



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES VISUALES
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

EL SENTIDO SOCIAL DEL ARTE CALLEJERO COMO POSIBILIDAD DE CAMBIO EN LAS FORMAS DE
ARTE URBANO

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

PRESENTA:
ALBERTO HORACIO MEDINA GUZMÁN

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA
(FAD)

SINODALES
MTRO. LUIS ENRIQUE BETANCOURT SANTILLAN
(FAD)
DRA. DIANA YURICO ESTÉVES GÓMEZ
(FAD)
MTRO. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS
(FAD)
MTRO. GERARDO GARCÍA LUNA

MÉXICO, D.F. JUNIO 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Introducción	5
CAPÍTULO I.....	7
La ciudad y sus significaciones.....	7
1.1. La visión de conjunto de la ciudad	11
1.2. Ciudad fragmentada, cambiante y superficial.....	13
1.3. El individuo y el espacio privado.....	16
CAPÍTULO II.....	18
El arte genérico	18
2.1. Sentimiento ético: motor en la intencionalidad creativa del arte genérico	25
2.2. Imaginario social en la obra de arte genérico	32
2.3 La función administrativa y la administración en los proyectos de arte genérico	39
2.3.1 Operación	41
2.3.2 Proceso administrativo en la producción de arte genérico	43
2.3.3. Planeación	44
2.3.3.1 Estructura ideológica	44
2.3.3.2 Estructura del entorno.....	45
2.3.3.3 Estructura mecánica	45
2.3.3.4 Estructura financiera	46
2.3.3.5 Recursos humanos	47

2.3.3.5.1 Diseño organizacional y estructura del grupo.....	48
2.3.3.5.2 El organigrama.....	49
CAPÍTULO III.....	51
Proyecto de intervención	51
3.1 Planeación	51
3.1.1 Estructura ideológica	51
3.1.2 Estructura del entorno	53
3.1.2.1 Análisis del proyecto	55
3.1.3 Estructura mecánica	56
3.1.4 Estructura financiera	61
3.1.5 Recursos Humanos	63
Registro de obra	71
Anexos.....	73
Bibliografía.....	78

Introducción

Resulta muy complejo intentar solucionar los factores discrepantes, presentes en una comunidad, partiendo de la definición de ciudad desde una visión de conjunto o unidad, ya que, debido a sus constantes transformaciones, cualquier definición lógico-conjuntista resultaría insuficiente.

La ciudad, siendo tan compleja, origina espacios de discrepancia en su interior y, bajo esta perspectiva, las manifestaciones estéticas y artísticas (en el entorno urbano) no pueden calificarse puntualmente con los métodos, doctrinas y valores utilizados por el arte hegemónico; puesto que, quedaría implícito el sentido de unidad o conjunto de la obra-pieza, así como la relación entre los elementos que la constituyen: forma-contenido, emisor-receptor, obra-contexto, artista-espectador, mensaje-interpretación, negatividad social-ciudad, entre otros.

Cuando Olea enuncia “un arte social de carácter participatorio” (Olea, 1980) nos hace deducir que la producción estética y artística en la urbe requiere de la intervención de la sociedad como conjunto, y que cada uno de los miembros insertos en algún proyecto debe tener un rol específico para poder entablar relaciones fijas, pues su fin, es, también, determinado (la socialización del arte), es decir, impuesto desde las necesidades del grupo dominante y no desde las necesidades del grupo en cuestión y de aquellas personas que lo viven cotidianamente, aun cuando son tomadas en cuenta, pero, sublimadas por la ideología dominante. La cita de Olea sugiere, a su vez, la socialización del pensamiento en el arte, como vía que legitima y reglamenta su acción en el entorno urbano; por lo que, sólo define la posición del arte y los artistas desde el punto de vista institucional, dejando la participación del ciudadano como espectador con opción de voto. La propuesta de un arte genérico sugiere que la participación de los ciudadanos es una respuesta de las problemáticas en las que participa y toma su derecho de expresión al ejercer su creatividad artística.

La vía para la producción de arte genérico obedece al préstamo, es decir, la apropiación de metodologías y formas ya establecidas en diferentes ámbitos de la realidad urbana y re-contextualizadas para la solución de nodos de discordancia; de esta manera, la creatividad artística, las actividades productivas, los procesos administrativos y las manifestaciones del arte callejero son caldo de cultivo para encontrar diversas posibilidades de expresión que vengán a sumar y enriquecer el contexto urbano.

CAPÍTULO I

La ciudad y sus significaciones

El centro de noticias de la ONU¹, informa que en la actualidad, el 54% de los habitantes del mundo vive en zonas urbanas y se prevé que para el año 2050 llegara al 66% ver Fig. 1. Las ciudades simbolizan zonas de oportunidad, puesto que aparentan ser el recinto que mejor cubre las demandas de empleo, habitación y servicios; y en ellas reside el desarrollo cultural, educativo y tecnológico, lo que las convierte en el eje para el desarrollo industrial, manufacturero y de transformación, es decir, el paradigma económico liberal-capitalista alimenta un mecanismo que incide y condiciona directamente la composición urbana (Gómez, 2004) para convertirse en el punto donde se genera el capital y donde nacen y se desarrollan los proyectos culturales. Incentivos que alientan a las personas a mudarse de áreas rurales a otras urbanas en combinación con el aumento de la población, esto añadirá 2500 millones de personas a las zonas urbanas.

Sin embargo, este acelerado crecimiento urbano fecunda problemas: desempleo creciente, degradación ambiental, falta de servicios urbanos, falta de recursos financieros, carencia de vivienda adecuada y sobrecarga de la infraestructura existente, además de la modificación de la cohesión social y la degradación de las relaciones de quienes integran las ciudades.

La ciudad continua contemporánea se reconoce en la complejidad del fenómeno urbano². Así, la creencia y la realidad forman parte de la concepción que hoy se tiene de la organización actual del mundo (basada en la economía de libre mercado, cuyos preceptos pueden resumirse en: producir, consumir, racionalizar y dominar); y, es debido precisamente a la estructura económica que se ha modificado sustancialmente la manera en que nos imaginamos como miembros de una sociedad.

¹ Para mayor información véase < <http://un.org/es/developmen/desa/news/population/world-urbanization-prospects.2014.htm>>

² GÓMEZ, Fernando, Arte ciudadanía y espacio público. En On the waterfront [En línea] 05 marzo 2004 [Fecha de consulta 12 marzo 2010] Disponible en: <http://www.ub.edu/escult/water/N05/W05_3.pdf>

Los hábitos de conducta que se desarrollan en el entorno urbano cambian constantemente; y estos cambios, a su vez, han propiciado modificaciones en los fundamentos que antes daban significado al concepto de ciudad y del concepto de espacio público.

Por lo tanto, es a partir de estas nuevas valoraciones que se tengan de la ciudad y del espacio público que se dan las transformaciones físicas y conceptuales que la propia urbe sufre por y desde la institución social. El mall o centro comercial ver Fig. 2 es un claro ejemplo de la transformación de la organización comercial en la ciudad, que modifica la función que antes sólo tuviera el centro de la ciudad y los parques. Además, en el pasado la ciudad o bien se apuntala en una religión civil o bien se pone una y otra vez en cuestión.³ hoy es la economía quien realiza esa operación. Para el imaginario social la nueva estructura es síntoma del desarrollo económico de la entidad, entendiendo esto como el acercamiento a los grandes desarrollos económicos, o lo que es lo mismo, la idea de progreso que vende el discurso tardío de la modernidad.

Así mismo, si, en primera instancia, la ciudad se reduce a naturaleza, ya que supone necesidades humanas fijas y explica el fenómeno urbano como el conjunto de funciones que tienden a satisfacerlas, al reconocerla como lugar de coexistencia es necesario reconocer sus componentes por pares de opuestos, es decir, unidades integradas por elementos distintos y por sus posibles combinaciones: campo-ciudad, centro-periferia, espacio público-privado, zona comercial-habitacional, reserva natural-zona urbanizada, etcétera., estos nos permiten visualizar la forma en que se ha polarizado la integración de la ciudad. Muchas culturas a lo largo de la historia han percibido la necesidad de conocer las polaridades de los hechos, sucesos y decisiones, saber cómo afectará en todos los niveles, los mexicas lo hicieron con Ometéotl, los romanos con Jano, Platón con el mito de la caverna.

Por lo tanto, la ciudad es el resultado de la coexistencia entre el hombre y la naturaleza; de esta manera, la ciudad original apareció como el mejor hábitat para el desarrollo de la inteligencia (Olea,1980).

³ NANCY,Jan Luc, Etre y Ciudad. En Disturbis,no.14[En línea] 2013[Fecha de consulta 4 de Nov.2013]
Disponible en:<<http://www.disturbis.esteticauab.org/distubisll/indice14>>

Así que si la conducta instintiva del hombre la rige un estímulo social, el individuo posee un instinto social; y es debido a la presión ejercida por el medio ambiente sobre la especie, que se genera el impulso que determina el ser social y el modo de ser social; materializados, finalmente, en la acción ritual y el espacio adecuado para el mismo, que ha dado lugar a las manifestaciones artísticas que originaron la ciudad mágica y ritual.

El arte aparece como tal a partir del momento en que la existencia común debe inventarse un orden propio de justificaciones, de fines y de técnicas.⁴ De esta manera, la ciudad original es representación conceptual de lo social, es decir, una construcción de los individuos que la integran y sus redes sociales, se instituye como la estructura material y espacial del tipo y modo de coexistencia de una sociedad; Así pues, el arte coexiste, por decirlo de algún modo, como compañero independiente de la celebración cultural, así como de la organización de lo común, estén las dos confundidas, entramadas o separadas.⁵ donde el arte, la comunicación e inteligencia son los medios para llegar a la concordia, entendida como una relación de correspondencia entre la conducta del hombre y su entorno. De aquí surge la conceptualización de espíritus benéficos y maléficos, es decir, la idea del bien y del mal. (Koolingood,1980) Y por lo tanto, la idea de la ciudad como lugar en donde se puede crecer económica, social y espiritualmente.

Así, por ejemplo, La ciudad jardín de Howard concibe formalmente la ciudad como un sistema de ciudades conectadas con transporte público y con abundancia de anillos verdes que tienen una doble finalidad: la separación entre las aglomeraciones y el recurso económico del campo. en esta búsqueda de concordia y ante la necesidad de dar respuesta a las aglomeraciones antihigiénicas de la ciudad del siglo XIX, y el problema de inmigración, , se ofrece la creación de núcleos alrededor de las ciudades: desarrollos habitacionales que, en contraste con las problemáticas de la ciudad (tales como saturación y dependencia arrendaría), brindan la posibilidad de una vida equilibrada que incluye desarrollo económico y capacidad adquisitiva, es decir, la viabilidad de compra o propiedad de la vivienda.

⁴ idem

⁵ ibidem

Es entonces que se concibe a la ciudad como un sistema satelital interconectado por el transporte público y separado por áreas verdes. (Ordieq,2010)ver Fig. 3 y 4

Para mediados del siglo XX (antes de la Segunda Guerra Mundial) el pensamiento estructuralista buscaría certeza en el ejercicio de las propuestas urbanas, y en los interesados por concretar nuevas bases de relación entre los espacios complejos y la ciudad.

De este modo, desde el punto de vista científico, el estructuralismo por ejemplo, supone una concepción de ciudad que se obtiene por medio de una organización proporcionada entre las relaciones de los elementos complejos que la constituyen, aplicable a la planeación de la misma; es decir, la misma operación lógica-matemática repetida un cierto número de veces daría cuenta de la totalidad de la ciudad y de las diferentes formas de ciudad, que sólo serían las distintas combinaciones posibles de una cantidad finita de los mismos elementos diferenciados, y cuya combinatoria elemental deja de lado el entorno y las necesidades humanas profundas como son la seguridad, la solidaridad, el reconocimiento de los propios derechos y necesidades, etcétera.

En sí, bajo este esquema, la ciudad es vista como una gran estructura física que admite una diversidad social y cultural susceptible de ser dividida en microestructuras complejas y cambiantes, a las cuales es aplicable una acción proyectual. Surgen entonces los puntos de encuentro entre los ambientes naturales y la reacción en contra del rígido formalismo racionalista (áreas verdes; zonas de interacción social y recreación como plazas, albercas o parques) y culturales (museos, cafés, galerías), para que sirvan de referencia en la proyección urbana.

El empirismo nórdico y el neorrealismo italiano (también llamado discurso ambiental) que promueven una arquitectura al servicio del ser humano cuyas obras como El instituto de tecnología en Ontaniemi, Finlandia del Arquitecto Alvar Aalto, o la escuela Munkegards(1952-1956) en Copenhague Dinamarca del Arquitecto Arne Jacobsen son ejemplo de esta idea científicista de ciudad; que reviste formas diferentes según la acepción que se le dé a este término (pensamiento semántico o discurso psicológico etc.).

A grandes rasgos, la línea del pensamiento semántico valida tanto las manifestaciones modernas como las tradicionales; de esta forma el modelo moderno de ciudad es objeto de una reflexión profunda.

Podemos entender que, un conjunto de espacios en los que conviven individuos que van transformando los espacios, adueñándose de ellos, en este proceso de intervención y adaptación están integrados factores que se oponen y que a la vez coexisten para formar este aglomerado que podemos llamar ciudad.

1.1. La visión de conjunto de la ciudad

El concepto de sociedad cuestionado por Castoriadis (1989), Hace notar que desde el punto de vista de la lógica heredada (conjuntista-identitaria), se da en una doble dimensión, *Logos* (ejercicio del logos) es lo que permite realizar operaciones de distinción, elección, conteo, etc. y su operación fundamental es la designación; esto hace posible el Hacer/representar social, al referirse a objetos distintos y definidos, produciendo la relación de signos (significativa) que permite y hace al lenguaje como código. Es la dimensión identitaria del representar/decir social. Como *teukhein* (reunir, adaptar, fabricar, construir) se encarga de la finalidad e instrumentalidad refiriendo lo que es a lo que no es y podría ser. Es la dimensión identitaria del hacer social. La sociedad es algo racional y determinado, implica negar la posibilidad de transformación y de cambio y estar sujetos solo a la unidad y principio de causalidad, es decir, si la sociedad es determinada, todo lo que sucede en la sociedad incluyendo a la ciudad como producción de la misma, tiene causas y efectos: el estado actual de un sistema determina su estado posterior, por que ya están previstas en la determinación del ser, por lo que la ciudad ha sido pensada como un organismo que impone sus propias necesidades funcionales, o como un conjunto de elementos racionales que comparten un mismo origen o sistema de valores lógicos.

Tal concepción la compromete a ser resultado de un ordenamiento sistemático de causas y efectos, medios y fines en una dinámica continua. Así que la ciudad, a partir de esta visión, vive un proceso que se entiende como relación de convivencia entre los elementos que la componen.

Es por ello, las problemáticas (que se sucedan en ella) son vistas como generales y sus efectos, en este sentido, irradian a la totalidad de la ciudad. debido a esto, las ciudades se han deshumanizado, han perdido su condición inicial de lugar de encuentro, de intercambio y de convivencia.⁶

Para comprender la manera en que estos se relacionan, es necesario analizar todo aquello que represente a la norma y la definición de quienes la obedecen; pues es sabido que todo individuo que nace en una determinada cultura se ve influenciado por las orientaciones y creencias básicas de ésta; de tal modo que este ideario permanece profundamente arraigado en su personalidad. Cultura es construir, fabricar, adaptar reunir, y organizar, es decir, todo lo que produce el hombre en sociedad; y donde no es posible entender el ser histórico social bajo la lógica de conjuntos. Esto es, que el ser de la ciudad no puede fijarse en términos definitivos y absolutos. La idea de ciudad vista como tejido urbano infiere problemáticas de conjunto, ver Fig.5 y 6 es decir, unidades de elementos diferentes y definidos, de los que se distinguen dos pares básicos: ruralidad-urbanidad y tejido urbano-centralidad;(Koolhaas, 2006) y, consecuentemente, la crisis de la ciudad se presenta a nivel teórico y práctico.(Olea, 1980) Lo teórico se refiere a la capacidad de lo instituido e instituyente que cada sociedad posee y que se va ejemplificado en la transformación y reelaboración constante del concepto de ciudad. Lo práctico da cuenta de la permanencia del núcleo o núcleos urbanos a pesar del debilitamiento que la ciudad pueda experimentar; lo que hace patente la necesidad de una constante renovación o restauración de los mismos.

La distinción y función de las parejas de términos delimita su interacción, es decir, esclarece el tipo y modo de relaciones necesarias para conservar un equilibrio, por ejemplo el centro de la ciudad como núcleo religioso, económico y político, “...este centro que reúne la formación y la información, las capacidades de organización y de decisiones institucionales...” (Leufevre, 2001,p28); por lo que esta sección simboliza el corazón y cerebro de la ciudad y, de forma complementaria, la periferia funge como extremidad civil (habitacional) en el tejido urbano. De esta manera, la competencia de cada uno de los sectores o dominios en la estructura general de la ciudad, queda bien establecida.

⁶ GÓMEZ,Fernando, Arte ciudadanía y espacio público. En On the waterfront [En línea] 05 marzo 2004 [Fecha de consulta 12 marzo 2010] Disponible en:<http://www.ub.edu/escult/water/N05/W05_3.pdf>

La finalidad es el orden y el progreso de sus habitantes, que se verá reflejado en su felicidad. Por lo tanto, la ciudad es resultado de los esquemas de causalidad, finalidad o consecuencia lógica. El mismo análisis puede realizarse en otras definiciones de ciudad que se han venido dando a través de la historia.

1.2. Ciudad fragmentada, cambiante y superficial

La función del centro en el sistema de relaciones de la ciudad como un todo se ha transformado y multiplicado, (Koolhaas, 2006) lo que parece no quedar claro es si la transformación es adecuación, de ser así, es consecuencia lógica derivada del ser conjunto de la ciudad; (Castoriadis, 1989) pero si obedece a un cambio en el tipo de organización social, es alteridad, es decir, emergencia de lo nuevo, por lo tanto, la ciudad no se puede seguir pensando como conjunto, ya que las relaciones que se dan en su interior no corresponden a un sistema equilibrado, es decir, pertenecen a la dimensión de lo indeterminable y lo imaginario.

Al hacer la comparación de la problemática actual en la ciudad con la idea de ciudad genérica ver Fig. 7 y 8, acuñada por el arquitecto pos-estructuralista holandés, Rem Koolhaas, se perciben claros cruces, aunque también mantiene una clara visión de conjunto, en este caso, fragmentario, que se enfrenta con la búsqueda de concordia de las anteriores ideas de ciudad, enalteciendo lo que para la visión tradicional de conjunto sería inaceptable.

El término genérico propuesto por Koolhaas (como un proceso de cambio hacia la similitud del ámbito de la ciudad actual) implica que se ha modificado el tipo y modo de coexistencia, (Castoriadis, 1989) es decir, se ha estandarizado la forma particular de cada sociedad, transformando las urbes de manera general, o mejor dicho, global y, diluyendo, en cierto modo, los sistemas propios en los cuales y por los cuales cada sociedad es en particular.

La sola idea de uniformidad plantea una mega ciudad donde la territorialidad es extraterritorialidad, y la existencia de un núcleo directriz (orbitado por sub-núcleos) tiene como fin la producción de clones urbano-sociales.

El centro de las ciudades, hoy día, no es más que portador de las normas del centro extraterritorial que han sido interconectadas a través de las nuevas tecnologías de comunicación; se trata pues de una versión globalizada y mediatizada de la ciudad jardín. En consecuencia, la liberación de la identidad particular ha dado lugar a una identidad enriquecida con elementos externos que borran las diferencias y determinan el nuevo sentido del ser-ciudadano; que puede ser entendido como el “ciudadano del mundo” propuesto por las tendencias neoliberales.

De tal modo que la articulación (en la cual y por la cual la ciudad existe) es hoy externa y múltiple. Así, la identidad, concebida como una forma de compartir el pasado, está condenada a desaparecer, ya que, según Koolhaas(2006), su fin es controlador y estático (hegemonía del centro sobre la periferia); y, por ende, niega legitimidad al resto de la ciudad. Entonces, si la esencia de la identidad es causa de determinismo social, para romper con la dependencia hay que romper con la norma; lo que nos lleva a la superficialidad: característica interna y fundamental en la ciudad genérica. Tales fenómenos nos remiten a una identidad homologada que tiende también a lo efímero. Pero si como menciona Castoriadis(1989), en la institución imaginaria de la sociedad, la identidad se establece en y para la sociedad, y sin ella la ciudad no puede existir como tal (puesto que es única y da existencia a lo histórico-social), esta liberación, acotada por Koolhaas(2006), apunta sólo a diferenciar los aspectos superfluos en las urbes y promover el mercado abierto como signo democrático; esto, debido a que para el autor el abuso de la historia es la causa y el efecto de la pérdida de identidad.

Para Castoriadis(1989) lo histórico social es imaginario radical: el origen de la alteridad o capacidad de ser otro, temporalidad y creación; una ciudad que se transforma constantemente, pero sin perder sus raíces histórico-sociales. Consecuentemente, los espacios urbanos han tenido importantes alteraciones en los últimos años; esto, debido en gran parte al incremento demográfico causado por el fenómeno migratorio, que ha provocado un proceso de crecimiento desmedido en las ciudades y que ha generado, según Koolhaas, fragmentación al interior de ellas.

Este fenómeno ha propiciado la disminución en la autoridad del centro, que hoy día, sin embargo, sigue siendo el lugar más importante de la urbe y debe cumplir con las características históricas y de renovación: ser el sitio más viejo y más nuevo simultáneamente; lo que provoca una adaptación constante. Por un lado, la conversión del espacio utilitario en espacio público hace perder al centro su sentido histórico, es decir, deja de ser auténtico pero no deja de ser visto como el epicentro del conjunto urbano. De esta manera, la pérdida del centro como núcleo de valor y significado cede su paso a los artilugios del turismo y la mercadotecnia ver Fig. 9, acentuando el pensamiento económico sobre el sentido social; lo que convierte a la zona en un sitio de trámite y espectáculo. Pero si se pretende llevar al centro todo lo que se produce fuera de él, política, economía y administración; esto se convierte en un problema cuando la densidad de la población crece, pues ese pequeño espacio es rebasado por las nuevas necesidades; así que esta nueva realidad es la que plantea la posibilidad de la diferencia, es decir, la alteración de la figura central para convertirse en otra cosa.

El sector complementario o periferia, entendida por Koolhaas(2006) como zona de valor potencial; siguiendo a Castoriadis(1989) pudiera ser la capacidad de lo instituyente para la generación de figuras distintas que, necesariamente, tiendan a lo histórico-social;

aun con la insistencia en la prioridad y dependencia del centro como valor de lo instituido (visión de conjunto). Se podría decir que tanto la institución del *legein* como el *teukheim* son virtualmente un medio de apertura indefinida de significados,

debido a que aunque organizan e instituyen a la sociedad, también suministran los recursos para romper sus esquemas existentes.⁷ queda implícito que esta capacidad que tiene la sociedad se ve reflejada en todos los ámbitos que la constituyen y la ciudad es parte de este magma de significaciones imaginarias sociales (Castoriadis,1989) no solo es un elemento físico sino que también es mental por lo que el espacio público es básicamente histórico social. por lo que todos los aspectos anteriormente dichos son aplicables al mismo.

⁷ GONZÁLES,Luis.El imaginario social de Cornelius Castoriadis En Antropomedia [En línea] 14 nov.2014[Fecha de consulta 10 enero 2015] Disponible en:<<http://www.antropomedia.com/2011/11/14/el-imaginario-social-de-cornelius-castoriadis>>

1.3. El individuo y el espacio privado

En lo concerniente a la población, el autor refiere a una masa potencialmente crítica que hace a la periferia un lugar en el que se obtiene la calma (que se logra mediante la evacuación del ámbito público); lugar de pocas emociones donde las experiencias estéticas son casi inapreciables. Esto sugiere que el espacio privado adquiere una fundamental importancia como el lugar donde se expresa y discute lo público. De esta manera, la introspección y la comunicación brindan la posibilidad de actuar en el propio espacio y dar origen a la proyección de los motivos humanos; y con ello, generar la búsqueda de un mejor entorno estético, social, ecológico y urbano. El individuo construye y/o reconstruye el espacio, le da un nuevo valor; y lo mismo puede ocurrir con la apariencia caótica y fragmentada que nos muestra la ciudad, porque ésta no sólo obedece al incremento demográfico, si no a la manera en que tendemos a ver el mundo (que se consolida en los espacios urbanos), es decir, a la manera en que construimos la realidad.

Una cualidad de la ciudad genérica, además de la anomia o distensión de la norma es su constitución fractal (interminable repetición del mismo módulo estructuralmente simple), y que en ella habita una población multirracial; esta característica se nota en las fachadas (fundadas por gente que viene de otros lados) que denotan la insustancialidad de sus fundamentos, esto sugiere una distensión del sentido religioso de la comunidad; por otro lado, su originalidad consiste en abandonar lo que no funciona y aceptar cualquier cosa que crezca en su lugar (filosofía de lo efímero o desechable).

Eso es todo lo que queda de lo que solía ser la ciudad, que se mantiene unida por lo residual, es decir, lo vegetal se transforma en residuo edénico portador de su identidad, política y paisaje; y al mismo tiempo, refugio de lo ideal y de lo incontrolable, ya que está sometida a la manipulación que representa el triunfo simultáneo de lo cosmético y lo primigenio. ver Fig. 10 y 11 Lo orgánico es el mito de la ciudad genérica, plantea la muerte de la calle y el arte público; y tiene a los rascacielos como tipología final: la densidad aislada es lo final. Pero si es emergencia de lo nuevo, esto significa que las relaciones han cambiado, por lo que no se puede hacer un juicio desde el punto de vista de la norma anterior.

Una manera sencilla de verlo es si a es b porque dejó de ser a, por lo tanto b es consecuencia de las causas que se originaron en a y la transformaron en otra cosa; así lo que solía “ser” la ciudad ya no lo es, pero esas causas son ahora características de b. Es decir, el nuevo “ser” de la ciudad.

En la medida en que la sociedad y la cultura se transforman, la ciudad se transforma; cambia el proceso mediante el cual los sujetos interiorizan lo social y se modifican los principios que generan y estructuran las prácticas culturales y sus representaciones. Puede decirse entonces que la ciudad es materialización de los valores, percepciones y acciones de los sujetos que la habitan. En resumen, si la sociedad está en constante transformación, por ende, la ciudad también lo estará; y, si como lo dice Castoriadis(1989), “la sociedad es pensada como un modo de organización de la diversidad no susceptible de ser reunida en un conjunto”, entonces, la ciudad es ejemplificación de este modo de organización.

Así, la imagen y función de la ciudad no puede partir de la idea de ciudad como conjunto, por el contrario, pues al ser ejemplificación de lo social, lo imaginario y lo inconsciente, sufrirá de constantes cambios; lo que genera nudos de discordancia no generalizados que originados por la complejidad de la ciudad pueden ser atendidas por medio de la socialización (entendida como auto-responsabilidad) de la acción y la creatividad artística; esta última, como una posible vía en la búsqueda de un mejor entorno estético, social, ecológico y urbano.

CAPÍTULO II

El arte genérico

“La actividad artística del hombre comienza en el momento en que éste se encuentra frente a frente con el mundo visible como algo terriblemente enigmático...En la creación de una obra de arte, el hombre se entrega a una lucha con la naturaleza, no por su existencia física, sino por su existencia espiritual...”

Herbert Read

¿Es el arte urbano o Arte Público la única posibilidad que se establece como un vehículo para la transformación o conformación del espacio urbano? ¿Es la ciudad un lugar para la reflexión artística y sus elementos naturales y artificiales que lo conforman residuos que pueden ser reinscritos como contra estímulos del deterioro estético de la ciudad y la estética espacial? ¿Qué posibilidades tiene el ciudadano común de sumarse y aportar a la transformación de su territorio inmediato?. La teoría del arte urbano propone la socialización como única alternativa o posibilidad de restituir al arte su función social y, así, dotarlo de nuevas estructuras significantes. Estas nuevas posibilidades de realización tienen la necesidad de la participación de todas las artes con el fin de humanizarlas (Olea, 1980) Privilegiar la idea de un arte socializado de carácter participativo, exige una comprensión sólida del entorno urbano, de las leyes, reglamentaciones y del comportamiento humano.

Podría decirse que la investigación sobre este tema es inherentemente interdisciplinaria y requiere de múltiples métodos. Distintos proyectos y centros de investigación proporcionan el apoyo institucional y financiero que, hasta cierto punto, reduce los riesgos de la investigación Poteete, Jhansen, Ostrom, (2010). Además, la ciudad es un espejismo, un símbolo que propicia la migración del campo a lo urbano que no satisface las necesidades materiales y mucho menos espirituales de la mayoría de quienes emprendieron tal aventura.

¿Qué decir de las personas que nacieron y permanecen en ella? ¿De qué manera reaccionan a la invasión, a la pérdida que ésta conlleva y cómo se ve reflejada en la estética urbana?. Más aún, la ciudad construida por el Movimiento Moderno ha desatendido el espacio público, progresivamente, se ha enfriado, se ha vuelto hostil para el ciudadano, que la percibe como una “maquina de habitar” o de producir⁸. La ciudad es un espacio de actos singularizados regidos por las dimensiones, la complejidad formal y la acumulación de significados por la acción histórica;(Olea,1980) es decir, lo histórico-social. Cartoriadis(1989,p34), por su parte, define a la sociedad como magma de magmas: “modo de organización de una diversidad no susceptible de ser reunida en un conjunto; ejemplificada, por lo social, lo imaginario y lo inconsciente” por lo que los proyectos de arte público son una herramienta institucional importante para la transformación de la ciudad e incorpora al ciudadano puesto que exige de la participación de la población a donde se desea intervenir. Así mismo, la idea de que las comunidades locales son a menudo actores capaces y centrales en la gobernanza de sus territorios, que la equidad es crucial para la convivencia social y la sustentabilidad, (Poteete et al, 2010). Además, bajo los términos de equidad y compromiso como elementos cruciales para la convivencia social y la sustentabilidad, y al mismo tiempo el respeto básico al otro, como piedra fundamental para cualquier tipo de proyecto es vital. Así, consideramos que a partir de lo común, ya sea el espacio físico o como idea, zona en la que, los individuos pertenecientes a la ciudad, confluyen y en ocasiones conviven, debe idear un orden propio, de argumentos, de objetivos y de técnicas para beneficio mutuo, por lo que se propone el concepto arte genérico como una nueva poética que nace en y para la ciudad y cuyo fin, por medio de la creatividad artística socializada, la cooperación y autogestión es la preservación de un bien común, como lo es la ciudad. Herramienta civil que venga a sumarse al esfuerzo institucional por lograr un mejor espacio para nuestro desarrollo.

A su vez, la problemática de la ciudad actual enfrenta retos sustanciales en diferentes ámbitos, planeación, comportamientos institucionales, sustentabilidad, administración y planificación,

⁸ GÓMEZ,Fernando, Arte ciudadanía y espacio público. En On the waterfront [En línea] 05 marzo 2004 [Fecha de consulta 12 marzo 2010] Disponible en:<http://www.ub.edu/escult/water/N05/W05_3.pdf>

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.⁹

Que Olea(1980) refiere como un conjunto de fenómenos que se orientan hacia la pérdida de las características y virtudes de la ciudad original, visto desde la perspectiva del razonamiento deductivo-nomológico sugiere una visión mecánica del mundo, en la cual el mismo estímulo produce el mismo efecto, *ceteris paribus*. (Poteete et al,2010) lo que con el tiempo se convierte en un cuadro de negatividad para la vida citadina. De esta forma, suponemos que la intención de intervenir el paisaje con la idea del arte público como *cannon in the park* (literalmente "el cañón en el parque), una concepción del arte público que funcionaba a base de elementos tales como esculturas dedicadas a glorificar lugares comunes de la historia nacional o popular (Blanco,1965) y que sede su terreno en los años 60 a un "Arte" que visualiza los espacios abiertos como espacios de exhibición con un alto potencial económico y de mercado, además, vislumbra la capacidad del arte para realzar espacios públicos como plazas, parques etc. El arte en espacios públicos como un medio de revalorizar el entorno urbano.

En vista de que es innegable que la ciudad se transforma, puesto que es condición de la sociedad (que la hace existir) irla modificando considerando que los individuos y las organizaciones ajustan sus respuestas a sus condiciones sociales.

Este tipo de ajustes pueden darse como en el caso mencionado, Art in Public Places Program del NEA, y con él toda una serie de programas de subvenciones al arte por parte del Estado y los gobiernos locales. La creación del NEA se da en el contexto de aparición de los programas y estructuras públicas dedicadas a la cultura que tienen lugar en Europa y en Estados Unidos durante el periodo posterior a la II Guerra Mundial. Así, en 1945 arranca el Arts Council británico, el Ministerio de Cultura francés lo hace en 1959 y el NEA en 1965.¹⁰

⁹ GÓMEZ,Fernando, Arte ciudadanía y espacio público. En On the waterfront [En línea] 05 marzo 2004 [Fecha de consulta 12 marzo 2010] Disponible en:<http://www.ub.edu/escult/water/N05/W05_3.pdf>

¹⁰ Blanco,Carrillo,Claramonte,Expósito. Modos de hacer.Arte crítico,esfera pública y acción directa. En Kein[En línea]Sin Fecha[Fecha de consulta diciembre 2014]

Tomando en cuenta que bajo esta óptica de conjunto, la zonificación de la ciudad subdivide el problema estético, y la regulación de la conducta estética de los habitantes depende de su micro-hábitat. Ya que la ciudad como un entramado, constituye un conjunto que puede ser visto tanto desde el entorno inmediato, como desde la complejidad de las relaciones que se establecen de forma recíproca entre los diferentes elementos que la conforman y que se ha ido configurando desde sus trazados iniciales, y en la cual se establece la tríada espacial del santuario, el ámbito público y el espacio privado, como las instancias que permiten definirla y, que marcan el tema fundamental de la convivencia urbana, En consecuencia, la visión de conjunto considera que los acontecimientos únicos y la casualidad marcan los límites de la investigación y la forma de la intervención urbana.

Como se ha dicho la transformación de la urbe en un espacio estético apto para el cabal desarrollo de los seres humanos implica que los habitantes, planificadores, gobernantes y artistas asuman tres premisas básicas:

- a) Que cada uno de los sectores se asuma como habitante.
- b) Los artistas y los planificadores urbanos deben estar integrados en forma implícita.
- c) Que exista una estructura de relación entre grupos planificadores y las autoridades.

Es necesario recalcar que los artistas deben aprender a influir sobre los organismos del estado, puesto que el arte urbano se ubica centralmente en el campo de la ideología, lo que sugiere la posibilidad de encontrar un término medio entre las posturas políticas y estéticas (que puedan convertirse en acciones estético-políticas) para que se adopten soluciones adecuadas a los problemas que la sociedad enfrenta en la ciudad.

Sin embargo, los desafíos prácticos son enormes, la utilización de un método que sea viable y de unidad al discurso teórico de la obra, que reúna y cubra las necesidades físicas y sociales del sitio y sus habitantes, reúna la expectativas de los artistas, investigadores, instituciones y autoridades involucradas.

Otro rasgo del arte público es que se nutre con elementos simbólicos, tanto de referencia como de orientación en la ciudad, estableciendo una relación armónica o disonante entre los individuos, los territorios y las lecturas de los paisajes urbanos.¹¹ lo que permite recontextualizar el espacio desde su geometría y los niveles de representación “propiciador del símbolo (la historia y la memoria), de la fiesta, el juego, del encuentro, del intercambio, de la conversación”(Viviezcas,1994). Por lo que los métodos formales pretenden construir modelos lógicamente coherentes y discernir sus implicaciones lógicas (Petete,Jensen:2010), es decir, interpreta los aparatos culturales y modelos de investigación de forma mecánica como efecto y reflejo transparente de las condiciones históricas en las cuales éstos se insertan.

Para los años 80' el arte site specific elemento clave del arte en espacios públicos se encargaba de transformar un espacio en particular, tomando en cuenta sus cualidades físicas y visuales y se hacía por encargo; así para mediados de la década se promueve la participación del artista en la elección y planificación del proyecto y en la instalación de la obra. Así, la utilización de gran variedad de métodos y sus combinaciones dan como consecuencia variados resultados y diferentes maneras de abordar los problemas de investigación en Arte y su instalación en el medio urbano. Nacen programas como del Visual Arts and Design (Diseño y Artes Visuales) que animaban la relación entre artistas visuales y diseñadores para la exploración y desarrollo de nuevos modelos colaborativos.Teniendo en cuenta que la función social o contenido es lo que relaciona no solo a la arquitectura y el diseño sino al conocimiento en general.

El desarrollo de estas prácticas artísticas públicas comprometidas no encuentra una formulación teórica clara hasta finales de los 80. En los meses de marzo a mayo de 1989 tiene lugar el programa llamado City Sites: Artists and Urban Strategies, patrocinado por el California College of Arts and Crafts, en colaboración con el Oakland Arts Council, en el que se reúnen diez artistas: Adrian Piper, Helen y Newton Mayer Harrison, John Malpede, Mierle Laderman Ulceles, Judith Baca, Allan Kaprow, Suzanne Lacy, Marie JohnsonCalloway y Lynn Hershman.(Blanco,1965) Hablaron de sus obras relacionadas con comunidades particulares y asuntos específicos,

¹¹ LONDOÑO,Claudia. Arte público y ciudad, Ciencias Humanas,[En línea]Revista No.31[fecha de consulta marzo 2015] Disponible en:<<http://www.utp.edu.co/-humanas/revistas/revistas/rev31/arte.htm>

que también servían como prototipos de relaciones entre el trabajo artístico y una amplia variedad de problemáticas sociales y políticas; discutieron sobre las estrategias desarrolladas para llegar a públicos más amplios; hablaron de localizaciones directamente vinculadas con su comunidad o con el contenido de sus trabajos, desde los albergues de las personas sin hogar a las escuelas elementales, las mujeres y su problemática, los sindicatos obreros, junto a las conferencias, los artistas tomaron parte en actividades que ellos mismos habían preparado, como programas para la gente anciana, talleres sobre la recogida de desechos, performances con mujeres, trabajos en colaboración con estudiantes, desarrollando procesos de colaboración y dialogo. Los periódicos locales publicaron artículos y exploraron los asuntos sociales tratados por los conferenciantes. Las series de City Sites se convirtieron así en el modelo para un nuevo género de arte público, socialmente comprometido, conscientemente reflexivo acerca de los medios empleados, sobre la necesidad de desarrollar una pedagogía artística y de vincular el trabajo con comunidades específicas.

En lo que se refiere a las aportaciones que el ciudadano común puede hacer en su entorno inmediato cabe señalar la relevancia que el sujeto y el espacio privado adquieren, puesto que es en lo privado donde se genera y se discute la acción y creatividad artística y estética (en y para la ciudad) a partir de una intencionalidad motivante (similar al pensamiento moderno de humanización de las ciudades, pero diferente en la acción creadora); así, este principio es generador de las prácticas sociales , por lo tanto, las relaciones entre los sujetos y sus manifestaciones artísticas y sociales, a partir del momento en el que lo común, en tanto que tal, sólo tiene como fundamento la asociación de intereses, desprovista de una verdadera proveniencia y destino comunes.¹² plantean la necesidad de que la intencionalidad motivante acuda a articular las relaciones entre los ciudadanos y el espacio que habitan, es decir, la ciudad es, antes que nada, un orden impuesto por derecho, mientras que ciertas técnicas y competencias son requeridas para hacer funcionar la asociación¹³, tal situación en la actualidad es insuficiente para enfrentar su problemática y da pie a que la intencionalidad motivante se convierta en regulador del bien común.

¹² NANCY, Jan Luc, Etre y Ciudad. En Disturbis, no.14 [En línea] 2013 [Fecha de consulta 4 de Nov.2013] Disponible en: <<http://www.disturbis.esteticauab.org/distubisll/indice14>>

¹³ Idem

Se debe agregar que, la idea de ciudad como ejemplificación del imaginario social de sus habitantes, redefine la estética en la vida cotidiana; ya que deja de verse a la ciudad como un todo, o un todo fragmentado Además en un proceso de homogeneización (consiente o no), de acercamiento a la similitud (Koolhaas,2006) tal situación promueve una liberación institucional, lo que provoca el surgimiento de una producción estético-artística de origen ciudadano, en y para la ciudad actual. ver Fig. 12 De tal suerte que de las relaciones que se dan entre la conducta estética y la sensibilidad colectiva dan como resultado una estética diferente (arte genérico) fuera de los márgenes de la hegemonía cultural, puesto que no utiliza la norma establecida con la cual nos imaginamos, representamos y comunicamos artísticamente. La idea de que la confianza, la cooperación y la capacidad de autogestión están presentes en las interacciones sociales en determinadas condiciones y son caldo de cultivo para la representación artística de índole ciudadana.

“Si el imaginario es el lugar donde se está originando permanentemente formas determinadas, precipitando en identidades, con-formando así el mundo en que cada colectividad humana habita; sus flujos magmáticos se consolidan, se hacen sólidos al adoptar formas compartidas, dando consistencia al conjunto de hechos que tiene por tales cada sociedad”.(Lazcano,2003)

Esta capacidad (de producir imágenes nuevas, de reinventarse, de reconocer y de ser reconocido) ocasiona un constante cambio en la conformación del mundo: y por lo tanto en las necesidades estéticas de los ciudadanos. El Arte genérico no es sólo una serie de acciones y reacciones ideológicas, técnicas y materiales; sino una actividad artística donde se cruzan los intereses colectivos, la imaginación social e individual y la vivencia estética. Así la confianza, la cooperación y la capacidad de autogestión están presentes en la intencionalidad motivante lo que la convierten en caldo de cultivo para la creatividad artística socializada. Desde mi punto de vista , se reconoce al ciudadano y sus acciones como causa y factor de deterioro en el entorno urbano y natural, por lo que la finalidad del arte genérico es la reflexión a través de la actividad creadora, para que, por medio del sentimiento ético y la auto-organización psíquica y práctica, sea posible sumarse a los proyectos de sustentabilidad en la ciudad.

El arte genérico en sí, plantea como condición única que la acción artística parta de una intencionalidad motivante basada en el sentimiento ético; de tal manera que el ciudadano, que es consciente del problema, no espera una solución por parte de los ámbitos institucionales y canaliza su creatividad artística aportando soluciones propias ver Fig. 13 14 y 15, adoptando una postura emprendedora. Así, la contribución principal es que el ciudadano se responsabilice de su producción estética y, en la acción artística, vaya de lo individual a lo social.

2.1. Sentimiento ético: motor en la intencionalidad creativa del arte genérico

Si como nos dice Paul Diel(1994), el hombre está sujeto a una constante y deliberada introspección, por medio de la cual se fundamenta su producción artística y estética, y se concretan sus intenciones; el sentido de auto-responsabilidad por el entorno urbano define primero, la necesidad de cambio en la actitud que se tiene como ciudadano con base a su conciencia humanística y ética; después, la necesidad de transformar (artísticamente) los residuos urbanos (discordancia). Por lo tanto, si la creatividad ha dejado de ser un atributo particular y se ha convertido en un bien social, ésta puede verse como una cualidad inherente al ser humano. De esta forma, si el ciudadano manifiesta sus experiencias en el entorno urbano a través del arte, la acción y creatividad artística serán tarea de la vida cotidiana; esto infiere la necesidad de una nueva poética cuyo cimiento sea la acción artística en beneficio mutuo ver Fig. 16 Si la ciudad fue creada en favor de quienes la habitan, el ciudadano es el responsable de su transformación estética, puesto que es posible que los pobladores se sirvan unos a otros para lograr un bien común, lo que significa un cambio en diferentes órdenes de la realidad urbana. Si no cambiamos como individuos, es poco probable que se pueda operar una transformación en y para la ciudad; por ello, la importancia de la libertad en la acción y la creatividad artística, así como el beneficio que éstas puedan traer, pues representan un derecho de los individuos que habitan la urbe que en la actualidad se transforma constantemente originando enormes problemáticas, lo que a su vez produce incomodidad o molestia visual, social, económica; y estimula negativamente el ánimo de algunos de sus habitantes. Por ello, la socialización de la acción y la creatividad artística se presentan entonces como una posibilidad de cambio que valora el sentimiento ético como motor para la transformación del espacio público. ver Fig. 17

Diel(1994) destaca que la importancia de la capacidad que posee el hombre de meditar y considerar opciones al momento de enfrentarse a la naturaleza, no puede verse sólo como medio de dominio sobre los agentes ambientales, sino también como la producción de representaciones mentales que permiten reconocer o estimar el valor de la relación del hombre con la naturaleza; y realizar planes y estrategias para adaptarse no sólo al medio ambiente, sino al sentido de la vida. Esto supone la armonía como ideal de vida, reflejado en el equilibrio entre lo que sucede en la ciudad y el deber ser de la ciudad que cada sociedad posee. Esto quiere decir que somos, pensamos y hacemos lo que hemos aprendido por medio de la experiencia y nuestras emociones en el entorno urbano; lo que sugiere que la crisis de la ciudad responde a una serie de actitudes negativas que repercuten emocionalmente en nuestra vida diaria y que, por tanto, tales experiencias definen lo que somos, hacemos y pensamos. Se vuelve entonces fundamental no pasar por alto que las necesidades humanas no sólo biológicas sino también sociales, que definirán la forma en que cada sociedad se integra, satisfaciendo dichas necesidades de muy diversas formas y niveles. Por otro lado, si la ética está caracterizada por el estudio de la moral, y tiene su manifestación cultural en el valor, el bien o el mal, y la estética se manifiesta como arte en la cultura, su facultad es el sentimiento y su valor la belleza; no es posible mantener la idea de la ciudad basada en la correspondencia, no es posible seguir viendo al centro como el lugar más importante de la ciudad; o a las zonas residenciales de clase alta como las más importantes en la circunferencia, y así sucesivamente; porque es a partir de esta idea que los desórdenes en la ciudad encontrarán eco en la sociedad, ya debido a que el orden de las cosas se ve amenazado, pero ni las causas, ni las relaciones, ni los efectos que éstas puedan ocasionar, puede imponerse como una ley general. Así, en la complejidad de la ciudad no es posible asegurar que sus problemáticas sean generales, sino más bien coyunturales, es decir, que existe mayor posibilidad de discordia en puntos de confluencia que en sitios apartados o desconectados entre sí, y que las problemáticas son (en la medida de las particularidades del sitio en cuestión y su rango de influencia) limitadas por las mismas. Luego entonces, una visión magmática de la ciudad compromete a entenderla como lugar donde se dan nuevos tipos de relación de forma continua, lo que produce nodos de discordancia no totalizadores donde el respeto y el servicio mutuo entre los individuos que integran la sociedad pueden transformarlos.

Con base a este fenómeno, lo que nos interesa realmente son dos puntos; primero, que la humanización de las ciudades propuesta por el pensamiento moderno tiene como principio fundante la ética, es decir, que las soluciones que se han dado a la crisis de la ciudad se fundamentan en la búsqueda de un bien social, pero siempre operado desde las esferas del poder y del conocimiento (paternalismo institucional) que, las más de las veces, no integra la opinión o el sentir del ciudadano y, en muchos casos, su actitud conformista frente al problema, obstaculiza el desarrollo de importantes proyectos. Segundo, que la visión de conjunto no es la única vía para dar soluciones a las problemáticas en la ciudad, y que, es a través del servicio mutuo entre los ciudadanos como podría lograrse un cambio en el entorno urbano.

La postura, en ese sentido, obedece al recurso del préstamo; es decir, que la propuesta de esta tesis es tomar elementos del arte hegemónico, del arte callejero, así como de actividades, profesiones y oficios típicos del ambiente urbano, para utilizarlos en este proyecto que se ha denominado arte genérico. Se trata pues de la incorporación de ideas y conceptos germinados en la teoría del arte urbano sumados a diferentes formas del quehacer artístico, actividades que se dan en la calle y conocimientos generales, que daría como resultado una nueva poética en y para la ciudad. ver Fig.18 Esto presume el aporte individual, aunque sea mínimo, para la transformación estética de la urbe; así como la adopción de la idea de que la solución a un malestar no generalizado es responsabilidad de todos los que lo viven y lo sufren; de este modo, el sentimiento ético es el motor para la transformación estética de la ciudad (nodos discordantes) por medio de la acción y la creatividad artística; es decir, el arte genérico es visto como un servicio mutuo entre los ciudadanos.

El arte genérico se entiende entonces como una manifestación cultural urbana, que consiste en una actividad artística donde el ciudadano comunica sus ideas en torno a sus experiencias, en los nodos de discordancia, por medio de procesos artísticos.

Al revisar la postura de Castoriadis(1989), que resalta la importancia de lo histórico-social en la formación y transformación de la sociedad, sabemos que la organización social se posa en ciertos aspectos tomados del mundo natural, y que es allí donde encuentra puntos de apoyo, estimulaciones o influencias que ejercen presión sobre el hombre para que realice una acción o defina un modo de pensar, pero considero que no sólo se trata de volver a provocar las causas y los efectos en una imitación constante, sino propiciar un préstamo que permita dar utilidad a lo observado, a partir de la organización del mundo que la sociedad ha planteado.

La formación y transformación de la sociedad se da en, y por, la institución social, de igual manera, dicho fenómeno influye de forma importante en la formación-transformación de la ciudad, ya que el sistema de normas existente determina los cambios con base al valor social que se pueda obtener, la representación conceptual del mundo por medio del arte, es la imagen del valor social impuesto por la institución, que se vuelve objetiva en, y por, modificaciones tangibles en la estructura física de la ciudad; de tal forma que las sociedades han alterado la ciudad debido a las causas y efectos de los fenómenos naturales observados, y a su adecuación a la vida práctica; convertidos en norma y partiendo del principio de la existencia como dualidad, espacio-tiempo, extensión-intención, vida-muerte que define a la visión de conjunto o unidad. Es en la medida en que el hombre comprende más a la naturaleza, y a sí mismo, que se transforman los hábitos culturales, lo que cambia la visión del mundo y, por lo tanto, modifica sus representaciones. ver Fig. 19 Esta idea de apoyo, orientada a la producción de arte genérico, se entiende como estimulación o influencia del mundo del arte tradicional, así como de las actividades propias de la ciudad a modo de repertorio, un préstamo que permite utilizar el conocimiento y la realización anterior para generar nuevas significaciones, no para seguir una misma orientación.

A partir de este punto de vista, el arte genérico contiene rasgos que caracterizan a los elementos de donde proviene, pero sin atender a los intereses o problemas estéticos que las caracterizan, sino que más bien se relaciona con cualquier forma de expresión, oficio o profesión y con los conceptos que, de una u otra manera, utilizan tales actividades y donde queda implícito el imaginario social.

Pero entre más crece el número de habitantes en una ciudad, existe menos relación entre los mismos, por eso es importante subrayar la necesidad del concepto de apoyo orientado a las influencias o estimulaciones que el ambiente urbano ejerce sobre el ciudadano; lo cual permite, hacer conciencia de nuestra condición humana y, así, poder definir qué tipo de acciones artísticas se han de realizar por medio de esta nueva poética. Se trata de propiciar una acción artística en beneficio mutuo, que logre la penetración/transformación en el imaginario social y haga posible la transformación de la actividad y creatividad artística como necesidad de la vida cotidiana; las personas asumen las nuevas prácticas por imposición, improvisación o adopción. (Taylor,2006) es decir, que la idea de un arte genérico tiene tres vías de aplicación en la vida práctica

- 1) Utilizado como vehículo de socialización en la educación escolar, el alumno tiene el impulso de crear imágenes visuales de orden colectivo.
- 2) De frente a un nodo de discordancia que haga patente su solución, y la acción artística se realice de forma improvisada y sin previo aviso.
- 3) Que un ciudadano tome la iniciativa y proponga una acción creativa que impacte de manera favorable, ocasionando que otros actúen de forma similar.

Por lo que el arte genérico es una suerte de proyección de la discordia inicial, en el sentido que se puede atribuir en el ser de la ciudad los propios motivos, deseos o emociones como estrategia para salvaguardar la seguridad propia y la de las demás personas (servicio mutuo); logrando, con esto, la creación de un espacio adecuado para el desarrollo económico, social e intelectual. Si en el paleolítico, “un arte mágico” es fundamentalmente representativo (Kollingood,1973), es decir, trae a la memoria situaciones que han dejado marca en su interior y han sido representadas con el propósito de aliviar la carga que estas emociones producen, y que en muchas ocasiones dificultan la cobertura de las necesidades de la vida diaria. La importancia para el ciudadano actual de tener la posibilidad y el derecho de crear arte con repercusiones sociales y personales (como lo son la salud mental y social) advierte la urgente necesidad de socializar el conocimiento sobre los procesos creativos en la actividad artística e integrarlo a las necesidades de la vida diaria.

De esta forma, es posible aliviar, aunque sea un poco, la carga que la vida contemporánea ha dejado en nuestro interior. en el paleolítico, el hombre, primeramente, llenó el espacio de poderes, mismos que hicieron patente su peculiar situación mental (Hausser,1973). Tiempo después, al relacionar y organizar los mitos y los símbolos individualizantes, y al tener poder sobre ese mundo animista originario, le impuso una ley, lo que generó nuevos fenómenos culturales y creaciones.

Los pueblos politeístas representaban las diversas cualidades del espíritu y del alma humana diseminándolas en un complejo y variado catálogo de divinidades. ver Fig.20 De la dependencia con el medio ambiente aparece la idea de demonios y espíritus benéficos y maléficos que distribuyen bendiciones y maldiciones, y cuyas representaciones personificantes, ídolos, ofrendas, obligaciones y monumentos funerarios, tienen su antítesis, lo que conforma la relación lógica entre bueno-malo, benéfico-perjudicial... es decir, dualidad.

El fundamento de su religiosidad es verídico y natural, es el sentimiento ético entendido como la certidumbre de auto-responsabilidad; el hombre es su propia providencia, es una realidad supra consciente creadora de todas las imágenes metafísicas. De esta manera, el hombre divide el mundo en dos: realidad o mundo fenoménico, que es visible y genera producciones artísticas profanas, y persigue la creación de formas decorativas agradables; y supra realidad o mundo espiritual invisible, que genera representaciones conceptuales y alegóricas en la búsqueda de formas inequívocas y de fácil comprensión.

Si para los antiguos pueblos la representación visual de su mundo imaginario significaba una intencionalidad motivadora respecto a la supervivencia de la tribu o de la especie; en el mundo moderno tal representación se convierte en un relato que legitima el proyecto del hombre en cuanto a lo humano , es decir, viene y representa la forma en que imaginamos como debería ser la ciudad, como es obvio, partiendo de la realidad del entorno urbano, en relación con el sentimiento ético, que motiva la necesidad de transformar dicho entorno en un espacio mejor. Esto tiene que ver con la idea que ha construido el hombre de sí mismo por medio de la introspección y la realidad urbana. La vida del hombre es, por consiguiente, un proyecto que se encuentra en constante cambio; y sus acciones, en cualquier ámbito, determinarán su existencia y su definición en cuanto a sí mismo y a los otros.

Será o es la del hombre es una vivencia intencionada y motivante en la cual pervive, por un lado, un sentido innato de conciencia ética y, por otro, el hecho de representarla de manera gráfica o simbólica por medio de la imagen mental y visual. El arte, en consecuencia, ha sido y será el instrumento fundamental para el desarrollo de la conciencia; proceso mediante el cual “ha podido comprender la naturaleza de las cosas” (Read,1985).

De esta manera, en las sociedades contemporáneas, el arte que surge en la calle y para la calle, en parcial clandestinidad y aparente denuncia, plantea el anonimato y la ausencia de identidad como nueva identidad. Lo importante no son las personalidades, sino el bien social. Así, acotado por la libre expresión, el arte de la ciudad ha ampliado sus parámetros, formas y lugares de acción. En resumen, la ciudad se transforma constantemente. Por lo que no puede darse una definición estática y definitiva sobre ella; puesto que es magma de significaciones (Castoriadis,1989) así, la ciudad se hace y rehace, y en ella subyace una fuerza motivante cuyo sentido primordial es la formación-transformación del entorno urbano en un hábitat de concordia. Y es por medio del arte genérico que el ciudadano puede aportar desde su espacio más cercano.

2.2. Imaginario social en la obra de arte genérico

“La creación exige un proceso largo, complicado y fragoso que cubre los quince o más años de adaptación profesional. A este proceso lo denominaremos creativo, que comprende las fases previas a la creación (concepción, trabajo simple de cada obra, y maduración), más la creación misma (solución)”.

Juan Acha

El propósito de este apartado es establecer las conexiones entre el imaginario social y el proceso creativo en la producción personal de arte genérico. Esto implica, por una parte, comprender cómo el imaginario social regula las intenciones de expresión individual, sin ignorar que las formas institucionales (por las que se debe pasar hoy para comprender la vida social y por lo tanto la producción estética) desempeñan un papel importante (Auge, 2001), necesario para poder demostrar los fines, deseos y motivaciones en la producción artística como resultado de una intencionalidad motivante (Diel, 1994). El segundo objetivo apunta hacia un beneficio mutuo de la obra, considerando los aspectos más agresivos o más molestos de la actualidad, que están, sin lugar a dudas, motivados en y por la institución social y permiten, desde un inicio, la incubación de ideas y objetivos que nutrirán la vida social e individual y, por consiguiente, al proceso creativo. Tomando en cuenta que, en la mayoría de los casos, el artista está acostumbrado a trabajar en un espacio determinado para producir su obra plástica, es decir, un espacio ritualizado donde la producción depende de una serie de procedimientos sobre los cuales el artista fundamenta su obra, misma que, necesariamente, está ligada a su historia personal y a su contexto histórico; la idea de transformar nodos de discordancia implica cambio, el cual se entiende como algo que es y deja de ser para convertirse en otra cosa; buscar el cambio conlleva una elección personal y una acción. Desde nuestra perspectiva, la elección parte de lo ético, el valor; y la acción es una representación artística; de esta manera, el espacio público es apropiado por el ciudadano como parte de un ritual, porque sólo podrá transformarse si el ciudadano se transforma, de ciudadano común a artista genérico; es decir, emprender la acción y la creatividad artística como necesidad de la vida diaria.

Al respecto, Acha menciona que el artista realiza su obra solo y de manera independiente; la suponemos auto crítica, sin embargo, ella es producto del interior del artista, donde cohabitan los elementos sociales, sistémicos y personales siempre en pugna por la primacía de sus respectivos intereses. La sociedad, el sistema cultural y el individuo determinan conjuntamente la obra de arte” (Acha,1992).

Con base a ello, valoramos o censuramos nuestras representaciones visuales; lo que deja entrever que lo que sostiene a final de cuentas el proceso creativo, es una intencionalidad motivante, una lucha entre mantener los esquemas de pensamiento o romper con la costumbre. Esto se ve materializado, primero, por medio de ideas y, posteriormente, por medio de procesos técnicos, emocionales y mentales en la construcción física de la obra. Pero la creatividad (como efecto del pensamiento libre y comprometido) contiene, por un lado, la necesidad de romper con la costumbre, porque esta alimenta la resistencia al cambio; y por otro lado, la creencia de que nuestra actitud puede cambiar el entorno urbano. Así, la creatividad, que es la aptitud de ver las cosas de diferente manera, es la que aportará soluciones diferentes.

Por otro lado, al considerar a la sociedad, al sistema cultural y al individuo, es necesario establecer relaciones respecto a imaginario social y a la hegemonía cultural. De entrada, se tomará lo dicho por Charles Taylor sobre las diferencias entre un imaginario social y una teoría social.

Se adopta el término imaginario(Taylor,2006):

1) Porque nos referimos concretamente a la forma en que las personas corrientes “imaginan” su entorno social, algo que la mayoría de las veces no se expresa en términos teóricos, sino que se manifiesta a través de imágenes, historias y leyendas.

2) Porque, por otro lado, a menudo la teoría es el coto privado de una minoría, mientras lo interesante del imaginario social es que lo comparten amplios grupos de personas, si no la sociedad en su conjunto. Todo lo cual nos lleva a una tercera diferencia:

3) El imaginario social es la concepción colectiva que hace posible las prácticas comunes y un sentimiento ampliamente compartido de legitimidad.

En consecuencia, cuando se establece una conexión directa con el interlocutor, es decir, cuando se da la comunicación, no es la imagen propiamente, sino la relación que se establece entre el sujeto con el objeto, por medio de la imagen a través de la memoria, es decir, los vínculos que hacen referencia de forma directa con el imaginario social.

Por lo que el imaginario social alimenta, de ese modo, la tensión sostenida en el proceso creativo, entre los elementos personales versus sociales, es decir, aquello que la institución social nos hace ser como tales y aquello con lo que no estamos de acuerdo; que es necesario modificar desde nuestra particularidad. Así, la capacidad para instituir, es decir, la capacidad que tiene la sociedad de incorporar información nueva al imaginario social, cuya función consiste en regular, en este caso, la capacidad innovadora del artista para ajustar su producción simbólica sobre límites de legibilidad en el uso de símbolos, proceso comparativo entre las formas instituidas congeladas y los nuevos datos.

De esta manera, la capacidad de formación-trasformación de la sociedad se ve reproducida en el proceso creativo del artista genérico y objetivada cuando aporta nuevas secuencias de organización estética para la ciudad, pero no la modificación total del entorno urbano, porque de no ser así, rompería los lazos sociales y culturales sobre los cuales se construye el acuerdo y la comunicación; o se impondría de manera autoritaria una unidad estilística y conceptual, dando como resultado lógico, que la obra sea sólo un amasijo de materiales o ideas que aún en la congruencia discursiva del autor no tengan mayor relevancia social, es decir, que sea considerada como una ocurrencia que basa su efectividad en el impacto y no sobrepasa ese límite. Juan Acha plantea que el proceso creativo no busca producir obras completamente nuevas, sino provistas de una o más innovaciones que, por valiosas, constituyen la creación, y cuyo alrededor del artista va levantando redundancias.(Acha,1992)

La relación entre imaginario social y proceso creativo genera una doble dimensión en la producción estética, la primera, instituyente-innovadora. La segunda, instituida-redundante, esto asegura en la facultad organizativa y compositiva del artista la utilización de elementos acordes al contexto social y urbano, la posible permanencia de la misma y la posibilidad para crear formas nuevas, así también el gusto por recrearse en ella y afirmarse en lo que es.

Así, el arte genérico es resultado de la fusión entre la teoría del arte urbano y el arte callejero, unión de dos formas de arte instituidas, pero que en ningún momento persigue los mismos fines, puesto que ambos necesitan seguir vigentes en el entorno urbano. De lo que se trata aquí es de sumar y no así para comprender la necesidad de transformar los nudos de discordancia, puesto que, si como propone Víctor Olea, la socialización ha dejado de ser una alternativa para convertirse en la única posibilidad de restituir al arte su función social y dotarlo de nuevas estructuras significantes;(Olea,1980) desde nuestra posición, pensamos que no es el arte al que se debe socializar, sino a la creatividad artística; lo que hace urgente entender el proceso creativo como un proceso en una doble dirección, en el que la primera se conduce hacia la búsqueda personal y de auto-conocimiento; y la segunda se orienta rumbo a la acción colectiva y está cimentada en una intencionalidad motivante definida como un ejercicio de auto-responsabilidad, es decir, conlleva una función ética y social o, mejor dicho, un menester de la vida diaria; la acción artística en la ciudad como beneficio mutuo.

De esta manera, podemos distinguir que en la creación artística coexisten dos fuerzas que son fundamentales: el anhelo de cambio constante, de auto-institución creativa en la producción de obras y significaciones nuevas (necesidad por innovar); y el conjunto de creencias consolidadas, prejuicios, significados instituidos, tradiciones y hábitos comunes, sin los cuales sería imposible concebir forma alguna de comunicación a través del arte genérico.

Tales fuerzas, implican a un tercer agente para poder dar sentido a la obra, agente sin el cual el arte genérico no tendría relevancia: el interlocutor, quien tiene necesidades, conducta social y formas de pensamiento que rebasan la interpretación común de la realidad que el arte tradicional actualmente puede ofrecer o, en su defecto, provocar un desinterés por el mismo arte. Por eso, el artista genérico debe atender al "otro" como un elemento activo en el proceso creativo, sea esta producción individual o colectiva; en la primera habría el cuidado de no ver al espectador como un ente ajeno a quien se ofrece genialidades e incomprensibles alegatos simbólicos perdidos en la profundidad anímica o intelectual del autor, puesto que, el símbolo, como la alegoría, conduce lo sensible de lo representado a lo significado, pero además, a la naturaleza misma del significado inaccesible; es Epifanía, es decir, aparición de lo inefable por y en el significante(Durand,2000)

Todos estos elementos se instauran en la memoria del espectador vía imaginación, si los símbolos utilizados no hacen referencia en la memoria del espectador como elementos legítimos y reales en el sentido que pueden ser conectados a un elemento de la realidad tangible y, por lo tanto, interpretados históricamente, es decir, como elementos contenidos en el imaginario social, lo que hace posible su significación. Se puede decir que el arte genérico es una acción histórica, ahí la importancia de atender al imaginario social como un aspecto fundamental en el proceso creativo.

El artista genérico está unido a sus circunstancias por lo que la creación está unida a cualquiera de sus emergencias, es decir, por más novedosa que sea una propuesta artística, hará referencia a aquellas propiedades o procesos de un sistema no reducible a las propiedades o procesos de sus partes constituyentes, y puede, por ello, rastrearse desde el imaginario en cualquiera de sus formas instituidas, sumando la posibilidad de relacionar diferentes niveles de conocimiento para acercarse a la intencionalidad motivante del autor.

Para Acha "...en la concepción-ejecución de cada obra se van perfilando y consolidando las disconformidades y aspiraciones innovadoras en busca de materializaciones..."(Acha, 1992,p)Lo que significa que la lucha entre el deber ser impuesto por la hegemonía cultural versus las necesidades personales, se inclina por el cambio. Si las disconformidades entendidas como oposición o desacuerdo en los diferentes modos de producir, entender, difundir, vivir y consumir la producción artística en tal hecho radica en la visión personal que se tiene del fenómeno del arte y sus motivaciones; así, una ideología artística se refiere a un conjunto de ideas que fundamentan la producción artística y que, necesariamente, incluye aspectos políticos, sociales y culturales del entorno, e individuales del artista, en que se vive, entendidos como fenómenos que se transforman constantemente. Yendo un poco más lejos, es una forma de vida. Al respecto, el papel de la nueva práctica no puede seguir encaminada hacia la contemplación de los objetos, sino a la actividad social concreta (Olea, 1980).

El arte genérico, desde esta perspectiva, tiene la exigencia de inscribirse en la práctica estética de la ciudad, como una práctica del pensamiento libre y comprometido con el entorno.

Para Acha, el artista está obligado a elegir una territorialidad para su creatividad. La territorialidad es aquí la tendencia genérica por él seleccionada, que puede ser conocida o inventada, y que el artista suele cambiar por otra (Acha,1992). Siendo la calle el espacio para la actividad artística, queda implícito que en el trasfondo de tal decisión, la intencionalidad motivante es el motor; por lo que el arte genérico, en y para la calle, es la tendencia genérica propicia para dialogar en la ciudad.

De esta manera, la tensión entre la capacidad instituyente de la colectividad y la necesidad innovadora del artista genérico, enfocada a la transformación de nodos de discordancia, permite la creación de un espacio de reflexión y análisis de su contemporaneidad, la objetivación de constantes y variables que desentrañan por medio de la representación, que es en sí, la configuración del mundo interno del artista en relación con su entorno social y urbano. La obra es producto del interior del artista, donde bien cabe recordar el fenómeno de la proyección sentimental, como la consecuencia de nuestra actividad aperceptiva, todo objeto existe para mí como resultante de los datos sensibles y de los de mi actividad aperceptiva; de esta suerte, soy capaz de introducir, por ejemplo, en la percepción de un objeto físico, un sentimiento que no corresponde a su naturaleza.(Ramos,1994) Es aquí donde entra en juego la responsabilidad en relación con la condición humana; situarse como ciudadanos implica que este sentimiento de responsabilidad conlleva un compromiso no sólo con la especie humana, sino con la dimensión estética de la existencia. La creación estética de un espacio donde se depositan aspectos emocionales e intelectuales que los llenan de humanidad. Aspiraciones de un alto grado de complejidad, que muchos pueden considerar poco factibles, pero la idea de transformación de los nodos de discordancia contiene diferentes modos de aproximación; la primera, por imitación, esto significa que el proyecto ha sido planteado por otros y que se acepta sin cuestionar, lo que sugiere un grado mínimo de compromiso y una ausencia de objetivos personales; la segunda, un sentimiento de resistencia que obedece a la negación como forma de mantener el espacio propio de confort, es decir, mantener la seguridad propia en los esquemas instituidos; tercera, buscar el cambio y la transformación, lo que conlleva una elección personal y una acción social; y cuarta, asumir que transformar implica cambios de fondo que modifican nuestro nivel de pensamiento y nuestras actitudes frente al entorno.

Luego entonces, la intencionalidad motivante, es actuar sobre el entorno en el entendido de que la colaboración y el beneficio mutuo no sólo implican trabajar en un solo conjunto de colaboración, si la ciudad ofrece espacios públicos y espacios privados, estos últimos pueden ser intervenidos desde la familia, es decir, la multiplicación de proyectos en el anonimato. Intervenciones en el espacio privado que impactan en el espacio público.

La reutilización de las constantes que se consideran acordes en cuanto a la relación imaginario-artista, referente de las indagaciones, deseos y motivaciones que se oponen a los paradigmas establecidos en la hegemonía cultural. Por último, será la solución o el logro de la innovación (creación) esperada (Acha,1992), es decir, la relación entre beneficio mutuo-innovación de lo instituido-instituyente como resultado de una serie de operaciones emocionales, sociales, culturales, técnicas y materiales que se oponen entre si y a la vez se complementan, dando, en consecuencia, una nueva poética para los espacios en la ciudad.

Por lo tanto, Si el imaginario es el lugar de la creatividad social, no lo es menos de los límites y fronteras dentro de los cuales cada colectividad, en cada momento, puede desplegar su imaginación, su reflexión y sus prácticas (Lazcano,2003). Matriz de la que se alimentan los sentidos, el pensamiento y el comportamiento; él acota lo que, en cada caso, puede verse y lo que no puede verse, lo que puede pensarse y lo que no puede pensarse, lo que puede hacerse y lo que no puede hacerse, lo que es un hecho y lo que no lo es, lo que es posible y lo que es imposible. Así, el imaginario es el lugar del prejuicio, en el sentido literal del término (Lazcano,2003). Luego entonces, si la ejecución en el proceso creativo es el lugar de la autonomía, desde el que cada artista se instituye o se conforma a sí mismo, no es menos cierto que ahí también sea donde se juegan todos los conflictos individuales que no se limitan al mero ejercicio de la técnica y a los paradigmas que rigen el mundo del arte en un contexto determinado. El arte no puede ser únicamente un depósito de formas y procedimientos vaciados de su potencia cultural –colores, materias, ritmos, timbres (Nancy,2013) y es por vía de la experimentación y ejecución como se legitiman acciones y se deslegitiman otras, es ahí donde ocurren los diversos modos de heteronomía y alienación artística.(Lazcano, 2003)

2.3 La función administrativa y la administración en los proyectos de arte genérico

Nada parece ser arbitrario en nuestra vida. Las decisiones que tomamos diariamente corresponden a nuestra historia personal y social, y estas dependen de factores que se han ido consolidando a través del desarrollo de la existencia desde el nicho familiar hasta las influencias del medio natural y cultural donde crecimos. aprendemos en la mayoría de los casos las reglas que rigen nuestra sociedad, lo que es bueno y lo que no lo es, el juego, el rito para poder interactuar socialmente. Se podría decir, que la necesidad de control que toda sociedad necesita se apoya en lo histórico social para organizar y difundir los usos y costumbres; esto quiere decir, que ya sea por imposición o por decisión la sociedad condiciona nuestra existencia. Sin embargo, el concepto de habitus como regulador de la conducta, propone una intencionalidad sin intención, una regularidad sin sumisión consciente a una regla, una racionalidad sin calculo y una causalidad no mecanicista.¹⁴ recordemos que Castoriadis(1989) nos dice que aunque el legein como teukhein se prestan a la lógica identitaria no significa que sea un proceso o un producto determinado, o que opere en lo racional¹⁵ más bien, son creaciones indefinidamente determinables, la sociedad vive en un constante creación o emergencia de lo nuevo, para Bourdieu el habitus concebido como esquema existe en estado práctico; es implícito y no le antecede una reflexión o proceso teórico, reúne el plano cognoscitivo, axiológico y practico¹⁶; es un esquema abierto que enfrenta permanentemente experiencias nuevas, por lo que puede durar pero no es inmutable.

¹⁴GIMÉNEZ, Gilberto, Introducción a la sociología de Pierre Bourdieu. En Colección Pedagógica Universitaria [En línea] dic. 2002 No. 37 y 38 [fecha de consulta mayo 2015] disponible en: <http://www.uv.mx/cpue/colped/N_3738/B%20Gilberto%20Gimenez%20Introduccion%202.pdf>

¹⁵ GONZÁLES, Luis. El imaginario social de Cornelius Castoriadis En Antropomedia [En línea] 14 nov. 2014 [fecha de consulta 10 enero 2015] Disponible en: <<http://www.antropomedia.com/2011/11/14/el-imaginario-social-de-cornelius-castoriadis>>

¹⁶GIMÉNEZ, Gilberto, Introducción a la Sociología de Pierre Bourdieu. En Colección Pedagógica Universitaria [En línea] dic. 2002 No. 37 y 38 [fecha de consulta mayo 2015] disponible en: <http://www.uv.mx/cpue/colped/N_3738/B%20Gilberto%20Gimenez%20Introduccion%202.pdf>

Quien inicia entonces un proyecto de arte genérico parte de estas premisas y toma en cuenta además que el cambio amerita, en la construcción de sí mismo, la oportunidad de elegir; el cambio implica voluntad, que no es sino la capacidad que el ser humano posee para dirigir los propios actos. Así que para que la elección sea buena, no sólo tendrá que serlo para sí mismo, sino también para los demás en cuanto a sus beneficios se refiere. De esta manera, el arte genérico ha de contemplar un beneficio tanto en lo individual como en lo social, estético y espiritual.

A la par, es necesidad del ciudadano interesado en realizar proyectos de arte genérico, reconocer que un elemento primordial y de actualidad a nivel mundial, es la innovación del conocimiento, su producción, difusión y adaptación a nuevas tecnologías, que tiene un impacto sobre la manera en que sentimos, entendemos y producimos arte. Importante también resulta comprender que si al proponer estrategias en la organización económica, el desarrollo de la ciencia y la tecnología, así como en el desarrollo de las organizaciones se favorece el crecimiento económico y el bienestar social de un país, de esta misma forma es necesario formular estrategias para el desarrollo de un arte social que favorezca dicho crecimiento y bienestar.

Tenemos entonces que la fusión entre la teoría del arte urbano, arte callejero, nuestras actividades y productos cotidianos aplicados a proyectos artísticos en espacios públicos son una vía de participación y acción del ciudadano emprendedor para la conformación de una mejor ciudad. El esfuerzo y los objetivos para un arte social – que de forma aislada son casi imposibles de lograr – pueden materializarse por medio de la vida organizacional, puesto que nuestra existencia transcurre en el seno de las organizaciones. De ahí la importancia de integrar la función administrativa y la administración a los proyectos artísticos públicos. Como ciudadanos artistas, esto reditúa en grandes posibilidades para manejar y conducir nuestros proyectos hacia la obtención de objetivos particulares y sociales, ya que, a través de su conocimiento y aplicación, realizamos ejercicios de eficiencia y eficacia con relación a los recursos y objetivos que nos hemos planteado. Así, las utilidades y beneficios que derivan de la administración y que observamos en las empresas pueden ser trasladadas al ámbito artístico. Por ello, el binomio administración-organización es fundamental para el éxito de un proyecto artístico determinado.

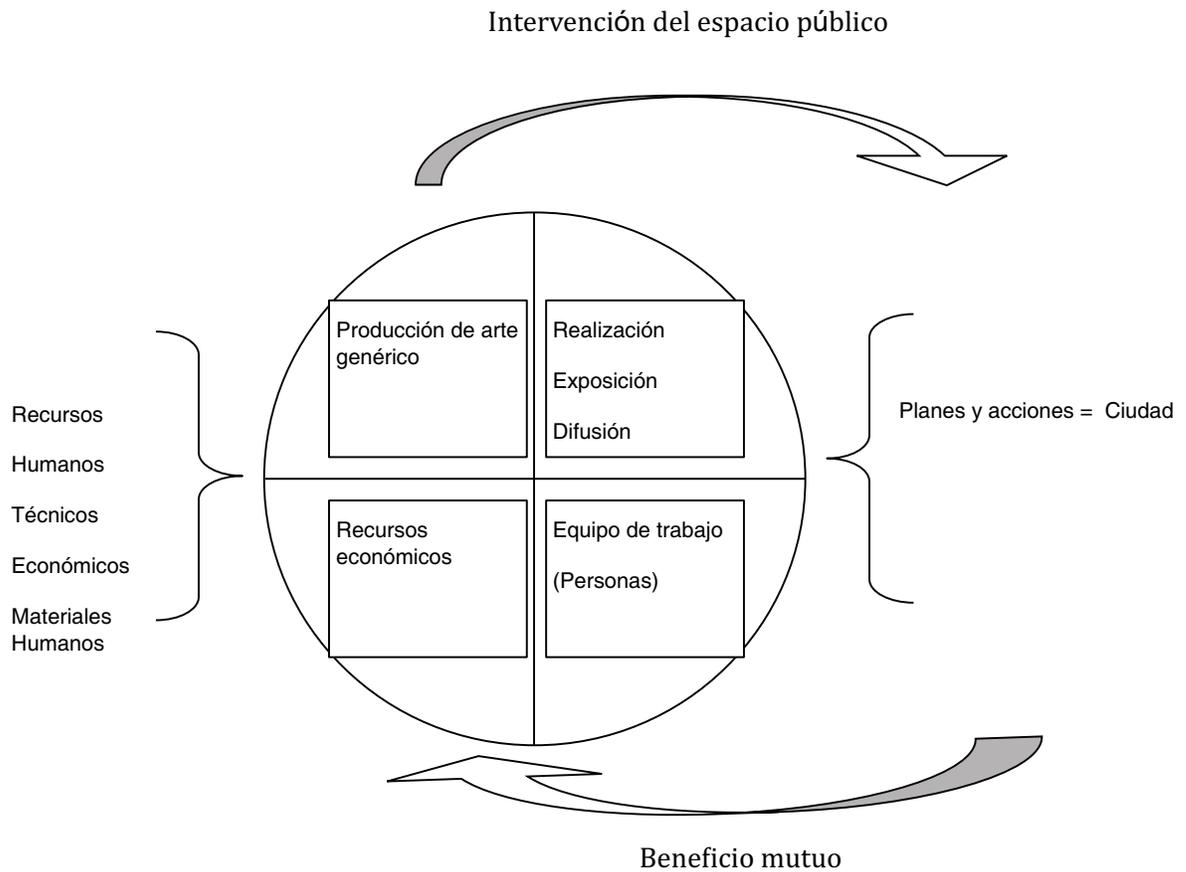
De este modo, en el arte genérico, la organización – que tiene como fin la realización de un proyecto – puede definirse como la reunión de un grupo de personas que tiene como objetivo la producción de objetos o acciones artísticas cuyo fin es la transformación de nodos de discordancia. Es decir, que como ciudadanos-artistas se asume una responsabilidad social. La importancia de tales obras radica en que las acciones emprendidas son creadoras de un beneficio mutuo, favorecen el desarrollo intelectual, moral y social de la sociedad, enriquecen la vida cultural y ofrecen la oportunidad de expresarse por medio de las diferentes disciplinas artísticas.

2.3.1 Operación

Para emprender un proyecto de arte genérico son necesarios recursos de diversa naturaleza, como los técnicos (sistemas, procedimientos y maneras de hacer las cosas): ¿qué es lo que sé hacer?; económicos: capital con que se dispone y su aprovechamiento máximo; materiales: materia prima disponible, así como herramienta e instalaciones; y los recursos humanos: con quiénes se puede realizar el proyecto. Estos recursos se van a transformar por medio de la operación en producción, exposición, difusión, nuevos proyectos, grupo de trabajo (recursos humanos), financiamiento u otros más; y, como consecuencia de esta transformación, se habrán de obtener una serie de resultados o productos artísticos que se destinarán a la modificación de nodos de discordancia.

Ahora bien, para que el arte genérico pueda ser y crecer en la ciudad, es importante que mantenga dos flujos; uno, que va del emprendedor o del grupo u organización artística ciudadana hacia la sociedad, transformando los recursos en productos o acciones artísticas de beneficio mutuo; y otro, que va de la sociedad a la organización civil en forma de apoyos, ya sea en efectivo o en material de trabajo. A estos flujos se les denomina consumo.

Considerando lo anterior, la operación de nuestra empresa de arte genérico estaría compuesta de la siguiente manera:



Por otra parte, la orientación del proyecto está planteada para ser y crecer como objetivo fundamental y que los esfuerzos redunden en un beneficio colectivo; así que la adquisición de recursos, la transformación de los mismos y sus resultantes están en función de las necesidades y bienestar de los ciudadanos. Es decir, la sociedad es el principio y el fin de la actividad creativa del arte genérico.

2.3.2 Proceso administrativo en la producción de arte genérico

Ya sea para iniciar un proyecto o continuar uno que ya se tiene, es importante realizar un plan, se trata de un croquis que permita establecer metas y crear una estructura de organización para poder manejar el proyecto de forma clara.

Para ello, se ha tomado como base el material de apoyo en el tema de Organización del Diplomado en Gestión Empresarial impartido por el Instituto de Investigaciones y Estudios Superiores de las Ciencias Administrativas.

Los pasos que un grupo emprendedor puede seguir, llevan el siguiente orden:

Planeación. ¿Qué puede hacerse?

Al planear se establecen los objetivos y los medios para conseguirlos.

Organización. ¿Cómo se va a hacer?

Se establece una estructura formal de roles o posiciones.

Integración. ¿Quién lo va a hacer?

Se trata aquí de dotar de capital humano para operar el proyecto.

Dirección. ¿Quién guía?

La persona que dirige funge como guía, pues orienta a los demás emprendedores para alcanzar los objetivos y verifica que se realicen las acciones asignadas.

Control. ¿Cómo se hizo?

Se realiza una evaluación de lo planeado con lo obtenido, vista como un sistema donde es posible obtener los resultados previstos.

2.3.3. Planeación

El plan de trabajo debe contener una estructura ideológica que incluye el nombre del proyecto, visión, misión, valores, así como una descripción de los beneficios sociales. Además, la estructura del entorno, el análisis de las fortalezas y debilidades del proyecto, el comportamiento del nodo de discordancia y a quién va dirigido. Una estructura mecánica, que es un listado de las estrategias de exposición (distribución) consumo, mercadotecnia y publicidad, es decir, acciones que hay que realizar para lograr el éxito del proyecto. Estructura financiera, que es la viabilidad del proyecto en términos económicos. Cálculos y proyecciones. Y recursos humanos, con los cuales se definen los puestos y responsabilidades de cada uno de los miembros del grupo.

2.3.3.1 Estructura ideológica

Nombre del proyecto

Misión

Descripción de lo que hace el ciudadano artista o grupo de trabajo

A quién va dirigido el producto artístico

Lo que lo hace diferente de otros proyectos

Visión

Es una imagen del proyecto a futuro y su función es lograr colaboraciones, donaciones o financiamiento; debe ser realista, con objetivos claros y viables; y ser motivadora.

Clara, sencilla y fácil de comunicar.

Valores

Reglas bajo las cuales se conducirán los emprendedores a la hora de la búsqueda de financiamiento, la ejecución de la acción artística y elaboración de nuevos proyectos o estrategias. Los valores guiarán las prácticas del proyecto.

Beneficios sociales

Refleja los motivos por los que el producto artístico tendrá éxito en el entorno urbano; esto depende del valor agregado como de las habilidades y la experiencia.

2.3.3.2 Estructura del entorno

Es el estudio del arte público y el entorno urbano en donde se desarrollará la pieza de arte. Es necesario conocer los proyectos similares además del comportamiento en el nodo de discordancia; esto ayuda a saber si es viable o hay que reformular. Para empezar, es necesario generar información, que nos permitan conocer por un lado fuerzas y debilidades del proyecto (variables internas) que puedes controlar y oportunidades y amenazas que, aun siendo externas y poco predecibles, permitan elaborar un plan mediante el cual se pueda aprovechar o evitar las mismas.

2.3.3.3 Estructura mecánica

Aquí se encuentran incluidos los objetivos del proyecto y las estrategias para lograrlos, así como el calendario de actividades. Funciona a manera de bitácora y ayuda a detectar errores y cambiar de táctica en caso de ser necesario. Con base a la estructura del entorno determina qué estrategias se implementarán para crear un plan de financiamiento, acción artística y difusión del proyecto que garantice un flujo de apoyos para la continuidad del mismo.

2.3.3.4 Estructura financiera

Aporta información de la viabilidad del proyecto y se compone de seis reportes

1. Reporte de resultados proyectado a x número de acciones, piezas o intervenciones planteadas. Se calcula considerando las siguientes variables: cuántas acciones se realizarán y financiamiento, costo por acción, costos fijos, costos variables.

2. Balance general proyectado al número de acciones a realizar. Con qué se cuenta (mobiliario, equipo) para la realización; y cómo se financió, de dónde salió el dinero para comprarlo.

3. Flujo de caja proyectado al número de acciones a realizar. Se definen plazos de financiamiento y ciclos de exposición o acción artística; atiende a estas dos interrogantes: ¿cuánto se va revertir de capital? Y ¿de dónde se obtendrán los recursos?

4. Análisis de punto de equilibrio.

Indica el financiamiento que se debe obtener para los gastos de operación del proyecto, este dato es relevante por que permite saber cuando se puede realizar el proyecto.

5. Análisis de escenarios.

Toma el estado de resultados y proyecta dos posibles escenarios, uno optimista, con un buen desarrollo del proyecto, y otro pesimista, de esta manera se puede prever el resultado del proyecto.

6. Conclusiones.

Es el apartado más importante para lograr futuros financiamientos y debe incluir un manejo claro de los recursos, así como la documentación visual del proyecto y el cumplimiento de los objetivos planteados.

2.3.3.5 Recursos humanos

Se delimitan funciones y responsabilidades de acuerdo al rol que se tenga. Es decir, la organización de la empresa, ¿cómo se va a hacer? Funciones y actividades necesarias para realizar el proyecto y cumplir con los objetivos propuestos en la planeación; de esta manera la organización es la función que se encarga de establecer una estructura formal (diseño y estructura) e intencional de posiciones y deberes por medio de la agrupación de actividades por áreas.

1) Identificación y clasificación de de espacios y actividades

a) Presentación digital del proyecto

b) Búsqueda de recursos

- Invitación a formar parte del proyecto
- Presentación del proyecto a los participantes
- Financiamiento

c) Producción y exposición

d) Documentación y difusión del proyecto (fotográfica, video)

- Edición de video
- Presentación digital del evento
- Difusión en los medios

e) Retro-alimentación

2) Agrupación de actividades

a) Dirección

b) Finanzas

- c) Realización y producción
 - d) Exposición y Difusión (fotografía y video, edición, medios de comunicación)
- 3) Asignación de autoridad. Delegar al jefe de cada grupo de actividades, la autoridad necesaria para el cumplimiento de los objetivos.
- 4) Enlace de los agrupamientos de actividades. Unión de estos agrupamientos en forma vertical y horizontal, a través de las relaciones de autoridad y responsabilidad, los niveles de coordinación y los canales de comunicación.

2.3.3.5.1 Diseño organizacional y estructura del grupo

Consiste en el diseño de puestos, la creación de las relaciones de autoridad-responsabilidad, así como la provisión o dotación de los recursos humanos para operar la estructura.

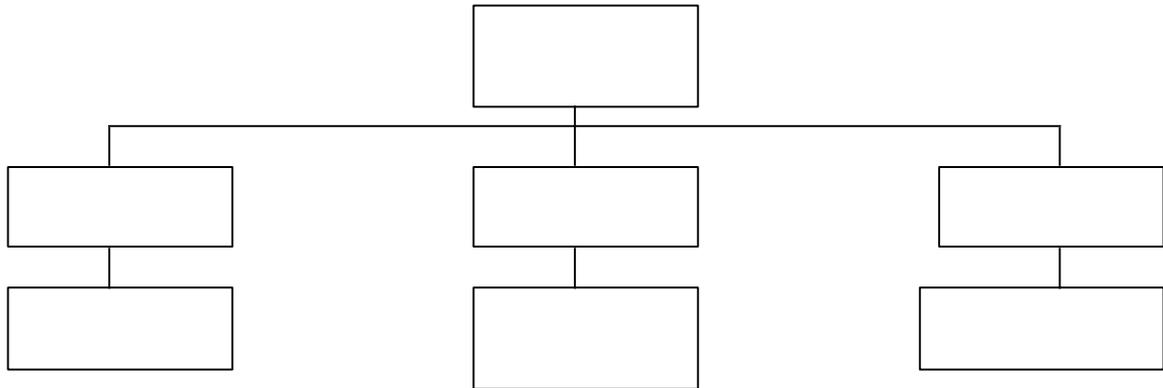
Se toman en cuenta los siguientes principios:

- a) Unidad de mando. Todo participante debe tener un solo responsable.
- b) Tramo de control. Especialización necesaria para la eficiencia en el uso de la fuerza de trabajo.
- c) Segmentación. Las actividades especializadas se deben agrupar en departamentos para facilitar su coordinación.

El trabajo del diseño organizacional es la estructura de los participantes dentro de la empresa, definida como el marco de las autoridades, responsabilidades y la comunicación de los individuos en cada unidad del proyecto, en donde influyen factores fundamentales como: la estrategia, la tecnología, las personas y el tamaño del proyecto.

2.3.3.5.2 El organigrama

El organigrama es un esquema que representa gráficamente la forma en que está constituido el proyecto. Señala las líneas de autoridad-responsabilidad, las funciones y la agrupación de éstas.



En este punto, es importante aclarar que la coordinación es concebida como sincronización de diversos recursos para obtener un fin. Tiene como propósito conseguir la armonización de los esfuerzos individuales hacia la obtención de metas de grupo.

Por lo que ésta abarca:

- 1) La acción de quien dirige el proyecto en cuanto la administración y coordinación de los recursos.
- 2) La actividad que resulta de esta administración en lo que respecta a planeación, organización, dirección o control.
- 3) El fin perseguido, puesto que se planea para coordinar, organizar, integrar, dirigir y finalmente se controla para coordinar. De acuerdo con el principio de contacto directo, que nos dice que por medio de las relaciones interpersonales y horizontales es que se obtiene la coordinación, es decir, a través del intercambio de ideas, emociones y/o acciones por medio de una comunicación directa, es que se debe poner la debida atención a los colaboradores que operan en el proyecto.

Es importante entonces, establecer mecanismos de comunicación entre los diferentes bloques que componen el proyecto y esto se logra por medio de:

- a) Un responsable de área. Su función y responsabilidad es asegurarse que las personas a su cargo realicen las actividades correspondientes con eficiencia y calidad.
- b) La estructura del proyecto. Es un mecanismo útil para obtener una buena coordinación; éste determina funciones y actividades claramente definidas.
- c) El contacto con todas las personas que constituyen el proyecto.

Se define como el intercambio de opiniones, criterios, ideas, etcétera, para lograr un entendimiento entre los miembros del proyecto.

- d) La comunicación escrita.

Como un medio eficaz para transmitir información.

- e) Reuniones de grupo.

Son un esfuerzo para integrar a los miembros de la organización.

Se concluye que tener un plan bien definido y por escrito facilita la operación de un proyecto; claridad del objetivo que se persigue, medios y metodología para lograrlo, prevención de situaciones que no estaban contempladas de inicio, adecuación del proyecto de acuerdo a la información recopilada, anticipar y reducir riesgo y dar certeza a la operación del mismo.

CAPÍTULO III

Proyecto de intervención

3.1 Planeación

En este apartado llenaremos el esquema planteado en el capítulo anterior referente a la planeación del proyecto de titulación.

3.1.1 Estructura ideológica

Nombre del proyecto

"Como siempre: lo urgente no deja tiempo para lo importante"

Proyecto de intervención en la glorieta del ferrocarrilero, Xalapa Ver.

2011 Responsable: Licenciado en Artes Plásticas Alberto H. Medina Guzmán.

Misión

Nuestra filosofía es impulsada por el sentimiento ético, de localizar y resolver nodos de discordancia, generar consistentemente proyectos de arte genérico que ayuden a lograr una mejor ciudad,

Visión

Ser un espacio de colaboración para proyectos independientes que tengan como objetivo enriquecer positivamente a la ciudad de Xalapa. Con un pensamiento global y responsable, se busca el aporte para un mundo mejor.

Valores

1. Liderazgo: Para alcanzar un mejor entorno es menester el esfuerzo y la dedicación del ciudadano artista.
2. Integridad: El ciudadano se asume como un emprendedor comprometido con el entorno.
3. Responsabilidad: Los grandes cambios en la ciudad inician desde lo particular.

4. Colaboración: El trabajo en equipo brinda la oportunidad de potencializar habilidades y obtener mejores resultados.
5. Innovación: La búsqueda nunca termina.
6. Calidad: Aun cuando lo que hacemos esté bien hecho, siempre puede mejorarse.

Filosofía

El éxito del proyecto se debe al resultado de la contribución de tres áreas: Colaboradores, nodo de discordancia y acción artística. Es decir, cuando nuestros colaboradores comprenden la necesidad de solución de los nodos de discordancia y la transforman en soluciones, se hace posible la recomendación de tácticas, estrategias y/o procedimientos más útiles para cumplir con los objetivos planeados.

Los buenos resultados de nuestro proyecto dependerán del nivel de compromiso y motivación de los colaboradores, quienes habrán de trabajar en beneficio mutuo, de tal forma que se busquen continuamente nuevas posibilidades para resolver creativamente nodos de discordancia. Ellos son quienes constituyen el valor del proyecto, quienes mantendrán el éxito del mismo y quienes pueden orientar hacia nuevas expectativas. La colaboración es garantía de éxito y del cambio en nuestra ciudad

Beneficios

Nuestro proyecto no tiene fines de lucro, busca en cambio la colaboración de diferentes actores de la sociedad: microempresarios, estudiantes, profesionistas, sociedad civil en general, quienes a través del arte buscan la sensibilización de otros ciudadanos.

3.1.2 Estructura del entorno

Visualizar, como nos dice Donis A. Dondis, “es la capacidad de formar imágenes mentales”, esta facultad del pensamiento posibilita la creación de un universo hecho por el hombre para la sociedad, y en el cual regula su existencia. El artista genérico en ese sentido, hace representaciones para el hombre urbano, donde proyecta aquello que lo define como individuo para después reconocerse como miembro de una colectividad. Así, por medio de la introspección – reflexión que nos lleva a conocer qué tipo de acciones políticas, sociales, imaginarias y/o poéticas definen nuestras intenciones – es que logramos realizar la obra; es decir, elucidamos, clarificamos y, más tarde, precisamos qué es lo que nos lleva a la acción artística. Si la ética es el soporte que define al ciudadano responsable con el entorno, ésta establece el carácter moral de la obra, por tanto, no se puede tener conciencia de sí mismo sin la ayuda del otro y es a través de esa vía de representación de nuestro mundo interno que podemos cobrar conciencia de él. Entretejer diferentes modos de hacer arte para la ciudad, así como diferentes tipos de organización visual en el entorno urbano, tiene como objetivo principal la realización de una acción artística cuya intención es la comunicación que nos lleve a solucionar nodos de discordancia. Con nodos de discordancia nos referimos a entendidos aquellos espacios y/o situaciones donde distintas formas de organización “chocan” y generan negatividad entre los ciudadanos. Para este proyecto, específicamente, se identificaron varios puntos de discordia en horas de tráfico vehicular pesado, esta elección fue una percepción que como organizadores de la intervención identificamos dada la cercanía con los espacios intervenidos, se eligieron el cruce de la avenida Ignacio De la Llave y Ferrocarrilero para la intervención, cuyas características son: embotellamiento, ruido excesivo por parte de los automovilistas que acostumbran pitar, contaminación visual por medio de la publicidad panorámica, comercio informal, actitudes agresivas de los conductores y de los peatones, estrés colectivo.

La acción artística es un acto voluntario que, por lo mismo, amerita responsabilidad, es decir, que reflexionando sobre las posibles causas que generan estos nodos de discordancia, encontramos al ciudadano como principal productor y, de esta manera, el sentimiento ético nos lleva a la necesidad de dar solución a las problemáticas que se viven en la ciudad, puesto que voluntaria o involuntariamente hemos contribuido para su existencia.

El arte callejero, el arte urbano, la publicidad, la historieta, forman parte del imaginario social de nuestra cultura y, al ser objetivados de forma gráfica, dan cuenta de una pequeña parte del repertorio visual que poseemos. Las relaciones posibles entre estos elementos producen formas diferentes de comunicar (arte genérico).

Al reflexionar sobre todas las posibilidades gráficas que se tienen para realizar el proyecto se ha decidido utilizar la tira cómica de Mafalda, debido a su contenido gráfico y a los mensajes que maneja, se relaciona con la necesidad del artista de intervenir el espacio con una representación de la realidad, además, suponiendo que, al sacarla de su contexto y llevarla al cruce de semáforo permitirá la identificación subjetiva de quienes ahí se encuentran, es decir, que la apropiación y uso de un relato identifique al ciudadano con el contexto conocido y motive a la reflexión.

La acción artística es un medio de comunicación, puesto que hace referencia al estado de las costumbres, a la proximidad con la existencia real y a su capacidad de ser interpretada. Así, el objetivo es servir de enlace entre lo social y lo individual, entre lo público y lo privado, ya que el sentido – que subyace como fin primigenio – de esta producción de imágenes es lo que para el hombre interesa del porvenir: la libertad y una nueva visión de la actitud urbana.

3.1.2.1 Análisis del proyecto

<p>Fuerzas:</p> <p>El trabajo en equipo, Bajo costo y la reutilización estratégica de las impresiones digitales. La facilidad de realización. Impacto visual.</p>	<p>Debilidades:</p> <p>No ganancias económicas. El anonimato</p>
<p>Oportunidades:</p> <p>La solidaridad y el apoyo de la ciudadanía. Las relaciones públicas.</p>	<p>Amenazas:</p> <p>La contaminación visual. Falta de interés para participar en el proyecto. Falta de financiamiento.</p>

3.1.3 Estructura mecánica

Objetivos

El objetivo general es la realización de acciones e intervenciones en los cruces de semáforo en horas pico, con la intención de crear conciencia de las problemáticas que allí se genera;

1. Determinar la forma de la intervención en el cruce de semáforo.
2. Analizar el comportamiento del espectador en el cruce de semáforo.
3. Identificar nodos de discordancia.
4. Identificar los medios de financiamiento, difusión y evaluación.

La tira cómica y la pancarta publicitaria como estrategias de intervención

Estrategias

- Digitalización del proyecto
- Solicitud recursos a empresarios
- Reunión informativa
- Elaboración del diseño organizacional
- Realización de la pieza
- Ejecución en el campo de acción
- Difusión en los medios de comunicación y redes sociales

Actividades

Financiamiento	Junta informativa	Intervención
La Tacha Atelier materiales para artistas	23 de marzo 2012	27 marzo 2012
Easylents óptica		
PC consumibles Computación		

Plan de Acción Artística

La tira cómica y la pancarta publicitaria como estrategia de intervención

La relación entre el arte genérico y la transformación de nodos de discordancia se determina si el sentimiento ético hace posible la práctica de los proyectos y, más tarde, la acción artística en el entorno urbano incorpora en forma importante tal concepción. Se trata de las acciones artísticas que una colectividad conoce y percibe como benéficas y en las cuales existe una cierta disposición, por lo que se puede hablar de una suma de obras y acciones precedentes que, sin distinción de ámbito o temporalidad, están a disposición de un grupo social para integrarlas a un proyecto de arte para la ciudad, lo cual llamaremos repertorio: aspectos que, en la mayoría de los casos, ya se conocen o son familiares, que se sabe cómo realizar, desde complejas composiciones representativas donde es necesaria la participación de individuos especializados hasta una sencilla armonía de color.

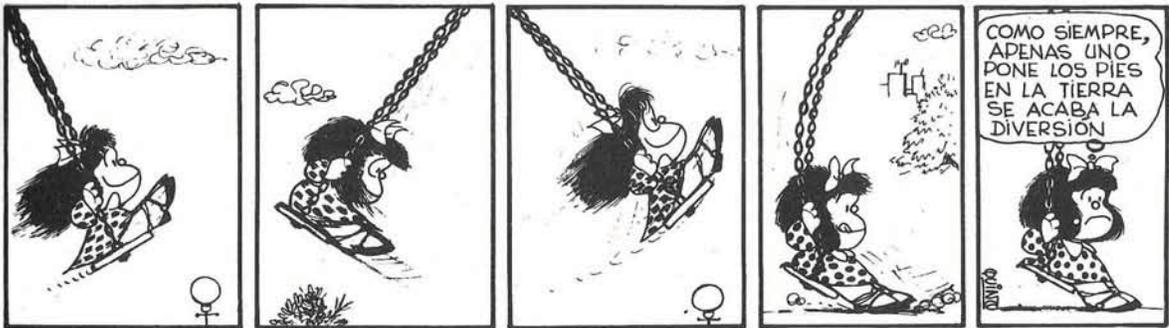
Todo este cúmulo de información que poseemos puede ser organizado de manera intuitiva, selectiva o gráfica y dividido por temas: a) qué nos gusta leer o escribir b) cómo organizamos nuestras cosas c) que música nos gusta escuchar d) qué conocemos de arte e) qué sabemos hacer con nuestras manos o con nuestro cuerpo f) cómo nos relacionamos con los demás e) qué tanto sabemos de nosotros mismos. Se trata pues, de actividades que realizamos diariamente casi de manera inconsciente. El fin es clarificar la información que se puede utilizar en la solución de problemas estéticos en la ciudad.

La idea que hace posible la acción artística por medio del arte genérico es compleja, pero aquello que le dará sentido es que a partir de nuestra particular forma de ser y de comunicarnos con otras personas, sea posible (por medio de la creatividad) generar acciones artísticas o representaciones capaces de comunicar y transformar nodos de discordancia, es decir, una acción artística en beneficio mutuo, por lo que, reconocer, reflexionar y vivir la ciudad estéticamente, implica una responsabilidad, primero individual y después colectiva. En relación con lo anterior, se desprende que la utilización de la tira cómica (historieta en la que se relata una situación en pocas viñetas, generalmente alineadas horizontalmente, puede ser obra de un dibujante o tener la colaboración de un guionista que se publica periódicamente en diarios, revistas y páginas de Internet) de Mafalda llevada al espacio público por medio de estrategias de la publicidad ofrece:

a) Fácil lectura y comprensión de la intención motivante, porque la mayoría de las personas conocen y les son cercanas las tiras cómicas, ya sea en revistas, periódicos o en un cómic.

b) Una de las estrategias más comunes y quizá más eficaces de las que se vale la publicidad hoy en día es la pancarta, que es un cartel informativo o propagandístico; elemento utilizado por comerciantes, políticos, empresarios, etcétera. Es de uso masivo y tiene sus variantes como el volante y el plóter o impresión digital de gran formato.

Tiras cómicas





Difusión

Se invitará a los medios impresos más importantes de la ciudad, así como a la televisión para cubrir el evento, como también la edición de un video y su inserción en youtube, promoción en Facebook y elaboración de un blog donde se narrará el evento, apoyando la redacción con imágenes.

3.1.4 Estructura financiera

Viabilidad del proyecto

Reporte 1

Inversión inicial

(Proyectado a una intervención)

Concepto	Cantidad	Costo unitario	Costo total
Gastos fijos			
Impresión digital	30mt2	\$75.00 mt2	\$2610.00
CD	5	\$5.00	\$25.00
Tiras de madera	10	\$20.00	\$200.00
Gastos variables			
Agua	20	\$7.00	\$140.00
Imprevistos		\$200.00	\$200.00
Total			\$3175

Materiales y Equipo

Mobiliario	Financiamiento	Equipo	Financiamiento
Mesa de trabajo	Préstamo	Computo	Préstamo
Herramientas de carpintería	Préstamo	Cámara fotográfica	Préstamo
	Préstamo	Cámara de video	Préstamo
	Préstamo	camioneta	Préstamo

Flujo de caja

concepto	costo	C o s t o variable	T i e m p o financiamiento	Tiempo de exposición	total
Intervención	3175	340	30 días	3 inter	\$3855.00

Análisis Punto de Equilibrio

Análisis de escenarios

Escenario A

Se cumple con los plazos establecidos, recolectando los apoyos necesarios gracias a los microempresarios, en un tiempo aproximado de 20 días hábiles, solicitando la impresión de lonas y armado de las mismas, se convoca a junta para analizar los pormenores de la acción el día 4 de Abril a las 8:00 PM contando con la asistencia total de los participantes, dando inicio a la intervención el día 5 a las 2:00 PM en punto, ejecutando el plan sin complicaciones y logrando el éxito planeado.

Escenario B

Debido a la situación económica actual, la recolección de apoyos tarda más de lo debido logrando obtener lo equivalente a la impresión de solo tres de las cinco impresiones, por lo que es necesario convocar a una junta extraordinaria para buscar soluciones al problema, estando en el ambiente el cambio de fecha de la intervención o la búsqueda de recursos extraordinarios teniendo como posibilidad el apoyo del ayuntamiento de la ciudad o la aportación voluntaria de los miembros del proyecto lo que implica pérdida no solo económica sino emocional del personal. En dicha reunión cuatro de los miembros no pueden asistir lo que crea desanimo en los asistentes dándose la posibilidad de abortar el proyecto.

3.1.5 Recursos Humanos

De acuerdo a los objetivos anteriormente mencionados la estructura del proyecto se establece de la siguiente manera, tomando en cuenta: identificación y clasificación de actividades y su agrupación por áreas.

a) Área Administrativa (Dirección y Finanzas)

Es la que se encarga de:

Organización del proyecto

Búsqueda de recursos financieros y humanos

Presentación y estructura del proyecto

Evaluación del proyecto.

Compuesta por un coordinador general de proyecto quien es el responsable general y sobre quien recaen las decisiones fundamentales del proyecto.

Y quien tiene a su cargo a:

Un coordinador administrativo quien se encarga de la búsqueda y asignación de los recursos del proyecto.

Un director de producción quien se encarga de la elaboración de la obra y su ejecución.

Un coordinador de registro y difusión quien se encarga del registro en video y fotografía del proyecto así como de su difusión en los medios de comunicación.

Cada coordinador es el responsable de su área y de que las actividades se realicen convenientemente, y es también un canal de comunicación entre las diferentes áreas del proyecto y sus participantes, para la buena ejecución del mismo.

b) Área de producción

Es la que se encarga de:

Realización de la obra o pieza y ejecución del proyecto

Compuesta por

Director de producción quien tiene a su cargo a dos o más colaboradores quienes se encargan de producir la obra.

c) Área de registro y difusión

Documentación y difusión del proyecto (fotográfica, video)

Edición de video

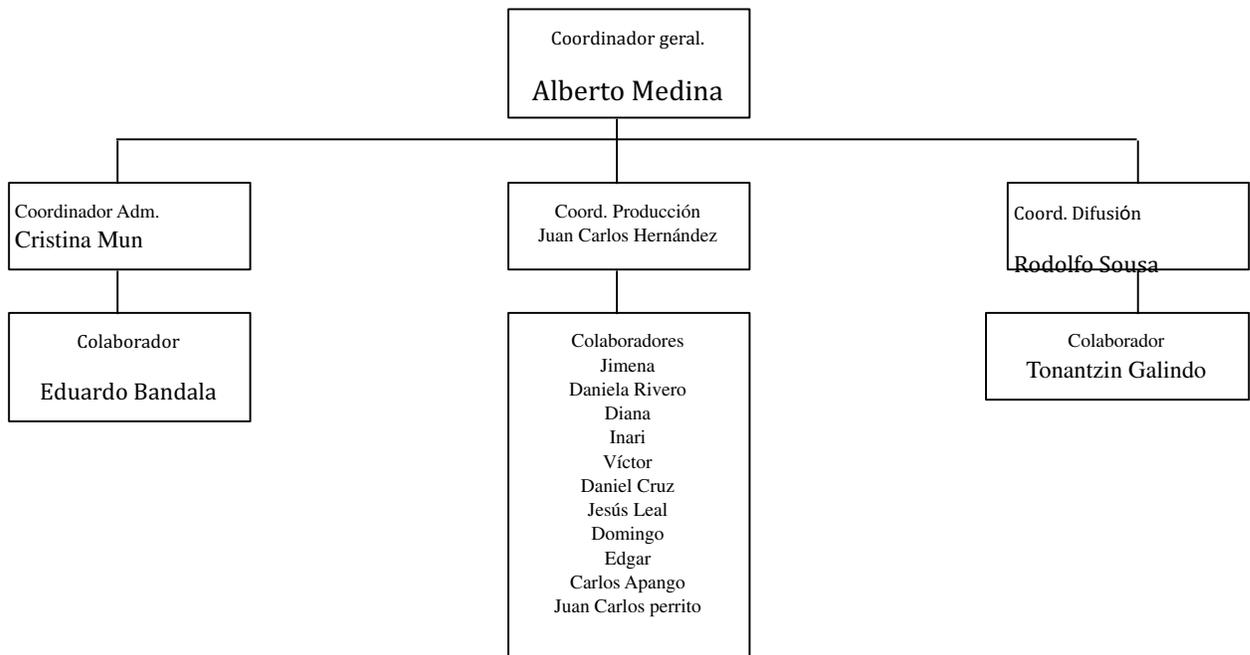
Presentación digital del evento

Difusión en los medios

Retro-alimentación

Compuesta por el director del área y dos o más colaboradores

Organigrama del proyecto



Conclusiones.

Una vez desarrollado el proyecto "Como siempre: lo urgente no deja tiempo para lo importante" se obtienen las siguientes conclusiones basadas en los objetivos planteados en el inicio de la tesis.

Siendo el objetivo general de la tesis la sensibilización sobre el problema del tráfico en la ciudad de Xalapa Ver., por medio del arte genérico empleando la tira cómica como herramienta y la pancarta publicitaria como medio. Al realizar la investigación en forma piloto se logró recabar información importante, se pudo tener contacto con los automovilistas y peatones a quienes se les pidió su punto de vista, información necesaria para el buen desarrollo del proyecto.

Con los datos obtenidos en el cruce de semáforo en la confluencia de la calle José de La Luz Enríquez y Clavijero se determinó que la sensibilización por medio de la tira cómica es un recurso efectivo y bien aceptado por los ciudadanos, prueba de ello son los testimonios y el apoyo por parte de algunos de ellos. que indican la preocupación por la sobrepoblación vehicular y la deficiente educación vial en la entidad, lo que hace patente la necesidad de la auto-responsabilidad y el apoyo social y gubernamental para la solución de dicha problemática, permitiendo así la posibilidad de hacer proyectos de arte genérico que vengán a sumar opciones para la solución de nodos de discordancia.

Así como se genera una oportunidad para la realización de proyectos de arte genérico en la ciudad, cabe mencionar que dentro de este contexto ya existen productos de arte público y arte callejero realizados por artistas locales y como es obvio con otra orientación ideológica, lo que confirma la viabilidad del proyecto en el contexto urbano de Xalapa.

A continuación se realizan las conclusiones basándose en los objetivos particulares:

Determinar la forma de la intervención

Dentro del artículo "publicidad en la vía pública" realizado por Luis A Recalde donde hace mención de su alto nivel de efectividad y como una de las estrategias más antiguas utilizadas para la propaganda política y la publicidad.

Además menciona como ventajas principales su bajo costo y fácil exposición, un importante impacto creativo, debido a su escala y formas utilizadas y que puede llegar a la un número considerable de la población.

Por lo tanto, la presentación estudiada y aplicada en esta tesis, la pancarta publicitaria:
Analizar el comportamiento del espectador en el cruce de semáforo

Los fundamentos que sustentan la intervención en el cruce de semáforo se obtuvieron en su mayoría de forma empírica, siendo la experiencia personal un factor decisivo, sumado a lo mencionado en el artículo "Registra aire de Xalapa altos índice de contaminación por saturación vehicular" donde se hace mención de un registro de casi 130000 carros y con un alto porcentaje que no cumple con la verificación vehicular semestral.

La contaminación del aire provoca efectos en la salud tales como: irritación en los ojos, mareos, náuseas, aumento del ritmo cardiaco, entre otros, es decir la contaminación reduce el tiempo y calidad de vida de quienes vivimos en la ciudad, y ésta se expresa por el alto volumen de emisiones de gases tóxicos provenientes del uso de combustibles fósiles como gasolina, diésel y petróleo. La acumulación en el afluente vehicular provoca estrés e irritabilidad en los conductores, así como pérdida en los niveles de tolerancia, por lo cual los peatones quedan a merced de la voluntad del conductor asumiendo éstos un papel secundario u de sumisión ante tales actitudes.

De esta forma, podemos ver que, cada quien es responsable de los problemas que vivimos en la ciudad y de su salud por eso es importante la apertura del ciudadano y la opción y derecho que tiene a la creatividad artística.

Identificar nodos de discordancia

Como ha sido mencionado con anterioridad la alta población vehicular en la entidad es un motivo de preocupación real para quienes vivimos en Xalapa generando un alto malestar no solo emocional sino un problema de salud social.

Por lo anterior se determinó a los cruces de semáforo como espacios apropiados para la intervención.

Identificar los medios de financiamiento, difusión y evaluación

El principal fundamento de la tesis es el sentimiento ético, lo que implica una responsabilidad individual y luego compartida por los demás, hacia el entorno en que vivimos, un amor por Xalapa. Es en este sentido que las microempresas comprometidas con la responsabilidad social que les corresponde son proveedores de los recursos económicos para la impresión digital de las tiras cómicas y los recursos humanos se nutren de quienes entienden la necesidad de un cambio en las actitudes que tenemos como ciudadanos.

La búsqueda de financiamiento se produce cuando queda bien establecido el qué, cómo, cuándo y dónde del proyecto, se inicia la tarea con una presentación digital con los aspectos más importantes como la solicitud de financiamiento a microempresarios, la producción y la distribución, la difusión del proyecto y su evaluación.

A lo que se puede mencionar que las empresas PC Consumibles, Easylents y Atelier La Tacha, así como la Facultad de Artes Plásticas de la UV aportaron el 100% del capital para el proyecto el cual sumo la cantidad de \$ 3550.00 m/n y a los cuales se les confirma el gasto de los recursos vía facturación a nombre de su empresa.

En lo que respecta a los recursos humanos se convocó por redes sociales como facebook entre otras.

La difusión del proyecto consiste en una página en facebook, un canal en youtube y boletines de prensa enviado a los principales diarios de la entidad.

Cubriendo de esta manera todo lo proyectado en la planeación y con las siguientes observaciones:

- a) La necesidad de organizar los horarios de acuerdo a la posibilidad de los participantes de otra manera su contribución es complicada o nula.
- b) La realización de dos o más juntas previas para capacitación y/o aportaciones de grupo.
- c) De dos a tres meses para solicitud de financiamiento.
- d) continuidad en la realización de proyectos de arte genérico.

- e) La certeza de la elección del espacio a intervenir
- f) El horario en el cual es más adecuado hacer la intervención
- g) La selección del mensaje a enviar, y la recepción del mismo

Información sobre la intervención

En el desarrollo del proyecto, surgió mucha información que se debe tomar en cuenta dado que a partir de ahí se puede ir midiendo el impacto de proyectos similares, de su éxito, permanencia e impacto en la sociedad.

Se pueden dividir en dos tipos de fuentes de información, que proveen de datos a la intervención para realizar los ajustes y prevenir escenarios.

De los participantes, integrantes

El lograr que el equipo de trabajo entienda el proyecto, se apropie del mismo, para de esta forma poder asegurarnos que las acciones que se llevarán a cabo tienen un objetivo claro, entendible y que dejará un resultado. No debemos buscar desde un principio que todos los involucrados estén de acuerdo con la acción planeada, dado que las diferencias de opiniones puede hacernos notar puntos débiles en el proyecto, las diferencias deben ser consideradas para volverlas en fortalezas.

El grupo de trabajo que se conjuntó para la realización del proyecto, fue multidisciplinario, con integrantes muy diversos en muchos aspectos, en los que se tenían artistas plásticos, arquitectos, humanistas, entre otros, lo cual proveía al proyecto de un bagaje de ideas y perspectivas muy enriquecedor.

De los espectadores, intervenidos

Siempre buscamos que las personas, espectadores, tengan una participación activa dentro de las acciones que llevamos a cabo, que se nos acerquen a darnos su opinión, reaccionen de alguna manera.

En este caso, la elección de un espacio público, un espacio efímero, donde los espectadores son fugaces dada las circunstancias del lugar y del proyecto, un semáforo. Aun así las reacciones, hasta las más mínimas retroalimentaron la acción.

La lucha por la indiferencia fue el primer reto planteado por el equipo, lograr que los automovilistas tuvieran algún tipo de reacción a la intervención, buscar que participara, dejando a su elección la forma y el tiempo, se logró.

Durante las 2 horas en las cuales se llevó a cabo el ejercicio se obtuvieron respuestas que fueron desde expresiones faciales, sonrisas, sorpresa, entre otras; comentarios, animando el esfuerzo; un par de acercamientos.

En cada cambio de semáforo, uno cada 8 minutos, hubo un aproximado de 25 automóviles con un número variable de ocupantes que estuvieron expuestos al mensaje. Las respuestas más notables fueron, gritos desde los autos en movimiento, el sonido del claxon, el seguimiento con la mirada de las pancartas.

Las personas que se acercaron al equipo para hacer saber sus opiniones, en su mayoría expresaron apoyo por la acción, nadie preguntó el porqué.

Registro de obra





Anexos

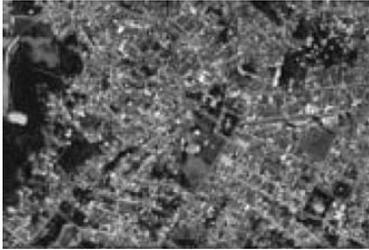


Fig. 1 Vista aérea de la ciudad de Xalapa, imagen tomada del sitio Xalapa Enriquez, <http://xalapaenriquez.olx.com.mx> Noviembre 2011.



Fig. 2 Plaza de las Américas Xalapa Ver. colección del Autor.

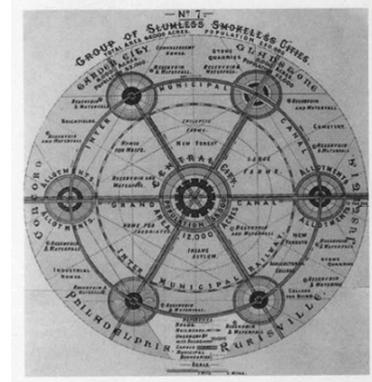


Fig. 3 Esquema de la ciudad jardín de Howard. <http://unamaquinalectoradecontexto.wordpress.com> nov.2012.



Fig. 4 Lampugnani, Vottorio Magnano "Enciclopedia GG de la Arquitectura del siglo XX" Barcelona 1989, P. 360 tomada de Ordieg, José María, "diseño urbano" ed. Océano.



Fig. 5 Sica, Paolo. "Historia del urbanismo siglo. XX" Madrid 1981, P. 205 tomada de José María Ordieg, Diseño urbano, México, ed. Océano p.290



Fig. 6 Bassopierre, Joseph. Barrio Dugny, París Francia Foto de Sicca, Paolo."Historia del urbanismo. "El siglo XX" Madrid 1981,p. 574 tomada de José María Ordieg, Diseño urbano, México , ed. Océano México, p.38.



Fig. 7 Koolhaas, Rem Zona de actuación en Ámsterdam, Holanda, tomada de José María Ordieg, Diseño urbano, México, ed. Océano, p.290.



Fig. 8 Koolhaas, Rem Zona de actuación en Ámsterdam, Holanda, tomada de José María Ordieg, Diseño urbano, México, ed. Océano México, p.290.



Fig. 9 Diferentes tomas del centro de la ciudad de Xalapa Ver. México. Técnica digital, archivo del autor.



Fig. 10 Libeskind, Daniel. Proyecto para Lalandberger Alle/Rhinstrasse Berlín, Alemania tomada de Ordieg José María, Diseño urbano, México ed. Océano, P.295.

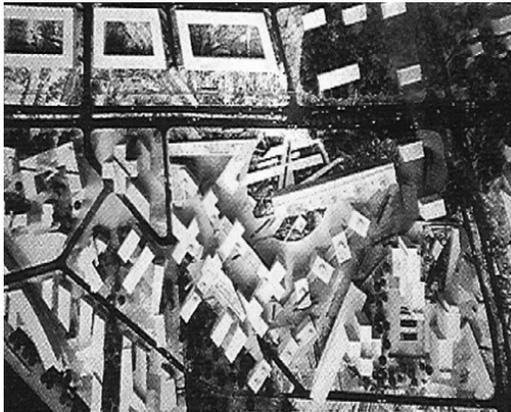


Fig. 11 Libeskind, Daniel. Proyecto para Landsberger Alle/Rhinstrasse Berlín, Alemania tomada de José María Ordieg, Diseño urbano, México, ed. Océano, P.295.



Fig. 13 Casa de la calle Moctezuma Xalapa, Ver. enero 2012 técnica digital, archivo del autor



Fig. 14 Casa de la calle Moctezuma en Xalapa Ver. enero 2012, técnica digital, archivo del autor



Fig.15 Foto de manifestación alumnos de humanidades de la UV Xalapa Ver, enero 2012, técnica digital, archivo del autor



Fig. 16 Viaducto decoración, foto digital colección del autor



Fig.17 Nodo de discordancia (trafico intenso) , Xalapa, Veracruz, febrero de 2010. Técnica



Fig. 18 Ejemplos de lo que puede considerarse como arte genérico Xalapa, Ver. 2011, archivo del autor.



Fig. 19 Fotos de monumentos tradicionales realistas, la cinética y graffiti en el jardín de niños, Xalapa ver. técnica digital, archivo del autor

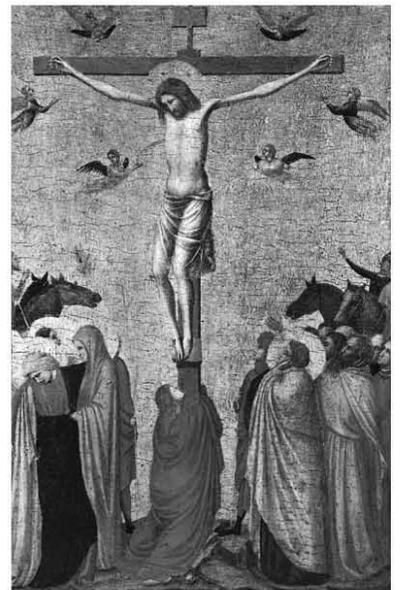
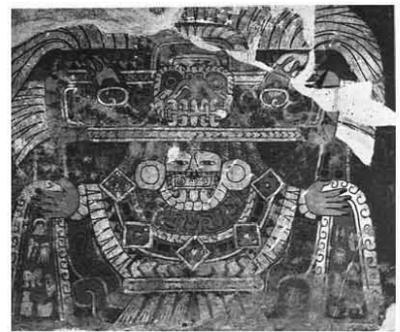


Fig.20 Representaciones divinas de diferentes épocas y regiones. Tomadas de internet y manipuladas por el Autor.

Bibliografía

1. ACHA, Juan. "El proceso creativo" en Introducción a la creatividad artística. México,
2. ARRUDA, Ángela, De Alba, Martha. (Coord.) Espacios imaginarios y representaciones sociales, aportes desde Latinoamérica. México 2007, Anthropos, 412p.
3. AUGE, Marc. Los no lugares , espacios del anonimato, España, Editorial Gedisa SA sexta edición 2001
4. BENJAMIN, Walter, Iluminaciones I (Imaginación y sociedad). Madrid. Taurus. 1971.
5. BERGER, John, Modos de ver. Barcelona. Gustavo Gili. 2000.
6. BERISTAIN, Helena. Alusión, Referencialidad, Intertextualidad, UNAM, 1996 70p.
7. BEUCHOT, Mauricio. Hermenéutica Lenguaje e Inconsciente UAP México, 183p.

8. CASTORIADIS, Cornelius. La institución Imaginaria de la Sociedad, Barcelona Tusquets editores 1989, 285p.
9. DIEHL, Paul. Los símbolos de la Biblia, Editorial Fondo de Cultura Económica, México 1994, 328 p.
10. D'HONT, Jaques. Ideología de la ruptura, Premia editora, México 1983 115p.
11. De CERTEAU, Michel, La invención de lo cotidiano. Universidad Iberoamericana. 1996,
12. DONDIS D.A. Sintaxis de la imagen, Barcelona, 2000, 14ª ed., Ediciones Gustavo Gili SA de CV, 212 p.
13. DURAND, Gilbert. La imaginación simbólica Argentina, 2000 Amorrortu editores 2 edición, 146p.

14. GARCIA Canclini, Néstor Utopías y Mercado en Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Trillas, 1990
15. GARCÍA Canclini, Néstor, Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México. Grijalbo. 1989.
16. GUIRAUD, Pierre. La Semántica, México 1960 Fondo de cultura, 147p.
17. KOOLHAAS, Rem. La Ciudad Genérica, Barcelona 2006, editorial Gustavo Gilli, 62p.
18. CARABALLO, Raúl. Clases, Aprendizaje y Análisis de Conceptos. Xalapa. Facultad de Psicología de la universidad Veracruzana.
19. MARÍAS, Julián. Historia de la Filosofía 1990, 5ª Ed. México, Alianza Editorial Mexicana S.A. de C.V. 515 pp.
20. PANOFSKY Erwin, Estudios sobre Iconología. Madrid 2001 12ª Ed. Alianza Editorial, 350 pp.
21. RAMOS, Samuel. Filosofía de la Vida Artística., México, Col. Austral Mexicana 1994
22. READ, Hebert. Imagen e Idea La función del Arte en el Desarrollo de la Conciencia Humana, Fondo de Cultura Económica México 1985 241p.
23. SÁNCHEZ, Osvaldo “Mejor Cómprate otro Avión. Dilemas del Coleccionismo de Arte Contemporáneo en México” en hablando en plata. El arte como Inversión, México, Océano, Landucci, 2002
24. TAYLOR, Charles. Imaginarios Sociales Modernos. España 2006, Paidós Básica. 227p.
25. WILLIAMS, Raymond, Cultura. Sociología de la comunicación y del arte. Barcelona. Paidós. 1982.

Recursos electrónicos

< <http://un.org/es/developmen/desa/news/population/world-ubanization-prospects.2014.htm>>

GÓMEZ, Fernando, Arte ciudadanía y espacio público. En On the waterfront [En línea] 05 marzo 2004 [Fecha de consulta 12 marzo 2010] Disponible en:<http://www.ub.edu/escult/water/N05/W05_3.pdf>

NANCY, Jan Luc, Etre y Ciudad. En Disturbis, no.14 [En línea] 2013 [fecha de consulta 4 de Nov.2013] Disponible en:<<http://www.disturbis.esteticauab.org/distubisll/indice14>>

GONZÁLES, Luis. El imaginario social de Cornelius Castoriadis En Antropomedia [En línea] 14 nov.2014 [fecha de consulta 10 enero 2015] Disponible en:<<http://www.antropomedia.com/2011/11/14/el-imaginario-social-de-cornelius-castoriadis>>

Blanco, Carrillo, Claramonte, Expósito. Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. En Kein [En línea] Sin Fecha [fecha de consulta diciembre 2014]

LONDOÑO, Claudia. Arte público y ciudad, Ciencias Humanas, [En línea] revista No.31 [fecha de consulta marzo 2015] Disponible en:<<http://www.utp.edu.co/-chumanas/revistas/revistas/rev31/arte.htm>>

GIMÉNEZ, Gilberto, Introducción a la Sociología de Pierre Bourdieu. En Colección Pedagógica Universitaria [En línea] dic.2002 No.37 y 38 [fecha de consulta mayo 2015] disponible en:<http://www.uv.mx/cpue/colped/N_3738/B%20Gilberto%Gimenez%20Introduccion%202.pdf>