuesto, nos dimos cuenta que no, que era en realidad más caro la restauración porque había que retocar, hacer una

cosa que era más lenta. En cambio quitar todo y borrarlo empezar de cero, resultaba por lo menos en gastos de pintura mucho más barato y que además podíamos contratar al mismo grupo de gente que había participado la vez pasada. Se hizo una consulta con algunos vecinos, creo que con el que era entonces en ese momento con el que era jefe o jefa de manzana y aceptaron. Ahora, teníamos un antecedente positivo, el mural, durante todo el tiempo en el que duró, o sea los 4 años, nunca sufrió un solo grafiti, eso era un aviso de que los mismo colonos de forma rara, curiosa no lo dañaban, pasaban arriba de él, hay una zona en donde los coches se estacionan en uno de los costados entonces parte de las llantas de los laterales de los automóviles pisan el mural, pero estamos hablando de 6 vecinos que nos les importaba. La gran mayoría y muchos de estos chicos que viven en esa colonia e incluso hacen grafiti, nunca supimos por qué pero no lo tocaron, y eso era un indicador de que algo les gustaba o algo los motivaba a no intervenirlo. En base a eso pensamos que no había tanto problema de conservar el estilo, aunque se tuviera que cambiar ciertos personajes y se cambiara la paleta de color.

**¿Fue un proyecto que tu tenías desde antes de la administración de Yunes o fue un proyecto que nació a raíz de esta petición?**

No, fue un proyecto que nació a partir de esta petición, incluso con Yunes se tenía el proyecto de que chicos de la Gestalt participaran con una propuesta de boceto, el ayuntamiento lo iba a valorar a través de su departamento de cultura que ya le han cambiado el nombre, ellos iban a invitar a un jurado calificador de pintura e iban a decidir cuál proyecto de estos jóvenes iba a entrar para intervenir el muro; por cuestiones burocráticas todo esto se alargó y al final me lo acabaron pidiendo a mí. Yo estaba en otro proyecto, que me obligaba a estar fuera de la ciudad entonces en un momento tuve la resistencia de no aceptarlo, hasta que me explicaron que se iba a hacer con un grupo de gente que no necesariamente tenía que estar yo presente cuando se estuviera pintando y que eso si entregara un boceto largo acabado, que no fuera una imagen que le diera ideas al pintor de que fuera lo que tenía que interpretar, era una imagen que tenía que quedar tal cual una

vez que se trasladar al muro y de eso fue en lo que yo me enfoqué, yo venía una vez a la semana, checaba cómo iban los chavos, les corregía si se tenía que hacer, les ponía algunos ejemplos, les decía en dónde y me regresaba. Y así lo estuvimos haciendo durante cerca de 3 meses y medio que duró la realización.

Este segundo mural fue similar querían que se respetara el estilo, porque ya habíamos platicado de que los colonos habían respetado el mural anterior y eso sí dándole una nueva atmosfera, que la paleta de color no fuera la misma y que hablara de tópicos de Veracruz que es por dónde yo me guie.

**¿A qué segmentación crees que está dirigida el mural, a un público joven, a un público de 40 en adelante o para todos?**

No, no creo que haya una obra que abarque todos los grupos, ni los grupos sociales, ni los grupos de edad, yo creo que es un mural para jóvenes porque es una imagen lúdica. Además está más cercana a lo que yo hago de ilustración, que por ejemplo a lo que yo hago como una obra personal que se puede ir a una galería. Yo tengo dos tipos de trabajo, uno que puedo sentir más personal que no me molesta que no se descifre tan fácil, es un tipo de obra que si no tiene éxito, si no tiene una crítica positiva... aunque me puede llegar a doler la crítica dura, también tampoco es tan grave, es un trabajo que me gusta hacerlo porque tengo una necesidad de hacerlo. En las ilustraciones no, ahí cumples la función de acompañar un producto, buscas que los colores sean atractivos, buscas que la imagen sea amable, no eres tan cuestionador, los temas son digeribles la mayor parte de la gente entiende de que se tratan y hay mucho sentido del humor, que es lo que yo hago para las ilustraciones del IVEC (Instituto Veracruzano de la Cultura) las ilustraciones de los libros infantiles, y fue lo que hice para lo del mural. Entonces el grupo de gente, no en el que pensé cuando lo realicé, pero que creo que van más por esa línea es la de los jóvenes que andan entre los 17 y hasta los 30 años. Gente que le gusta el diseño gráfico, que consume comic, gente que le gusta la animación, ese tipo de cosas no; pero tampoco son imágenes tan sofisticadas, son imágenes

de corte popular. Por lo mismo la señora que por ejemplo tiene un puesto de verduras, no necesita una información muy elevada, para saber que se trata de un personaje, que atrás hay una barca y detrás de esa barca hay un perro al fondo del perro hay un cielo con un avión que va a pasando. Se vuelve como muy narrativo, es fácil que la señora se pueda fabricar una historia con eso, sin necesidad de entender exactamente, qué es lo que quiere decir el personaje, se vuelve muy abierto en ese sentido y es algo que también buscaba no sea el “porqué pinto exactamente esto” partir del principio que toda pieza, es una pieza abierta, que mucha gente se va a preguntar todavía qué es, sobre todo una cosa tan larga, tantas historias en una misma imagen.

**Recuerdas una mujer que está en una de las escenas del mural y hay un pequeño buzo en el mar, la mayoría de los entrevistados coincidieron en que esta mujer esta triste o nostálgica. ¿Qué interpretación le darías a ese cuadro en específico?**

Mira no lo sé; porque es una imagen muy larga se hace con diferentes estados de ánimo, por ejemplo en el boceto tal vez el personaje no revele tanta tristeza o no se vea melancólico, también depende de cómo lo interpreta el pintor que lo lleva al muro. Es un poco como el teléfono descompuesto ¿no?, tengo una imagen, ellos respetan la composición, lo más que se puede, las proporciones son exactamente como se ven en el boceto, la paleta de colores. Pero a la hora de cambiar ese pincel delgado fino, a una brocha, hay modificaciones; Entonces el párpado se puede ver más caído, la comisura más hacia arriba o más hacia abajo, dependiendo de la habilidad del pintor para poder copiar, pero eso súmale también el estado de ánimo con el que lo está haciendo el que lo interpreta, entonces no dudaría que por ejemplo si uno de los chicos que se encargó de esa parte de la imagen estaba en ese momento triste, algo reflejara en la pieza. Ahora yo la interpretación que le doy es más bien una cuestión de composición, hubo una secuencia que ya venía previa de otros personajes en dónde yo tenía que hacer cortes de color, en dónde yo pensaba que una cabeza de un personaje tenía que abarcar una 80% de la altura del muro que por cuestiones de lectura le permite al que va en la

carretera, o al que está al otro lado del Morro caminando por el boulevard, dar pequeños subibajas sobre lo que está observando, que no sea una lectura completamente lineal y que los personajes se vean como patrones repetitivos, en el momento pensaba, el personaje tiene que dar un pequeño brinco y permitir otra vez que la lectura vuelva a agarrar un ritmo. Pero son más reglas de composición que cuestiones conceptuales. Que yo dijera -este personaje en especial significa, amor o memoria...- no, no, son personajes que repiten más bien a personajes que yo veo en la calle, pero no necesariamente porque me digan algo en particular.

### **Quisiera saber para ti ¿cuál es la función social del arte público?**

No he hecho yo mucho trabajo público, pero, las veces que he tenido que intervenir en piezas como ésta o en otras que también salieron a partir del primer mural; creo que todo arte público es una imposición. Aunque se haga una consulta o que se le pida a la gente de que cree si vale la pena o no, cuando se va a poner una pintura o una escultura monumental, no deja de ser la visión del gobernante o del que en ese momento se está encargando del trabajo, que quiere que se vea la ciudad de cierta manera. Si creo que de todos modos las piezas públicas tienen una función social en el sentido de que vuelven un trabajo que muchas veces se considera elitista, que solamente lo puedes ver en las galerías, abierto a todo mundo. Eso no significa, ni que los vas a re-educar, ni que la gente una vez que vea piezas de “Sebastián” (Enrique Carvajal González) en Xalapa en la entrada, les van a dar ganas de conocer más de la obra de “Sebastián” o de visitar una galería y ver que tipo de esculturas se están haciendo. Lo que sí es que las ciudades no sólo deben de ser funcionales en el sentido práctico: puentes a desnivel, que haya una vialidad que sea amable con el que maneja; sino que también hay que generar atmosferas, donde se sienta agradable... y eso en un sentido cuestionador ¿Qué es agradable para la gente? Pero que se sienta que es un lugar que tiene más bien color, que tiene un juego de formas, que aunque no se explique qué significan esos colores y esas formas cambien un poco los aspectos de la ciudad. Y eso lo hacen todas las ciudades grandes e

importantes del mundo. Yo no me imagino por ejemplo a Barcelona, que se le pide a toda la ciudadanía consenso para que la obra de un gran artista se permita que se exponga; no. Simplemente un gobernante que tiene una sensibilidad y que tiene un comité que le ayuda a asesorarlo y decirle sabes que hay que darle una oportunidad a este creador genera que la ciudad también vaya cambiando. Y son aspectos que al final de cuentas veo positivos, lo que tal vez se puede cuestionar es que si los recursos que se utilizan para esa obra son prioritarios o no para resolver los problemas que las ciudades tienen y es lo que todo el mundo se pregunta. ¿Vale la pena hacer un mural cuando se necesita agua o alumbrado?

Es difícil poder calcular eso, por qué si fuera ese el caso, en México probablemente no se haría ningún tipo de obra artística. Tenemos muchísimas necesidades, siempre va a haber una prioridad de corte pragmático a una prioridad de corte estético, de corte plástico y sin embargo se tiene que hacer, no podemos dejar las ciudades en el olvido visual. No es para educar, pero si es para generar una atmosfera diferente. Habrá gente que esté de acuerdo , pero también habrá gente que le disguste, y qué sano, por qué eso al final habla de que por lo menos discutimos lo que se muestra y lo que se hace en las paredes y en los muros como ocurrió con esta pintura.

## 5.2 Transcripción Grupo Focal

Referencia:

### EDUCACIÓN

### PERCEPCIÓN

### INTERPRETACIÓN

Grabación

7 participantes

Diana

Emilio

Pablo

Yamil

Andrea

Giovanni

Pamela

Moderadora: Dentro de las actividades que tienen en las tardes... ¿Les gusta leer?

Andrea: a mí sí.

Moderadora: de qué tema te gusta leer?

Andrea: de todo un poco me gusta leer como cosas de la monarquía.

Pamela: a mí también me gusta leer, historias cortas y así.

Moderadora: ¿Qué autores te gustan? ¿Tienes algún autor favorito?:

Andrea: En sí, Nadie en especial.

Moderadora : ¿Y los temas, como: romance, aventura...?

Pamela: romance.

Moderadora: ¿Y qué te gusta el romance?

Pamela: la trama, lo que pasa, lo que te puedes imaginar del libro.

Moderadora: A alguien más le gusta leer o tiene algún gusto.

Pablo: no soy muy adepto, pero me gustan las novelas mayormente, ahorita estoy leyendo el diario de Anna Frank se me hace muy interesante...

Moderadora: (Dirigido a Emilio) y a ti te gustan leer comics o algún otro libro.

Emilio: Nunca me he querido enfocar en la lectura. Me han dicho, pero me aburre.

Moderadora: ¿Qué es lo que te aburre?

Emilio: Estar sentado ahí yo soy más de movimiento, eso me desespera.

Moderadora: Hay algún evento malo que hayan tenido en relación a la lectura y me refiero a por ejemplo... Que en la escuela los hayan castigado obligándolos a leer o que en sus casas les hayan dicho que es una pérdida de tiempo.

Todos: no.

Moderadora: Ah muy bien, (dirigiéndose hacia Pablo) ¿tu lees?

Pablo: si, me gustan las revistas como de tecnología nueva.

(Dirigiéndose a Diana) ¿tú lees revistas o libros?

Diana: revistas.

Moderadora: Y qué temas te gustan.

Diana: chismes.

¿Qué te gusta de los chismes?

Ininteligible

Moderadora: Alguna vez has leído una novela o algún cuento que te hayan dejado en la escuela?

Diana: no.

Moderadora: El siguiente tema que vamos a tratar van a ser los museos, levante la mano quién haya ido a un museo.

(Todos)

Moderadora: Que haya ido a un museo en Veracruz

(3 levantan las mano)

Moderadora: En el puerto de Veracruz

0

Moderadora: ¿En otros estados?

(2)

Emilio: En el D.F.

Moderadora: ¿A qué museos fuiste?

Emilio: al de Antropología...bueno no porqué yo quisiera sino por qué me llevó la escuela, al Papalote, al de Ciencia Natural y al Planetario

Moderadora:¿Cuál de los que fuiste te gustó más.?

Emilio: me gustó el Planetario, te sientas como en unas sillas, ves hacia arriba y ves el cielo, las estrellas y así.

Moderadora: ¿Alguien ha ido a un museo que tenga pinturas, esculturas...?

Giovanni: yo fui a un museo de esculturas prehispánicas, algunas originales otras copias, íbamos con un maestro que cada mes organizaba una visita.

(Dirigido a Pablo) tu haz ido a algún museo...

Pablo: al de cera.

Moderadora: ¿Te gustó?

Yamil: Si claro esta muy padre

¿Qué te gustó?

Yamil: El realismo de las esculturas

(Dirigiendose a Andrea)

Andrea: bueno aquí en México fui al museo al de memoria y tolerancia en el DF, es todo del holocausto y pues todas las tragedias que ha vivido el mundo me impresionó todas las tragedias que ha vivido el mundo sobre todo como se comporta la sociedad... Me gustó mucho

Moderadora: Te gustan otras corrientes de arte como el impresionismo o el surrealismo..

Andrea: me encanta la arquitectura de hecho quiero ser arquitecta.

Moderadora: Alguien quiere enfocarse en su carrera hacia una corriente humanista o artística.

General: no,( algunos dubitativos)

Moderadora: ¿Ustedes piensan que el arte es importante para el ser humano?

Todos: si

Pamela: porqué lo que pienso, es que si todos tuviéramos un estilo de vida sin arte no sabríamos cómo expresarnos, ósea el arte es una forma de expresar que haces qué es lo que eres.

Emilio: no sólo eso, el arte no solo es como pintar, también un arte es la música, yo con la música me desahogo muchísimo, si toco la batería me des estreso así me expreso, en todos lados necesito música si voy en el coche o estoy en el cuarto es lo que me gusta.

Andrea: yo digo que sí es súper importante, que es guerra, que es una guerra es como expresar el enojo hacia algo y si puedes expresar algo.. Digo no hablo de guerra así bombas, hablo de un conflicto con alguien que hay otras maneras de expresarlo.., también digo danza, hay muchas maneras de expresar algo, estoy diciendo que es muy importante y sin arte no seríamos nada o si seríamos mucho y seríamos caos

Es como una forma de sacar como el salvajismo

Andrea: no tiene que necesariamente ser negativo, hay muchos artistas reconocidos cuantos no les han roto el corazón han tenido sus historias problemáticas.

Pablo: si el arte... Yo siento que no todas las personas pueden desarrollarlo y los que lo tienen deberían de aprovecharlo

Y por ejemplo contemplar el arte o apreciar el arte ¿es algo exclusivo de ciertas personas? o todos podemos hacerlo.

Pablo: pues alguien que puede entender el arte, si yo veo a alguien echando unos brochazos, a lo mejor para mí son puras manchas, pero igual para alguien significan algo.

Diana: es muy importante para todos y todos debemos practicar algo como danza o pintura...

¿Tú haces algo artístico?

Diana: no

El arte es algo que es parte de nuestras vidas o no lo es

Pablo: todos podemos hacer arte, hay algunos que lo expresan mucho mejor que otros, las mujeres desde que se maquillan es arte, el arte para expresar sentimientos, los hombre son un poco más tranquilos, no expresan tanto, el arte no es solo expresar sentimientos sino también emociones como música.

Tu sientes que el arte es una forma de comunicación

Pablo si

Giovanni: el arte es un sentimiento bailar, hacer música o los autores, lo hacen para expresar algo

Si ustedes el fin de semana no tienen nada que hacer y tiene la opción de un evento artístico que harían

Emilio: yo iría a un concierto sin pensarlo

Andrea: yo sería feliz con una clase de barro o algo por el estilo, hacer algo tangible, no algo como papel o en lienzo.

Giovanni: un baile

Pamela: concierto u obra de teatro

Pablo: concierto

¿Cuáles materias les gustan, o cuáles se les dan?:

Pamela: matemáticas

Diana: ciencias de la salud

Pablo: matemáticas y física

Giovanni: historia

Moderadora: Que te gusta de la historia

Andrea: Como empezaron las guerra, los movimientos bélicos que se hicieron...

Moderadora: Te gusta la historia en los libros de texto o los secretos de la historia

Andrea: Creo que mas los secretos

Yamil: administración

Andrea: filosofía, arte e historia... Todo lo que no tenga que ver con matemáticas.

Emilio: yo también todo lo que no tenga que ver con matemáticas física y así me gusta.

Moderadora: Ustedes piensan que las matemáticas tienen que ver con que te guste el arte o no te guste el arte.

Andrea: el arte también tiene su parte matemática, pero como en lo humanitario o así creo que se aleja un poco de eso.

Yamil: bueno si me gustan las matemáticas no a fuerzas me tiene que gustar el arte.

Diana: yo digo que las matemáticas no son arte.

Moderadora: ¿Un matemático puede ser humanista o no?:

Todos: si pueden

Andrea: el arte es como más sentimiento tiene más raíz no son tan como al grano.

Moderadora: Hay algún artista que les guste como un pintor, músico, arquitecto etc

Andrea: Arjona me encanta

Emilio: me gustó el baterista de RHCP (Red Hot Chilli Peppers) desde que lo vi quise empezar a tocar la batería.

Pamela: a mí me gusta Arjona y pintora Frida Khalo

Giovanni: a mí de música me gusta todo lo que tenga que ver con salsa

Pablo: me gusta la salsa pero sobre todo Héctor Lavoe he visto toda su historia, como todo su arte lo echó a la borda. De escritor no me acuerdo como se llama pero se apellida Marquez

Moderadora: ¿Gabriel García Marquez?

Pablo: Sí el me gusta, en la secundaria te ponían a leer eso y quieras o no te vas metiendo a la lectura, vas conociendo y son muy buenas. Pasaba como 2 horas leyendo y no me aburría eso es lo que gustó.

Pamela: a mí me gustó Neruda hay una página en internet en donde están los versículos, ,tiene que ver mucho con la vida con lo que tu sientes con lo que es.

Moderadora: Alguna vez han pasado frente al mural que está en el morro

Todos: si

Moderadora: Qué han notado?

Emilio: que esta grafiteado, la verdad no me he fijado, cuando pasas ves como que hay pintura, pero la verdad nunca me he detenido a ver que hay ahí.

Pamela: si hay como unos pescadores, peces

Moderadora: Algo de lo que te hayas fijado en ese mural

Pamela: de un pescador con una camisa blanca y un pantalón blanco.

¿Ustedes piensan que este mural ayudó a mejorar el aspecto del lugar?

Pablo: yo creo que si porqué antes estaba muy graffiteado eran puras rayas puros bocetos, hay peces... No me acuerdo si hay pescadores. Están representando a Veracruz, la gente pesquera, los que se alimentan del mar...

Moderadora: Crees que el mural realmente representa a los jarochos... ¿Cómo es el jarocho?

Emilio: alegre

Pamela: parlanchín

Sujeto: fiestero

Emilio: es muy grosero...

Moderadora: Entonces El mural representa al jarocho?

Todos: de alguna u otra forma

Pamela: antes eso era Veracruz, la pesca, los artesanos que hacían las esculturas, ahorita ya está más avanzado, y antes eso era lo que se veía, lo que la gente trabajaba para mantener a sus familias. Entonces de alguna u otra manera si expresa

Giovanni: pues yo digo que si ha cambiado porque eso del jarocho siempre va a estar ahí, la actividad nunca va a terminar, y en Veracruz que hay mucha agua mucho rio y pues de eso vamos a vivir, siempre va a estar ahí

Pablo: siento que ese mural es una bienvenida a todos, para que vean lo que es el jarocho esta en la entrada de boca del río si entras por paso del toro o por anton lizardo se ve entrando identifica la ciudad.

Diana: pues si yo estoy de acuerdo es para que la gente lo mire un poco más.

Pablo: no me gusta mucho porqué está muy despintado y no le dan mantenimiento, si se mantuviera bien alumbrado y pintado igual sería diferente

Andrea: tengo grabado que Veracruz es una ciudad que da frutos, ósea como que tiene mucho que ofrecer y siento que ese mural lo representa.

Moderadora: Porqué creen que no le están dando mantenimiento

Pablo: la gente no lo cuida

Andrea: la gente no aprecia lo que es arte

Emilio: lo utilizan para graffitear

Pamela: no le dan la importancia que nosotros le damos, que es para embellecer nuestro entorno.

Pablo: siento que no tenemos la cultura de cuidar, hay muchos que van que aunque sea, con algo tratan de dañarlo. No saben cuidar las cosas

Moderadora: ¿Creen que tiene que ver con la educación de las personas?

Todos: si

Pamela: más que en la escuela yo creo que es en casa

Diana: yo creo que si tiene que ver con la educación de la personas tiran basura .

Moderadora: Tú vas pasando en el coche como pasajero apenas lo puedes ver, tú crees que esto ha influido en que se permita su deterioro?

Emilio: si la verdad yo he pasado en frente mil veces y sé que hay algo ahí pero no sé qué es, es una avenida de alta velocidad no creo que sea el mejor lugar para ponerlo.

Diana: yo me he tenido que doblar para poder verlo.

Andrea: yo no creo que deba de haber un lugar específico para el arte

Giovanni: es lo mismo que yo iba a decir pero, lo pusieron porque había espacio para hacerlo.

Pamela: yo creo que a la gente que realmente le interese se va a tomar al menos 5 min para verlo, aunque vayan caminando.

¿Es fácil verlo? Si yo ando caminando por el lado del boulevard ¿ lo estoy disfrutando?

Pamela: no tanto, porqué pasan muchos coches y te tapan la vista

Pablo si te pasas al otro camellón lo ves mejor, pero si pasan los coches y te bloquean la vista.

Moderadora: Cuantos murales han habido en ese espacio?

Diana: sólo ese ¿no?..

Sujeto: ya ha habido otro ¿no?

Andrea: después van y cuando están en campaña pegan su propaganda

Moderadora: Entonces ¿hubo otro mural o no hubo un cambio de mural?

Andrea: si lo cambiaron

Pablo: si antes había otro.

Moderadora: ¿Se acuerdan de alguna figura o alguna forma que le haya llamado la atención del anterior?

Andrea: grafiteaban mucho no?

Pablo y Giovanni: sí

Pablo: era puro grafitti y mayormente era propaganda de los partidos políticos.

Yamil: me acuerdo que había mar pero no me acuerdo qué

Imagen uno interpretación

Yamil: creo que este el que estaba antes, la señora tiene calor y por eso tiene un abanico y representa la zona de Veracruz.

Andrea: yo creo que ella está en la playa ella está viendo hacia el mar y está disfrutando de la brisa, y ahí esta buceando este, bueno está de espaldas al mar y su hermanito está jugando.

Emilio: yo creo que esto es nuevo no? Supuestamente esta avenida esta pavimentada, entonces esta es reciente, está disfrutando de lo que es Veracruz

Pamela: yo veo que está disfrutando del mar, pero esta pensativa, no se ve muy feliz, está pensando como en un problema que la tiene abrumada.

Giovanni: yo la veo que está muy acalorada, está viendo al mar..

Pablo: yo aquí veo que se representa el mar de Veracruz y al fondo se ve un barco, y siempre que ves el mar de Veracruz ves barcos, esta acalorada, se ve como un buzo o algo por el estilo.

Diana: veo a una muchacha que está en la playa y esta triste.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan (2012): *El producto artístico y su estructura*, México, Trillas.
- AGUILAR, Miguel Ángel y César CISNEROS (1999): “Introducción”, en AGUILAR, Miguel Ángel *et al*, coords.: *Territorio y cultura en la ciudad de México. Tomo II: Diversidad*, México, UAM Iztapalapa / Plaza y Valdés.
- AGUSTÍN, José (2013): *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, México, DeBolsillo.
- ANALCO MARTINEZ, Aída (2012): *Desde abajo y a contracorriente. El fanzine y los imaginarios juveniles urbanos*, México, Departamento de Publicaciones de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- AÑAÑOS, Elena *et al* (2008): *Psicología y comunicación publicitaria*, colección Ciencia y Técnica no. 38, serie Ciencias de la Comunicación, Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- ARIAS, Fidias G. (2006): “Capítulo I. Metodología de la investigación en las ciencias aplicadas a la actividad física y al deporte”, en GARCÍA AVENDAÑO, Pedro, comp.: *Introducción a la investigación bioantropológica en actividad física, deporte y salud*, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Central de Venezuela / Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.
- BADENES SALAZAR, Patricia (2006): *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*, col. Humanitats, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- BERNAL BRAVO, César y Ángel BARBAS COSLADO (2013): “Capítulo 7. Una generación de usuarios de medios digitales”, en APARICI, Roberto: *Conectados en el ciberespacio*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- BERNARDEZ, Mariano L. (2009): *Desempeño humano. Manual de consultoría, vol. I*, Bloomington, AuthorHouse.

- (2008): *Capital intelectual. Creación de valor en la sociedad del conocimiento*, Bloomington, AuthorHouse.
- BORJA, Jordi (2003): “La ciudad es el espacio público”, en RAMÍREZ KURI, Patricia, coord.: *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, México, Porrúa / Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- BOURDIN, Alain (2005): *La metrópoli de los individuos*, Tour d’Aigues, Editions de l’Aube.
- BROUGHTON, Frank y Bill BREWSTER (2006): *Anoche un DJ salvó mi vida. Historia del DJ desde los orígenes hasta el garage*, Barcelona, Ma Non Troppo.
- CABALLERO, Antonio (2007): “Símbolos de símbolos”, *Arcadia*, no. 24, Bogotá, Publicaciones Semana.
- CALABRESE, Omar (2002): “El arte y la comunicación”, en HUAMÁN V., Miguel Ángel: *Lecturas de teoría literaria I*, serie Coediciones, Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.
- CALDEIRA, Teresa (2010): *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil*, Barcelona, Katz Editores / Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- CARRILLO TRUEBA, César (1995): *El Pedregal de San Ángel*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CARRIÓN, Juan (2009): *Culturas innovadoras 2.0*, col. Acción Empresarial, Madrid, LID Editorial Empresarial.
- CHACÓN, Benjamín (2008): “Hábitos de lectura de la sociedad mexicana”, *Bien Común*, no. 162, México, Fundación Rafael Preciado Hernández.
- CHILVERS, Ian (2004): *Diccionario Oxford-Complutense: Arte del siglo XX*, Madrid, Editorial Complutense.
- CÓRDOVA, Juan (2003): “3. Grupos focales y entrevistas grupales”, en BARRAGÁN, Rossana, coord.: *Guía para la formulación y ejecución de proyectos de investigación*, 3ª ed., serie Formación, La Paz, Fundación PIEB.

- DÍAZ BAUTISTA, Alejandro (2005): *Experiencias internacionales en la desregulación eléctrica y el sector eléctrico en México*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte / Plaza y Valdés.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2003): “Una polémica (frustrada) de partido”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel, coord.: *El arte español fuera de España*, Biblioteca de Historia del Arte, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- DOBLES: Ricardo R. (1985): *Métodos, técnicas y recursos básicos para acciones educativas. Un enfoque cooperativista*, San José de Costa Rica, Universidad Estatal a Distancia.
- DOMÍNGUEZ HIDALGO, Antonio (2004): *Nueva iniciación a las estructuras literarias y su apreciación textual*, México, Progreso.
- DUROZOI, Gérard, dir. (2007): *Diccionario Akal de arte del siglo XX*, Madrid, Akal.
- ECHEVERRY LÓPEZ, María Esperanza (2009): “Las organizaciones de usuarios: incidiendo en la construcción del derecho a la salud”, *Gerencia y políticas de salud*, vol. 8, no. 17, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- ESCRIBANO GONZÁLEZ, Alicia (2004): *Aprender a enseñar. Fundamentos de didáctica general*, 2ª ed., col. Humanidades, no. 20, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- FARTHING, Stephen, ed. (2012): *Art: The Whole Story*, Londres, Thames & Hudson.
- FEIXA, Carles (2012): “Culturas juveniles en México”, en *Desarrollo de los adolescentes III: Identidad y relaciones sociales. Antología*, Chihuahua, Escuela Normal Superior “Prof. José E. Medrano R”.
  - (1995): “*Tribus urbanas & chavos banda*. Las culturas juveniles en Cataluña y México”, *Nueva Antropología*, vol. XVI, México, Nueva Antropología / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- FELSHIN, Nina, ed. (1995): *But is it art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press.

- FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca (2004): *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos (1965-1995)* (tesis doctoral), Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando (2006): *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*, col. Anejos de Cuadernos del Minotauro, Madrid, Minotauro Digital.
- FOSTER, Hal *et al* (2006): *Arte desde 1900*, Madrid, Akal.
- FREIRE, Cristina (2006): "II. Os cidadãos", en SILVA, Armando, ed.: *São Paulo imaginado*, Bogotá, Convenio Andrés Bello / Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- FREY, Bruno (2000): *La economía del arte*, col. Estudios Económicos, no. 18, Barcelona, La Caixa.
- FUENTES-PLANAS ALEIX, Cristina (2013): "Cultura y transmisión de los derechos humanos", *Estudio del mensaje periodístico*, vol. 19, número especial, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense.
- FURIÓ, Vicenc (2002): *Ideas y formas en la representación pictórica*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- GARCÍA BARRAGÁN, Elisa (2010): *Retrato a dos tintas. Imaginario de la Revolución Mexicana*, México, Senado de la República - XLI Legislatura / Siglo XXI Editores.
- GARCÍA NARANJO, Juan Pablo (2006): *Las rutas del giro y el estilo. La historia del breakdance en Bogotá*, col. Textos de Ciencias Humanas, Bogotá, Escuela de Ciencias Humanas / Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario / Centro Editorial Universidad del Rosario / Juan Pablo García Naranjo.

- GOMBRICH, Ernst H.(2012): “La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte”, en GOMBRICH, Ernst H *et al: Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós.
- GRANÉS, Carlos (2011): *El puño invisible: Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Madrid, Taurus.
- GUERRERO ARIAS, Patricio (2002): *La cultura. Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*, Quito, Abya-Yala / Escuela de Antropología Aplicada de la Universidad Politécnica Salesiana.
- GUTIÉRREZ LÓPEZ, José (2006): *Estudio "socio-cartográfico" del alumnado de los dos primeros cursos de la ESO en un instituto de enseñanza secundaria*, col. Investigación, no. 174, Madrid, Centro de Investigación y Documentación Educativa / Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia.
- HARR, Jonathan (2005): *El cuadro perdido. En busca de una obra maestra de Caravaggio*, Barcelona, Península.
- HERNÁNDEZ, Pablo (2008): *Historia del graffiti en México*, 2ª ed., México, Instituto Mexicano de la Juventud.
- HOLGUÍN JARAMILLO, Catalina (2009): “Esa maldita pared”, *Arcadia*, no. 46, Bogotá, Publicaciones Semana.
- HOLLIS, Edward (2012): *La vida secreta de los edificios: del Partenón a Las Vegas en trece historias*, serie El Ojo del Tiempo, Madrid, Siruela.
- INFANTE, María Isabel y María Eugenia LETELIER (2013): *Alfabetización y educación: Lecciones desde la práctica innovadora en América Latina y el Caribe*, Santiago de Chile, UNESCO.
- KÖNIG, Angelika (2008): *Berlín*, col. City Breaks, Barcelona, Ecos Travel Books.
- KRIEGER, Peter (2006): *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

- MANRIQUE, Jorge Alberto (2007): *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- MARCIAL, Rogelio (1997): *La banda rifa. Vida cotidiana de grupos juveniles de esquina en Zamora, Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- MARINAS, José Miguel (2000): "Simmel y la cultura del consumo", *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, no. 89, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- MARÍN, Martha y Germán MUÑOZ (2002): *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*, serie Investigaciones, Bogotá, Universidad Central / Siglo del Hombre Editores.
- MARÍN TORRES, María Teresa y Soledad PÉREZ MATEOS (2006): "Una visión del artista y el museo: Las *Wunderkammern* de la posmodernidad", en BELDA NAVARRO, Cristóbal y Ma. Teresa MARÍN TORRES, eds.: *La museología y la historia del arte*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- MARTÍNEZ GENIS, María del Carmen (2009): "Arte y utopía en la toma de la palabra", *Devenires*, año X, no. 20, Morelia, Facultad de Filosofía / Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- MASEDA MARTÍN, Pilar (2002): "Los inicios de la enseñanza profesional del diseño. El caso de la Escuela de Diseño del INBA", en PIÑERA RAMÍREZ, David coord.: *La educación superior en el proceso histórico de México. Tomo III: Cuestiones esenciales. Prospectiva del siglo XXI*, Secretaría de Educación Pública / Universidad Autónoma de Baja California / Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior.
- MÉNDEZ GALLO, Pablo (2004): *Irlanda del Norte: historias de guerra y paz*, serie Filosofía y Teoría Social, Buenos Aires, LibrosEnRed.
- MÉXICO, Iris (2005): "Un tostón de arte mexicano, 1950-2000", *Addenda*, no. 11, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

- MEZA G., Francisco Javier (2012): “La cultura del desprecio”, *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad*, no. 68, México, Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco.
- MILES, Barry (2012): *London calling. La controcultura a Londra dal '45 a oggi*, Turín, EDT.
- MONDY, Wayne y Robert M. NOE (2005): *Administración de recursos humanos*, 9ª ed., México, Pearson Educación.
- MONTERO ESPINOZA, Víctor Manuel (2011): “La educación no formal en américa latina. Un análisis en base a los paradigmas económicos y sociales predominantes”, *Horizontes Educativos*, vol. 16, núm. 1, Concepción, Universidad del Bío Bío.
- MORALES ARTERO, Juan José (2001): *La evaluación en el área de educación visual y plástica en la educación secundaria obligatoria* (tesis doctoral), Bellaterra, Departamento de Pedagogía Aplicada de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- OVIEDO, Gilberto Leonardo (2004): “La definición del concepto de percepción en Psicología con base en la teoría Gestalt”, *Revista de Estudios Sociales*, no. 18, Bogotá, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Los Andes.
- PALMER, Rod (2008): *Street Art Chile*, Londres, Eight Book Limited.
- PANERA CUEVAS, F. Javier (2002): “De las ruinas del museo al museo sin paredes”, en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo: *Estéticas del arte contemporáneo*, serie Metamorfosis, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- PARCERISA, Artur (2007): *Didáctica en la educación social. Enseñar y aprender fuera de la escuela*, 7ª ed., serie Acción Comunitaria, no. 135, Barcelona, Graó.
- PEREÑA-GARCÍA, Mercedes (2004): “Transformaciones del territorio político: frontera, territorialidad y soberanía”, en MERCADO, Alejandro y Elizabeth GUTIÉRREZ ROMERO: *Fronteras en América del Norte: Estudios*

*multidisciplinarios*, México, Centro de Investigaciones Sobre América del Norte de la Universidad Nacional Autónoma de México.

- PÉREZ-CARBALLO VEIGA, Carmen (2006): "Capítulo 7. El impacto económico del Muro en la vida en Cisjordania", en ESCUDERO ALDAY, Rafael, ed.: *Los derechos a la sombra del muro. Un castigo más para el pueblo palestino*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- PLAZAOLA, Juan (2008): *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*, 4ª ed., serie Filosofía, no. 19, Bilbao, Universidad de Deusto.
- RAYÓN, Fernando (2009): "Copias, imitaciones y falsificaciones en el mundo del arte", *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, no. 122, Madrid, Universidad Internacional de La Rioja.
- REGUILLO, Rossana (2000): "Las culturas juveniles: un campo de estudio. Breve agenda para la discusión", en MEDINA CARRASCO, Gabriel, coord.: *Aproximaciones a la diversidad juvenil*, México, El Colegio de México.
- RODRÍGUEZ, Mariángela (2005): *Tradición, identidad, mito y metáfora. Mexicanos y chicanos en California*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Porrúa.
- RÖMER, Margot (2003): *La transestética posmoderna*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello / Fundación Banco Mercantil.
- ROMERO, Alicia y Marcelo GIMÉNEZ (2011): *Lecturas en Artes 8. Preludios al arte del siglo XXI: imaginerías, conceptos, acciones*, Buenos Aires, Fundación Arte / Cromos, Centro de Estudios de Arte.
- ROVIRA SÁNCHEZ, Amparo (2003): *Las quimeras del arte*, col. Filosofía: Las Propuestas en sus Textos, Alcoy, Marfil / Publicacions de la Universitat de València.
- RUEDA SMITHERS, Salvador (1998): *Pinceles mexicanos. Tres mil años de pintura*, México, Ciencia y Cultura Latinoamericana.
- RUIZ, Borja (2008): *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, col. Teoría y Práctica, no. 3, Bilbao, Artezblai.

- RUIZ OLABUÉNAGA, José Ignacio (2012): *Metodología de la investigación cualitativa*, 5ª ed., serie Ciencias Sociales, vol. 15, Bilbao, Universidad de Deusto.
- RUSSELL, J. Thomas *et al* (2005): *Kleppner. Publicidad*, 16ª ed., México, Pearson Educación.
- SÁNCHEZ, Efraín (2008): “Capítulo 23. Las artes plásticas”, en AYALA MORA, Enrique, ed.: *Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y articulación, 1870-1930*, col. Historia General de América Latina, vol. VII, París, Ediciones UNESCO / Trotta.
- SANCHIDRIÁN, José Luis (2008): *Manual de arte prehistórico*, col. Ariel Prehistoria, Barcelona, Ariel.
- SANTOFIMIO, Rodrigo (2010): “La civilización, los individuos y las metrópolis de Alain Bourdin Broché”, *Revista Colombiana de Sociología*, no. 33, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- SEMO, Enrique (2006): *Historia económica de México: Los orígenes. De los cazadores y recolectoras a las sociedades tributarias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Océano.
- SICILIA MONTES DE OCA, María del Pilar (2013): “Wunderkammern –o las cámaras maravillosas”, *Algarabía*, año X, no.81, México.
- SVAMPA, Maristella (2008): *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*, 2ª ed., Buenos Aires, Biblos.
- TATARKIEWICK, Wladyslaw (2000): *Historia de la estética. I. La estética antigua*, 2ª ed., serie Arte y Estética, Madrid, Akal.
- VARIOS (2007): *La era de la discrepancia*, México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- WALLACE, Paul (2000): *El seísmo demográfico*, Madrid, Siglo XXI de España.
- ZALDÍVAR VÁZQUEZ, Mirna E. y Rosa ESPINOSA RODRÍGUEZ (2006): “La apreciación artística: Una propuesta de capacitación para la gestión

educativa y cultural del profesor”, *Santiago*, no. 109, Santiago de Cuba, Facultades de Ciencias y Humanidades de la Universidad de Oriente.

## FUENTES ELECTRÓNICAS

- “Alemania conmemora la caída del muro de Berlín”, *Masqueforo*. En red; disponible en <http://masqueforo.info/post/884576/alemania-conmemora-la-caida-del-muro-de-berlin.html>.
- AMADOR TELLO, Judith (2013): “Reubicación de la Ruta de la Amistad”, *Proceso*, en red; disponible en <http://www.proceso.com.mx/?p=341255>.
- ARANDA NÚÑEZ, Víctor (2010): *Módulo de Gestión de Proyectos Artísticos II, Sexto ciclo. Monumentos, escultura en chatarra e instalaciones artísticas*, Facultad de Ciencias de la Educación, Sociales, Filosóficas y Humanísticas de la Universidad Estatal de Bolívar. En red; disponible en [http://www.fce-vir.ueb.edu.ec/fce/documentacion/modulos/ba/MODULO\\_DE\\_GESTION\\_D E\\_PROYECTOS\\_ARTISTICOS\\_II\\_OCTAVO\\_CICLO.pdf](http://www.fce-vir.ueb.edu.ec/fce/documentacion/modulos/ba/MODULO_DE_GESTION_D E_PROYECTOS_ARTISTICOS_II_OCTAVO_CICLO.pdf).
- ÁVALOS FRANCO, Carlos C. y Ulises VÁZQUEZ ROSARIO (2011): *Estudio de visitantes a museos 2010*, México, CONACULTA. En red; disponible en [http://sic.conaculta.gob.mx/estudios\\_publico/17.pdf](http://sic.conaculta.gob.mx/estudios_publico/17.pdf).
- BARROSO GARCÍA, Carmen Dolores: *Movimiento olímpico y diseño. Los Juegos de México '68*. En red; disponible en [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/encuentro2007/02\\_auspicios\\_publicaciones/actas\\_diseno/articulos\\_pdf/A005.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/A005.pdf).
- BASTIDA KULLICK, Eden (2011): *Arte público crítico*. En red; disponible en <http://edenbastidakullick.com/wp-content/uploads/2012/06/Arte-P%C3%BAblico-Cr%C3%ADtico.pdf>.
- “Beau Lotto: ilusiones ópticas que demuestran cómo vemos”, *TED. Ideas Worth Spreading*. En red; disponible en [http://www.ted.com/talks/beau\\_lotto\\_optical\\_illusions\\_show\\_how\\_we\\_see.html](http://www.ted.com/talks/beau_lotto_optical_illusions_show_how_we_see.html).

- BRUNET, Emily: "A city in runes", *Time Out São Paulo*. En red; disponible en <http://www.timeout.com.br/sao-paulo/en/art/features/116/a-city-in-runes>.
- "Comunicado: La reciente venta de Arte Urbano de Artnet Auctions evidencia una fuerte demanda por arte urbano y callejero", *El Economista.es*. En red; disponible en <http://www.eleconomista.es/economia/noticias/1445305/07/09/COMUNICADO-La-reciente-venta-de-Arte-Urbano-de-artnet-Auctions-evidencia-una-fuerte-demanda-por-arte-urbano-y-callejero.html#.Kku8QVOJuVv2jnb>.
- "Da color Neza Arte Nel a espacio públicos", *Espacios de Cultura*. En red; disponible en <http://espaciosdecultura.blogspot.mx/2012/08/da-color-neza-arte-nel-espacios-publicos.html>.
- "El muro de Cisjordania, una serpiente de *graffiti*", *El País*. En red; disponible en [http://internacional.elpais.com/internacional/2007/08/27/actualidad/1188165618\\_850215.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2007/08/27/actualidad/1188165618_850215.html).
- ESPINOZA, Alejandro (2005): "Robert Irwin (arte instalación)", *Fin(es) del arte*. En red; disponible en <http://artecontempo.blogspot.mx/2005/10/robert-irwin-arte-instalacin.html>.
- "Etapas de la gentrificación", *Iconoclasistas.net*. En red; disponible en <http://iconoclasistas.com.ar/2012/10/08/etapas-de-la-gentrificacion/>.
- "Face 2 Face / Israel & Palestine (2007)", *JR-Art.net*. En red; disponible en <http://www.jr-art.net/projects/face-2-face>.
- FLORES, José Eduardo: *Sobre las oportunidades laborales para los jóvenes en México*. En red; disponible en [http://www.fundacionpreciado.org.mx/biencomun/bc201/opor\\_laborales.pdf](http://www.fundacionpreciado.org.mx/biencomun/bc201/opor_laborales.pdf).
- GARZA USABIAGA, Daniel (2013): "La Ruta y la Olimpiada", *Arquine*. En red; disponible en <http://www.arquine.com/blog/la-ruta-y-la-olimpiada/>.
- GONZÁLEZ ALFARO, Federico (2010): "Breve recuento de las religiones en México", *Sayula Jalisco*. En red; disponible en <http://sayula-jal.blogspot.mx/2010/11/breve-recuento-de-las-religiones-en.html>.

- “Graffitis coloniales”, *Arte Colonial*. En red; disponible en <http://artecolonial.wordpress.com/2011/06/08/graffitis-coloniales/>.
- “Guardias ciudadanas para evitar que desmonten el Muro de Berlín”, *La Vanguardia.com*. En red; disponible en <http://www.lavanguardia.com/internacional/20130304/54368976958/guardias-ciudadanas-evitar-desmonten-muro-berlin.html>.
- HARDINDEGUY COLLIN, Laura: “Mito e historia del muralismo mexicano”, *Scripta Etnológica*, vol. XXV, no. 052, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. En red; disponible en [http://sic.conaculta.gob.mx/centrodoc\\_documentos/513.pdf](http://sic.conaculta.gob.mx/centrodoc_documentos/513.pdf).
- “JR, las calles como galería fotográfica”, *Distorsión Urbana*. En red; disponible en <http://distorsionurbana.blogspot.mx/2012/01/jr-las-calles-como-galeria-fotografica.html>.
- LAVIANI, Celeste (2011): “Es arte, no garabatos”, *Imagen del Golfo*. En red; disponible en <http://www.imagendelgolfo.com.mx/paginaex.php?id=2019>.
- MAGALHÃES, André (2011): “Tres conceptos para entender el arte urbano”, *Proyecto Chapa.com*. En red; disponible en <http://www.proyectochapa.com/2011/08/tres-conceptos-para-entender-el-arte-urbano.html>.
- “*Marcel Duchamp and the readymade*”, *MoMA Learning*. En red; disponible en [http://www.moma.org/learn/moma\\_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade](http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade).
- MONLEÓN PRADAS, Mau (2000): *Arte público / Espacio público*, Universidad Politécnica de Valencia. En red; disponible en [http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/mau\\_monleon\\_artepublico\\_espaciopublico.PDF](http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF).
- “Museo Nómada del DF, el más visitado del mundo”, *El Universal.mx*. En red; disponible en <http://www.eluniversal.com.mx/notas/497041.html>.
- “OCDE: México es el tercer país con más jóvenes *nini*”, *Universia*. En red; disponible en

<http://noticias.universia.net.mx/actualidad/noticia/2012/12/03/986176/ocde-mexico-es-tercer-pais-mas-jovenes-nini.html>.

- ORTEGA, Gonzalo: “Arte público. Cuatro décadas de transformación de la Ciudad de México”, *ArteLogie*, no. 2. En red; disponible en <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article90>.
- SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica (2009): “La instalación, cómo y por qué”, *El Cultural*. En red; disponible en [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/25543/La\\_instalacion\\_como\\_y\\_por\\_que](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25543/La_instalacion_como_y_por_que).
- SHERIDAN, Guillermo (2007): “La lectura en México /1”, *Letras libres*, México, Vuelta. En red; disponible en <http://www.letraslibres.com/revista/columnas/la-lectura-en-mexico1>.
- SKYBREAK, Ardea (2001): “Ideas sobre el papel social del arte”, *Obrero Revolucionario*, no. 1117. En red; disponible en [http://www.revcom.us/a/v23/1110-19/1117/skybreak2\\_s.htm](http://www.revcom.us/a/v23/1110-19/1117/skybreak2_s.htm).
- VELASCO C., Elizabeth: “Desempleo entre jóvenes, más del doble que en mayores de 30 años”, *La Jornada*. En red; disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2013/02/17/sociedad/028n1soc>.

## VIDEOS

- *Beau Lotto: Conferencia TED. Optical Illusions: How we see*, 2012.
- *Art of conflict: The murals of Northern Ireland* (documental). Director Valeri Vaughn, 2012.
- *New York 77: The coolest year in hell*. Productora ejecutiva: Nanette Burstein, 2007.
- *Pixo* (documental). Director: Roberto T. Oliveira, 2009, Joao Wainer.

## FOTOGRAFÍAS

- *Anónimo, 1968, D.F. Fuente*  
*<http://aristeguinoicias.com/0110/mexico/imagenes-la-grafica-del-68-homenaje-al-movimiento-estudiantil/#&panel1-4>*
- *Anónimo, 2007, Berlin, Alemania fuente:*  
*<http://www.taringa.net/posts/imagenes/15910996/Alemania-conmemora-la-caida-del-Muro-de-Berlin.html>*
- *Anónimo, 2008, sitio desconocido fuente:*  
*<http://blog.ekosystem.org/2008/10/slinkachu-interview/>*
- *Anónimo, año 2008, Boca del Río Veracruz, archivo personal del artista.*
- *Anónimo, año 2012; Boca del Río Veracruz; archivo personal del artista.*
- *Anónimo, año 2013, Boca del Río, Veracruz Colectivo Hunab Ku*  
*<https://www.facebook.com/colectivo.hunabku.5>*
- *Anónimo, ca, Colonia Nezahualcóytl D.F. fuente:*  
*<http://espaciosdecultura.blogspot.mx/2012/08/da-color-neza-arte-nel-espacios-publicos.html>*
- *Anónimo, 2013, Sitio desconocido, fuente: Filthy Luker*  
*<http://antidepressivo.net/2012/10/30/art-attacks-las-instalaciones-en-espacios-publicos-de-filthy-luker/>*
- *Berd, Biege 2008, Ulster, Irlanda del Norte fuente*  
*<http://goireland.about.com/od/belfastcity/ig/Loyalist-Murals-in-Belfast-/Change-for-Ulster-.htm>* 1
- *Chele, 2007, Lugar desconocido fuente*
- *EFE, 2013, Berlín Alemania fuente:*  
*<http://www.lavanguardia.com/internacional/20130304/54368976958/guardias-ciudadanas-evitar-desmonten-muro-berlin.html>*
- *fotógrafo: Gobetz Wally obra: Haring, Keith , 2013, Nueva York*  
*<http://blog.vandalog.com/tag/keith-haring>*
- *Garza González, Daniela, 2013, Boca del Río, Veracruz*

- *Garza, Glez. Daniela. 2013 Av. Miguel Alemán, Veracruz Ignacio de la Llave*
- *<http://photopost.brownpride.com/showphoto.php?photo=28162&title=cholo-mural-photo-by-chele&cat=506>*
- *Marco y JR, 2007, Abu Dis, Jerusalem fuente: <http://www.jr-art.net/projects/face-2-face>*
- *Sicilia Montes de Oca María del Pilar, Wunderkammer, Algarabía año X Junio 2011 Editorial Otras Inquisiciones S.A.C.V.*
- *Stravsky, Lois, 2010, Sao Paulo, Brasil Fuente: <http://www.timeout.com.br/sao-paulo/en/art/features/116/a-city-in-runes>*
- *Taki 183, 70's, Nueva York fuente: <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/04historia1.html>*
- *TKID, ca, lugar desconocido fuente <http://www.theinfamousmag.com/2010/magazine/terrible-tkid-170/>*
- *Valdez, Tiffany, 2012, Los Angeles, California <http://www.offtoseetheelephant.com/chicano-mural-art-a-look-into-los-angeles-art-culture/>*
- *Zia Krohn y Joyce Lagerweij, artista: Banksy 2010, Israel y Palestina fuente: <http://thecitylovesyou.com/urban/mensajes-del-concreto/>*