



Más Alla del Cubo Blanco

(Elaboración de un manual para la organización de exposiciones de arte público)

Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales

Presenta: **Paulina Osorio Ambriz**

Posgrado en Artes Visuales ENAP UNAM



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO EN ARTES VISUALES

Más allá del cubo blanco

(Elaboración de un manual para la organización de exposiciones de arte público)

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Artes Visuales

Presenta:

Paulina Osorio Ambriz

Director de tesis

M.A.V. Ofelia Martínez García

México D.F. 2012





GRACIAS A... LOS AMIGOS, A LA FAMILIA ... A LA VIDA ...

INDICE

Introducción

Capítulo I. Del museo y de las galerías al arte público

- 1.1 El museo, el llamado “cubo blanco”
- 1.2 El arte fuera de las galerías y museos
- 1.3 Arte Público y Urbano
- 1.4 La exposición de Arte Público (tipologías)
- 1.5 El Arte Público y Urbano en México

Capítulo II. Consideraciones en la organización de la exposición de Arte Público

- 2.1. Diseño y planificación
- 2.2 Nuevas estrategias museográficas
 - 2.2.1 Musealizar el espacio público
- 2.3 Arte fuera de lugar
- 2.4 Estrategias de planificación

Capítulo III Tres proyectos de Arte Público

- 3.1 Proyecto uno: Poetas Anónimos. Intervención pública en la Colonia Zapotitla
- 3.2 Proyecto dos: Nómada México (El arte como juego)
- 3.3 Proyecto tres: Nómada Ecuador, Medios y posibilidades en el arte contemporáneo, Cuenca Ecuador

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

Algunos de los habitantes de la Ciudad de México tienen menos oportunidad de asistir a algún museo o galería de arte, por lo que algunos *artistas emergentes* de esta misma ciudad se han dado a la tarea de llevar su trabajo hasta lugares en donde habitantes de pocos recursos pueden tener alguna experiencia estética frente a las múltiples disciplinas que el arte ofrece, como la escultura, la pintura, el *performance*, etc. y así contribuyen a la participación ciudadana dentro de las diversas actividades culturales que se generan en esta gran urbe. Es así que a través de este tipo de eventos, se han logrado cambios importantes en el quehacer artístico, como la utilización adecuada de la creatividad comunitaria, “se trata desde luego de un arte útil para la comunidad en su sentido más riguroso, regenerando el espacio público, y revitalizando la semiótica de los objetos urbanos así como la conformación de espacios lúdicos y de información, todo ello con la participación real o virtual de la comunidad²”; resaltando entonces la importancia del *Arte Urbano* como despertador y educador de conciencias tal como lo plantea Olea en su libro *Arte Urbano*. Cuando los artistas tomen conciencia de su inclusión en equipos interdisciplinarios e investiguen el fenómeno urbano para su

1 Entendiendo como artista emergente a “ aquellos que se inician en el proceso de búsqueda de un estilo propio en las artes plásticas, así como aquellos que ya tienen una expresión consistente, pero cuyas obras todavía no están consolidadas en el mercado”. Para ser un artista emergente, no es requisito ser joven, pero sí que su expresión sea innovadora y vanguardista. Marco Antonio Hernández Murrieta, *Mart Selección de artistas emergentes para nuevos coleccionistas*. Fabrica de Arte de Fundación Murrieta. Editorial Cuarta Pared, SC 2007

2 Olea Oscar, *El Arte Urbano*, 1980:41 Pág.

comprensión, es entonces que las propuestas artísticas funcionarán adecuadamente, claro está siempre y cuando se implique rigor metodológico en todo trabajo multidisciplinario así como buena dosis de creatividad.

Y por fortuna los artistas poco a poco van integrando ciertas disciplinas en sus estudios, por lo cual este trabajo pretende resaltar la importancia de tomar en cuenta ciertos procesos que de manera sistemática pueden servir al artista para la realización de sus obras en el contexto del arte público con la función social requerida en el medio urbano mexicano así como en la historia del arte en general.

Gracias a las experiencias propias y ajenas obtenidas durante el proceso de los estudios de posgrado fue como surgió este trabajo que bien podría apoyar a quienes viven dedicados al arte urbano y decidan intervenir un espacio público y que no sepan cómo y por donde empezar; dichas experiencias fueron enriquecidas y conjuntadas en este texto y podrían orientar al artista siendo éste documento una guía que muestra los diversos procesos para echar a andar una muestra de arte público en la Ciudad de México.

Me baso para la realización de este documento en las vivencias que tuve durante la maestría y al desarrollar múltiples proyectos de carácter público.

Los ejemplos que aquí retomo muestran diversas situaciones por ejemplo: *Poetas Anónimos* es un ejercicio de arte urbano en las periferias de la Ciudad de México, se desarrolla dentro de una comunidad marginada y recibe poco apoyo por parte de las autoridades;

la obra de sitio específico que realizamos fue una obra efímera en la cual trabajamos en equipo desde el aula artistas del posgrado: Edgard Gamboa, Kim Young- Sun, Paola Narváez, Lorena Orozco, y Marco García. En el *Proyecto Nómada*, tanto en México como en Ecuador, fue un proyecto pensado para el centro de una ciudad, y no se enfocaba solamente en el público sino en las propuestas de los artistas, ambos proyectos son parte el uno del otro, pero como buenos hermanos son totalmente diferentes desde su nacimiento, aunque con la misma composición por así decir, genética.

Nómada México, fue un proyecto para un público al azar, ya que fue visto por aquellos que en ese momento transitaban por la calle y nos enfrentamos a transeúntes bajo el temor de la influenza H1N1 y su posible propagación como pandemia.³ Esto nos permitió tener cerca a personas que nos dieron sus opiniones y reflexiones sobre la situación política del país en ese momento de angustia colectiva y también de múltiples interpretaciones de nuestra obra y por que no del mismo arte como tema en la sociedad.

Nómada Ecuador fue una oportunidad para trabajar en un país diferente a México y que cuenta con puntos de vista totalmente opuestos a los nuestros como mexicanos, pero que se conjugaron en una obra gracias al idioma y a quienes nos ayudaron de cerca como los alumnos de la Facultad de Artes de Cuenca, maestros, críticos, etc. *Nómada Ecuador* fue una yuxtaposición de visiones del arte y del entendimiento de la vida ciudadana, transcurrió como una nueva interpretación de la ciudad.

3 Pandemia: Expresión que significa enfermedad de todo un pueblo es la afectación de una enfermedad infecciosa de los humanos a lo largo de un área geográficamente extensa. Etimológicamente hablando debería cubrir el mundo entero y afectar a todos. Diccionario de la lengua española. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=pandemia

Así como este tipo de ejercicios que no sólo fueron realizados en la Ciudad de México, sino que también salieron del país, es como aprendimos a manejar situaciones fuera de nuestro alcance o fuera de nuestro contexto.

Por último, en base a estas experiencias he tratado de englobar los principales pasos que se deben seguir para que una exhibición de arte público no sólo funcione, sino que pueda ser compartida y leída por el público. No pretendo que este método sea efectivo para todos, ya que cada obra y cada artista es diferente, pero por lo menos sí puede servir como una guía o un apoyo en el proceso.

“De la misma manera que las sepulturas fueron los museos de las civilizaciones sin museos, nuestros museos son tal vez las tumbas apropiadas a las civilizaciones que ya no saben edificar tumbas”
Regis Debray, Vida y muerte de la imagen

Capítulo I

Del museo y de
las galerías al
arte público

1.1 El museo, el llamado “cubo blanco”

Es en el museo donde el arte visual encuentra su más grande espacio de exhibición y trascendencia; la palabra museo proveniente del latín *museum* y a su vez de la griega *mouseion*, es llamado el “lugar de contemplación” o en Atenas “casa de las Musas”. (Fernández, 1999:28) También encontramos la definición según el International Council of Museums (ICOM)⁴:

“...institución -pública o privada-, permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, y abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone o exhibe, con propósitos de estudio, educación y deleite colecciones de arte, científicas, etc., siempre con un valor cultural”.

Podemos decir que este “lugar de contemplación” sigue siendo y será un espacio a donde se va a “ver”, a “contemplar” aquello a lo que llamamos “arte”.

Y es este museo también el que ha definido durante la historia lo que es o no “arte”.

El término “cubo blanco” surge en 1976 por Brian O’Doherty (Inside the White Cube) para denominar al espacio de los museos y las galerías como un espacio neutral, un espacio de cuatro paredes dentro de una institución que por su naturaleza aséptica (paredes pintadas de blanco) pretende que la obra sea exhibida fuera de todo prejuicio social y racial.

4 ICOM web site http://www.icommexico.org/formatos_pdf/estatutocom2008.pdf
México, 2009

Actualmente se le llama “cubo blanco” de manera despectiva a todo este sistema de los museos y las galerías y a su favoritismo con algunos artistas y sus obras, así como su predilección por ciertos sistemas de arte en los cuales sólo tienen cabida unos cuantos.

La Galería de arte surge como extensión del museo, es otro de los espacios surgidos para la contemplación y no sólo de eso, si no que la Galería es considerada como un espacio cultural generalmente con fines de lucro, donde no solamente se exhibe la obra de un artista, sino también existe la posibilidad de la compra de la pieza de arte mostrada en ella. Este espacio que se ha convertido en el “cubo blanco” de las últimas décadas y se ha convertido en un espacio de polémica por algunos teóricos del arte.

Francisca Hernández explica: “las galerías de arte actúan como intermediarios entre los artistas y los compradores, apoyan, sostienen, potencian a los artistas, especialmente a los jóvenes, a través de la exposición de sus obras” (Hernández, 1994: 136)

Es decir, que la forma más directa que un artista tiene para vender su obra a un público general y/o especializado, es la galería pues ésta es el puente entre el arte de coleccionista y el arte de museo (el de renombre). Mientras que en un museo simplemente se exhiben las obras de los artistas ya consolidados, las galerías de arte también han servido como trampolín para muchos artistas ya que los ha colocado en los círculos más importantes del *mainstream*⁵, que dicho sea de paso, los coloca como los artistas del momento “los consagrados”.

5 Se le denomina *mainstream* (en inglés: corriente principal) al conjunto de artistas y de instituciones consolidados y que a su vez definen en el mercado lo que es arte o no. Este tipo de pensamientos se atribuye a autores y espacios que tienen mayor poder económico y por lo cual el mercado en el que proliferan suele ser el medio accesible a unos cuantos.

Museografía, museología, curaduría

Dentro de la institución del museo existen ciertas disciplinas que se encargan de la organización general del mismo, dependiendo del tipo de museo, cada una de ellas actúa de diferente manera en la gestión y la organización de las exhibiciones.

Estas son la museografía y la museología, en donde

“la museografía es fenómeno y exposición y la museología es profundización del fenómeno” (León, 1995:93).

Derivada de estos conceptos, la **museografía** se presenta como la lectura que hace el público de la exposición así como la planificación, el contenedor y por supuesto el contenido; mientras que la **museología** es el análisis reflexivo del fenómeno museográfico, es decir, que mientras que la museografía es la práctica, la museología es la teorización de esta. La museografía sólo se encarga de todos los aspectos técnicos que se deben de tomar en cuenta en el espacio expositivo para que la obra funcione cuando se enfrente a un público. Para ayudarnos en la organización de cualquier tipo de exposición, hablese de espacios abiertos o cerrados, tenemos que considerar estas reglas ya preestablecidas aunque sea la museología, la ciencia del museo (Alonso, 1999) y que es considerada como la ciencia que se encarga de todo lo concerniente a estos espacios de contemplación, y aunque sus funciones siguen en discusión, podríamos decir que como disciplina sus reglas sirven para el buen funcionamiento de estas instituciones.

Entre estas reglas existe una metodología que de manera general señala cada uno de los pasos que se deben seguir para la organización de una exposición (Alonso, 1999):

1. Catalogar la exposición dentro de una tipología
2. Elaborar el diseño y la planificación considerando:
 - a) el espacio
 - b) producción
 - c) materiales y fabricación
 - d) la iluminación
 - e) Información señalética y medios audiovisuales
 - f) Instalación y montaje
 - g) Seguridad y protección
3. Difusión, educación y publicidad
4. Evaluación y mantenimiento

El contenido de la exposición siempre determina al público como al museo, tomando en cuenta que sin el público el museo no tendría razón de ser y el público es educado por el museo e interviene de alguna manera en su formación cultural e intelectual. (León, 1995 :98)

Es por esto que disciplinas como la museografía se encargan de proyectar los contenidos de manera lúdica al público debido a ciertos estudios previos que se hacen a la exposición en las que el usuario puede entender y volverse parte de la obra y dentro de este estudio del Arte Público, que por su naturaleza, se desarrolla en espacios abiertos, estas disciplinas nos apoyarán en el proceso metodológico de los cuales se rescata la elaboración de estudios previos de público en la organización de las exposiciones.

La museografía en espacios públicos

Juan Carlos Rico (2002) hace una clasificación de los museos en un intento de la institución por salir a la calle, y menciona:

“las características propias de la exposición tradicional, son realmente difíciles para el espectador, le obligan a un esfuerzo que creo que ninguna otra actividad cultural exige... la primera exigencia es la del desplazamiento hasta el lugar físico donde se desarrolla.... las condiciones técnicas están pensadas para la conservación de la obra, no para el confort del visitante, climatización, humedad, iluminación, hacen aún más ardua la visita por sus estrictos umbrales de seguridad” (Rico, 2002:153)

Es entonces que la institución busca salir de su zona de confort para poder ampliar más el espectro de experiencia estética y se forman nuevas propuestas que buscan llegar al público de manera diferente:

Dentro de los espacios públicos se adecuan según Rico (2002)

Micro sistemas museográficos: que en el recorrido cotidiano tenemos:

El museo como equipamiento urbano.

Son espacios expositivos de muy diversa índole y diseño que se sitúan dentro de la circulación urbana y peatonal, como un equipamiento más.

Museo parásito.

Este se adhiere en aquellos espacios urbanos que pueden ser aprovechados para “exponer” como son los centros comerciales, paradas de autobuses, etc.

Dentro de una eficacia en la funcionalidad encontramos a los **museos portátiles** que se acoplan a las necesidades de cambio, como de lugar, su construcción es rápida y ligera y su funcionalidad responde a su transportación.

Después tenemos el uso del paisaje como museo, esto responde a la ciudad como una nueva sala de exposiciones, a la arquitectura como un muro blanco y a la naturaleza como un museo sin muros.

Dentro de esta clasificación que hace Alonso (1999) están los soportes que utiliza el artista urbano y que es la finalidad dentro de esta investigación ya que varios modelos de sistemas museográficos son adaptados a los espacios públicos y pretenden funcionar de la misma manera.

Como tipología de las exposiciones Alonso (1999) menciona que “en un sentido histórico y de acuerdo con su desarrollo sociocultural, se pueden comprobar inicialmente cuatro tipos de funciones generales que han venido conformando a las exposiciones” las cuales son:

Tipos y modos de exposiciones

1. **Simbólica.** Es una exposición con una finalidad de glorificación religiosa y política unida especialmente en casi todas las civilizaciones y culturas al valor ostentativo de los objetos.
2. **Comercial.** vinculada al valor de la mercancía.
3. **Documental.** Íntimamente ligada al valor informativo o científico de los objetos, utilizada no sólo por los museos de carácter científico o técnico y los ecomuseos, sino también por todos aquellos organismos e instituciones que desarrollan su actividad por medio de exposiciones para la difusión de conocimientos
4. **Estética.** Inherente al valor artístico de las obras.

Las exposiciones también son clasificadas según un criterio espacio-temporal (Alonso, 1999:18)

Las exposiciones permanentes son aquellas que pertenecen al museo y que permanecen en las salas con un continuo mantenimiento, mientras que las temporales poseen una duración limitada y son mas bien proyectos concretos y circunstanciales.

Las exposiciones portátiles son aquellas que de pequeño tamaño circundan por espacios diferentes por la gran facilidad de transportación con las que fueron diseñadas.

En el momento en el que las obras de arte público son consideradas como un arte comercial, surge la preocupación de los artistas y de los mismos curadores o “comisarios⁶” por mostrar las obras en los espacios públicos con ciertas estrategias que también permitan al artista vender y aunque el término “**curaduría**” suele ser un término que ha sido usado desde hace muy poco, el curador ha cobrado mucho auge actualmente en las grandes colecciones de arte así como en los más importantes museos de arte contemporáneo. A tal grado, que en ocasiones se llega a los irónicos extremos de que una exposición se juzgue por el curador que la organiza y no tanto por la obra expuesta.

Los curadores surgen de estos espacios cerrados donde la obra se adapta poco a poco a los muros. Y hoy en día los nuevos curadores que se dedican al arte público tienen que adaptar la obra a la ciudad y además se pueden apoyar en disciplinas como la museología que retoma dentro de sus investigaciones al público, la planificación, el

continente (o lugar en donde se encuentra el museo) y el contenido, y en este texto trataremos de conservar estos mismos principios que retomaremos para la exhibición de las obras de arte público y que son imprescindibles en la organización de cualquier exposición.

6 El comisario o curador surge a partir de la idea de un conservador de arte. Es un profesional que con su capacitación en Historia del arte, estética y museografía, hace la valoración, el manejo, y la preservación de una exposición así como la administración de bienes artísticos.

1.2 El arte fuera de las galerías y museos

Del arte conceptual al arte público

¿Se pueden hacer obras que no sean de arte?
Marcel Duchamp, 1913

A principios del siglo XX, los artistas tenían un lugar para exhibir su trabajo: estos lugares por excelencia eran los museos y las galerías. Estos espacios siempre han tenido ciertos rituales que involucraban a la obra y al artista. Se definía la validez de la exposición basándose en la trayectoria del artista, su importancia histórica y hasta su posición económica social.

En 1917 en uno de estos espacios la Galería 291 en Nueva York⁷, Marcel Duchamp (1887-1968) ofreció al público su obra titulada “*Urinoir*” (Fig. 1) o “Fuente” siendo ésta una pieza cotidiana, profana y desprovista de toda intención de lo que en ese momento se llamaba arte, provocó al sistema museal, el cual la rechazó.

En ese momento la función del arte, del museo, de la obra artística y hasta del mismo artista se puso en duda, M. Duchamp marcaría un parteaguas en el arte dando inicio al que más tarde se llamaría “arte conceptual” y que sería la premisa del arte contemporáneo.

Según J. Kosuth:



Fig.1 Urinoir, Marcel Duchamp,1917

⁷ La Galería de Arte 291 o Galería 291 fue una galería de arte situada en el número 291 de la quinta avenida de Nueva York. Fue creada y gestionada por Alfred Stieglitz .

“M. Duchamp fue el primer artista que cuestionó la obra de arte... Los ready mades supusieron un cambio en la naturaleza del arte que pasó de ser una cuestión morfológica a una cuestión funcional. Este cambio de apariencia al concepto hay que considerarlo como el principio del arte moderno y, a su vez, el principio del arte conceptual, hasta el punto de que los artistas posteriores a M. Duchamp se les ha de juzgar, antes que nada, en función de su modo y capacidad de cuestionar la naturaleza del arte.” (Guasch, 2005: 170)

Pero no sólo Duchamp fue el precursor, sino que el arte conceptual surgió de la corriente más reflexiva del arte minimalista, de aquella que privilegiaba los componentes conceptuales de la obra por encima de sus procesos de ejecución/fabricación. (Guasch, 2005:166)

Movimientos como el arte minimalista, el arte póvera, el body art, el arte conceptual y el land art dieran lugar a una serie de producciones de diferente naturaleza, de carácter efímero y que en un primer momento fueron rechazadas por las instituciones museísticas. Entonces estos se desarrollaron en exposiciones temporales en *kunsthalle*s⁸ y galerías o fueron adquiridas por coleccionistas privados.

El museo como institución cobija a los artistas que más le ofrecen, es decir, que en una sociedad moderna que necesita ampliar el mercado y el consumo de los bienes para acrecentar la tasa de ganancia y la distinción (García,1990:37), muchos artistas dejan de ser libres para crear y empiezan a vender piezas ya prediseñadas y comerciales.

⁸ Kunsthalle: “Sala de arte”, término alemán para referirse a una galería de arte que monta exhibiciones temporales de arte.

Es hasta la década de los 80’s cuando empiezan a crecer los museos y los centros de arte contemporáneo tanto de las instituciones públicas como privadas en Europa y EUA. Este tipo de rechazo institucional al arte conceptual, hasta tiempos recientes se ha desarrollado de forma paralela a la incompreensión del público respecto a todo el arte contemporáneo. (Hernández, 1994:136)

Surge en los 60’s el arte público urbano (E.U.), cuando los gobiernos comenzaron a asignar fondos a proyectos para la comunidad, donde algunos artistas comenzaron a hacer trabajos a gran escala para exteriores, trasladando sus esculturas del museo a algún sitio público y abierto.

Entonces los artistas trasladaban sus maquetas escultóricas a los parques y plazas y las colocaban ahí erigidas corrompiendo la armonía del lugar.

A la par en esa misma década, surgieron aquellos que se dedicaron a hacer una arte público más político y social, apropiándose de paradas de autobuses, estaciones del metro, plazas, etc., con la intención de manifestarse de las diversas situaciones políticas que en ese entonces envolvían al mundo.

Actualmente los artistas que provienen de este ramo activista buscan otros espacios alternativos, en donde se haga llegar su mensaje a las minorías y gracias a esto ha surgido de estas generaciones el llamado arte urbano en las grandes ciudades donde existen más problemas políticos, sociales, demográficos, etc.

Para los artistas de hoy en día sigue siendo difícil la inclusión a los museos ya que el acceso a las instituciones de arte implica numerosas certificaciones sociales y culturales así como el compadrazgo o el tráfico de influencias.

Lucy R. Lippard reflexiona sobre esta situación cuando menciona que “Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte...Fuera, la mayoría de los artistas no son ni bien recibidos ni efectivos, pero dentro hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas haciéndolos sentirse importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos”. (*Hot Potatoes: Art and Politics in 1980:17; citado en Modos de hacer, 2001:61*)

Y si bien cada artista tiene sus estrategias para entrar al mercado de arte, existen algunos que simplemente les interesa explorar nuevos campos y abordar otro tipo de temas más sociales -y que no necesariamente todas estas formas pueden ser bien recibidas con el nombre de arte público-, existen aquellos que buscan en sus propuestas una libertad e interacción que permita que el arte sea accesible a todo el público y toman en cuenta sus opiniones y respetan a la comunidad.

Pero hay también artistas que no dejan de luchar por estar en los museos y aunque no dejan de lado el contacto con el público, éste siempre lo hacen para que les sirva como un medio para su incorporación al *mainstream*.⁹

Muchos artistas urbanos son los que sufren más de esta falta de apoyo para proyectos artísticos en comunidades, y me permito decir que esta situación está cambiando poco a poco a partir de este siglo en nuestro país.

⁹ *Mainstream* o cultura principal. Anglicismo que literalmente significa corriente principal, se utiliza para designar los pensamientos, gustos o preferencias aceptados mayoritariamente en una sociedad. En este texto se habla principalmente del *mainstream* del arte en donde una minoría decide lo que entra o no en el mercado del arte y que no permite la entrada de artistas no reconocidos o no recomendados.

1.3 Arte Público y Urbano

Para poder hablar de arte urbano, hay que hablar de la ciudad y sus espacios públicos, los artistas urbanos siempre inciden, activan e intervienen este tipo de espacios, es por esto que la concientización del público como individuo con la obra implica una gran diferencia, pues esto hace a la obra trascendente en un aspecto social, político, cultural y económico dentro de un contexto.

Encontramos en estos contextos diferentes tipos de espacio y cada uno con características socio-culturales diferentes, las cuales ayudan al artista a entender al público así como su respuesta dentro de una obra.

El Espacio público vs. Espacio privado

Espacio público.

Es el lugar, al cual se accede sin ninguna restricción, en el cual es posible la expresión total de los derechos y obligaciones en un paisaje cotidiano. Está en un constante cambio por los mismos transeúntes, los habitantes que lo modifican de acuerdo a las necesidades de supervivencia cotidiana.

Gómez Aguilera (2004) dice que la ciudad se va deshumanizando y va perdiendo su condición inicial de un lugar de encuentro, de intercambio, de convivencia. No obstante las ciudades siguen siendo aquellas con que más población se cuenta, donde las oportunidades de trabajo no faltan y muchos migran para tener una mejor vida.

Aurora León dice que *“El espacio público es el patrimonio público perteneciente a todos los integrantes de un nación, de todo el pueblo.”* (León, 1995:93)

Como tal tenemos aquellos espacios que nos identifican, que nos dan identidad, lugares antropológicos que tienen una carga simbólica solamente para el que los habita y lo vive, etc. (Augé, 2001:61)

Aquella antigua definición de Aristóteles, donde reconocía que el espacio público era un espacio vital y humanizante, donde la sociedad podía compartir opiniones, elevar protesta, etc., sigue vigente,; y es verdad también que el espacio lo hacen los mismos individuos que comparten una identidad y se reconocen en él.¹⁰

*“El público y lo público son conceptos en los que conviven varios sentidos simultáneamente y que se definen de manera auto-reflexiva. Lo público tiene que ver con lo común, con lo estatal, con el interés compartido, con lo accesible. Hay una movilidad histórica en la oposición público-privado justamente a partir de la propia movilidad de los públicos y sus formas de auto-organización. El público tiene un doble sentido de totalidad social y a la vez de audiencias concretas. La idea central es que los públicos son formas elusivas de agrupación social que se articulan reflexivamente en torno a discursos específicos”.*¹¹

¹⁰ Citado en Conceptualización del espacio, et al., s.f Universidad de Colombia, sede Medellín. Publicaciones sobre arquitectura y urbanismo, 2004 disponible en: <http://www.unalmed.edu.co/~paisaje/doc4/concep.htm>
Revisado el 1 de febrero del 2010

¹¹ Ribalta, Jorge. Contrapúblicos. <http://republicart.net>

Espacio privado.

Es en el cual un particular ejerce dominio, el acceso es prohibido y limitado.

Estos tipos de espacios son considerados en este trabajo como lugares a los cuales el artista tiene acceso, pero que por su naturaleza el artista se ve mermado por condicionantes externas a él.

Este tipo de espacios son considerados por el particular como una zona de confort, en la cual se tiene el control total de las intervenciones del mismo.

André Humber,¹² dice que el individuo siempre es afectado por el espacio que lo envuelve, y es por esto que éste siempre influye en la calidad de vida que se tiene, es pues un espacio individual, íntimo, donde el control de un particular es preponderante y más que siendo un espacio privado colectivo se vuelve entonces en un lugar restringido a gente con mayor posibilidades económicas que le permitan acceder a él.

Espacio público-privado

Existe un punto medio entre lo público y lo privado de lo cual es importante hablar ya que el artista muchas veces se ve involucrado en este tipo de espacios y sin la suficiente premeditación del uso de este suelo, el artista sale afectado por terceros.

Este tipo de espacio es aquel que aunque es controlado por un particular, es de uso para el consumismo, y para proporcionar también algunos servicios a la comunidad. Ejemplo de estos son los centros comerciales, las plazas delegacionales, las banquetas de la calle, etc.

El artista urbano tiene muchas posibilidades de adecuarse a un lugar según su naturaleza, aunque es el espacio público en donde los artistas intentan incidir debido a su naturaleza efímera, es decir, por el constante fluir de personas en él, el artista trata de que su espectador sea conciente de que la transformación y el desarrollo humano han crecido a las ciudades con tanta rapidez que los paisajes urbanos se tornan grises y de mala calidad. Como transeúntes nos acostumbramos a ver el paisaje gris de la ciudad y no nos percatamos que esta estética va degenerando nuestros sentidos. Los artistas públicos nos hacen notar más este tipo de ambientes, por lo cual con sus obras de arte efímeras despiertan nuestros sentidos y nos llevan a una experiencia estética en lugares que olvidábamos estaban ahí.

Gómez Aguilera (Gómez,2004:40) explica:

“El auge económico, la crisis urbana permitieron renacer el interés por el arte público, ya que se mejoraba notablemente las áreas urbanas y creaba espacios urbanos a través del arte que permitían tener una mejor calidad de vida“ (Gómez,2004:40)

Entonces en este tipo de espacios es donde podremos encontrar mayor afluencia de artistas que con el patrocinio de privados realizan sus obras para la recreación del público circundante.

12 Citado en Conceptualización del espacio, et al., s.f Universidad de Colombia, sede Medellín. Publicaciones sobre arquitectura y urbanismo, 2004 disponible en: <http://www.unalmed.edu.co/~paisaje/doc4/concep.htm>

Revisado el 1 de febrero del 2010

Arte Público / Arte Urbano

¿Qué es el arte urbano?

Según una de las primeras definiciones y la que actualmente se sigue manejando en México y que a su vez se sigue modificando con el transcurso de los pensamientos, es aquella de Óscar Olea en donde menciona que el arte urbano *“es un arte público y social y que está enfocado al ciudadano común y a cualquiera, sin importar su clase, se vale de los espacios ociosos subutilizados para transformarlos en entornos y ambientes estéticos como lugares de convivencia y reunión; modificando el paisaje urbano”* (Olea, 1980:52)

“...el arte urbano es un arte público y social que está enfocado al ciudadano común y a cualquiera sin importar su clase, al que vive la ciudad, al que camina en la calle” (Garbuno, 2003).

Cabe mencionar que en un término arquitectónico el arte urbano tiene que ver con el paisaje, con la estética de las construcciones urbanas y con la planeación sistemática de espacios públicos funcionales para la sociedad.

Guillermo Díaz (2007) como arquitecto, hace la diferencia entre uno y otro y menciona que *“aunque con frecuencia artistas e intelectuales se refieren al arte público dándole como sinónimo el término de “arte urbano”. Puede haber confusión para algunos el hecho de querer acotar el término de acuerdo a una connotación estricta, arte urbano es el propio de la urbe y éste puede ocurrir en espacios que no necesariamente son públicos.”* (Díaz, 2007:33)

En este caso, en el que desarrollamos obras en lugares públicos y propios de una urbe, en esencia el arte urbano y el arte público van de la mano, cuidamos que este arte sea un arte que llegue a todos por igual y estamos consientes de que sigue en constante evolución por los cambios en la política y en la cultura del mundo.

Lucy Lippard dice que:

“...es el arte público cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio. El resto es obra privada, no importa lo grande o expuesta o molesta que sea” (Modos de Hacer, 2001:61)

El arte público siempre debe de ser pensado para un lugar o una comunidad específicos, para una urbe atendiendo a sus necesidades: se hace un mapeo, un trabajo de campo, una planeación más consistente del lugar a intervenir, etc., se necesita una planificación y un estudio sociológico inmediato, pues no sólo interviene un espacio determinado sino que interacciona con la comunidad.

El arte público debe ser como dice Siah Armajani

“...no es arte en espacios públicos, es hacer y construir el “aquí” y el “allí”, esto es el arte público; sólo así el artista tomará conciencia de la importancia de su obra y la enfocará mas a ese público que exige y aprende con cada paso que da”. (citado en Gómez, 2004:49)

Tenemos ejemplos de arte público en México: las pinturas murales hechas por Diego Rivera, Siqueiros, y Orozco, se consideran Arte Público (Fig. 2). El arte por su naturaleza es público desde que se gesta la pieza en la mente del artista, cuando se está en el proceso

de creación y cuando es exhibida. Pero no siempre todo arte llega de igual manera a todo mundo como se pensaría. En su surgimiento el arte como las pinturas, las esculturas y los tallados por encargo se hacían para un cliente, o para el fin específico de una institución, hablese de una institución religiosa o administrativa.

Las grandes obras maestras siempre fueron encargadas al artista del momento y entonces no se creía que estas debieran ser públicas, es hasta el siglo XIX cuando los grandes coleccionistas abren espacios para la muestra pública de la obra, aún así el público estaba reducido a personajes de la alta sociedad, y el fin que tenía el arte no era el mismo que tenemos ahora.

El arte se volvió público gracias a la modernidad.

Bordieu dice que *“a medida que se crean museos y galerías, las obras de arte son valoradas sin las coacciones que les imponían el poder religioso al encargarlas para las iglesias o el poder político para los palacios... en esas instancias específicas de selección y consagración, los artistas ya no compiten por la aprobación teológica o la complicidad de los cortesanos, sino por la legitimidad cultural”* (García,1990:35)



Fig.2 Diego Rivera, El hombre en el cruce de caminos (1934).

En ese momento el arte tenía una función específica, adornar un salón, exaltar a una persona, memorarla, recordar un evento y hasta fueron utilizadas como material didáctico en la colonización española.

Cuando se está frente a una pieza in situ, frente a un performance, un happening, una intervención, el público siempre se pregunta si esto o aquello es arte, y creo que el simple hecho de que un transeúnte lo reflexione, en ese momento, la finalidad de nuestra pieza ha sido cumplida. A este respecto García Canclini (1990) menciona:

“En verdad todo arte supone la confección de los artefactos físicos necesarios, la creación de un lenguaje convencional compartido, el entrenamiento de especialistas y espectadores en el uso de ese lenguaje, y la creación, experimentación o mezcla de esos elementos para construir obras particulares”.

Se piensa entonces que el arte debe de ser para un tipo de gente, con un tipo de pensamiento elevado y por su preparación intelectual logre entenderlo, pero este arte público tiene la necesidad de dirigirse a cualquier público sin discriminación.

El arte público, se desarrolla, se gesta en cualquier sitio, siempre y cuando cumpla con los requisitos de un espacio donde la gente tiene el libre albedrío y sobre todo lo más importante, que genere la pregunta primera ¿Es esto arte?

1.4 La exposición de Arte Público (tipologías)

Existen diversas formas de abordar al arte público, para poder hacer una muestra es necesario conocer las diferentes tipologías que existen y que Lucy Lippard ya menciona en Modos de hacer (Blanco, 2001:61) asimismo agregaremos algunas otras que he considerado que también deben incluirse y que sin afán de establecer categorías son o han sido parte de los procesos artísticos en los cuales he tenido experiencia durante el posgrado.

Exposiciones públicas con medios convencionales

Exposición de tipo simbólica (su finalidad es la glorificación religiosa y política) constan de instalaciones, fotografías, arte conceptual y propuestas de proyectos. Referentes a la comunidad, historia o medio local. (Fig. 4)

De estas existen un sin fin de ejemplos, y es que al ser el surgimiento de lo que se llamó Arte Urbano, las ciudades fueron plagadas con esculturas, representaciones y alegorías que tienen que ver con la historia local de cada sector donde fueron colocadas.

Paloma Blanco (Modos de hacer 2001:25), nos habla de ello cuando menciona que algunas áreas urbanas fueron vistas con otros ojos al percatarse de que podían funcionar como lugares de exhibición de esculturas que anteriormente se mostraban en las galerías. Y que es lo que pasa en México en los años sesenta con toda la proliferación de esculturas por el centro de la ciudad haciendo alegorías a nuestra historia nacional.

Este tipo de arte se encuentra comúnmente en plazas las cuales son lugares de encuentro de una persona con su ciudad, sus costumbres,

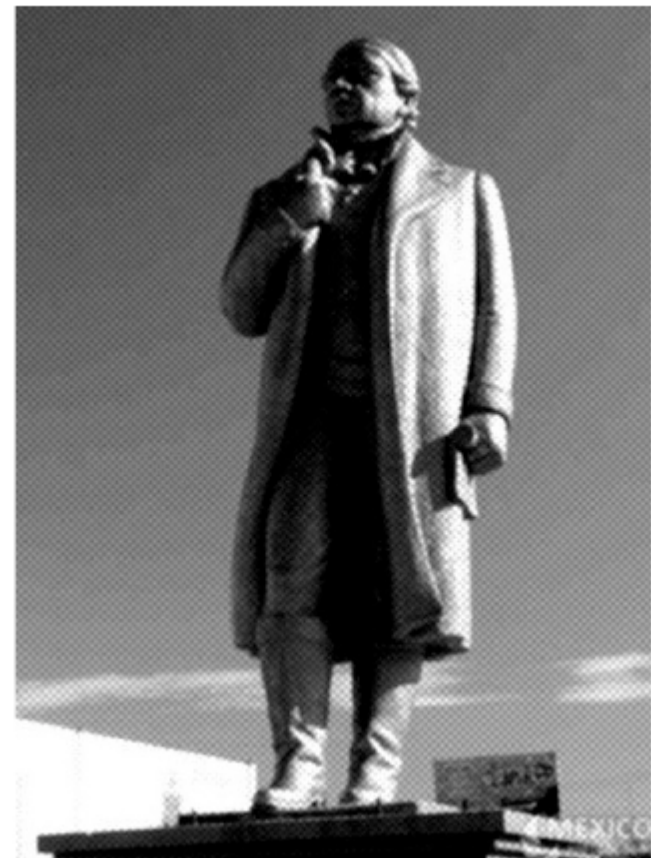


Fig.4 José María Morelos, Reynosa, Tamaulipas. México

sus valores; entre muchas personas es un lugar donde interactúan y conviven; también es un encuentro entre la arquitectura que conforma la plaza, los edificios que la circundan y el cielo abierto (Bazant,2008:11). Es por esto que estas representaciones son tan solicitadas dentro del presupuesto mismo de la administración de una ciudad

Arte público tradicional de exteriores, *Land Art*

A finales de los sesenta, tanto en Europa como en Estados Unidos, el trabajo dentro de las galerías y talleres comenzó a no ser suficiente para los artistas, por lo que algunos salieron a proponer con materiales de la naturaleza tales como troncos, piedras, etc. una nueva forma de expresión, a la que llamaron *Earth art* o *Land art*, este arte de la tierra tomó para si el concepto de la tierra como soporte que se podía manipular y así producir una acción de carácter público (Guasch Ana María, 2000:51)

“Robert Smithson y Michael Heizer fueron los primeros creadores norteamericanos en imponer a la naturaleza evocadora pero culturalmente virgen de los Estados Unidos la huella heroica de su personalidad” (Guasch Ana María, 2000:57) Fig. 5

Fue Christo (Gabrovo, 1935) quien le dio una intención política y social al *Land Art*, en donde su obra consiste en embalar los lugares urbanos con el fin de modificar la percepción habitual de éstos y crear nuevas experiencias visuales en el público. Después en 1969 Christo inició con empaquetamientos o embalajes de espacios naturales como lo hizo en la costa de Little Bay en Sydney. Fig. 6



Fig. 5 “Spiral”, Robert Smithson, 1970



Fig.6 Christo, Wrapped Coast, 1969

Site specific

Exposición de tipo documental que surge en los años 80's surge un arte en espacios públicos que se caracterizaba por ser un arte en espacios particulares, esto obligó al artista a tomar en consideración el espacio y el ambiente en el que sería plasmada la obra, y conforme avanzó el tiempo *“los artistas dirigieron su atención hacia los aspectos históricos, ecológicos y sociales del emplazamiento.”* (Blanco, 2001:27)

“... a menudo hechas en colaboración o de carácter colectivo, que implican a la comunidad en la ejecución, en la recogida de información y el funcionamiento real de la obra” (Mirando alrededor, en Modos de Hacer, 2001: 62)

Richard Serra dice que *“lo singular de los trabajos hechos para un lugar determinado, consiste en que han sido proyectados para un emplazamiento específico que dependen de él y son inseparables de él... los trabajos referidos a un lugar provocan ante todo un diálogo con el entorno”* (Citado en Arte ciudadanía y espacio público, Gómez Aguilera, 2004)



Fig. 7 Habitantes y fachadas, Tania Canidiani, 2007

El *Performance*

Las primeras experiencias de arte corporal se dieron casi simultáneamente a ambos lados del Atlántico a finales de los sesenta. En Estados Unidos artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman y Deniss Oppenheim empezaban a considerar el cuerpo como un lugar y un medio de expresión artística (Guasch, 2005:81) Comenzaron a accionar espacios públicos con el cuerpo, éste como soporte de las diversas manifestaciones plásticas que en ese momento estaban en boga. El performance, hablaba sobre la desmaterialización de la obra que había sido impuesta por el arte conceptual, es decir que con la presencia, el artista comprometía al público con la obra (Blanco, 2001: 42).

“Performances o rituales al margen de los espacios tradicionales del arte que reclaman la atención sobre el lugar, sus historias y sus problemas, o en general sobre la identidad y experiencia compartida en común”(Lucy Lippard, Mirando alrededor, en Modos de Hacer, 2001:62)



Fig. 8 “Picnic”, Pancho López, 2007

Arte político y público

Al utilizar el espacio público, los artistas inevitablemente convirtieron sus acciones en obras que quisieran buscar e informar para inducir un cambio social, (Blanco, 2001:43) con estas acciones el artista tomó diferentes papeles de los cuales el siglo XX se ha apropiado, como el ser un despertador de conciencias y un precursor del activismo cultural en los próximos años. Fig. 9

“...arte político directo y didáctico que trata públicamente asuntos locales o nacionales, especialmente mediante señalizaciones sobre medios de transporte, parques, edificios o por la carretera, que marca emplazamientos, acontecimientos e historias invisibles.”
(Lucy Lippard, Mirando alrededor, en Modos de Hacer, 2001:64)

Arte público de contacto directo con la gente.

Ya con las diferentes formas con las que el arte público se introduce en la sociedad, existen artistas que en lugar de incidir en una comunidad o sólo en un sector, se van directamente con individuos poseedores de características raciales y de género, donde estas historias sirven como el soporte para el artista en su obra. He observado que los artistas están asiduos de la búsqueda de la interacción personal del público, por lo que las intervenciones son directamente con las personas. El artista toma a un individuo determinado y trabaja a la par con él hasta desarrollar la obra, el proceso suele ser la obra en sí y la documentación de este es lo que se expone.



Fig. 9 Taller de Experimentación Plástica, 2008. Foto Paulina Osorio.



Fig. 10 Poetas anónimos, 2009. Foto: Paulina Osorio

1.5 El Arte Público y Urbano en México

Entre las características del Arte Urbano se menciona que *“El arte urbano se trata desde luego de un arte útil para la comunidad en su sentido más riguroso, regeneración del espacio público, revitalización semiótica de los objetos urbanos, la conformación de espacios lúdicos y de información, todo ello con la participación real o virtual de la comunidad”* (Olea, 1980).

Es por esto que la Ciudad de México, siendo una de las más grandes del mundo, también ha tenido entre su historia ciertos grupos de artistas que cambiaron la visión del arte público y asimismo dejaron alguna huella con su trabajo.

La década de los 60's fue sin duda una época de cambios radicales para las humanidades y las artes en el mundo, generalmente siempre se habla de una ruptura con los sistemas de distribución y comercialización de las artes (Vargas, 2001), así como una desmaterialización del objeto artístico dando cabida al llamado arte conceptual.

A principios de los 60s el escultor Federico Silva considerado como precursor del Arte Cinético en México impulsa la creación del espacio escultórico en la UNAM (1977) en donde participaron Helen Escobedo, Manuel Felguérez y Matias Goeritz; *“El Espacio Escultórico es una superficie del terreno natural del Pedregal libre de toda vegetación (el desmonte y la “limpieza”, que incluyó la de los nidos de víbora de cascabel y de escorpiones, fue una de las hazañas de Hércules) y encerrado por una plataforma envolvente de forma circular, que comprende dos niveles: una plataforma de desplante y*

una serie de módulos geométricos colocados sobre la misma.

El diámetro exterior de la plataforma envolvente mide 120 metros y el diámetro interior 92.78 metros, lo que hace un ancho de la plataforma de: 13.61 metros (queda, justamente, el camino transitable, en el círculo y entre los módulos).

La plataforma está construida con base en dos muros de piedra volcánica, a junta seca, que contiene un relleno de balastra con objeto de lograr un piedraplén permeable.

*La altura de estos muros es variable, dada la particular topografía de la zona, que oscila entre 0.50 metros y 9 metros. La superficie de la plataforma está acabada en grano de tezontle planchado, con objeto de mantener la permeabilidad (o sea, que no se encharque a causa de aguaceros prolongados) y proporcionar un toque de color.”*¹³

Así como estos precursores de la escultura urbana en México también surgieron algunos movimientos, que no se pueden “englobar” de manera tal que no se mencionen en la historia del arte, ya que a la par ha habido también manifestaciones de tipo independiente y contra cultural que no son mencionadas por ningún teórico internacional y que no por esto no son importantes.

Aunque el arte mexicano está dividido en arte comercial e independiente, de quienes más se sabe en estos casos es de artistas que estando en el medio lograron llevarnos de la mano a nuevas experiencias estéticas y reflexiones sociales.

¹³ Para esta parte inicial de datos, se aprovechan los textos del catálogo correspondiente que publicara la UNAM en 1980. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4507/sanchez/45sanchez.html>

En el caso de la escultura, haremos referencia a grupos que marcaron una década y que aún en el medio siguen siendo de gran prestigio, y que empezaron contra un sistema de gobierno que los reprimía y un rechazo a la política cultural del momento, fueron absorbidos años después por esto mismo contra lo que lucharon.

De estos artistas, el grupo del Salón Independiente, fueron de los que lucharon por apoyos económicos, donaciones de materiales, etc., y como bien lo refiere Itzel Vargas (2001), su organización resultó muy compleja, más fue por su creatividad por la que de alguna manera fueron reconocidos, ya que usaban materiales de desecho e hicieron obras efímeras con estos mismos y obteniendo un cierto reconocimiento.

Dichos artistas venían de una generación de la que se manejaban los objetos cotidianos como obras escultóricas y las cuales surgieron por todo el mundo, la forma de resolver problemas de esta manera fue gracias a una necesidad económica y que se convirtió en una nueva propuesta.



Fig.11 Helen Escobedo Coatl, Centro Cultural Universitario 1980.



Fig.12 Los refugiados Helen Escobedo, 1997.

Entre estos artistas encontramos a Helen Escobedo, quien se destacó por la utilización de materiales de desecho para elaborar instalaciones publicas y *Land art*, esta artista, haciendo uso de materiales naturales, reciclados, etc., se dio a conocer en el medio transformando lo que Marc Augé (2001) definiría como “los no lugares”¹⁴ en espacios de los que la gente se apropiaba por su contexto y significación mientras las esculturas se exhibían, tal es el ejemplo que menciona Vargas (2001) de la instalación hecha en Alemania *Los Refugiados*, dicha instalación elaborada de paja, simulaba cuerpos de refugiados y estos eran aceptados por la gente en cuanto a que los vestían, los adornaban e incluso hubo quienes simplemente los destruían.

Estos efectos que causan en la gente ciertas instalaciones, esculturas, etc., es lo que se buscó durante esta época, en cuanto a que el artista escudriñaba impactar con su obra a ciertos sectores de la sociedad, el artista estudiando el espacio, la gente, los materiales, lograba dar una experiencia estética que fue trascendiendo con el tiempo hasta quedar plasmada en los libros. Y es que existen artistas que actualmente no se interesan en lo que su obra puede impactar y su preocupación siendo meramente comercial no llega niveles tales de impacto que sean importantes para la historia de las artes.

Olivier Debrouse (1985) nos narra sobre el surgimiento de uno de los grupos más importantes de arte urbano en México y que surge de San Carlos en los 70's, el grupo SUMA:

“... Eran muy jóvenes entonces, y marcados por los lugares comunes del 68. Durante cuatro años, tiraron muchos rollos e, inspirándose

¹⁴ Augé, define a los no lugares como aquellos espacios en donde la gente se reúne, pero que sólo son percibidos como lugares de paso y no de estadia:” los espacios constituidos con relación a ciertos fines y la relación que los individuos mantienen con estos espacios” pp.98

en las teorías en boga, intentaron crear un arte pobre, callejero, libre de toda sujeción a las leyes del mercado. Primera consigna: las creaciones debían ser colectivas...” (La Jornada, 30 de marzo de 1985)

Después de 1970, surgieron agrupaciones de artistas con objetivos comunes: producir de manera colectiva, sacar el arte a la calle, realizar obras artísticas reflexivas recurriendo a formas heterodoxas de producción y ampliar el limitado sistema artístico” (Vargas, 2001), estos grupos con intereses políticos sociales, hacían obras callejeras en donde se expresaban contra la represión del gobierno que en ese momento circundaba, sin embargo había grupos que se enfocaban en lo “lúdico” como *Peyote y la Compañía* quienes afirmaban que el arte no debería de ser propio de algunas clases sociales, sino que debería de ser unificado, esto permitió el desarrollo de su proyecto en la década de los 80's y de esta manera el nuevo discurso “neomexicanista” se convirtió en un nuevo sistema de significación para la escultura en esta década.

En Tepito (México, D.F.), hace 30 años surge un grupo de creativos que inicio el movimiento Tepito Arte Acá. Armando Ramírez en la literatura y Virgilio Carrillo haciendo teatro, los ensayos se realizaron en espacios del barrio y las primeras funciones se dieron en vecindades. Virgilio Carrillo inicia esta aventura de contar las historias populares con un santo y seña, dirigidas a todo público. De la vecindad a los teatros, de las funciones vendidas a las temporadas comerciales de gran éxito. (Fig. 13)

Para niños, para escuelas, para provincia llevan teatro urbano como una forma de expresión y llevando otro tipo de experiencias al público.¹⁵

¹⁵ <http://tepitoarteaca.com.mx/trayectoria.html>

Melquíades Herrera: Performance viviente. (Fig. 14)

Melquíades Herrera, profesor de la licenciatura en Artes Visuales de la UNAM fue un precursor del performance en México, concepto que hizo suyo volviéndose él mismo un acto artístico.

“Artista polifacético, irreverente, curioso, pero sobre todo, original, Melquiades Herrera es recordado por el gran aporte que hizo a las artes visuales del país. Su mérito fue el tener una nueva manera de mirar los objetos cotidianos, como los juguetitos de plástico del Mercado de Sonora, la ropa usada, las chácharas de la Lagunilla y demás accesorios que otros desprecian.”
(Macías, 2004 Periódico la Crónica)

De esta manera el arte público cobró auge y se dieron nuevas tendencias entre los artistas de aquella época, logrando colocar al arte político social en un arte de las masas.



Fig.14 Melquiades Herrera

Actualmente el arte público sigue esas mismas tendencias que sus antecesores y aunque suele ser ya reconocido por algunos museos, galerías, entre otras instituciones, no ha cambiado el interés principal que ya se planteaba desde principios de los 70:

“un arte público en el que el espectador pasivo, pase a ser activo o coactor de la obra, de superar la problemática dominante-dominados y multiplicar las posibilidades de producir cambios, de desarrollar una actitud afín, en que el sistema cultural sea colocado en tela de juicio, de que la gente tome conciencia de su capacidad de producirlos...”
(Vargas, 2001)

Todos estos grupos de artistas poco a poco fueron desapareciendo, surgiendo a finales del siglo XX los llamados espacios alternativos, dichos espacios fueron creados fuera de una instancia gubernamental o institucional y que sirvieron para dar difusión a en su mayoría artistas jóvenes.

Hoy en día el arte urbano, ha retomado a muchas de estas corrientes pero se ha enfocado más a la gente, los artistas se han preocupado más en una relación directa con el espectador y en la búsqueda de una reflexión con su entorno, es por esto que muchas instancias gubernamentales se apoyan del arte para poder llegar de manera directa con aquellas comunidades de difícil acceso y crean programas de arte terapia, actividades culturales en lucha contra la drogadicción y problemas sociales, los artistas empiezan a considerar no sólo el medio ambiente sino también al público al que afectan, el arte público se mezcla con lo urbano y surgen nuevas propuestas plásticas a partir de estos conceptos.



Fig.13 Montaje, Tepito Arte Acá, 2009

*-Tengo miedo-dijo, sencillamente-. Si por lo menos me
hubiera puesto unas violetas en la blusa.*

Él la miró, miró su blusa lisa.

*-A mí a veces me gusta llevar un jazmín del país en la
solapa-dijo-. Hoy salí apurado y ni me fijé.*

Julio Cortázar, Ómnibus, 1951

Capítulo II

Consideraciones en
la organización de
las exposiciones de
Arte Público

Consideraciones en la organización de exposiciones de Arte Público

“La exposición es un texto, es decir, un mensaje que se expresa en términos visuales. El montaje de una exposición puede, a través de recursos museográficos tales como el color, la disposición de paneles, la iluminación y la escenografía museal, generar un clima que condicione y comunique la muestra”.

José Ignacio Roca

Durante mi trabajo en la Galería La Refaccionaria (Bucareli, México DF) me percaté que dentro del quehacer de la misma institución, y de los responsables de la gestión de los artistas, es importante la generación de proyectos de arte urbano con un afán de comercializar a los nuevos talentos artísticos dentro del mercado del arte, surge así mi interés por estudiar estas actividades que ligan al artista con la galería y que lejos de los beneficios económicos (de la galería) obtenidos por esta alianza, también se beneficia la gente que circunda los lugares intervenidos y que son alcanzados por las experiencias que les pueden ofrecer las propuestas de los artistas. Como proyectos trascendentes de los cuales me sirvo para ejemplificar lo anterior está la exhibición de arte público: “Usted está aquí” Arte contemporáneo mexicano, intervenciones en la Colonia Condesa; de los cuales se desprenden una serie de obras por toda la colonia Condesa en el centro de la ciudad de México durante febrero y marzo del 2007. Apoyados por la Delegación Cuauhtémoc, el equipo de Neuronal y la Refaccionaria Galería de Arte proponen una serie de intervenciones en espacios públicos: parques, glorietas, jardines de la colonia, etc., donde artistas emergentes hablan sobre los “Habitantes Incómodos” o como el curador Edgardo Ganado Kim menciona:

“...la exposición buscó discutir mecanismos de interacción con la comunidad que constantemente transita este espacio, en particular en los parques México y España, donde 23 intervenciones de artistas mexicanos realizadas ex profeso conquistaron temporalmente este espacio urbano por 24 días... en otro sentido las piezas sirvieron para brindar una distinta función a los parques, es decir la de ser un nodo de visualización de las recientes gramáticas del arte contemporáneo y componer una nueva cartografía a esos espacios de forma temporal” (Usted está aquí, 2007:10)

Frente a esta situación, no sólo podemos ver que los artistas urbanos hacen proyectos para ir contra el mainstream, si no que el mismo sistema de galerías los genera. Y me parece importante destacar que la curaduría de las obras se hace de la misma manera que dentro de la galería, los artistas son invitados, se les llama a aquellos a los que se quiere postular o ensalzar, o a los que la institución necesita que su currículo crezca. Se seleccionan obras, se les da un presupuesto, y al finalizar la publicación que documenta toda la obra junto con los patrocinadores, es regalada a los coleccionistas de arte en boga. Lo mismo pasó con Best Buddies (2008), proyecto generado por La Refaccionaria Galería y el Laboratorio Neuronal (equipo dedicado a las relaciones públicas y la mercadotecnia) en donde se conjuntaron dos proyectos de arte de diversa índole: la creación de esculturas monumentales hechas a manera de inflables y que buscaban cierta interacción con el público y otra la más restringida que consistió en la intervención a un auto Audi a escala, en los que cada artista tenía un modelo y lo trabajó de acuerdo a su propuesta artística, los autos fueron intervenidos de diferente forma cada uno y se expusieron durante semanas en Plaza Loreto (San Ángel) para después culminar con la subasta de los mismos que apoyaría a una institución que trata con

niños con Síndrome de Down. (Fig. 16) La Galería se benefició ya que sus artistas fueron dados a conocer, dando la imagen de artistas comprometidos con la sociedad, además de que su cartera de clientes creció con la subasta. La galería recibió un porcentaje de las ventas y la publicidad en medios que en su momento eran inalcanzables y que fueron cubiertos por los patrocinadores y la misma plaza. Se exhibieron los inflables a la vez que los autos intervenidos y la gente pudo disfrutar subiéndose a las esculturas plásticas que se elaboraron para ese propósito: divertir al público infantil (Fig. 17)



Fig.16 José Luis Cuevas, 2009 Foto y diseño del auto: Paulina Osorio



Fig.15 Rodrigo Sastre, 2008. Foto: Paulina Osorio



Fig.17 Roberto de la Torre, 2008. Foto: Paulina Osorio

Durante el posgrado en las diversas intervenciones que se organizaron en la calle resaltan la elaborada con el Taller de Experimentación Visual, en la marcha del dos de octubre. El grupo se unió para generar una propuesta durante la marcha, en la cual un grupo de artistas hacen un homenaje al pintar en toda la Plaza de las Tres culturas las siluetas de las sombras que reflejan las personas, y que nos recuerda al gis se utiliza cuando se marcan los cuerpos asesinados en la escena del crimen. (Fig. 19)

Otro grupo de artistas se dedicaron a recorrer con un estencil el camino por donde pasó la marcha y trazaron por los pisos y otras superficies la forma de la típica paloma de la paz utilizada para recordar la matanza en Tlatelolco, ésta fue elaborada con pintura spray y posteriormente rociada con pintura roja para representar la violencia de aquella época. (Fig. 18 y 20)



Fig. 18 Marcha del 2 de octubre del 2008. Foto Paulina Osorio



Fig. 19 Marcha del 2 de octubre del 2008. Foto Paulina Osorio

De esta manera y gracias a la experiencia obtenida en las anteriores muestras, las cuales han sido muy diferentes, no me queda más que elaborar una serie de estrategias que pueden servir de manera general para aquellas exhibiciones de Arte Público que se quieran desarrollar. Y que puedan apoyar a artistas que lejos de buscar un incentivo económico lo apoyen para que su obra sea patrocinada y bien planeada desde un principio.

Hay que considerar algunos factores, como lo son el país su situación económica, político y social, etc., así como la gestión de los espacios mismos.

El artista es en este momento también el curador de la obra y tiene que tomar en cuenta las diversas situaciones a las que se enfrenta, una de ellas y la más importante son las condiciones físicas del lugar, así como el clima y la afluencia de la gente.

De ahí que hay exposiciones que no favorecen en nada el que sean colocadas en plazas muy grandes o en espacios en donde el viento puede degradar más rápidamente los materiales de lo que las obras están hechas.

Retomaremos en este estudio tres ejercicios que durante el posgrado desarrollamos y que por sus diferencias entran de manera muy general a lo que se quiere lograr con este escrito.



Fig. 20 Marcha del 2 de octubre del 2008. Foto Paulina Osorio

2.1. Diseño y planificación

Como primera fase tenemos el diseño y la planificación de la muestra. Aquí es muy importante considerar las acciones que se realizarán así como los límites del artista, hay que tomar en cuenta permisos en el municipio, o en su defecto a la gente a la que pertenezca el lugar si es un espacio público- privado y de las acciones que se llevarán a cabo con qué tipo de documentación cuentan, quién será el personal que lo documentará, qué formatos queremos manejar y para qué, cual será el soporte final para su exhibición, etc.

Un artista debe conocer el lugar que intervendrá, factores tales como el clima, la afluencia de personas, son a veces algunas de las cosas a las que al artista se le pasan y por lo tanto hay que reinvertir en otro tipo de material o hay que volver a hacer el planteamiento de la obra misma.

En este caso, de las obras que se propusieron para Cuenca, Ecuador tuvimos que hacer un análisis a través de imágenes del lugar, así como las medidas del espacio que se pidieron a la institución. (Fig. 21)



Fig.21 Facultad de Artes, Cuenca Ecuador. Foto Paulina Osorio, 2010

Gestión de recursos

Pareciera que hoy en día los artistas tienen que poner de su bolsa para ejecutar una obra. Pocos artistas no saben de apoyos institucionales a través de los cuales pueden costear la obra, a veces en nuestro país son muchos los trámites burocráticos que se deben de realizar, pero si se plantea bien el proyecto, los recursos son aprobados sin contratiempos.

Entre las instituciones que pueden apoyar un proyecto están las siguientes: Secretaría de Cultura del DF, Fundación Centro Histórico, FONCA, Fundación Bancomer, entre otros.

El espacio

Muchas veces se pretenden hacer actividades en espacios que consideramos públicos por la afluencia de la gente, pero no nos percatamos de que es propiedad privada y que nos podemos meter en líos legales. La única forma de averiguarlo es hacer un trabajo de campo previo, preguntando a personas que conozcan el lugar y que nos puedan hablar más del contexto del mismo. Muchos artistas realizan entrevistas a la gente que pasa por ahí a diario, esto depende del lugar y de la acción que se realice, así como el mismo soporte de la obra propuesta además de que esto nos ayuda a conocer a nuestro público meta.

Es muy diferente el concepto de espacio físico y el espacio histórico, es decir, cada uno debe de ser contemplado, y dependen uno de otro. El espacio físico es todo aquel que se puede medir, tocar, estar en él, mientras que el otro es un espacio con connotaciones varias por parte de la sociedad que lo idealiza, que lo construye y que lo habita. El artista muchas veces sólo contempla el espacio físico puesto que es su área de trabajo y deja de lado a aquellos individuos que lo habitan,

viven y componen.

Es indispensable para toda obra saber con qué soporte se cuenta para su montaje, ya que puede ayudar o perjudicar al concepto de la obra y al mismo material del que está compuesta.

El espacio físico en el arte público es la mitad de la obra, el artista debe estar, trabajar y vivir el espacio antes de realizar la obra.

La investigación que tiene que elaborar el artista es clave para que la obra realmente funcione, y que la gente realmente sienta un cambio significativo del lugar.

El espacio Histórico influye en cómo la gente percibe la obra, colocar la obra en el contexto adecuado le dará más fuerza, solamente las personas conectadas a ese espacio pueden interactuar y retroalimentar la obra, mientras que los otros son meros espectadores, si el artista necesita la interacción con las personas de ese lugar específico es necesario hacer un estudio más profundo, ya que en estos casos de ello depende la función de la obra misma.

Materiales y Fabricación

Es importante considerar así mismo los materiales que se usarán para la obra, ya que artistas suelen jugar con obras efímeras y de lo cual según el concepto de la pieza es el material que utilizan, las obras que suelen tener más permanencia son obras que por el material suelen ser más costosas y por supuesto siempre necesitan otro tipo de gestión como un seguro de obra más costoso, un transporte especializado o cuidados por parte del artista en caso de ser necesaria su restauración.

No hay que olvidar que para estas obras, al menos que así se requiera, deben ser removidas del espacio dejando el lugar tal como se entregó

en un principio. Esto implica el respeto al espacio y al lugar para futuras exposiciones con el mismo sitio.

El artista urbano, maneja en estos casos materiales que por su naturaleza permiten degradarse con el tiempo e integrarse al suelo, y asimismo existen artistas que intervienen el espacio con materiales poco reciclables y que su uso requieren de una logística especial.

Lo importante a considerar en esta sección es la importancia de los materiales según el concepto y el lugar.

Los materiales que más usan los artistas para este tipo de acciones son aquellos como: el papel, madera, cuerda, tela, pintura, materiales orgánicos, hojas, tierra, etc.

No importa el material, si no la facilidad con la que se trabaje y la adaptación al medio. La respuesta de casi todos los habitantes en donde su medio ha sido intervenido, es la preocupación de que el material sea efímero y no modifique el aspecto original del espacio.

Mantenimiento

Aquí recae el uso correcto de los materiales. Algunas obras necesitan continuo mantenimiento debido a su naturaleza y aunque sean temporales hay que tomar en cuenta si es del interés del público y del artista su permanencia en el lugar antes de construirla. El mantenimiento correrá a cargo del artista en muchos casos siempre y cuando no se llegue a un acuerdo con el curador, ya que normalmente cuando el artista está de visita al lugar, se le tiene que pagar por su estadía.

Difusión y promoción del evento

Según la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior ANUIES, México (ANUIES, 2010), “La difusión consiste en la planeación, organización y realización de actividades para dar a conocer las expresiones de la cultura, mediante aficionados, profesionales, grupos experimentales o grupos especializados, desde instancias creadas ex-profeso para dicho propósito.¹³”

Con esta definición hablaremos de una difusión muchas veces creada por un público poco especializado, es decir, sin experiencia y que es guiado por su intuición y por el interés que tiene en la obra.

La importancia de tener una buena difusión es que gracias a ella se puede contar con más recursos para futuros proyectos y la elaboración de una carpeta de currículo como colectivo o artista independiente. La difusión y promoción del mismo evento no es necesaria cuando la obra suele ser efímera y va acompañada de sorpresa al público. Algunas obras no necesitan anunciarse, ya que de eso depende su función, el artista prefiere que sea el público el sorprendido al ser parte de la obra misma, mientras que otras veces es necesario anunciar y promover para atraer audiencias y el que el público sepa de su interacción en la pieza.

Por ejemplo, Roberto de la Torre, en su obra titulada “Primera gran carrera del bolero” (Azcapotzalco, 2001), hace una invitación a los boleros de tal parte para que acudan a una carrera de carritos de bolero, en ella se ve el entusiasmo de la gente por participar, se hace toda una

¹³ http://www.anuies.mx/servicios/p_anuies/publicaciones/revsup/res093/txt7.htm
consultado el día 2 de febrero del 2010

fiesta y aunque este artista tiene otro discurso para la acción en sí, los habitantes de este lugar no saben a bien que son parte de la obra de un artista público.

“El proyecto consistió en organizar una competencia de carros de boleros sobre la Avenida Azcapotzalco, calle principal de uno de los barrios más antiguos de la ciudad de México. Días antes del concurso, se difundió la convocatoria de la carrera a través de volantes que fueron distribuidos y pegados por las calles de los alrededores.”
(De la Torre, 2007:60)



Fig. 22 Roberto de la Torre, 2001.

Tania Candiani, en su obra “Intervención al Habita Hotel” (2008), llama a un grupo de grafiteros urbanos a intervenir un hotel muy conocido en la zona de Polanco, México DF, el cual es cubierto de “grafitis” por estos jóvenes, quienes acuden al llamado (y al pago) de Candiani. La artista retrata la polarización que existe entre los diferentes niveles socioeconómicos que se vive en la actualidad en la ciudad y aquí los conjunta de manera tal que el contraste de la pieza es un vivo retrato de las colonias populares trasladado a una zona limpia y ordenada como lo es Polanco.

Tania tuvo mucho efecto entre la prensa, entre críticos, entre personalidades que compraban las fotografías tomadas al lugar, y que aunque la obra misma fue el proceso de la intervención con grafiti no deja de lado su documentación en fotografía para la posterior venta en galerías a los coleccionistas.



Fig. 23 Tania Candiani, 2008. Foto: Paulina Osorio

Documentación

La documentación es importante para todo artista, tanto como registro de la obra exhibida, para carpeta en presentaciones posteriores o en efecto como la obra misma. Durante la posmodernidad, donde se le llamó “obra” al proceso que el artista tuvo que ejecutar para el producto final, la documentación se volvió necesaria, ya que el producto final no tenía validez sin las fotografías, los videos, los audios del momento de la ejecución de la pieza. Este tipo de documentación es la que posteriormente entra a las galerías para su venta a coleccionistas. He aquí una guía de documentación a considerar:

Fotografía

La fotografía, gracias a su naturaleza, nos permite jugar con las imágenes y exponerlas en espacios como galerías, museos o simplemente mandarlas a catálogos de obra.

Video

Este soporte nos permite mostrar en tiempo real el efecto de las acciones sobre la gente así como registrar entrevistas de opiniones en el momento de la acción de la misma comunidad o artistas que intervienen.

Grabadora de sonidos

Las grabaciones de sonidos nos ayudan a registrar la reacción de la gente como del ambiente mismo al momento de la acción, también algunas palabras de las entrevistas que se hacen a las personas que van pasando por el espacio.

Dibujo

Algunos artistas son afectos a este soporte debido a la espontaneidad del trazo y de la imagen que se realiza, así como su uso posteriormente como un material de exposición que después puede ser mostrarlo en un espacio cerrado. Este tipo de obra de documentación es más fácil de poner a la venta, además de que beneficia al artista económicamente. Gracias a las cualidades de estas formas de documentación los registros sirven más adelante para hacerle promoción al artista, al colectivo o a la obra misma, el artista se puede apoyar en ello para pedir becas, apoyos, etc., sin olvidar claro que es importante que el artista guarde un catálogo con toda su obra.

2.2 Nuevas estrategias museográficas

A principios del siglo XVIII, se creía que los museos no eran aptos para todo público, incluso se anunciaba de esa manera en Inglaterra en la galería de Cleveland donde se les pedía a los visitantes que los días de lluvia llegaran en carruaje, en un catálogo en 1806 se leía:

“En Inglaterra, donde la ignorancia, la vulgaridad o algo aún peor son las características de las clases bajas, y donde la frivolidad, el amaneramiento y la insolencia son los aspectos principales de una clase formada por personas holgazanas que pueblan la mayoría de los lugares públicos, dar al público acceso ilimitado a los museos sería el colmo del disparate para los caballeros que poseen dichos valiosos museos (Moore, 1988:317)”

En la actualidad, las instituciones se preocupan por llevar la cultura y el arte a todo público, incluso algunos artistas llevan sus obras a lugares públicos y específicos para ellos, entonces surge una nueva forma de tener el museo en la calle.

2.2.1 Musealizar el espacio público

Surge el término de musealización por el estudio de teóricos especializados en museografía en España, cuando observan que la preservación y conservación del patrimonio cultural es trascendente en un país desarrollado, y es aplicable a espacios etnológicos, arqueológicos e históricos y que aunados al turismo se caracterizan por ser un foco importante en los itinerarios de los viajeros.

Musealización. “Acción y efecto de incorporar algo a la exposición estable de un museo. Por analogía, en el caso de yacimientos arqueológicos –y, por extensión, en el de inmuebles históricos- musealizar es hacerlos visitables y accesibles, transformándolos en una exposición estable, como si de un museo se tratara.

Musealizar es, por tanto, hacer de un yacimiento arqueológico - o de un inmueble con valor patrimonial- un museo o una exposición estable de sí mismo. (Hernández y Lasheras, 2007) ¹⁴

Le llamamos musealizar dándole el sentido más usual: el de *hacer exposición museística*.

Las estrategias museográficas son trasladadas a espacios que por su significación histórica son recuperados, dándoles la importancia y trascendencia que sólo el museo puede lograr:

“Los espacios mas públicos, la exposición estable de un museo y el yacimiento musealizado, deben dirigirse a aquellas personas que buscan esparcimiento, disfrute o cultura, o que buscan no-se-sabe-muy-bien-que en los lugares de valor patrimonial (cultural y natural).” . (Hernández y Lasheras, 2007)

Es decir que aquí, no importa la clasificación del público sino que este lugar es un lugar planeado para espectadores ocasionales y de todos los ámbitos socio-culturales:

¹⁴ Ponencia presentada al Tercer Congreso Internacional de Musealización de Yacimientos Arqueológicos. Zaragoza, Noviembre de 2005 (Ayto de Zaragoza). Ponencia en prensa

*“La musealización debiera destinarse a esa inmensa mayoría no conocedora, formada por los visitantes reales y los potenciales”
(Hernández y Lasheras, 2007)*

Esperaríamos que esta experiencia estética fuera como lo menciona K. Hudson:¹⁵

“un buen museo es aquel que nos hace sentir mejor al salir que al entrar” o “un buen museo es aquel del que se sale con mejores preguntas que las que se tiene al entrar”.

Entonces de esta manera la museografía sale de los museos para convertirse en un espacio de conservación cualquier monumento histórico así considerado por algún estrato social.

Ejemplos en México encontramos muchos, en la actualidad los espacios claves para el espíritu nacionalista han sido levantados y replanteados por todas partes del territorio nacional, ejemplo de ello tenemos la musealización del Centro Histórico de la Ciudad de México, donde se han colocado una especie de fichas técnicas en las esquinas de cada monumento o recinto histórico donde el visitante puede leer brevemente los hechos ocurridos en el lugar, así como mandar un mensaje vía celular y de vuelta obtendrá mayor información al respecto.

Esta “musealización” surge como una herramienta didáctica para educar al público transeúnte, al que va destinada la muestra y aquellos a los que van directamente al sitio.

15 Citado en “La gestión del museo” Kevin Moore, 1998. pp.319

2.3 Arte “fuera de lugar”

Dentro de lo que podríamos llamar estrategias museográficas dentro del arte urbano, encontramos la propuesta de Jaime Iregui (Iregui, 2008) en donde su propuesta inicial parte del concepto del museo desde el punto de vista espacial, es decir donde la taxonomía que hace el museo con la exposición es interpretada como una forma de exhibir actitudes, rituales y recorridos de los sectores más representativos dentro del espacio público. Aquí el lugar es visto como “la memoria al monumento, al patrimonio y a las prácticas espaciales que tienen lugar en él” (Iregui, 2008:22) el lugar es entonces la versión del museo expandida donde se llevan a cabo una serie de prácticas museísticas y discusión que pertenecen a la ciudad o instituciones culturales que buscan su catalogación y conservación dentro del patrimonio artístico.

Iregui entonces dice que la ciudad se vuelve un museo al internarse por sus calles y mostrar en vitrinas diferentes productos con fines mercantiles, tal como en algunos museos se hace, la exhibición de algunas obras de arte también se hace con fines de lucro.

El cubo blanco es entendido por Iregui como un “*espacio fetichizado (incuestionable, sagrado) de la modernidad y la imagen de ciudad limpia -basada en principios geométricos de orden y armonía, que lucha contra el caos en todas sus formas, que determina la ciudad desde el urbanismo hasta el diseño de una vitrina y que busca regular los flujos de personas y mercancías...*” (Iregui, 2008:22)

Dentro de su propuesta el maneja un recorrido, tal como lo llevamos por un museo, pero por la ciudad en donde pasa por diferentes sectores de Bogotá, y los documenta para mostrar en ello la diversidad de objetos que son mostrados de una manera clasificada, estética y armónica. Esto para él es un museo callejero. (Fig. 24)



Se puede pensar en estas como muestras temáticas que ofrecen una experiencia de Bogotá como constelación de exhibiciones. Es como si la ciudad fuese un enorme museo –en el sentido ampliado del término– donde todas estas exhibiciones nos hablan de dispositivos extra-artísticos de presentación y representación, prácticas de archivo, clasificación y recolección, orientados a seducir al espectador: aquellas exhibiciones de objetos que no están en el museo de arte o las galerías sino en la calle, en las vitrinas de los almacenes, en el espacio público de la ciudad.

Fig.24 Museo fuera de lugar, Iregui, 2008.

Si la gente no va al museo.... El museo va a la gente

A lo largo de nuestra vida por la Ciudad de México encontramos diferentes formas de acercamiento del arte a la gente, éstas nuevas estrategias museográficas nos hablan de que el arte público se tiene que adaptar al espacio, ya no el espacio al arte público. Esta adaptación más que por supervivencia es por cuestiones de presupuesto, gestión de los espacios y petición de la sociedad.

En el ámbito del arte público es mucho más difícil llegar a la gente con un proyecto de arte sin una planificación previa. Conocer el tipo de gente al que queremos abordar y el espacio que se interviene, nos habla de un buen método para el acercamiento a la comunidad, aunque actualmente en esta sociedad capitalista, como bien lo menciona Alonso (1999), vivimos en una época de crisis, donde se lucha con recursos limitados, y en la que los gustos del público están muy influidos por toda la tecnología, es entonces que la gente busca la espectacularidad en las exposiciones, y más si son exposiciones temporales (recordemos las exposiciones monumentales en el zócalo de la Ciudad de México) y es gracias a esto que éstas tienen que justificar su existencia en función de su relevancia social, y de ello depende no sólo por la cantidad de los visitantes que tenga, sino también por su propuesta museológica, es decir que se mide por la capacidad que tiene de reproducir y comunicar el mensaje llegando a todo tipo de público.



Fig. 25 Gregory Colbert, 2008 México DF

2.4 Estrategias de planificación

El artista urbano debe tomar en cuenta algunos factores que le servirán para la planeación de la museografía dentro de su propuesta, dentro de ellos encontramos algunos métodos que utiliza la museografía para la organización de exposiciones.

Para la planificación de una exposición, según Ofelia Martínez (1995) debemos considerar:

1. Ubicación de la exposición. Condiciona la afluencia del público limitado por factores de tiempo, espacio y posibilidades. Dentro de las acciones de los artistas urbanos la ubicación de la exhibición cambia constantemente de acuerdo a la propuesta y a las piezas, mientras que otras interactúan en un mismo espacio todo el tiempo.
2. Exigencias intelectuales. Marcan a un público cultivado que requiere del museo la respuesta que su formación y sensibilidad que necesitan.

Justo por que el arte público pretende llegar a un público más grande y de múltiples formaciones, la versatilidad de las obras son las que nos brindan una mejor comunión con la gente, así como el diálogo que se pueda suscitar con el artista. Las obras deben de ser previamente planeadas de acuerdo a los intereses de la comunidad que se manifiesta en este espacio a intervenir.

3. Rasgos etnológicos. Favorecen un tipo homogéneo de público y museo. En este caso, hablamos de las comunidades y precisamente cómo esa mezcla de culturas van enriqueciendo la obra, de cómo se adapta la obra y el público da sus propias lecturas.

4. Valores estéticos. Diferenciación de público en museos que ofrezcan obras oficialmente consagradas por la Historia del Arte u “obras menores”

En el arte público, las obras más que ser oficialmente reconocidas por una institución, son hechas para, simplemente ser presentadas y ser reconocidas dentro de una comunidad, aunque de esto depende la cultura de las personas, del lugar de exhibición y de la obra.

Lamentablemente en nuestro país, el gobierno es el que decide que debemos ver a gran escala y qué no debe tener tanta difusión, he ahí que el artista deba saber cómo introducir su obra en diferentes contextos para cada público.

A continuación en siguiente capítulo presentaremos tres proyectos que fueron llevados a cabo en diferentes momentos, pero que tienen una sola línea, esperando ilustrar lo que este manual consideraría importante en dichas acciones públicas.

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tu la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué Diablos.

Julio Cortázar, Las babas del diablo, 1959

Capítulo III

Tres proyectos de
Arte Público

3.1 Proyecto uno. Poetas anónimos, una intervención en la colonia Zapotitla, Tláhuac, Ciudad de México, 2009

Este proyecto surgió gracias a la inquietud de un grupo de artistas por intervenir un espacio olvidado, y que por ubicarse en las periferias de la ciudad, no goza de buena situación económica y cultural. El proyecto fue para dar un acercamiento a los vecinos de la colonia Zapotitla a su propia comunidad, para esto trabajamos con elementos del ambiente y con la relación espacio-humano, logrando así un proyecto en sitio específico. Dentro de una clasificación de exposiciones esta es considerada como una exposición simbólica puesto que se reconocen personajes locales e históricos.



Zapotitla, 2009 Foto: Paulina Osorio

Cronología Poetas Anónimos
Arte Urbano
Zapotitla, 2009 México DF

11 de Febrero 2009
Convocatoria a Artistas



Marzo 2009
Visita al lugar por artistas seleccionados



Abril 2009
Propuestas de artistas para intervención a la colonia



La colonia y su comunidad.

Historia de la colonia Zapotitla

La colonia Zapotitla en particular, es una de las colonias que surgió a partir de un desalojo de paracaidistas de la organización dos de octubre, los cuales llegaron a asentarse entre las inmediaciones de Tláhuac e Iztapalapa. Éstas personas que fundaron la colonia, ahora viven día a día con una historia, un pluralismo cultural y una problemática social muy específica de la región: estar rodeadas de las minas de arena que han sido explotadas durante 50 años, así como vivir cerca de campos de siembra que son ejidos que han pertenecido a familias enteras durante años.

Propuestas artísticas

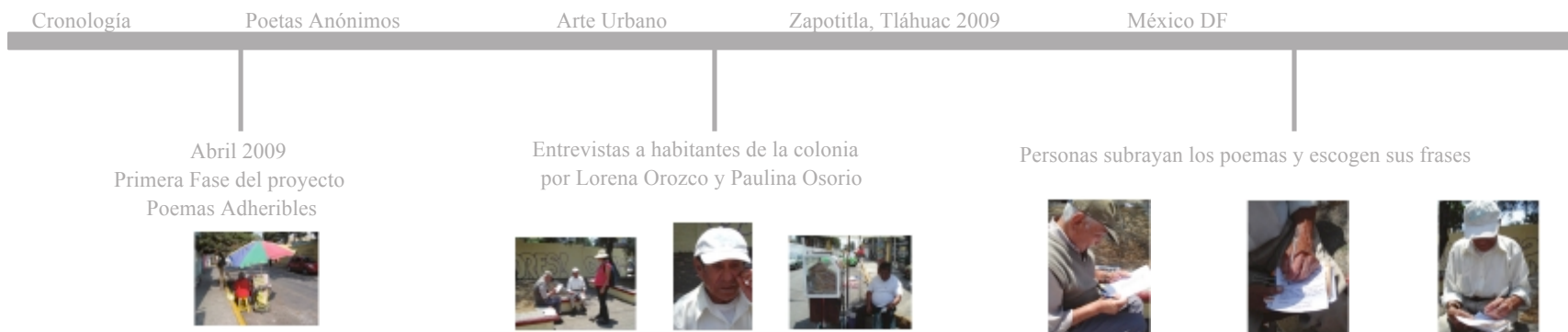
1. Orígenes de la propuesta.

Alumnos de la Academia de San Carlos, inscritos en el Área del Arte Urbano, tendrán un acercamiento con la gente que habita en la colonia Zapotitla, en la delegación Tláhuac.

La exhibición titulada “Proyecto Zapotitla” es una intervención en una colonia, en donde la problemática de ésta es que al ser una demarcación considerada como una de las más peligrosas en el DF, alberga en sus calles gente con problemas sociales muy específicos, falta de educación, drogadicción, robo, etc. Es por esto que tomando como pretexto que las calles que la integran tienen nombres de poetas latinoamericanos del s. XIX, y que la gente desconoce que éstos personajes forman parte importante de la cultura de México como de Latinoamérica, artistas del área de Arte Urbano resolverán de acuerdo a sus intereses una obra plástica para interactuar con la comunidad de esta zona.

Lista de Artistas que participaron en la propuesta:

- 1.- Edgard Gamboa
- 2.- Kim Young-Sun
- 3.- Marco García
- 4.- Lorena Orozco
- 5.- Paola Narvárez
- 6.- Iván Salcedo
- 7.- Paulina Osorio



2. Definición de los objetivos de la exposición.

La propuesta de los artistas que diseñarán esta intervención es dar a conocer quiénes fueron estos poetas y algunas de sus obras, esto con el propósito de que la gente conozca algo más del espacio que habita y se integre así con la colonia y sus allegados.

3. Perfil del público al que va dirigida la exposición.

La muestra será dirigida en primera instancia a la propia comunidad que habita esta zona, primero iremos con la gente que circunda el mercado, gente que trabaja ahí y que por el tipo de trabajo que tienen como servidores públicos conoce a la mayoría de la gente de la colonia. Son personas que conocen bien el lugar y que tienen muchos años en la colonia y esta es su lugar de trabajo. Empezaremos mostrando las frases de los poemas para preguntarles con que se siente identificada.

4. Definición del tipo de espacio que se va a crear.

El espacio que se pretende utilizar es el mismo espacio que la gente transita día a día, la intervención será lograda en cuanto se muestren los resultados en la plaza pública de la colonia y los vecinos se vean reflejados e identificados con ciertas imágenes que se exhibirán.

5. Planeación del trabajo.

El diseño de la exposición así como la museografía se llevará a cabo dependiendo del número de obras y los espacios utilizados. Tanto los materiales como la producción se resolverán conforme al espacio y las necesidades de cada artista.



*Javier. 68.
- vende Faldas.*

Eduardo Acevedo Díaz, Uruguay, 1851

Brenda (fragmento)

A sus espaldas, las luces de la ciudad dormida formaban en la atmósfera una nube rojiza al irradiar en el palpable tuf de la neblina, que contrastaba con las purísimas líneas de la parte del cielo despejado, hacia el levante, parecidas a pintorescas fajas de un chal de bayadera; y a otro rumbo, tinieblas salpicadas con las últimas estrellas pálidas y temblorosas, cuales esas esperanzas que titilan en ciertas horas en la penumbra de la duda.

Enrique Álvarez Henao
Colombia, 1871-1914

Gota de Agua

Penetra el viejo sabio al gabinete a recordar su ciencia micrográfica, y sobre el transparente porta-objeto coloca una brillante gota de agua. La somete al examen microscópico y la escudriña con febril mirada, y tanto a ver lo que en antiguos tiempos monstruos enormes de figuras raras, y romía esa hambrienta turbamulta de inferos de formas tan fantásticas, y ve que unos a otros se devoran como en los mares de la especie humana. Abandona de pronto el microscopio, y murmura, calándose las gafas: ¡cuántos monstruos se irán también matando ocultos en el fondo de una lágrima!

Rail. 85. Pailanado.

Manuel Acuña, 1849 – 1873. México.

Un sueño

*Maria de Mari chuy
56.
Bibliotecaria
Educadora
infantil.*

¿Quieres oír un sueño?...
Pues anoche
vi la brisa fugaz de la espesura
que al rozar con el broche
de un lirio que se alzaba en la pradera
grabó sobre él un "beso",
perdiéndose después rauda y ligera
de la enramada entre el follaje espeso.
Este es mi sueño todo,
y si entenderlo quieres, niña bella,
une tus labios en los labios míos
y sabrás quién es "él" y quien es "ella".

*Aurelio.
81 años.
lo ayudan sus
hijos*

Francisco de Acha
Uruguay, 182-1888

Una víctima de Rosas

(fragmento)

Cuando veais un pueblo cargado de cadenas, y entregado a manos del verdugo, no os deis prisa a decir: Ese pueblo es un pueblo violento, que pretendía alterar la paz de la tierra: porque acaso es un pueblo mártir.

Gen delos bonojos

Cuando veais a un hombre conducido a la cárcel o al suplicio, no os deis prisa a decir: ese hombre es un malvado, que ha cometido un crimen contra los hombres: porque acaso es un hombre de bien, que ha querido servir a los demás; y se ve castigado por sus opresores.



Poemas intervenidos, 2009

Poema intervenido por: el Sr. Aurelio. Foto: Lorena Orozco 2009

Lista de Poetas y escritores que serán abordados:

1. Cornelio Hispano (Colombia, 1880 - 1962)
2. Alma Fuerte (Argentina 1864-1917)
3. Enrique Álvarez Henao (Colombia, 1871-1914)
4. Tomás Carrasquilla (Medellin, 1948-1950)
5. Eduardo Acevedo Díaz (Uruguay, 1851)
6. Cecilia Acosta (Venezuela, 1962)
7. Ermilo Abreu (México, 1894-1971)
8. Francisco de Acha (Uruguay, 1892-1888)
9. Victoriano Agüero (México, 1854-1911)
10. Epifanio Mejía (Colombia, 1838 - 1913)
11. Rafael Arévalo (Guatemala, 1884 – 1975)
12. José Severiano De la Sota (México)
13. Horario Sobarzo (México, 1896- 1963)
14. Augusto Aguirre Morales (Perú 1888- 1957)
15. Francisco Acuña de Figueroa (Uruguay 1791- 1862)
16. Salvador Díaz Mirón (México 1853- 1928)

La Instalación y el montaje (logística)

Esta propuesta, hecha In Situ para la colonia Zapotitla, ha sido revisada considerando algunos conceptos de arte público de diferentes autores como Fernando Gómez Aguilera, donde describe al Arte Público como hacer el “aquí” y el “allí”, al no colocar las piezas solamente en espacios públicos, que es una diferencia muy grande del Arte “en” espacios públicos. Considero que como él autor del artículo “Arte ciudadanía y espacio público” (Aguilera, 2004) menciona, debemos hacer que el arte público sea parte de la vida, y no un fin en sí mismo, es decir, debe de ser integrado a la sociedad y no delegarlo de ella. Esto es que el hecho de salir a las calles a interactuar con la gente, nos permite mayor riqueza de propuestas y un entendimiento mejor de la obra con el público al que fue destinado.

Y así como lo que dice Juan Carlos Rico en “La difícil supervivencia de los museos” (España, 2001), que las características propias de una exposición tradicional son más complejas para el espectador, ya que le obligan a un esfuerzo considerable más que en otras actividades culturales. Y es que uno de estos esfuerzos radica en el desplazamiento hasta el lugar donde se desarrolla la exhibición, además de que las condiciones de la obra están pensadas para la conservación de la obra y no para el confort del visitante.

Asimismo retomamos lo que dice Lucy Lippard (España, 2001), que el arte público, debe preocuparse por el libre acceso, que además de desafiar e implicar al público, debe de tomar en cuenta su opinión. Durante el 2009 trabajamos en las distintas propuestas que se elaboraron In Situ para este sector de Tláhuac, tomando fotografías del lugar que nos han permitido ubicar los espacios a intervenir.

La interacción de la comunidad en el proceso Proyecto poemas adheribles. Primera Fase

Cada calle de la colonia Zapotitla tiene el nombre de un escritor latinoamericano de finales del S. XIX, para este efecto escogimos algunos poemas de cada autor, de los cuales se hizo la selección de un poema por cada calle. De algunos poemas se sacó un fragmento y se imprimió con una copia, con esto acudimos a la gente que vive y labora en las calles principales de la colonia Zapotitla y les pedimos que leyeran el poema y que subrayaran alguna parte del texto que más les gustara.

Con este fragmento del poema, lo que se realizó es la intervención a algunas calles de la colonia con viniles adheribles con los fragmentos de los poemas que la gente eligió.

Visitamos a gente que trabaja en la colonia y se documentó el proceso con fotografías (Lorena Orozco) y con una copia del poema intervenido por cada persona.



Colocación de un texto en la tienda de la Sra. Laura Rincón.
Fotografía Kim Young Sun



Grabación de un documental sobre Zapotitla y su gente.
Foto: Kim Young Sun



Colocación de otro poema frente a vulcanizadora.
Poema Intervenido por el Sr. Alejandro.



Colocación de otro poema frente a biblioteca. Foto: Kim Young Sun 2009



Colocación de poema frente a tienda del mercado.

Foto: Kim Young Sun

Documentación del proceso y las obras
Poemas adheribles, Intervención en la colonia Zapotitla,
Tláhuac. Segunda Fase.

La segunda fase del proyecto fue la colocación de los fragmentos de los poemas que la gente escogió, dichos textos se imprimieron en vinil adhesivo y se colocaron cerca del lugar de donde la gente seleccionó el texto, así como en lugares importantes para la gente de la colonia. Comenzamos la acción dirigiéndonos a las calles en donde encontramos a la gente y que seleccionó los poemas, al mismo tiempo se le entregaba a la gente información sobre el proyecto y se le explicaban los objetivos del mismo. La acción sirvió para retroalimentar el trabajo personal de los artistas. Muchos de ellos trabajaron durante el proyecto enriqueciendo su trabajo personal, éste es el caso de un artista que videograba a la gente mientras leía el poema. Dicho video se utilizará como parte de la documentación de la obra.

Difusión y promoción

La Difusión y la promoción son partes importantes en los procesos de un proyecto de arte público, en este caso se presentó lo que hicimos como parte de una exhibición de Arte Actual que se hace en la misma delegación Tláhuac y que fue el impulso para seguir trabajando en esta colonia. Se presentó el proyecto “Poetas Anónimos” en el primer Tianguis de Arte Contemporáneo (TACO 2009) en el FARO (Fabrica de Artes y Oficios) Tláhuac.



Flyer difundido por Internet en la página ARTEVEN.com



Colocación de los viniles adheribles.
Referencia al proyecto Poetas Anónimos. Foto Paulina Osorio

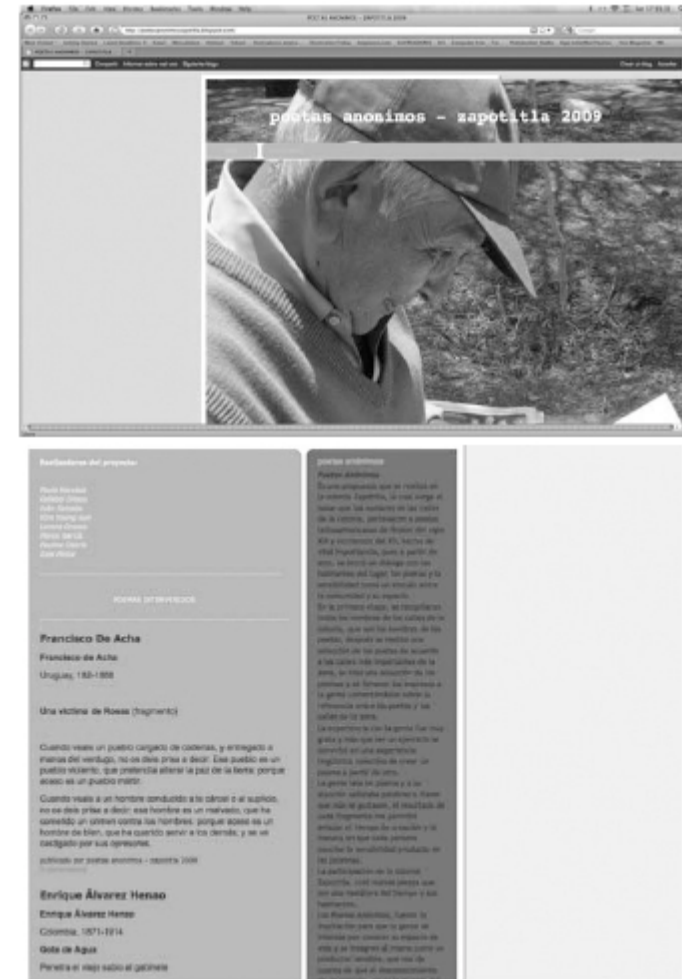


Conferencia sobre el proyecto Poetas Anónimos en el FARO Tláhuac



Vinil adherible en FARO Tláhuac. Foto: Paulina Osorio, 2009

Para la difusión y promoción del evento, se llevaron a cabo acciones como conferencias y exposiciones. Una de ellas fue durante TACO, 2009 en el FARO Tláhuac, donde se habló del proyecto y de las implicaciones del mismo, así como la invitación a la comunidad para proponer nuevas formas de arte callejero. Se pegaron viniles con los poemas por el espacio expositivo del FARO como remembranza de este evento. También el Internet como medio de difusión apoya a eventos tales como son aquellos dirigidos a un sector en específico, y de los cuales la misma gente que está interesada en ellos puede obtener información. En este caso, los poemas que se usaron fueron de gran interés para la comunidad, por lo que nos pidieron que si los podíamos subir a la red: Apertura en línea del blog del proyecto teniendo éxito entre los visitantes. Abrimos el blog del proyecto teniendo éxito entre los visitantes. <http://poetasanonimoszapotitla.blogspot.com>



Imágenes del Blog. Consultado el 02 de Febrero de 2010



3.2 Proyecto dos: Nómada (El arte como juego)

Nómada México

nómada, es un ejercicio de arte urbano en el cuál cinco artistas caminan por un trayecto común, crean un diálogo sobre el asentamiento de los productos chinos en el sistema mexicano.

El proyecto nómada México nace a partir de una convocatoria emitida a los estudiantes de la Academia de San Carlos en las cuales se pretende hacer acciones de arte público por un trayecto usando a “el barco” como una metáfora de la navegación de los artistas por la ciudad (flaneurs); con las siguientes características

1. De acuerdo a cada barco, hay que entregar una mercancía, puede ser cualquier cosa que el grupo considere una mercancía.
2. El barco deberá destinar otra parada para comer. (cocinar en la calle, ir a algún lugar a comer).
3. En esta parada se debe subir a un nuevo pasajero (no hay límite de personas), lo importante es el traslado de un espacio a otro.
4. Esta parada el barco estará encargado de vender o intercambiar algo con la libertad de elegir el artículo, objeto, tripulación, etc. (Estrategia de arte público).
5. Construir algo con la gente que esta dentro del barco o fuera de él (pieza hecha en el trayecto).

De acuerdo a estas estrategias de arte público, se construyó el barco nómada; el cual hace una alegoría del la Nao de China, ruta

Cronología Nómada México
Arte Urbano
Centro Histórico, 2009
México DF

Enero 2009
Convocatoria a Artistas



Marzo 2009
Propuesta de artistas del colectivo
Eje Central



Abril 2009
Desarrollo de propuestas del colectivo



que transportaba mercancías del Oriente a México y las cuales se comercializaban en el famoso mercado de El Parián, que se ubicaba a un lado del zócalo capitalino en la época colonial.

La consigna de barco fue la siguiente:

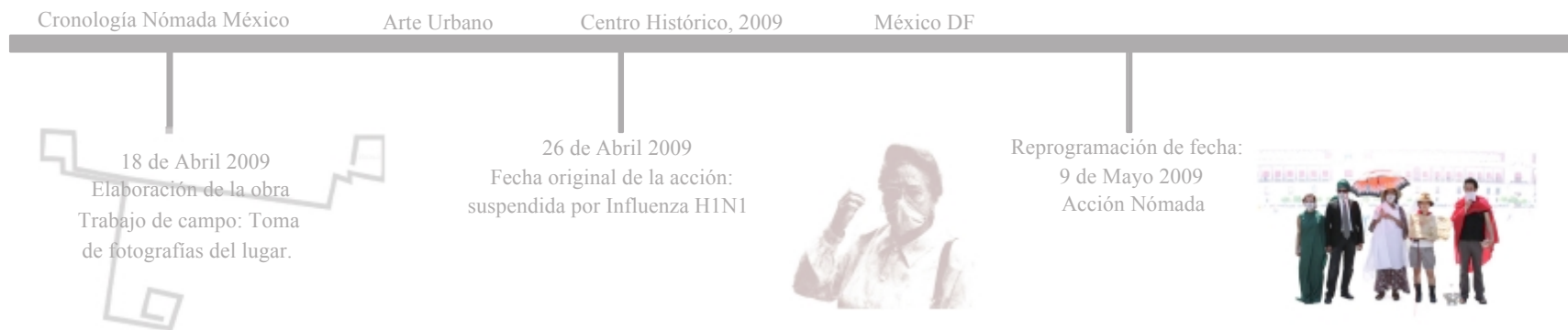
“El tránsito de objetos-personas, como mercancías de un lugar a otro, es un indicio de la posmodernidad. El flujo de consumo se acelera con la creación de objetos manufacturados que son transportados en grandes barcos de carga. El hombre-barco-nómada compite con bajo costo, se convierte en oferta y demanda, desplaza lo local por global y sigue anclándose en Made in China.”

Lista de artistas participantes:

- 1.- Edgard Gamboa
- 2.- Paola Narváez
- 3.- Kim Young Sun
- 4.- Marco García
- 5.- Paulina Osorio



Colectivo eje central en zócalo Foto: Natalia Campo, 2009



Propuestas Artísticas

Las propuestas artísticas que se llevaron a cabo fueron con base en la investigación personal de cada artista:

1. El tatuaje.

Edgard Gamboa, trabajó en este caso con el sonado caso de la influenza porcina (o H1N1) y sus efectos para con la sociedad que en ese momento nos vimos afectados con esta enfermedad. Pedía a la gente en cada parada que se hizo que escribieran o “tatuaran” una alcancía con forma de cerdo con lo que la gente en ese momento sintiera.

2. El proceso de plastificación en la industria.

Paola Narvárez retrata esta sociedad de consumo con los procesos de plastificación de todos los productos que consumimos y que asimismo afectan al medio ambiente. China como principal productor de plástico y los efectos nocivos en otras economías



Tatuando al cerdo de la influenza. Foto: Natalia Campo, 2009

Cronología Nómada México

Arte Urbano

Centro Histórico, 2009

México DF

9 de Mayo 2009

Zócalo



Asentamiento del barco



Proceso de plastificación.
Paola Narvárez



El tatuaje. Edgard Gamboa



Productos Chinos. Young-Sun

que ven mermadas sus ganancias por la entrada de los chinos al mercado mundial.

3. Ubicación de los productos chinos a nivel nacional.

Kim Young Sun nos hace reflexionar con un mapa de la República de las principales rutas o lugares a donde va a dar este desmesurado consumo de productos chinos

4. El hombre de negocios como figura de los mercados internacionales y el proceso de la globalización.

Marco García nos habla de los procesos que se viven diariamente con la importación de productos chinos que poco a poco van invadiendo nuestra cultura.

5. El mestizaje en la comida y la pérdida de identidad cultural.

En esta propuesta “Envolviendo al mundo” se habla de cómo hemos perdido la identidad en nuestra cocina, ya que muchas veces desconocemos de donde provienen los ingredientes que consumimos a diario.



Plastificación por Paola Narváez. Natalia Campo, 2009

Cronología Nómada México

Arte Urbano

Centro Histórico, 2009

México DF

9 de Mayo 2009

Zócalo



La interacción de la comunidad en el proceso

En el camino, nos encontramos con buena respuesta de la gente la cual nos externaba sus opiniones de cómo les había afectado el hecho de que los productos chinos se comercializaran de manera tan desmesurada y sin control.

Cabe destacar que en estas obras los artistas tuvieron que investigar sobre las personas que se encontrarían en el camino así como el tomar en cuenta que las calles del centro histórico son calles por las cuales fluye gente diferente todos los días pero que también son rutas de gente que va trabajar diario por estos lugares.

En esta ocasión debido a la pandemia que sufrió la ciudad de México: la influenza porcina, la acción nómada se tuvo que posponer y nos obligó a usar aditamentos que en otro tiempo nos crearían diferentes significados, por ejemplo: el uso de tapabocas fue obligatorio durante este periodo, y este elemento es algo que nos habla del contexto que se vivía en abril del 2009.



Parada del barco. Subir a un pasajero Foto: Natalia Campo, 2009



Documentación del proceso y de las obras

Por supuesto para cada obra debe de haber una documentación, en este momento acudimos a la fotografía y al video para poder narrar con imágenes lo que nos aconteció durante el trayecto.

Fueron plasmadas en imágenes las diferentes acciones de la gente con los artistas, siendo este un documento que habla un poco de la historia de México.

La fotografía como soporte sirve no sólo para la documentación sino también como parte de la exposición que se exhibirá al final, como una forma de narrar lo que ha pasado y cómo se llevó a cabo el intercambio.

Difusión y promoción

La obra fue promovida por diferentes lugares de diferentes formas, las cuales sirvieron para preparar a la gente del trayecto. Se hicieron carteles y postales, los cuales poco funcionaron por la situación que se vivió con la pandemia que se dispersó por la ciudad de México, y el enclaustramiento de la gente en sus casas, así como la suspensión de toda actividad que tuviese que ver con concentraciones de gente. Este fue un caso excepcional y aunque la difusión fue buena la gente estaba asustada por la situación que se vivía en el país.

<http://www.proyectonomada2009.blogspot.com/>



Última parada Foto: Natalia Campo, 2009



3.3 Proyecto tres: Nómada Ecuador, Medios y posibilidades en el arte contemporáneo, Cuenca Ecuador

Acción callejera y propuesta museográfica para la Facultad de Artes de Cuenca, Ecuador.

El proyecto surgió a partir de las anteriores experiencias de los integrantes del colectivo, en donde cada uno explora diferentes campos del arte público contemporáneo.

De acuerdo a la naturaleza del colectivo, se buscó un título que englobara las estrategias y las diversas posibilidades con las que cuentan los artistas para su propuesta.

En este proyecto, se busca el intercambio cultural en diferentes ciudades de Ecuador desde el punto de vista de cada uno de sus integrantes y sus diferentes propuestas. Cada uno de los artistas, con base en su investigación del posgrado propone de manera lúdica una forma de activar los diversos espacios públicos

Propuestas artísticas

Para poder realizar la museografía habría que tomar en cuenta que el colectivo Eje Central está formado por un grupo multidisciplinario de escultores, videoastas, pintores, etc., y esta muestra tenía que proyectar funcionalmente todo el trabajo hecho, por lo que se tomaron decisiones de lo que podría ser la museografía.

Lo que se quería proyectar era la documentación de las acciones que se realizaron, que son 6:

1. “Reconstrucción de la ciudad: mezcla de paisaje”.
Por Kim Young Sun.
2. “Puente alterno”. Metáfora del encuentro México y Ecuador.
Por Federico Ruiz y Paulina Osorio.
3. “Piñata festiva. El gozo de los cuencanos”.
Por Marco García.
4. Confrontación de sonidos: “Índice sonoro en el ir y devenir cotidiano”. Por Edgard Gamboa.
5. Juego de resorte: “Ir y devenir cotidiano”. Y “De Shopping”.
Por Paola Narváez.



Reconstrucción de la ciudad, mezcla del paisaje

Fue una acción realizada por Kim Sun en la cual dibujó un mapa con la forma del sector de Cuenca que estábamos interviniendo y con recortes de imágenes de la misma ciudad, pidió a la gente que colocara en la imagen los paisajes o escenas que reconocieran, así fue como gente de diferentes sectores e incluso de diferentes ciudades ubicaron su aquí y ahora en el mapa.

Puente alterno, metáfora del encuentro entre México y Ecuador.

En esta acción lo que se quería lograr era el crear un lazo entre México y Ecuador de manera metafórica y se le pidió a alumnos voluntarios de la Facultad de Artes de Cuenca que subieran las escaleras de un puente -que conecta el centro histórico con las colonias cercanas- marcando con sus huellas y pintura de los colores de la bandera de Ecuador y se iban cruzando con artistas mexicanos que bajaban hacia el sur marcando con sus huellas y los colores de la bandera de México.



Proyecto “Puente Alterno”.

Federico Ruiz, Edgard Gamboa y Paulina Osorio, 2010



Piñata festiva, el gozo de los cuencanos.

Ésta acción hecha por Marco García nos habla de aquel objeto festivo mexicano que es la piñata y que es usado en ocasiones especiales brindándonos gran gozo al romperla, esto es lo que quiso reflejar el artista al llenarla con bolsas con agua del río Tomebamba en donde la gente escribía sobre las cosas que más disfrutaba en su día. Al romperse al piñata, fue una metáfora del gozo y la felicidad de la gente de Cuenca.

Confrontación de sonidos, índice sonoro.

En esta obra Edgard Gamboa quiso hacer un análisis auditivo de los sonidos que nos rodean en la gran ciudad de México y compararlo con los sonidos que se viven en la Ciudad de Cuenca, este experimento nos trajo a conciencia que vivimos en una ciudad muy ruidosa y que nos hemos ido acostumbrado al ajetreo diario como una forma de vida, al escuchar los sonidos recolectados en Cuenca, nos dimos cuenta de que estos sonidos son más tranquilos, apacibles y de diferentes frecuencias.



Proyecto reconstrucción de la ciudad, mapa virtual. Kim Young Sun, 2010



Juego de resorte, el ir y devenir cotidiano y De shopping.

Esta acción de Paola Narváez, es una clara muestra de cuando los lugares nos pasan desapercibidos por el hecho de volverse cotidianos. Con esta obra los habitantes de Cuenca se dieron cuenta de lo importante que son los puentes del río Tomebamba, que comunican con el centro histórico y sus lugares de vivienda.

Paola, intervino el paso de estos puentes con resortes elásticos (que comúnmente se utilizan en la ropa) de lado a lado, impidiéndoles continuar el camino a manera de que cuando la gente pasara por ahí a sus actividades cotidianas se vieran forzados a jugar el juego del resorte.

De shopping.

Fue una acción por todo este sector del río en donde iba recolectando cajas de mercancías en las que se reflejaba el consumismo y la globalización que se vive en Ecuador por el intercambio de productos provenientes de diversos países y que ya se han vuelto cotidianos y necesarios.



Juego de Resorte, Paola Narváez, 2010 Foto: Paulina Osorio



Equipo Nómada, 2010

La interacción de la comunidad en el proceso

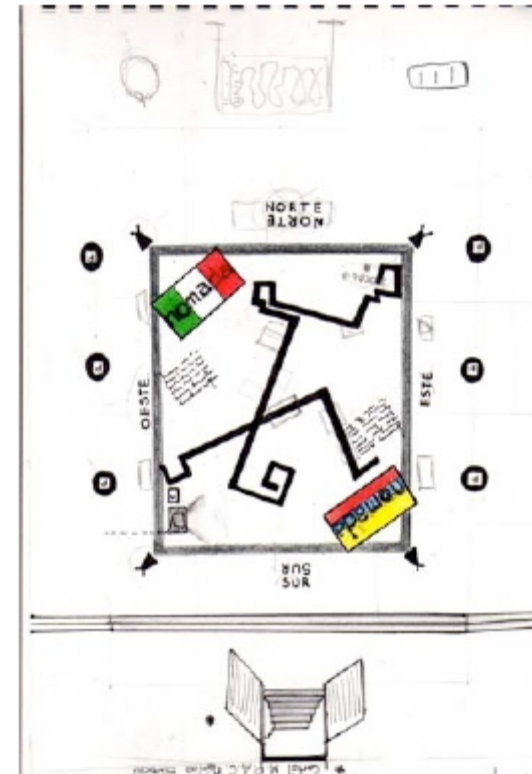
Para poder integrar el proyecto de manera conjunta y estética, se hizo una propuesta museográfica desde México al lugar al que se expondría la obra.

Se habla tanto de Nómada México como de Nómada Ecuador, marcar sus diferencias y sus coincidencias, cada país como soporte de diferentes experiencias nos llevó a usar nuestra capacidad creativa para mostrar todo lo que se quería decir.

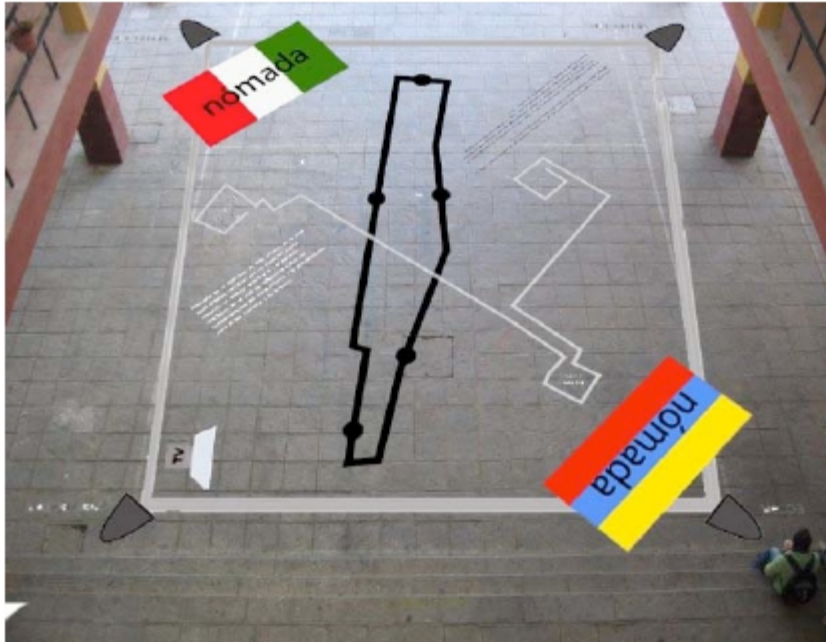
Por una parte teníamos las grabaciones cotidianas de dos lugares totalmente opuestos y de los cuales había muchas cosas que diferenciaban la vibración sonora que se vivía en el lugar, por otro lado, la acción del mapa donde mostraba a la gente aquellos lugares con los que se identificaría y aquellos que le serían totalmente ajenos en el video que se exhibió.

Queríamos resaltar también los recorridos y que la gente contemplará ambos en una sincronía.

Por último lo que más habló de la obra fueron las banderas hechas con objetos de cada país que simularon la palabra “nómada”, esta pieza fue un resumen de lo que fue nómada México y nómada Ecuador conjuntados en un mismo espacio.



Bocetaje de la propuesta de museografía para la exhibición de los resultados de las acciones de la Acción Nómada México y Nómada Ecuador.



Montaje virtual en el espacio de la Facultad de Artes de Cuenca.

La gente que miró la muestra nos planteaba nuevas preguntas, y conforme recorría nuestro espacio y le explicábamos un poco acerca de la obra nos percatamos que las diferencias al final son las que nos unen como países latinoamericanos.

Documentación del proceso y de las obras

Dichas acciones realizadas en este espacio público se documentaron para su muestra en algunas universidades de Ecuador a la par de conferencias, dando conceptos de lo que se hace en México con el arte urbano así como las diferentes estrategias utilizadas por cada uno de los artistas del colectivo.

Para ello, era importante saber cómo mostrar los resultados de este proceso, y se hicieron varias propuestas de la museografía.

La propuesta que se aceptó por el colectivo fue una propuesta en la que todos participamos de alguna manera con el material utilizado en nuestras obras personales.

El hecho de escribir la palabra “Nómada” con los materiales que cada uno usó para hacer su intervención, le dio un peso visual y conceptual, así como la unificación de todos los integrantes del colectivo.

Resultados de la Museografía montada en la Facultad de Artes, proyecto final.

Por el piso se podía leer lo que englobaba el proyecto Nómada.

Se escribió la palabra “Nómada” con los objetos que se utilizaron para las acciones públicas en la ciudad de México y había objetos chinos que se compraron durante la primera acción y que resumen lo que hizo cada integrante del colectivo. Ejemplo: había pelotas chinas (Kim Young -Sun), objetos envueltos en plástico (Paola Narváez) y el saco de un personaje que interpretó Marco García.

Los objetos hablaban sobre la acción de cada uno de los integrantes del colectivo, así como de las acciones que se desarrollaron en México.



Bandera de Mexico. Foto: Paulina Osorio



Bandera de Ecuador. Foto: Paulina Osorio



Objetos del proyecto Nómada. Foto: Paulina Osorio, 2010



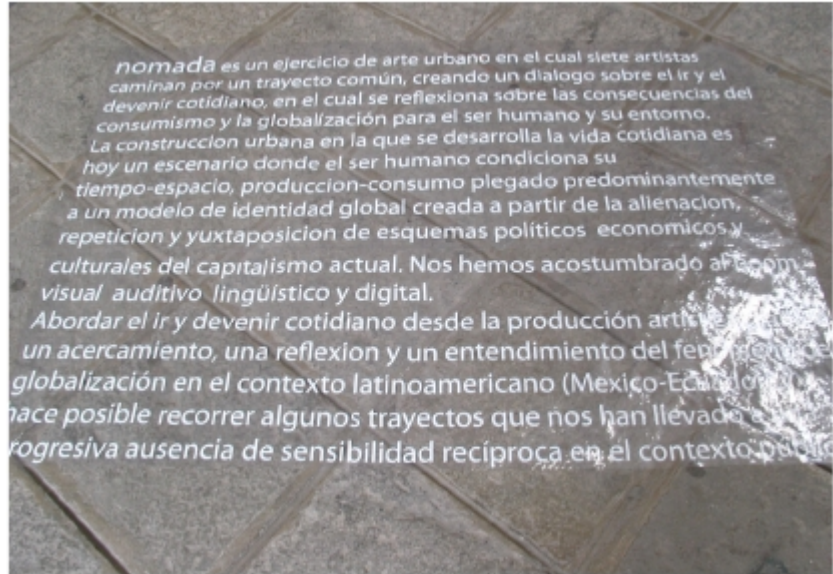
Objetos del proyecto Nómada Foto: Paulina Osorio, 2010



Museografía Nómada. Foto: Paulina Osorio, 2010



Conferencia Facultad de Artes de Cuenca, Foto: Paulina Osorio, 2010



Ficha técnica de la obra Foto: Paulina Osorio, 2010

Difusión y promoción

El proyecto nómada, fue un proyecto propuesto a diferentes universidades a lo largo y ancho de Ecuador por el colectivo multidisciplinario Eje Central. En su versión de Cuenca, se presentó un proyecto que incluía intervenciones en diversos sectores de la ciudad, donde se propuso un recorrido por el que los artistas del colectivo pasarían haciendo acciones con la gente activando espacios públicos, haciendo reflexionar a la gente sobre el ir y devenir cotidiano.

El proyecto se dio a conocer en una de las radiodifusoras más importantes en Ecuador: Radio Francia Internacional donde tuvimos una entrevista muy amena sobre las acciones en Cuenca, y las exposiciones futuras en las diferentes universidades de Ecuador. La difusión se dio cuando se convocó a los medios al lugar de exposición y por ser un lugar pequeño en urbe las entrevistas se televisaron en los canales locales.

La dimensión de la difusión cambió radicalmente en este lugar, tanto por el tamaño de la ciudad así como de la importancia que tiene la cultura en este lugar, pareciera que el proyecto que se proponía era algo muy novedoso y del que se llegaron a oír y leer comentarios varios por mucho tiempo.

<http://www.proyecto-mexico-ecuador.blogspot.com/>



Difusión del proyecto en medios Ecuatorianos. 2010



Entrevista Radio Francia. Foto: Edgard Gamboa

Entrevista Medios Ecuatorianos.



A manera de conclusión

Este texto comenzó a tomar forma desde antes de entrar al posgrado, nació de mi inquietud por conocer cómo se manejan las exhibiciones de arte público, específicamente las acciones e intervenciones, que son las que permiten al artista interactuar con la gente. En el nacimiento de este proyecto yo desconocía los procesos que de cerca vive un artista cuando se enfrenta a un espacio público; todo lo que tiene que pensar en cuanto a materiales, montaje, etc. Cuando vemos una intervención en un espacio público, nosotros como espectadores creemos que la obra es tal cual el artista lo planeó, pensamos que estas obras surgen desde lo más profundo de la cabeza de un artista y que cuando llegan a ser materializadas creemos que así es como el artista lo previó, no nos ponemos a pensar en todo el trasfondo logístico y conceptual de una pieza y que hay veces que el artista ni siquiera se llega a imaginar lo que va a pasar con su obra pues muchas veces el artista coloca la obra y espera que la pieza cobre vida con la intervención del mismo espectador, esto a veces sucede exitosamente y la obra se complementa, aunque no siempre pasa, ya que hay ocasiones en que la gente al ver la obra la lleva por otros caminos que ni el artista había considerado.

Las propuestas que se presentan aquí fueron sólo tres de las muchas que se desarrollaron durante el posgrado y aunque de las otras acciones realizadas no se habla tan elocuentemente, no por eso son menos importantes, al contrario, fueron los ejercicios que nos permitieron generar proyectos más complejos y los cuales nos desafiaron de muchas maneras, tanto logísticamente como intelectualmente.

Los tres proyectos que aquí se desarrollaron fueron cuidadosamente planeados pues estaba previsto incluirlos en esta tesis, pero no siempre fue así, ya que en su génesis el proyecto de intervenciones en Zapotitla: “Poetas Anónimos” se había planteado como un proyecto hipotético a desarrollar, pero con el apoyo de mis compañeros se logró concluir lo que por muchos años había permanecido como una idea entre mis tantas notas.

En este caso el arte público me ayudó a reconciliarme con el lugar en el que viví durante mucho tiempo, allá cerca del Cerro Xaltepec, debajo de unas minas: la colonia Zapotitla, me reconcilé con una comunidad con la cual no me sentía identificada y fue gracias a la obra in situ que preparamos para esta comunidad que logré incluirme en ella. Por este proyecto las personas nos agradecieron de primera mano por nuestra intervención y nos apoyaron con su participación durante la obra y no obstante después supimos de sus reacciones por los comentarios en el blog con el que difundimos nuestro proyecto. Me di cuenta pues que siempre fui parte de esta comunidad, pero que aún no me daba cuenta.

Cuando el arte público hace reflexionar a las personas que lo contemplan (y que lo ejecutan), apenas comienza el ciclo de vida de la obra, pues es el artista a veces es el que aprende más de la gente que la gente de la misma obra, es la obra la que se llena con la retro-alimentación, con las críticas constantes de los verdaderos espectadores, más que cualquier otra crítica de un curador o de un teórico, más que cualquier comentario de un maestro, las personas que se involucran en la obra o que se vuelven la obra son aquellas que siempre le dan un giro a lo que un artista es o puede llegar a ser.

Con ello nos dimos cuenta que siempre es necesario dirigir el proyecto desde un principio y regirnos por un cierto orden, porque hay veces en donde el público nunca se entera de lo que el autor quiso decir y debemos ser conscientes de que la obra tiene que tener una función con el espacio, con el público y con nosotros como artistas, por ello tratamos siempre de contestarnos la siguiente pregunta ¿Para quién lo hacemos?

Hubo ocasiones en las que en el Taller de experimentación plástica con el Maestro Luis Serrano trabajábamos con temáticas sociales las cuales si nos vinculaban como alumnos, a veces no nos integraban en cuanto a ideales y este es el ejemplo de cómo de la unión de muchas vivencias, posturas y la conjunción de muchos mundos, sale algo muy propositivo e interesante hasta para el pensamiento más crítico. Trabajar con personas de diferentes disciplinas nos permitió enriquecer nuestras propuestas, sobre todo cuando estas personas vienen del otro lado del mundo o de lugares que nunca pensaríamos visitar...

Tal es el caso del proyecto en Ecuador, en donde nuestro colectivo como artistas urbanos tomó forma y gracias a la organización de varios miembros del mismo pudimos financiar los viajes y los hospedajes y logramos llegar hasta el ombligo del mundo.

Los proyectos que realizamos aquí en la Ciudad de México tuvieron otra visión de nosotros como mexicanos, ya que trabajar con personas de otros países nos abrió el mundo de manera tal que nunca volveremos a ver el Zócalo de la Ciudad de México como antes.

Nos queda claro que ya no es suficiente pensar sólo en la democratización del arte, sino en cubrir las necesidades específicas de las personas con experiencias estéticas que permitan que los verdaderos clientes intelectuales de un artista se vean reflejados en la pieza esté donde esté, llegamos a un punto donde el artista no puede pararse en el centro de una plaza esperando a que la gente se acerque y le diga lo que necesita para que su día como transeúnte cambie, para que su mentalidad se vuelva otra, para que su manera de pensar se modifique, el artista debe tener una idea clara de lo que busca desde antes de llegar al lugar, debe investigar, indagar, conocer a su público, meditar sobre el impacto, la trascendencia, los materiales... etc. Reflexionamos sobre la importancia de la planeación de una obra y la falta de una visión a futuro de nosotros como artistas, pues llegamos a intervenir lugares que sólo habíamos visto en fotos, a hacer happenings con gente que aunque hablaba español, no tenía la misma ideología, o las mismas creencias; llegamos a proponer ideas a gente con la que vivíamos en la misma ciudad o en la misma colonia y que aún así no le daban la más mínima importancia a los conceptos que planteábamos en nuestros proyectos y que nos hacían ver otros mundos dentro del mismo contexto en el que nosotros pensábamos que ya estábamos involucrados.

El artista todavía tiene mucho camino por recorrer cuando de Arte Público se trata, recordemos que es para ese público para quienes hacemos las cosas, y que hay que conocerlo mejor y sólo se logrará haciendo estudios de caso, utilizando la observación como método de la etnografía, recorriendo los espacios y reconstruyéndolos como arquitectos de lo efímero, escuchando la música del vivir cotidiano,

fotografiando la vida de los monumentos y dibujando las sonrisas cálidas de la gente cuando te mira de reajo por las aceras.

Si logramos que conceptos como la museografía se puedan trasladar a una exhibición de arte público, podremos lograr que el habitante viva más intensamente esa experiencia estética, aunque las mismas exhibiciones no sean más que obras efímeras, instantáneas, que quedan sumergidas dentro del tiempo, dentro de la memoria de los transeúntes y de los sentidos de las personas cuando se muestran a través de los medios electrónicos como: la foto, el video, etc., estos recuerdos serán suficientes para generar los museos vivientes que nos adoptan en sus transitar cotidiano. Seremos parte de los museos que cada persona lleva con sí como parte de un acervo precioso de los momentos más exquisitos de la vida de las personas. No se acaba aquí esta investigación pues día a día se genera más información sobre intervenciones en la esfera pública, al parecer los artistas nos hemos dado cuenta que la calle como soporte de nuestra obra es más rico que cualquier espacio cúbico en cualquier parte del mundo, pues el transeúnte nos ofrece mil visiones diferentes con cada paso de deja en nuestra obra.

Dejo pues no sólo un manual, sino una serie de experiencias de primera mano que espero apoyen a otros que empiezan a gestar proyectos multidisciplinares de arte público. Y que además de ser de utilidad lo disfruten tanto como yo.



Fuentes

Alonso Fernández Luis (1999) y García Fernández, Isabel,
Diseño de exposiciones. Madrid

------(1999) “Museología y museografía”, Barcelona,
Ed. Del Serbal, 383 p.

Augé, Marc (2001) Los no lugares, espacios del anonimato.
Una antropología de la sobremodernidad. México CONACULTA,
Barcelona, Gedisa.

Bazant, Jan (2008) Espacios urbanos, Historia, Teoría y Diseño.
Ed. Limusa México DF

Bazin, Germain (1969), “El tiempo de los museos”, Barcelona,
Ed. Daimon, 299 p.

Belcher, Michael (1994)“Organización y Diseño de Exposiciones: su
relación con el museo.” Principado de Asturias, 266 pp.

Berlo, David (1969)“El proceso de la comunicación”, Buenos Aires,
Ed. Ateneo.

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

Crego F, Teresa (1973), “Panorama histórico y organización de los
museos”, La Habana,
Ed. Pueblo y Educación.

De la Torre Roberto (2007)
De la mordida al camello (selección de obra 2000-2005)
Editorial Diamantina, México, 2007

Debray, Regis (1998)Vida y Muerte de la Imagen, Paidós, España

Díaz Arellano Guillermo (2007)
Tesis para obtener el grado de Dr. En Arquitectura.
Facultad de Arquitectura. UNAM

Fernández, Luis Alonso (1999) Diseño de exposiciones.
Concepto instalación y montaje.
Alianza Editorial. Madrid

García Canclini, Néstor (1990)
Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad
Editorial Grijalbo México, 1990

Garbuno Aviña, Eugenio (2003),
Laberinto de Utopía (una metáfora del caos urbano) 2003,
Tesis para obtener la Maestría en Artes Visuales UNAM.

Gómez Aguilera Fernando (2004).
Arte ciudadanía y espacio público. onthewaterfront.com consultado
Marzo 2011

Guasch, Ana María, (2000)“El arte último del siglo XX,
Del posminimalismo a lo multicultural” Alianza Forma. Madrid,

Hernández H, Francisca, (1994) El museo como espacio de
comunicación, Madrid, Ediciones Trea,

Hooper-Greenhill Eilean, (1998) “Los museos y sus visitantes.”
Ed. Trea España

Iregui Jaime. (2008) El museo fuera de lugar Universidad de los
Andes, Bogota D:C: Colombia

Laceras, José A. y Hernández M^a Angeles (2007)
Explicar o contar. La selección temática del discurso histórico
en la Musealización. Ponencia presentada al IIIer Congreso
Internacional de Musealización de Yacimientos Arqueológicos.
Zaragoza, Noviembre de 2005

León, Aurora, (1995) “El Museo. Teoría, Praxis y Utopía”, Madrid,
Ediciones Cátedra, S.A.

Lippard Lucy. (2001) Mirando alrededor, Donde estamos y donde
podríamos estar, en Modos de Hacer, España

Martínez García, Ofelia. (1995) “La comunicación visual en museos
y exposiciones.” Colaboración de Gerardo Portillo y Manuel López
Monroy. UNAM, 1995.

Montaner, José María (1990),”Nuevos museos”, Barcelona,
Ed. G. Gili, 1990, 192 p.

Moore Kevin (1998), La Gestión del Museo. Trea, España, 1998

Olea, Oscar (1980), “El arte urbano”, UNAM.

Rico Juan Carlos (2001). La difícil supervivencia de los museos.
Ed. Trea, España.

Torrijos, Fernando (1987), et al, “Arte efímero y Espacio estético”,
Barcelona, Ed. Anthropos, 554 p.

Vargas, Itzel (2001). Escultura Mexicana. De la Academia a
la instalación. Capítulo Disertaciones sobre el sentido de la
práctica escultórica. Del geometrismo a los discursos actuales.
México, CONACULTA- INBA, 2001, pp. 209-215

WEB SITES

Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior ANUIES, México

El Papel De la Difusión Cultural y Extensión de los Servicios en las Universidades Públicas.

http://www.anuies.mx/servicios/p_anuies/publicaciones/revsup/res093/txt7.htm

consultado el día 2 de febrero del 2010

Humbert, André. Universidad de Colombia, sede Medellín.

Publicaciones sobre arquitectura y urbanismo, 2004 disponible en:

<http://www.unalmed.edu.co/~paisaje/doc4/concep.htm>

Revisado el 1 de febrero del 2010

ICOM

http://www.icommexico.org/formatos_pdf/estatutosicom2008.pdf

México, 2009

Layuno, M^a Ángeles, Revista Oppidum, n° 3.

Universidad SEK. Segovia, 2007, 133-164

<http://oppidum.es> Consultado el 14 de abril del 2011

Martínez Latre, Concha. Musealizar la vida cotidiana.

Los museos etnológicos del alto Aragón

PRENSAS UNIVERSITARIAS DE ZARAGOZA.

<http://oppidum.es/> WEB SITES

Consultado el 14 de abril del 2011

WebGrafía



Fig. 1 Urinoir, Duchamp, 1917
<http://delivrez-nous.etudiantforum.com/t94-le-dadaisme-en-cours-de-realisation>
Consultado el 2 de febrero del 2012



Fig. 2 El hombre en el cruce de caminos (1934),
Diego Rivera.
<http://www.sitesmexico.com/imagenes-2009/mural-diego-rivera-9.jpg>



Fig. 3 Espacio Caliente, 2009 Kim Young-Sun
En esta obra Sun habla sobre la anuencia que tienen los espacios en nosotros, ella hace una visita la jardín de la Facultad de Arquitectura, lugar que ella considera como un espacio gris y frío que provoca que las personas se sientan incómodas en él. Así que ella forra el espacio con tela y así modifica el lugar creando un "espacio caliente".



Fig. 4 José María Morelos, Reynosa, Tamaulipas. México Foto
Ángela de la Mora
<http://www.mexicoenfotos.com/fotos/tamaulipas/reynosa/MX12182406911138.html>
Consultado 2 de febrero del 2012



Fig. 5 Spiral Jetty, 1970 Robert Smithson (EUA 1938-1973)
<http://peregrinaocultural.wordpress.com/2008/11/18/estadistica-un-metodo-razoavel-de-associar-valor-as-obras-de-arte/>
revisado el día 16 de octubre del 2011 12:03 PM



Fig. 6 Christo, Wrapped Coast, 1969
<http://losgatossarrinconados.blogspot.com/2011/03/artistas-ambientales.html>
Revisado el día 16 de octubre del 2011 12:10 PM



Fig. 7 Tania Candian. Habitantes y fachadas, 2007.
Fuente: taniacandiani.com
Consultado el 23 de septiembre 2011 17:44 PM



Fig. 8 "Picnic", Pancho Lopez, 2007
<http://defecito.com/2007/02/28/picnic-formal/>
Consultado 25 de enero del 2012



Fig. 9 Acción 2 de Octubre. Colectivo del Taller de Experimentación Visual del Mtro. Luis Serrano Figueroa
Foto: Paulina Osorio, 2009



Fig. 10 Iván Salcedo, 2009
Foto Paulina Osorio
Filmación de un documental durante las acciones de la acción intervención Poetas Anónimos, Tláhuac, México DF



Fig. 11 Coatl, 1980 Helen Escobedo
<http://hrklan.wordpress.com/2010/06/06/helen-escobedo-escuchen-el-silencio/>



Fig. 12 Los refugiados Helen Escobedo, 1997 en redescolar.ilce.edu.mx
Consultado 25 de enero 2012



Fig. 13 Montaje Tepito Arte Acá, 2009
<http://tepitorteamx.blogspot.com/>
consultado el 16 de octubre de 2011 12:10 AM



Fig. 14 Melquiades Herrera,
Periódico la Crónica
http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_nota=120014



Fig. 15 Rodrigo Sastre, 2009
Best Buddies Arte Público en Plaza Loreto.
Inflables de mas de 15 metros de alto



Fig. 16 Audi José Luis Cuevas. Diseño
Paulina Osorio, 2009
Foto: Paulina Osorio



Fig. 17 Roberto de la Torre, 2009
Inflable de 20 m en Plaza Loreto, proyecto para Best Buddies



Fig. 18 Acción 2 de Octubre. Colectivo del Taller de Experimentación Visual del Mtro. Luis Serrano Figueroa
Foto: Paulina Osorio, 2009



Fig. 19 Acción 2 de Octubre. Colectivo del Taller de Experimentación Visual del Mtro. Luis Serrano Figueroa
Foto: Paulina Osorio, 2009



Fig. 20 Acción 2 de Octubre. Colectivo del Taller de Experimentación Visual del Mtro. Luis Serrano Figueroa
Foto: Paulina Osorio, 2009



Fig. 21 Facultad de Artes de Cuenca
Imágenes proporcionadas a distancia por alumnos de la Facultad de Artes de Cuenca, Ecuador para su análisis y reconocimiento del espacio para la obra Nómada Ecuador, 2010



Fig. 22 Roberto de la Torre "Primera Gran Carrera Del Bolero De Azcapotzalco", 2001.
<http://www.aptglobal.org/view/artist.asp?ID=3296&ImageID=4146>
consultado el 16 de octubre de 2011 12:40 PM



Fig. 23 Intervención al Hotel Habita, 2009 Polanco
Tania Candiani, grafiti sobre cristal
Foto: Paulina Osorio



Fig. 24 Arte Fuera de lugar, Iregui 2008
Pp.28



Fig. 25 Gregory Colbert, 2008 México DF
<http://artelenos.wordpress.com/2008/04/museo-zocalo2.jpg> consultado el 23 de octubre del 2011 18:50

Capítulo II

WebGrafía