



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“ARTE PÚBLICO URBANO”**  
UNA PROPUESTA DE ARTE MEDIOAMBIENTAL EN MÉXICO A TRAVÉS DE  
LA INSTALACIÓN PARA LA CIUDAD DE AGUASCALIENTES

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES  
ORIENTACIÓN PINTURA

PRESENTA  
**JAIME LARA ARZATE**

DIRECTOR DE TESIS  
**MTRO. HORACIO CASTREJÓN GALVÁN**  
(ENAP)

**JURADO**  
MTRO. HORACIO CASTREJÓN GALVÁN  
(ENAP)  
MTRA. DIANA YURIKO ESTÉVEZ GÓMEZ  
(ENAP)  
MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA  
(ENAP)  
MTRO. DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO  
(ENAP)  
LIC. OCTAVIO GÓMEZ HERRERA  
(ENAP)

MÉXICO D.F., FEBRERO DE 2013.

**UNAM**  
**POSGRADO**  
Artes y Diseño 



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  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“ARTE PÚBLICO URBANO”**  
UNA PROPUESTA DE ARTE MEDIOAMBIENTAL EN MÉXICO A TRAVÉS DE  
LA INSTALACIÓN PARA LA CIUDAD DE AGUASCALIENTES

PRESENTA  
JAIME LARA ARZATE

UN/M  
POSGRADO   
Artes y Diseño





**A Don Joaquín y Doña María:**

*Volverás a mi huerto y a mi higuera, por los altos andamios de las flores  
pajareará tu alma colmenera de angelicales ceras y labores.\**

**A Tere:**

*Boca que desenterraste el amanecer más claro.*

**A Etel, Amanda y Samuel:**

*Porvenir de mis huesos y de mi amor.\**

*\*Miguel Hernández Gilabert*



## AGRADECIMIENTOS

Con infinito agradecimiento y reconocimiento al Maestro Horacio Castrejón Galván, director de esta tesis, quien ha sido fundamental para guiar y orientar este esfuerzo con sus puntuales reflexiones, comentarios críticos y estimulantes, que de manera generosa me brindó con un alto compromiso profesional.

Especialmente a la Doctora Evangelina Terán Fuentes, gracias por apoyar la propuesta artística presente en esta investigación con sensibilidad, imaginación y visión social, con quien estoy en deuda.

Al Maestro Juan Castañeda Ramírez, que con generosa hospitalidad abrió hace más de dos décadas a mi quehacer plástico el escenario artístico de Aguascalientes. A él en reciprocidad a su apoyo y amistad

Esencialmente al infatigable ambientalista Miguel Ángel Torres Guerrero, en cuyo influjo y amistad, he descubierto una vena para mi obra en la corresponsabilidad entre arte, naturaleza y sociedad.

Gracias también a los Maestros Ignacio Rosendo Suchil, Oscar López Fraga, Enrique Rodríguez Varela, María Isabel Cabrera Manuel, Yolanda Hernández Álvarez, Gerardo González González, Sergio Arturo Ramos Rodríguez y a Octavio Cortés Soto, quienes durante distintos trayectos de mi vida profesional, me han brindado su amistad y acompañamiento, a ellos reconozco su contribución en la promoción de mis afanes.

Igualmente, expreso mi gratitud a los Maestros integrantes del Síndico: Diana Yuriko Estévez Gómez, Luis Ernesto Serrano Figueroa, Darío Alberto Meléndez Manzano y a Octavio Gómez Herrera, que dedicaron su tiempo a la lectura de esta tesis, la cual enriquecieron con sus consideraciones y comentarios a partir de un fecundo compromiso académico.

Finalmente, va un sincero reconocimiento al Ayuntamiento de Aguascalientes 2011-2013 y a sus colaboradores, quienes apoyaron y concurrieron con interés y empeño a la materialización del proyecto artístico.



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	11
<b>1. UNA APROXIMACIÓN AL ARTE PÚBLICO</b> .....	19
1.1 Antecedentes y fundamentos del arte público.....	21
1.2 Los lenguajes del arte público como propuesta de arte.....	32
1.2.1 La Instalación: características y lenguajes.....	38
1.3 El rol social del productor plástico.....	44
<b>2. LOS ESPACIOS DEL ARTE PÚBLICO</b> .....	51
2.1 En el entorno natural.....	53
2.1.1 Arte Medioambiental o Eco-arte: un marco incluyente.....	55
2.1.2 Festival de Arte de la Tierra: una experiencia mexicana..	64
2.1.3 Helen Escobedo: una vista a su propuesta ambiental.....	71
2.2 En el entorno urbano.....	77
2.2.1 Arte público urbano.....	83
2.2.2 Sus espacios y representaciones.....	88
2.2.3 El arte público urbano con propuestas ambientalistas....	91
2.3 <i>Arte para sitio específico</i> : aspectos generales.....	97
2.3.1 Proyecto para el caso Aguascalientes.....	101
2.3.2 Acercamiento a los aspectos contextuales de la ciudad..	103
de Aguascalientes.	
<b>3. PROPUESTA DE ARTE PÚBLICO URBANO MEDIOAMBIENTAL.....</b>	<b>131</b>
<b>PARA LA CIUDAD DE AGUASCALIENTES.</b>	
3.1 Una mirada al arte público de la ciudad de Aguascalientes.....	133
3.2 Desarrollo de la propuesta plástica.....	140
3.2.1 Consideraciones conceptuales.....	140
3.2.2 Elementos plásticos de la obra.....	147
3.2.3 Vinculación y concertación con autoridades del.....	163
Gobierno del municipio de Aguascalientes.	
3.2.4 Ejecución y exposición de la obra .....	165
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>185</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>191</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b> .....	<b>199</b>



## INTRODUCCIÓN

La naturaleza ha sido tema de preocupación que ha alcanzado a las manifestaciones artísticas de toda índole, ante la desmedida explotación de los recursos naturales y la consecuente degradación del medio ambiente, propiciados primordialmente, por las grandes empresas transnacionales, que han desencadenado hábitos de consumo y convivencia que afectan y que desequilibran al entorno en el que tiene lugar la vida, las relaciones personales y comunitarias en el mundo actual. Lo anterior tiene su origen en el flujo libre de capitales y la liberación de mercados a nivel internacional. En este contexto se observa una respuesta de resistencia cultural por parte de algunos grupos en países tanto en vías de desarrollo, como en aquéllos que se les ubica en el primer mundo y son afectados por este fenómeno que ocurre a través de la aplicación de las políticas neoliberales, y que desde el arte pretenden develar esta contingencia y actuar en consecuencia.

Para el presente caso específico de Aguascalientes, una ciudad media, considerada así por el nivel de desarrollo económico y su crecimiento urbano y poblacional en ascenso, se observa que algunas instancias tanto privadas como gubernamentales sostienen un discurso de preocupación por el cuidado del medio ambiente, por lo que despliegan acciones y políticas con miras a mejorar la calidad de éste, e impulsar una mayor conciencia en estos tópicos entre la sociedad.

No obstante, estas acciones no incluyen hasta el momento propuestas de carácter artístico que se sumen a dichas iniciativas, ya sea por falta de voluntad política o a que se desconoce el papel que el arte podría jugar en este terreno, como una posibilidad de lenguaje y comunicación que de manera simbólica aportaría a la conciencia en estos tópicos, no como la solución final, sino como una llamada de alerta en pro del bienestar social. Por otra parte, desde las instituciones encargadas de la promoción y la difusión de la cultura se deja ver una nula respuesta a estas formas de expresión, existiendo una desvinculación y desarticulación a estas necesidades socioculturales.



Ante este panorama, el arte ha abierto brecha desde los años sesentas del siglo pasado a un regreso a la naturaleza y a replantear una convivencia de respeto hacia ella, que ha devenido en movimientos artísticos, hoy conocidos bajo diferentes nombres como arte ecológico, arte del medio ambiente, eco arte, y muchas tipologías más, que le circunscriben.

En particular en el terreno de la plástica, la mayoría de las obras de arte ambiental en sentido puro, utilizan como materiales de creación los recursos que la naturaleza provee y se llevan a cabo en el mismo entorno. Por el contrario, no es muy difundida la práctica de trasladar esa materia al espacio público urbano.

Lo anterior conduce a establecer que el arte ambiental en el entorno urbano, a través de la instalación, se constituye en el objeto de estudio del presente trabajo y del cual se deriva el principal problema a explorar: ¿Es posible realizar propuestas artísticas medioambientales fuera del entorno natural, trasladándolas a un espacio público urbano, como es el caso de la ciudad de Aguascalientes?

En este sentido cabe también señalar los siguientes planteamientos: ¿Cómo recibe el espectador esta propuesta de arte expandido desde el punto de vista de la identificación con el tema y de la propuesta plástica formal?, ¿Por qué la instalación ambientalista ha sido poco o nada promovida en el estado de Aguascalientes, siendo el tema ambiental una preocupación de las políticas públicas?

Actualmente se ha abordado y estudiado el campo del arte urbano a partir de un giro hacia propuestas de producción artística orientadas más a la expresión plástica por medio del grafiti, el mural, el *sticker* y el *esténcil*, en la que caben también aquellas propuestas de carácter escénico como las teatrales, circenses, sonoras, del video, del *performance* y muchas más de las cuales la presente investigación se deslindará.

Indistintamente se difunden en el espacio público exposiciones bidimensionales y tridimensionales, las cuales generan potenciales mapas y

corredores culturales, posibilitando el acceso al arte a un mayor número de personas en una suerte de democratización en cierta medida, de éste. Empero, el concepto y la metodología que persigue el arte público en la actualidad, no se circunscribe a colocar obras simplemente en los espacios urbanos, ya que éste propone una vinculación entre sociedad, espacio público y productores artísticos para que conjuntamente atiendan situaciones de carácter social susceptible de señalar o mejorar, incluso pudiendo ser éste con un enfoque lúdico, de funcionalidad o de resignificación de la conmemoración.

El presente trabajo en esta vía, pretende como objetivo general desarrollar una propuesta de arte urbano medioambiental, que promueva alternativas de expresión, cuya materia prima plástica de creación provenga de los recursos de la naturaleza, a partir de una instalación que permita construir e integrar paisajes nuevos, dotando al espacio ciudadano de una resignificación y renovado uso, en una reconciliación entre el hombre y la naturaleza de manera sostenible. Es por ello que el fomento en la ciudad de Aguascalientes de este ensayo artístico, representa una oportunidad de abonar al conocimiento, creación y disfrute de este tipo de manifestaciones.

Para ello, se hace necesario trazar como objetivos específicos conocer e identificar los principales enfoques y propuestas de arte público con orientación ambientalista, que permitan conceptualizar y enmarcar la presente propuesta en contexto del arte urbano, así como ubicar y adaptar una estrategia de trabajo para desarrollar proyectos de arte público para *sitio específico* en ese entorno, el cual proporcionará los criterios de análisis del lugar donde se instalará la obra, en el que se contemple su pertinencia temática y conceptual, de temporalidad y ciclos de vida de los recursos a usar; considerando una reflexión e investigación en torno a los conceptos fundamentales de ciudad y sociedad que den profundidad a la propuesta.

En esta línea se plantea como hipótesis de la presente investigación la posibilidad de realizar con materiales que provengan del entorno natural una propuesta de arte público urbano medioambiental, mediante la instalación, de tal manera que el espacio pueda funcionar a su vez como un lugar expositivo

alternativo, en el que al transitar por ella, se integre al sujeto, sumándolo activamente a este paisaje construido, con el cual se identifica, ya que los elementos de la obra forman parte de su entorno geográfico y de su cultura, de tal manera que en esta organización formal, descubra un discurso cuya lectura propicie una reflexión en torno al medio ambiente.

Para abordar los objetivos, el proyecto adquiere la dimensión de práctica-teórica, para la cual se siguió fundamentalmente la investigación documental y la revisión de casos vinculados al proyecto, lo cual permitió establecer la argumentación contextual e histórica, que posibilitó develar los principales aspectos formales y conceptuales para dar cuerpo a la propuesta de la obra. Como parte de esta perspectiva teórica metodológica se encuentra como eje de orientación y estructura de la presente investigación, el arte público, cuya esencia es eminentemente de carácter social. También de manera consistente con los objetivos, se siguieron los criterios de *arte para sitio específico*, para su respectiva adaptación y operatividad en el caso particular, de la ciudad de Aguascalientes.

Asimismo, se llevó a cabo el diseño y ejecución de la propuesta plástica por medio de una instalación transitable monumental de cuño ambientalista, que en conjunto con lo anterior permitiría despejar y comprobar la hipótesis.

Es así que con la presente investigación se pretende aportar desde el punto de vista académico, fortalecer aquellos aspectos artísticos emprendidos desde el arte ambiental por algunos autores, a través de instalaciones “monumentales” en espacios abiertos en el entorno urbano, para ofrecer la opción de continuar con el desarrollo del campo expandido del arte e incluso plantear propuestas en un futuro, no sólo de instalaciones, sino también de esculturas con el mismo carácter ecológico; de esta manera se estaría contribuyendo al reforzamiento de aspectos conceptuales de una estética actual y del compromiso del artista como un gestor y agente de cambio más que como un sujeto aislado y ensimismado en un proyecto personal.

El resultado de esta propuesta subraya también, que el arte alternativo sea realizado con materiales no convencionales ni exhibidos en los espacios

que se le destinan habitualmente, suscitando que el público pueda apreciarlo y reflexionar sobre tópicos relacionados con su cultura, su entorno natural y la preservación del medio ambiente en el que vive, haciéndola más sensible a los problemas actuales y de los probables roles que pudiesen desempeñar las diversas instancias al participar en la promoción de estos espacios, con la pretensión de ser un aporte desde el punto de vista social.

Asimismo, este proyecto ofrece la posibilidad de abrir la colaboración a diferentes organismos y profesionales de distintas áreas del conocimiento y de las artes, para realizar propuestas de activismo plástico ecológico que ayuden al fomento de una mayor cultura en estos temas artísticos, con la particularidad de la apropiación del espacio por parte del sujeto, así como ensayar espacios culturales y artísticos alternos que se sumen a la infraestructura y oferta ya establecida en la ciudad, para fortalecer su imagen como un centro de cultura.

Para dar marco de referencia a esta investigación en el capítulo 1, “Una aproximación al arte público”, se sitúan los posibles orígenes de éste y su función en la sociedad actual, que incluye a la mexicana, para pasar seguidamente a una revisión de los lenguajes que se abordan desde la visión del campo expandido del arte, la cual modificó radicalmente el fenómeno artístico a partir de los años sesentas del siglo anterior, y que da marco a la instalación como uno de los recursos de expresión maleable, idóneo y que se ha utilizado para transmitir discursos de índole social. Discursos que en particular se operan por los artistas desde un rol activista y que de la misma forma se revisa en contraparte al artista genio y ensimismado.

En el capítulo 2, “Los espacios del arte público”, se abordan como lugares de actuación, tanto en el entorno natural como en el urbano. En el primero se destaca la importancia que marcó la vuelta de los artistas a la naturaleza como recurso de expresión, que paralelamente, al escenario mundial de políticas intervencionistas capitalistas, dieron pie a una conciencia social, donde la preocupación por el medio ambiente empieza a tener un papel relevante. De aquí que se aborden los conceptos sobre el arte del medio ambiente, a través de la interpretación de las problemáticas ambientales

globales y las formas en que los creadores plásticos enfocan sus obras hacia la sociedad. También se revisan las particularidades formales y conceptuales de estas manifestaciones artísticas mediante un acercamiento a la obra de artistas que han seguido esa postura como es el caso del Festival de Arte de la Tierra del volcán Parícutín, una experiencia mexicana, y de Helen Escobedo, como uno de los casos más emblemáticos del país.

En segundo lugar se exponen los aspectos concernientes al entorno urbano, en el que se abordan los tópicos relacionados con la noción de ciudad y los elementos del espacio urbano, en su dimensión física e inmaterial, al igual que de sus características de apropiación y usos, que derivan del nivel de regulación de privacidad y reglamentación. Lo anterior da pauta para adentrarse a los conceptos elementales del arte urbano, sus espacios y representaciones, en las que se observan situaciones relacionadas al deterioro de la urbe y de las manifestaciones artísticas que buscan su anclaje para armonizarla sosteniblemente. En esta vertiente se revisan algunas propuestas ambientalistas como la obra de Joseph Beuys y de Agnes Denes, que desde diferentes puntos de vista, discursos y procesos artísticos y de participación ciudadana, tocan las fibras más sensibles sobre las políticas públicas y económicas que subrayan el deterioro del medio ambiente, lo que constituye un aporte significativo al arte urbano.

En tercer lugar, se revisan dos estrategias de *arte para sitio específico*, para discriminar y adaptarlo de acuerdo a la especificidad que requiere la ciudad donde se trabajará. A partir de esta adaptación se realiza una breve investigación que describe el contexto del sitio de emplazamiento, tales como los geográficos, históricos, económico, social, político, de urbanismo, del medio ambiente y política de sustentabilidad; así como de la cultura y valores estéticos.

En los dos capítulos precedentes se persigue asentar los principales postulados que permiten contextualizar y fundamentar el trabajo plástico que darán entrada al capítulo 3, "Propuesta de arte público urbano ambiental, para la ciudad de Aguascalientes". Este se inicia con un recorrido por el arte público

que se encuentra en la ciudad en contraposición al proyecto que sustenta la presente investigación. Con todo lo anterior se establece la plataforma para el desarrollo de la obra, que se aborda en el segundo subcapítulo en donde se determinan las consideraciones conceptuales de ésta, desde el arte público urbano y en estrecha vinculación a los valores ambientales que pretende difundir. También se observan sus características de temporalidad y espacialidad. Bajo este marco se define los aspectos relacionados a los elementos plásticos de la instalación como el lugar de exposición, los materiales de creación y el proceso del bocetaje dando lugar al diseño definitivo.

Seguidamente para la realización del proyecto, se describe la vinculación y concertación con las autoridades del municipio de Aguascalientes, así como las acciones y logística que tuvieron lugar para concretarlo, lo cual dará paso a la ejecución de la obra, en la que se describen los procedimientos de confección de los elementos escultóricos, aspectos de composición y la exposición de la misma.

Por último, a partir de la experiencia durante la exhibición de la instalación, se realizan algunas observaciones al consumo y la difusión de la obra, recogiendo de manera genérica los comentarios y opiniones del público hacia el trabajo, así como de la prensa.

De esta manera el resultado de la presente investigación, desembocó en una instalación “monumental” efímera, realizada en el mes de octubre de 2011 con el título de ***Des-ciertas Raíces***, en la Plaza de Armas de la citada ciudad, que aspira a ser un punto de partida que contribuya a extender las posibilidades de socialización del arte en espacios públicos abiertos, y que a su vez sea un referente para la realización de futuras investigaciones en el campo del arte ambiental en el entorno urbano, con miras, a que las instancias de decisión política, administrativas y privadas, conjuntamente con la sociedad en general, las adopten y las promuevan como una herramienta para impulsar un sentido de corresponsabilidad con el lugar en donde se vive por medio del lenguaje artístico contemporáneo.



## **1. UNA APROXIMACIÓN AL ARTE PÚBLICO**





# 1. UNA APROXIMACIÓN AL ARTE PÚBLICO

## 1.1 Antecedentes y fundamentos del arte público

El arte público como actualmente se le conoce, es una práctica artística contemporánea que principalmente trata de la socialización de la cultura, con mayor presencia en el escenario artístico a partir de la década de los sesentas con producción de obras para el disfrute o utilidad de la comunidad en el espacio público.

No obstante, es probable que a él se le pueda ubicar desde los albores de la humanidad en una conexión prehistórica, cuando los individuos de algún grupo determinado representaron de manera simbólica, con imágenes sobre soportes de diferente tipo y con un fin mágico, las preocupaciones más elementales de su cultura: “Cuando llegamos al período neolítico, [...] encontramos un arte totalmente diferente, un arte en que aparecen elementos formales completamente nuevos. Estos elementos reflejan una forma de vida...” (Reed, 1980, p.45).

A medida que la sociedad evolucionó, el arte tuvo funciones y prácticas que se alejaron de esa representación “que era un instrumento mágico o un arma del colectivo en supervivencia” (Fisher, 1975, p.41) lo cual permitía a ese hombre sobreponerse a esa naturaleza aún inescrutada con un sentido social y cósmico.

Aquella incipiente forma de representación de ese tipo de arte que se amalgamaba con la ciencia y la religión, se transformó y desarrolló hasta alcanzar en nuestros días, otra, cuya función esencial permite ver o transparentar las relaciones entre los individuos y que se convierta en un instrumento que faculta y contribuya a transformar el entorno en que se vive. Un arte que al igual que el anterior se traduce como un reflejo de la sociedad y un testimonio de la época en que fue producido, y el cual conlleva intrínsecamente, las características de ese momento histórico en particular, de

la organización social, política, sus formas de producción, la ciencia, la tecnología y la religión, principalmente.

De esta manera el arte va cambiando de función y forma, de tal manera que corresponde a los anhelos, ideales y necesidades de una sociedad en concreto, y llama a la creación colectiva y se une a la vida pública. Pero a lo largo de ese trayecto histórico, las clases sociales dominantes esgrimen una hegemonía que se ha ido apropiando del quehacer colectivo estableciendo su predominio de clase, echando abajo la cualidad de público que pudo haber poseído.

Esto se observa y tiene como referente primordial en la práctica artística, con la aparición en escena del monumento que se alza como la máxima expresión de una obra que transmite valores que permiten resguardar la memoria presente y futura de las sociedades que los erigen, para recordar y conmemorar la historia de un pasado determinado y darle continuidad a ésta, el cual es emplazado en el espacio público urbano o natural para la transmisión de sus ideas y creaciones.

De aquí es que el menhir, el obelisco y la pirámide sean las representaciones básicas y fundamentales de esas obras que se ven como escultura conmemorativa de las primeras civilizaciones, en las que se ubicaría o encontraríamos un precedente del arte público, aunque no del todo explícitamente, ya que asociado a estas representaciones, se llevaban a cabo actos sagrados en los que no necesariamente el grueso de la sociedad era incluido, pues no tenían acceso a la ceremonia, no obstante el sentido de carácter cósmico y social los unía como colectividad. Para algunos autores estas obras de la antigüedad no tenían el carácter de arte público ya que eran realizadas con fines que expresaban por un lado, conceptos sobre lo sagrado como también lo pueden ser las catedrales medievales (Duque, 2001), y por otro serían utilizados con fines de propaganda política para dejar constancia de la supremacía militar o económica, tal es el caso de los arcos del triunfo edificados por los romanos.

Con la desaparición de los principados, los feudos y sus poderes políticos, económicos y religiosos y la aparición de villas y más tarde del Estado moderno, es que hasta finales del siglo XVIII y como consecuencia de la Revolución Industrial, se producen grandes avances tecnológicos en los procesos de producción de mercancías, el comercio, en las comunicaciones y en las ciencias (Ducci, 2005), lo cual trajo una transformación radical en la fisonomía de los espacios en los que se asentaron los conglomerados humanos, con la migración de grandes masas de personas del campo a la ciudad de manera significativa, lo que daría lugar a la desigualdad en la distribución territorial, social y económica, entre otros aspectos. En ese contexto es donde se gesta un nuevo concepto de espacio público, en el que se halla una dimensión y resignificado de éste, con la aparición de la ciudad moderna.

Otro hecho que marca significativamente la evolución del concepto del espacio público en Europa, se encuentra en la Segunda Guerra Mundial que tras sus efectos se implantan normas urbanísticas orientadas a la construcción de obras en el espacio urbano, para renovar de manera positiva la imagen de las ciudades, las que se convierten en ideales para la experimentación creativa en el espacio público con artistas que más tarde abandonarán las tendencias tradicionales expositivas de los museos y de las prácticas clasistas de las galerías privadas, anunciando la desmitificación del arte y el acercamiento de éste a la ciudadanía. (Cabezas, 2007).

De esta manera el espacio público se ha tornado un término que se viene definiendo como un lugar de encuentro y de identidades, donde la población se congrega para socializar sus ideas, creencias, humanizándole, haciendo posible que nos visualicemos así mismos como colectividad y civilización.

Por lo tanto hablar de los antecedentes del arte público implica, en principio, dejar asentado su carácter multidisciplinario donde el espacio público es el soporte de creación en el que participan la escultura, la arquitectura y el urbanismo principalmente, y de aquellas tipologías del arte en la calle y en el

entorno natural, las cuales están permeadas también por aspectos relacionados con áreas humanísticas, sociales y las ciencias. "Si, día a día, se desdibujan las fronteras entre los Estados-Nación debido a la elasticidad y dinamismo de los mercados, no es de extrañar que las fronteras entre las distintas disciplinas tiendan a desdibujarse, a difuminarse..." (Remesar, 1997, p.23).

Bastará comentar que entre los movimientos artísticos que contribuyeron a la gestación del arte público actual, se encuentran desde el constructivismo, el situacionismo, el conceptual, el relacional, hasta el Land Art.

En el caso de México y en particular desde el Porfiriato se asoma el interés por realizar un proyecto que pretendía dar cohesión social al país después de la inestabilidad social, política y económica producida por los movimientos de Independencia y de la Reforma, por lo cual en el terreno del arte se siguen los modelos europeos en el ánimo de alcanzar la modernidad; surge así el proyecto de rescatar y glorificar a los héroes militares, artistas, hombres ilustres y políticos de este periodo histórico, para preservar por este medio, la memoria histórica a través de la estatuaria cuyo resultado fue la creación de decenas de esculturas y la edificación de la columna del Ángel de la Independencia emplazadas en Paseo de la Reforma de la Ciudad de México.

Estas esculturas adquieren su dimensión simbólica como monumentos que permitirán glorificar, transmitir valores y enaltecer, esos intentos de unidad, paz y progreso del Porfiriato. De esta manera, con estas obras, el Estado y las clases dominantes imponen sus valores que permiten reforzar su estancia y dominio en la esfera pública y en la sociedad. Es así que el arte adquiere un sentido como agente de prosperidad y de integración nacional.

Como consecuencia de la Revolución Mexicana y como parte de su proyecto social y cultural, surge el ideal y la necesidad de crear un movimiento artístico que dotara al pueblo de un arte propio y de un imaginario colectivo cercano a su realidad y a sus necesidades de cohesión y legitimación a través de la cultura, en el cual se viera reflejada esa sociedad que emergía, hurgando en la necesidad de herramientas conceptuales e ideológicas que

desembocarían en una mayor conciencia de la identidad nacional y por tanto de lo propio, del ser mexicano, apelando a la unidad e integración de la nación

Esto llevó a los artistas a mirarse a sí mismos buscando anclajes y asideros en las culturas ancestrales de las que revaloran el legado espiritual, tradicional y artístico, como guía para encontrar y definir un rostro propio con identidad, destino y estilo artístico, como por ejemplo puede apreciarse en la obra posrevolucionaria como la pintura mural mexicana y en los monumentos escultóricos, siendo el resultado de esta mirada lo que se considera el arte público de ese periodo, orientado más hacia una suerte de arte político con inclinación ideológica marxista y con fines didácticos y proselitistas, utilizando como soporte los muros, fachadas de edificios públicos como mercados, oficinas gubernamentales, escuelas y otros: un arte catequizante para el pueblo alejado de museos y galerías, y que pretende guardar distancia a su vez, con las influencias de los movimientos artísticos que se daban en ese momento allende los mares.

Bajo estos principios es que surge la corriente Nacionalista en el arte, conocida también como la Escuela Mexicana. A través de esta línea de pensamiento y del quehacer artístico, se encuentra en la representación, la glorificación y grandilocuencia de lo nacional y sus valores implícitos como puede apreciarse en la creación del monumento a José María Morelos, ubicado en la isla de Janitzio en Pátzcuaro Michoacán, por Guillermo Ruiz en 1933 -representación próxima a la estética del constructivismo y del fascismo-, héroe que lo describe como un "gigante de la patria". Esta obra marcará el desarrollo de la escultura monumental en México no sólo en cuanto a la dimensión o escala, si no al valor simbólico que proyectaría, y que tendría como punto álgido de esta estética nacionalista al Monumento a la Revolución en el cual se verían representadas las masas ignoradas que fueron protagonistas de esa gesta histórica, en una suerte de memorial épico populista que exalta la victoria y su sacrificio sobre las ruinas de aquella obra arquitectónica inacabada del Porfiriato. (Velázquez, R., Lozano, L., Coronel, J., Aceves, G., Manrique, J., Franco, E., Arteaga, A., Andrade, L., Del Conde, T., Aguilera, A., Escudero, A.,

Pedroza, R., Briden, L., Sebastián, Vargas, I., Cruzvillegas, A., (2001), 2001, p.112).

En esencia, el arte monumental pretende trascender en el tiempo, no expirar, pues a lo largo de la historia ha sido un medio efectivo de transmisión ideológica, como ocurrió con el surgimiento indiscriminado de escultura pública monumental financiada desde el poder político y económico durante el periodo de la posrevolución mexicana que fue producto de imposiciones del Estado.

Lo anterior sin considerar ni consultar si éstas reflejan las necesidades e ideales de los habitantes de los espacios urbanos o naturales en donde se emplazan, así que los temas y las formas de los monumentos son admitidos con cierta indiferencia ya que ante la falta de la costumbre o práctica de consenso entre la población para elegir forma y contenido, los habitantes no los cuestionan, sólo los ignoran. (Escobedo, E., Gori, P., González-Gortázar, F., Ibarguengoitia, J., Friedeberg, P., Eder, R., Monsiváis, C., Manrique, J., García Canclini, N., 1992).

Aunque hay excepciones promovidas por ejemplo, desde el poder religioso y del capital privado, que instan a la sociedad a “erigir” monumentos, como es el caso de la estatua de Juan Pablo II, hecha con llaves aportadas por el público, por medio de un *reality show* que implicó el acopio de éstas, que serían utilizadas para su fundición.

Aquí la manipulación mediática generó en la comunidad católica un sentimiento de participación y decisión al sumarse a dicha iniciativa a través de su voto, para elegir el diseño de entre una gran cantidad de propuestas presentadas mediante un concurso, en el cual participaron artistas de diferentes partes del país. En este ejercicio subyace en el público la creencia de considerar que estas obras expresan sus valores y credo.

Pasado el efecto mediático, la escultura que hoy se encuentra a un costado de la Catedral Metropolitana, pasa desapercibida ante la monumentalidad arquitectónica de ésta, que le reduce a un anonimato que la

eclipsa, además de estar emplazada en el costado oriente, la cual no es un área de alto flujo de feligreses o turistas que acuden al lugar.

De esta manera el Estado se adjudica la exclusividad de uso del espacio público para la difusión, legitimación y construcción de la imagen de la historia oficial. Una historia llena de estatuas de piedra y bronce, basada en la mimesis, como repetición creadora, artificial y enaltecida, permeadas por el discurso oficial sobre políticas públicas del bienestar social prometido por la revolución “encumbrada”, lo que las hacía carecer de credibilidad, pero constatando históricamente una persistencia generacional.

Ante un desgastado lenguaje del discurso ideologizante y oficial de este movimiento, se inicia una nueva época como propuesta del arte público asociada al nuevo orden internacional, que se da a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y la reconstrucción de las economías europeas, donde México se convierte en proveedor de materias primas de los países Aliados recibiendo a cambio maquinaria y tecnología. A este periodo se le conoce como el “Milagro Mexicano”, que iría de los años de 1940 a 1980, con un crecimiento económico y social sostenido que marcó la transformación del país en una nación moderna e industrializada y el surgimiento de nuevos grupos y clase política.

En este marco el desarrollo de las ciudades en México se empieza a dar el fenómeno de migración de grandes masas del campo a la ciudad en busca de mejores oportunidades de empleos, de ahí la recomposición urbana da origen a las ciudades contemporáneas caracterizadas por obras relevantes de urbanización con la construcción de grandes vialidades, zonas industriales y de unidades habitacionales en la misma ciudad o en su periferia y por lo tanto de nuevas formas de apropiación y resignificación del uso del espacio público.

Surgirían, a partir de este momento otros artistas o grupos de artistas que han rebasado el límite de ese arte público oficial de la posrevolución, alejados del discurso nacionalista, los cuales echarían abajo los anquilosados preceptos del monumentalismo. Para ellos el arte público requiere no sólo el aumento en la escala de sus trabajos, sino que éstos proponen la inclusión de



la escultura al tejido urbano para asimilar y adecuarla al entorno, para establecer ligas estéticas y renovadas connotaciones con el espacio en donde se sitúan, integrándolas a la ciudad contemporánea, donde se distingue el carácter interdisciplinario entre escultura, arquitectura y urbanismo:

La escultura de mitad de siglo fue transformada [...] se olvida de estereotipos y de la conmemoración, incluso del nacionalismo y propone un arte exterior que en esos momentos pretende ofrecer el puro gozo a las grandes masas de la ciudad, la obra se convierte en emblema, icono, signo plástico de ciudades, edificios y unidades habitacionales. Destacados ejemplos de este fenómeno son las Torres de Satélite, La Ruta de la Amistad, El Espacio Escultórico, y muchos otros, siguiendo los ideales de ofrecer como el arte en sus mejores tiempos belleza, emoción y verdad al hombre contemporáneo. (Velázquez et al., 2001, p. 262).

El manejo formal y conceptual en este momento se caracteriza no por su monumentalidad desde el punto de vista de la conmemoración, sino por la ruptura de la lógica del monumento y como un momento post-mimético que se aleja de la representación y lo lleva por caminos de la abstracción que descubre ese espacio como sustrato para la representación creativa.

En la década de los años setentas y con la marca que dejaron los acontecimientos del movimiento estudiantil del 68 y el Jueves de Corpus en 1972, se da el movimiento de artistas conocido como “Los Grupos”, integrados principalmente por jóvenes estudiantes de las principales escuelas de arte de México, como postura enfrentada a la comercialización y los valores del arte; cuestionan su función pública y proponen una forma alterna en la producción y distribución del arte, sumando algunos de éstos, sus prácticas artísticas a las luchas sociales como vehículo de concientización, de educación y movilización, en algunos casos, de comunidades marginadas ya sean en zonas urbanas o rurales, o bien participando con sindicatos de trabajadores.

Encuentran en los espacios públicos un canal de distribución como confrontación a la comercialización de la obra artística, alejado de los espacios expositivos tradicionales para comunicarse de una manera directa y horizontal con un público vasto y socialmente diverso, en las calles, las bardas, las plazas y otros espacios como lugares de escritura, de escenario de experimentación y

exposición artística de sus inquietudes políticas y formales, en una especie de democratización del arte.

De tal manera se ha observado que han existido diferentes formas de arte público. Que a partir de momentos distintos, han existido posturas y rupturas de parte de los artistas, enfrentadas a veces a los modelos que han regido a las instituciones del arte y a los circuitos de comercialización y difusión del objeto artístico. También que algunos movimientos en el contexto actual desembocan en un renovado concepto de arte público, pues hoy en día casi se han abandonado esas prácticas artísticas que se sustentaban en lo didáctico en su acepción de adoctrinamiento ideologizante y militante, o en lo meramente decorativo, en la conmemoración o en los discursos de lucha de clases a ultranza, y que se hacían presentes, de manera genuina o no en determinados momentos históricos y culturales de la vida del país.

El camino que tomará ahora el arte que ocupa el espacio público consensuará las decisiones tomadas desde el poder político o económico o desde aquellas ideologías, o bien elegirá rutas independientes, creando nuevos canales y formas de comunicación, de organización y representación para integrarse al tejido social y ser producido y compartido entre la sociedad: "...como definición de su entorno, como expresión de valores o deseos colectivos y como organizador de muchos aspectos de la vida social. (Escobedo, et al., 1992, p.7).

Es entonces que paralelamente desde los años sesentas, surge como alternativa la necesidad de expandir los soportes tanto para la creación de las obras artísticas, su producción y disposición para la exhibición, que permitiesen compartirse con un público mayoritario y heterogéneo lo cual rebasaría los marcos restrictivos de los espacios tradicionales y que también representarán una oportunidad para construirse en encuentro comunitario ante la deshumanización de la ciudad contemporánea, acercando el arte a la vida cotidiana y viceversa.

Podría decirse que el arte público son todas esas obras de arte que se encuentran en un lugar de libre acceso ya sean físicos o virtuales, en un

espacio visto no sólo como un lugar opuesto a lo privado, y que todo arte es público, ya sea en el entorno natural, urbano, electrónico o cibernético.

Para el caso que nos ocupa este adquiere dimensiones de reivindicación y de relectura de los procesos y los soportes desde donde es diseñado y producido para su consumo. Así el espacio público, adquiere una renovada significación que además indica una relación de usufructo político, civil, social o religioso, a veces compartido. De esta forma se plantea que hay que abordar el espacio desde un punto de vista físico y social y como un campo de investigación y de experimentación:

...el arte público nace a la luz de la demanda de una ciudadanía cuyos valores no se encuentran representados en los nuevos espacios públicos de la ciudad presente [...]. La necesidad de un lenguaje nacido del arte y capaz de facilitar el diálogo entre la ciudad y una ciudadanía anónima que busca identificación con el espacio que vive. (Cabezas, 2007, p.26).

Entre los atributos que caracterizan al nuevo concepto de arte público, aunque sin una definición concreta y precisa en la actualidad, se encuentra el alejamiento de ese arte que sirve a la conmemoración, alienado desde el poder, o de aquel cuyas obras son meramente decorativas y ornamentales sin una valoración y consenso de la ciudadanía y alejados de los valores estéticos que comparte la sociedad, factores que permitirán realizar una relectura que se estrechará con el público.

Este concepto de arte público es considerado como una práctica interdisciplinaria y colaborativa entre artistas y profesionales de diferentes disciplinas con vecinos o grupos ciudadanos, que relacionan determinadas aspectos teóricos, técnicos-formales, metodológicos, sociales, culturales, ideológicos y cotidianos, entre otros, desde sus áreas de conocimiento para generar renovadas propuestas y discursos, o hacer visibles otros; y con la posibilidad de ser éste factor el que estimule cambios en diferentes sentidos de la vida, del arte, la educación o del medio ambiente, por ejemplo. Por lo tanto se distancia del concepto de arte y la creación artística como una práctica elevada, etérea e individualista.

En el espacio público, convergen mecanismos individuales y sociales de organización y de apropiación, que abordados en una noción de paralelismo, de equidad y de correspondencia entre comunidad, creadores y obra, facilitan la socialización de la experiencia estética como un todo, marcando una estrecha relación que busca acoplarse con la ciudad y a las necesidades de sus habitantes por medio de la intervención creativa, en la que el artista plástico asume una postura de compromiso social que se distancia de la egocéntrica promovida desde los círculos oficiales y de intereses de mercado dictados desde la galería privada, enfatizando la idea del artista-genio, para en su lugar asumirse como artista ciudadano.

Entonces adquiere relevancia la función social del arte donde encarna esta forma distinta de saberse ciudadanos y de considerar el espacio público como un lugar de participación para la acción comunitaria, de encuentro, comunicación y de relación entre semejantes.

Estos conceptos perfilan los atributos del arte público actual, propone de manera distinta, la conciencia y el valor de la modificación del lugar de producción y recepción del producto artístico que persigue un fin social, en un hecho cultural, pues el arte público ya no se circunscribirá a la desusada interpretación de la obra artística presentada en un pedestal que dominaba el escenario desde donde irradiaba sus atributos estéticos de belleza y verdad, y que proyectaba una concepción cultural unificadora y homogénea del arte. (Maderuelo, n.d.a).

El arte público contribuye por medio del involucramiento y la participación de la sociedad a la toma de decisiones, a fortalecer los lazos de identidad y de pertenencia a determinado grupo, a sentirse parte del lugar dotándolo de un sentido de pertenencia que ya no poseía, mejorando consecuentemente la imagen de la ciudad o del lugar para el que se destine.

Por lo anterior, si el arte público ya no está sujeto a los intereses y propósitos unilaterales, tanto privados como del Estado, ya no será considerado como un arte meramente financiado, pagado o solicitado por éstos, afines a sus intereses políticos y estéticos, el cual no corresponda a las

legítimas intenciones y aspiraciones de la sociedad que dignifica su entorno, entonces, en cambio, éste llevará la marca de su propia gestión, tema y voluntad en el ejercicio de un derecho democrático.

Las obras que se crearán podrán recurrir a las técnicas y a los materiales que provee la región y la comunidad, los cuales se encuentran asidas culturalmente a las formas, usos y costumbres de ésta, devolviéndole o reforzando el sentido de pertenencia en la transmisión y recreación de sí misma, de su propia identidad, recobrando la sensibilidad estética ya sea perdida o olvidada, sin descartar la innovación plástica y tecnológica que aplicadas en el consenso satisfagan las necesidades de expresión con la libertad en el manejo del lenguaje visual comprensible a todos, ya sea este narrativo, figurativo o abstracto.

El arte público sirve a la sociedad como un instrumento de sensibilización sobre las necesidades, inquietudes y problemas que se enfrentan en las ciudades contemporáneas, para un lugar en específico determinado, ayuda a formar al ciudadano para ser crítico y participar de la experiencia estética, para transformar en el consenso, de manera permanente o transitoria, el lugar donde transcurre su vida, humanizándolo.

## **1.2 Los lenguajes del arte público como propuesta de arte expandido**

El arte público es un medio en el que confluyen una gran variedad de lenguajes artísticos para relacionarse con el espacio, el tiempo y el entorno, los cuales son realizados por creadores igualmente diversos en cuanto a formación social, intelectual e intereses de expresión y comunicación. Los creadores pueden ser, artistas plásticos, actores, urbanistas, arquitectos y de otras disciplinas del conocimiento como ya se ha mencionado; e incluso se integran personas sin ninguna formación en esos terrenos, conjugándose entre sí, cuando la intención opta por el concurso multidisciplinario.

Resulta exhaustivo formular una definición de esos lenguajes, ya que el arte público actual se torna en un campo incluyente a todo tipo de expresiones

artísticas, estéticas y sociales de muy diversas características, con tipologías como arte en la calle, arte y naturaleza o intervenciones urbanas, entre otras, asociándoles particularmente con las expresiones teatrales, circenses, del *performance*, pintura, la escultura, el grafiti y la instalación y muchas más, que se dan en una realidad del espacio público físico, en tanto que en la contraparte, aparecen las manifestaciones artísticas que tienen como soporte los espacios virtuales, valorados como espacios públicos que se dan en los medios electrónicos y en Internet, con el nombre genérico para éste último de Net Art; que de igual manera es incluyente y de una gran accesibilidad, desde el que se configuran acciones y discursos que se han encausado por el canal de la comunicación y de la socialización del arte y que se recurre a él cuando existe el detonante y la necesidad de sus creadores para hacer evidente una problemática concreta o simplemente una idea o concepto que se desea dar a conocer y divulgar: prácticas artísticas todas que conviven con los ciudadanos en los espacios comunes a todos.

Estas formas de expresión encuentran como marco de referencia el concepto que la estadounidense Rosalind Krauss (Krauss, 2006) acuñó con el término de *campo expandido* de las prácticas artísticas. Hace referencia a la escultura de los años sesenta y setenta, que abandona sus formas tradicionales de representación, la que se asocia al signo conmemorativo, a la lógica del monumento, expandiendo sus formas, límites y los soportes de creación en relación con otros géneros artísticos; la renuncia a la institución museística y una apuesta a la atemporalidad.

Javier Maderuelo lo explica con precisión pues la escultura había mantenido aspectos formales donde la figura humana era el centro y la medida del universo, confeccionadas con *materiales nobles* como el mármol o el bronce, utilizando en su proceso de ejecución los procedimientos plásticos escultóricos tradicionales de la adición o la sustracción básicamente, y que a su vez demandaba para sí, los terrenos más significativos del espacio público, concediéndole en una suerte de transmutación, la categoría de monumento que conmemora un suceso histórico e irrumpía proliferando por todas partes.

En concordancia con el concepto de *campo expandido* Maderuelo (1994), en su libro *La pérdida del pedestal* hace una aproximación a la nueva idea de escultura y al rechazo de reglas preestablecidas, hasta entonces, menciona entre otras las siguientes propiedades:

*Pérdida de la posición*

- Que ocupan respecto al espacio en donde se instalan.
- Erectas/extendidas por el suelo.
- Apoyo en el suelo, apoyo en paredes, apoyos inestables.
- Invasión indiscriminada del espacio.

*Pérdida del pedestal*

- Su misión era elevar, expresar un volumen sólido perdurable, hacer de altar de héroes donde ofrecer flores. Su pérdida refleja la ausencia de voluntad conmemorativa.

*Pérdida de materialidad, de la masa y del volumen*

- La presencia física se va diluyendo.
  - Obras inmateriales con luz.
  - Obras donde el material desaparece.
  - Pérdida del contorno. Dilución de los límites de la obra escultórica.
  - Usos de materiales amorfos que varían en cada instalación.
  - Ausencia de forma total.
  - Dotación de funcionalidad.
- (Reig, n.d. p.1).

Estipula que las obras de arte actual ya han abandonado los procesos formativos y el uso de *materiales nobles y preciosos* por su naturaleza y costo, que se preservaban en el tiempo y se han cambiado por materiales efímeros que dan como producto obras de escasa materialidad confeccionadas con *materiales innobles, (Merda D'Artista)*, de la misma manera como los que emplea el Arte Povera de desecho o reúso. Cobra relevancia el uso de materiales industriales prefabricados en una resignificación arropada por el *Minimal Art* y el *Arte Conceptual: pensar, idear, imaginar* con la prevalencia del concepto, sobre la materialidad, ambas tendencias se acercaron incluso a la disolución o desmaterialización física del objeto escultórico aunque no siempre en un sentido completamente literal, que desemboca en manifestaciones heterogéneas, sin fronteras definidas por la hibridación de géneros. A estos atributos como expansión se suma el empleo del tiempo y el espacio como en

el performance definido como momento escultórico y la exhibición de objetos de consumo como producto artístico e instalación.

A estos aspectos habría que anotar el interés anti-institucional y de desmercantilización del arte, que exigía la creación de espacios alternativos de exposición desde la naturaleza independiente de estos artistas, que se negaban a ser absorbidos por la esfera de poder. Poder que en clara postura expansionista, desplegaba políticas colonialistas de saqueo a las naciones y fomentaba guerras por todo el orbe.

Estas prácticas artísticas abonarán a que se diluyan aquéllos rasgos de identidad, formal y conceptual, si los observamos desde la óptica del objeto artístico tradicional, haciendo más compleja la forma de definir estas prácticas con precisión, pero distanciadas de los modelos clásicos de representación; la escultura ahora, puede perder el carácter conmemorativo habitual del monumento, e incluso reducir su dimensión y hacerse transportable, donde el paisaje y la naturaleza son tema escultórico, la escultura vista como paisaje.

En contraparte a las prácticas tradicionales, hay artistas que deliberadamente la agigantan haciendo mofa de lo monumental, construyendo objetos triviales que tienen que ver con artículos de consumo como la comida o cualquier tipo de artefacto o herramienta, realizadas como es el caso de Claes Oldenburg; y siguiendo la línea de las grandes dimensiones, la obra de Richard Serra cuyas piezas de metal dialogan con el entorno diseñadas igualmente para sitio específico. Obras que cuestionan aspectos que son resultado del desprendimiento de la formación clásica del escultor, para permutarla por una nueva tarea que consiste en armar, fabricar, construir, transmitir ideas y símbolos, reorientando su concepto.

Finalmente, Maderuelo, indica que en este escenario aparecen artistas, que tras redefinir el concepto de la conmemoración lo rescatan en una resignificación como Maya Lin en su *Vietnam Veterans Memorial* que honra a los miembros caídos de las Fuerzas Armadas de Los Estados Unidos que sirvieron en la Guerra de Vietnam. Al respecto Heartney (2008, p.383) sostiene que este monumento “rehúye la estética triunfalista de los monumentos de esta



índole [...] En concordancia con lo conflictivo de aquella guerra, Lin diseñó su monumento de forma que pareciera una herida simbólica en la tierra y sirviera de metáfora del daño psíquico infringido a la conciencia nacional.”

Otro ejemplo de conmemorar acontecimientos históricos polémicos es el Monumento a las víctimas del Holocausto de la Segunda Guerra Mundial de Peter Eisenman, en Alemania, siendo la obra un dispositivo para pronunciar una idea en procesos que ofrecen renovadas formas de representación, centradas en el concepto por encima del objeto y como postura antiformalista.

Así se opera un cambio en cuanto a la obra de arte, que se observa como proceso y no como objeto, como producto de arte aunado a la negación y a la urgencia en que el autor no ostenta la supremacía en la creación, y que conjuntamente, se da una preocupación por las condiciones de recepción del objeto, tomando en cuenta al espectador y por tal motivo una redefinición del público a quien va dirigida la obra:

...Se inicia así un proceso de aperturas múltiples que implica un desbordamiento de los límites entre las artes, un intrusismo en las áreas limítrofes de lo exclusivamente escultórico (arquitectura, paisaje, diseño,...). Se procede al estudio de las funciones en relación con los contextos, a la alteración de estas funciones mediante la redefinición de contextos (privado/público, natural/urbano); y a analizar los efectos de la separación de la obra de los contextos para los que habitualmente era prevista. (Fernández, 2004, p.p48-49).

Un planteamiento similar lo constituye El Espacio Escultórico, obra que fue inaugurada en 1979 para celebrar los cincuenta años de la autonomía de la Universidad Nacional Autónoma de México en el que participaron Helen Escobedo, Mathías Goeritz, Federico Silva, Sebastián, Hersúa y Manuel Felguérez, algunos de ellos artistas de tendencia geometrista, que revaloran la tradición mexicana del arte público que sobrepasa el individualismo y rescata en su concepción la figura del anonimato en clara referencia a los creadores prehispánicos, en cuya arquitectura circular se observa una similitud con la pirámide Cuicuilco la que también fue edificada colectivamente como todas las obras artísticas de esa época.

En este trabajo colectivo participaron previamente en la investigación, geólogos, biólogos, ecólogos, arquitectos, urbanistas y otros estudiosos más de distintas disciplinas científicas que permitieron dar viabilidad ecológica, urbanística y cultural al proyecto que se relaciona con nuestra cultura ancestral, conjuntando en un todo, la fuerza telúrica expresiva de la lava y demás elementos naturales con la propuesta formal compuesta por volúmenes poliédricos tersos, en oposición a lo rugoso y agreste del terreno y el entorno en que está emplazada, creando con ello un trabajo de gran notoriedad para sitio específico.

En relación a su quehacer los artistas escribieron conjuntamente en *El Manifiesto del Espacio Escultórico*:

Quienes participamos en el Proyecto Universitario del Centro del "Espacio Escultórico" hemos intentado poner en práctica principios olvidados por cientos de años: busca hacer del arte un gran acontecimiento para todos y para siempre, superando, al menos en esta experiencia, el voluntarismo individualista autosuficiente y caduco.

Si a los artistas que formamos este equipo de trabajo no les sobrevive alguna de sus obras, el "Espacio Escultórico" por todo lo que tiene de oculto y anónimo, habrá de perdurar como un intento colectivo de arte público más importante de los últimos años. (Silva, 1987, p.246).

Esta obra conjuga y replantea el papel que juega el entorno natural con la arquitectura, rebasando los límites que impone la escultura tradicional y todos los atributos a ella asociada como la auto-referencialidad y la autonomía, negándola en la magnitud de su tamaño y tomando por asalto el lugar en el que se sitúa, donde el espectador es invitado a transitarla, a habitarla, ya que es un espacio real en el que transcurre el tiempo y éste se relaciona con su cuerpo en la experiencia kinestésica, sumando a la propuesta una resignificación de la conmemoración que redefiniendo su concepto, lo rescata y reivindica.

Con los anteriores conceptos y este último ejemplo, se han tocado elementos que son punto de partida, para contextualizar de manera general los atributos que caracterizan y dan forma al arte público como propuesta de arte

en el campo expandido delimitando los límites de estas referencias, sin agotarlo, ya que como se dijo al inicio de este apartado, resulta un terreno vasto de investigación y que aquí sólo se ha abordado con la finalidad de perfilar la propuesta del caso, motivo del presente trabajo.

### **1.2.1 La instalación: características y lenguajes**

La instalación es una práctica artística contemporánea permeada por las proposiciones del campo expandido de la escultura principalmente y en suma del arte contemporáneo.

Posee por características, la irrupción, la ocupación y la construcción de un espacio-tiempo expositivo por medio de la asociación de elementos, de objetos o de artefactos de toda índole con un fin definido por el artista, ya sea que éste sea estético, comunicativo o lúdico, que desacraliza el concepto tradicional de la obra de arte, donde con el concurso y la confluencia de diversos géneros artísticos, lo despojará de esa cualidad de *pureza* identificada a ella, diluyendo los límites entre las diferentes disciplinas, siendo su soporte de expresión natural el espacio como tal.

Estas intenciones son relacionadas en ocasiones a la acción, generando así en conjunto, ambientes donde se pone en juego la participación del espectador en el consumo de la obra e incluso en su producción, activando potencialmente los sentidos del sujeto a través de estímulos sensoriales, perceptivos e intelectuales, es decir es multisensorial, para integrarle como un elemento esencial de la propuesta donde: "...El espectador no es sólo invitado a participar, sino a recrear y proseguir el proceso inherente a la obra misma..." (Marchán, 1994, p. 175).

Otra de sus características puede ser también la no permanencia, que se le relaciona en oposición a la idea tradicional de la escultura, en un signo efímero, cuya esencia radica en la desmaterialización del objeto artístico, no tanto por la aleatoriedad compositiva de los elementos incluidos en ella, sino a la perennidad de los materiales orgánicos o inorgánicos elegidos para su

factura, *innobles*, a ese uso de recursos no convencionales y fuera del rango de aquéllos empleados por las obras artísticas tradicionales. Otorga a la pieza, una escritura donde prima la “pretensión de una obra sin forma determinada, en la que se da más valor a la propuesta que al carácter objetual, material y formal de la obra” (Maderuelo, n.d.a, p.209); ideas que desde entonces postularon los artistas del Arte Conceptual y el Arte Povera.

Como muchas de las formas de expresión del arte contemporáneo la instalación no tiene una sola una raíz, ellas se encontrarán desde las primeras vanguardias artísticas de siglo XX.

Uno de los antecedentes más inmediato de la obra de arte denominada *instalación*, quizás se encuentre en las pinturas realizadas por los artistas pertenecientes al  *cubismo*  cuando adicionan a sus obras objetos extra-pictóricos, objetos pegados como papel o maderas, los cuales fueron denominados como *collages* o *papiers collés* con lo que se lograba alterar la bidimensionalidad de la pintura, lo cual derivó en la creación y construcción de obras que rebasaron los límites físicos del marco, como la creación en lo sucesivo de los contra relieves de los constructivistas, para invadir el espacio del espectador y del lugar de exposición, para concebir objetos artísticos tridimensionales que desposeídos, más adelante incluso de sus pedestales como en el caso de las esculturas, eran acercados a los espectadores a una experiencia estética más directa. (Raquejo, 1988).

Del movimiento dadaísta, la instalación retoma la postura del anti-arte, le exenta de las restricciones estéticas del momento, de la institución, quebranta esencialmente la concepción del mundo del arte y de sus definiciones, rechaza la búsqueda de la belleza y la imitación de la naturaleza, que le da como resultado, una obra inadmisibles y percedera, fundamentada en lo ilógico, lo inmediato y lo fortuito y construye una experiencia conceptual de un lugar o un espacio que modifica la forma de percibirlo.

Son estos artistas los que desacralizan el arte con una visión que lo equipara con la vida, por sus formas, las significaciones y los recursos para manifestarlo, al apropiarse y relacionarse con ella y con la sociedad, con una

clara intención de borrar esas fronteras de las que ya se ha hecho mención, entre las diversas disciplinas artísticas que echan abajo aquellos valores añejos, asociados a la no separación entre ellas y a la pertenecía a un oficio en particular, o con la buena factura y la maestría en el oficio. Posturas que heredaran a los artistas que transitarán por el Pop Art, el Arte Conceptual, el happening y el Fluxus, entre otros, y de aquéllos que a partir de los años sesenta del siglo pasado se afiliarán a la práctica de la instalación. Es aquí donde se encuentra básicamente el germen de esa forma de representación artística como una de las más cultivadas en la actualidad.

Identificado con estas ideas que consideran la obra de arte como un recurso que puede exaltar y dignificar objetos banales y como propuesta plástica en sí misma, fue puesta en práctica por Marcel Duchamp al aventurar que la escultura podría ser cualquier cosa u objeto encontrado o elegido por el artista, el *readymade*, sin necesidad de modelarlo o tallarlo, en un evidente ejercicio de vida cotidiana que disuelve la distancia que guardaba con el arte alejándole de la retinalidad y de la contemplación estética, que contribuirá a modificar el significado de esos objetos alejándolos del buen o mal gusto, bajo un nuevo punto de vista que los revalora como obra abierta al exponerlos en las galerías y los museos, y que de igual manera propone visionariamente, la caída del arte de su pedestal.

La suma de estos conceptos provenientes de las corrientes artísticas contemporáneas más influyentes, conjuntamente con las formas o medios de expresión y disciplinas afiliadas a ellas, de las cuales la instalación se ha nutrido por la variedad de convergencias, dejarán ver ahora cierta convivencia que la modelará como se ha dicho, bajo el signo de la hibridación de géneros con el concurso y la presencia de la gráfica, la escultura, la pintura, la fotografía, el video, las artes escénicas, entre otras más, desjerarquizándolas.

Lo que si queda claro, es la liga que tiene con el concepto de la escultura en el campo expandido, por vincular y atraer esas formas distintas de arte, que la ajustarán a términos tales como instalación-ambiente, instalaciones sonoras, film-instalación, video-instalación o instalación-performance y otras.

Estas son pautas que procuran su cimentación en criterios vastos y por lo mismo un tanto indefinidos aún, pues se advierte que no permite tipificaciones, ni definiciones en sentido riguroso por la naturaleza ecléctica que posee, pero no obstante han permitido su configuración como un medio de expresión que posee carta de naturalización y autonomía en el arte y que reúne consideraciones como las siguientes que refuerzan su significación:

La enfatización de los signos, los múltiples significados de los objetos, los materiales manipulados o simplemente escogidos y colocados, el fraccionamiento compositivo y la consideración del espacio y el tiempo llevan al desbordamiento de los límites de las propuestas y a la eliminación del objeto único. Las obras adquieren su unidad por la misma acción o gesto del creador en un lugar concreto; por la integración del "sitio" interior o exterior (por la extensión en el contexto); y, por la utilización del tiempo, medible o imaginario, que recae en la experiencia interior del espectador, que de este modo se incluye en la obra y de hecho la finaliza. (Fernández, 2004, p.47).

Ahora se crean instalaciones que pueden ser efímeras o "restituibles" tanto para espacios abiertos como cerrados: "En la actualidad las formas de producir, exhibir, coleccionar o vender instalaciones, nada tienen que ver con unos orígenes cargados de crítica mercantilista y negación institucional" (Sánchez, 2009, p.1). Se avizora una práctica en la que si bien las instalaciones se hacen para montarse y desmontarse y una de sus características era la temporalidad, en ocasiones ligadas a la perennidad de los materiales empleados en ellas, ya no ocurre de esta manera, pues independientemente de la arquitectura del lugar de ocupación, ésta ya no es primordial, ya que la instalación construye sus propios límites físicos y conceptuales que podrían afectarle o no. Se producen como si se tratara de obras transportables ajenas a estrategias de apropiación y de montaje, desplazando los registros documentales que dan constancia de las obras realizadas en un tiempo y espacio, que no volverán a ser expuestas.

Esos valores que menciona Fernández de la eliminación del objeto único, de unidad e integración del sitio interior o exterior en la extensión en el contexto, se diluirán para ese tipo de instalaciones que se han distanciado del discurso y de propósitos cuestionantes.

Donde sean requeridas con versatilidad y flexibilidad, se podrán adaptar formal y conceptualmente a los nuevos lugares, reconfigurándolos, pero cambiarán en cada montaje, pues conservan la cualidad de fugacidad y de recreación en sí mismas sin ser enteramente iguales a su versión antecesora, y serán atraídas hacia los intereses del mercado, del coleccionismo y a la institución, que ven en esas propuestas una oportunidad de neutralizar intenciones de crítica al *stablishment*, abrigando en esa afinidad a sus productores que voluntariamente las eximirán de tales contenidos.

Desde los orígenes del arte conceptual, se ha advertido que los artistas se han apartado de manera directa del trabajo con la materia que dará cuerpo a sus propuestas. Probablemente por la dificultad que implican las dimensiones que imponen éstas para su factura, aunadas a la gran cantidad de recursos económicos, de logística y de construcción que hay que desplegar en la ejecución de instalaciones, como serían por ejemplo, las obras de Land Art o de arte urbano de carácter efímero o permanentes, por citar sólo estos ejemplos; empero ese distanciamiento se ha dado de la misma manera y sin importar la envergadura de éstas, con obras de formato menor, lo que en ambos casos representa un ejercicio de legitimización que reclama una suerte de tarea intelectual por parte del artista.

Un caso altamente representativo que ilustra los anteriores conceptos es la obra de Christo y Jeanne Claude, la cual es realizada para sitio específico, esencialmente efímera y de gran envergadura, tanto por la gestión administrativa, financiera y de recursos humanos, materiales y tecnológicos que se requieren para estas intervenciones que se realizan en los entornos tanto naturales como urbanos. Todas ellas con un alto valor simbólico para las sociedades en donde se instalan y que en muchos de los casos, les han llevado años para su autorización, y el concurso de grandes equipos de trabajo.

El resultado de estos ejercicios es la presentación de un proyecto de instalaciones que pueden ser o no para un lugar en particular y que contiene todo tipo de especificaciones, tanto formales y de procedimientos de ejecución, acompañado de reglamentaciones, cálculos, fotografías, dibujos, bocetos y

hasta muestras de materiales, cuya paternidad se adjudica al *Project Art*, como herramienta de planeación del trabajo creativo, que incluso, se transforman en la obra en sí misma, como documento, el cual se puede exponer y comercializar, aunque éstas no lleguen a materializarse.

Esta modalidad ofrece salidas de mercado para coleccionistas e instituciones de todo tipo, interesadas en la difusión y promoción del arte y la cultura, quienes invierten en una obra en particular que construirán de acuerdo al plan establecido por el artista para ser exhibidas, sin la necesidad de la presencia o intervención directa del autor en la realización.

Estas consideraciones en conjunto, tanto conceptuales y formales que hacen de la instalación un medio de expresión idóneo para el caso que nos ocupa, convergen en el sustento de la propuesta artística del presente estudio, (la cual se desarrollará en el capítulo 3), donde adquiere relevancia el trabajo de planeación que documentará su desarrollo y del acercamiento al conocimiento de diversas disciplinas, así como del contexto en el que será emplazada; empero, es importante tener en cuenta las características que tendrá la instalación en cuanto a su relación con el tiempo y el espacio. Para ello se retoma a Tudela (2008, p.3) el cual menciona que existe un "...amplio abanico de intervenciones en el espacio público", algunas de las cuales podrían organizarse en las siguientes categorías:

<b>A. Consideración temporal de la intervención</b>	
1. Intervenciones con vocación de permanencia	2. Intervenciones de carácter efímero
<b>B. Consideración espacial de la intervención</b>	
1. Obras que consideran neutro el contexto	2. Intervenciones "in situ" o "site specific"

Con base a esta clasificación la propuesta de esta investigación, se podría ubicar en la *dimensión de temporalidad* como una instalación de carácter efímera por el empleo de materiales orgánicos e inorgánicos utilizados en su confección, y por el tiempo delimitado de exposición condicionados a



aquellos aspectos que restringen y norman el uso del espacio público, por tratarse de un lugar de emplazamiento en una plaza pública que es utilizada invariablemente para un sin fin de actividades de la vida social, cultural, política y económica de la ciudad.

En tanto a la *dimensión espacial*, se considera una instalación “*in situ*” o *para sitio específico*; dado que será diseñada ex-profesamente en sus componentes formales y de contexto.

### **1.3 El rol social del productor plástico**

Los artistas han asumido una postura que cuestiona y se enfrenta al sistema de producción, distribución y consumo del hecho artístico supeditado al modelo social y económico del orden actual capitalista, en tanto que a través de las políticas culturales y educativas, el estado y las reglas del mercado del arte, han pretendido encausar y desactivar desde los museos y galerías, el carácter contestatario y de rebeldía que pueda tener la producción artística, para pretender y lograr, anularla o eclipsarla, asimilándola al mercado y donde una protesta o denuncia se convierte en negocio, desde el que se obtiene un capital político y en consecuencia los espacios de expresión se expandan más allá de la paredes del cubo blanco y de políticas públicas, privadas y culturales.

Llamar la atención sobre las problemáticas sociales relacionadas con la desigualdad económica, educativa, de orden ambiental o ecológico, así como de salud y de la distribución de la riqueza en general que enfrenta una comunidad, un país, una región o el mundo globalizado en general, ha sido una preocupación constante en las últimas décadas para determinados individuos o grupos de artistas, haciéndolas visibles desde la esfera pública, para llamar la atención de autoridades o de aquellos grupos de poder económico o político para que se sumen o reaccionen desde una dimensión ética entre la sociedad y artistas para reencauzar conjuntamente o no, acciones que “...promuevan valores sociales ya que permiten que se activen nuevas formas de desarrollo personal” (Baudino, 2008, p.2), y se establezcan políticas desde el hecho

artístico como una posibilidad de revertir esa tendencia, donde arte y vida sea un binomio que acerque a la humanidad a la plenitud de la existencia.

Ante este panorama surge la toma de conciencia del artista, se replantea su papel en la sociedad, en la experiencia estética que genere propuestas que permitan aproximarse a una contribución en la transformación social.

Al respecto Luján Baudino cita al iraní avecindado en los Estados Unidos desde 1960, Siah Armajani, quien es uno de los artistas que a través de sus escritos y obras ha expuesto sus conceptos sobre el arte público y la función del artista en este movimiento:

El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y el bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. [...] sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano. (Baudino, 2008, p.3).

De esta manera el artista con inclinaciones sociales se asume en la voluntad y en un compromiso entre su quehacer y la relación con la sociedad que deviene en activismo social, en arte activista, cuya actitud de reivindicación política y cultural le posibilita a participar en modelar el entorno de una realidad determinada. Así, trabajando con una audiencia amplia y heterogénea se identifica con problemáticas muy variadas como las que tienen que ver con la degradación de las ciudades y el hacinamiento; la migración, el feminismo, feminicidios, racismo, SIDA, discapacidad, luchas sociales desde lo laboral a lo agrario y medioambiental, entre muchas más:

...El arte activista desarrolla una actitud social positiva en la que confluyen los impulsos artísticos, políticos y tecnológicos de estos últimos treinta años. El arte activista es más que un objeto o producto: los artistas activistas no adoptan meras estrategias estéticas de inclusión o democráticas, ni abrazan un sistema político o social en una crítica de la representación dentro de los confines del mundo del arte, sino que, impulsados por la creencia en el potencial

político y popular del arte, han creado una forma cultural que adapta y activa los elementos de cada una de estas prácticas estéticas críticas, uniéndolas orgánicamente con elementos de activismo y organización comunitaria. [...] los artistas asumen papeles de periodistas, a contra-corriente, organizadores, educadores, moderadores de debates, activistas utópicos, topógrafos culturales e interlocutores. (Fernández, 2004, p.132).

Posturas que como trabajadores de la cultura, fueron asumidas por algunos de “Los Grupos” de los años setenta en México, y como ya se dijo antes, encausaron e hicieron extensivas sus inquietudes artísticas e intelectuales a la sociedad, entre los que se destacaron: Suma, Proceso Pentágono, Germinal, Taller de arte e Ideología (TAI), Taller de Investigación Plástica de Morelia (TIP), Tepito Arte Acá y El Centro del Espacio Escultórico, este último integrado por escultores bajo el cobijo institucional de la Universidad Nacional Autónoma de México, en tanto los otros, surgieron de manera natural desde las escuelas de arte.

Esta forma de activismo en el arte, se inscribe en un tipo de arte al que se le conocerá más tarde como *arte comunitario*. El cual se perfilará como una de las formas contemporáneas del arte público actual de *nuevo género*, que demanda de sus productores prácticas colaborativas que pondrán énfasis en mecanismos de apropiación creativa de los lugares para los cuales será producido.

Reorientarán ese carácter de denuncia o crítica que implica la inclusión y la participación en los procesos de la vida de las comunidades y de los grupos sociales en los cuales se trabaja, por medio de metodologías que se relacionan (arte relacional, Bourriaud) con el contexto y en la educación, para descubrir en el arte una herramienta formativa que refleje y ofrezca soluciones creativas a necesidades concretas.

Estos aspectos permitirán darle una pertinencia social que colabora culturalmente para hacerla más accesible, donde el artista comparte el trabajo y la autoría en el proceso artístico, descubriendo y desarrollando el potencial creativo de esa comunidad y de sus individuos; estas prácticas artísticas se asumen como un motor que genera y asiste a las pautas sociales y culturales,

fortaleciendo la autoestima, la identidad, el sentido de pertenencia y al empoderamiento.

Las situaciones sociales y los contextos han variado y las posturas asumidas por los artistas también, no obstante, el trabajo desplegado desde esta figura del creador de arte público, lo define en un perfil donde se le va reconociendo más como un gestor social, por su incursión en la solución de aspectos y de carencias que emergen de la vida diaria de una colectividad, el cual con sus propuestas, activará formas novedosas y alternativas de organización y participación en el hecho artístico, contribuyendo en la reelaboración de formas novedosas de apropiación y usos del espacio público, que puede ser en este caso el urbano para que sean:

...más dinámicos y creativos, alejados de los usos estandarizados, legislados, y burocratizados en los lentos procesos de planificación de la ciudad. Nuevos usos que además propicien no la especulación ni el enriquecimiento de unos pocos sino el intercambio y la interacción vecinal. De la misma forma, un sistema para escuchar las ideas, los deseos y las voces de los vecinos de un barrio y que haga posible de manera casi inmediata la materialización de los deseos, por modestos que sean, se enfrenta, en un evidente contraste, a las escasas y pocas funcionales estructuras participativas... (Palacios, 2011, p.8).

Los contextos sociales en los que actualmente este tipo de artistas se involucran son muy variados; acuden al llamado de programas de desarrollo comunitario orientados a la animación socio-cultural promovidos desde la iniciativa privada o de las políticas gubernamentales; o bien, arriban de modo directo a las comunidades para involucrarse de manera autónoma, tomando distancia en el rechazo por la institucionalización de las prácticas comunitarias que puedan interferir en la libertad de gestión y acción en la que se sustenta su trabajo, como históricamente ha ocurrido.

Hay artistas plásticos sin embargo, que desde un canal directo de participación y una postura personal sobre las mismas problemáticas que son abordadas desde el arte público, ofrecen proyectos para ser compartidos con la sociedad, cuyas temáticas son inquietudes también de la comunidad, ésta no está presente necesariamente con su participación en la generación, en el

diseño, ni en la producción de la obra, pero sí en el disfrute y su goce, ya que dichas propuestas se relacionan con factores que inciden en su forma de vida, en sus costumbres, expectativas y necesidades, confiriéndole al productor plástico un rol que le permite trasladar por medio de un lenguaje comprensible a todos, sus anhelos, ideas y preocupaciones en los que se vean reflejados, reforzando sentimientos de identidad y de pertenencia con su propia cultura.

El artista elige las formas de representación, éstas pueden ser expresadas desde un absoluto realismo y con una carga altamente evidente para enfatizar o exhibir en un lenguaje directo la urgencia de expresar una necesidad; o elegir entre otro más metafórico, que de manera indirecta haga referencia a la misma preocupación, pero siempre con la mira en la reconfiguración del espacio público, alentando procesos sociales, y asistir en la transformación mediante sus intervenciones.

En el escenario público se observan obras que han sido realizadas por otros artistas que igualmente con una preocupación social desde un punto de vista muy personal, no se inscriben en el activismo; abordan de manera lateral con discursos visuales disímolos, idénticas o cercanas temáticas al mundo actual globalizado, en un individualismo creativo sin una intención abierta para participar en el cambio social, nombrando solamente con su práctica artística el estado de una situación:

...el artista solo señala, presenta, ironiza, conceptualiza. Aquí y ahora la obra es como objeto, como gesto. El mejor referente es lo inmediato, el productor se detiene en aspectos de la realidad, sólo exhibe, subraya, conjuga "nuevas lecturas" de un presente del que raramente intenta transformar las circunstancias. (Velázquez, et al. 2001, p.346).

Por otro lado coexisten y comparten el mismo espacio, artistas de cuño independiente que desdeñan las políticas de reglamentación del espacio público y de la propiedad privada. Plasman en sus obras las mismas preocupaciones, subvirtiendo ese estatus desde la clandestinidad, asaltan la urbe, se apropian e imprimen su huella en calles, plazas, muros, bardas e inmobiliario urbano, en una suerte de "guerrilla" desde el anonimato.

En general para la producción de determinadas obras de arte público, de las cuales se exenta evidentemente a quienes no requieren de asistencia externa, el creador gestiona y negocia ante instancias civiles, gubernamentales o privadas los apoyos que harán posible la realización de diversos tipos de proyectos, en los cuales adopta posturas que demandan el respeto y la autonomía en cuanto al discurso, forma y función de la obra, aún así puede existir el caso que sin menoscabo del producto final de la obra y por razones bien sean presupuestales o de funcionalidad en el espacio público, sean reconsiderados en el consenso entre las instancias, la pertinencia de algunas modificaciones.



## **2. LOS ESPACIOS DEL ARTE PÚBLICO**





## 2. LOS ESPACIOS DEL ARTE PÚBLICO

### 2.1 En el entorno natural

Como soporte para la realización e intervención de obras artísticas con vocación de carácter público se encuentra el entorno natural, la naturaleza, la cual da marco a una gran variedad de creaciones.

El término naturaleza engloba expresiones como paisaje, campo, medio, lugar, territorio y abarca a todos los seres vivos y a la relación de éstos con el medio físico, e incluye todo lo que existe en un conjunto tangible (naturaturata), independientemente de que ésta haya sido modificada o no por la acción del humano, aún en mínima escala. (Cano, 2006).

Las creaciones que son producidas en ese medio se encuentran en íntima relación con el paisaje, retomando de sus características bióticas y abióticas que lo conforman, los componentes que permitirán a la obra su desarrollo desde el punto de vista formal y conceptual, con lo cual se pretende establecer un diálogo armónico con ese entorno, cuando ésta ha sido diseñada para ese sitio y que a su vez, aspira a integrar al espectador en una vivencia múltiple, conjuntamente con ese lugar.

Es así que el entorno geográfico en un sentido literal o sugerente es quien proveerá los recursos naturales como materia prima de creación, que desde épocas muy remotas las civilizaciones antiguas utilizaron como el lugar dónde expresar (desde la idea de monumento como ya se ha dicho anteriormente), sus relaciones con ese mundo y universo aún inescrutado, siendo esta referencia fuente de evocación para artistas que han trabajado en entornos naturales, quienes hurgarán en esos confines "...en una interpretación muy particular de la historia lejana, en los monumentos megalíticos, egipcios o precolombinos. [...] monumentos, eminentemente públicos, [...] en los paisajes de carácter mágico que han sido ofrecidos por los hombres de otras culturas como tributos a sus divinidades..." (Maderuelo, n.d.a, p.176).

Así el entorno natural ha ejercido una fuerte atracción entre los artistas para considerarlo como un vehículo de expresión, el cual representa para algunos de ellos en la actualidad, un canal de búsqueda y de salida a sus preocupaciones estéticas, sociales, políticas, ideológicas, ecológicas, o bien es utilizado sólo como una posibilidad de intervención artística sin ningún interés expreso en estos tópicos, más que el plástico-formal, experimental, como es el caso de los emblemáticos artistas del *Land art*, Christo y Jeanne-Claude, que han rehuido a toda interpretación ideológica de sus obras, señalando que éstas no persiguen ningún objetivo de ese tipo y que tampoco transmiten mensaje alguno ni son símbolo de nada; que se trata simplemente de una obra de arte. (Badassi, 2008).

Se encuentran también asociadas a estas prácticas, actitudes reactivas de sus creadores que se enfrentan a la mercantilización del arte y a sus valores promovidos desde la galería privada y a la institución museística, que aunada a la ley y el orden establecido por los gobiernos de las sociedades capitalistas conservadoras, recurren a la naturaleza como un escenario artístico de debate de movimientos sociales como el feminismo, la contracultura y el cuidado del medio ambiente, entre otros, dando paso al despertar de una conciencia ecológica, desde los años sesenta:

Al igual que muchas corrientes milenaristas de los años sesenta, el movimiento ecologista fue una reacción milenarista ante los logros y fracasos de la modernidad. No sólo significaba una campaña contra el expolio organizado del medio ambiente, sino también una respuesta angustiosa a la globalización de las tecnologías electrónicas y culturales. Guerras a gran escala, amenazas nucleares, explosión de la población, economías represivas y ríos contaminados; todo ello indicaba que las promesas utópicas de progreso habían fracasado. (Kastner, p. 24).

Conjuntamente a las transformaciones que irá experimentado la escultura bajo el concepto de expansión del arte y como consecuencia de aquel escenario social, determinados artistas propondrán ante la degradación de las ciudades y de los entornos naturales, ocasionados tanto por la especulación de la tierra, la deforestación, la contaminación de ríos, lagos, la agricultura intensiva, así como al deterioro provocado por la industria al medio

ambiente como producto de la economía y del mundo globalizado, en general, un arte de signo público alejado de aquellos dominios urbanos, para denunciar o simplemente alertar o señalar, esas problemáticas desde la naturaleza:

...al alejarse de la galería de arte, han buscado en la soledad de los alejados parajes desérticos el lugar en que localizar sus monumentos, [...] han necesitado ligar la obra dialécticamente con el sitio, comprometerla con el entorno del que toman la motivación y al que pretenden transformar... (Maderuelo, n.d.a, p.155).

De esta manera es que se comienzan a abrir variados senderos para una práctica artística que proyectará y subrayará una función del arte en concordancia con la naturaleza y la sociedad, que invitará y alentará su cuidado, la conservación y su mejoramiento a partir de las propias creaciones de los artistas como iniciativa individual, o bien de la mano en ocasiones del consenso y el apoyo de los grupos de ciudadanos con los cuales se trabajará, así como eventualmente desde instancias públicas o privadas que las alentarán desde la promoción de políticas públicas de sustentabilidad.

### **2.1.1 Arte Medioambiental o Eco-arte: un marco incluyente**

En el presente trabajo se adoptarán las acepciones de arte del medio ambiente, medioambiental o eco-arte, que aluden en términos genéricos al tipo de arte que permite trabajar en y con la naturaleza y que ofrece la posibilidad de visualizar y sensibilizar a la sociedad y a los miembros de una comunidad determinada, a través propuestas plásticas, sobre los riesgos de degradación que presenta el medio ambiente en la actualidad.

Esta voz compuesta (eco-arte, contracción de arte ecológico), y los términos de arte del medio ambiente o medioambiental, engloban de manera general a diferentes tipologías como *arte ecológico*, *arte verde*, *arte vegetal*, *arte sostenible*, *land art*, *earth art*, *earthworks*, *environmental art* o simplemente *arte de la tierra*; pero de lo que se trata es llegar a una convención que permita nombrar a este movimiento del arte contemporáneo en un contexto amplio, circunscrito a las creaciones artísticas que ligan el quehacer del artista

principalmente, tal se ha dicho, con la naturaleza como objeto de experimentación creativa y dispensadora de los medios de producción, para el diseño y ejecución de obras ya sean éstas de escala mayor o de menor magnitud en cuanto a formato; o a la gran diversidad de los medios propios para expresarla y a las formas de intervención espacio-temporales.



Figura 2.1 Instalación del Bob Verschueren, quien prefiere referirse a sus obras con el término de arte vegetal.

El término arte ambiental se usa entonces, para aludir a un arte que trata temas ecológicos y del medio ambiente. Informa sobre la fragilidad de la naturaleza incitando a sus creadores a investigar sobre los fenómenos naturales y del usufructo de ella. De la misma importancia se considera la revisión de los contextos económico, político, histórico, social y cultural que le advertirán sobre su degradación, que lo facultarán para promover un diálogo o la transmisión de un mensaje en torno a su cuidado, mediante la expresión de obras artísticas *verdes*, medioambientales, que usarán materiales biodegradables o reciclados y que aportarán una visión de no degradación de los entornos tanto naturales como urbanos, sumando a éste último espacio como un soporte alternativo de producción, distribución y consumo.

Es por lo anterior que se debe tener en cuenta que el medio ambiente representa un sistema múltiple que conecta entre sí a la ecología, (entendiendo ésta como una especialidad científica que se centra en el estudio y análisis del

vínculo que surge entre los seres vivos y el entorno que les rodea), con aspectos socioculturales y económicos ligados a procesos históricos que comprenden también el patrimonio natural y cultural, asociados a procesos de desarrollo:

Es en este contexto donde se afirma el arte ecológico contemporáneo como un nuevo género de arte público que explora nuevos estilos de vida con base en el ámbito social, ecológico y educativo. Los artistas hacen el trabajo cultural mediante el arte en relación con las características sistémicas de lo humano, lo vegetal y lo animal interactuando en localizaciones geográficas específicas. (Arte y Naturaleza, n.d.).

Ante el aumento de la población y la demanda para cubrir sus necesidades primarias de subsistencia, es necesario el mantenimiento de los ecosistemas con un aprovechamiento sostenible que coincida con las auténticas exigencias humanas para asegurar la satisfacción de esas necesidades vitales a la actual generación y de las futuras, lo que lleva a un uso racional de los recursos naturales.

Por otro lado y desde el hecho de que unas sociedades consumen más que otras, se hace indispensable modificar los patrones sociales, de producción, distribución y consumo de los países desarrollados.

Para alcanzar la justicia y la equidad en esta materia es indispensable el compromiso de esas naciones con el medio ambiente, que observen la eliminación de la pobreza aunada a medidas de conservación, recuperación y de relaciones armónicas con la naturaleza y la sociedad. En suma la implantación de políticas de desarrollo sostenible que conjuntamente con los países del llamado tercer mundo permitan revertir la depredación de los recursos naturales, la contaminación del planeta y la explotación de la mano de obra de la que son objeto.

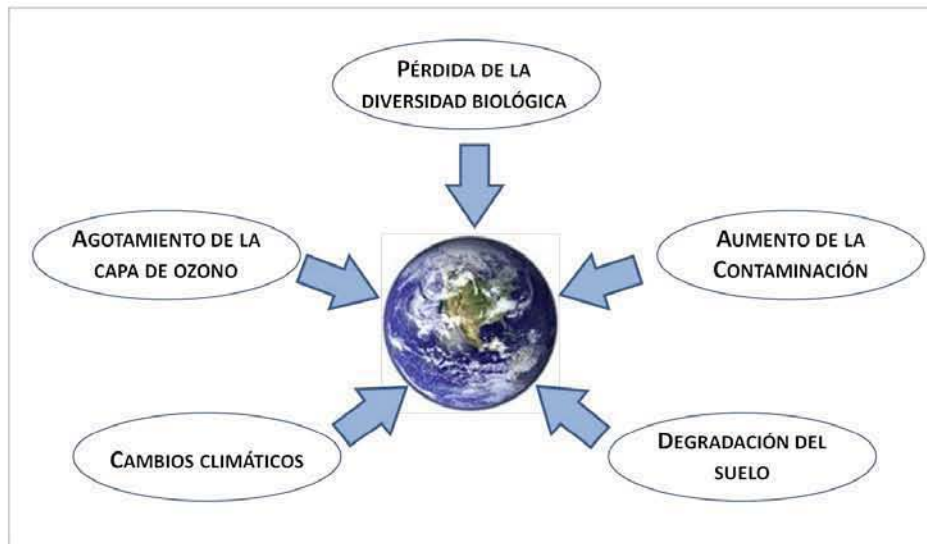


Figura 2.2 Principales problemas ambientales globales.

Los proyectos de arte medioambiental como forma de arte público poseen una suma de aspectos que habrán de considerarse y tener en cuenta como sugerencia para guiar y convergerlos en las propuestas artísticas de esta índole, según:

***EcuRed (2011)***

- Los artistas pueden tener diferentes miradas sobre el mundo para interpretar las condiciones artísticas y contextuales de una situación comunitaria particular.
- El núcleo conceptual del arte ecológico es la idea interdisciplinaria sobre los puntos de encuentro entre: la ecología y la vida, la participación comunitaria, el diálogo y la comunicación.
- El enfoque sobre ecología y vida se refiere a crear conciencia partiendo de un pensamiento crítico sobre la comunidad y el ambiente.
- El trabajo del arte ambiental se centra en cuestionar las injustas prácticas laborales, la superpoblación, el derroche nuclear, los químicos tóxicos, la extinción y desechos de los animales, el agotamiento del bosque, el suelo y los cambios del clima.
- El arte ecológico como conjunto de acciones de diverso tipo que responden a un objetivo común de respeto al entorno es una buena manera de trabajar actitudes y valores de respeto al medio y de acercamiento a sus elementos más cercanos y cotidianos. Sirve para



acercarse a actitudes y valores críticos con el consumismo y con todo aquello que no respeta la relación con la naturaleza.

***Greemuseum (2011):***

- Informa e interpreta la naturaleza o nos educa sobre los problemas ambientales.
- Tiene que ver con las fuerzas ambientales y materiales, creando obras afectadas o movidas por el viento, el agua, los rayos, o incluso los terremotos.
- Reimagina nuestra relación con la naturaleza, proponiendo nuevas maneras para que podamos coexistir con nuestro entorno.
- Y, recupera y repara los ambientes dañados; procura a menudo la restauración de los ecosistemas por medio de intervenciones artísticas y estéticas.



Figura 2.3 Walter de María: *Campo de Relámpagos*, Nuevo México, 1977.



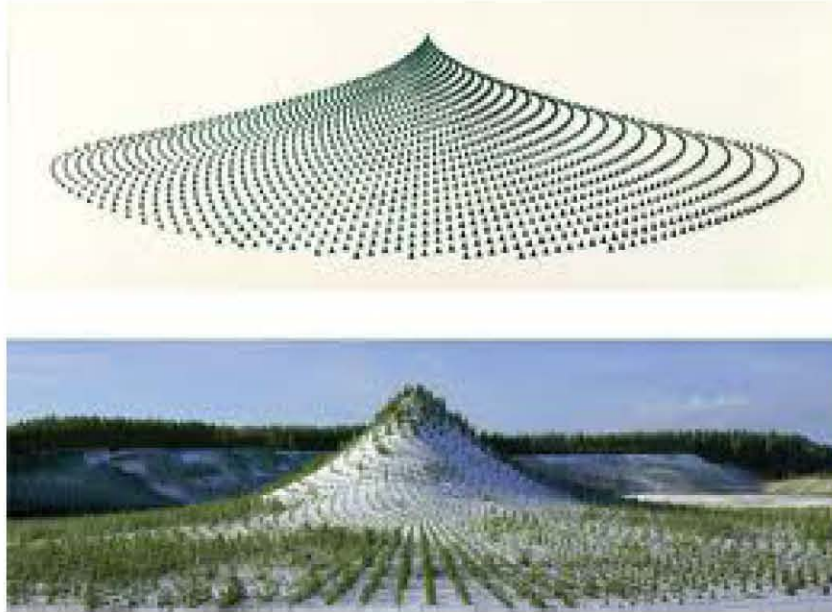


Figura 2.4 Agnes Denes, *Mountain Tree*, proyecto de recuperación ambiental, Finlandia, 1992.

Estos aspectos estarán permeando al menos parcialmente, a un determinado número de obras realizadas dentro del espectro de las creaciones artísticas del land art (concepto que se ampliaría hasta contener al de arte de la tierra, arte ecológico o medioambiental, como su precursor), en las que se observan acercamientos a las anteriores intenciones con intervenciones en la naturaleza que han tomado como soporte a todo tipo de lugares, topologías, que implican a desiertos, montes, bosques, playas, volcanes, pantanos, e incluso, el medio Ártico.

Construcciones que en un inicio se instalaron en parajes alejados de los conglomerados humanos lo que las hacía inaccesibles para el común de la gente. Esta condición ha reportado dificultades incluso en la actualidad (y para obras de reciente creación), en cuanto a la accesibilidad para el consumo del producto artístico, que incluye su propio carácter procesual y de la obra en sí misma, y por lo tanto se ha recurrido para testimoniarles del levantamiento y la exposición documental de éstas, desde el diseño de la idea hasta su conclusión, integrando un expediente con bocetos, libros, fotografías, videos, mapas, muestras de materiales y demás recursos, y no expresamente apelando a la experiencia directa y vivencial de la audiencia.

Para Tonia Raquejo estas obras poseen en cuanto a categorías de intervención formal en el espacio, las características que a continuación se enuncian las cuales migrarán a los conceptos del eco-arte:

- Obras que están conectadas con la acción y a la *performance*.
- Obras que precisan –como las del ingeniero- de un proyecto y un equipo instrumental y que por su monumentalidad, han sido calificadas por algunos críticos de megalómanas.
- Y, las más íntimas [...] remite al quehacer primitivo (“uno se las arregla con lo que tiene”) y su relación con el entorno es mítica, al situarse a mitad de camino entre preceptos y conceptos. (Raquejo, 1998 p.p.7-8).

Los procedimientos de intervención en la naturaleza que consideran las características arriba enunciadas, se podrán poner en práctica fundamentalmente como apunta Maderuelo, en su artículo “Marcar, ocupar, tallar y transformar el territorio”, por medio de esos cuatro tipos de acciones que dan nombre a su exposición de ideas en dicho escrito y que a continuación son sintetizadas:

- El lugar se *marca* con el reiterado andar del artista siguiendo un camino, de líneas rectas o sobre un diseño geométrico y marcando el territorio con los pasos reiterados por el propio calzado, o por qué no, con los pies desnudos.
- *Tallar* el suelo con maquinaria o simplemente con herramientas manuales con lo que se consiguen por ejemplo, excavaciones y horadaciones que producen hoyos, zanjas y amontonamientos de tierra para generar diseños que los ponen de relieve; también pueden tallarse rocas y todo tipo de materiales naturales.
- *Ocupar* el espacio construyendo o emplazando objetos o edificaciones ajenas al lugar, con materiales naturales del sitio o ajenos a la naturaleza.

- *Transformar* el territorio afectando grandes dimensiones de éste por medio de materiales naturales así como industrializados, para provocar territorial y visualmente la segmentación y la fragmentación del paisaje. (Maderuelo, n.d.b).

Estos recursos facultan a sus creadores para modelar y manipular el paisaje como un verdadero material plástico, sumando, excluyendo o removiendo esos recursos naturales en el lugar, con lo que dan materialidad a una nueva forma de escultura que recurre a la horizontalidad propia del lugar a cambio de la verticalidad, de lo erguido, como una expansión de las formas tridimensionales.

En el mismo sentido es posible ocuparse de otros elementos naturales como el viento y el agua en sus diversos estados, como soportes para concebir y descubrir sus cualidades afines a propósitos estéticos.

Las anteriores características y acciones implican también la propiedad *espacio-temporal* de las obras, de sus peculiaridades en cuanto a la consideración temporal de la intervención ya sean efímeras o permanentes; y en cuanto al aspecto espacial de éstas, las que observan el lugar y el contexto como neutro; y por último, de las que son proyectadas para un sitio en específico, como ya se ha observado en apartados anteriores.

Más habría que preguntarse qué tan pública es una obra que se encuentra emplazada en lugares tan remotos, de difícil acceso para ser visitada por las personas, estado que la hace incompatible al disfrute y al goce del objeto estético en el canal de socialización de ésta, como no ocurriría en terrenos de mayor proximidad de instalación, abandonada en su monumentalidad y contradictoriamente estigmatiza en la conmemoración proclamando el arte por el arte en sí misma. (Maderuelo, n.d.a).

Para las propuestas plásticas ambientalistas, la naturaleza, es el centro de exploración y comprensión, ya que ésta es el tema y la materia plástica, el sustrato y origen de la creación y construcción de la obra. No obstante habrá artistas que para crear sus piezas, recurrirán a la naturaleza de la que

extraerán y tomarán los recursos para trabajar, los trasladarán a lugares distintos como al entorno urbano y a recintos cerrados para su respectiva composición y exhibición, descontextualizándolos, persiguiendo un discurso distinto en un nuevo marco, que abre las posibilidades a una nascente metáfora paisajística donde se muestren idénticas preocupaciones sobre las problemáticas motivo del arte medioambiental, abordadas con una visión desde local, regional o mundial, desde la tierra toda.

Ya desde el land art se ve de manera incipiente este procedimiento. Años después Mark Dion presentó una pieza con esas peculiaridades en una exposición con motivo de la Cumbre de la Tierra en Río de Janeiro, Brasil, en 1992 promovida por la Organización de las Naciones Unidas (ONU), para desarrollar una política medioambiental coherente a escala mundial:

Para su instalación “Un metro de jungla”, Dion adoptó las formas del explorador naturalista y, extrayendo literalmente una sección de suelo de la selva, lo traslado a la galería para su minucioso análisis y clasificación. Este desplazamiento físico representa una réplica de la interpretación principal de la obra “Non-sites” de Robert Smithson, aunque en el caso de Dion el cambio de contexto –desde el escenario original al museo- se había pensado deliberadamente para remedar las bases imperialistas de la propia historia...(Kastner, p.24).



Figura 2.5 *Un metro de Jungla* de Mark Dion, 1992.

El concepto de “Non-sites” nos regresa al “Site” como una evocación que nos retorna al lugar de donde se sacaron esos materiales en el cual sólo

veríamos las huellas dejadas por esa acción y no lo extraído que es lo que configura el “Non-site”.

Michael Lailach cita en palabras de Robert Smithson la interpretación precisa de este concepto: “El no-emplazamiento (una obra de la tierra de interior) es una imagen lógica tridimensional y abstracta que, sin embargo, representa un emplazamiento real. Gracias a esta metáfora tridimensional, un lugar puede representar otro lugar al que no se asemeja”. (Lailach, 2006, p.86).

De esta manera con la suma de ideas y conceptos vertidos anteriormente, es que permitirán ir delineando y dar marco a la propuesta plástica motivo de este trabajo. De la misma forma permitirán en cierta medida acceder a una revisión al trabajo de los artistas mexicanos medioambientalistas que producen el *Festival Arte de la Tierra* en el país; e igualmente, apoyarán y asistirán a una vista sobre la obra de huella ecologista de la productora plástica Helen Escobedo, que se atenderán en los siguientes apartados.

### **2.1.2 Festival Arte de la Tierra: una experiencia mexicana**

El *Festival Arte de la Tierra* es una iniciativa de arte medioambiental creada por jóvenes artistas mexicanos, principalmente formados en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, al cual se han sumado eventualmente por invitación otros creadores de diferentes entidades de país, así como de otras latitudes del mundo. Actualmente se encuentran constituidos en la organización “Cooperación, Sociedad y Arte, COSA, AC”.

Trabajar con la naturaleza y en la naturaleza ofrece la posibilidad de establecer un diálogo entre territorio, paisaje, historia y vida cotidiana. Los espacios en los que trabajan estos artistas poseen un gran valor ecológico, cultural y simbólico dado que son:

...poco transformados por la explotación u ocupación humana que, en razón de la belleza de sus paisajes, la repetitividad de sus ecosistemas o la singularidad de su flora, de su fauna o de sus formaciones geomorfológicas, poseen unos valores ecológicos,



estéticos, educativos y científicos cuya conservación merece una atención preferente, [...]...por ser representativos del patrimonio natural... (Cano, 2006, p. 212).

Con la realización de este *Festival* se abre un canal alternativo para la producción, distribución y consumo del hecho artístico, como una opción de arte público que posibilita rebasar y extender los horizontes impuestos por la institucionalidad del mundo del arte.

Al socializarlas cuestionan, alertan y proponen una relación armónica con la naturaleza, advirtiéndoles desde sus creaciones de los riesgos y degradación a que ha sido sometido el medio ambiente en esta era globalizada, con una actitud crítica.

Sus obras son ante todo, una reflexión entre el arte y la vida, historia y tradición, que evidencian esos deterioros que se amalgaman con el paisaje telúrico del Volcán Parícutín en el estado de Michoacán, en México, donde la naturaleza es vista como obra de arte, y la experiencia del arte, como naturaleza, siendo el resultado de dos emisiones del *Festival*... sumamente enriquecedor: “Las intervenciones artísticas que se llevaron a cabo en el volcán Parícutín, nos encaminaron a reflexionar sobre la interacción que se puede dar entre las creaciones del hombre y la naturaleza, y la armonía que debe existir entre ambas” (Estrada, E., Vázquez, A., Arciniega, P., Díaz, S., 2008. p.8).

El espacio en que se trabaja es percibido como contenedor cultural que entra en concordancia con las formas de ser y hacer de los grupos humanos que los habitan, devienen en la realización de intervenciones que dejan su huella en la descontextualización artística que reconfigura e invitan a una nueva lectura del paisaje, con modificaciones breves del lugar y esencialmente efímeras. Estas parten de una profunda reflexión del medio natural y de la interacción con los miembros de las comunidades aledañas al volcán, propiciando un alto grado de identificación y aceptación debido a que los lugareños son tomados en cuenta y se sienten positivamente incluidos, ya sea por el tratamiento de los temas que abordan las propuestas o porque se ven reflejadas en ellas.

Ello ofrece posibilidades de ver y asumir el lugar con un potencial distinto, en otra faceta, para relacionarle no sólo como un medio para las actividades productivas o de ocio, sino como soporte para la creación de obras artísticas.

Como aprecia Cano, (2006) no en una ficción temática que recrea escénicamente paisajes idílicos habitados por lagos, montañas y cascadas, como producto de una realidad inventada que simula a la naturaleza recreada de forma artificial puesta al servicio de la mercadotecnia como ocurre con los parques temáticos tan extendidos en la actualidad, asociados a un modelo de simulacro que reemplaza una relación íntima con el lugar a favor de una masificada e impersonal, que carece de usos asociados al paseo, al sosiego, a la tranquilidad, al aislamiento y al involucramiento cultural con la geografía en una auténtica aprehensión de la naturaleza.

Vivir el lugar con todos los sentidos es lo que experimentan los creadores que participan en el *Festival*. Le humanizan como un constructo creado por nosotros, le visitan desde la intimidad del andar en él para comprenderle y dialogar en esa inmensidad abierta, que ofrece prolijamente sus recursos como materia plástica de creación, donde se aprecia a la naturaleza como una obra de arte que metafóricamente abre las “salas” como un enorme “museo”, que irrumpe por todo el paisaje y que les da la bienvenida a aquellos que dejaron la comodidad de sus talleres en las ciudades, por perseguir una actitud estética y social, para hacer del eco-arte una experiencia auténtica.

Así el lugar, y los materiales que brinda la naturaleza, son utilizados como vivencias propias y al relacionarse con ellos se les comprende y se les traducen en estímulos para la creatividad como un consejero que sugiere cómo abordarles, cómo modelarlos de acuerdo a las intenciones de expresión que se tengan, pues al humanizarlas también, aceptan, sufren, o rechazan, y se le trata al paisaje en su conjunto, como un material plástico, y en ocasiones incorporan en la confección de las piezas, otros de origen industrializado.

Las obras que han realizado van desde el performance, el arte sonoro y hasta la instalación que modela transitoriamente el paisaje. Obras respetuosas del entorno con distintas miradas sobre el mundo; propuestas que no precisan de maquinaria como las hechas por el *Land art* para su factura, sino de una conexión que evoca incluso el hacer primitivo: *uno se las arregla con lo que tiene y su relación puede ser mítica con el entorno* y de otras que son vinculadas a la acción.

Algunas piezas precisan de las fuerzas ambientales como el viento, de los cambios de luz natural o de la atmosfera acústica del lugar, entre otros, pero sobre todo reimaginan nuestra relación con la naturaleza proponiendo implícitamente renovadas maneras de coexistir con el entorno.

Las obras allí instaladas, abstractas o realistas y enteramente conceptuales, producen acciones que *marcan, tallan, ocupan o transforman el territorio* en diferentes grados de magnitud, como se ha definido en el tema anterior.

No obstante hay que subrayar la experiencia estética y el carácter procesual de su trabajo y la vivencia misma, que encuentran su fundamento en la relevancia que adquiere la dimensión ecológica, social y cultural que constituyen el espíritu del *Festival Arte de la Tierra*.

A continuación se presentan cuatro piezas representativas de este Festival en donde los autores dan su punto de vista sobre cada uno de sus trabajos.

### ***Thania Estrada Rendón***

Recorrer el camino al volcán es siempre agotador, pero al llegar a la cima y contemplar el paisaje desde el cráter cualquier esfuerzo se ve recompensado, lo mismo ocurre con el Festival, el esfuerzo de un puñado de artistas y la solidaridad de los voluntarios por realizarlo al contemplar el resultado de dieciséis obras que conviven e interactúan con el espacio se ha visto más que recompensado, el coraje y la decisión ha nutrido el alma del artista, al aferrarse a lo que le gusta hacer, a lo que necesita decir y como quiere decirlo, el aprendizaje y la sensibilización que de ello deviene, me parece que es lo mas enriquecedor de este evento (Estrada, et al., 2008, p.66).



### **Salvador Flores Soto**

Al trabajar con el paisaje, por lo regular uno es un espectador de lo que ocurre adentro de él, un cronista más del momento en el sitio donde uno se encuentra, creyendo ser ajeno al lugar mismo. Se alude al registro, a la memoria, al recuerdo de la experiencia vivida para poder evocar a la naturaleza.

En pocas ocasiones se puede ser junto con el paisaje el protagonista de una relación amistosa, de convivencia y respeto por lo que se está haciendo sin dañar el entorno, aceptar que uno es parte de la naturaleza del paisaje.

De igual forma se recurre al registro de la fotografía, al video, a la memoria y a los recuerdos que junto con los amigos vivieron la misma experiencia de convivir con el Arte de la Tierra. (Estrada, et al., 2008, p.65).

### **Horacio Castrejón Galván**

Logró ser un espacio de reposo y reflexión a la sombra del árbol, en torno a él y sobre éste al visualizarlo desde lejos y sentir los brazos abiertos y cálidos de los rayos naranja que invitaban a sentarse a la sombra, repasar el umbral de agua de los espejos, observarse en ellos y observar el árbol y el entorno haciéndose uno con la naturaleza, e incluso sentirse protegido en el nido que las sobra y plumas nos evocan como si estuviéramos en el corazón de la vida misma con el compás palpitante del sonido del universo, cuando mecía las frágiles agujas de pino. ¿Qué mayor riqueza en un paraje árido y seco que la presencia de un árbol?, este es verdadero el oro verde del Paricutín. (Estrada, et al., 2008, p.61).

### **Félix Carranza**

El punto de partida de la obra de Arturo Barrón, fue la erosión del suelo, causada por las corrientes de aire constante y del agua en las épocas de lluvias. La dinámica propia de este fenómeno fue el eje de su instalación la cual consta de racimos de cascabeles que eran movidos, tímidamente por las corrientes de aire. Los cascabeles los retoma de la tradición precolombina y de ahí su nombre "Jeel" que proviene del maya.

Fue necesario quedarse un largo tiempo en la zona, sentarse a escuchar el sonido que serpenteaba entre las ramas de los pinos jóvenes y percibir el soplar del viento en un acto de contemplación. (Arciniega, P., Estrada, Díaz, C., De la Rosa, R., Yahagi, R.,

Jiménez, P. López, A., Narro, F., Huaroco, F., Ross, E., Flores, M., Flores, S., Barrón, A., López, E., Beaulieu, P., Ramírez, A. (n.d., p.5).



Figura 2.6 Thania Estrada Rendón: *Parakata Huarakua*, Segundo Festival, México, 2008.



Figura 2.7 Salvador Flores Soto: *Trazos del viento*, Segundo Festival, México, 2008.



Figura 2.8 Horacio Castrejón Galván: *Oro verde*, Segundo Festival. México, 2008.



Figura 2.9 Félix Carranza: *Jeel*, Primer Festival de la Tierra Paricutín, 2006.

### 2.1.3 Helen Escobedo: una vista a su propuesta ambiental

Helen Escobedo comprometida con su tiempo incursionó de manera significativa durante un gran trayecto de su prolija trayectoria plástica, en una de las vertientes del arte conceptual, en la instalación, manifestación artística de la que es considerada como pionera de esta práctica en México. Cuestiona la relación de las personas con su ambiente. La utiliza como vehículo de comunicación para denunciar, señalar y expresar tópicos relacionados a la esfera política, la injusticia social, la vida y la muerte, la migración y al mismo tiempo, para evidenciar las problemáticas que acusa el medio ambiente, la naturaleza y la ciudad.

Al igual que sus colegas estadounidenses, los artistas mexicanos exploraron paralelamente canales artísticos alternativos para una creatividad que estallaba y se expandía en nuevos lenguajes para el arte contemporáneo: los *environments*, los ensamblajes, el *happening*, el *performance*, el *Land art* y la instalación, que requerían para su hechura y transmisión, de espacios hasta ese momento inusuales como los entornos naturales y urbanos, que los distanciaran del consumismo y la decoración a que eran reducidos por la galería y los museos, además del discurso social y contestatario implícito en sus obras.

El primer acercamiento a la práctica de las instalaciones en México se dio de manera casual en 1969, según comentó Helen en alguna ocasión, al no contar con los recursos económicos para dar continuidad a los proyectos personales de los artistas de su generación. Con papel de diarios se dieron a la tarea de realizar obras con ese material, las que expusieron en el Museo de Ciencias y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): “Después de esto cada quien volvió a su rumbo, pero yo, a partir de ese momento, no dejé de visitar este nuevo medio de expresión” (Acevedo, 2005). No es sino hasta 1981, como lo indica Graciela Schmilchuk, que ella retomará la instalación metódicamente como su principal medio de expresión la cual la llevó a desarrollar su obra a una gran variedad de foros nacionales e



internacionales donde fuese convocada, ya que se le consideraba por su trayectoria profesional, como una artista de primer nivel. (Schmilchuk, 2010).

Otro antecedente que marca sus preocupaciones estéticas y sociales son las intervenciones artísticas en el espacio público, que tienen su origen en el proyecto de la Ruta de la Amistad desarrollado al lado de Matías Goeritz con motivo de los juegos olímpicos de México 68, que la colocan como una artista precursora en la exploración de los entornos urbanos, en el que participa en ese circuito escultórico con la obra monumental *Puerta al viento*, participación cuyos afanes denotan la liga del arte con la vida al replantearse Escobedo, la función y la validez de la escultura en el espacio abierto, como punto de referencia reconocible que explicase e involucrase a los ciudadanos y al entorno; o como vehículo para la manifestación de principios y aspiraciones colectivas, y como promotora de variadas facetas de la vida social, por medio de un lenguaje libre de visos miméticos.

Era una época en que el país aún acusaba los resabios de los movimientos sociales de 1968, reprimidos violentamente por el Estado mexicano y que había encarcelado a sus líderes. Bajo esa atmósfera que provocó inmovilidad y temor en todo el país, se efectuó la exposición *Cultura envoltura/No desperdicie, eduque*, presentada por estudiantes de diseño de la Escuela de Arquitectura de la UNAM, en la que tomaron parte Eduardo del Río, Rius, Abel Quezada y Rogelio Naranjo, y artistas activistas que desde la gráfica combatieron con imágenes al autoritarismo. “La confluencia de voluntades se enfocó en el reciclaje de materiales y en sustituir los mensajes publicitarios con mensajes didácticos o culturales. Hoy, a la distancia, puede calificarse como la primera muestra ecológica”. (Manrique, J., González, M. Zamorano, B., Aranda, C., Reynoso, J. Noreña, A., Rodríguez, A., Mora, E., 2010, p.17).

La obra de Escobedo, diseñada primordialmente para sitio y un público en específico, cuya concepción e ideas surgen igualmente del propio lugar a intervenir, crea vínculos y diálogos con los entornos debido a que se involucra e investiga sobre la historia, la cultura y el arte de esos espacios que intervendrá.

Construye sus instalaciones sin ideas preconcebidas. Las crea a partir de las problemáticas que el propio lugar sugiere, busca su espíritu y halla una solución precisa. Obtiene de ellos los recursos plásticos, que una vez concluido el periodo de exposición, los devuelve a su lugar de origen, ya sean orgánicos como hojas troncos, ramas, paja...; o bien inorgánicos o industrializados, como son los objetos encontrados, llantas, sillas, artefactos o simplemente basura..., para modelarles y reorganizarles en un discurso renovado que enriquecen su vocabulario y sus posibilidades expresivas, pues además (parafraseando a la artista), busca integrar los temas y los conceptos al ambiente, retomando de las atmósferas, el color, los sabores, los ruidos o las vibraciones que esos sitios poseen y que le retroalimentan.

De ello resultan obras elocuentes donde se integran en un todo el lugar, el espacio, el tiempo y al sujeto en una experiencia estética multisensorial y envolvente que lo involucran e identifican emocional y socialmente, pues las temáticas que abordan son entonces cercanas a la vida cotidiana de quienes habitan esos entornos:

Cuando me invitaban a hacer una instalación yo no podía pedir que me trajeran tabiques o madera que ahí no se conseguían. Me dio por conseguir lo que sí estaba, lo que sí me regalaban, lo que sí me prestaban. Material que ahí se conoce y que le habla a la gente. Si es paja es porque ahí se produce, y si son paraguas es porque ahí hay una fábrica de paraguas. Eso me pone inmediatamente en contacto directo con la gente a quien le estoy haciendo la obra. La estoy haciendo para ser vista, no para jactarme yo, de que me eche otra instalación. (Avendaño, O., 2011, p.1).

La diversidad de los lugares de emplazamiento le estimulan a releerlos, a amasarles y estirarles, a vivir en concordancia con ellos, siendo respetuosa del medio ambiente sin ser invasiva, en un incansable ejercicio de experimentación aunada a la libertad de expresión, que en conjunto adquieren dimensiones que los ajustan a la escala humana y se traducen en la obra misma que se abre a la interpretación múltiple, de quienes se relacionan con ella: "Soy una experimentadora, eternamente inquieta y cambiante, tal y como lo son los espacios donde tengo que trabajar. Como camaleón, me adapto,

tomo el color del entorno para transformarlo suavemente; por eso debo defender tenaz, insistentemente mi libertad de expresión". (Sierra, 2012, p.1).

Sus instalaciones exentas de grafía decorativa o conmemorativa se afilian a la práctica del arte público donde ella se transforma en artista ciudadana que adquiere un papel de traductora y catalizadora a distintas preocupaciones de la sociedad en general y de ciertas comunidades en particular: *la obra liberada del compromiso social y político sólo remite a sí misma*. Se cuestiona el rol y la función del artista en la sociedad. Sus propuestas emplazadas tanto al aire libre como en espacios cerrados, guardan distancia evitando la subordinación a los discordes mandatos de los mercados del arte y de las políticas impuestas por los circuitos de exhibición convencionales.

Podría decirse que todas sus instalaciones son de signo efímero, consecuentes a una postura que se engarza con su quehacer procesual y conceptual. Las conceptúa en lo finito, en la perennidad, en la temporalidad de la vida de los materiales de creación y las subraya en la contundencia del discurso, *porque debemos cuestionar la validez de todo*, ya que no creía en lo permanente, prefería cultivar la memoria individual y colectiva, preservar el recuerdo por medios documentales para dar constancia del "objeto" y del hecho artístico por medio de la fotografía, el video, los libros, catálogos y los escritos:

Hasta la fecha no han comprado instalaciones de su autoría ni su documentación; ella nunca intentó venderla [...] fue consistente acerca del carácter efímero de sus instalaciones: no permitió que ningún museo se atreviera a conservar lo que estaba destinado a perecer o reciclarse. (Schmilchuk, 2010, p.1).

Estas actitudes le permiten alejarse por ejemplo, del *modus operandi* de los artistas que eventual o permanentemente se asocian al *Project Art* y que ven en el diseño de sus propuestas una oportunidad de sumarse a través de ese medio, a un camaleónico mercado que engulle como se ha señalado anteriormente, cualquier tipo de obra y de sus contenidos para transformarle en una rentable mercancía que desactiva el carácter o cualquier viso cuestionante (sí lo tuviese), incluso sin haber sido materializa aún.

Helen, avezada en los temas de carácter ecológico les sigue y explora desde las incipientes preocupaciones ancestrales de la humanidad, hasta que ésta se entronizó y se situó al centro del mundo ejerciendo su potestad sobre la naturaleza. Este antecedente ancestral le sigue, le sugiere el acercamiento fundacional sobre nuestros vínculos y la relación con los paisajes marinos, boscosos, la campiña y la ciudad. Elabora cuestionamientos que permiten delimitar los límites o la expansión de nuestro consumo para el sustento espiritual, lúdico o de subsistencia. Su reflexión también enmarca al concepto del tiempo visto como lo transitorio, como la no permanencia o como el resultado ruinoso del discurrir de éste sobre las cosas, que delimitan de igual manera, su naturaleza ya sea biológica, geológica, astronómica, histórica o social.

Las instalaciones de la artista nos advierten del ecocidio que se está perpetrando contra el planeta: la lluvia ácida, la deforestación, el cambio climático, el uso indiscriminado de combustibles fósiles, el manejo de residuos tóxicos, la sobreexplotación del agua, la fractura de los ecosistemas y de muchos más factores de preocupación ecológica. Empero ella no se consideraba así misma una artista ecológica:

No es arte ecológico. Eso es otra cosa, ése lo hacen artistas que reclaman una mina y la convierten en un parque o entran en los bosques y protegen los árboles o de alguna manera transforman la naturaleza misma. Yo no cambio lo que ahí estaba, salvo durante unas semanas. (Schmilchuk, 2001, p.p.130-131).

Estas obras advierten sobre la dominación que se ejerce por medio de la depredación de los recursos naturales que ha impuesto el sistema capitalista el cual gobierna y dicta la marcha del rumbo económico y social en el planeta. Revela incluso de manera poética, lúdica, irónica y esperanzante también desde sus creaciones, ese deterioro que se le ha causado al medio ambiente para proponer una interacción responsable y armoniosa con la naturaleza, en una relación no de propiedad sino de sustentabilidad con ésta, ligada al cambio social y de actitudes de la sociedad.





Figuras 2.10 y 2.11 *Lluvia ácida*, Instalación de Helen Escobedo, 1992, 120 paraguas en tres árboles, Triennale Kleinplastik del Museo Wilhelm Lehmbruck, Alemania.

Es así que Helen Escobedo, como se señaló más arriba, se introduce en la renovada práctica del arte público de huella ecológica, pues explora además a través de él, una faceta educativa donde los artistas cumplen una función cultural con la sociedad para descubrir nuevos estilos de vida, desde el arte de relación.

Por último y sin pretender que se haya realizado una vista extensa a las propuestas de huella ecológica de la obra de Helen Escobedo, se deja el siguiente texto citado por Wah (2003), que abarca y condensa las voluntades y vicisitudes de la artista, publicada en un catálogo y escrito por Graciela Schmilchuk a propósito de la presentación a la exposición *3 Naturalezas, 3 instalaciones, agua, aguas, paraguas*, expuesta en la Galería de Arte Centro Libanés, en México en 1990:

Si revisamos los temas de sus instalaciones, por un lado aparecen bosques y especies animales en extinción, basura, lluvia ácida que hasta paraguas enamorados destroza, o smog: Es decir, nuestra relación violenta con el medio ambiente o la dificultad para producir vida a partir de la destrucción: industrialización y especulación salvaje, sensibilidad endurecida, pérdida del cíclico ritmo estacional de muerte y renacimiento que la naturaleza requiere. Necesitamos imaginar otra manera de estar y actuar en el mundo. Por otro lado, la fiesta de la naturaleza, el esplendor de los cactus, de los árboles, el agua, su vitalidad, luz, color, transparencia. Sin embargo, ella no crea

utopías ni regresa a paraísos definitivamente perdidos, sino que arroja luz sobre algunos hechos que nos dañan a todos, es decir, produce nuevos sentidos, provoca tomas de conciencia. Duelo por las heridas de la tierra, celebración de la vida y esperanza parecen ser los ejes del desarrollo poético. El humor, junto con referencias míticas o simbólicas arcaicas son algunos mediadores inteligentes que nos urgen a crear una “piel” más sensible, más alerta para los seres humanos y para el planeta. (Wah, 2003, p.34).



Figura 2.12 Helen Escobedo, instalación *Por las Tortugas*, Costa Rica, 1993. 100 paraguas-tortugas en 150 metros cuadrados, en el Parque de la Paz, San José de Costa Rica.

## 2.2 En el entorno urbano

Otro de los soportes a los que recurre el arte público lo constituye el espacio urbano, la ciudad, donde las obras son destinadas a los ciudadanos no entendidos de las corrientes del arte contemporáneo, el cual es utilizado igualmente como se ha comentado en apartados anteriores, para manifestar determinadas preocupaciones sociales por medio de una amplia gama de expresiones artísticas, que no encuentran más que en esos entornos, un canal que se expanda para la producción, distribución y consumo, que con mucho

rebas a los que ofrecen los escleróticos y tradicionales lugares expofeso e institucionalizados para esos fines.

En la actualidad la mayoría de los seres humanos se concentran en las ciudades como consecuencia de un fenómeno de urbanización masiva, en que los países pobres duplican en población a los países ricos, por medio de una dinámica poblacional acelerada impuesta por el modelo económico del sistema neoliberal, acusando los siguientes aspectos que:

... confluyen en la crisis actual de la urbe: concentración de pobreza, segregación, huella ecológica, funcionalización económica, pérdida de calidad de vida, degradación de los centros históricos, indiferencia hacia la naturaleza, problemas de gobernabilidad, regresión y deterioro de los espacios públicos, voracidad de consumos energéticos, producción de residuos a gran escala, barreras urbanísticas, degeneración arquitectónica, áreas residuales, carencia de espacios públicos... Las ciudades se han deshumanizado, han perdido su condición inicial de lugar de encuentro, de intercambio y de convivencia para polarizarse al servicio del mercado, de la actividad económica y financiera. Y, consecuentemente, se han deteriorado los modos de vida y la calidad urbana. (Gómez, n.d., p.36).

La ciudad es nuestro hábitat y en ella tienen lugar una gran cantidad de actividades que la gente realiza ya sean públicas o privadas. Esto conlleva una serie de problemáticas como la contaminación atmosférica y del suelo, servicios públicos insuficientes, congestionamientos viales, falta de aéreas verdes y más aislamiento físico y espiritual.

Para María Elena Ducci (2005), la ciudad es el lugar de trabajo, donde se compran y venden gran cantidad de cosas, un lugar donde divertirse, donde viven los artistas, los políticos y los ladrones. Un lugar en el que se encuentran la pobreza y la opulencia y que habitan en ella todo tipo de gente; y es así misma, diferente para las distintas personas y grupos.

Continúa observando que la ciudad es primordialmente un sitio de intercambios de materiales, de productos manufacturados e industriales, de consumo de bienes y servicios. A éstos se añan los intercambios de carácter espiritual y cultural, es un espacio predilecto para la educación; también es el

lugar de asentamiento de los poderes administrativo y religioso representativos del sistema económico, social y político. La suma de estos intercambios conforman la civilización, la ciudad es su expresión y soporte.

Una vez establecidos los grupos humanos se llegó a la especialización del trabajo apareciendo los mercados, la vida espiritual e intelectual, factores que dan origen a las culturas madres, a las grandes civilizaciones. A partir de esto se puede plantear que exista una variedad de conceptos sobre la ciudad como la que propone Gordon Cullen (1974), en la que ésta es vista más allá que el total de sus residentes y que puede crear un excedente de atractivo que motiva que sus habitantes deseen vivir en comunidad, más que aisladamente.

Como soporte de expresión y creación se encuentran los espacios de la urbe que serán entendidos para el presente trabajo como el lugar natural de representación del arte público, el cual le otorgará al contexto un significado estético y social, y que asume al espacio urbano en el sentido más amplio de su significado, como aquel que origina algún tipo de vínculo personal entre ciudadanos, un espacio común de relación social cotidiano, que se acomoda a los deseos y aspiraciones cambiantes de determinados grupos sociales, por ejemplo en las calles, plazas o parques, donde se manifiestan allí, las emociones, sentimientos y necesidades de las personas que los habitan:

Todos los elementos de la ciudad (como la casa, la calle, los monumentos y sus límites) obedecen a condiciones surgidas del entorno físico, del clima y del paisaje, y también a necesidades profundas de la comunidad, a circunstancias espirituales de todo orden. La ciudad es, más que un conjunto de casas... (Ducci, 2005, p.19).

El espacio público urbano es un espacio físico compartido y es un constructo humano. Son las obras creadas por la humanidad y están hechas para que la gente pueda relacionarse entre sí. Es el espacio en el que reconociendo a los demás se reconoce uno a sí mismo y se encuadran en las experiencias de tiempo y movimiento. El espacio toma forma también a través de la relación y la vinculación perceptiva nuestra con los objetos, y por medio de los sentidos, lo percibimos y nos movemos entre los volúmenes.

Posee una dimensión física y otra inmaterial. La primera se aprecia en la presencia de los seres vivos y los objetos, lo delimitan y le dan forma. Estos elementos representan por otro lado, los límites del propio espacio que lo constituyen la gente, las plazas, las calles y todo tipo de edificaciones y cosas, que igualmente ocupan cualquier espacio determinado y que poseen una forma visual dada, con textura, dimensión, luminosidad y escala que lo demarcan.

El segundo, es el aspecto inmaterial, son los saberes, los ruidos y los sonidos que producen las personas, los animales, los objetos y artefactos como producto de determinadas actividades y relaciones culturales (que se perciben además a través del tacto, el oído, la vista, el gusto y el olfato) que se dan en la ciudad y que se manifiestan en el tiempo y que en conjunto a la dimensión física, conforman la materia y el tiempo, que constituyen los elementos del espacio urbano.

El espacio urbano también puede ser público, privado, intersticial o de uso restringido. Éstos se definen en función de su nivel de reglamentación de privacidad, siendo el hogar el espacio más representativo pues es cerrado, el cual se regula por medio de diferentes mecanismos para abrirlo a quien se quiera, e incluso se tienen diferentes tipos de acceso al interior del mismo.

Existen los espacios de libre acceso en el otro extremo. Representan un espacio completamente abierto, pero posee una regulación en concordancia con los usos y necesidades de todos los habitantes de la urbe para ser compartidos.

Los intersticiales se caracterizan por ser espacios de transición entre lo público y lo privado, son semiprivados y semipúblicos, que por su uso frecuente son vistos como públicos, asociados a comportamientos más restringidos o más propios. Ejemplo de éstos son el restaurante, el cine, la cantina o cualquier otro espacio que requiera de un mecanismo o control para acceder a él.

Se viene observado que los espacios públicos se encuentran en un proceso de privatización al tiempo que se ha afectado su calidad. Se les está homogeneizando con el consecuente deterioro del paisaje visual. Ello se

advierte en las plazas, las calles, los jardines, considerados espacios intermedios, o conocidos también como de transición, cuya naturaleza original le caracterizan como espacios de relación social y que en la actualidad están alterando sus usos y fisonomías tradicionales, transformándose en lugares hegemónicos y deshumanizados.

El lugar está perdiendo su alto contenido simbólico, se desdibuja como el lugar de lectura de la identidad de los grupos sociales que lo ocupan, al igual que las relaciones que sostienen los seres humanos y la historia que comparten. Los lugares son nuestro punto de referencia, de reconocimiento, desde los cuales cada uno de nosotros conocemos nuestro sitio y el de los otros en una serie de relaciones espaciales, sociales e históricas y que hoy se le vive como un entorno conflictivo, saturado, hostil y global.

Desde esta situación y de otras es que Marc Augé llama *la sobre-modernidad*, de la que surge lo que él denomina *no-lugares*, que se caracterizan por ser espacios donde las relaciones humanas no son duraderas sino transitorias, como enclaves anónimos y donde se es anónimo, y estos son los espacios de circulación como los aeropuertos, las autopistas, estaciones de autobuses, el metro...; o los espacios de consumo como los mega centros comerciales, grandes superficies comerciales, centros de ocio como parques de recreo. Y los espacios de comunicación, a través de los medios electrónicos como la televisión, el cable, el internet:

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobre-modernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares [...] y que contrariamente a la modernidad no integran a los lugares antiguos” (Augé, 2000, p.83).

El fenómeno de la globalización está modificando el paisaje de la ciudad histórica, ya que empieza a transformarle en no-lugares, en espacios anónimos, faltos de signos de identidad. Las compañías transnacionales son las que ahora reclaman su identidad con las prácticas ligadas a éstas, pero



invadiendo e imponiendo al espacio su propia imagen corporativa; imagen, que iguala a las urbes en cualquier parte del mundo.

Ante este panorama de los *no lugares* cabría enfatizar los aspectos simbólicos y de relación en los espacios que favorecen la construcción de identidad de lugar, que responden a necesidades de coexistencia y convivencia para compartir el espacio urbano:

El derecho a la ciudad no es tan sólo el derecho a usarla, sino también el derecho a interpretarla, a identificarnos con ella, a apropiarnos (aunque sea simbólicamente) de sus espacios, a "privatizar" lo público y a "publicitar" lo privado, y ello de manera fluida, espontánea, creativa. Así, se encuentra la recuperación del espacio urbano como espacio vivo, el carácter lúdico de la calle que manifestaba Henri Lefebvre: multiplicidad de usos, multiplicidad de grupos, multiplicidad de significados. (Aravena, n.d., p.11).

Entonces el espacio urbano es el espacio público por antonomasia, lugar donde la gente se relaciona como punto de encuentro de identidades y que se encuentra normado siendo de acceso libre a todos:

El espacio construido por el ser humano, con la ciudad como principal paradigma, es, ante todo, un espacio para ser ocupado, para servir y ser usado, para llenar y vaciar con la presencia real o simbólica, para interactuar con otras personas en un entorno y para interactuar con el entorno. Este es un espacio normalizado, definido a través de reglas y convenciones, legalmente estipuladas o aquellas construidas social o culturalmente. En él, tanto las características físico-arquitectónicas como las normas de uso posibilitan, a la vez que coartan la actividad actuando como dos facetas que transan sobre una misma unidad. (Aravena, n.d. p.13).

Estas nociones sobre la ciudad y de algunas de sus características que se han esbozado aquí de manera general, permitirán enlazar seguidamente una aproximación a algunos conceptos del arte urbano, como una posibilidad que se ofrece para la expresión del arte y la comunicación, con nuevos canales de organización, participación y representación que se integran al entorno y al tejido social. Parafraseando un comentario de Helen Escobedo a propósito del arte urbano, ella lo define a través del entorno, como expresión de valores o deseos colectivos y como organizador de muchos aspectos de la vida social.

Estos aspectos son también comunes genéricamente al arte público pues no existe diferencia esencial entre ellos, siendo la única distinción quizás, el espacio, para el cual es producido: sea éste en el entorno urbano o bien el natural, con las especificidades que cada uno reporta; premisas todas ellas que el arte público comparte en vasos comunicantes al arte urbano, como vehículo que lo faculta para el rediseño y recuperación de las ciudades, humanizándoles.

### **2.2.1 Arte público urbano**

El arte urbano actualmente surge, entre otros factores, como una posibilidad de expresar por medio de lenguajes y de soportes expandidos, aquello que desde la producción individual de un taller de artista, limita sus alcances en cuanto a formatos e intenciones y de involucramiento, de intervención e interpretación de la ciudad en el hecho artístico y social, y que se dirige a un público vasto y heterogéneo, no especializado en arte contemporáneo:

Se trata de devolver al hombre común su capacidad creadora para desenajarlo de la imposición del "arte profesional" y dar lugar a un arte social que descubra los auténticos valores de la civilización, [...] Para lograrlo muchos de los caminos que hemos transitado hasta el momento parecen estar cerrados y debemos lanzar la imaginación hacia el "vacío" y no seguir insistiendo en las formas del pasado para aplicarlas a este problema. (Olea, 1980, p.40).

Se han dado intentos de abordar el arte urbano pero éstos no logran distanciarse de los conceptos típicos prevalecientes sobre la obra única y la monumentalidad, las cuales son emplazadas en el espacio público. Algunas son de indudable calidad formal pero no ligadas al entorno y al contexto, sin dotarle también de un significado al lugar, lo que las convierte en frías obras inexpresivas, sean figurativas o geométricas, que se acercan más a la decoración y que son por lo general trabajos de taller de artistas reconocidos que han sido ampliados y que conservan los lenguajes y gustos particulares de éstos y de las autoridades que los erigen, impregnados por sus preocupaciones existenciales y estilísticas particulares.



Contrario a lo que opina Helen Escobedo, Oscar Olea a propósito de la monumentalidad y del lenguaje abstracto y geométrico de este tipo de obras, ubica a la Ruta de la Amistad como un caso emblemático, *que no obstante su calidad escultórica y su modernidad indiscutible pertenecen a esquemas que deben ser rebasados*, a lo que podría añadirse el siguiente comentario:

Esto no sería un problema si aquellos artistas que acceden a la ejecución de una obra pública fueran capaces, a través de sus vivencias y experiencias particulares, de sintetizar el espíritu de la época y los anhelos de la sociedad, expresándolos a través de la obra en un lenguaje plástico personal. (Maderuelo, et al. n.d.c p.42).

Esta práctica ha provocado que el espacio público haya sido invadido inadecuadamente por doquier con una gran cantidad de obra de este tipo que compite con toda clase elementos físicos en las ciudades de distintos países del orbe, ya que los artistas no han sido convocados para trabajar en los proyectos de arte urbano desde la gestación de la idea, donde su papel sólo tiene un sesgo de decorador casual. Así el carácter interdisciplinar que debe permear al arte urbano carece de una propuesta integradora la cual se consigue precisamente con la composición de equipos de trabajo, que posean cierto grado de conciencia social y que se involucren en proyectos de una comunidad dada, en la que se interesan por las problemáticas para ofrecer soluciones creativas consensuadas y con los recursos que se tengan, a través de una práctica estética colectiva.

Estas obras generalmente esculturas, representan una suerte de distinción pública a artistas de reconocida trayectoria realizadas sin considerar las características del lugar ni otros factores que harían de ellas propuestas que se integrasen elocuentemente al espacio urbano, cuya esencia pública no procede de su contenido o de procesos de relación o de creación, sino simplemente del emplazamiento y la escala, estando marcadas por la asignación de un contrato económicamente redituable para materializarles.

Quizá desde el discurso de quienes toman la decisión de mandarlas hacer, consideran que estas acciones podrían responder a “aires renovadores, revitalizadores y dignificantes” para la ciudad, con el afán de darle un aspecto

contemporáneo. Pero el resultado dista de ser satisfactorio ya que no logran reforzar la imagen cultural de ésta o de solucionar otros aspectos. En cambio se yerguen como obras inmensas, discrepantes y disociadas del entorno, en una suerte de cruzada de arte contemporáneo que coloniza espacios públicos con arte de fama, dándole quizás una lectura adicional bajo una pretendida acción educativa de llevar demagógicamente las creaciones artísticas al pueblo, fuera de los muros de los museos y las galerías para que la gente de la ciudad se acerque al arte. Se estaría entonces ante la propuesta de que la ciudad sea vista aparentemente como una inmensa “galería o museo” de arte, donde la relación estética, su disfrute y comprensión en el hecho artístico son sustituidos por los parámetros creativos del autor y los caprichos de los notables en turno, distanciadas comúnmente de las experiencias y vínculos que los ciudadanos establecen con el lugar. (Maderuelo, 1994).

Olea fundamenta desde esta perspectiva lo que podría ser una de sus tesis fundamentales sobre el arte urbano la cual alcanza vigencia hasta nuestros días. El que por su escasa presencia es prácticamente inexistente en México y que apoyarían a resolver determinadas problemáticas urbanas. Esta postura se empata con esa visión del arte público que se practica en la actualidad en diversos países del mundo, ya sea bajo el patrocinio privado, público o de iniciativas exentas de subvenciones:

Se trata 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. A través de este tipo de eventos se han logrado cambios tan importantes en el quehacer artístico como la utilización adecuada de la creatividad comunitaria, la desmercantilización, la restitución de la funcionalidad sin detrimento de calidad estética... (Olea, 1980, p.44).

Para que la práctica del arte público deje de ser una utopía, propone que el artista debe sumarse a equipos interdisciplinarios para investigar y comprender el fenómeno urbano como ya se ha apuntado. Otro aspecto es la inserción de las propuestas artísticas en los canales adecuados de decisión administrativa y financiera para realizarlos. Sin estos aspectos podría ser

inviabile e impracticable el arte urbano para lograr que la ciudad sea nuevamente un espacio estético, en un proceso civilizatorio que comprenda en cierta medida la descolonización cultural y conserve o recree los rasgos propios de la sociedad.

La práctica estética urbana deberá sobrepasar la concepción que se tiene de ella basada preponderantemente en la remodelación de la facha de la ciudad, peatonalización de calles, colocación de mobiliario urbano y de los afanes de situar arte monumental o de formato menor de toda índole en avenidas, plazas y jardines, para dejar de lado esos cambios formales de fisonomía por otros que integren a los ciudadanos como actores activos generadores y productores sociales del espacio urbano.

En la actualidad las ciudades se enfrentan a un escenario en que el automóvil ha invadido de manera masiva las calles tornándolas inhóspitas. Como consecuencia de ello se construyen más avenidas, túneles y puentes, de lo cual la ciudad de Aguascalientes no está exenta, produciendo mayor contaminación atmosférica y auditiva, devorando espacios naturales y que además, segregan el espacio urbano. A ellos se suma la contaminación visual producto de la publicidad de la sociedad de consumo capitalista que se sustenta en la economía del libre mercado: anuncios luminosos o no, carteles, mantas, vallas publicitarias y espectaculares se sobreponen en negocios, fachadas de casas o edificaciones simbólicas que han dotado de significado e historia a la urbe, que afectan ostensiblemente la imagen de la ciudad degradando su rostro y el paisaje urbano.

Estos contextos se perfilan como núcleos generadores de temáticas de atención, pues dentro de las posibilidades de intervención que el espacio público ofrece al arte urbano a demás de las creaciones de obras de carácter “definitivo”, se encuentran aquellas que son de naturaleza efímera, que transforman el lugar transitoriamente, que es uno de los objetos de la presente investigación, mediante la inclusión o exclusión de elementos formales y conceptuales que pueden estar orientados, por ejemplo, a la recuperación visual de los entornos o de señalar y exponer diversas cuestiones de todo

género y que aportan una renovada presencia material e inmaterial al ámbito urbano y coexistan con la arquitectura y el entorno en general, con el lugar, y posean una carga ambientalista:

En la medida que el espacio constituye un escenario [...] y sea utilizado como tal como un grupo que se representa a sí mismo simbólicamente, la obra de "arte espacial" creada por los objetos y acontecimientos existentes en su interior ha de poseer una unidad estética que represente el universo simbólico de esa comunidad. (Fernández, F., Torrijos, F., Aguilar, J., Ruiz, J., Hinojosa, P., Carles, M., Javierre, Y., Sabartés, M., Puiggrós, M., Moreno, M., Lugo, M., Vallés, I., Arribas, J., Rodríguez, J., 1988. p.p.25-26).

Se trata de lograr la conjugación de esos aspectos formales, simbólicos y culturales de manera armónica para que permitan restablecer un equilibrio y reconciliación entre la naturaleza y la urbe, modelando probablemente los usos de la ciudad y las actitudes de los ciudadanos en pro del bienestar conjunto, no importando que sea a través de la creación y exhibición de obras efímeras en esos espacios, ya que su uso reiterado llegaría a transformarle como un indicador urbano que lo caracterizará no por la exposición de un arte de sello esteticista sino para distinguirlo como una parte esencial del espacio humano, pues se habrá simbolizado lo común para crear porque no, un lugar en el que se estaría en la posibilidad de descubrir a demás, algunos atributos de las identidades individuales y colectivas y del devenir e historia que se comparten entre los ciudadanos:

Es necesario que el arte urbano deje ser entendido como aplicación de las artes tradicionales y se practique como la transformación o conformación del espacio urbano y todos los elementos, naturales y artificiales, que lo conforman, en función de la conducta social. (Olea, 1980, p.61).

Las obras artísticas que consideran las necesidades y anhelos de los habitantes de la urbe, cimentan con un análisis congruente la adaptación de éstas al lugar y le otorgan un viso de democracia como perspectiva para mejorar la calidad de vida por medio de obras artísticas que le dicen algo a los usuarios del espacio público que propician identificación con ellas.

Es así que el arte urbano faculta para desarrollar un sentido de arraigo y pertenencia, para hacer surgir un sentimiento de bienestar físico y espiritual el cual expanda su horizonte, para contribuir en la construcción de una ciudad que haga pensar y actuar, pues el objeto no es exaltar únicamente en alegorías estéticas una preocupación social sino asumirse en la práctica artística en función de esas necesidades presentes en las urbes contemporáneas.

### **2.2.2 Sus espacios y representaciones**

Entre los espacios y representaciones del arte público en contextos urbanos, se ha venido apreciando, que los artistas dependiendo de la intención, las temáticas, el sitio y el método de intervención, han dado lugar a una interminable profusión de términos, como arte en la calle, arte de la ciudad, arte de contexto, arte mural, arte comunitario, arte político, arte cívico, arte anti-monumental, arte en la esfera pública y por lo menos diez términos más, pero todos ellos en cierta medida comparten algunas premisas del arte público, desde sus diferentes acepciones y del arte urbano, de tal manera que nos estaremos enfrentando a gran cantidad de éste.

Lo que trascenderá es el valor esencial que se sustrae de estas tipologías y que aquí se retoman. De tal manera que las obras que se realizan en el entorno urbano tienen como propósito fundamental la recuperación física y simbólica del lugar, consideran su valor como promotor de la restitución de identidades y el reforzamiento del sentido de pertenencia, con obras que trasciendan lo decorativo y que utilizan el lugar de emplazamiento considerando igualmente, las particularidades físicas y conceptuales de éste, como un recurso que permitirá realizar propuestas artísticas para ese sitio en específico y como arranque para el diseño de los productos artísticos.

Esto posibilita la comprensión del lugar, del entorno, desde diferentes perspectivas como la histórica, económica, social, cultural, vivencial y del medio ambiente, que propagarán una amplia variedad de formas de representación a partir de estos contextos por medio de obra efímera o

permanente, en la cual la tarea del artista es de interlocución y mediador entre los habitantes y el sitio en el que se realizará la propuesta artística, para perseguir objetivos que contribuyan a elevar la calidad de vida donde los ciudadanos realizan sus actividades más esenciales.

Acorde a las características de inserción de las obras a partir del contenido, su especificidad, adecuación al lugar y la participación de la comunidad, Blanca Fernández (2004) propone diversas categorías de las que se recogen dos ellas:

- Arte en la plaza.
- Arte en situaciones públicas.

La primera clasificación *Arte en la plaza*, inscribe al tipo de obra que se basa en la idea de originalidad y de exquisitez artística y que se inserta en el espacio público sin o con escasa conexión con éste, como un reconocimiento a los artistas de trayectoria y cuya obras han sido transportadas a una escala monumental para su ubicación en espacios abiertos, de las que ya se habló en el apartado anterior; y que eventualmente podrían estar en la posibilidad de dotar a la ciudad con una señal emblemática y de una imagen limpia, moderna, revitalizadora y renovada, lo cual no siempre ocurre pues en muchos casos éstas caen en el olvido y en el abandono, acusando los estragos de los agentes de deterioro atmosférico y son presa del vandalismo, además de que la gente no las aceptan pues no se identifican con ellas e incluso las ven con desagrado y como una imposición.

Por otro lado hay obras que se emplazan en espacios no tan públicos, por ejemplo en las entradas de empresas privadas y que son observables desde el exterior, a las que despectivamente se les denomina con el término *Art Lobby*.

Igualmente *Drop*, *Plop Sculpture* y *Parachuted Art* son términos usados para designar al tipo de escultura o mural que es arbitrariamente colocado en zonas peatonales, avenidas, plazas, jardines, calles y entradas de edificios

públicos, etc., que se caracterizan en su mayoría por ser anónimas y de baja calidad estética o bien por haber sido realizadas por artistas de “escaso reconocimiento” que poco o nada se han preocupado por la ciudadanía.

Por otra parte, el *Arte en situaciones públicas* corresponde a trabajos que pueden realizarse interdisciplinariamente en el espacio público, circunscritos a los conceptos expuestos anteriormente como entrada a este apartado, aspectos que comparte la presente investigación.

Centralmente asisten al conocimiento y la comprensión del entorno y el medio ambiente, en las que se podrían incluir también a jóvenes artistas emergentes que aportarán ideas para una vasta perspectiva de soluciones innovadoras. De aquí que el concepto de arte público logre extenderse y enriquecerse ya que englobará un amplio repertorio de contextos con una diversidad de intenciones públicas para las prácticas artísticas.

Desde estas formas de actuación en el entorno urbano se promueven iniciativas artísticas que contribuyen igualmente a la revitalización digamos simbólica de las ciudades, cuyas obras resultantes se destacan por su carácter procesual, por lo cual no se pueden adquirir, debido también, a que función y forma concluye en la temporalidad del evento.

Comúnmente se utiliza la expresión “intervención” invariablemente, para nombrar de manera genérica a las actuaciones en el espacio público que comprenden toda clase de proyectos y de piezas artísticas efímeras, y cuya presencia adquiere fuerza como una variante del conceptualismo, de arte de contexto, desde los años setenta del siglo pasado; no obstante su significado parte del concepto *intervencionista* el cual hace referencia a aquellas propuestas que:

...tras reconocer y explorar las inestabilidades y contradicciones presentes en la sociedad actual, tratan de informar sobre ellas y cambiarlas de acuerdo con las ideas de justicia social y comunidad, interfiriendo en la vida social y las formas políticas (con propuestas y denuncias explícitas o encubiertas), creando cortocircuitos, desdiseñando y apropiándose de la ciudad... (Fernández, 2004, p.p.222-223).

El movimiento de producción plástica conocido como “Los Grupos”, en México, de la década del setenta, representa un caso emblemático a estas formas de actuación que hicieron de la ciudad su campo de expresión, para evidenciar esas problemáticas y dotar al arte de un alto sentido y contenido social, el cual pretendía entre otros supuestos, que la gente se acostumbrase a vivir y convivir con el arte.

Lo que se pretende destacar para el presente trabajo es el carácter que el arte posee como un medio que posibilita la recreación del lugar, a través de nuevos paisajes efímeros contruidos en la urbe mediante instalaciones de temática medioambiental, donde el espacio y la representación son su fundamento conceptual y formal, donde se desarrolla una propuesta que pretende mejorarlo con un fin distinto a los usos asociados a una plaza pública, en una refuncionalización conceptual y formal de ésta, en una re-monumentalización envolvente.

### **2.2.3 El arte público urbano con propuestas ambientalistas**

En este apartado se hará una revisión general a dos manifestaciones de expresión, de lugar y temporalidad del arte del medio ambiente, en su vertiente urbana, realizadas en entornos ciudadanos que consideran los contextos semánticos, culturales y físicos que influirán en la manera de reinterpretar el lugar donde se vive, desde el cual nos sabemos, para entender quiénes somos y qué señalar, exponer, divulgar o reconstituir desde las problemáticas que se avizoren como temas de trabajo.

Se considera la intervención artística para recuperar o rehabilitar un entorno, que a su vez promueve el respeto hacia la naturaleza. Se le utiliza como un medio para un fin desde el activismo y el discurso medioambiental, que trata variados tópicos que influyen en el tejido social y subrayan los orígenes biológicos de la humanidad y su vínculo con la vida, donde el arte retoma a la naturaleza enlazándola como fuente y objeto de la obra, para crear



renovados discursos a partir de la mirada de los artistas con sus particulares formas de interpretar los diferentes contextos en los cuales se trabaja.

Joseph Beuys es un referente del artista comprometido con esas preocupaciones. Su obra plantea una interconexión entre la vida y la naturaleza aunada a la capacidad del arte para promover un cambio social. Él consideraba que *todo hombre es un artista, que cada acto es una obra de arte*, y entendía la obra artística no como la producción de objetos, sino que subrayaba el proceso, como la auténtica obra.

A propósito de las crisis ecológicas propiciadas por capitalismo escribió:

Nuestra relación con la naturaleza se caracteriza por haberla perturbado completamente. Existe la amenaza de la destrucción total de nuestra base natural, fundamental. Estamos haciendo exactamente lo que se necesita para destruir esa base, poniendo en acción un sistema económico que consiste en la explotación sin escrúpulos de esa base natural... como el único sentido de la civilización industrial moderna, cuyas líneas de crecimiento expansivo, afectan cada vez más los ciclos vitales de los sistemas ecológicos, sacrificándoles. (Greenmuseum, n.d. p.1).

Su preocupación por la deforestación en Alemania y en el mundo le llevó a realizar una intervención para advertir sobre la necesidad de una ecología urbana progresista, cuya contribución tuvo lugar en la exposición internacional de arte contemporáneo "Documenta" en su séptima edición, proponiendo la reforestación de la ciudad alemana de Kassel, sede de ese evento en el año de 1982, la cual consistió en la plantación de siete mil robles. Estos árboles representan simbólicamente la fragilidad de la vida y la simbiosis fructífera entre los seres humanos y la naturaleza.

Participaron en el proyecto mediante un patrocinio individual, personas de diversos estratos sociales, a los que se les extendió un certificado por ello. Los árboles que se plantaron representan a cada uno de estos habitantes de la ciudad que colaboró con él. Al lado de cada árbol se encuentra una columna de basalto que contrasta con la vida, con el crecimiento de la materia verde que en ascenso disminuye a la pétreo.

Igual número de piedras fueron acopiadas al inicio de la acción frente a la entrada del Museo Fridericianum recinto de la exposición, las cuales sólo podían ser desplazadas de ese sitio a otro con la condición de que se llevaran al nuevo lugar de emplazamiento donde se plantaría un nuevo árbol. De otra manera los monolitos continuarían allí, con el objeto de generar consciencia entre los ciudadanos y las autoridades de la ciudad.

Beuys muere un año antes de concluir la obra *7000 oaks*, su hijo es quien se encargará de terminar esa labor, que llevó cinco años de gestación. El valor de la obra reside en que se integró a la población en un proyecto que activó los canales de comunicación y participación de una comunidad, que asumió la necesidad de actuar congruentemente ante una problemática que les afecta a todos, es decir, con esa acción, se logró la restauración de la ciudad desde el punto de vista de su imagen y de la restitución ecológica ya que Kassel es un enclave industrial. Desde la propuesta artística los robles y los basaltos se integran como esculturas que conservan el evento que convoca a relacionarse de un modo diferente con el entorno, así las rocas indican la necesidad de reforestar, propagando una conciencia ecológica, marcando además el lugar. De igual manera se consigue resignificar y recuperar el espacio como un punto de encuentro y de identidades en la reconstrucción de la historia presente que mira hacia el futuro, pues autoridades, ciudadanos y empresas contribuyeron a transformar significativamente ese paisaje urbano. Indudablemente estamos ante una intervención artística paradigmática del arte urbano contemporáneo de orientación ambientalista, cuyo concepto se ha extendido y replicado a varias ciudades de los Estados Unidos de Norteamérica:

Hasta el día de hoy crecen los robles junto a inmutables monolitos pétreos que siguen recordando lo trascendental de unir disciplinas y voluntades en la búsqueda de otras formas de vivir. Este proyecto ejemplifica la idea de escultura social que tanto caracterizaba la obra y el discurso de Beuys. (Sánchez, 2009. p.1).



Figura 2.13 La escultura emplazada.

Otra obra emblemática que expone los estragos producidos por las políticas de las empresas multinacionales desde la globalización es la *Campo de trigo-Una Confrontación* (1982) de la artista Agnes Denes, pieza efímera de rasgos eminentemente ambientalistas en entornos urbanos, para denunciar la hambruna, que desde la perspectiva que se recurre al cultivo orgánico apela a procesos naturales, que modificarán el sitio temporalmente, como medio para advertir sobre las consecuencias humanas, sociales y económicas, que impone el modelo capitalista en el mundo a las sociedades económicamente dependientes y con un alto contenido que cuestiona ese *statu quo*.

En el distrito financiero de Manhattan, a una cuadra de Wall Street y frente a la Estatua de la Libertad, en el Battery Park, sobre costosísimos terrenos con un valor aproximado de 4 mil 500 millones de dólares, cultivó trigo en un lote baldío de dos hectáreas, que se utilizaba como relleno sanitario con escombros generados por la construcción y basura de las Torres Gemelas.

Este fue previamente limpiado por voluntarios y restaurado con varias toneladas de tierra vegetal. Posteriormente se le cuidó, se instaló un sistema de riego y se le fertilizó, y al cabo de cuatro meses se levantó la cosecha de 1000 kg de ese cereal.

El fruto de la cosecha fue enviado a 28 ciudades en el mundo como una crítica desde el “Show Internacional del Arte para el Fin del Hambre en el Mundo” organizado por el Museo de Arte de Minnesota, y se plantó simbólicamente en todo el mundo. Con esta obra se enfatizó la especulación del valor comercial de la tierra y el deterioro de los valores humanos para que la gente retomase sus auténticas prioridades:

Mi decisión de sembrar un campo de trigo en Manhattan en vez de diseñar simplemente otra escultura pública, nace de mi necesidad en llamar la atención sobre como tenemos mal ubicadas nuestras prioridades y el deterioro de los valores humanos. Es un llamado para que la gente vuelva a pensar sus prioridades (Pérez, n.d. p.1).



Figura 2.14 Agnes, días previos a la cosecha.

Agnes Denes, es pionera del arte ecológico, iniciadora del arte del medio ambiente. Vincula ciencia y arte e incluye aspectos sociales y culturales a través de sus trabajos que son a menudo de escala monumental. Revisa los ciclos naturales de crecimiento de la naturaleza y su regeneración, para recuperar a través de estos eventos, un arte que va dirigido a los habitantes de la ciudad.

Ella considera que el artista y sus productos deben rebasar la noción decorativa del arte o ser utilizado como herramienta política, al tiempo que propone asumir actitudes analíticas como sinónimo para contraer responsabilidades en nuestra sociedad:

Campo de Trigo fue un símbolo, un concepto universal. Representa alimento, energía, el comercio del mundo y la economía, se refería a la mala administración, el hambre del planeta y las preocupaciones ecológicas. Fue una intrusión en la ciudad, una confrontación con la alta civilización... [...] un paraíso en tardes de verano recobrando los placeres simples. (Pérez, n.d. p.1).

Con este tipo de propuestas, se abre una perspectiva en la ciudad para generar proyectos que por su carácter monumental en cuanto a dimensión puedan servir como vehículo de sensibilización a la sociedad sobre problemas fundamentales, en los que la humanidad debe replantearse las políticas económicas mundiales de saqueo y depredación aplicadas a los países del tercer mundo, que se traducen en una desigualdad y que han puesto en peligro la sustentabilidad del planeta.

Desde el punto de vista de la creación para un arte de sitio específico, se aprecia en esta propuesta un adecuado manejo del contexto económico e histórico del momento, que amalgama con precisión a las características del entorno urbano con los aspectos conceptuales claramente representados en la obra, los cuales ya se han mencionado.

Con este marco se está en posibilidades de contestar algunas de las cuestiones detonantes de este estudio: ¿Es posible realizar propuestas artísticas medioambientales fuera del entorno natural, trasladándolas a un espacio público urbano? y ¿El espacio urbano puede funcionar como marco expositivo para la presentación de este tipo de trabajos artísticos?

Es factible llevar a cabo propuestas medioambientales fuera del entorno natural. Referentes hay muchos, para emplazarlas en un espacio urbano, ya sea que estén orientadas hacia la regeneración de los entornos o bien como una posibilidad de señalar y sensibilizar sobre problemáticas que incluso trascienden a la esfera económico-social y al urbanismo, como es el caso de

los referentes que se han citado aquí de los artistas Joseph Beuys, Agnes Denes y Helen Escobedo, con cuyas obras demuestran que el espacio urbano es idóneo como marco expositivo para este tipo de propuestas.

### **2.3 *Arte para sitio específico: aspectos generales***

En las últimas décadas se han desarrollado cada vez más, propuestas de arte público tanto en ambientes urbanos como naturales, los cuales pretenden no sólo crear una nueva lectura e imagen estética del entorno, sino además, hacer de esta vivencia artística una experiencia compartida para y por la comunidad.

No obstante tras este largo camino recorrido en la producción del arte público, la experiencia de algunas iniciativas han dejado como enseñanza que a pesar del trabajo creativo, las temáticas sociales abordadas y el llevar el arte a los espacios públicos, no han sido suficientes para lograr los resultados esperados, pues se han enfrentado con dificultades, bien sean en su aceptación por parte de las instancias que administran los bienes públicos o en la realización y el emplazamiento de la idea al espacio, así como de la interacción y consumo de obra por la comunidad.

Hoy varias posturas coinciden en que un aspecto de vital importancia para enfrentar estas dificultades es tener como eje fundamental la integración de la obra en el espacio, la cual deviene de un análisis específico de las condiciones del lugar y de su vinculación e interacción en estrecha correspondencia con su comunidad y los objetivos del proyecto.

Para Miwon Kwon (1997), el *arte para sitio específico* puede ser tanto en concordancia con lo arquitectónico o con el paisaje, en el que se toma el lugar como algo real y tangible, con una identidad compuesta por una combinación única de elementos constitutivos físicos como la longitud, profundidad y textura; la forma de las paredes y las habitaciones; la escala, proporciones de las plazas, edificios o parques; así como las condiciones de iluminación, ventilación, patrones de tráfico o particularidades topográficas distintivas, entre otras.

A la fecha no hay forma única y universal que indique paso a paso qué hacer para lograr esta asimilación de la obra a los espacios, ya que cada una tiene objetivos distintos, una naturaleza específica que le dicta el lenguaje que utiliza, pero además cada lugar es único y diferente en sus condiciones físicas, culturales, sociales, entre otros, los cuales podrán determinar la viabilidad o no de estas iniciativas.

Al respecto, y bajo las observaciones de proyectos que han presentado buenas prácticas, los estudiosos y teóricos de este movimiento, proponen como una alternativa, contar con una estrategia general, que a manera de guía, oriente los aspectos y actividades que deberán considerarse desde el diseño hasta el consumo de la obra y que de manera integrada corresponda a las características de la comunidad y del espacio de emplazamiento, creando así un arte concreto para un sitio específico.

Algunos de ellos lo han llamado *arte para sitio específico*, otros lo acuñan como “proyectos de arte”, en ambos casos, se coincide en que es fundamental la formulación de un proyecto que considere el estudio del lugar para contextualizar sus obras, tomar en cuenta aspectos físicos del entorno, de la historia, la política, los valores estéticos, entre otros factores pertinentes, los cuales ayudarán a crear las condiciones de integración de la obra.

Un ejemplo de ello es el Proyecto “Configuraciones Urbanas” promovido por el Ayuntamiento de Barcelona con motivo de la Olimpiadas en 1992, en donde los artistas participantes trabajaron proyectos específicos para localidades específicas, logrando que las obras quedaran completamente integradas en la vida de la ciudad. (Blázquez, 2008).

Blázquez, Jimena (2008, p.3), Directora de la fundación “NMAC” en *Arte público: que sea site-Specific*, propone 11 criterios que podrán tomarse en cuenta para lograr una adecuada integración de las obras en los espacios públicos:

- Localización y condiciones geográficas.
- Condiciones topográficas y ambientales.
- Historia de la ciudad o del espacio natural.

- Contexto político y social.
- Contexto cultural.
- Valores estéticos del momento.
- Pensamiento artístico-cultural del momento.
- Características de la ciudad y de la ciudadanía.
- Valores educativos y de mejoramiento del entorno que se quiere impartir con el proyecto.
- Proporción y escala de la obra con el lugar.
- Tipo de explotación del suelo.

Otra propuesta con un enfoque orientado a invertir la pirámide de participación en donde se dé cabida a una colaboración más democrática desde la misma concepción de la idea de la obra pública y no sea ésta solamente producto de una “elite” de artistas reconocidos, lo plantea Oscar García Cuentas en su artículo Retos del Arte en el Espacio Público, (n.d., p.3), con los siguientes criterios:

1. Mediación metodológica para recoger información de la comunidad.
2. Realizar obras de artesanos, estudiantes de arte, obreros e incluir a los vecinos.
3. Supervisados por artistas noveles, con obras reconocidas y en proceso de consolidación.
4. Curado todo el proyecto por el “Reconocido Artista”: individuo reconocido, experimentado, con sólida formación, con amplia y probada trayectoria.

Otros aspectos que abonan a esta metodología, es tener en cuenta el tipo de intervención y su repercusión simbólica, social, estética y funcional, es decir qué es lo que se pretende transmitir al espectador, cuál es el significado y significante, los elementos formales y simbólicos de la instalación previo a su desarrollo. (Cabezas, 2007).

La formulación del proyecto, además de cumplir con el estudio de los factores coyunturales y contextuales del espacio y la comunidad, deberá cubrir también los aspectos de tipo formales, conceptuales, de procedimientos y logísticos así como presentar bocetos, planos, maquetas, fotografías y hasta muestra de materiales, si es posible. Lo que se persigue es contar con un documento que sustente la propuesta plástica, desde un carácter técnico y



artístico, así como del consenso de los diferentes actores involucrados en ella. Lo que constituye una herramienta no sólo de verificación de la intervención de la obra, sino además un instrumento para la negociación y concertación con las instancias públicas y/o privadas para la aceptación de su desarrollo, apoyos logísticos y de financiamiento, en su caso:

En la redacción del proyecto advertimos la mirada subjetiva y objetiva, hallaremos un enfoque artístico, poético, imaginativo y mágico, al mismo tiempo que se producirá el despliegue de datos numéricos, de piezas, de montaje y precisiones. Al trabajar en intervenciones en el espacio urbano, el artista ha de reunir esta interdisciplinariedad, ha de ser capaz de moverse tanto en el terreno artístico, que le es propio, como en el ámbito del conocimiento arquitectónico y antropológico, aunque en la elaboración del proyecto trabaje junto con colaboradores formados en otras disciplinas, tanto técnicas como humanísticas, para la resolución de todos los aspectos de la obra/intervención artística en el espacio público contemporáneo. (Cabezas, 2007, p.133).

Otro elemento significativo de los proyectos es sin lugar a duda la determinación de los propósitos de la instalación, los cuales deberán ser claros, valorando su viabilidad; éstos pueden ser tan diversos y específicos como las necesidades y temáticas, lenguajes y sitios por abordar. Algunos de ellos, sin que sea esto limitativo, pero que con mayor frecuencia se plantean, pueden vincularse de manera general en los siguientes propósitos:

- Orientados a la decoración, conmemoración, estética y de monumentos, ya no con el enfoque de la estatuaria o del monumentalismo, ahora con una mayor participación de la sociedad y con un propósito compartido y validado entre el artista y la comunidad, cumpliendo el producto final un función para el espacio.
- Mejorar y explotar el núcleo urbano, para la activación de poderse constituir en un centro o circuito cultural, que bien puede tener un carácter temporal o permanente.
- Educativos, para sensibilizar y señalar aspectos diversos de una problemática, y valores compartidos en la comunidad.

- De recuperación del espacio público, para aquéllos lugares que han caído en el olvido y que por parte de las autoridades desean nuevamente recuperar su función e integrarlo al circuito urbano. Éstos serán importantes las acciones pertinentes en cuanto a las necesidades que se tiene de reactivar nuevamente el espacio, alcance, presupuesto y de restauración, en su caso.
- De acercamiento y retorno a la naturaleza, fomentando un dialogo más sensible y respetuosa con ella.
- De protección al medio ambiente, tanto urbano como natural, señalando problemáticas o hechos que ponen en riesgo la sustentabilidad del entorno y los ecosistemas.
- La reutilización de los espacios, orientada a aquel espacio o inmueble sin uso, abandonados, deteriorados, a los que se les puede dar una nueva función e integrarlos a la vida del espacio público.

Otra de las características que habrá de considerarse, es la naturaleza de temporalidad, es decir, establecer si son proyectos efímeros o intervenciones permanentes. En el primer caso, se tiene por lo general la filosofía y estrategia de la no alteración del paisaje, ya que una vez que termina su ciclo de exposición, el paisaje de la ciudad regresa a su normalidad, lo mismo ocurrirá en las intervenciones de arte público en el entorno natural, en donde el diálogo con la naturaleza debe estar en atención a un profundo respeto y de no alteración de éste.

### **2.3.1 Proyecto para el caso Aguascalientes**

Entre los objetivos que aborda este trabajo está el identificar y adaptar una estrategia que permita diseñar proyectos plásticos para sitio específico en el entorno urbano y su pertinencia de temporalidad y ciclos de vida de los recursos naturales a usar, considerando una reflexión e investigación en torno

a los conceptos fundamentales de ciudad y sociedad que den profundidad a la propuesta que se realizará para la ciudad de Aguascalientes.

Con base en la revisión de las diferentes aportaciones que se citan en el apartado anterior, se han retomado y adaptado algunos puntos claves que se consideran relevantes en proyectos de *arte para sitio específico*, el cual estará guiando la selección y determinación de los criterios para el análisis del lugar en donde se emplazará la obra. A partir de ello se determinan el objetivo final, el carácter de temporalidad, la selección de los elementos materiales y formales del diseño de la que constituirá la obra artística, así como las estrategias de concertación y vinculación con instancias públicas, la logística y el seguimiento del proceso de desarrollo e instalación, hasta su inauguración y consumo por la comunidad.

A manera de guión, la adaptación de esta estrategia comprende los siguientes puntos:

### **1. Acercamiento al espacio de emplazamiento e identificación de los factores relevantes de la ciudad de Aguascalientes:**

- Localización y rasgos geográficos.
- Historia de la ciudad.
- Contexto económico, social y político.
- Urbanismo, ciudad y ciudadanía.
- Medio ambiente y políticas de sustentabilidad.
- Cultura y valores estéticos.

### **2. Desarrollo de la propuesta**

#### **• Consideraciones conceptuales**

En este punto se desarrollarán lo relacionado a la determinación del objetivo y características de temporalidad y lenguaje, así como los valores ambientales que difunde la propuesta.

- **Elementos plásticos de la obra**

Lugar de emplazamiento.

Materiales de creación, del campo a la ciudad.

Bocetos preliminares y final de la propuesta.

- **Vinculación y Concertación con autoridades del municipio de Aguascalientes**

En este apartado se describirán las acciones operativas, de gestión por medio de reuniones para la integración del grupo de trabajo, en la que se definirá tanto la logística y todo tipo de recursos para llevar a cabo el proyecto, realizando los ajustes y la validación necesarios.

- **Ejecución de la obra y exposición**

Procedimiento: confección de elementos escultóricos de la propuesta.

Exposición.

Observaciones y opiniones del público a la obra.

En los apartados siguientes se desarrollarán cada uno de éstos puntos, realizando la revisión más pertinente y selectiva de aquéllos que sean de importancia para la construcción del marco contextual del proyecto y para la definición de la obra final.

### **2.3.2 Acercamiento a los aspectos contextuales de la ciudad de Aguascalientes**

Identificar los aspectos que van a confluir en la presente propuesta artística implica revisar el entorno que nos es cercano y pertinente: la ciudad de Aguascalientes, si bien vista con una perspectiva local, pero también en su relación con lo regional y de sus influencias del entorno nacional e internacional, como la globalización, la cual hoy en día marca la velocidad y dirección del cambio en las sociedades, de sus efectos en las relaciones humanas, en el impacto en los recursos naturales y el desequilibrio ecológico.

Adentrarse a su comprensión supone abordarla bajo una perspectiva interdisciplinaria, para lo cual nos estaremos apoyando de estudios realizados por especialistas en los campos de la economía, la sociología, el urbanismo, la ecología y la historia, aspecto éste último de particular relevancia que nos permitirá entender el desarrollo que ha conducido al estado actual en su relación con el medio ambiente y de sus valores.

En este sentido, esta revisión tendrá como propósito identificar aspectos y elementos significativos para la propuesta artística, por lo que no nos adentraremos a un estudio exhaustivo en dichas temáticas, ya que su alcance está delimitado y la finalidad es lograr mayor comprensión del fenómeno que nos ocupa destacar: los problemas ambientales en la ciudad.

También en esta dirección, la intención es ir perfilando respuestas a los cuestionamientos tales como: ¿Cómo recibe el espectador esta propuesta de arte expandido desde el punto de vista de la identificación con el tema y de la propuesta plástica formal?, ¿Por qué la instalación ambientalista ha sido poco promovida en el Estado de Aguascalientes, siendo el tema ambiental una preocupación de las políticas públicas? Dichos cuestionamientos se irán abordando en los diferentes apartados que constituyen el desarrollo de este capítulo y el siguiente.

- ***Localización y rasgos geográficos***

Para las propuestas plásticas ambientalistas, la naturaleza, es el centro de exploración y comprensión, ya que ésta es el tema y la materia plástica, el sustrato y origen de la creación y construcción de la obra. Recordemos que básicamente una primera acepción de naturaleza (natura-naturata) es "...todo lo que constituye nuestro mundo físico, incluyéndonos a nosotros mismos lo que nos llevará a otros conceptos como paisaje, campo, medio, lugar, territorio, etc..." (Cano, 2006), por ello conocer de inicio el espacio físico y geográfico en donde pretendemos realizar la intervención es obligado.

Aguascalientes es uno de los estados más pequeños de nuestro país con el 3% del territorio nacional. Está ubicado en la zona centro-norte entre los estados de Zacatecas y Jalisco, con los cuales comparte una fracción de la zona de Aridoamérica y de sus características que determinan en gran medida su geografía, historia y cultura.

La ciudad de Aguascalientes es la capital del estado, cuyo municipio es la extensión territorial más grande de éste. Geográficamente se caracteriza por estar asentada en un valle en las que predominan pequeños lomeríos suaves y grandes extensiones llanas, con un clima semiárido y pocas lluvias durante el año. Entre los elementos orográficos e hidrológicos más representativos están el Cerro del Muerto, ícono de la ciudad; un gran acuífero en el subsuelo y los manantiales de aguas termales, así como algunos ríos y arroyos que la atraviesan.

Su vegetación y su fauna no son abundantes ni diversos, en relación a otros estados, sobre todo en las zonas rurales y conurbadas se encuentran algunos bosques de encino en la parte alta de los cerros, pero lo más característico son los mezquites y huizaches, pastizales, matorrales, nopaleras y arbustos enanos propios de terrenos llanos y zonas despobladas. En este medio habitan el zorrillo, coyote, liebre, conejo, tejón, diversas variedades de serpientes y distintos tipos de aves, primordialmente.

- ***Aspectos históricos de la Ciudad de Aguascalientes***

La ciudad de Aguascalientes data de hace más de 400 años, con los primeros poblados-presidios que se establecieron durante la colonia, para salvaguardar la ruta de la plata, que es el Camino Real de Tierra Adentro que cruza varios estados de la república. En 1575 se funda como la “Villa de Nuestra Señora de la Asunción de las Aguas-calientes” nombre que hace alusión a los manantiales de aguas termales y a la devoción hacia la Virgen de Nuestra Señora de la Asunción, llegando a consolidarse como estado independiente de la República Mexicana hasta la Constitución de 1857.

Al igual que otros poblados coloniales, su organización se establece a partir de concentrar alrededor de una plaza central (hoy Plaza de la República, Plaza Mayor, Plaza Patria, o Plaza de Armas) los principales poderes de la época: el político, religioso y militar, con los primeros inmuebles de la alcaldía, la capilla y el presidio. Desde este centro se realiza la traza radial de las primeras cuadras, que albergarían a los nobles e ilustres de la época, y las siguientes, al comercio y servicios públicos. Alrededor de este núcleo se fueron asentando los primeros barrios dando forma a la villa, la que posteriormente con su crecimiento, constituirán el entorno propio de la ciudad.

Los barrios, El del Señor del Encino, El de Guadalupe, El Barrio de la Salud y El Barrio de San Marcos, fueron la principal configuración de la ciudad, en el que se desenvolvían las actividades cotidianas y laborales de sus habitantes, sus elementos emblemáticos, tradiciones y costumbres le daban cohesión e identidad, creando una comunidad de vecindad y convivencia provinciana.

Las características hidrológicas de sus aguas termales, ríos y arroyos, y el ser un pueblo laborioso, favorecieron desde sus inicios el desarrollo agrícola y ganadero, atrayendo a españoles, comerciantes y clérigos de estados vecinos, los cuales se asentaron hacia las afueras de la villa creando una cantidad importante de viñedos y huertas que rodearon el centro de la ciudad.

Las huertas se expandieron y crecieron durante más de dos siglos, constituyendo el paisaje que definía a la ciudad, eran el orgullo de los hidrocálidos llegando a considerársele como la “ciudad de las aguas, las flores y los frutos” (Gómez, 1988, p.115).

Lo anterior es un ejemplo de cómo el hombre a través de su historia ha creado paisajes naturales contruidos, disponiendo y adecuando una parte de la naturaleza de acuerdo a las costumbres, necesidades, sueños e ideales de la época, primero para lograr una actividad que daría sustento económico a sus habitantes, pero también como un retorno y acercamiento a la madre tierra, a lo natural. De esta forma con las huertas el hombre recrea a la propia naturaleza, dibujando un nuevo paisaje y significado de la ciudad y crea un vínculo con ella

que define su estilo y forma de vida. En este sentido, como dice Matos,(2008) “la naturaleza no es una naturaleza totalmente virgen, sino intervenida por nosotros mismos, ya desde mucho antes de que tomáramos conciencia de ella, es pues una mezcla de elementos naturales y artificiales.” (Matos, 2008, p. 21).

Estas configuraciones de barrios y huertas, propician grupos más integrados en sus procesos comunales y familiares, espacios en donde la vida fluye con tranquilidad y devoción, en relación estrecha con la naturaleza, lugar que provee lo necesario para vivir, trabajar y convivir, no necesitando de mirar y salir hacia afuera, aspectos que caracterizan a una cultura endógena, aislada y cerrada que difícilmente cederá a las influencias externas. Características que permitirán entender en los siguientes apartados el desarrollo cultural y social aguascalentense.

Así la ciudad se llenó de huertas, pero siempre el problema principal fue el abasto del agua, ya que las necesidades de éstas y de la ciudad sólo se cubrían con las aguas del manantial del Ojocaliente. Por su parte la industrialización trae consigo un repunte en su economía, ya que gracias a su posición geográfica y la imagen de estabilidad social, se posiciona como un centro estratégico para la inversión nacional y extranjera, siendo esto alentado por el gobierno, otorgando a los inversionistas la exención de impuestos y la concesión para la utilización de tierra y agua sin medida. (Herrera, 1989).

Este proceso industrializador trae aparejado, un acelerado proceso migratorio del campo y de otros estados a la ciudad, incluso de otros países, un crecimiento demográfico que continuará hasta nuestros días, que expandirá cada vez más la mancha urbana hacia los linderos agrícolas, contribuyendo a la desaparición de las huertas y los viñedos, al declive de la actividad agrícola y a la transición, primero, de una ciudad provinciana y tradicional a una ciudad moderna, y luego, a una más contemporánea.

Tales circunstancias devienen en una configuración de la ciudad totalmente diferente, del cambio en la composición social, de costumbres y de las relaciones de los ciudadanos con su entorno urbano y el natural, además se tienen que adaptar a los nuevos grupos de migrantes que darían paso a una



hibridación de su cultura. Así, también la vida cultural del estado comienza a cambiar y a tener mayor participación en la vida nacional, los centros educativos públicos y privados de todos los niveles crecen y se genera una mayor demanda de éstos en la formación de una nueva cultura moderna a tono con la globalización del país.

La industrialización del estado y la ciudad de los años ochenta, completaron la transformación de una sociedad rural a una urbana, de una sociedad relativamente cerrada, a otra más abierta al país, con los consecuentes efectos y de manera determinante por el centralismo de la actividad económica política, educativa y cultural.

- ***Contexto socioeconómico***

La ciudad de Aguascalientes incluyendo la zona conurbada concentra 82% de la población total del estado, es una de las ciudades que ha experimentado el mayor crecimiento poblacional en los últimos 60 años, así de 200 mil habitantes que existían en 1950 pasó a 796,010 en el 2010, y si consideramos a la zona metropolitana (conurbada con los municipios de Jesús María y San Francisco de los Romos), su población asciende a los 968,119 habitantes, llegando casi a quintuplicar desde entonces su población (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI, Censo de Población y Vivienda 2010).

Aguascalientes durante el siglo XX tuvo un desarrollo sostenido sobre todo entre la década de los ochentas y noventas en tanto que el país se encontraba en una profunda crisis económica. La palanca económica ha sido desde entonces, la industria de medianas y grandes empresas de inversión extranjera. Desde 1975 se instalaron parques industriales, ubicados a lo largo del Valle de Aguascalientes; cuenta también con una adecuada infraestructura de comunicaciones.

Un aspecto que conviene destacar para los efectos del presente trabajo es observar la sustentabilidad de las actividades económicas en relación con el

uso y explotación del agua, dado que ésta ha sido un recurso que ha representado un problema presente desde la última mitad del siglo XIX.

En esta línea y de acuerdo al estudio de CONAGUA (2006) se menciona que la superficie total dedicada a la agricultura representa 48 % de la superficie total del estado, siendo ésta tierras de riego y de temporal. La producción principal se centra en el forraje, la alfalfa y el maíz y en segundo término en frutas y hortalizas. Aguascalientes ha sido uno de los principales productores de forraje y alfalfa en el país, debido a que el estado es una cuenca lechera que va en aumento. Los sistemas intensivos de producción de leche están basados en la utilización del forraje y la alfalfa, utilizados para el consumo del ganado bovino, los cuales consumen un alto volumen de agua. En general la actividad agrícola utiliza 79% del volumen del agua bombeada en el Valle de Aguascalientes. En tanto que las actividades dedicadas a los servicios consumen 19% y la Industrial 1.8 por ciento. La actividad agrícola es la que más cantidad de recurso hídrico consume con una contribución baja a la economía del estado.

La prosperidad industrial que ha sido dependiente de la inversión extranjera, no ha permitido el desarrollo tecnológico propio para el estado que promueva empresas sustentables y efectivas, ubicándose en los últimos años con un nivel competitivo muy bajo respecto a la media nacional.

La vieja tradición de gobernar en el que se conjuga el poder económico, político y religioso, formadores de la conciencia e idiosincrasia del colectivo, favorecen un ambiente fácil de manejar, el cual es aprovechado para salvaguardar intereses propios haciendo uso de las instituciones como los sindicatos y confederaciones de trabajadores y obreros. Así vemos empresarios que han llegado al poder o que alcanzan cargos públicos, ministros con participación en el desarrollo empresarial y gobernantes con fuertes inclinaciones o vínculos eclesiásticos. La relación del gobierno y la iglesia ha sido de apoyo dando con ellos una cultura e ideología permeada con un alto grado de religiosidad, conservadurismo, provincianismo y populismo. (Herrera, 1989).

Con valores altamente centrados en la religión católica y en la familia nuclear, se propicia que la formación del capital social sea precaria, débil y desarticulada, con una baja conciencia social y política y por ende con bajos niveles de participación en la organización civil y comunitaria.

Con la apertura de la ciudad durante el proceso modernizador y la conformación de una población y cultura híbrida por el arribo de inmigrantes, es por los años ochentas que se comienzan a formar organizaciones civiles de cuño social en general y ecológicas, incrementándose por los años noventas.

- ***Urbanismo, ciudad y ciudadanía.***

En el paso del modelo agrícola al industrial, la Villa de Aguascalientes se transforma en una ciudad moderna y deja atrás configuraciones básicas de organización social y económica como los barrios y las huertas. Para los años cuarenta la ciudad llega a un notable desarrollo urbano con diversos servicios y equipamiento como la red de agua potable y alcantarillado, avenidas, colonias y los primeros fraccionamientos.

Para entonces los manantiales que abastecían a la ciudad de agua son mermados por la sobreexplotación de que fueron objeto. Con la llegada de la nueva tecnología y grandes maquinarias, se inicia la perforación de los pozos profundos para la extracción del agua de los mantos subterráneos y atender la demanda de agua de la ciudad y de las actividades económicas.

Un hecho que marca el inicio del desequilibrio ecológico es el desecamiento de un importante estanque en la ciudad, que junto con los manantiales surtían de agua a las huertas y a la urbe. En su lugar se construyen los primeros fraccionamientos, lo cual sentó las bases de una práctica común en el futuro, desplazando a los barrios y a las colonias como centro de crecimiento urbano.

El crecimiento gradual y constante de la urbe, llevó a la construcción del Primer Anillo de Circunvalación en 1970, con el propósito de regular la

expansión de la mancha urbana y acotar los límites de la ciudad. Pero con el proceso de explosión migratoria de gran impacto que se da en los años ochenta se rebasan los límites de este primer anillo y se da lugar al Segundo Anillo que es la Avenida Aguascalientes. Para los años noventa el Tercer semi-anillo, Siglo XXI, era ya una realidad, continuando la expansión de la mancha urbana hasta nuestros días. El cambio de la ciudad necesitó de 395 años (1575-1970) para traspasar el primer anillo y tan sólo de 20 años para rebasar el tercer semianillo dando con ello una idea de la velocidad y la magnitud con la que va creciendo la ciudad.

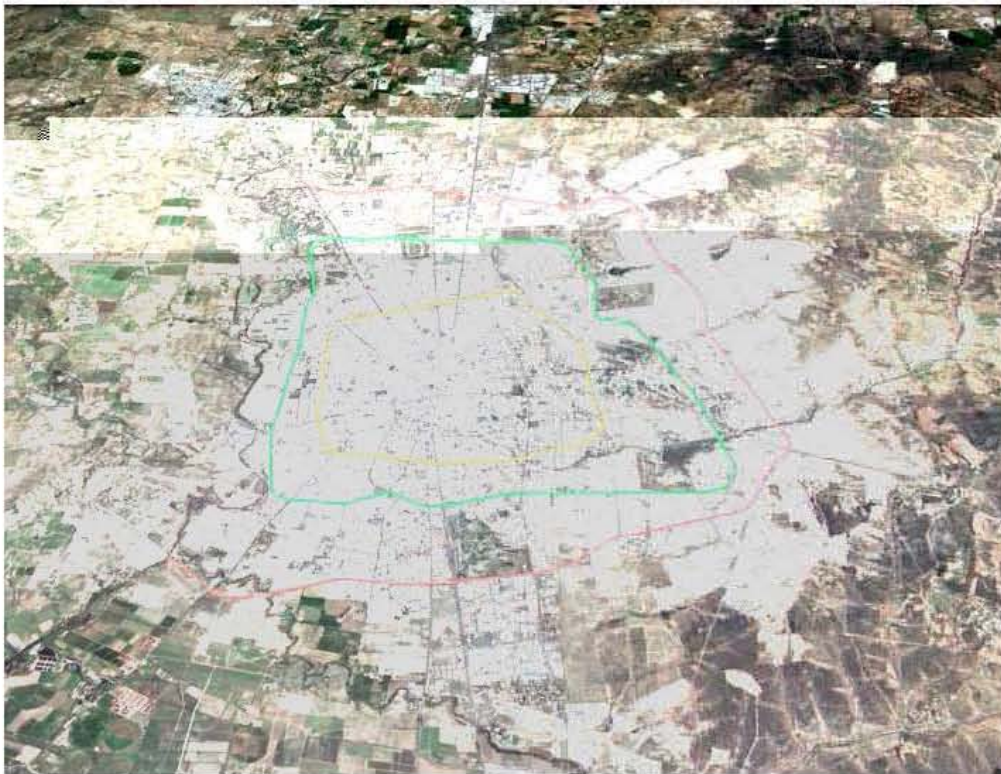


Figura 2.15 Imagen satelital que muestra en su totalidad a la ciudad con sus tres anillos.

Como lo apunta el estudio de la Secretaría de Gobernación (SEGOB), (2009) y el diagnóstico de desarrollo urbano del municipio del estado, el modelo de desarrollo horizontal, adoptado en los últimos decenios, promueve la expansión territorial y se elevan los costos de mantenimiento de la ciudad. Hay más fraccionamientos y viviendas, en su mayoría populares, pequeñas y de

baja calidad que propician hacinamiento, que aunado a las carencias económicas de algunas zonas, la insuficiencia de parques, lugares de esparcimiento y de convivencia, se constituyen en detonadores de la violencia dentro y fuera de la casa. Estos desarrollo horizontales, por otra parte, han propiciado la pérdida de espacios verdes, de reservas ecológicas importantes que tenían árboles centenarios y que servían de rompevientos para la zona sur poniente.

Entre los aspectos que se destacan en el diagnóstico por el propio gobierno del municipio de Aguascalientes de la presente administración, está la imagen de la ciudad que se comienza a percibir con falta de identidad, legibilidad y con pocos hitos urbanos, requiriendo de nuevos elementos urbanísticos que la embellezcan y generen un espacio público que invite a la convivencia familiar y social. Los únicos espacios que aún son centros de convivencia siguen siendo las plazas públicas y los jardines tradicionales, como la Plaza de Armas y el Jardín de San Marcos, en la cual se llevan a cabo una serie de actos artísticos, verbenas, festivales, manifestaciones cívicas, celebraciones religiosas, que continúan siendo un lugar de paseo, reposo y encuentros.

Al igual que otras ciudades modernas ha crecido el parque vehicular que aunado a los talleres e industrias instaladas en la ciudad y la actividad agrícola, contribuyen a la contaminación del ambiente y a la degradación de sus recursos como el agua y la tierra, traduciéndose en efectos importantes como por ejemplo, la aparición de grietas y hundimientos en zonas de la ciudad que ponen en riesgo la seguridad de la población y de la infraestructura.

Desde una perspectiva amplia se puede decir que el desarrollo urbano de la ciudad de Aguascalientes ha sido determinado por los modelos económicos, los cambios en el uso del suelo y el crecimiento poblacional. Su planeación urbana que fue en un tiempo ejemplo en el país, funcionó bajo un modelo capitalista de corto alcance, respondiendo a las demandas inmediatas de equipamiento en los momentos críticos y de transición para adecuarse a la dinámica económica y crecimiento de su población.

- ***Medio Ambiente y Políticas de Sustentabilidad***

La situación geográfica caracteriza a Aguascalientes con un clima semiseco y lluvias escasas, una orografía e hidrología que determina su baja biodiversidad, y suelos frágiles y vulnerables a la erosión, todo ello nos alerta que estamos ante un ambiente natural sensible que requiere de una reflexión profunda sobre su preservación y cuidado, ya que el modelo económico capitalista a la que ha estado sujeta durante mucho tiempo, la ha llevado al uso desmedido e indiscriminado de los recursos, provocando el desequilibrio de los ecosistemas, de su ambiente y sociedad.

Centrado en el desarrollo económico y en los imperativos de la globalización, se dejó de lado concebir el manejo sustentable de sus recursos naturales, que pone en riesgo el futuro del patrimonio natural y de su propia subsistencia. Esta falta de visión ha llevado a una explosión demográfica, al desarrollo urbano desmedido y a un elevado consumo de energéticos y recursos naturales con el consecuente desequilibrio y degradación del ambiente. Entre los problemas que ya se manifiestan en la ciudad se ubican de manera considerable, el acceso al agua, la sobreexplotación de los mantos acuíferos, la desertificación del suelo, el aumento en la emisión de residuos urbanos e industriales, la calidad del aire, el cambio climático y la afectación a la biodiversidad.

Problemas de impacto global, que de no atenderse desde ahora, pueden traer graves consecuencias en una ciudad tan pequeña, por lo que el presente trabajo se suma al esfuerzo que hoy en día se está llevando a cabo desde diversas trincheras, acercándonos primero al conocimiento de éstos fenómenos, para descifrar y proponer a través de un lenguaje estético, una mirada que abone a la sensibilidad y comunique parte de lo que hoy soporta nuestra tierra y el ambiente que nos alberga. Es por ello que desde la propuesta plástica se explicitan los problemas ambientales de relevada significancia, como son el cambio climático y las sequías; la disponibilidad del agua y sobreexplotación del acuífero, así como la desertificación.

### *El cambio climático y sequías*

La industrialización, el crecimiento de la población y la dinámica urbana, conllevan un alto consumo de energéticos en Aguascalientes, que frente a las condiciones climáticas propias de las zonas semiáridas, incrementan su consumo y las emisiones de diversos gases como el bióxido de carbono. A ello habrá que sumar que ahora en su suelo se extiende una plancha asfáltica con reducidas áreas verdes y que junto con los cambios de los usos del suelo agrícola, la quema, y sobrepastoreo, la erosionan modificando las características de humedad y absorción del agua, contribuyendo a incrementar el efecto invernadero y el desequilibrio del ciclo hidrológico del agua, los que traen como consecuencia el cambio del clima de la zona que se traducen en la disminución de lluvias de hasta 75% y el incremento en la temperatura hasta 40° y que se predice continuaran en evolución.

Esta disminución considerable de lluvias agrava las recargas de los acuíferos y de las presas del estado que abastecen a la agricultura y las zonas rurales, bajando drásticamente sus niveles de captación de agua. Pero el cambio climático es hoy un fenómeno global y golpea fuertemente a nuestro país, afectando con sequías principalmente a los estados del noroeste y centro. Durante el 2011 éstas se recrudecieron por la escasez de lluvias lo cual llevó a la Secretaría de Gobernación a emitir la declaratoria de Desastre Natural por Sequía en 26 estados del país incluyendo Aguascalientes, la cual se ha considerado como la peor sequía en los últimos 70 años.



Figura 2.16 Imagen que muestra los estragos de la sequía en Aguascalientes en el año de 2011.



se traducen en mayores costos. A ello se suma considerar que la disponibilidad de agua se reduce aún más en las épocas de sequía, teniendo su impacto directo en las viviendas, y adicionalmente el mal estado que presenta la infraestructura hidráulica, con fugas de agua que aunadas a las propias de las viviendas provocan una pérdida considerada del 59% del agua distribuida como lo ha referido la CONAGUA, (2005) en su diagnóstico del acuífero.

### *Sobreexplotación del acuífero*

Las aguas del Valle de Aguascalientes se encuentran almacenadas en un acuífero subterráneo interestatal con una superficie de 4,700 km<sup>2</sup>, Aguascalientes abarca 63% de éste y es considerado como uno de los más explotados del país. Se explota de manera indiscriminada desde 1940 cuando inició con 44 pozos profundos para la agricultura y actualmente se tienen tan sólo en la zona metropolitana 656 pozos profundos para abastecer las necesidades de consumo público-urbano, de la agricultura, el pecuario e industrial. El área que contiene el 50% del total de los pozos es la ciudad. (CONAGUA, 2009).

En general el suministro de agua para la ciudad es de 625 millones de m<sup>3</sup>, por año, y por otro lado, se tiene una recarga natural del acuífero de 300 millones de m<sup>3</sup> anuales, lo que quiere decir, que se usa más del doble de lo que se recarga, esto se traduce en una sobreexplotación, (IMAE, 2009). A ello hay que sumar los altos costos debido al consumo de energía eléctrica e infraestructura tecnológica que se usa para la perforación de los pozos, que al verse abatidos cada vez son más profundos; actualmente el agua se alcanza a los 800 metros de profundidad a diferencia de los primeros pozos que era a los 13 metros. (CONAGUA, 2009).

Si bien estos incrementos se deben al crecimiento poblacional y urbano, uno de los mayores consumidores y causantes de la sobreexplotación es la agricultura de riego que utiliza 79% del agua en el estado, en la cual juega un

papel importante la producción del forraje y de la alfalfa, como ya se ha comentado.

La perforación vez más profunda de los pozos, tiene su impacto directo en la calidad del agua, ya que se extrae con más sales, fluoruro y otros elementos contaminantes, como pueden ser también las filtraciones de aguas residuales e industriales, afectando significativamente la calidad del líquido que llega a los hogares, poniendo en peligro la salud de la población.

La situación de sobreexplotación de los acuíferos pone en riesgo la sustentabilidad de la economía del estado, de la ciudad y de sus recursos naturales, hecho que ya desde hace cincuenta años fue motivo para decretar la veda del acuífero, lo cual ha sido letra muerta.

### *Desertificación*

La desertificación es un fenómeno propio de zonas áridas y semiáridas, es un problema de carácter global, vinculada al deterioro de los ecosistemas, la reducción del potencial biológico y la productividad del suelo, a consecuencia del cambio climático y la actividad humana (INE, 2011). Es la expansión de condiciones tipo desérticas que se manifiesta con pérdida del potencial productivo, la erosión hídrica y eólica, por el anegamiento, la reducción de la cantidad y calidad de agua superficial y de aguas subterráneas y un rápido agotamiento del tapiz vegetal del suelo. La desertificación es fundamentalmente un problema de desvinculación entre los recursos naturales y el sistema socioeconómico que los explota, o sea, es ante todo un problema de desarrollo sostenible. De acuerdo al IMAE, (2009) en Aguascalientes se ha perdido una porción importante de la cubierta vegetal natural del 50 % del territorio, por el cambio del uso del suelo en las actividades agrícolas, el sobrepastoreo, los incendios forestales, la quema inducida y la creciente mancha urbana que hoy presenta algún tipo de degradación que erosiona el suelo y afecta la recarga de los mantos freáticos, siendo uno de los principales factores que la originan, la agricultura, como se ha mencionado.

Se clasifica al estado de Aguascalientes con un grado de desertificación severa, vinculada además a las sequías que están poniendo en riesgo la seguridad alimentaria de los tiempos venideros, pues hay que considerar que el suelo es un recurso no renovable en el ciclo de vida humana, que necesitarían entre 100 y 400 años para que con la acción del clima y condiciones topográficas, restituya sus características físicas, químicas y orgánicas para restaurar un centímetro de cubierta fértil. (IMAE, 2009).

Sin embargo, en las dos últimas décadas, los problemas ambientales han favorecido movilizaciones de la sociedad civil organizada así como del gobierno, que tienen como preocupación la conciencia ecológica y el cuidado del ambiente. Ante este panorama, la nueva administración municipal preocupada por el desarrollo sustentable de la ciudad ha propuesto y realiza acciones que pretenden vincular el desarrollo económico de la ciudad con políticas del uso racional de los recursos naturales que aseguren la sustentabilidad a las futuras generaciones.

Bajo esta política se llevan a cabo diversas acciones que van desde el ahorro de energía, de recursos hídricos y reutilización de materiales reciclables; el ordenamiento ecológico territorial; promover una cultura de responsabilidad ambiental; participación ciudadana para el desarrollo de proyectos que contribuyan a la sustentabilidad; la reforestación y reconversión de cultivos en función de la disponibilidad de agua evaluando el riesgo económico; normar y promover la recarga y el equilibrio de las cuencas y acuíferos sobreexplotados, entre otros.

- ***Cultura y valores estéticos***

*Determinantes del desarrollo artístico y cultural*

A mediados del siglo XIX en Aguascalientes, al igual que en el resto del país, se respiraba la influencia profunda del porfiriato, de patrones culturales afrancesados y elitistas de las sociedades cultas y civilizadas de las metrópolis europeas, amalgamada con la cultura popular, heredada de siglos tras la

colonia, en la que la tradición religiosa, las costumbres, los toros, peleas de gallos, charreadas, la música vernácula, ferias, romerías y las fiestas regionales, eran el entorno cultural de la sociedad hidrocálida. En esta dualidad se comienza a gestar una clase emergente de intelectuales de la clase acomodada, que se preparan fuera del estado, accediendo a mejores centros educativos y culturales del país para formarse y desarrollar una vida intelectual más rica y plena.

Es a partir del proyecto nacionalista, permeado de una política de izquierda, cuando el Estado mexicano busca la unidad e identidad nacional a través de la educación y la cultura de los pueblos, que sienta las bases para crear e impulsar nuevas prácticas en las diferentes expresiones culturales en México. En esta búsqueda de la identidad de raigambre, se va construyendo y formando una nueva visión de la cultura, estereotipada y homogeneizante de mexicanidad, dictada y promovida desde el centro del país por los principales intelectuales y exponentes de la cultura y las artes del periodo postrevolucionario.

Con el proyecto nacionalista de la postrevolución se alientan las acciones culturales de Aguascalientes, con la incorporación de más eventos artísticos, pero solo en número, alejados de la política cultural central del país y privilegiando las tendencias artísticas del porfiriato, que se mantuvieron todavía durante algún tiempo. (Camacho, S. y Suárez, A. 2010).

A pesar de ello, hubo también un grupo de intelectuales y artistas locales que con una visión, nacionalista, como Manuel M. Ponce y Enrique Fernández Ledesma, entre otros, apostaron al impulso de la cultura en el estado, sentando el precedente para promover el trabajo artístico alejado de los esquemas clasistas e influencias externas.

Un nuevo periodo se distingue por la promoción que buscó llevar el arte y la educación al pueblo, resaltando los valores de la provincia, puesto en práctica por artistas e intelectuales independientes, y en contraparte, el gobierno del estado busca conjuntar en un sólo centro todas las iniciativas artísticas dispersas de esos grupos para dar paso al Instituto Aguascalentenses

de Bellas Artes, a partir del cual estrechan sus vínculos con el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Para 1965 la dirección de éste Instituto fue ocupada por Víctor Sandoval, el cual no sólo cuestiona el centralismo de las políticas culturales del país, sino que con su trabajo desplegado en Aguascalientes, logra una posición estratégica en el medio cultural nacional para influir desde la provincia en las esferas de decisión en este ámbito.

Con la suma de estos esfuerzos es en 1967 cuando se gestará un proyecto cultural de trascendencia para el estado y el país, con la creación de la primera Casa de la Cultura impulsada por Sandoval, concebida en lugar de “Palacio de las Artes”, como una casa de puertas abiertas a todos, dando así alojamiento a las expresiones artísticas que se desarrollaban de manera dispersa décadas atrás, iniciativa, que bajo una actitud negociadora entre los intelectuales locales y las políticas centralistas, lograron el apoyo de los gobiernos estatales y federales a través del INBA, la cual en poco tiempo paso a ser modelo para aplicarse en todo el país.

Durante la gestión de Víctor Sandoval en la Casa de la Cultura, se perfila el desarrollo posterior de la vida cultural de Aguascalientes, fortaleciendo la infraestructura y los programas. Se rescata como patrimonio cultural del estado las obras artísticas de Saturnino Herrán, José Guadalupe Posada y Jesús F. Contreras. Se funda el Museo de Aguascalientes, El Centro de Artes Visuales, la Televisión y Radio Cultural, El Centro de Estudios Musicales Manuel M. Ponce, entre otras acciones, que expandieron las posibilidades de participación a diferentes intelectuales, artistas, promotores de la cultura locales y público en general.

A la salida de Sandoval, se produce una crisis en el ámbito cultural durante la década de los años ochenta. Es así que para los noventa, los gobiernos procuraron revalorar la tradición de las artes y la cultura que se había logrado en las décadas precedentes. A partir de esta situación se realizaron diagnósticos y programas para el desarrollo cultural y artístico del estado, y se establecen planes y programas cuyos principios se fundan en lo

humanístico, la universalidad del pensamiento y los valores estéticos en la diversidad, dando cabida a las diferentes manifestaciones del pensamiento y expresión artística y cultural universal. Un desarrollo que aún a pesar de ello, se desplaza lento y en cierto modo desfasado del ámbito nacional e internacional.

### *La situación actual*

El arte y la cultura son elementos centrales en la vida y la identidad social del estado, actualmente cuenta con una infraestructura cultural acorde a su tamaño y crecimiento, formando parte de su patrimonio. En los últimos veinte años ha experimentado un incremento debido a la dinámica y velocidad del cambio de la urbe, y a la necesidad de extender los servicios culturales a una población cada vez mayor y más heterogénea.

Debido al importante papel histórico que ha representado el hoy Instituto Cultural de Aguascalientes (ICA), en la promoción y desarrollo de una cultura estética, se ha erigido como el órgano principal en la entidad que otorga los servicios artístico-culturales; contribuyen a ello también, instituciones estatales y municipales como el Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura (IMAC), que opera desde hace seis años, el Instituto de Educación de Aguascalientes (IEA), la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA), y la Universidad de la Artes (UA) perteneciente al ICA, de reciente creación (3 años). Estas dos últimas, a diferencia de las demás, tienen como misión el desarrollo de profesionales a nivel licenciatura y posgrado, en los campos de las diversas disciplinas artísticas como la música, teatro, danza, artes visuales, diseño y la gestión cultural.

Los servicios que oferta el ICA se orientan a la promoción y difusión en las distintas áreas de las artes y los oficios y del fomento a la lectura. Así mismo opera en coparticipación programas nacionales del CONACULTA, orientados a niños, a las culturas populares, a los estímulos a creación artística y a la población infantil de las escuelas primarias, ente otros.

Esta institución ha tenido un importante papel al impulsar programas pioneros como El Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, el Encuentro Nacional de Arte Joven y más tarde el Concurso Nacional de Grabado “José Guadalupe Posada”, impulsando la presencia del estado a nivel nacional.

No obstante que la oferta cultural ha aumentado y se diversifica, no ha sido suficiente para impactar de manera más contundente en el desarrollo de un capital creativo y plural en la sociedad, ni en la conformación de un mayor público consumidor de productos culturales.

Entre los aspectos que consideran funcionarios, promotores de la cultura y artistas locales, se expresan como factores que condicionan al desarrollo de la cultura: a la política cultural que ha sido atomizada y poco consolidada organizativamente, a la asignación presupuestal que dificulta la adecuada operación de los programas, a las débiles condiciones laborales de los docentes y la escasa profesionalización, al mantenimiento de la infraestructura y a la exigua observancia a la Ley de Cultura estatal.

Por otro lado en varios diagnósticos y en foros sobre educación artística en el estado, coinciden en que la falta de consumidores de la cultura se deriva en parte a que no se incluye una formación artística como parte esencial del currículo de la enseñanza básica, media y superior, que forme desde la infancia a un individuo y a un público sensible que aprecie el arte y la cultura.

Igualmente habrá que destacar que esta política cultural se ha centrado en la clase media y alta, quienes tienen los recursos económicos para acceder a los bienes y servicios culturales, los cuales por otro lado, al no contar con la suficiente difusión y cobertura en radiodifusoras y programas televisivos, se tornan elitistas. (SEGOB, 2009).

Así se deja desprotegida a un amplio sector de la población, sobre todo de las clases populares y de las zonas rurales, a lo que habrá de sumar que la mayoría de los centros que brindan estos servicios culturales, se ubican hacia el centro de la ciudad, por lo que el acceso se hace más difícil al carecer de la infraestructura cultural en las colonias más alejadas y populares.

Si bien esto es una realidad, también habrá que destacar que últimamente se han logrado avances en materia de descentralización y de infraestructura cultural. Se tienen importantes programas y ha crecido la demanda en función del incremento de la población y la dinámica educativa del estado. De igual manera se ha elevado la formación artística a un nivel profesional, que aún y cuando todavía podríamos considerarlo limitado, hoy los creadores potenciales, tienen la alternativa de estudiar y formarse en el estado, con lo que se está dando mayor dinamismo a la vida cultural de la ciudad, con jóvenes ávidos por explorar nuevos campos del arte, y exigiendo a su vez, una mayor profesionalización de los docentes y apertura a nuevas expresiones, sin dejar por supuesto de lado, lo que tradicionalmente ha sido un valor fundamental en la vida cultural del estado.

### *El desarrollo de la plástica*

En este contexto, el desarrollo local de la plástica ha estado sujeto a los vaivenes de la cultura y de los grupos de intelectuales y gobiernos que han guiado la política cultural, que tiene entre otros antecedentes, desde mediados del siglo XIX, con la Academia de Dibujo y Pintura y el taller de litografía donde se inicio José Guadalupe Posada.

A mediados del siglo pasado, se dio impulso a las actividades plásticas con talleres de dibujo y pintura, presentando exposiciones locales, algunas de ellas organizadas por la Escuela Normal del Estado, el Instituto de Ciencias (actualmente UAA), y una participación importante de los ferrocarrileros, quienes expusieron dibujo, pintura y fotografía, de las cuales en una ocasión la muestra se consideró tan buena que fue enviada al Palacio de Bellas Artes.

Durante ese periodo se creó la Escuela de Dibujo y Pintura Saturnino Herrán, no contando con espacios exprofesos para la exhibición de sus obras, sino hasta la aparición de la Academia de Bellas Artes, predominantemente las cuales se realizaban en el marco de la Feria Nacional de San Marcos.



Otro suceso importante fue la exposición que tuvo lugar en 1965, el primer concurso que se realizó a nivel nacional, pero que en realidad en su momento se calificó más de local y regional, que fue el antecedente de lo que posteriormente sería en 1966, el Concurso Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas, que se continuaba dentro del marco de la Feria pasando a ser en 1981 el Encuentro Nacional de Arte Joven, que prevalece hasta nuestros días.

Hacia 1977 es cuando se dará un nuevo impulso a la plástica con la creación del Centro de Artes Visuales, cuando llegan de la ciudad de México maestros con una formación académica y trayectoria profesional sólida incluso en el escenario nacional, en este campo, para dirigir el Centro, entre los que se encuentran, Elva Garma y Juan Castañeda, formados en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, "La Esmeralda"; siendo éste último oriundo del estado y como director fundador, quien estuvo durante más de 25 años al frente, comenta su visión cuando llegó a Aguascalientes:

... había una intensa actividad pero no se conocía la obra, pues ésta no salía de las limitadas fronteras del estado; se hacía una pintura caduca, entre cubismo retrógrado y un surrealismo trasnochado. Se resistían a aceptar cualquier manifestación más actual. Hasta rechazaban una exposición de Sebastián, quien ahora es un escultor mexicano reconocido internacionalmente. (Castañeda, 2004, p. 43).

El Centro surge con el objetivo de sensibilizar, enseñar y difundir el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía y la cerámica, y desde su creación se lleva a cabo una enseñanza no formal, a través de talleres libres que se continúan ofertando a un amplio público heterogéneo, de niños, jóvenes y adultos con o sin ninguna formación artística.

El Centro de Artes Visuales durante todo este tiempo ha sido el foro para la producción plástica en el estado y se fortalece con la participación en los Encuentros Nacionales de Arte Joven, así como del intercambio y asistencia en otros espacios de importancia a nivel nacional, impulsando la presencia de los creadores locales, algunos de los cuales han llegado a obtener reconocimientos y premios. Igualmente con su labor ha contribuido a la

formación de públicos de arte y de docentes que han continuado con la labor de enseñanza artística.

Ello no significó que la plástica en Aguascalientes tuviera un buen nivel de calidad, por lo que el Centro a iniciativa de Castañeda, se propuso impulsar en 1990 los Encuentros Estatales de Artes Plásticas, con el propósito de pulsar el nivel artístico en la entidad en un marco incluyente, en el que todas aquellas personas con inquietudes artísticas a nivel de aficionados o de creadores participasen, los cuales vieron su fin en la cuarta emisión, ya que en ellos se apreciaba el:

...estancamiento del arte en la entidad, sin las inquietudes y actitudes características del arte contemporáneo [...] No hay evolución cuando vemos productores cuyas obras, fechadas ahora, pudieron ser realizadas varios años antes sin que alguien lo note. Varios tienen intenciones de cambio, pero con formas caducas, agotadas en el expresionismo abstracto informalistas de los años cuarentas o cincuentas. (Castañeda, 1994, p. 64).

Estos encuentros para ésta última edición, a juicio de Castañeda, mejorarían sustancialmente en calidad a sus precedentes, entre la gran variedad de técnicas, tendencias y estilos, en el que se observó una fértil presencia de la fotografía, la escultura y la pintura que brindaron un panorama plástico aceptable, siendo un espacio real de confrontación artística, pero en algunos casos autocomplacientes para los creadores, pues aún en la actualidad, es exigua la presencia profesional de la crítica del arte, la cual permite establecer ese sano puente entre productores, autoridades de la cultura y el público consumidor de los productos artístico.

Durante el periodo de recuperación de la actividad artística en la ciudad se continúan abriendo espacios para el fomento y difusión de la creación plástica y artística como el Centro Cultural los Arquitos (1994), el Centro de Investigación y Experimentación Gráfica, "El Obraje" (2000), el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en 1991, La Galería Ex-Escuela de Cristo (2004); el Museo Nacional de la Muerte (2007) y el Centro Cultural Universitario, los dos últimos de de UAA, entre otros más.

En ellos, al igual que en el Centro de Artes Visuales, en el Museo de Aguascalientes y la Casa de la Cultura, se continúan impulsando eventos importantes de exposiciones locales, regionales, nacionales e internacionales, dando mayor cabida a diferentes expresiones artísticas de los creadores en géneros como el arte conceptual, la fotografía, arte objeto, *performance* e instalaciones, entre otros, de los cuales destaca el evento denominado “Se Instala la Muerte”, que se realizó durante más de un lustro y que desapareció ante una decisión fallida de un cambio de administración sexenal. Este foro fue de manera sistemática precursor de la práctica de la instalación en el estado y con un alcance interestatal con la participación del CONACULTA, el ICA y el circuito cultural de la Región Centro Occidente del país, impulsado por Yolanda Hernández Álvarez, quien fundó y estuvo al frente del Museo de Arte Contemporáneo.

## LARA, FONSECA, BARBA Y LEÓN CON "MONTAJES" EN EL POSADA

POR DANIEL DE LIRA L.

Jaime Lara, José Fonseca, Faustino Barba y Arturo León, tienen en su exposición colectiva MONTAJES, cuatro visiones plásticas en torno a la temática mexicana actual.

Para esta exposición es pertinente destacar que la inauguración fue el 15 de septiembre, dato que también se inserta en la obra presentada. Por cierto, la inauguración consistió en un acto en extremo informal, carente de atención o educación para presentar la exposición y los expositores con el público, que fue numeroso, y que además hubo un vino de segunda que al parecer se acostumbra en esos actos.

Las obras que se presentan tienen un punto de coincidencia en su contenido nacional, no nacionalista, podemos decir que proponen preguntas, infieren deducciones y conclusiones y dejan incógnitas. Su carácter histórico, político y social crea el canal de comunicación con el espectador con el que busca despertar una reacción ante la obra plástica. Una reacción, que inclusive puede ser un sentimiento de molestia, como ellos dijeron en una entrevista que les hiciera Radio Universidad.

Qué bien que el ICA nos permita apreciar esta técnica plástica, que es tan recurrente en los museos de arte moderno del mundo, y qué mejor que apreciar el trabajo de estos cuatro expositores, que con algunos más representan el quehacer plástico de nuestro Estado.

Para invitar a esta exposición, es útil recordar que los montajes, llamados también instalaciones han llegado a consolidarse como otra alternativa de expresión plástica, su finalidad es redimensionar el espacio, crear ambientes psicológicos, envolventes, donde el público es un elemento más y un autor especial al interpretar el conjunto de signos y símbolos presentados como propuesta estética.

Faustino Barba presenta un montaje de campanas que quizá comiencen por recordar el día de independencia, de países reales o imaginarios, el bullicio de la serpentina recuerda días de fiesta que recuerdan campanas mudas. Su obra es quizá la más sencilla, sus recursos bastante simples, su mensaje directo.

Jaime Lara y José Fonseca son los que acaparan la atención. Lara retoma uno de los símbolos más polisémicos, como él lo expresa, la calavera grande, enorme, presidiendo un desfile de banderitas blancas y negras, la paz y la destrucción, la guerra, coexistiendo en una misma base. Llegando al suelo una visión política, las hojas de maple, el dólar norteamericano y el maguey: el TLC, otra visión más de la muerte, ¿otra visión más del inframundo latinoamericano?

Fonseca también se vuelve lúdico con un juego de alambres. Aquí te sientas; una instalación con estacas cubiertas por un condón, la televisión con el discurso de las masas a punto de llegar al sanitario y de

frente la ausencia, sillas, estacas y una tela tricolor. Fonseca expresa el problema del Sida en niños y mujeres.

Finalmente, el montaje de Arturo León, quien sabe si todavía lo siga permitiendo el Museo Posada. Marinas es su título. Su autor quiere dar una visión de la destrucción ecológica, haciendo él mismo la destrucción de los peces enriqueciendo la atmósfera. Si se le critica que es el trabajo más "flojo" yo creo que es el que estuvo sin una idea clara de planeación y permanencia, pues los peces

que ha metido en una bolsa de plástico están en un estado lamentable al olfato de descomposición, además no se puede saber que tienen, el agua ha comenzado a perder sus cualidades.

Este caso se ha comentado entre los cuatro; desde luego vale también como experiencia.

Al parecer MONTAJES permanecerá hasta los primeros días de octubre, bien vale la vuelta explorar las obras que expone esta dimensión del arte.

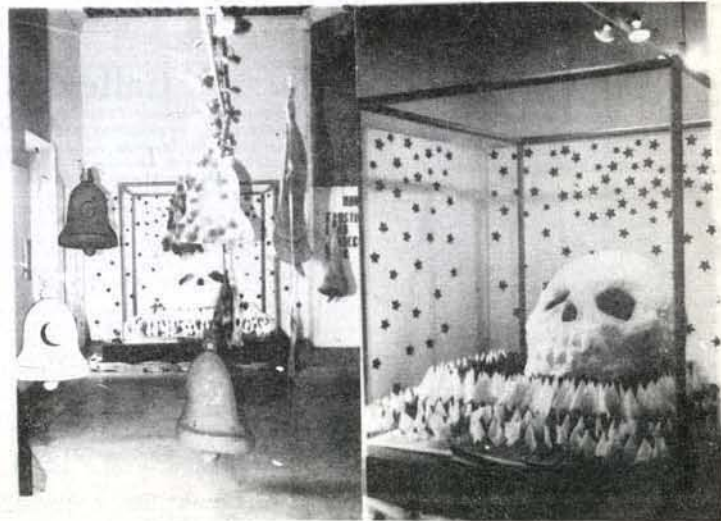
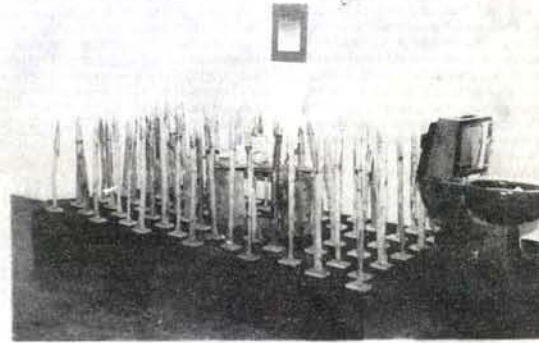


Figura 2.17 El Museo Posada abre sus puertas a otro tipo de manifestaciones distintas a la gráfica

Cabe mencionar que como exposiciones que antecedieron a la práctica de la instalación, se encuentra una individual en el Centro de Artes Visuales en 1992, de Lara Arzate y dos de carácter colectiva, igualmente realizadas por productores locales en el Museo José Guadalupe Posada, en 1992 y 1993, respectivamente.

Una nueva etapa lo marca la creación de la Licenciatura de Artes Visuales en 2002, y posteriormente, la Universidad de las Artes, ambas del ICA, las cuales han dado empuje a la cultura local, ésta se abre para dar un renovado impulso a los retos del siglo XXI y ensanchar los campos del desarrollo creativo. Su objetivo es la formación de creadores en el estado, además de la docencia, la investigación y la difusión del conocimiento en el campo de las artes.

Bajo este entorno, actualmente la plástica en Aguascalientes ha despegado con la formación de un nuevo grupo de creadores que a través de las diversas experiencias e intercambios académicos con otras universidades, museos y galerías de arte de la región y de la Ciudad de México, han generado una renovada dinámica, en donde la incursión en el arte actual comienza a ser una práctica de las nuevas generaciones.

Por su parte el IMAC, se crea en 2008 con el propósito de generar una política cultural para la ciudad, que integre a los diversos agentes culturales, públicos y privados, que fortalezcan la identidad local y la cohesión social de los habitantes del municipio. Este organismo retoma como valores fundamentales, la cultura de no violencia, el respeto a los derechos humanos, la equidad de género, la multiculturalidad y la sustentabilidad. (Terán, 2011).

Esta instancia contempla acciones y programas importantes, cuyas iniciativas están orientadas a la educación, la creación y el acercamiento del arte en la comunidad, con especial énfasis en aquellas zonas del municipio marginadas. Algunos de ellos son Arte y Cultura en mi Barrio, y el camión el “Cometa”, el cual atiende a la población infantil. Otras acciones con las cual se impulsan diversas manifestaciones de arte y cultura, es el Corredor Cultural del Centro Histórico de la Ciudad, que a su vez promociona y difunde tanto a

artistas locales con o sin trayectoria en diversos campos del quehacer artístico, al igual que de diferentes orígenes del país o incluso internacionales; a ello se suma a los creadores emergentes aguascalentenses. Cabe destacar que la difusión de estos productos culturales se realizan con especial énfasis en espacios públicos, creando de esta manera, por ejemplo, circuitos de expresión urbana, incluso más allá del centro de la ciudad, a través de exposiciones plásticas, conciertos, teatro y cine callejero, y otros más.

Un valor que quizá aún no está muy vinculado dentro del marco de la creación de las artes y la cultura, es el correspondiente a la sustentabilidad y el cuidado del medio ambiente. Sin embargo esta instancia trabaja de cerca con organizaciones civiles y otras áreas de la administración municipal, llevando a cabo acciones en pro del fomento de una cultura de corresponsabilidad ambiental, también da muestra de la apertura para incorporar nuevas acciones que a favor de este principio se realicen dentro del campo de las artes, tal es el caso de la exposición instalación ***Des-ciertas Raíces*** que se propuso en el marco del primer Festival de la Ciudad en el 2011, para contribuir a sensibilizar de la situación de la desertificación que está sufriendo el estado y la ciudad como consecuencia de las alteraciones que ha llevado consigo el crecimiento de la urbe y la sobreexplotación de los mantos acuíferos.



**3. PROPUESTA DE ARTE PÚBLICO URBANO  
MEDIOAMBIENTAL PARA LA CIUDAD DE  
AGUASCALIENTES**





### 3. PROPUESTA DE ARTE PÚBLICO URBANO MEDIOAMBIENTAL PARA LA CIUDAD DE AGUASCALIENTES

#### 3.1 Una mirada al arte público de la ciudad de Aguascalientes

El arte público que se encuentra en la ciudad es principalmente conmemorativo, con sólo tres esculturas monumentales que recuerdan un tanto la estética fascista y algunas de formato menor, que representan por medio de la estatuaria a los héroes patrios, que autorreferencialmente se alzan oteando el paisaje de fraccionamientos, plazas o glorietas, y cuyas imágenes hasta la fecha, continúan siendo motivo de homenajes institucionales, acorde a viejos esquemas de exaltación patrioter del discurso oficial. Un arte que ya desde hace años no representa simbólicamente a la ciudad actual, además de que poco o nada le dicen a sus habitantes pues incluso esos personajes, han perdido el nombre propio, pues cuando los ciudadanos se refieren a ellos, son nombrados simplemente de manera genérica y despectiva como: los “monos”.



Figura 3.1 José Ma. Morelos y Pavón vigila en toda su extensión territorial a la ciudad, desde lo alto del fraccionamiento habitacional que lleva su nombre.

A propósito de la monumentalidad, del lenguaje abstracto y geométrico en intervenciones en el espacio público natural, se halla una escultura de gran formato construida en metal. Se emplaza a pie de carretera en la salida sur de la ciudad, del escultor Sebastián: es *La Puerta Saturnina*, que pretende conjugar e integrar el entorno agreste natural, con los atardeceres y los avistamientos nocturnos desde el lugar en que se encuentra, aludiendo conjuntamente en el discurso al planeta Saturno, cuyo título en juego de palabras, reconoce también conceptualmente al pintor aguascalentense Saturnino Herrán, para ligarlo a la atmósfera, al color natural del paisaje y al de la obra de éste último, en homenaje a quien se le considera como el precursor de la escuela mexicana de pintura y de la mural.



Figura 3.2 *La Puerta Saturnina* se muestra decolorada. Su pequeña plazuela con sus bancas y volúmenes poliédricos vandalizados, sin luminarias y la vegetación circundante en el descuido.

Si bien la obra guarda cierta relación con el contexto histórico, cultural y geográfico, se encuentra actualmente en lamentable estado, abandonada en su pretendida integración, que le cierra la puerta tras la indiferencia tanto de la gente que no la siente suya y no la visita, así como del gobierno estatal que durante doce años consecutivos parece no haberla incluido en los programas de mantenimiento del patrimonio cultural del estado, probablemente debido a que la escultura fue encargada en 1998 por una administración pública, distinta al partido político que estuvo en el poder durante su adquisición.



También recientemente, han sido puestas en escena con financiamiento de recursos públicos en el Jardín de San Marcos, el de mayor tradición de la ciudad, una serie de esculturas realistas, la mayoría de escasa factura, nostálgicas o festivas, que intentan rescatar y revalorar a los personajes anónimos característicos de diferentes épocas que cotidianamente han transitado, disfrutado o han hecho de él su lugar de trabajo, y que son vistas al mismo tiempo, con pretensiones de ornamentación turística y de recuperación de la memoria ciudadana. Iniciativa emprendida por administraciones municipales precedentes, que intentan reivindicar y mostrar una cultura plena en valores añejos para poner de manifiesto la *sensibilidad* de la colectividad por medio del arte, lo cual obedece más a iniciativas y gustos personales de funcionarios en turno; acciones que finalmente se asocian a la promoción de su imagen y prestigio político, más que a responder a políticas de gestión y creación culturales, acordes a la dinámica y necesidades presentes en la sociedad de hoy en Aguascalientes.

Por ahora la administración municipal actual en ejercicio, se replantea el objetivo de dicha acción con la puesta en marcha del programa “Si este Jardín Hablara”, que tiene como propósito converger, en la consolidación de un museo de sitio que aborde aspectos sobre historia, tradición y vida cotidiana de tan emblemático lugar.



Figura 3.3 En los espacios públicos ciudadanos sólo hay lugar a las representaciones miméticas.

Por otro lado como parque temático, la Plaza de las Tres Centurias forma parte del patrimonio cultural industrial incluso de la nación, con su museo de sitio integrado, el cual es un espacio intersticial turístico, donde se exhibe escultura de figura humana que ilustra y ambienta con un carácter didáctico, escenas que corresponden a las vicisitudes que histórica, social y culturalmente se dieron durante el periodo de vida de los Ferrocarriles Nacionales de México por poco más de una centuria. Piezas, que con aire de heroicidad, se muestran como un reconocimiento a la labor de sus esforzados obreros que en afanosas representaciones omiten e ignoran las lucha sociales del gremio, decoran la Plaza con una estatuaria por demás idealizada, que pregona en bronce, anónimas biografías, además de subrayar la trascendencia que tuvo esta industria para la vida de la entidad y del país.



Figura 3.4 Los obreros ferrocarrileros en plena faena.

Existe por otro lado, un parque temático que se distingue por su acervo orientado al patrimonio natural, que sigue del mismo modo una vena educacional y turística similar a la anterior, el cual es El Caracol, que igualmente posee su museo de sitio. Éste se finca sobre una zona de yacimientos fósiles, en donde además de la investigación, conservación y



exhibición de restos de ese género, se da la recreación paleontológica de una cañada verde y natural, exuberante y en suma idílica, poblada de especies de animales extintos que en eras remotas habitaron el territorio que en la actualidad ocupa el estado, los cuales reproducidos en fibra de vidrio a escala considerada como real por los investigadores, son convincentes desde su estática artificiosidad, lo cual discrepa con sus pares primermundistas no por falta de rigor científico o artístico, sino por la carencia presupuestal, que les permita dignificar aún más esas tareas que se traduzcan en resultados y productos todavía mayormente vívidos.



Figura 3.5 Un aspecto de la fauna que padece en El Caracol.

En la ciudad hay otros ejemplos de arte en la calle que conmemoran retóricamente en conjuntos escultóricos al “Caballero de la Triste Figura”, a la familia o que hacen apología de la tauromaquia, o escultura geométrica abstracta arquitectónica, *Plop Art*, encargos asignados del mismo modo desde la benevolencia gubernamental, a artistas de galería turística.



Figura 3.6 Conjunto escultórico emplazado en el corredor turístico del Paseo de la Feria que da la bienvenida a los paseantes de la tradicional Feria Nacional de San Marcos.

Hay por doquier en la ciudad esculturas de cuerpo completo, bustos, personajes metafóricamente *entambados*, *descabezados* y hasta monumentos al basamento, o a un colector de aguas residuales junto a un río; u otro, que por inercial decreto oficial se convirtió en eso y que quedó integrado positiva y apretadamente en la mancha urbana, como testimonio histórico de la Gran Fundición Central Mexicana que asentó sus reales en Aguascalientes en 1895, cuyos propietarios fueron la acaudalada familia Guggenheim y el cual era un horno de fundición de metales.



Figura 3.7 Un monumento de *arte conceptual* a las aguas negras que Piero Manzoni hubiese firmado como su obra cúlmen.





Figura 3.8 Herencia volumétrica del porfiriato que quedó como testigo de la expoliación de los recursos naturales y de la mano de obra aguascalentenses.

Insignes héroes, presidentes de la república y municipales, gobernadores, célebres personajes o anónimos, históricos o revolucionarios, que desde sus pedestales desgastadamente honran un pasado mudo y silente que reclama un *requiescat in pace* a la representación autorizada de la historia oficial, para dar un paso a otras miradas contemporáneas, de ser y hacer cultura, y sobre todo, de hacer ciudad.

Temporalmente la ciudad, en concreto la Plaza de Armas y sus alrededores, han funcionado como marco para exposiciones itinerantes de arte contemporáneo en la calle. Entre ellas destaca la muestra de Juan Soriano realizada en el año 2000, cuyo tema giró en torno a un bestiario creado desde su imaginaria. Esta muestra estuvo compuesta por diez esculturas "monumentales", que se veían más como ampliaciones de obra de taller o de caballete, que como arte público en el sentido actual del concepto, sin ninguna preocupación de integración particular al sitio específico, por lo tanto poseían la cualidad de ubicuidad debido a su excelente factura, brindando un aliento y una pausa para el deleite y disfrute de los habitantes de la urbe, además de modificar a su tiempo, placenteramente el espacio público. Acción que en sí misma, representó un homenaje a su prolija y consolidada trayectoria, exhibida



en su turno en esta entidad para conmemorar el 425 aniversario de la fundación de la ciudad y los ochenta años de vida del artista.



Figura 3.9 Toro, una de las diez esculturas en bronce que se exhibieron con una amplia aceptación y gusto del público ciudadano.

Finalmente, hay en la ciudad como el caso más notable, en Palacio de Gobierno, pintura mural de hechura rutinaria, que se asoma anacrónicamente al espejo de la mexicanidad, creada a varias décadas de distancia, tal cual lo concibieron en su momento los clásicos de este género artístico, con un tratamiento discursivo y técnico formal que le es familiar de suyo, realizada para constatar con discrepancia o no, en general, la historia, la política, la cultura y la sociedad en el estado.

## **3.2 Desarrollo de la propuesta plástica**

### **3.2.1 Consideraciones conceptuales**

Debido al panorama anteriormente expuesto, en cuanto a la situación que ha llevado a la ciudad de Aguascalientes a presentar un acentuado desequilibrio ecológico que se manifiesta en la creciente desertificación de la tierra, escasez de agua y sequías, ligados a un constante deterioro de la calidad de vida en la

ciudad, entre otros factores, ha sido motivo de alerta en los últimos años, por lo cual se están realizando diversas acciones para paliar esta situación.

Uno de los pasos que ha dado el gobierno municipal de Aguascalientes a través del Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura (IMAC), sobre esta problemática, consiste en incorporar el valor de la sustentabilidad como un principio rector de la cultura, y que en consecuencia, se realicen acciones que contribuyan a la sensibilización de la población y a los diversos sectores de la industria y el comercio, respecto a la necesidad de la protección y del cuidado del medio ambiente y del lugar en que se vive.

Por otra parte, ha existido una apertura hacia las nuevas formas de expresión artísticas contemporáneas, que propician el abandono de prácticas tradicionales y anquilosadas de representación que durante décadas permearon el ámbito cultural en el estado y en la ciudad, de tal manera puede verse ahora por ejemplo, que el IMAC apoya de manera abierta proyectos artísticos, educativos y culturales para los espacios públicos.

Es a partir de esta política que las expresiones culturales encuentran cabida bajo una renovada concepción que no sólo ve al arte como algo que se lleva a la calle o que coloca simplemente objetos artísticos en el espacio público, sino que se ha mostrado el interés de que el arte y la cultura se integren al tejido social.

La finalidad consiste en promover valores que refuerzan la identidad, el sentido de pertenencia y propician un diálogo de corresponsabilidad con el entorno, donde son producidos y emplazados los productos culturales, para el goce y disfrute de la comunidad, por lo cual este tipo de acciones representan una vía alterna para ensayar proyectos de arte público en su vertiente urbana.

En este marco se inscribe la presente propuesta de carácter ambientalista, con el propósito de señalar nuestra relación con la naturaleza y de sensibilizar sobre estos problemas que afectan al medio ambiente y por tanto a la ciudad.

Es en este contexto que se realiza la propuesta de arte contemporáneo ***Des-ciertas Raíces***, cuyo título es una contracción y un juego de palabras que hace referencia a las raíces tanto culturales como geográficas de Aguascalientes, como una instalación transitable de temática ambientalista de grandes dimensiones que se propuso a los habitantes de la ciudad, expuesta en el marco del primer Festival Cultural “Nuestras Raíces”, realizado con motivo del aniversario 436 de su fundación en el mes de octubre de 2011, expuesta en la plaza principal del 22 al 28 de octubre de 2011.

En esta obra se trae a la Plaza de Armas un fragmento de la naturaleza para modelarlo, con ello volver a imaginar y reinterpretar desde la ciudad, un renovado intercambio con aquélla.

Se trata de plantear la relación con el entorno natural y su cuidado, articulando historia, vida cotidiana y tradición. No propone un regreso romántico a la naturaleza sino a la conciencia, enfatizando nuestra pertenencia y los lazos con ella, ya que se parte del principio de que el ser humano es naturaleza y que la existencia de ésta es la nuestra, y que al igual su historia y evolución, se encuentran engarzadas a nosotros.

***Des-ciertas Raíces***, busca también crear una metáfora paisajista con una instalación, que refuerce la estética del escenario urbano, para fundir arte y naturaleza en el espacio público, en una suerte de recuperación visual del entorno, que busca aportar una renovada presencia material e inmaterial al ámbito urbano, que coexista con la arquitectura del lugar, para representar un universo simbólico de la comunidad.

Esta exposición propone principalmente la utilización de elementos orgánicos e inorgánicos como una muestra física y simbólica de la riqueza geográfica que posee el territorio de Aguascalientes, el cual representa su patrimonio natural, su herencia, y recurre como vehículo para expresarlo, el arte público en el entorno urbano.

Por lo anterior es pertinente abordar las respuestas a los cuestionamientos iniciales, motivo de este trabajo: ¿Es posible realizar

propuestas artísticas medioambientales fuera del entorno natural, trasladando los materiales de ese entorno a un espacio público urbano? ¿El espacio público urbano puede funcionar como un marco expositivo para la exhibición de este tipo de trabajos artísticos?



Figura 3.10 Frans Krajcberg, *Vision of the Revolt*, 1988. 10 x10 x 6 m. Árboles calcinados traídos de la Selva Amazonas a una ciudad de Brasil.

Para responder a estos cuestionamientos se recurre al arte público que en vasos comunicantes con el arte urbano otorgan el marco conceptual para este propósito, que aunados a aquellos aspectos formales desde el punto de vista de la plástica, permitan materializar estas intenciones ya que se les puede estructurar al hecho urbano y artístico.

En principio, ubicamos que esta propuesta se deriva de la preocupación de una problemática urbana y ambiental, que se inserta en el ámbito del quehacer del arte público, ya que se parte de la perspectiva de que éste trata de la socialización de la cultura y del arte, desde el cual se produce la obra de manera individual con tintes activistas, en la que converge un análisis interdisciplinario, que se orienta a la comunidad, para poner de manifiesto esa problemática que requiere de la atención o de la mejora, emulando el concepto de escultura social que Joseph Beuys desarrolló ampliamente en sus propuestas ambientales, al fusionar arte y vida. De esta manera se tiene la

facultad de llegar a un amplio grupo heterogéneo de personas no avezadas en el arte contemporáneo, y que por encontrarse la obra, en un lugar público de acceso abierto escapa a las restricciones que imponen los espacios exprofeso para la promoción y difusión del arte.

De igual forma se considera como un canal de participación y comunicación, de organización y representación que se integra al tejido social por sus características mencionadas, es producido y compartido entre la sociedad.

Como propuesta de arte urbano la obra pretende alejarse de los valores de unicidad, de la lógica del monumento y de la monumentalidad en el sentido de la conmemoración. Por el contrario se vincula al entorno y al contexto para dotarle de un significante al lugar, como lo ha señalado Oscar Olea (1980). Se trata de hacer ciudad, de crear un arte útil para la comunidad, como un elemento, como un proceso de regeneración urbana, que pueda entre otras cosas, lograr una revitalización semiótica del espacio ciudadano con espacios de información, con la participación real o virtual de la comunidad o la desmercantilización y una posible re-funcionalidad del propio lugar, posibilita dar respuestas a los condicionantes que exige abordar el espacio público con el empleo de diversas técnicas, discursos artísticos con el concurso o análisis interdisciplinar.

Lo anterior podrá sobrepasar la concepción que se tiene de la práctica estética urbana que se centra en la remodelación de fachadas, peatonalización de calles o de situar arte de formato mayor o menor por todos lados. Esta propuesta propone que los ciudadanos sean actores activos y que con su participación en el consumo de la obra artística completen el discurso que expone la problemática sobre los desequilibrios ecológicos que enfrenta Aguascalientes.

En este sentido la propuesta cuestiona las prácticas implícitas del modelo económico que ha conducido a la sobrepoblación, al crecimiento desequilibrado de la ciudad, a la proliferación de enclaves anónimos como los *no-lugares*, la construcción cada vez mayor de infraestructura viaria restando

espacios de convivencia y encuentro a la ciudadanía, al desmedido uso de los energéticos no renovables, de prácticas extensivas de cultivo, la sobreexplotación de los acuíferos y la consecuente degradación del suelo, entre otros, que conducen al cambio climático y sus consecuencias traducidas en sequías y la desertificación acelerada en Aguascalientes.

Se dejan ver por parte del Ayuntamiento actual algunas acciones encaminadas al fomento del uso de transportes alternativos, como la construcción de ciclovías además del rescate y regeneración de espacios degradados en zonas marginadas al oriente de la ciudad, con la aplicación de proyectos de sustentabilidad basados en la creación de zonas ajardinadas y de fomento a la recreación, al deporte, al arte y la cultura, en la intención de consolidar un plan integral.

Continuando con la propuesta artística, ésta representa una oportunidad de trabajar actitudes y valores de respeto hacia el medio ambiente, al tiempo que crea mayor conciencia sobre el consumismo. Ésta es una respuesta ante la globalización y sus efectos, que permiten ubicar desde otra perspectiva lo descentrado de las prioridades humanas y de la necesidad de ponerlas en su justa jerarquía en favor a la calidad de vida del ser humano y de la naturaleza que le cobija.

Por esto la obra subraya la función pública y social del arte en concordancia con la naturaleza, alerta sobre su fragilidad, invita a investigar a los trabajadores del arte sobre los fenómenos naturales, para que a través del diálogo con su obra, se contribuya en la promoción de su cuidado, conservación y mejoramiento.

Como uno de los recursos que ofrece el concepto del arte en el campo expandido se eligió a la instalación por su gran versatilidad, ya que puede irrumpir en el espacio y reorganizar los elementos plásticos para reconstruirle, para crear un espacio tiempo-expositivo asociado a los elementos naturales que se le emplazan, con un fin estético y comunicativo para este caso, entre otros aspectos que lo delinearán y se abarcan más adelante.

Los medios plásticos utilizados para su confección no son los convencionales, *los puros*, los tradicionales, ya que en concordancia al carácter procesual de la obra, éstos deberán diluirse, para dar paso a los conceptos que maneja la propuesta.

La instalación es completamente efímera, supera la condición del objeto cerrado, su esencia radica en la desmaterialización precisamente del objeto artístico en contraparte a la idea tradicional del arte que realiza obras únicas, permanentes, decorativas o conmemorativas. Se inscribe en el concepto que supera la idea de monumento en la que se aprecia una expansión multidisciplinaria, abierta a la relación con el espacio público y la arquitectura del lugar:

Los aspectos temporales son incluidos como componentes esenciales de la obra, que determinan su persistencia, y no como elemento negativo contra el que las obras de arte tradicional luchaban para asegurar su permanencia. La obra se entiende como un signo vital, temporal y cambiante, construida con materiales naturales y efímeros; el aspecto cíclico de la naturaleza es parte de la obra, su transformación, o incluso su desaparición debido a la acción de los elementos naturales, es prevista o buscada por los autores. (Crousse, 2011, p.28).

Ante el amplio abanico de intervenciones en el espacio público, en cuanto a la relación con el tiempo y el espacio se consideró el modelo de Javier Tudela, mencionado en el capítulo I. Con base en este modelo se ubica a la propuesta artística en la dimensión temporal como una intervención de carácter efímera, y en la dimensión espacial como una intervención *in situ* o *site specific*.

Lo anterior se encuentra condicionado tanto al uso de materiales naturales orgánicos e inorgánicos con los que fue confeccionada la instalación que tienen un ciclo de vida y por aquellos aspectos que delimitan, restringen y norman el uso del espacio público, toda vez que el espacio de emplazamiento de la obra es la Plaza de Armas, que corresponde a un lugar que es utilizado para una gran variedad de actividades de la vida social, cultural, política y económica de la ciudad.

La instalación posee el atributo de integrar al sujeto a la relación y acción en el propio espacio, por medio de la experiencia multisensorial, para incluirle como parte de la propuesta toda, donde, como apunta Simón Marchán (1994), el espectador no sólo es invitado a participar sino a recrear y proseguir el proceso inherente de la obra misma.

Esta propuesta anhela ser el inicio para una re-funcionalidad de la Plaza, con la intención de que en un futuro, se convierta en un espacio, en un foco de atención cultural para este tipo de iniciativas; como un lugar expositivo que de manera periódica, dé cabida a proyectos artísticos de índole medioambiental, facilitar paralelamente, otra opción para la difusión y consumo de los productos artísticos, y si cabe la palabra, constituirse en una suerte de “museo” sin muros, verde y ambientalista, abierto en esencia a todo público y artistas, al que va a su encuentro para atraparlo, envolverlo, integrarlo y fusionarle en un paisaje incluyente que propone un sentido de vivir armónico en comunidad y con la naturaleza, y que distinga con el tiempo al sitio y a la ciudad, por el fomento en el desarrollo sustentable y la calidad de vida.

Eco-arte efímero y frágil por los materiales elegidos para su creación, pero no así como testimonio cálido y perseverante que aspira habitar la memoria colectiva, en un ciclo que concluye como la naturaleza misma y que vuelve a su origen, a la tierra, la que refrenda angustiadamente una oportunidad más para reconciliarnos con ella, y que no propone soluciones definitivas, ni pretende adoptar posturas mesiánicas ni fundamentalistas, sino ser el vehículo transmisor de un estado de las cosas.

### **3.2.2 Elementos plásticos de la obra**

- ***Lugar de emplazamiento***

Nos movemos en dos parámetros cuyas interacciones nos definen; en ellos se sitúa la vida y con ella, sus actividades y producciones. Lo que diferencia a las distintas culturas no es, en el fondo, sino su forma de definirlos y entenderlos, el uso particular que cada una hace de ellos. Uno de esos parámetros es el tiempo; el otro, el espacio (Arenas et al., 1988, p.17).



El sitio de emplazamiento se eligió en función de que posee la cualidad de ser un lugar de gran afluencia y de libre acceso a todos, de encuentro y de identidades, donde históricamente la gente se congrega para comunicar sus ideas y creencias y para socializar en general. Es el espacio público sabido como “la reserva territorial dedicada a la movilidad, al contacto social y al disfrute del entorno. De ello se deriva la necesaria política de dotación, acondicionamiento y decoro de los espacios públicos en los que el arte puede cumplir un papel sustancial” (Remesar, 1997, pp. 14-15).

Así el espacio público es el escenario de actuación artística. Este lugar es la plancha de la Plaza de Armas de Aguascalientes debido a su alto valor simbólico, histórico, social y cultural, pues constituye el centro y origen a partir de la cual nació y se expandió la ciudad. Forma parte de los elementos emblemáticos que dan identidad a la ciudad, alberga a su alrededor las principales edificaciones como los Palacios de Gobierno, la sede del Poder Legislativo y la Catedral Basílica, que presentan en su conjunto los poderes administrativo, político y religioso, respectivamente.



Figura 3.11 Litografía de Daniel Thomas Egerton Antigua Plaza y Catedral de la Villa de Aguascalientes, siglo XIX.

Es el lugar público más antiguo destinado para la vida colectiva, el cual ha sido testigo del crecimiento y transformación de la ciudad, ello nos da muestra de las transiciones que tuvo ese espacio en sus diferentes épocas con

su arquitectura; nos habla de los momentos claves de la historia que vivió durante la colonia, la independencia, la reforma, la revolución y el movimiento cristero, hasta llegar a nuestros días.

Así nos deja ver esta larga historia cuyos elementos arquitectónicos han prevalecido y han sido modificados hasta la actualidad como son, la Columna con su Exedra, la fuente, su arbolada, las bancas y arbotantes, un lugar que ha sido siempre como dice el escritor Eduardo J. Correa citado por Gómez, “la entesada de recibir de la ciudad” y “el sitio de reunión de todos” (1988, p. 98), en donde la sociedad encuentra reposo y contemplación, convivencia y esparcimiento, fiestas, verbenas, romerías, procesiones y desfiles, entre otros. Un lugar de encuentro a las manifestaciones políticas, sociales y religiosas.

En ella se lleva a cabo también la actividad comercial, de vendedores que encuentran ahí espacio para la supervivencia. Es un sitio de encuentro, con una gran afluencia de personas de todos lados de la ciudad e incluso de la entidad federativa, “donde diversos grupos y clases sociales aparecen juntos en una forma altamente estructurada, segmentada por espacio y tiempo, sin embargo entremezclándose e interactuando en el mismo sitio” (Low, 2005, p.2); es además el lugar turístico por excelencia, de esta manera la plaza es como un espejo cultural a través del cual puede verse a sí misma la sociedad.

Desde el punto de vista plástico, se considera a la Plaza no sólo como el lugar de ubicación de la obra, sino como parte de la misma ya que se concibe también como un lugar para el arte, como un soporte donde el artista proyecta sus intenciones, sus preocupaciones e inquietudes estéticas y sociales, para modificarla en cierta medida o transformarla eventualmente, a pesar de sus grandes dimensiones, ya que no altera lo construido, sino que lo coexiste. Entonces la ciudad es considerada como soporte del arte para compartirlo y socializarlo.

- ***Materiales de creación: del campo a la ciudad***

Para la realización de la obra se parte de la naturaleza como proveedora de los materiales para modelarlos y reorganizarlos en un discurso ambientalista,

expuestos en la instalación como un medio y recurso de expresión del arte contemporáneo. Se emplaza en el espacio abierto ciudadano, para socializarla en el consumo entre una amplia y heterogénea audiencia, y cuya "...idea o el concepto, es el aspecto más importante de la obra (en otras formas de arte la idea puede cambiarse en el proceso de ejecución). Cuando el artista utiliza una forma conceptual de arte, eso significa que todo está previsto y decidido con anterioridad y la ejecución no es más que un asunto rutinario. La idea se convierte en una máquina de hacer arte..." (Lippard, 2004, p.63).

Para la instalación, se seleccionaron tres materiales naturales como elementos principales, los arbustos o cardos secos, la tierra roja y pasto cultivado, representativos los dos primeros de la región y utilizados tal cual como provinieron del campo, en estado crudo, ya que reflejan los procesos de la naturaleza y son vistos igualmente aquí, como obras en sí mismas, en una evocación natural al *ready made* de Marcel Duchamp. Es entonces el ver a la naturaleza como un "taller" donde encontramos los materiales y la fuente de ideas.

Los arbustos o cardos rodantes son matorrales *crasicaule* espinosos, que se dan en suelos arenosos y llanosos, siendo notoria su presencia en el campo y en la ciudad, sobre todo en las colindancias de las zonas conurbadas, en baldíos y áreas despobladas y de mezquiales, que se desprenden desde su base en otoño y por la acción del viento recorren grandes distancias esparciendo sus semillas, y creando así su forma redonda.

El cardo rodante tiene un impacto significativo, pues estudios han comprobado que en su ciclo de vida llega a consumir hasta 44 galones de agua del suelo, al tiempo que puede competir con cosechas de diferente tipo, además del agua consumida, tiene un impacto en la erosión del suelo por el movimiento rodante causada por la planta en su ciclo de decadencia.

Estos arbustos, cuyas estructuras orgánicas de morfología esférica, se encuentran en regiones geográficas semidesérticas y desérticas, son un testimonio de los ciclos de vida (ahora acelerados) de la naturaleza sobre las

plantas de diversas especies. Caracterizan el paisaje de aridoamérica que comparte Aguascalientes con otros estados de la república.

Los cardos errantes están presentes en el campo en abundancia, son también un elocuente recordatorio al cambio climático que vive el planeta en la actualidad, más allá de verse como imágenes evocadoras de épicas batallas revolucionarias, o de ojerosos westerns hollywoodenses de escenas polvosas acompañadas de estas famosas bolas rodantes conocidas con el término en inglés de *tumbleweed*; o con los nombres populares de *brujas* o *greñudas*, entre otros.

El cardo rodante ha adquirido un significado altamente simbólico que connota la desolación y el desastre de un lugar seco, sin vida y abandonado, que ve rodar el pasado.

La tierra es el otro elemento de la obra, elegida debido a que son propias de zonas con temperaturas elevadas, así como por su característica física, es decir, su pigmentación rojiza, la que adquiere debido a la pobreza de humus, que es la materia orgánica que favorece el desarrollo de la vida, y a la presencia de hidróxidos de hierro pobres en agua, sin embargo, contiene una riqueza en minerales que le hace fértil para las siembras y cosechas, además de una belleza estética.

Las características enunciadas, las hacen ideales para la instalación por dos motivos: el primero porque son elementos con los cuales la población se identifica y se ve familiarizada con la geografía del lugar en donde vive, que le rememoran su medio natural, “se refiere al contexto inmediato del observador, ubicando a las personas en el espacio y el tiempo y relación con la naturaleza” (Crousse, 2011, p.66), además de que dichos componentes transmiten la idea de ausencia de vida.

En segundo lugar, se eligieron los cardos por sus cualidades matéricas asociadas a su morfología esférica, así como a su textura y color. Igualmente la tierra, se eligió básicamente por su pigmentación como se indicó antes y por su capacidad de crear diferentes texturas que se presentan dependiendo de la

cantidad que ésta contenga de agua, ya que se produce un encostramiento al evaporarse el líquido, característica que se llega a observar en los suelos con desertificación.

Por su parte el pasto cultivado fue elegido formalmente por su color y textura, además de remitir al concepto de vida que se consigue a través del cultivo, por la atención y cuidado de la acción del hombre, en contraparte al abandono que sugieren los anteriores elementos. Pero en la instalación se buscó que cumpliera aceleradamente su ciclo de vida, dejando que se secase intencionalmente, para enfatizar la displicencia con que se actúa ante problemáticas relacionadas con el medio ambiente.

Los materiales que se usan poseen la facultad de dirigir y enseñar muchos aspectos y propiedades sobre el medio y de su relación con él.

- ***Bocetos preliminares y final de la propuesta***

La base del diseño de la instalación radica en la creación de eco-módulos escultóricos con formas geométricas vitales y simples, para crear la estructura completa de la obra (Munari, 2002), confeccionados con materiales naturales, que permiten producir vida y arte desde lo degradado, para apreciarlo y compartirlo en un lugar común a todos, en el corazón de la ciudad, donde el ciudadano es visto como un sujeto activo que se integra al espacio plástico formando un todo indispensable para la creación de esta obra.

Dentro de estas formas se seleccionó el círculo, cuyo significado en el presente trabajo podría metafóricamente remitir a la forma de la tierra y al sol, que aluden de manera conceptual a algunas obras que vincularon los artistas del *Land art* con los monumentos arcaicos, interesados por una búsqueda ancestral en la reconexión del hombre con el medio natural y que permean esta propuesta, como en una representación prehistórica hecha por aquellos individuos, “para *explicarse* de alguna manera la terrible fenomenología de la naturaleza [...] que constituyen Pensamientos Cósmicos que *explican*

magníficamente, por la participación de mitos, el por qué y para qué de la realidad". (Sondereguer, 2002, p.10).

Igualmente se retoma al círculo por su forma geométrica esencial y orgánica, que se utiliza para hacer referencia a la protección, a la unidad, a los ciclos y por lo tanto al espacio, al tiempo y al cambio. Refiere simbólicamente a la madre tierra y a la protección que ésta reclama, ya que al contener el elemento tierra y al cardo connota la vida y la muerte, el pasado, el presente y el futuro, amalgamando en un pensamiento mágico al universo y a lo sagrado, ya que:

...muestra elementos formales connotados con la realidad y que en su aspecto morfológico, han sido reelaborados interpretativamente. Tal tratamiento formal, no pretende cambiar demasiado las proporciones reales ni abstraer o quitar elementos de esa realidad [...] El resultado será una imagen más o menos idealizada, de acuerdo con un determinado criterio estilístico. (Sondereguer, 2002, p.20).

Por otro lado connota también, el centro y origen de la creación de la ciudad y refiere a sus tres anillos viales de circunvalación que pretenden contenerla, en un intento de protección, al establecer sus propios límites por la expansión desmedida que reporta en la actualidad y por tanto de la depredación de su tierra fértil.

Los triángulos al igual como forma primaria, presentan una mayor estabilidad por sus puntos de apoyo, e indican una dirección, por lo que en su conjunto se asocian al significado de la búsqueda del equilibrio que deviene de la acción y el conflicto. En la intervención este triángulo con un lado curvo, desplazado del círculo y cuya superficie es cubierta por pasto cultivado, sugiere una rebanada extraída, que nos permite representar a ese pedazo de tierra que aún mantiene vida por el cuidado y la acción del hombre al ser cultivado, un fragmento de tiempo y de ciudad que tiene la esperanza de contener nuevamente ese aliento, un segmento de naturaleza que da el alimento, la armonía y la posibilidad de disfrute, el confort y reposo.

En este sentido Ilya Kavacov citado por Díaz-Obregón, anota que el tiempo posee dimensiones que se extienden en el pasado, el presente y el futuro: “El pasado puede recuperarse en la instalación a través de ciertos objetos, normalmente deteriorados, viejos o rotos. El presente viene determinado sobre todo, por el espacio temporal que el visitante permanece en la instalación. El futuro esta relacionado con la verticalidad o el elemento alargado y tumbado [...] El tiempo pasa de pasado a futuro y viceversa, potenciando la relación de los objetos en el espacio” (2003, pp. 193-194).

De esta manera la conjunción de los elementos descontextualizados, el cardo, la tierra y el pasto se integran en un lenguaje simbólico con la forma esférica, el círculo y el triángulo respectivamente, para ofrecer un discurso dentro del contexto urbano representado por esos fragmentos traídos del campo, refiriendo al concepto de *non site* puesto en práctica por Robert Smithson, una reflexión sobre la acción que a través del tiempo por los factores climáticos y la acción del hombre, ha llevado al entorno natural y a la ciudad a un estado de sequía y desertificación de la tierra que pone en riesgo los ecosistemas y la sustentabilidad de ésta.

La instalación está constituida por eco-módulos. De los círculos se extrae una sección triangular para crear un efecto positivo-negativo y la cual es colocada fuera de aquél (Wong, 2002), cuya dimensión es igual al diámetro del primero; la superficie de esta sección está cubierta por pasto cultivado y todos presentan una orientación hacia el norte. Por otro lado, el espacio negativo generado en el círculo por la extracción del triángulo, ofrece la posibilidad de introducirse y por tanto habitar estas esculturas naturales, entrar, salir o bien permanecer en ella, integrando al público.

La Plaza de Armas presenta dos grandes espacios. Uno, el ocupado por la parte arbolada y el monumento de la Exedra con su columna, y frente a ella se extiende una explanada abierta, de libre circulación, de forma rectangular en cuyo centro se yergue el mástil para izar la bandera mexicana, de cuyas dimensiones se tomó una superficie de 30 m. X 100 m. Es a partir de este espacio de 3000 m<sup>2</sup>, que se realizaron los bocetos iniciales.



El primer paso fue bocetar el diseño del módulo escultórico que contendría los elementos centrales de la instalación. Con el uso de formas redondas, en proporción y simetría, se busca también, crear armonía y suavidad, así como considerar que estas formas sencillas ayuda perceptualmente a recordarlas con mayor facilidad.

Para determinar su dimensión y el número de módulos posibles a incluir, y su disposición en el espacio, se realizaron varios recorridos por algunas zonas baldías, conurbadas y rurales del municipio, con el fin de obtener muestras de los cardos y determinar el tamaño promedio de éstos y en consecuencia las medidas de los círculos y triángulos. Este recorrido sirvió también para levantar algunas muestras de tierra.



Figura 3. 12 Un de los muchos tipos de los especies de cardo que se pueden encontrar en la región.

Con la información y muestras obtenidas, el módulo quedó previamente diseñado por círculos de 6 m de diámetro, el triángulo de 3 metros de altura y un cardo central, cuyas dimensión se proyectaba de 1.8 a 2 metros de diámetro y 1.5 metros de altura.



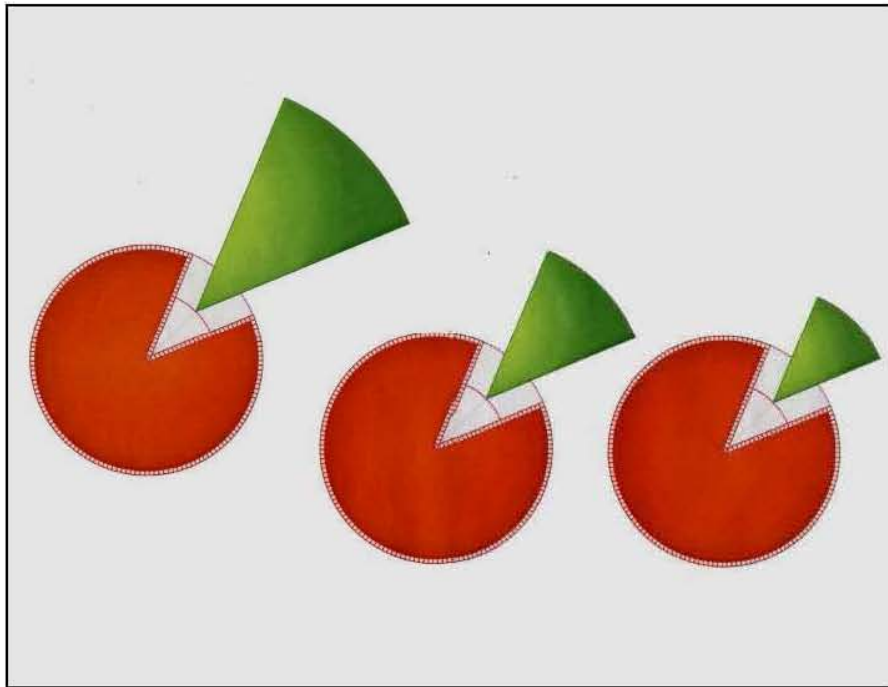


Figura 3.13 Imagen que presenta distintas dimensiones para los triángulos.

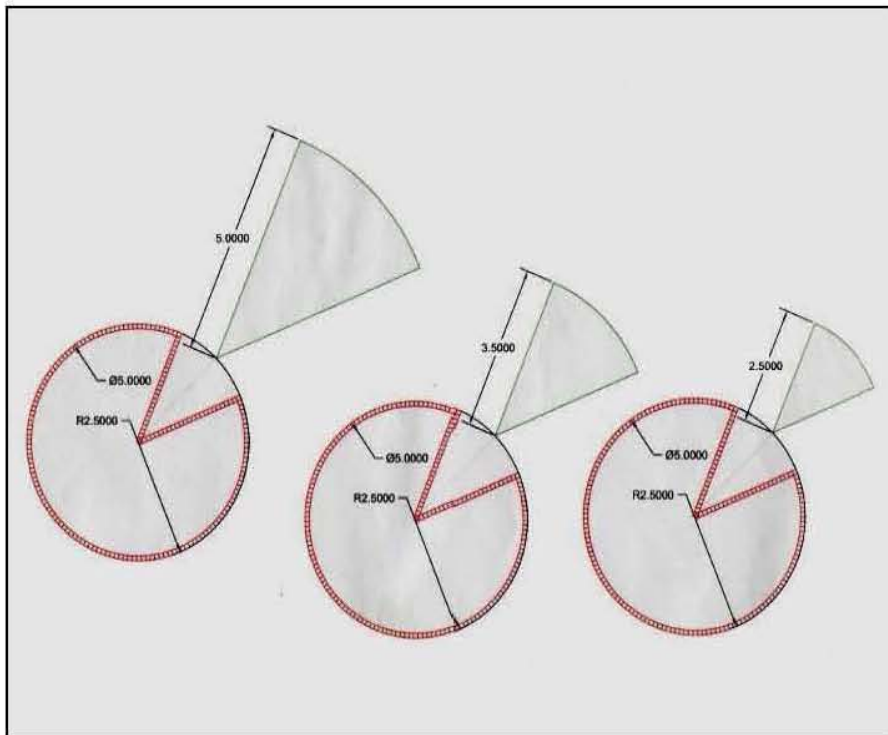


Figura 3.14 Croquis con medidas distintas y ubicación externa de los triángulos.

Establecidas las dimensiones y el patrón del módulo escultórico, se diseñó el primer boceto digital general de la propuesta, el cual quedó integrado por 24 módulos en una serie de repetición para su colocación, con lo que se pretendía crear recorridos erráticos y serpenteantes. Además esos módulos se propusieron en gran cantidad lo que no resultó viable por el alto tráfico peatonal que se da en el lugar.

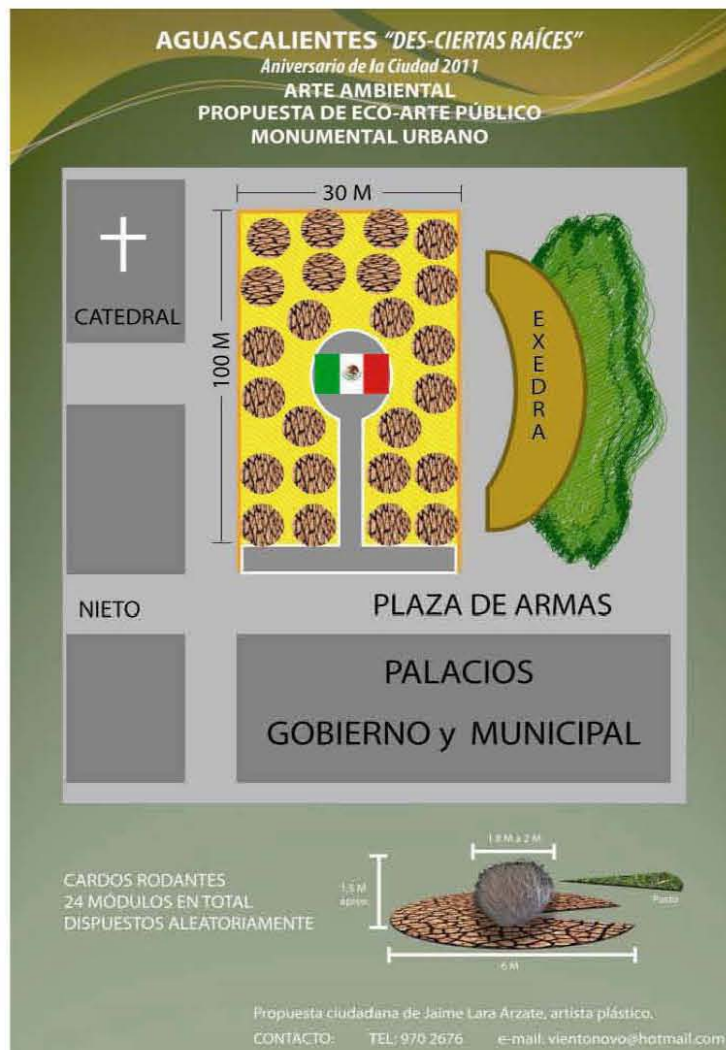


Figura 3.15 Boceto inicial de la propuesta que muestra esquemáticamente una gran cantidad de módulos.

Para realizar el boceto tridimensional libre, se realizaron con la tierra pruebas de deshidratación, con el propósito de lograr una superficie con el efecto de craquelado y escamoso para producir la idea de la ausencia de agua y desertificación que se necesitaba proyectar durante la exhibición.



Figura 3.16 Representación tridimensional maquetada de un detalle de la obra.



Figura 3.17 Muestra de tierra roja lograda después de varios días, por la evaporación del agua.

Posteriormente en colaboración y consenso con arquitectos y urbanistas, se diseñaron ocho bocetos bidimensionales más, en donde se contemplaron diferentes distribuciones de los módulos y se llegó a la conclusión de que estos bocetos no resolvían las condiciones para crear el efecto envolvente y de ocupación de la plancha, con lo cual se pudiera integrar al público durante el trayecto en su travesía por la plaza.



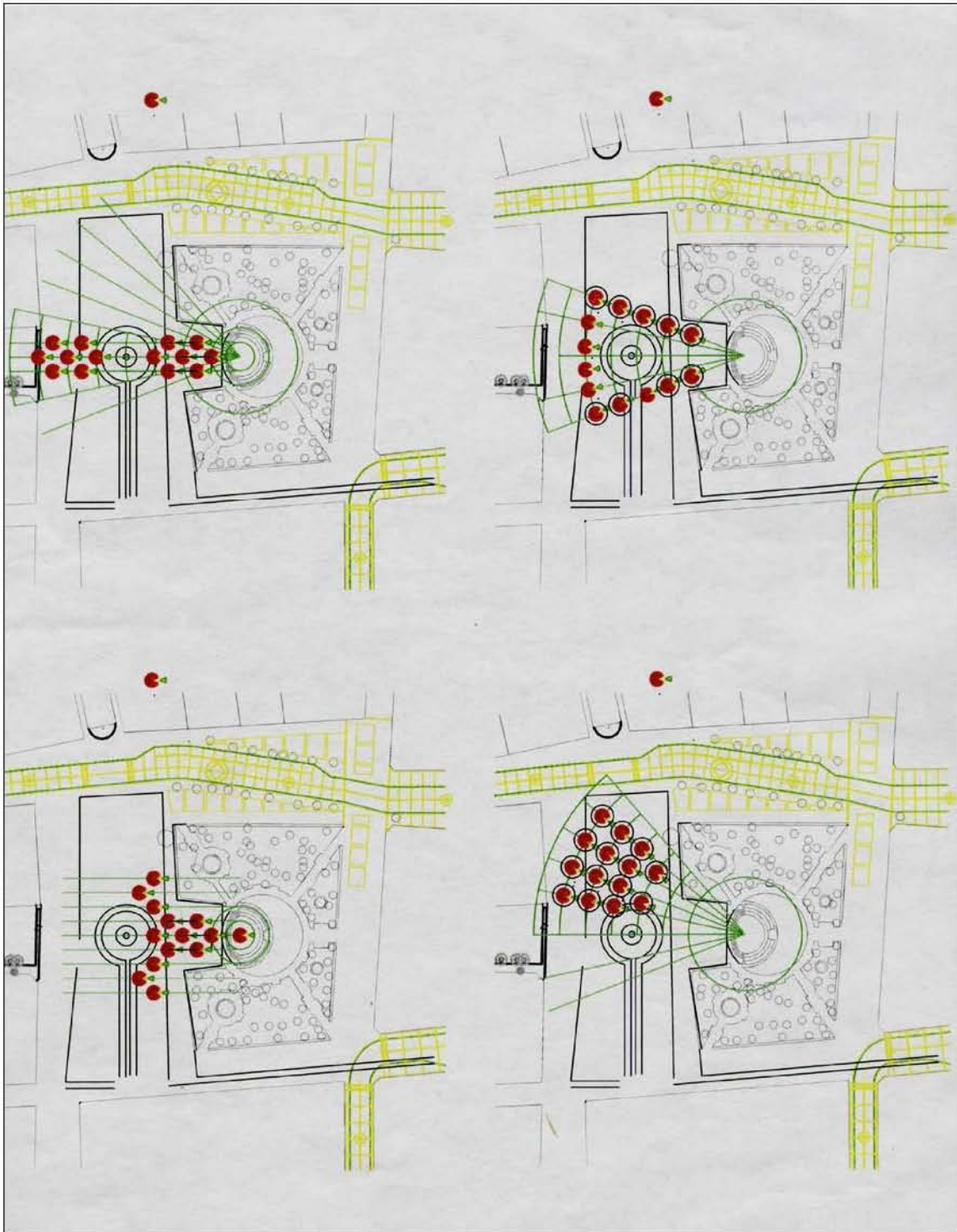


Figura 3.18 Distintas distribuciones que se basan compositivamente en la concentración de los módulos.

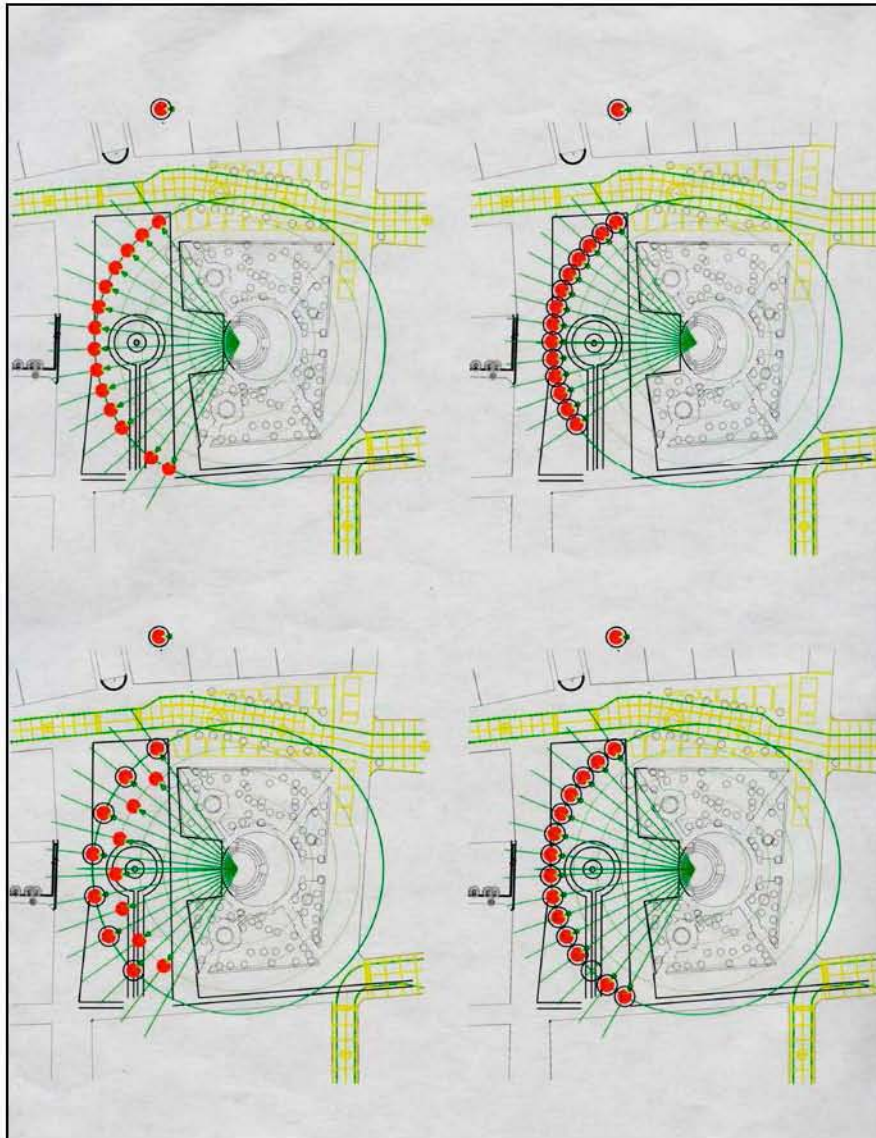


Figura 3.19 Otras posibilidades de distribución cuya composición de los módulos, en arco, abrazan desde el extremo poniente la totalidad de la plaza.

Con estas observaciones se realizó la décima propuesta, cuya narrativa visual ya contendría las cualidades de distribución buscadas para la integración de la obra al espacio, en un ambiente envolvente que incluyera a los transeúntes como parte de la obra. Así, de forma paralela, quedó definido el diseño final de la distribución en planta de los módulos y por ende quedaron establecidos los espacios abiertos y accesibles de circulación entre ellos, con la finalidad de articular y dar unidad por continuidad a toda la obra, generando corredores circulatorios amenos, que podrían describir un sin fin de trayectorias, dejando áreas perimetrales para quienes no quisieran transitar por la obra.



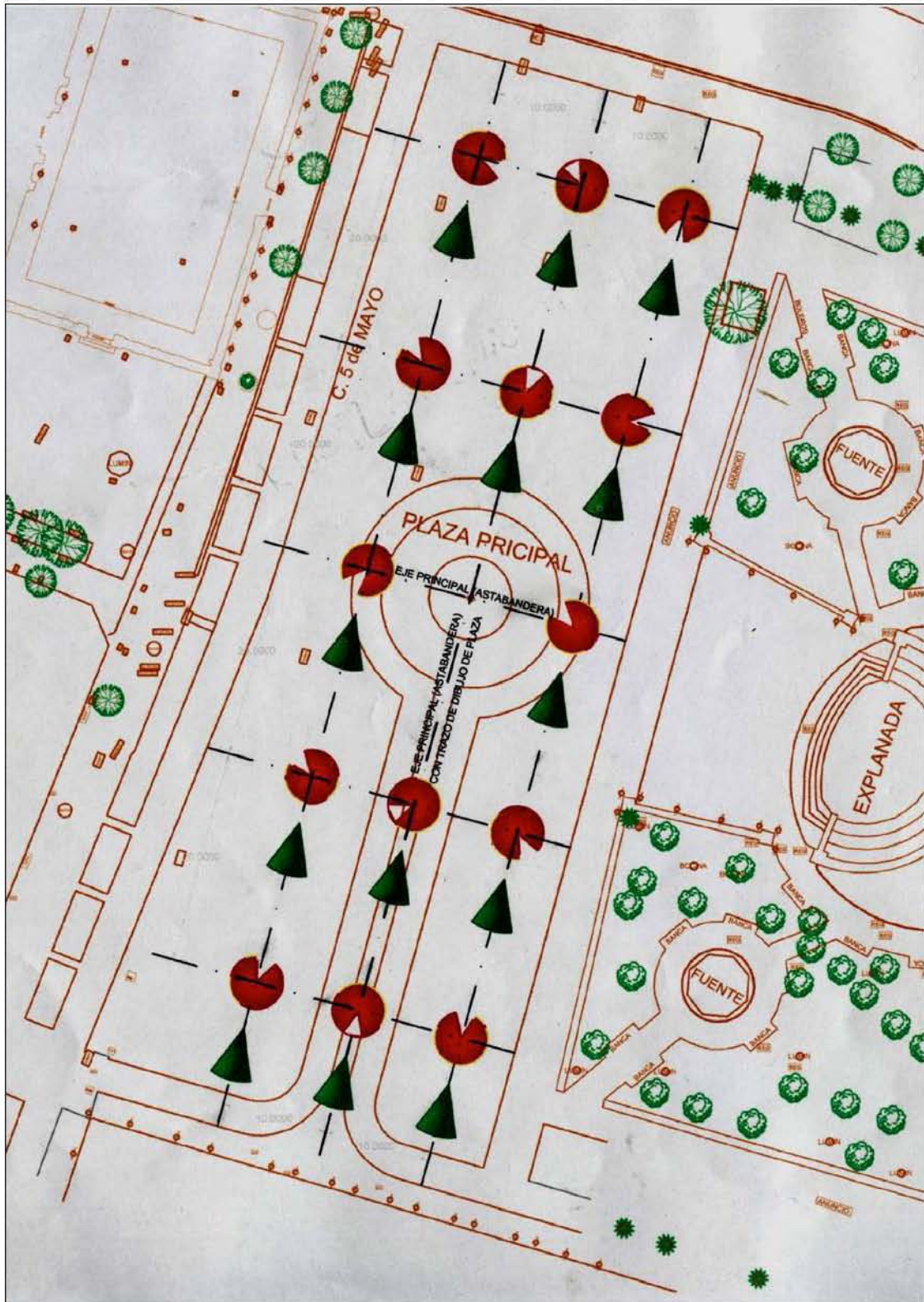


Figura 3.20 Distribución final de la propuesta.

De tal manera el diseño de la instalación es de carácter abierto, centrada en el entorno, que interpreta al espacio como un todo sumando la arquitectura de la plaza a ese nuevo paisaje fabricado, conformando sus propias fronteras físicamente construidas, por sí misma. La instalación provee una nueva mirada al paisaje de la plaza con un carácter escultórico y geométrico:

Estos espacios significativos se conforman mediante la organización sintáctica de elementos en el espacio y el paisaje. Si bien es cierto, estos espacios pueden recorrerse, usarse, transitarse, no son espacios creados para generar acción, sino para percibir y acoger al público, experimentando la dimensión ritual en el transitar, recorrer y permanecer. (Crousse, 2011, p.73).

Cabe destacar que aunque se habla de aspectos compositivos formales de la propuesta y siendo apegados a un trabajo de índole no objetual, “el aspecto de la obra de arte no es demasiado importante. Tiene que parecer a algo si tiene una forma física. Cualquiera que sea su forma final debe comenzar por una idea. Es el proceso de concepción y comprensión lo que preocupa al artista”. (Lippard, 2004, p.63).

Por otra parte, se buscó el ritmo en la composición, por la sucesión pausada de los módulos, por espacios separados, por la dirección y la repetición de éste único elemento visual, suscitando una sensación rítmica, lo que permite que la vista haga una pausa en cada uno de éstos elementos, que los relaciona de manera individual y como conjunto. En esta sucesión se determinó que las aberturas de los círculos se dispusieran de manera aleatoria, como si se tratase de las manecillas de un reloj descompuesto para generar la idea de caos.

Es claro que en la instalación no existe un exceso de variedad en la forma, lo que podría quizá inducir el desinterés en ella “...un exceso de unidad puede provocar monotonía, pero la falta de ésta puede provocar dispersión” (Acuña, 2005, p.89).

Se utilizó básicamente una simetría axial simple, horizontal y vertical, con un equilibrio visual estático y firme para la Plaza, y de igual manera para los módulos que al ser iguales en forma, tamaño, color y textura “...podemos

percibir pesos visuales similares o equilibrados, es decir, ninguno atrae la vista con mayor fuerza que el otro [...] para provocar una sensación de serenidad. Es decir, una composición con simetría simple no produce un gran impacto visual, pero puede atrapar la atención del observador por la tranquilidad que transmite” (Acuña, 2005, p.88).

En el diseño se buscó también un contraste tonal y matérico conseguido por los colores y texturas propias de los materiales, los cuales son complementarios y se aprecian en el verde del pasto en oposición al rojo de la tierra, con lo que se consigue una fuerza compositiva que se traduce en un reclamo para la atención visual del público, además de sumarse al material de revestimiento de las portadas de la arquitectura y de la arbolada del lugar. Enriquecido por los efectos lumínicos cambiantes producidos por la luz del sol por su paso durante el transcurso del día.

Por lo anterior, para cubrir los 3000 m<sup>2</sup> que abarcaría la instalación finalmente, se establecieron 14 módulos, cada uno con un círculo de diámetro de 5 m, con su correspondiente cardo y un “triángulo Isósceles”, con una altura de 5 m., el cual es un polígono transformado, de dos lados rectos, y uno de sus lados curvado convexamente.

Por su parte con respecto a los cardos, mantuvieron las dimensiones proyectadas. Considerando que el valor de la obra no está en su dimensión, sino en la sencillez de su composición y en el empleo de los materiales, en su refuncionalización y descontextualización con miras a generar el discurso.

### **3.2.3. Vinculación y concertación con autoridades del Gobierno del municipio de Aguascalientes**

El proyecto de exposición se presentó al IMAC, cuya titular se mostró interesada canalizándola para su autorización con la alcaldesa, quien la aprobó en virtud de que éste representaba una alternativa de arte público que promovía valores relativos a la sustentabilidad, a través de la cual se sensibilizaba y alertaba a la sociedad sobre uno de los problemas más



importantes que presenta Aguascalientes como es la desertificación y las sequías, concluyéndose que por la relevancia de su temática medioambiental y por el tratamiento artístico contemporáneo, ésta obra formaría parte del programa de eventos a realizarse para festejar el 436 aniversario de la fundación de la ciudad, que tendría lugar en varios recintos y espacios públicos en el mes de octubre de 2011.

Tanto el financiamiento, así como la ejecución material y la difusión de la obra corrió completamente a cargo del gobierno del municipio de Aguascalientes, en el entendido de que la propuesta es valorada como un trabajo intelectual, un tanto al estilo del *Project Art*, planeado, similar al que realizaría un arquitecto, donde se incluyen objetivos, se eligen el lugar exacto de ubicación, los materiales y se agregan muestras de éstos, planos, bocetos y más.

Se ha considerado como un proyecto artístico que por su extensión sería prácticamente imposible realizarlo físicamente por el autor, o bien en la observancia que implica la inversión de recursos económicos necesarios, sumado a ello los escasos tiempos para el montaje (sólo dos días y medio para concluirla) requeridos previos a la exhibición, en un espacio público de gran actividad como es la Plaza de Armas. En cambio, por tales motivos y por la naturaleza propia del proyecto, se supervisaron conjuntamente las operaciones de construcción.

Por lo anterior se dispusieron los apoyos de las Secretarías de Obras Públicas Municipales y la de Servicios Públicos Municipales, bajo la rectoría institucional del proyecto la instancia cultural.

En reuniones con los directivos de éstas áreas y grupos de colaboración integrados por ingenieros, urbanistas y promotores culturales, se afinaron conjuntamente con el autor de la obra, los aspectos relacionados con la viabilidad del proyecto, su planeación, los recursos humanos, materiales, financieros y de logística que la instalación requería.

Con el trabajo interdisciplinario por medio de charlas, se entró en concordancia con los valores y elementos culturales, históricos, geográficos, urbanísticos y medioambientales implícitos en la propuesta, lo que suscitó gran interés en el grupo por el hecho de participar en un proyecto de arte público urbano, el primero en su tipo en la ciudad de Aguascalientes, lo cual propició un alto compromiso hacia el trabajo para la materialización de la obra artística.

A partir de estos trabajos de colaboración interdisciplinaria, se argumentaron los hábitos de la población, en particular los relacionados con los patrones de tránsito y de estadía de la gente en la Plaza, para pronosticar los trayectos y recorridos por la instalación, en función de los espacios determinados por la seriación de los módulos.

Se sumaron propuestas y soluciones operativas de elementos secundarios al diseño para la contención de la tierra, agregando perimetralmente a los círculos pequeños adoquines, además de la confección de bases de concreto para la sujeción de los cardos.

### **3.2.4 Ejecución y exposición de la obra**

A continuación se da cuenta en imágenes del procedimiento para la confección completa de la obra en su sitio de emplazamiento, las cuales describen:

- Montaje de la obra en la Plaza de Armas
- Exposición de la obra

#### *Montaje de la obra en la Plaza de Armas*

Los materiales provinieron de diferentes zonas urbanas y rurales del municipio. Así a partir del trazo topográfico para la ubicación de los módulos, se procedió a la confección de la instalación.



Figura 3.21 El trazo de las formas geométricas.



Figura 3.22 Protección del embaldosado y confección de círculos.



Figura 3.23 Vaciado de la tierra.



Figura 3.24 Mojando la tierra.



Figura 3.25 Colocación del pasto sobre la forma triangular.



Figura 3.26 El módulo terminado.



## Exposición de la obra

A continuación se muestra una selección de imágenes que ilustran el trabajo concluido, registradas en diferentes momentos del día y de su permanencia.



Figura 3.27 Promocionales de la exposición que se utilizaron en carteles y pendones ubicados en diferentes sitios de la ciudad.



Figura 3.28 El efecto de craquelado en proceso.



Figura 3.29 Vista matutina desde el Palacio de Gobierno.



Figura 3.30 La Catedral como fondo del paisaje.



Figura 3.31 Secuencia de módulos que subrayan una dirección.





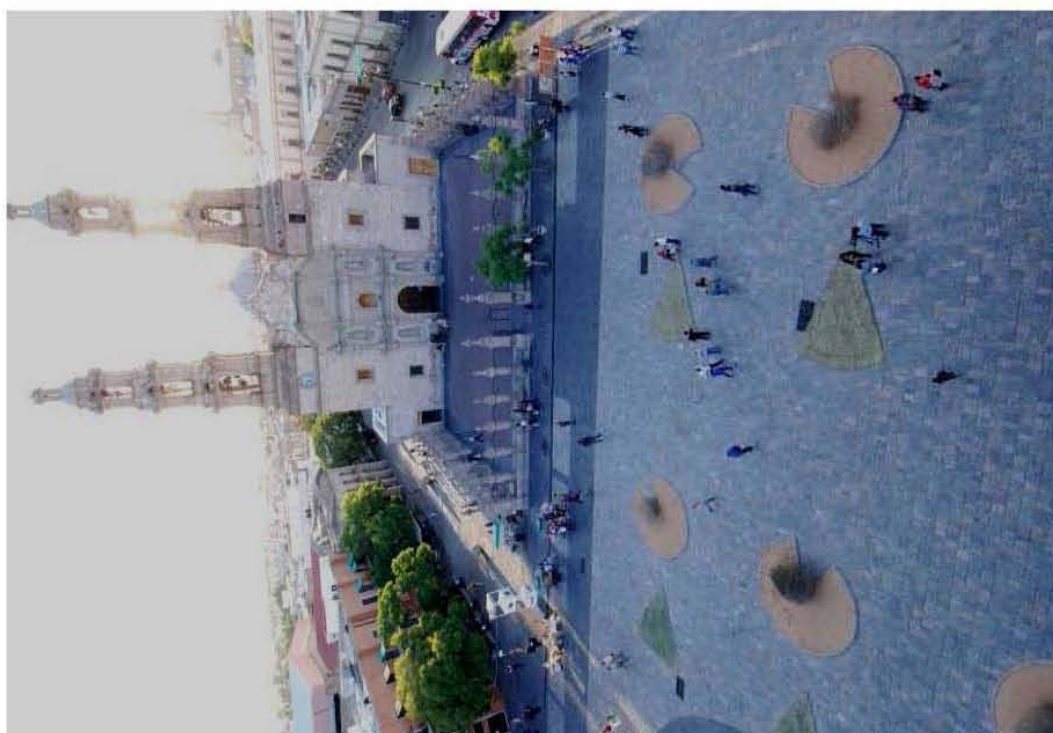
Figura 3.32 El cardo muestra su forma modelada por el rodaje en el campo.



Figura 3.33 Fragmento de la Plaza vista de tarde.



Figura 3.34 La Plaza de noche modifica la lectura.



Figuras 3.35 y 3.36 Panorámica del atardecer en la Plaza.



- **Observaciones y opiniones del público a la obra**

Fueron recopiladas opiniones de los visitantes bajo la idea de que el consumo del arte no es exclusivo de las clases o grupos sociales enterados o educados en estos terrenos, sino de que un amplio público heterogéneo se relaciona estéticamente con la obra y que ésta le permite, mediante esa experiencia y de sus facultades sensoriales, estéticas o intelectuales, emitir una opinión abierta: *me gusta o no me gusta*, que satisface una necesidad estética, y de encontrar posiblemente en el contenido de la obra, una orientación a sus legítimas prioridades individuales y colectivas, que las valore desde su criterio personal, que se expresen desde su modo de ser y de su condición social y educativa, pues si saben algo de arte la mayoría de las personas que encuentran a su paso la instalación, sólo le conocen de oídas, ya que se trata de un público ocasional, nuevo, no especializado y diverso, que no asiste a las exposiciones ni a los museos o galerías.

De esta manera se atraerían nuevos públicos. Es probable que potencialmente se puedan crear a través de la difusión de obras en espacios abiertos, distanciándolos de los mecanismos de control de la institución artística para que de alguna manera se expandan esos canales de distribución.

Estos canales se suman a la oferta cultural de la ciudad ensayando canales democráticos de participación, como vehículos que estimulen a que amplios segmentos de población accedan a los bienes culturales, “pero que por otra parte contribuyan a desconsagrar la obra única, a quitarle su carácter de objeto fetiche y del pretexto para especular” (Téllez, n.d. p.3), además de que se logre incipientemente, generar espacios de apreciación del arte para desarrollar un espíritu crítico ante determinadas problemáticas.

Se ha observado que los productos culturales artísticos, como por ejemplo las manifestaciones producidas por el arte con propuestas discursivas innovadoras para su tiempo y espacio, esperan años en ser valorados, aceptados y adoptados, por lo cual su consumo se aletarga, por tanto y toda proporción guardada, es que esta obra pulse la perspectiva de despertar la sensibilidad artística del consumidor o inducirle a relacionarse con el arte del

medio ambiente, con sus valores, desde ese canal de distribución alterno; o bien le permita desarrollar la capacidad de asombro para observar y apreciar el mundo de manera distinta, a través de ese segmento de naturaleza visible que influye en la conciencia social con significados que expresan un entorno cotidiano en un tiempo histórico determinado.

Aunque de grandes dimensiones, la instalación se abarca toda de un vistazo, no obstante al rebasar ésta la dimensión del cuerpo humano, obliga a verle desde su interior, propiciando la experimentación más que la contemplación del objeto. La obra está diseñada para ser disfrutada a solas o con gran número de personas, ya sea de noche o de día. Como parte de la experiencia trabaja a través de la percepción con los cambios de la luz del amanecer al anochecer. “La obra de arte le ofrece las formas de su materialidad como objeto y él las va significando y interpretando” (Acha, 1999a. p. 93). Permite pasear por ella como en el campo, deambular y observar tanto el interior como el exterior, activando a la instalación con esa participación.

Cada módulo escultórico representa metafóricamente un habitáculo, un mundo en cuya dimensión humana cabe el propio cuerpo, pues se diseñaron para ser vividos, como se habita el paisaje. En ellos la gente pudo esgrafiarlos dejando constancia de su permanencia, o tumbarse a leer, a mirar la arquitectura de la plaza, el cielo o simplemente a descansar. En ese sentido el arte se ve como una actitud liberadora de la mente, ya que la obra le ofrece aprehender colores, texturas y sensaciones de los que quizá el público se había distanciado por el acelerado ritmo de vida impuesto por la urbe; de esta manera se han apropiado de la obra, le han cambiado y modificado en su connotación ya que otro de los propósitos es volver a ver todo como si fuera por primera vez, toda vez que:

...el consumo artístico no termina en el placer, como se supone a menudo. Si consumir un pan, pongamos por caso, implica destruirlo, sólo será en apariencia: en realidad es transformado en nutriente por medio del placer de masticarlo y de la subsiguiente digestión, asimilación o nutrición, finalidad de todo alimento o de todo comer. Lo mismo sucede con la obra de arte: hay un placer durante el consumo y otro inmediatamente después, pero son seguidos de efectos de largo plazo; efectos que, según el destinatario, pueden ser

individuales, sistémicos (o de retroalimentación) y sociales, y que de acuerdo a su naturaleza son estéticos, artísticos y temáticos (Acha, 1999a, p.94).



Figura 3.37 Al interior del módulo un lugar para escuchar algo de interés.



Figura 3.38 Invita al reencuentro con la naturaleza y reposar un poco.



Figura 3.39 Al interior del círculo interactuando con el cardo.



Figura 3.40 Por que no, un espacio también para promoverse.





Figura 3.41 Niños jugando entre los elementos escultóricos.



Figura 3.42 Dejando constancia de que alguien estuvo aquí.

La instalación acogió a un gran número de personas. Un público heterogéneo en cuanto a edad, sexo y clase social, que mayoritariamente fue media o baja, algunos comerciantes, obreros, empleados, profesionistas, amas de casa y estudiantes, los cuales paseaban o transitaban en grupos, familia o a solas, de tal manera que al preguntar aleatoriamente a la gente, y sin un plan de preguntas preestablecido ¿cuál era su opinión sobre la exposición?

podieron describir, narrar e identificar de manera sencilla y concreta, su experiencia al contacto con la instalación, que la ubicaron como una propuesta que trataba sobre problemas de falta de lluvia o de la desertificación, reflejando un interés hacia estos tópicos y creando también nuevos discursos, expresando lo que sentían o pensaban en ese momento.

Desde que inició el proceso de montaje de la instalación, se comenzó a generar una cierta expectativa en el público sobre lo que se estaba realizando; alguna personas curiosas se acercaban a mirar la maqueta o a observar lo que se estaba haciendo, otros se atrevían a preguntar el qué y para qué, y otras más cuestionaban sobre la intención de la obra plástica y cuánto tiempo iba a durar.



Figura 3.43 El público interesado en el acontecimiento.



Figura 3.44 El público atraído en los bocetos de la obra.

Durante el periodo de exhibición las opiniones más generalizadas que se recogieron fueron apreciaciones positivas hacia el trabajo que se sintetizan en que la promoción de estas actividades resultaron del agrado y aceptación de la gente siendo bien recibidas: “Qué bueno que pueda uno conocer el arte contemporáneo aquí en la calle”. “Es un tipo de arte que para los que no tenemos la costumbre o la oportunidad de asistir a los museos, lo podemos ver en la calle, incluso cuando va uno pasando”. “Que bueno que alguien se preocupe por lo que está pasando en la ciudad”. “Me parece muy bien porque no se cobra la entrada”, “es un arte diferente”. “Que bueno que en la plaza haya otro tipo de eventos y no sólo los de la coronación de la Reyna de la

Feria". "La plaza se ve diferente". "Mira como con cosas que ya no sirven, se pueden hacer cosas diferentes". "Cuando yo era chico, veía que mi papá no tenía problemas con las cosechas". "Habla sobre las sequías. ¡Mira como se ve la tierra seca!". "Así se ve el campo cuando no llueve". "Habla de que nos estamos acabando el agua... ¿no?". "¿Por qué la tierra se ve seca?". "Yo no sé de arte, pero tiene que ver con la naturaleza, que nos la estamos acabando". "Debemos cuidar la naturaleza"... entre otras opiniones similares.

Entre los comentarios negativos se advierten varias opiniones: "¿Cómo es posible que dure tan poco tiempo?". "La Plaza parece basurero". "¿Y eso qué... qué quiere decir...?. Todo se ve muy seco". "¿Cuánto habrá costado...? "Lo malo es que dejaron secar el pasto". "Hubieran puesto mejor cuadros o esculturas". Por otro lado también se tuvieron manifestaciones que cuestionaron que se haya dejado de utilizar la plaza para los fines rituales e inerciales, a los que es destinada normalmente, como por ejemplo la realización de conciertos masivos de música grupera.

Algunas personas sólo cruzaban por la instalación sin percatarse de qué se trataba. Otros preferían detenerse y mirar, o como se ha comentado anteriormente, adentrarse o salir de los módulos. Algunas personas se observaban preocupadas por no transgredir los límites de los módulos, pensando quizá, en que no era prudente o no se podía. Las experiencias fueron diversas pero hubo en todo caso un mayor acercamiento cuando se estaba en grupo, deteniéndose a observar tanto de cerca como a lo lejos del módulo, viendo en su conjunto la instalación. Hubo personas que se encontraban en pequeños cafés ubicados en las terrazas altas de edificios con vista hacia la plaza, que la veían desde arriba, comentaron que su impresión era diferente cuando estaban arriba que cuando estaban abajo, apreciando todo en su conjunto se encontraban con mucha armonía entre los círculos y los elementos del campo: "Se ve padre desde acá arriba", "si sobre todo cuando atraviesa el sol por esa calle", decían algunos.





Figura 3.45 La puesta del sol pasando por la Plaza.

Por su parte, la percepción de los medios de comunicación masiva locales, electrónicos e impresos sobre la difusión y cobertura que le dieron a la exposición, estuvo determinada en la manera en como conciben y dan forma a sus secciones culturales, como lo observa García Canclini (1991), en el que se encuentran tipos de prensa que razonan la información cultural genéricamente y se puede decir quizá, que en cierta manera especializada, que expresan opiniones críticas y analíticas sobre el trabajo y sobre las políticas culturales, como es el caso de La Jornada Aguascalientes y de la sección cultural de Radio y Televisión de Aguascalientes, de la cual se cita la versión estenográfica a continuación:

En la plancha de la Plaza Patria, fue expuesta con motivo del Primer Festival de la Ciudad de Aguascalientes, una instalación monumental del artista Jaime Lara, quien montó esta obra a la cual tituló *Desiertas Raíces*, una propuesta de arte contemporáneo con tema ambientalista, donde el autor apoyado por un grupo de albañiles, jardineros, choferes, ingenieros, urbanistas, topógrafos y demás personas, llevó a la plaza un fragmento de la naturaleza con la que se cuenta en la región; a fin de reflexionar sobre el cuidado que debemos tener en la preservación de esta herencia natural.

Para Jaime Lara, para quién pudo realizar por primera ocasión una instalación monumental, el hecho de este proyecto lo convierte hasta cierto punto en gestor y activista social, quien propone crear una



metáfora paisajística en el escenario urbano, una propuesta con la cual, el autor buscó provocar diversas reacciones ante lo que le estamos haciendo a nuestro medio ambiente, pero sobre todo, hacernos recapacitar de lo que aún podemos hacer para reconciliarnos con la naturaleza”

Desde Aguascalientes, México, reportó Martha Varela, de Radio y Televisión de Aguascalientes, para NCI: Noticias. (Varela, 2011).

En tanto La Jornada Aguascalientes, comentó a propósito de la obra:

### **Des-ciertas Raíces: micro pueblo en Plaza Patria**

- La obra invita a una reconciliación con el planeta.
- Ciudadanos inconformes con el sistema signaron papeletas en el lugar.

Ayer, en Plaza de la Patria, en primer plano por su amplitud, se montó la “instalación transitable” Des-ciertas Raíces de Jaime Lara Arzate y, en segundo, se escribieron consignas sobre hojas de papel puestas por aguascalentenses de todas las edades.

La primera artística, conceptual, apacible. La otra política, insurrecta y de revelador desahogo. Incluyentes ambas.

En la obra de Jaime Lara, la empatía pieza-espectador casi era palpable, toda vez que los paseantes, porque ese era el objeto, daban algunos pasos sobre los 28 módulos de césped cortado en triángulos o sobre los círculos de barro espeso que tapizaban toda la explanada.

Eso sí, respetando las brujas que coronaban a cada uno de ellos. En una de las esquinas del lugar, apenas a unos metros de avenida Madero, dábamos cuenta de la convivencia política que propiciaba la escritura de frases al vuelo como “México necesita un gobernante analfabeto sediento de justicia, y no un diplomático sediento de dinero”, “no somos de izquierda, no somos de derecha: somos los de abajo y venimos por los de arriba”, “dicen que la gasolina sube de a poquito y que no se siente, también deberían subir el sueldo de a poquito, al cabo no se siente”.

De la tempestad a la calma, según el punto en que cada cual se ubicara.

En entrevista para La Jornada Aguascalientes, dice el autodenominado productor plástico que con museo sin paredes (como el creado entre jueves y viernes en pleno ombligo de la

ciudad), el pueblo queda atrapado dentro de la propia instalación, y, a la par, rescatado del elitismo que emana el arte hecho con el pretexto de la libertad de expresión.

“No se trata de hacer un producto solamente hermoso o bello, se trata de hacer que la gente interactúe con él”, mencionó, considerando también que el artista debe desembocar en un gestor, en un activista social.

Mientras la reflexión ciudadana proseguía su marcha sobre el papel, mientras sus organizadores temían que la presencia de algunos policías en bicicleta fuera el primer indicio del desalojo o la represión, mientras varios padres de familia convenían en la similitud de las cosas nacionales entre el pasado y el presente, los vendedores ambulantes ya se apostaban entre los triángulos y los círculos de la obra monumental, facilitando que la convivencia ciudadana se encaminara un paso más hacia la complejidad. Cuando recién el alba comenzaba a recostarse sobre este micro pueblo, el maestro escultor Ramiro Medina aconsejaba a sus atentos escuchas, personal de limpia sacaba algo de basura atorada entre las puntas del césped, y Lara Arzate mencionaba de su propio trabajo que el “Eco-Arte, es efímero y frágil por los materiales elegidos para su creación, pero no así como testimonio cálido y perseverante que aspira habitar la memoria colectiva, en un ciclo que concluye como la naturaleza misma y que vuelve a su origen, a la tierra, la que refrenda angustiadamente una oportunidad más para reconciliarnos con ella”. (López, C., 2011).

En el otro extremo se encuentran aquellos medios que son opuestos a los anteriores, que le asignan un lugar secundario a este tipo de información, que toman la información de boletines de prensa dándoles un giro, en ocasiones, sensacionalista del que “se saca raja política”.

Resulta difícil cuantificar el número de personas que tuvieron la oportunidad asistir a la instalación ya que no hay un dato que nos muestre un aproximado de los transeúntes que pasan por ahí, debido a que tampoco las instancias oficiales lo tienen, además de que al ser expuesta durante el festival de la ciudad, se tuvo la oportunidad de que personas que concurrían a otros eventos dentro del área del Festival, tuvieran la ocasión de pasar y pasear por la instalación.

Además se advirtió que “existen comportamientos culturales institucionalizados, que entran en la operación en cierto tipo de eventos, los

cuales suponen un papel fuertemente protagónico de las audiencias...” (García Canclini, 1991, p.122). Tal es el caso de los eventos de coronación de la Reyna de la Feria, los religiosos o las manifestaciones políticas; siendo de naturaleza muy diversa y espontánea, el público que captó la instalación, como se ha podido ver.

Aunque incluida en el programa de actividades del Festival, la difusión de la instalación no ha sido de gran impacto hasta cierto punto, ya que para algunos paseantes o transeúntes fue un encuentro no planeado con el arte, encuentro que finalmente ha sido valorado y apreciado, ya que como se ha dicho, es parte del entorno inmediato que se vincula a la propia forma de vida.

Podemos decir que en términos generales, en cuanto al acceso a este tipo de trabajo y por tanto de producción cultural, cubre a un importante número de público que la instalación recuperó en el espacio abierto, esa forma de expresión que preferentemente se exhibe en espacios cerrados, y generó un conocimiento, de alguna manera, sobre el campo del arte. Empero, no existe una consolidación de audiencias en este género artístico en el espacio urbano, sin embargo, es en este sentido, que podría habituarse al público con una mayor cantidad de propuestas de este tipo, y que esta experiencia, puede ser retomada para impulsar este tipo de expresiones artísticas, pues se abre un horizonte por explorar gracias a la apertura que está teniendo la sociedad y las instancias culturales en Aguascalientes, que se viene fortaleciendo con la formación de jóvenes profesionistas en el campo de las artes, que están deseosos por la experimentación y la creación de nuevas formas de pensar y expresar sus ideas estéticamente con una nueva perspectiva dentro del arte contemporáneo.

Entre los pendientes está el de contar con una metodología que sistematice la información, a fin de medir de una manera más fehaciente y objetiva el grado de satisfacción e interés del público por las expresiones de arte contemporáneo que se presenten en emplazamientos abiertos, y que permita a su vez, un mayor conocimiento sobre los gustos y hábitos de

consumo sobre este tipo de manifestaciones artísticas, y que pueden ser motivo de futuras investigaciones.

La experiencia a través de la intervención, llevó al público a tener una apreciación distinta del espacio público y contribuyó a su sentido de pertenencia, lo que se ofreció desde el ámbito artístico, significándolo conjuntamente con la obra, subrayando la percepción de lugar, que reinterpreta la memoria, a la ciudad-historia, a la ciudad-medio ambiente, desde lo individual a lo colectivo, en una experiencia de arte público urbano de carácter medioambiental.



## CONCLUSIONES

Como se ha visto en el presente trabajo, el arte público hace posible por su esencia, desarrollar propuestas de carácter artístico-social prácticamente de cualquier índole, ya que brinda las herramientas formales, conceptuales y participativas que permiten socializar en el hecho artístico, aquellas necesidades de variados tipos que una comunidad, o la sociedad en general, desea canalizar, poner de manifiesto, señalar o solucionar.

Se parte principalmente, de las propuestas que se dan con la experiencia ensayada por los artistas que trabajaron en ambientes naturales y urbanos a partir de los setenta y que años más tarde, permearán los escenarios artístico-culturales internacionales, como una respuesta a los valores estéticos, a la comercialización del arte y las políticas expansionistas del capitalismo. Esto hizo posible un cambio en el pensamiento de los creadores, que suscitó orientaran sus esfuerzos a formas de expresión que evidenciaran esas prácticas, y que por otro lado, abonaran a la experimentación y la exploración en cuanto a la producción, a canales de distribución alternos y al consumo de su creaciones artísticas, en los que paralelamente, se incorporó con gran fuerza al entono urbano como lugar de actuación, cuya sumatoria posibilitó la expansión formal y conceptual del arte, que incluyó también, las preocupaciones hacia el medio ambiente.

Así y en relación al desarrollo conceptual y práctico de este trabajo se puede concluir que:

1. El arte público ha tenido en diferentes grados, su antecedente en las distintas formaciones socioeconómicas de la humanidad. Ha sido un agente que estimula cambios en diferentes sentidos de la vida, la política, la educación o del medio ambiente, entre otros, que de igual manera, refuerza el sentido de identidad y de pertenencia entre las sociedades que lo han practicado.
2. Esta praxis ha cumplido una función social que contribuye a mejorar o hacer más placentero el lugar donde se vive, permite

crear nuevos canales de comunicación, de organización y representación, para ser producido y compartido entre la sociedad como expresión de valores y deseos colectivos.

3. Considerados los aportes del arte público hechos a través de los movimientos plásticos en el país y en el orbe, se les puede retomar para fusionarles en un nuevo tiempo, espacio y contexto, exentándoles de la conmemoración y del discurso oficial glorificador, de la alienación del poder económico o político, o bien, del adoctrinamiento ideologizante y militante de la lucha de clases a ultranza.
4. Identificar las experiencias de los artistas que han trabajado propuestas ambientalistas en la ciudad, faculta a la valoración y la relevancia que estos temas adquieren para la ciudad contemporánea, como consecuencia de la degradación y expolio ante la globalización, ya que esto ubica en el centro las auténticas prioridades humanas.
5. El arte público y el arte urbano se corresponden siendo la única distinción entre ellos, el espacio para el cual es producido y compartido, ya que el primero se realiza también en el entorno natural. En vasos comunicantes comparten los formatos e intenciones de involucramiento e interpretación a los fenómenos que se dan en la ciudad, por medio de intervenciones y mecanismos de participación ciudadana, al mismo tiempo que optan por la interdisciplinariedad que converge en el hecho artístico a través del cual se persigue modificar una realidad en beneficio de la comunidad y del entorno propio, es decir se trata de hacer ciudad.
6. Es posible hacer propuestas de carácter medioambiental de manera individual donde el artista asume posturas críticas para avanzar a la figura de artista ciudadano, a guisa de traductor o gestor de la comunidad, socializándoles, para sensibilizar y

exponer una situación o un problema en particular de esa índole, para compartirles en el consumo, en el espacio público urbano de libre acceso.

7. Es factible adaptar una estrategia de *arte para sitio específico* que facilite guiar de manera sistemática, paso a paso, las acciones a seguir desde las particularidades de cada lugar, en que se abordará la propuesta de arte público urbano de giro medioambiental, utilizando como medio de expresión a la instalación. Lo anterior en virtud de que se realiza un proyecto que considera aspectos geográficos, los contextos históricos, económicos, sociales, políticos, de urbanismo, ciudad y ciudadanía, medio ambiente, así como aquellos relacionados con la cultura y los valores estéticos, con lo que se consigue entrar en concordancia e integrarle completamente a la vida de la ciudad en que se trabaja.
8. La instalación *per se* posee una escritura en la que se da más valor al concepto sobre el carácter objetual de la obra, material y formal de ella. A pesar de esto puede presentar atributos en cuanto a composición, no siendo su fin último, ya que esos aspectos, sólo se les utiliza como un recurso que permite realizar de manera operativa, la organización de la propuesta en el espacio.
9. Al establecer el modelo temporal y espacial de la intervención, la primera de cuño efímero y la segunda *in situ*, para sitio específico, la viabilizan para diseñarle exprofesamente en sus componentes formales y de contexto.
10. Las propuestas de arte urbano ambiental promueven renovadas perspectivas de expresión que posibilitan utilizar como materia plástica de creación, materiales orgánicos e inorgánicos traídos del campo a la ciudad, los cuales definen un discurso propio por sus connotaciones conceptuales, características morfológicas,



físicas y de temporalidad, para compartir un aliento de reconciliación del hombre con la naturaleza.

11. La instalación ambientalista posee la cualidad de exaltar o dignificar elementos naturales en consideración a sus procesos cíclicos de vida, para reorganizarles en discursos que desde lo degradado permiten crear arte y acercar el arte a la vida y la vida al arte.
12. La instalación de grandes dimensiones, “monumental”, como recurso y medio de transmisión con inquietudes de fondo ambiental, desde el campo expandido del arte, habilita la exploración que se aprecia en el alejamiento del uso de materiales nobles para su factura, de volúmenes sólidos y perdurables cuyas propiedades pierden la materialidad donde la presencia física, progresivamente se diluye e incluso desaparece, de aquí su no permanencia que enfatiza su signo efímero y la separa de la voluntad conmemorativa.
13. La connotación de los elementos y su consiguiente elaboración en aspectos conceptuales que transmite la instalación, aproximan a la noción de escultura social, pues suscita la reflexión en el sentido del papel que puede desempeñar la sociedad en el diseño y la construcción de un ambiente sustentable y compatible con la vida.
14. Como paisaje construido la instalación que es de carácter abierta, integra activamente al público, el que con esa participación al recorrerla y habitarla, se identifica con los elementos que conforman la obra ya que éstos son parte de su entorno geográfico y su cultura, cuya lectura propicia una reflexión en torno al medio ambiente y al lugar en que vive.
15. El arte público en el entorno urbano contribuye al mejoramiento de la imagen de la ciudad o del lugar para el que es habitualmente

destinado, aún de manera temporal, ya que revalora el espacio con otro uso distinto al que le es de suyo, como soporte artístico, como lugar para el arte, para construir metafóricamente paisajes nuevos que permiten refuncionalizarle y resignificarles e integrarle a la arquitectura del lugar.

16. Proporciona un espacio alternativo al expofeso, que expande los límites de exhibición más allá de los sistemas de distribución y consumo para los productos artísticos, como un recurso que abre sus puertas a todo tipo de públicos enterados o no del arte contemporáneo, con lo que se propone por medio de la exposición constante de obra de carácter ambientalista, la creación de una suerte de “museo” verde y sin muros, que por lo mismo ensanchen los campos de creación y disfrute artísticos.
17. Se revalora el espacio urbano como lugar de civilidad, de intercambio de historias y anhelos, más que de circulación y consumo de mercancías de toda índole, de productos naturales o industrializados, mano de obra, estudio u ocio, así como de servicios.
18. Se propicia el equilibrio entre política, obra pública gubernamental orientando acciones que potencien el cuidado del medio ambiente desde el arte.
19. El arte público puede dejar de ser un producto simplemente pagado, financiado con propósitos privados o del Estado, pues es posible separarlo en el sentido que éste sirva a las legítimas intenciones y aspiraciones de la sociedad que dignifica su entorno, pues lleva la marca de su propia gestión, tema y voluntad en el ejercicio de un derecho democrático.
20. El público mostró en general una aceptación hacia el trabajo pues éste abordó problemáticas que le son cercanas, generando opiniones que convergieron en la necesidad de proteger al medio

ambiente, al tiempo que disfrutaron el espacio, en otra faceta por medio de la instalación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acha, J. (1988). *El consumo artístico y sus efectos*. México: Trillas.
- Acha, J. (1999a). *Las actividades básicas de las artes plásticas*. (3ra ed.). México: Ediciones Coyoacán.
- Acha, J. (1999b). *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. (2da ed.). México: Ediciones Coyoacán.
- Acuña, P. (2005). *Análisis formal del espacio urbano: Aspectos teóricos*. Investigación no publicada, Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Perú.
- Aravena, B. (n.d.). *Espacios públicos*. Tesis de Maestría no publicada, Universidad Católica de Temuco, Chile.
- Augé, M. (2000). *Los "no-lugares" espacios del anonimato, Una antropología de la Sobre modernidad*. España: Gedisa.
- Bauman, Z. (2006). *La globalización. Consecuencias humanas*. México: FCE.
- Benavides, A., Gonzaga, I., Lara, M. (Ed.) (2011). *Pasajes: Helen Escobedo*. México: CONACULTA/UNAM/GOBIERNO DEL Estado de Colima/Arquine.
- Borja, J. (2000). *El espacio público ciudad y ciudadanía*, España: (s.E)
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Argentina: Adriana Hidalgo, AH.
- Cabezas, M. (2007). *Imaginario Urbano*. Tesis Doctoral no publicada, Universidad de Granada, España.
- Camacho, S. & Suárez, A. (2010). *Bugambilias. 100 Años de Arte y Cultura en Aguascalientes 1900-2000*. Aguascalientes, México: ICA/CONCyTEA/UAA.
- Camacho, S. (2009). *Antenas Vivas. Conversaciones con Artistas de Aguascalientes*. Aguascalientes, México: CONCyTEA, ICA y UAA.
- Cano, F. (2006). *La actitud ante la naturaleza en el arte actual*. Tesis Doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid. España.
- Castañeda, J. (2004). *Ojos ¿Qué ven?* México: Filo de Agua.
- Crousse, V. (2011). *Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú*. Tesis Doctoral no publicada, Universidad de Barcelona, España.
- Cullen, G. (1974). *Tratado de estética urbanística*. México: Blume/Labor.
- Díaz-Obregón, R. (2003). *Arte contemporáneo y educación artística: Los valores artísticos potencialmente educativos de la instalación*. Tesis Doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, España.

- Ducci, M. (2005). *Introducción al urbanismo. Conceptos básicos*. México: Trillas.
- Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. España: Akal.
- Escobedo, E., Gori, P., González-Gortázar, F., Ibarguengoitia, J., Friedeberg, P., Eder, R., Monsiváis, C., Manrique, J., García Canclini, N., (1992). *Monumentos Mexicanos: De las estatuas de sal y de piedra*. México: CONACULTA/ Grijalbo.
- Fernández, B. (2004). *Nuevos lugares de intervención: Intervención artística en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Tesis Doctoral no publicada, Universidad de Barcelona. España.
- Fernández, F., (Coord.), Torrijos, F., Aguilar, J., Ruiz, J., Hinojosa, P., Carles, M., Javierre, Y., Sabartés, M., Puiggrós, M., Moreno, M., Lugo, M., Vallés, I., Arribas, J., Rodríguez, J., (1988). *Arte efímero y espacio estético*. España: Anthropos.
- Fisher, E. (1975). *La necesidad del arte*. España: Ediciones de bolsillo.
- García-Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.
- García-Canclini, N. (1991). *Públicos de arte y política cultural*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Gómez, J. (1988). *Aguascalientes en la Historia 1787-1920. Sociedad y Cultura* (Tomo III. Vol.1). México: Gobierno del Estado de Aguascalientes/Instituto de Investigación Dr. José María Luis Mora.
- Grosenick, U. (2008). *Art Now. La nueva guía con 81 artistas contemporáneos internacionales*. España: TASCHEN.
- Guasch, A. (2007). *El arte último del siglo XX: Del postmodernismo a lo multicultural*. España: Alianza Forma.
- Heartney, E. (2008). *Arte & Hoy*. España: Press Limited.
- Herrera, E. (1989). *Aguascalientes sociedad, economía, política, cultura*. Biblioteca de las Entidades Federativas. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades. México: UNAM.
- Honnet, K. (1993). *Arte Contemporáneo*. Alemania: Taschen,
- Juanes, J. (2008). *Marcel Duchamp. Itinerario de un desconocido*. México: Itaca,
- Kassner, L. (Coord.), (2009). *El Espacio escultórico*. México: UNAM.
- Kastner, J. (2005). *Land art y arte del medio ambiente*. Inglaterra: Phaidon.
- Krauss, R. (2006). *Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. España: Alianza Forma.
- Lailach, M. (2006). *Land art*. España: Taschen.

- Larrañaga, J. (2006). *Instalaciones*. (2da ed.). España: Nerea
- Lippard, L. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. España: Akal.
- López, A. (2007). *Experiencias plásticas en el espacio urbano como generadoras de reflexiones para y con los experimentadores. Propuesta de Intervención plástica en el Jardín de Turia Valencia España*. Tesis de Maestría no publicada, Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos. España.
- Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. España: Círculo de Bellas Artes.
- Maderuelo, J. (Ed.), Estévez, X., Moure, G., Restany, P., Tiberghien, G., (n.d.c). *Arte público: naturaleza y ciudad*. España: Fundación César Manrique.
- Maderuelo, J. (n.d.a). *El espacio raptado*. España: Biblioteca Monadori.
- Manrique, J., González, M. Zamorano, B., Aranda, C., Reynoso, J. Noreña, A., Rodríguez, A., Mora, E. (2010). *Helen Escobedo: la intensidad de una trayectoria*. México: CENIDIAP/INBA.
- Marchán, S. (1994). *Del arte objetual al arte del concepto*. España. Akal.
- Matos, G. (2008). *Intervenciones Artísticas en Espacios Naturales: España 1970-2006*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad Complutense de Madrid, España.
- Mc Grath, D. (2002). *El arte del paisaje*. España: Atrium.
- Merino, M. (Coord.), Rabotnikof, N., Becerra, R., Olvera, A., González-Aréchiga, B., Cantú, J., Casar, M., López, S., Meneses, R., De la Torre, R., Elizondo, C., Aguilar, M., Alonso, J., Álvarez, R., Corral, J. (2008). *¿Qué tan público es el espacio público en México?*, México: F.C.E./CONACULTA/ Universidad Veracruzana.
- Munari, B. (2002). *Diseño y comunicación visual*. (14va ed.). México: Gustavo Gili.
- Olea, O (1980). *El arte urbano*. México: UNAM.
- Osborne, P. (2006). *Arte conceptual*. España: Phaidon.
- Raquejo, T. (1998). *Land Art*. España: Nerea.
- Reed, H. (1980). *Imagen e idea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Remesar, A. (1997). *"Hacia una teoría del Arte Público"*. Investigación no publicada, Universidad de Barcelona, España.
- Riemschneider, B. (1999). *Art at the return of the Millennium*. España: TASCHEN.
- Ruhrberg, K. (2000). *Arte del siglo XX. Pintura, escultura, nuevos medios, fotografía*. España: TASCHEN.

Schmilchuk, G. (2001). *Helen Escobedo. Pasos en la arena*. México: CONACULTA/UNAM/TURNER.

Silva, F. (1987). *La escultura y otros menesteres*. México: UNAM.

Sondereguer, C. (2002). *Diseño precolombino: Catálogo de iconografía, mesoamérica-centroamérica-suramérica*. (2da ed.). México: Gustavo Gili.

Velázquez, R., Lozano, L., Coronel, J., Aceves, G., Manrique, J., Franco, E., Arteaga, A., Andrade, L., Del Conde, T., Aguilera, A., Escudero, A., Pedroza, R., Briden, L., Sebastián, Vargas, I., Cruzvillegas, A., (2001). *Escultura Mexicana. De la Academia a la Instalación*. México: CONACULTA/INBA/ Landucci Editores.

Vicente, A. (1989). *El arte en la postmodernidad, todo vale*. España: EDICIONES DEL DRAC.

Wah, A. (2003). *Instalaciones de Helen Escobedo*. Tesis de Maestría no publicada, ENAP UNAM. México.

Wong, W. (2002). *Fundamentos de diseño* (4ta ed.). México: Gustavo Gili.

Zavala, L., Paz, M., Villaseñor, J. (1993). *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*. México: ENAP-UNAM.

## **Fuentes Hemerográficas**

Aguascalientes, H. Ayuntamiento, (2008). *Municipio con Crecimiento Integral y Sustentable*. Plan de Desarrollo Municipal 2008-2010. México: Gobierno Municipal de Aguascalientes.

Aguascalientes, H. Ayuntamiento, (2009). *Actualización del Plan Municipal de Desarrollo Rural de Aguascalientes 2008-2010*. Consejo Municipal para el Desarrollo Rural Sustentable de Aguascalientes. México.

Aguascalientes, H. Ayuntamiento, (2009). *Municipio con Crecimiento Integral y Sustentable (2008-2010). Plan Municipal de Desarrollo Urbano*. México: Gobierno del Estado de Aguascalientes.

Aguascalientes, H. Ayuntamiento, (2011). *Plan de Desarrollo Municipal 2011-2013*. México: Gobierno Municipal de Aguascalientes.

Aguascalientes, H. Ayuntamiento, (2011). *Programa Municipio Sustentable. Acciones de Ahorro y Eficiencia Energética. Secretaría de Servicios Públicos*. Aguascalientes, México: Gobierno Municipal de Aguascalientes.

Aguascalientes, IMAE (2009). *Sistema de Indicadores Ambientales del Estado de Aguascalientes*. México: IMAE.

Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, (1998). *Aguascalientes Hacia el Siglo XXI. Cultura por la Libertad: Libertad para la Cultura*. México: COPLADE/ICA.

Arciniega, P., Estrada, Díaz, C., De la Rosa, R., Yahagi, R., Jiménez, P. López, A., Narro, F., Huaroco, F., Ross, E., Flores, M., Flores, S., Barrón, A., López, E., Beaulieu, P., Ramírez, A. (n.d.). *1er. Festival Arte de la Tierra Paricutín. Catálogo*. México: CONACULTA/Gobierno del Estado de Michoacán.

Baudino, Luján. (2008). *Una aproximación al concepto de arte público*. En Boletín Gestión Cultural No. 16: Arte Público. España.

Blázquez, J. (2008). *Arte Público: que sea site – Specific*. En Boletín Gestión Cultural No. 16: Arte Público. Abril de 2008.

Blázquez, J. (2002). *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos*. España: Fundación NMAC.

Bernárdez, C. (1999). *Beuys. España: Nerea*.

Camacho, S. (1995). *Foro: Desafío de la Gestión Cultural en Aguascalientes*. En Cuadernos de Trabajo No. 23: Educación. Aguascalientes: Gobierno del Estado de Aguascalientes.

Camacho, S. (n.d). *La Revolución Mexicana y el Crisol de Experiencias Artísticas en Aguascalientes*. Ponencia en X Congreso Nacional de Investigación Educativa. Universidad Autónoma de Aguascalientes. México: UAA.

Camacho, S (1997). *La Vuelta a Aguascalientes en 80 Libros*. En Espacios Cultura y Sociedad (año V, Números 23-24). Aguascalientes, México: Instituto Cultural de Aguascalientes.

COSA, A.C., (2010). *Arte de la Tierra Jardín Botánico. Reflexiones sobre el arte y la naturaleza*. Cooperación Sociedad y Arte, COSA, AC. México: COSA, A.C./UNAM.

De los grupos los individuos, (1985). *Artistas Plásticos de los grupos Metropolitanos*. Catálogo de exposición. Museo de Arte Carrillo Gil. México: INBA.

Estrada, E., Vázquez, A., Arciniega, P., Díaz, S. (2008). *2º. Festival Arte de la Tierra 2008. Catálogo*. México: CONACULTA/Gobierno del Estado de Michoacán.

ICA, (2000). *80 años de Juan Soriano: 425 Aniversario de la Ciudad de Aguascalientes*. México: Gobierno de Aguascalientes.

México, CONAGUA, (2006). *Escenarios del Agua 2005 y 2030 en el acuífero Interestatal Ojocaliente-Aguascalientes-Encarnación: Acciones para el Desarrollo con sostenibilidad ambiental. México*

México, SEGOB, (2009). *Diagnóstico Sobre la Realidad Social, Económica y Cultural de los Entornos Locales para el Diseño de Intervenciones en Materia de Prevención y Erradicación de la Violencia en la Región centro: el Caso de Aguascalientes, Aguascalientes. México*.

Palacios A. (2011). *Arte y contextos de acción en el espacio público*. Creatividad y Sociedad No. 17. España.



Salón Nacional de Artes Plásticas, (1979). *Sección Anual de Experimentación 1979*. Catálogo de exposición. México: INBA.

Sánchez, R. (2010). *Arte y Cambio Climático*. Artes de México No. 99. México.

Terán, E. (2011). *Plan Municipal de Cultura*. Instituto Municipal Aguascalentense para La Cultura, IMAC. México.

Tudela, J. (2008). *Producción y gestión de las intervenciones artísticas en los espacios públicos*. Boletín Gestión Cultural No. 16: Arte Público. España.

## Fuentes electrónicas

Acevedo, A., (2005). *Helen Escobedo: Artista promotora de la vanguardia mexicana*. En La Pala revista virtual de arte contemporáneo. Obtenida el 20 de mayo de 2010 en: <http://www.la-pala.com/entrevistas/item/184-helen-escobedo-artista-y-promotora-de-la-vanguardia-mexicana.html>

Alcántara, E. (n.d.). *Helen Escobedo: un horizonte abierto y libre 1934-2010*. Obtenida el 20 de agosto de 2011, de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/91020.pdf>

Anónimo, (2011, 23 de diciembre). *Declaran desastre en Aguascalientes por sequía*. El Universal. Obtenido el 3 de enero de 2012 de <http://www.eluniversal.com.mx/notas/818195.html>

Anónimo, (2011, 3 de diciembre). *El desastre generado por la sequía se extiende a Aguascalientes*. CNN México. Obtenido el 9 de febrero de 2012 de <http://mexico.cnn.com/nacional/2011/12/23/el-desastre-generado-por-la-sequia-se-extiende-a-aguascalientes>

Avendaño, O. (2011). *Entrevista con Helen Escobedo*. En Revista Letras Libres. Obtenido el 18 de mayo de 2012, de: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/entrevista-con-helen-escobedo?page=0,1bra>

Badassi, A. (2008). *Conceptuales del Land Art y Ecologistas*. Obtenido el 05 febrero de 2012 de <http://arteyecologia.blogia.com/2008/052407-emisor-y-receptor-trabajando-juntos-por-el-medioambiente.php>

Congreso Aguascalientes, (2011). *Viable, el desarrollo sustentable en Aguascalientes*. Foro Internacional sobre Cambio Climático. Notas del Congreso, Boletín. México. Obtenido el 30 de octubre de 2011 de [http://esla.facebook.com/note.php?note\\_id=168600309882881](http://esla.facebook.com/note.php?note_id=168600309882881)

Denes, A. (n.d.) Web site en <http://www.agnesdenesstudio.com/>

EcuRed, (n.d.). *Arte ambiental*. Obtenida el 12 de enero de 2012, de: [http://www.ecured.cu/index.php/Arte\\_ambiental](http://www.ecured.cu/index.php/Arte_ambiental)

- Eder, R. (2011). *Helen Escobedo 1934-2010*. En Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Vol. XXXIII. No. 98, 2011. Obtenida el 25 de enero de 2012 de: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=36921103010>
- El Sol del Centro, (2011). *El primer municipio verde del país será Aguascalientes*. México. Obtenido de <http://www.oem.com.mx/elsoldelcentro/notas/n2331676.htm>
- El Sol del Centro, (2011, 13 de agosto). *Promueve Municipio el uso de energías alternativas: LM*. México. Obtenido el 15 de noviembre de 2011 en <http://www.oem.com.mx/elsoldelcentro/notas/n2185175.htm>
- Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México, 2012. *Municipio de Aguascalientes*. Obtenido el 18 de febrero de 2012, en <http://www.municipios.com.mx/aguascalientes>
- García, O. (n.d.). *Retos del Arte en el Espacio Público*. Obtenida el 9 de enero de 2012, de <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/21403/2/pagina-001.pdf>
- Gómez, F. (n.d.). *Arte, ciudadanía y espacio público*. Fundación César Manrique. Obtenida el 25 octubre 2011 en: [http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05\\_3.pdf](http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_3.pdf)
- Greenmuseum, (n.d). *Ecovention current art to transform ecologies*. Obtenida el 4 de noviembre de 2011, en: <http://greenmuseum.org/c/ecovection/sect2.html#direct>
- Instituto Nacional de Ecología, INE, (n.d.). *Cambio Climático en México: Información por estado y sector. Aguascalientes*. Obtenido el 4 de mayo de 2012, de [http://www2.ine.gob.mx/cclimatico/edo\\_sector/estados/aguascalientes.html](http://www2.ine.gob.mx/cclimatico/edo_sector/estados/aguascalientes.html)
- Lippard, L. (2001). *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*. En: *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. (Cap. 1) [En línea]. Obtenida el 30 de abril de 2012 de [http://www.estrategiadepertenencia.interferencia-co.net/lippard\\_mirando%20al%20rededor.pdf](http://www.estrategiadepertenencia.interferencia-co.net/lippard_mirando%20al%20rededor.pdf)
- López, C., *Des-ciertas Raíces: micro pueblo en Plaza Patria*. La Jornada Aguascalientes. Obtenida el 23 de Octubre de 2011 de <http://www.lja.mx/internet/7357-des-ciertas-raices-micro-pueblo-en-plaza-patria>
- Low, S. (2005). *Transformaciones del espacio público en la Ciudad Latinoamericana: Cambios espaciales y prácticas sociales*. Obtenida el 01 de enero de 2012, de <http://www.bifurcaciones.cl/005/Low.htm>
- Maderuelo, J. (2007). *La función del arte público*. Obtenida el 18 de marzo 2012, de <http://edant.clarin.com/suplementos/arquitectura/2007/09/11/a-01496550.htm>
- Maderuelo, J. (n.d.b). *Marcar, ocupar, tallar y transformar el territorio*. Obtenida el 20 de octubre de 2011 de: <http://www.apha.pt/boletim/boletim3/pdf/JavierMaderuelo.pdf>
- Municipio de Aguascalientes, 2012. *Historia de la ciudad de Aguascalientes*. Obtenido el 25 de enero de 2012, de <http://www.ags.gob.mx/cont.aspx?p=1182>  
[http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/estados/libros/aguas/html/sec\\_79.html](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/estados/libros/aguas/html/sec_79.html)

- Kwon M. (1997). *One Place after Another: Notes on Site Specificity*. Obtenido el 11 de mayo de 2012 de [http://www.ira.usf.edu/cam/exhibitions/2008\\_8\\_Torolab/Readings/One\\_Place\\_After\\_AnoterMKwon.pdf](http://www.ira.usf.edu/cam/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/One_Place_After_AnoterMKwon.pdf)
- OEA, (1991). *Sequías y desertificación. En Desastres, Planificación y Desarrollo: Manejo de Amenazas Naturales para Reducir los Daños*. Washington, D.C. obtenido el 15 de noviembre de 2011 de <http://www.oas.org/dsd/publications/Unit/oea57s/ch010.htm#TopOfPage>
- Pérez, E. (n.d.). "Arte de la Tierra, Otras Geografías. Agnes Denes". Obtenida el 28 de enero de 2012 de: [http://www.unalmed.edu.co/mediateca/artenaturaleza/espanol/arte\\_tierra/artetierra\\_og\\_arte\\_ecol.htm](http://www.unalmed.edu.co/mediateca/artenaturaleza/espanol/arte_tierra/artetierra_og_arte_ecol.htm)
- Reig, C. (2011). *Maderuelo, la pérdida del pedestal*. Obtenida el 01 de noviembre 2011, de <http://bellasartescarlos.blogspot.mx/2011/01/maderuelo-la-perdida-del-pedestal.html#!/2011/01/maderuelo-la-perdida-del-pedestal.html>
- Sánchez, G. (2012). *Causa estragos la sequía en Aguascalientes*. Al Chile Aguascalientes. Obtenido el 9 de febrero de <http://alchileaguascalientes.com/blog1/2012/03/26/cuasa-estragos-la-sequia-en-aguascaliente>
- Sánchez, M. (2009). *La instalación, cómo y por qué*. Obtenida el 23 de marzo de 2012, de [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/25543/La\\_instalacion\\_como\\_y\\_por\\_que](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25543/La_instalacion_como_y_por_que)
- Sánchez, N., (2009). *Arte, ecología y Joseph Beuys*. Obtenida el 03 de septiembre de 2011, en: <http://www.veoverde.com/2009/09/arte-ecologia-y-joseph-beuys/>
- Schmilchuk, G (2010). *Helen Escobedo y el mercado del arte: La magia del escapismo*. En Discurso Visual, Revista digital del CENIDIAP, INBA. Obtenida el 20 de mayo de 2012, en: <http://discursovisual.net/dvweb15/agora/agograciela.htm>
- Sierra, S. (2012). *Helen Escobedo, un faro para el arte*. El Universal. Obtenida el 18 de mayo de 2012 en: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/68115.html>
- Téllez, O., (1998). *El arte y sus consumos*. Obtenida el 11 de abril 2012, de [http://www.othontellez.com.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=30&Itemid=51](http://www.othontellez.com.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=30&Itemid=51)
- Varela, M. (2011). *Des-Ciertas Raíces*. NCI: Noticias. Portal iberoamericano de noticias cultura. Obtenida el 28 de octubre de 2011, de [http://video.atei.es/development/index.php?option=com\\_videos&task=detail&id=723](http://video.atei.es/development/index.php?option=com_videos&task=detail&id=723)