



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

ARTE PÚBLICO COMO PRÁCTICA EN LA ECONOMIZACIÓN ARTÍSTICA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:
ESTEBAN NAVA BALVANERA

TUTORA PRINCIPAL
DRA. ELIA DEL CARMEN MORALES GONZÁLEZ
(FAD)

COMITÉ TUTOR
DR. FAUSTO RENATO ESQUIVEL ROMERO (FAD)
DR. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS (FAD)

SINODALES
DR. ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA (FAD)
DRA. MARÍA TERESA GARCÍA BESNÉ (UAQ)

MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO JUNIO DE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

Introducción	2
Capítulo 1.- Un Espacio Público que Signifique	11
1.1 Morfologías del espacio público	13
1.2 Ampliaciones del espacio público	24
1.3 Estrategias en común	34
Capítulo 2.- Hablando de arte público	46
2.1 Las vanguardias como convención	56
2.2 Las neovanguardias como experiencia	65
2.3 Posmodernismo y nuevaS experiencias artísticas	88
Capítulo 3.- El arte público y la economización	118
3.1 Otros cambios que ver	125
3.2 Todos los hilos, ¿Los perdimos?	147
3.3 La función como valor de producir arte público	174
Capítulo 4.- ¿Por qué una acción en espacios públicos?	194
4.1 Objetivos de la acción artística ‘Rodando-parando’	200
4.2 Descripción y desarrollo de la acción	201
4.3 Resultados de la acción	205
Conclusiones	214
Fuentes consultadas	226
índice de Imágenes	232

Introducción

El inicio y la finalidad de esta investigación es el análisis de las dificultades que existen para la comprensión y realización del arte público bajo el proceso de economización. Sabemos que este proceso no solo afecta al sistema artístico, sino que atraviesa e impacta en casi todos los aspectos de la vida en las sociedades neoliberales, desde lo social y lo político hasta lo económico y lo cultural. Por su parte, el sistema artístico ha sufrido cambios importantes en su quehacer a través de los siglos, tanto en sus funciones y su finalidad como en los agentes que lo componen y, principalmente, en las propuestas de arte que se han desarrollado. A la par de estos, nos encontramos que, a partir de los años ochenta, aunque con diferentes ritmos y proporciones dependiendo del país, se han generado transformaciones paulatinas en los ámbitos sociales dentro de las ciudades (y, por ende, en los espacios públicos), que han terminado por alcanzar al sistema artístico, transformándolo en lo que hoy conocemos.

Estos cambios, que se analizarán a lo largo de la investigación, se han englobado bajo el nombre de *economización*, término acuñado por el sociólogo francés Michel Callon (1998), por la cual se podría entender como la serie de conexiones entre acciones, dispositivos, instituciones y personajes que afectan el comportamiento y la valoración de los objetos (para esta investigación nos enfocaremos en el objeto artístico en espacios públicos) en una sociedad. En otras palabras, son los nuevos procesos que suceden tanto en los sectores de la política, la economía, la cultura y lo social, y que se han involucrado en todos los procesos del arte, generando una valoración y comportamiento distinto tanto en el desarrollo, la producción y el consumo de este. Teniendo como resultado una utilización del arte y, en especial, el arte público, con finalidades que responden a los intereses privados de los poderes dominantes.

En poco menos de tres décadas el panorama del arte contemporáneo mexicano y, en particular, sus maneras de concebirlo, reconocerlo y ejercerlo han cambiado de manera radical. Sin duda, han sido muchas las circunstancias que han influido en esta transformación, sobre todo en cuanto al arte público: al menos en nuestro país, podríamos citar, por ejemplo, la reconversión de los espacios públicos en privados; la consolidación de algunas ciudades en el circuito de arte global a través del desarrollo de redes institucionales y de mercados altamente especializados, como la Ciudad de México, Tijuana, Monterrey y Guadalajara.

Unido a lo anterior, se puede señalar también la participación, cada vez mayor, de artistas en proyectos de renovación urbana por parte del sector privado, o el afán por la espectacularidad, la tecnología y la interactividad, que, sin duda, es síntoma de un capitalismo de espectáculo, exacerbado en el sentido que Debord (2007) anticipaba a finales del siglo pasado.

No obstante, e incluso reconociendo la naturaleza desigual de estas circunstancias, parece difícil negar su correspondencia con la entrada y posterior hegemonía del neoliberalismo a escala global, y con la progresiva privatización y la homogeneización de los espacios públicos. Porque, de hecho, y como se ha venido señalando (Wu, 2007), el neoliberalismo ha sido el motor principal en la configuración de estas circunstancias, y por lo tanto ha estado presente en las transformaciones más profundas que ha experimentado el arte público en su producción, desarrollo y consumo.

Ahora bien, según diversos autores, sobre todo provenientes de la filosofía y las ciencias sociales¹, el neoliberalismo opera y se fortalece sobre la base de la economización. Veamos lo que

¹ Por ejemplo: Foucault, M. (2012). *El nacimiento de la biopolítica*. Madrid: Akal; Polanyi K. (2003). *La gran transformación*. México: FCE.; Habermas, J. (1987b): *Teoría de la acción comunicativa. Volumen I: Racionalidad*

dice Michel Callon (1998), quien explica que el término de economización: “Se utiliza para denotar los procesos de constitución de los comportamientos, las organizaciones, las instituciones y más en general objetos que, en una sociedad determinada, son tentativamente y a menudo polémicamente calificadas por estudiosos como económico”. En otras palabras, supone la entrada de la racionalidad económica neoliberal (de mercado y empresa) en la totalidad de los dominios de la vida (en la política, educación, en el arte, la salud, la vida afectiva, etc.) y, a partir de ella, también de la “posibilidad de reinterpretar en términos económicos y nada más que económicos toda una serie de dominios que, hasta ahora, podían considerarse y de hecho se consideraban como no económicos” (Foucault, 2004, p. 255)

Tomando en cuenta lo anterior, el presente proyecto teórico-práctico concentra su interés en generar una investigación aplicada (la producción de una acción artística), partiendo para ello de una doble hipótesis:

La creciente economización de la vida social y de los espacios públicos, lo que implica, no solo que todas las esferas de las que se compone —educación, política, salud, afectos y sentimientos, modos de cooperación, etc.—, como señala Steven Shaviro (2014), han sido apropiadas y convertidas en fuente de plusvalía, sino también, como afirman Laval y Dardot (2009), que el mercado, la empresa, la competencia, la utilidad y el cálculo, se han constituido como modelos y espacios de autoformación de la sociedad y el individuo. Así mediante este proceso de economización, las sociedades y los artistas aprenden a pensarse y conducirse como sujetos del mercado.

de la acción y racionalización social. Madrid: Taurus; y Habermas, J. (1987c): *Teoría de la acción comunicativa. Volumen 2: Crítica de la razón funcionalista*. Madrid: Taurus.

La segunda, la economización del arte contemporáneo (en general) y del arte público (en particular), ha llevado a experimentar transformaciones profundas en lo que respecta a las maneras de concebir, reconocer y ejercer el arte. Dicha economización se haría patente en la mercantilización de la obra artística, en la cooptación de las instituciones y espacios públicos por parte de la inversión y el coleccionismo privado, en la valorización del arte público a través de los procesos institucionales del sistema artístico, así como en la invisibilización de prácticas artísticas que no se insertan en el modelo de mercado y empresa, etc.²

Ahora bien, el objetivo de esta investigación no es realizar un análisis económico del arte (ya existen estudios sobre esto, que han hecho tanto economistas como estudiosos del arte). Lo que se buscará es analizar la manera en que el proceso de economización se ha desarrollado en las últimas dos décadas en México a través de las manifestaciones del arte público, y cómo, a partir de dicho proceso, ha cambiado la forma en que este se percibe y se realiza.

Aclarado lo anterior, podemos conceptualizar de forma integral la economización, y dar alguna luz sobre la importancia que tiene hablar de esta en los circuitos artísticos. Porque si anteriormente el arte se contraponía de alguna manera a la economización y a la maximización de utilidades, hoy por hoy la contraposición ha comenzado a desaparecer, y la economización, y sobre todo la maximización de utilidades, se ha convertido más bien en una lógica de corrección para la producción artística.

Al asumir lo anterior, la presente investigación encuentra su problemática más concreta en las posibles transformaciones acaecidas en la relación que los creadores y espectadores establecen

² Aunque esta idea no implica dejar de reconocer, por una parte, que incluso siendo así el arte contemporáneo funciona como arena, donde se suceden movimientos, acciones, tácticas, actividades y proyectos que buscan no solo cuestionar, sino también contrarrestar esta economización.

con el arte público, que incluye, por supuesto, una manera específica de aproximarse a ella, así como de percibirla y experimentarla. En este sentido, cabría preguntarse si dicha relación puede definirse todavía como una relación de participación o implicación, pero no de utilización, o si por el contrario, dicha conceptualización está en vías de desaparición, mientras que en el contexto de economización neoliberal, el sistema artístico considera los datos y los valores económicos e instrumentales. En este sentido, cabría preguntarse si esta relación a la que hacemos referencia aún puede definirse como una relación de participación y no de utilización, o si incluso esta forma de conceptualizarla puede desaparecer, ya que el sistema artístico, en un contexto de economización neoliberal, depende de datos y valores económicos.

Esta investigación, al cuestionarse sobre la relación establecida entre la obra o muestra de arte público y los creadores y espectadores, trata también de averiguar nuevas estrategias de conformación, poder y dominio sobre las que se finca la misma, y que han dado lugar a una acercamiento al arte público por la vía del consumo y el espectáculo, donde las obras aparecen como un recurso para animar su vida sin comprometerla, al tiempo que para elevar, como dictan los tiempos, su “capital humano” y su estatus como consumidores.

La presente investigación está dividida en cuatro capítulos. En los tres primeros se presenta un análisis y una aproximación teórica al problema; en el último capítulo se expone una propuesta realizada en el espacio público a partir de una instalación artística. Por lo tanto, el primer capítulo parte de una reflexión en torno a las implicaciones de lo que podemos concebir por ciudad y espacio público hoy en día, así como la explicación de los cambios que se han desarrollado en él durante las últimas décadas, como son las dinámicas de poder que ahí se ejercen, la paulatina desaparición del estado de bienestar, la gentrificación y la creciente intervención de las empresas privadas en el mismo, así como el desarrollo y las características de los nuevos movimientos sociales que ahí se

desenvuelven, realzando el papel y el uso de las nuevas tecnologías, como internet y las redes sociales, en la transformación y ampliación física y virtual del espacio público (espacio expandido). Lo cual no solo ha llevado a generar nuevas comunidades sociales, sino otro tipo de socializaciones. Así, se abordarán las diferentes posibilidades de lecturas o estrategias que se pueden realizar del espacio público³, como la creación de lo común -participación colectiva, sin perder individualidad- (Hardt y Negri, 2004), y a partir de las mismas se buscará hacer notar la relevancia y la importancia que tiene el espacio público y su entendimiento para los artistas al realizar una obra de arte público, así como el potencial que se puede encontrar para la realización de una mejor práctica artística.

Una vez analizado este factor, en el segundo capítulo se realizará una reflexión sobre el arte público y los alcances que tiene, se tratará de responder a la siguiente pregunta: ¿qué condiciones se necesitan para ser considerado arte público? Así como las dificultades y elementos que entran en juego a la hora de realizar una obra en el espacio público. Se hará un contraste entre lo que es un *arte para un público* y un *arte público*, y se argumentará que este último es el que se desarrolla para un contexto social, un momento y un lugar en específico, así como la creación de lo común y la generación de una agencia en el proceso de su desarrollo. Debido a la complejidad y la gran variedad en las obras, propuestas, metodologías y estrategias que se despliegan y existen como arte público, se realizará una breve reseña de los momentos más importantes de la historia del arte que influenciaron o abrieron camino para la aparición del arte público tal como lo conocemos. Así pues, se revisarán las teorías, las estrategias, las prácticas, las discusiones, los momentos históricos, los artistas y las obras que han permitido o que son una base importante de lo que se puede hacer hoy en día cuando se realiza como arte público.

³ A partir de las teorías de Edward W. Soja (2010), específicamente lo relacionado al “giro espacial”.

El tercer capítulo se inicia con un análisis del sistema artístico en la actualidad y de la multiplicidad de agentes que lo componen. Por tal motivo, se examinarán los cambios más significativos del sistema artístico moderno en contraste con el sistema artístico posmoderno, así como de la entrada y acomodo de los nuevos agentes, y la influencia y uso que hacen del arte. Posteriormente se planteará una definición del proceso de economización, lógica que se desarrolla tras una serie de conexiones entre acciones, dispositivos, instituciones, personajes, que afectan el comportamiento y valoración de los objetos, y se analizará cómo este ha tenido sus alcances en el sistema artístico, interesándonos sobre todo en las lógicas que ha impuesto en el despliegue del arte público. Este proceso o lógica es llevado por parte del sector privado encabezado por las empresas en las dos últimas décadas. Desde el incremento de sus colecciones de arte (Coppel colección, Colección Banco Santander, entre otras), seguido por un notable incremento en la ya tradición de dar apoyos al arte (Converse, BBVA Bancomer, por mencionar algunos) ya sea patrocinando eventos, museos y exposiciones, o bien, publicaciones, catálogos, etc. Se señalará cómo, al paso de algunos años, las mismas empresas reformularon su participación en el sistema artístico, dejando de ser solo patrocinadoras, para convertirse en figuras culturales claves, es decir, se verá en el desarrollo del capítulo el porqué de esto.

Las empresas iniciaron creando sus propios eventos culturales y artísticos, desde exposiciones importantes, conciertos, premios, becas, apoyos, residencias artísticas, para finalmente emprender la construcción de sus propios museos privados (Museo Jumex, Museo Soumaya).

De tal forma, se examina la influencia de estos nuevos agentes artísticos (empresas privadas) y el uso que se le está dando al arte público, a partir de la creación y control de estrategias y formas en la producción, desarrollo y consumo del arte. Una de estas nuevas estrategias fue el

establecer como mecánica del quehacer en el sistema artístico el trabajar a partir de *proyectos artísticos*, con todas las implicaciones que conlleva el trabajar por proyectos, siendo sinónimo de prestador de servicios. La preocupación sobre esta estrategia se duplica al analizar cómo, bajo su existencia, el objeto artístico no se nombrará ya como obra de arte, sino como proyecto artístico, anulando todo lo relacionado con la teoría, práctica y el modo de trabajo realizado por los artistas, llegando, incluso, a borrar la existencia misma de la obra de arte.

Sumando al punto anterior en relación con lo expuesto en el primer capítulo -la retirada del Estado en asuntos públicos (salud, educación, movilidad)- se verá cómo a través de las lógicas de la economización en el arte público, ahora podemos decir e incluir al arte en aquellos aspectos en los que el Estado ha iniciado su retirada, aunado al creciente control por parte de las empresas privadas a partir del desarrollo y control de los proyectos artísticos que se realizan en el sector público, todo esto bajo los propios fines de las empresas y no por un interés o fin artístico.

Por último, en el cuarto capítulo se realizará la explicación y análisis de una acción artística realizada por el autor de esta investigación, la cual se desarrolló en Ciudad de México. Su realización retomó y se estructuró de acuerdo con los parámetros de los primeros tres capítulos, teniendo en consideración la complejidad de hacer una obra de arte en el espacio público. De tal manera, con conocimiento *a priori* de las estrategias y teorías artísticas realizadas a lo largo del último siglo, en especial lo tocante al arte público, desarrolladas en el segundo capítulo, y en discordancia con lo expuesto en el proceso de economización del arte, tanto en sus lógicas como en sus estrategias, la instalación realizada sirve como un ejemplo -no como única forma- de una propuesta-respuesta artística, para buscar otros caminos a las propuestas de economización en el arte público. Se explicará el desarrollo, la aplicación y se mostrarán los resultados de esta instalación y el cómo se insertan y amplían las posibilidades de lo que entendemos como arte

público. Dicha obra plantea el cambio momentáneo de prácticas sociales de ciertas zonas de Ciudad de México (colonias colindantes al Parque de los Venados), recorriendo una serie de rutas con una bicicleta equipada con un termo de café, vasos, una cámara fotográfica y una bocina, por la cual se invitó a los habitantes de esas zonas a tomar un café en la calle con el autor de esta investigación. De esta forma se buscaba generar una conversación y la posibilidad de la creación de lo común, replanteando el uso tradicional de las calles en esas zonas en las últimas décadas, es decir, como rutas para llegar de un lugar a otro.

Se finalizará la presente investigación con la sección de conclusiones. Estas permiten realizar conexiones mucho más claras entre la influencia que tiene la economización en las ciudades, la posibilidad y capacidad que tiene el arte público de buscar estrategias de conocimiento y acciones diferentes. Asimismo, se hace una unificación de lo que se expuso y está sucediendo en las estructuras de poder, como los cambios que han sufrido en las áreas de cultura, política, social y economía, poniendo las bases o elementos importantes para el desarrollo de diferentes posibilidades a partir de nuevos análisis, que sirvan tanto para los artistas como a cualquier persona interesada en el arte público para crear y pensar otros caminos.

Capítulo 1

UN ESPACIO PÚBLICO QUE SIGNIFIQUE

Hoy en día existen ciertas dificultades para los artistas que trabajan o desarrollan sus obras en los espacios públicos. Esto, en un principio, es porque se trata de una forma de expresión que se genera y expone fuera de los circuitos o espacios comunes donde se desenvuelve el sistema artístico, porque plantea una confrontación directa y, en muchas ocasiones, inesperada para los posibles espectadores, generando todo tipo de reacciones. Además, está lo impredecible que es colocar o insertar prácticas disímiles dentro de espacios que están gestionados y controlados por diferentes lógicas, tanto provenientes de los poderes dominantes como de costumbres establecidas e instituidas. Esto hace que los resultados y el mismo desarrollo de las obras puedan variar o diversificarse de su propósito original y, a la vez, del posible o no entendimiento de los espectadores. A diferencia del arte público, el arte “convencional” es expuesto dentro de los circuitos artísticos tradicionales, de modo que el público que asiste va con conocimiento de causa, es decir, sabe o supone que lo que va a ver o presenciar es una obra de arte independientemente de que le guste o no, de que lo entienda o simplemente le sea indiferente.

Por otra parte, la diferencia entre las variaciones, desarrollos, resultados o recepción de una obra de arte público y lo que de ella originalmente esperaban los espectadores, en la mayoría de los casos es propiciado por una mala praxis y planificación por parte del artista. En muchas ocasiones, hay poco o nulo conocimiento de lo que conlleva realizar, insertar, desarrollar, implementar y apropiarse de un espacio público, en otras palabras, dificultades de la obra de arte en el espacio público, que no se deben a cuestiones artísticas por defecto, sino a una incompreensión de lo que se juega en los espacios públicos.

Como se analizará durante todo este capítulo, el artista tiene que conocer y entender las diferencias de un espacio y otro, por ejemplo, tiene que aprender que no es lo mismo realizar una obra en el Zócalo de Ciudad de México, a las dos de la tarde, que realizar la misma obra en la misma ciudad, pero en el Parque de los Venados, a las ocho de la noche. Por lo tanto, la obra tendrá diferentes reacciones e implicaciones por parte de los espectadores debido a las cargas simbólicas, físicas y de vivencia que existen en cada espacio, independientemente de la obra. Se podría decir que el artista convencional trabaja con lienzos blancos, la cual no cuenta de antemano con ninguna carga simbólica, física o política. Cualquier cosa que pinte el artista, sin este tipo de cargas, responderá a lo que pretendía. Sin embargo, el artista que trabaja en espacios públicos tendría que partir de la idea de que la obra entra en contacto con un espacio y tiempo específicos, los cuales cambiarán, anularán o potenciarán cualquier obra que se halle en ellos.

Cada espacio público es único y en él convergen distintos elementos en diferentes tiempos e intensidades. Por ejemplo, los elementos políticos, culturales, sociales y económicos, que combinados con los aspectos físicos y vivenciales del mismo impactan en la recepción de la obra, deberían ser considerados a la hora de realizar la misma. En suma, los espacios públicos, como las ciudades en los que se encuentran, son complejos y de alguna manera especiales en su manera de ser. Realizar una obra de arte público que signifique artísticamente y como forma de conocimiento tendría a su vez que significar en lo social, dado que ahí se está generando.

El espacio público es el que permite o no que se realice una obra de arte. Entendamos que se puede poner cualquier obra de arte en un espacio público, pero que esta signifique algo en sus posibles espectadores es un tema distinto. La importancia del espacio y el hecho de poder entender todas sus variantes le permitirá al artista saber qué se puede hacer, y lo más importante, cómo hacerlo. Claro, mientras se busque realmente hacer una obra de arte público, ya que, si solo se

pretende decorar, adornar o embellecer un espacio, el asunto cambia y no importa todo lo antes descrito, incluso aunque esto ayudara a que las dificultades para entender la función del arte público continúen o se profundicen.

Debido a las dificultades que encontramos como artistas al desarrollar obras en el espacio público, tendremos que analizar las características de este, y no sólo como recetario para realizar obras arte público, ya que, como se verá, el espacio y las ciudades cambian de forma constante, sino, más bien, como guía para reflexionar sobre los cambios políticos, culturales, económicos y sociales, y cómo estos afectan unos a los otros y al mismo arte. Concebirlos ayudará en primera instancia a entender la pertinencia de hacer arte público, en espacios públicos, y que tenga un significado no solo para la sociedad, sino para el arte mismo.

1.1 Morfologías del espacio público

Es necesario aclarar qué es y qué representa el espacio público. Y en concreto, lo que este supone en la sociedad mexicana de inicios del siglo XXI. Para hacerlo, habrá que tener en cuenta que este posibilita el desarrollo de lo que, desde hace unas décadas, se ha llamado arte público. Asimismo, su significado se encuentra mezclado con la dimensión de lo humano, lo social, lo político y lo económico de la sociedad donde se revela (contexto social), misma que, a su vez, determina lo que se puede hacer o no hacer en el arte público.

Habrá que tener precaución al abordar el concepto de espacio público, a fin de no caer en reduccionismos o en categorías abstractas —tales como ciudadanía, convivencia, civismo, urbanismo, accesibilidad, universalidades o igualitarismos—, ya sea por facilidad, ya sea por un idealismo genérico de significados deseables. La razón de tal precaución estriba en dejar de lado el riesgo de entender el concepto de espacio público a través de una reticencia de lo que llanamente

sería limitado a suelo, superficie o a prácticas políticas públicas. De ahí la dificultad de hacer un análisis contextual del espacio público, partiendo de la existencia de muchas definiciones y posturas referentes al tema, algunas de ellas en confrontación directa, incluso llegando a negar la existencia del espacio público como lugar (Bruce Robbins, 1993). Sin embargo, debemos ir por partes para evitar estas equivocaciones.

Partamos, entonces, del contexto social mexicano, que es nuestro tejido para la presente investigación, y analicemos su estado actual con el fin de discernir qué es o qué se puede entender actualmente por espacio público. Por analogía con otros países del mundo (Inglaterra o Estados Unidos, por ejemplo), México adoptó el proyecto neoliberal a finales del siglo XX, en concreto, en el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988), cuando, entre otras cosas, se abandonó el modelo de crecimiento económico que había prevalecido durante más de tres décadas, y se inició la venta, privatización y desmantelamiento de las primeras empresas paraestatales, como las del sector educativo o de salud, lo que llevó a la entrada e influencia del modelo neoliberal:

Donde se legitimó la ideología del mercado como la “única vía” para el desarrollo y se implementaron políticas neoliberales. En particular en la ciudad de México se materializó la articulación de instituciones públicas y privadas locales con grupos financieros del país y del exterior a través de la “Reforma del Estado” y la “Reforma Urbana”, haciendo de la ciudad un espacio atractivo para el capital global (Hidalgo y Janoshchka, 2014, p. 151).

Como primer acercamiento a nuestro contexto social observamos la importancia de ubicar al espacio público en un esquema neoliberal; en él, se ha entendido a este como parte de la propiedad privada, como la reapropiación capitalista de la ciudad y la invisibilidad de las instancias públicas. A esto lo podemos denominar como “idealismo del espacio público”, donde se espera poder controlar los valores y significados, desapareciendo o, mejor dicho, invisibilizando los

antagonismos, las minorías, los no deseados, y donde pareciese que existiera una postura de exclusión–inclusión en los espacios públicos, validando su control en los supuestos valores universales (civismo, calidad de vida, tolerancia, ciudadanía), retomando lo que Jean Baudrillard ya advertía: “El término universal (síntesis de las diferencias) vuelve a convertirse en un factor eficaz de discriminación” (2009, p. 29). Estos valores universales se justifican como si fueran una norma común humana y, sobre todo, los encontramos en discursos urbanos públicos y privados. Así, por ejemplo, en esta línea de pensamiento, escribe Julia Galán (2007): “No hemos de olvidar que el espacio público siempre ha sido un espacio de exclusión, donde no tienen cabida otros comportamientos, formas y símbolos que los aceptados por el consenso social o los impuestos por el poder político” (p. 52). Situando este consenso (poder oculto) siempre por encima del conflicto, por encima de los individuos singulares, en los espacios públicos.

Continuando con la visión del espacio público idealizado, el capital privado ha buscado en las últimas décadas dar un sentido moral a los espacios públicos, a partir de moldear la morfología de estos, reactivando sus usos y costumbres, construyendo espacios específicos para una u otra actividad, logrando encuentros controlados entre el público. Cercano a lo que Baudrillard describe como *valor de uso*, se podría resumir en la correspondencia que tiene el sujeto con el sistema económico estructurado en los espacios públicos, “lejos de que el individuo exprese sus necesidades en el sistema económico, es el sistema económico el que induce la función/individuo y la funcionalidad simultánea de los objetos y de las necesidades” (Baudrillard, 2009, p. 152), por ende, los poderes dominantes no solo posibilitan formas y usos sino, principalmente imposibilitando otras actividades no deseadas, encuentros, necesidades, funciones, etc., generando con esto la exclusión de ciertas personas: “En la comunidad política, el excluido es un actor conflictivo, que se hace incluir como sujeto suplementario, portador de un derecho no reconocido

o testigo de la injusticia del derecho existente” (Rancière, 2007, p. 25). Por lo cual pareciera que una de sus preocupaciones al desarrollar o mejorar los espacios públicos siempre será nombrar las cualidades o características de estos, su inclusión y su apertura a la ciudadanía, pero nunca se mencionara a los que quedan excluidos de estos espacios.

Recordemos, así, la primicia de Louis Henry Sullivan (1961): “La forma sigue a la función” (p. 8). Finalmente estos espacios públicos son extensiones materiales de la ideología dominante, donde advertimos que el público asume dichas normas de actuación pertinentes de estos espacios específicos al entrar en estos, como lo ha señalado Manuel Delgado (2011): “Resulta ingenua e injustificada la pretensión, que desde el diseño de ciudad suele sostenerse, de que la constitución desde el proyecto de una morfología urbana determina de manera automática la actividad social que se va a desarrollar en su seno” (p. 73). Estas visiones de control y regularizaciones de la sociedad se acercan, en algunos puntos, a la idea expuesta por Michel Foucault (2004), y su teoría de la *biopolítica*, en cuanto a la gestión, técnicas y mecanismos del poder político (no se refiere necesariamente gobierno), sobre la formación social y la vida de la población en este sentido, como la relación que tienen con el territorio, en otras palabras la vida social se ha convertido en un objeto político tanto para las empresas como para el gobierno.

Repararemos en cómo estas ideas del espacio público idealizado han estado cambiando el contexto social de muchas de las ciudades alrededor del mundo y también de México, en especial de lugares como Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey.

Veamos, entonces, lo sucedido con las Zodes⁴ (Zona de Desarrollo Económico y Social), proyectos urbanísticos planteados en los últimos años en Ciudad de México, anteriormente

⁴Durante el 2012 en campaña electoral, Miguel Ángel Mancera, quien electo jefe de Gobierno del Distrito Federal, ya prometía a sus votantes, e incluso lo promovió dentro de su “decálogo de acciones”, el desarrollo de las Zodes

conocida como Distrito Federal. Las Zodes tienen como primer objetivo atraer a la población a ciertas zonas de Ciudad de México, que tienen un gran potencial económico por su ubicación privilegiada. Su argumento se centra en que estas zonas estaban siendo desaprovechadas como espacios públicos en términos de densidad poblacional, oferta y demanda de servicios⁵. Así, se plantearon inicialmente la realización de cinco proyectos Zodes, cada uno con el fin de responder a diferentes necesidades públicas, políticas y, principalmente, privadas. Los mismos nombres de cada proyecto nos aclaran el sector al que van dirigidos: Ciudad de la Salud, Ciudad Administrativa, Ciudad Futura, Ciudad Verde y Corredor Cultural-Creativo.

En los cinco proyectos mencionados se pretendía una asociación en cuanto a la inversión requerida para la realización de estos, dicha inversión provendría tanto del sector privado como público, esta última por medio de la nueva Agencia de Promoción, Inversión y Desarrollo para la Ciudad de México (ProCDMX). Con el fin de desarrollar estos proyectos se otorgaron concesiones, que fueron el medio con el que se manejaron las licitaciones para el uso, aprovechamiento, explotación o administración de bienes del dominio público de Ciudad de México, relacionados con proyectos de coinversión. Por ello, se destinarían recursos públicos para su ejecución, a través de ProCDMX, valiéndose de las modificaciones hechas a la Ley de Desarrollo Urbano en el 2010.

como instrumentos que servirían para detonar un urbanismo estratégico. Para más información véase: Nájera Rodríguez, Martín, *“Impulso a la competitividad mundial de la Ciudad de México. Una gentrificación liderada por el Estado frente a la resistencia ciudadana, Contested cities”*, septiembre 2014, <http://contested-cities.net/working-papers/wp-content/uploads/sites/8/2014/10/WPCC-14025_N%C3%A1jera_Impulsoalacompetitividadmundial.pdf>, (visitada en marzo de 2016).

⁵El Gobierno del Distrito Federal, encabezado por Miguel Ángel Mancera, a través de la empresa paraestatal Calidad de Vida, Progreso y Desarrollo para la Ciudad de México S.A. de C.V. fundada en el 2007, que posteriormente se convirtió en ProCDMX, siendo el director general Simón Levy, ha designado varias zonas prioritarias para la intervención y renovación urbana.

De los cinco Zodes se describirán solo tres, señalando, de manera resumida, en qué consistían. Al parecer, los tres proyectos se detuvieron o no procedieron en su realización por diferentes motivos.

Ciudad de la Salud

El 4 de diciembre de 2013, el jefe de Gobierno del Distrito Federal, Miguel Ángel Mancera, anunció que en 2014 arrancarían la primera Zona de Desarrollo Económico y Social (Zodes), llamada Ciudad de la Salud, un proyecto que se planeaba en la delegación Tlalpan en un polígono de 208 hectáreas y para lo cual se previó una inversión de 6 mil millones de pesos por parte de la iniciativa privada, específicamente de la empresa Médica Sur, para un desarrollo de infraestructura hospitalaria con la Escuela de Enfermería, la Clínica de Atención a la Diabetes y Obesidad Infantil y Medicina de la Ciudad.

Sin embargo, los vecinos de la zona exigieron al gobierno capitalino que transparentara el proyecto, ya que, según la información que tenían, se contemplaba derrumbar varias viviendas en la zona para la realización del proyecto y un inminente peligro a la fuente de empleos, en resumen, una gentrificación de la zona⁶.

Ciudad Futura

El 23 de diciembre de 2013, el Gobierno del DF publicó en la Gaceta Oficial el decreto de desincorporación del patrimonio de Ciudad de México para el inmueble ubicado en Avenida del Imán número 263, colonia Ajusco, delegación Coyoacán, cuya superficie es de 152 603.54 metros de terreno. Se trataba de que el inmueble fuera parte de un proyecto de coinversión a favor de la

⁶ Para más información revisar “Planeta Tlalpan”, 10 de abril 2014, <<http://planetatlalpan.mx/2014/04/tlalpan-dice-no-a-zodes-ciudad-de-la-salud/>>, (visitada en marzo 2016).

empresa paraestatal ProCDMX a construirse en el predio de la Planta de Asfalto y que contemplaba la Secretaría de la Ciencia y la Tecnología, una biblioteca digital, una fábrica de aplicaciones, un parque científico, un Centro Especializado de Servicios en Imagenología, equipamientos urbanos, vivienda asequible y oficinas, entre otros. Fue cancelada por el rechazo de los habitantes en enero del 2016.

Los vecinos solicitaron al gobierno local revocar la concesión del predio que se le dio a ProCDMX para realizar el proyecto y que, en su lugar, se construyera un parque público para los habitantes, sin embargo, Mancera canceló la obra⁷.

Corredor Cultural Chapultepec

El proyecto más comentado por sus dimensiones y lugar de emplazamiento de la administración de Miguel Ángel Mancera (véase Imagen 1) se publicó el 19 de mayo de 2014 en la Gaceta Oficial del Distrito Federal:

Declaratoria de Necesidad para el Otorgamiento de una Concesión para el Uso, Aprovechamiento y Explotación de un Bien de Dominio Público con superficie total de hasta 116 000 m², en el polígono que comprende parte de Avenida Chapultepec y la Vía Pública Circundante a la Glorieta de los Insurgentes. (Gaceta Oficial Distrito Federal, 2014)

La inconformidad del público aumentó desde que se dio a conocer la realización del proyecto, y después de un par de años esta inconformidad desembocó finalmente en que los vecinos rechazaran la concesión que el gobierno local otorgó a Grupo Invex por 40 años, en consorcio con

⁷Para más información rebisar Rivera Saul, "El Andén", 07 de enero 2016, <<http://elanden.mx/item-Naufraga-el-proyecto-Ciudad-del-Futuro-en-Coyoacan20167132>>, (visitada en marzo de 2016).

las empresas Grupo Acosta Verde y Constructora Garza Ponce, que fueron declarados inversionistas ganadores de Avenida Chapultepec. El proyecto finalmente fue cancelado tras una Consulta Ciudadana realizada el 6 de diciembre del 2015, llevada a cabo con colonos de la delegación Cuauhtémoc, que emitieron 14 201 votos por el “No” y 7 893 por el “Sí”.



Imagen 1. Proyecto Corredor Cultural Chapultepec. En “Corredor Cultural Chapultepec: lo que necesitas saber antes de ir a votar”, 2015, <https://www.animalpolitico.com/2015/12/corredor-cultural-chapultepec-lo-que-necesitas-saber-antes-de-ir-a-votar-el-domingo/>.

Con estos tres ejemplos, que no son aislados en el contexto general de la política pública de nuestro país, se revela con claridad una mayor participación y control de los espacios públicos por parte de inversión privada; se manifiesta también que, luego de la entrada de la inversión privada, hay un impulso hacia la segregación de los espacios y la concentración de actividades específicas en los mismos, situaciones que, además, se presentan reguladas por la vía del consumo.

En este sentido, lo escrito por el teórico español Javier Maderuelo (2008) respecto a la ciudad: “Ha traído como consecuencia la segregación del espacio urbano en zonas en las que ubicar separadamente la industria, los servicios, la habitación y el ocio... ha supuesto este fenómeno de

la segregación funcional del espacio” (p. 164). En esta ideología de los espacios públicos idealizados, parece una norma marchar con la bandera de una mejora en la calidad de vida o revitalización de las zonas, para dejar de lado el patente desinterés hacia los problemas sociales, como la movilidad, la sustentabilidad, la congestión vehicular, así como un olvido del pluralismo y los derechos de grupos vulnerables (personas LGTBTTTI, personas migrantes, personas mayores, personas que viven en pobreza, entre otros.), ya sea por la representación que tienen en la población general o por la invisibilidad de la que forman parte por cuestiones económicas. Así, lo dicho por Nicolas Bourriaud (2013) sobre el sujeto ideal de la sociedad: “Porque lo que no se puede comercializar está destinado a desaparecer” (p.7).

En la lógica del neoliberalismo, los inversores privados no defienden de la misma manera la igualdad del público ni de lo público. Veamos más en específico en los tres casos de los proyectos Zodes mencionados: en dos de los tres proyectos, una de las objeciones más enérgicas fue la gentrificación de los espacios por los cambios de uso de suelo. En los tres proyectos hubo un desacuerdo en que el espacio público sirviera para intereses de unas cuantas empresas privadas y la explotación de los supuestos espacios públicos. En dos de las tres la objeción fue que no había una necesidad de rescate de la zona: ¿un rescate de qué? ¿Un rescate de quiénes? En dos de los tres existía una preocupación de los impactos ambientales. Y en los tres se objetó que no servía a los intereses o necesidades de los habitantes, así como la nula participación ciudadana en la planeación o uso del espacio público. Y sin obviar:

Otro de los efectos potenciales es, paradójicamente, el matar la vida en el espacio público circundante, en las colonias que trata de “unir”. Se trata de absorber la vida en las calles y que esta se dirija a un espacio cerrado y controlado por la cultura del consumo. Con este proyecto se nos vende la ilusión de un espacio público cuando en realidad es un mal... Un lugar que

contará con vigilancia privada y cámaras. Un recinto fortificado. Un espacio que limitará los derechos del verdadero espacio público y que será excluyente desde el momento en que el principal motivo para ir sea el de consumir; si no puedes hacerlo, no tendrás porqué ir. Si todos estos riesgos se hacen realidad, lo que este proyecto hará público es el costo a la sociedad y lo que hará privado serán las ganancias. (Medina, 2015)

Pareciese que uno de los objetivos del idealismo del espacio público es el difuminar la identidad social y atenuar lo individual; uno de sus posibles resultados consistiría en la ignorancia de la identidad ajena, esto es, en la imposibilidad de poder reconocerse a partir del otro. En palabras de Marc Augé (2002): “El otro social: el otro interno con referencia al cual se instituye un sistema de diferencias que comienza por la división de los sexos pero que define también, en términos familiares, políticos, económicos, los lugares respectivos de los unos y de los otros” (p. 25). O bien, como señala Rosalyn Deutsche (2008):

En primer lugar, se apela a fuentes sustantivas para afirmar la unidad de los espacios públicos urbanos. Se estima que los usos particulares del espacio son autoevidentes y siempre beneficiosos porque se dice que están basados en algún fundamento absoluto... En segundo lugar, se afirma que dicho fundamento autoriza el ejercicio del poder estatal sobre estos espacios (o el poder de entidades cuasi gubernamentales como los *business improvement districts*). (p. 10)

Estos proyectos con similares características no son los únicos que se han querido realizar o se han realizado en Ciudad de México, en diferentes ciudades del país o en el mundo. Un ejemplo que sirvió de modelo para el Zócalo de Chapultepec es el *High Line Park* de Nueva York, un parque urbano elevado construido sobre una antigua línea de ferrocarril, que fue abandonada desde 1980. Fue en 2003 cuando se retomó la planeación de un nuevo proyecto urbanístico para la zona,

finalizando todas las etapas planteadas en 2014. El proyecto se realizó a lo largo de más de dos kilómetros y está dividido en tres secciones, con el apoyo e inversión tanto privada como pública. Este proyecto ha generado muchas inversiones en la zona y ganancias sobre todo en el sector inmobiliario, que continúa con desarrollos y mejoras en la construcción de edificios. Otro ejemplo a nivel internacional es La Rambla de Cataluña, en Barcelona, España.

Regresando a los proyectos Zodes, la importancia o la enseñanza que estos han dejado no es la muestra patente del idealismo del espacio público que han dado, sino lo que realizó el ciudadano, demostrando lo que varios autores describen o argumentan como lo que debería ser el espacio público, con sus matices y diferencias y en contraposición de lo que pareciera la normalidad de estos.

Vemos cómo el espacio público en ocasiones deja de ser la materialización de categorías abstractas, el lugar de desarrollo de ideologías económicas públicas de la clase dominante, para convertirse por diferentes procesos de constitución y reorganización en un lugar de vínculo social, donde se localizan o se reúnen personas particulares con intereses públicos, dispuestos a pronunciarse sobre asuntos de la vida común, y que ejercen su derecho a poder intervenir, expresarse y decidir sobre asuntos públicos, políticos y económicos.

Esta interacción de personas particulares, así como la capacidad con la que cuentan para lograr gestionar una realidad momentánea y provisional, es amplia y casi ilimitada en cuanto a lo que se puede realizar en estas nuevas realidades, siendo quizá una de sus características más importantes la de prescindir total o parcialmente de las estructuras sociales preexistentes impuestas en los espacios públicos y crear unas alternativas diferentes de socialización. Un ejemplo de lo anterior, como movilización social, lo vimos después del terremoto que sacudió a Ciudad de

México el 19 de septiembre del 2017, debido a la urgencia que se vivía y a la nula reacción por parte del gobierno, fue la rápida participación y organización de la ciudadanía, que logró salvar, alojar o ayudar a muchos de los damnificados directos en los derrumbes. Además, existió el mismo compromiso en las semanas siguientes: personas que hacían y daban comida y bebida a los voluntarios; gente que donaba todo tipo de suministros; personas que llevaban medicina y herramientas de los puntos de acopio a los lugares en que se necesitaban; el uso de las redes sociales y aplicaciones para tratar de dar orden al caos en que la ciudad se encontraba; y personas voluntarias en albergues para entretener a los niños, entre otras muestras. En general, un sinnúmero de movilizaciones individuales y colectivas que se generaron. Todo como un gran ejemplo de las posibilidades que tiene la organización social y sin depender del estado u otras instituciones. Aunque una vez pasada la emergencia y con ciertas dificultades se haya regresado a la norma establecida.

1.2 Ampliaciones del espacio público

Visto a distancia, la cancelación o la replantación de los proyectos Zodes se logró gracias a los movimientos sociales y a los movimientos organizados entre los propios ciudadanos para lograr un objetivo en común. Los ciudadanos se interesaron, participaron e involucraron a través de los diferentes medios que tenían a su alcance. Uno de estos medios fue el internet, las redes sociales en particular. A partir de estos medios, los ciudadanos lograron generar grupos y comunidades de manera eficaz y oportuna y, en consecuencia, con estas nuevas formas de organización lograron coincidir en puntos, organizar reuniones y comunicar e informarse sobre lo que pasaba día a día con el movimiento social en el que estaban interesados. Todo esto sin necesidad del uso de los medios tradicionales de información. Como vimos, los movimientos vecinales finalizaron con el logro de sus demandas respecto al uso del espacio público. Teniendo esto como referente

inmediato, vemos cómo a través de los movimientos sociales de los últimos años los espacios públicos se han ampliado o extendido, esto a partir de la existencia y uso, cada vez más habitual, del internet y cuyas características, como son la conectividad, la inmediatez, la globalidad, el acceso público, que es personal, sin intermediarios, así como la facilidad que ofrece, han permitido que el ciberespacio sea considerado una ampliación del espacio público. Entre ellos están los profesores Jean Camp y Y.T. Chien (2000) de la Universidad de Harvard:

El papel de internet como espacio público para cada ciudadano está siendo moldeado por dos características aparentemente contradictorias: Internet es, al mismo tiempo, ubicua y personal. El ciberespacio, a diferencia de los medios de carácter tradicional y los tradicionales espacios públicos en el mundo físico le permite a la ciudadanía encontrar nuevas formas para interactuar económica, política y socialmente. (p. 14)

Si bien el internet en sus inicios se concebía con diferentes alegorías para la explicación de su funcionamiento, una de las más recurrentes fue la similitud que tenía con un ágora, como lugar de encuentro y desarrollo para los internautas, un espacio para encontrarse con otros generando transmisión de conocimientos. Posteriormente, y a partir de la publicación de la ‘Declaración de Independencia del Ciberespacio’ de John Perry Barlow, en 1996, esta idea se extendió a nivel global. En dicha Declaración, se menciona cómo internet es la siguiente frontera y se plantea la posibilidad de un espacio libre de o sin intervenciones de gobiernos, políticas o leyes. Alrededor de estos años se formaron comunidades, redes, conexiones entre diferentes personas pertenecientes a diferentes ciudades, culturas, profesiones o países, ampliando lo que se ha entendido como comunidad, ciudadano, e incluso individuo. José Luis Brea (2004) escribe: “Las nuevas tecnologías están implementando nuevas condiciones de ejercicio de la acción comunicativa, y cómo a través de ellas es pensable una transformación de los modos de articulación de *lo común*, de lo colectivo,

nuevas formas de comunidad" (p. 71). En pocos años se han desarrollado diferentes redes sociales que han ayudado a mantener la idea a lo que los teóricos se habían referido, los ejemplos más importantes son Facebook, Twitter, Pinterest, Instagram, LinkedIn, Youtube y WhatsApp. A través de estas redes sociales podemos ver la influencia que han tenido entre los ciudadanos y cómo su forma de comunicarse, estar y conocer el mundo ha cambiado de forma notoria en los últimos años, con un comportamiento distinto al que se presentaba en los espacios públicos, e incluso llegar a cambiar las morfologías momentáneas de estos.

Al parecer este cambio en lo colectivo y en las formas de comunidad que vamos vislumbrando en la sociedad de los últimos años, sobre todo a partir de la ampliación del espacio público con el uso cada vez más frecuente de las redes sociales y las nuevas posibilidades que estas ofrecen, va en contra de lo que hace algunas décadas algunos autores describían como lo común en los habitantes de los espacios públicos, que veían en el comportamiento social lo siguiente: los habitantes en los espacios públicos buscan distanciarse (George Simmel, 1986); incluso se habla de una indiferencia o desatención cortés (Erving Goffman, 1979) o de un principio de no interferencia. Sería oportuno ver cómo, a partir de la inclusión de internet como espacio público, existen nuevas formas de romper con lo que estos autores denominan, formas que generan otros comportamientos y comunidades, y que tendrán otras maneras de crearse, desarrollarse e incluso desaparecer. Manuel Delgado (2011) escribe lo siguiente:

Aportan como relativa novedad su predilección por un particularismo o circunstancialismo militante, ejercido por individuos o colectivos que se reúnen y actúan al servicio de causas hiperconcretas, en momentos puntuales y en escenarios específicos, renunciando a toda organicidad o estructuración duradera, formas no convencionales que cada vez se podría

pensar más en una normatividad de movilización que se caracteriza por una espontaneidad.

(p.52)

Existen muchos autores que apuntan con diferentes palabras a la misma idea, como Daniel Cefai o Mario Domínguez, pero lo que se trata de exponer aquí se acerca más a lo que argumentó Louis Wirthen (citado en Delgado, 2011), con su planteamiento situacionista: “No como ideología ni como adscripción organizativa, sino como criterio de y para la acción social colectiva” (p. 53). Recordando otros movimientos globales que se han generado a partir de esta ampliación del espacio público veamos el movimiento 15-M, el cual se generó a partir de las protestas en España, el 15 de mayo del 2011; el movimiento fue organizado por diferentes colectivos, adhiriéndose y trabajando en conjunto para buscar una democracia más participativa, esto a través de manifestaciones pacíficas, ocupando los espacios públicos de la ciudad, con acampadas y asambleas, organizando colectivos temáticos que generaron la formación de nuevos partidos políticos en España, logrando que sus candidatos obtuvieran puestos públicos, principalmente en la capital de ese país. El movimiento y sus efectos fueron posibles gracias a la difusión de sus acciones y demandas a través de internet, medios digitales y redes sociales, como Twitter, Facebook, entre otros. Por lo tanto, estas redes sociales hacen posible una difusión a un mayor nivel, no solo local o nacional, con la particularidad de que los mismos participantes del movimiento decidan qué contar y cuándo contarlo, así como lo que están haciendo y buscando, sin necesidad de una cobertura de medios y posibles distorsiones de los hechos. Asimismo, existe también una continua retroalimentación con personas interesadas en el movimiento en otros lugares geográficos, de tal manera que, en el caso del 15-M, se fue dando un apoyo a nivel internacional en cuestión de días. Como consecuencia, en otras ciudades se organizaron y generaron, a partir de los mismos medios electrónicos, protestas locales en espacios públicos de diferentes países, incluidas varias ciudades de México. Además,

otros movimientos internacionales, como Occupy Wall Street, en Estados Unidos, inspirados en las formas en que el 15-M se estaba organizando, empezaron hacer lo propio.

En México tenemos el ejemplo de Yosoy132, movimiento ciudadano que se caracterizó por contar con estudiantes de educación superior entre los involucrados y organizadores. Su principal objetivo, o al menos al inicio, es decir, lo que buscaba el movimiento originalmente era la democratización de los medios de comunicación del país. Yosoy132 inició el 11 de mayo del 2012, a solo meses de las elecciones presidenciales del país, cuando el candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI) a la presidencia, Enrique Peña Nieto, visitó la universidad Iberoamericana campus Ciudad de México, también conocida como Ibero, con la finalidad de hablar de su plataforma política. Al concluir el evento fue abucheado por un grupo de estudiantes de la Ibero, que estaban en desacuerdo con el candidato y quienes obstruyeron la salida del auditorio, por lo cual el candidato tuvo que ser sacado del auditorio de la universidad mediante un operativo de seguridad improvisado. De este hecho, los medios tradicionales de comunicación a nivel nacional, como las cadenas de televisión, radio y prensa informaron que se trataba de acarreados o gente ajena a la Universidad Iberoamericana, incluso hablaban de un boicot político. En respuesta a estas declaraciones, y por medio de un video en el canal de internet YouTube, 131 estudiantes de la Ibero, declararon pertenecer a la universidad, dando su nombre y número de cuenta que los acreditaba como universitarios, negando de esta manera que fueran acarreados o que estuvieran entrenados para realizar las acciones acaecidas en la presentación del candidato. A partir de este video y el impacto que generó en las redes sociales se empezaron a dar muestras de apoyo a estos estudiantes con el *hashtag* #yosoy132, sobre todo en las mismas redes sociales por donde se difundió el video.

En las semanas posteriores a la publicación del video se organizaron varios eventos, como conciertos, mítines, marchas pacíficas o silenciosas y asambleas a lo largo de todo el país, la primera de estas asambleas se realizó en la Universidad Nacional Autónoma de México (ver Imagen 2). Teniendo siempre el uso de las redes sociales como canal de información y coordinación de lo que se concebía, que se podía ver por un gran número de personas al mismo tiempo. Posteriormente el apoyo al movimiento se dio en diferentes países, gracias a la divulgación en las redes sociales, en la que también compartían acciones y exigencias.



Imagen 2. Asamblea #yosoy132 en la Ciudad Universitaria. En 'Los acuerdos alcanzados en la Asamblea Yo Soy 132', 2012, <https://www.animalpolitico.com/2012/05/los-acuerdos-alcanzados-en-la-asamblea-yosoy132/>

Existen varios movimientos sociales, políticos y culturales a nivel internacional que se desarrollaron en los espacios públicos y por los espacios públicos, que han utilizado al internet y

las redes sociales como una ampliación del mismo. Cada movimiento tiene sus propias características, diferencias en su duración y la divulgación; algunos han alcanzado sus objetivos y otros no, esto nos lleva a replantearnos la morfología de los espacios públicos por los cambios que están sucediendo en los últimos años con las personas. Como menciona Delgado (2011) “Individuos conscientes y motivados, sin raíces estructurales, desvinculados de las instituciones... basadas en una mezcla efervescente de emoción, impaciencia y convicción, sin banderas, sin himnos, sin líderes, sin centro, movilizaciones alternativas sin alternativas” (p. 53).

De tal manera, pensar en internet como una ampliación del espacio público se tendría que considerar las lógicas de su estructura entre los participantes, la cual es desarrollada de manera horizontal en sus usos, planteamientos, disposiciones, manejo, interacción, participación, muy al contrario, a las visiones de verticalidad existentes en otros espacios, ya sean implícita o explícitamente impuestos. La horizontalidad abre caminos, así como permite nuevas actitudes a los participantes, nuevas formas de plantear problemas de cualquier índole, y a su vez estas nuevas formas de horizontalidad generada en internet se llevan a diferentes espacios y momentos. Por lo cual, se desarrollan nuevas maneras de experimentar y de vivir en los espacios públicos, que vienen cruzadas por la tecnología, la economía y la cultura. Esto nos lleva a replantearnos lo que es y, sobre todo, lo que se puede hacer en ellos, estas formas son los nuevos medios para pensarnos como individuos sociales. En palabras de Brea (2004): “Lo que está en juego en las nuevas sociedades del capitalismo avanzado es el proceso mediante el que se va a decidir cuáles van a ser los mecanismos y aparatos de subjetivación y socialización” (p. 48).

Por otro lado existen argumentos y opiniones sobre la imposibilidad de incluir al internet como una ampliación del espacio público, esto a partir de una serie de características imputadas a tal medio: la desigualdad en su accesibilidad, disposición de equipo (computadoras, tabletas,

celulares inteligentes, entre otros.), la existencia en la red de control y monopolización, vigilancia como sinónimo de intrusión a nuestras vidas privadas, la existencia y generación de nuevas leyes que regulan algunas actividades en la red y un conocimiento específico del uso de esta. Sin embargo, estas características no se tendrían que ver como una imposibilidad de pensar internet como una ampliación del espacio público, sino que son estos los puntos a discutir, a mejorar o enfrentar para lograr un mejor uso de este espacio, lo cual se ha estado realizando de forma continua.

Haciendo un repaso, vemos cómo muchos parques públicos en todo el mundo tienen horario de acceso, y en ocasiones el horario de acceso no fue impuesto por el gobierno, sino por los colonos de la zona para impedir la entrada a los que suponen “indeseables”, los sintecho o vagabundos, o a aquellas prácticas que, de acuerdo con la ideología del espacio público, son sospechosas. Como escribe Verónica Urzúa Bastida (2012): “Con la creación del <espacio público>, se ilegalizaban entonces aquellos actos que se suponían incívicos, al tiempo que se criminalizaba la pobreza y se naturalizaba las causas de las misma” (p. 163). Por otro lado, podemos encontrarnos las grandes autopistas o avenidas rápidas como ejes y estructuras de movilidad en las ciudades, pero si no contamos con un vehículo motorizado propio no podemos utilizar estos espacios públicos. Está claro que se puede pagar por algún servicio de transporte que pueda transitar por ahí y así nosotros generar una movilidad en algunos espacios públicos restringidos, pero lo mismo podemos pensar con internet y con las computadoras, ya que existe la posibilidad de renta de equipos para acceder a la red. También conocemos la existencia de lugares públicos que tienen una única función, pistas de patinar, canchas de fútbol, albercas públicas, etc. Vemos que la accesibilidad de estos espacios está limitada primero al contar con el equipo correcto y después al conocimiento para el uso adecuado de estas actividades. Claro, se puede intentar patinar, aunque uno no lo haya realizado

antes, de tal manera como uno puede intentar usar internet sin saber claramente lo que se hace, por lo cual el conocimiento o dominación del medio no impide el acceso y una posterior familiarización del espacio. Y en cuanto a la vigilancia o monitoreo en internet, en su contraparte tenemos cada día más vigilancia y monitoreo en los espacios públicos, como videocámaras de seguridad, tanto públicas como privadas, policías, sistemas para fottomultas, entre otros.

Por lo tanto, sin negar las características por las cuales no se puede pensar en internet como espacio público, si seguimos la misma lógica de pensamiento, es decir, si se negara la idea de público a todos los espacios en las ciudades que cuentan con alguna anomalía, restricción para su uso o su libertad total de acceder a ellos, daría como resultado, sin ser pesimista, el contar con pocos o casi ningún lugar al que podríamos llamar espacio público. Con esta lógica llegamos a la negativa que existe para discernir o enunciar lo que es el espacio público. Esta propuesta radica simplificar demasiado lo que sucede, por lo que se acerca a lo que Bruce Robbins ha llamado esfera pública fantasma. “-Su carácter inclusivo y accesible- siempre han sido ilusorias. De la esfera pública perdida se habían apropiado en realidad grupos sociales particulares privilegiados” (Deutsche, 2008, p. 53). Siguiendo este pensamiento, lo que Robbins y otros autores, como Manuel Delgado, tratan de demostrar es la existencia de las posibilidades de muchos espacios públicos, la multiplicidad y la no homogeneidad de estos:

El espacio público es un territorio desterritorializado, que se pasa el tiempo siendo reterritorializado y vuelto a desterritorializar, marcado por la sucesión y el amontonamiento de componentes en que se registra la concentración y el desplazamiento de las fuerzas sociales que convoca o desencadena y que está crónicamente condenado a sufrir todo tipo de composiciones y recomposiciones (Manuel Delgado, 2002, p. 2).

Si la posmodernidad se caracterizó por la destrucción de mitos y disolución de los grandes relatos, podemos llegar a plantear también que el idealismo del espacio público es un mito que se tiene que deshacer. ¿Cómo podríamos entender los espacios públicos en una etapa neoliberal, incluidos los espacios públicos expandidos? Es necesario plantearlos como lugares que tienen la capacidad de generar encuentros entre individuos, donde por motivos diferentes cambian o alteran la morfología física y conductual de estos, generando cambios momentáneos que pueden durar días, horas, segundos, y alterando la misma esencia del espacio público al formar múltiples espacios públicos que pueden converger y existir en el mismo espacio y tiempo. En ellos se vive y cada encuentro sea organizado o casual tendrá su propia lógica y el resultado será heterogéneo.

Lo mismo sería para encuentros en comunidad o para agrupamientos o acciones sociales colectivas donde el poder que se ejerza en estos espacios públicos no sea siempre el de la estructura dominante. “Esas formas crecientemente dominantes de movilización prefieren modalidades no convencionales y espontáneas de activismo” (Delgado, 2011, p. 53). Recordemos así todos los movimientos sociales que se mencionaron, cada uno actuó y se generó por diferentes causas, se desarrolló por diferentes caminos a los estructurados tradicionalmente y en la mayoría la participación del público fue momentánea, cambiando por instantes la morfología del espacio.

Por lo tanto, tampoco implicaría que un espacio tenga que ser igualitario ni universal: se pueden dar estas características, como tantas otras, pero no se podrían plantear como constantes. En otras palabras, sería ver al espacio público como un espacio potencializador, siguiendo el mismo tono que escribió Delgado (2011):

Eso no quiere decir que la situación no padezca determinaciones procedentes de las estructuras sociales, políticas, económicas, culturales, jurídicas o de cualquier otro tipo preexistente... En lo que todas estas corrientes coinciden es en atribuir a los protagonistas de la interacción

potencialidad poco menos que ilimitada para generar cooperativamente y gestionar luego una determinada realidad, por momentánea y provisional que esta sea. (p.46)

Las posibilidades son amplias, sobre todo con la entrada de la tecnología y el internet al espacio público, y estas están logrando generar cambios. Parafraseando al filósofo griego Heráclito y a la idea de que *ningún hombre puede bañarse dos veces en el mismo río*, se puede indicar que ninguna persona puede estar dos veces en el mismo espacio público. Dentro del arte no solo nos queda pensar en el espacio público como lo que es y se hace, sino en lo que se puede ser y hacer. De tal manera tendríamos que buscar nuevas estrategias para analizar no solo el espacio público, sino las movimientos sociales, culturales, políticos y económicos que ahí suceden. Estas entrarían en lo que se ha denominado como lo *común* y el *espacio vivido*

1.3 Estrategias en común

El término *lo común* se ha usado en los últimos años en diversas áreas, movimientos, agrupaciones, proyectos, entre otros, y esto se debe a su buena descripción o a un acercamiento adecuado al panorama social, cultural, económico y político en que nos encontramos. Si bien hay varios autores que denominan o explican lo común, para fines de este trabajo utilizaremos la teoría realizada por Michael Hardt y Antonio Negri (2004), quienes abordan el tema de lo común como resultado e inicio de lo que llaman *la multitud*, por lo cual realizan un análisis y contrastan las diferencias con otros tipos de agrupaciones usualmente relacionadas a lo social y cultural, como el pueblo, las masas, la clase obrera, colectivos, turba o ciudadanos, por mencionar algunos. Podríamos concebir a la multitud como un grupo innumerable de personas o individuos, cada uno con diferencias y características particulares. La multitud puede estar formada por diferentes estratos socioeconómicos, diferentes identidades, culturas, géneros, en otros, porque una multitud es plural y no puede ser entendida como una uniformidad.

Dentro de esta complejidad de diferencias y diversidades, el poder de relacionarse en multitud es donde se encuentra una de sus fortalezas, y de ahí está nuestro principal interés, en el desarrollo de lo común. En palabras de Hardt y Negri (2004): “En la multitud, por el contrario, las diferencias sociales siguen constituyendo diferencias... El desafío que plantea el concepto de multitud consiste en que una multiplicidad social consiga comunicarse y actuar en común conservando sus diferencias internas” (p.16). De tal manera tendríamos que entender lo común como algo que se comparte, ya sea conocimiento, sentimientos, metas, imágenes, creatividad, algo que va en crecimiento y que es colaborativo y compartido. Al final lo común se construye, se produce, no se descubre.

Una vez que se ha expuesto qué es lo común y su relación directa con la multitud, tendríamos que destacar el porqué de la importancia de hablar de lo común y sobre todo actuar en común, dentro de una sociedad global como en la que nos encontramos y la importancia que tiene para realizar obras de arte público. Nos percatamos que muchas cosas han cambiado desde los años ochenta, como las condiciones y estructuras sociales, culturales, económicas y políticas. Lo podemos ver en las relaciones laborales, las formas de trabajo, la movilidad de las personas y las ideas, tanto a nivel local como internacional, la comunicación entre individuos, las sociedades, los medios, las fuerzas que ejercen el poder, ya sea político, económico, cultural, en lo privado y en lo público. Además, las ideologías dominantes han perdido fuerza, lo que ha dado un surgimiento de nuevas ideologías, acompañado de un cambio en los estilos de vida y sus relaciones sociales, incluidas las manifestaciones artísticas, culturales y sociales, así como de las transformaciones de las ciudades. Por lo cual la sociedad global en más de un sentido no es la misma, de tal manera que no sería erróneo pensar que los mismos movimientos sociales se empiecen a desarrollar de diferentes formas, e incluso que sus estructuras no sean las mismas. He ahí el surgimiento de la

multitud y lo común como una forma en que se puede y se están realizando importantes movimientos sociales en respuesta a las características actuales que nos han tocado vivir.

Estos movimientos o multitudes, que se han generado en diferentes lugares en las últimas tres décadas, no son uniformes, no son iguales ni en sus propósitos ni en sus tamaños o formas, tampoco en duración, éxitos o fracasos, miembros, lugares geográficos; incluso son diferentes en el sentido político, ya que no siempre son de protesta, aunque pueden ser alternativas a la situación establecida en la que se encuentran. Sin embargo, los movimientos o las multitudes se basan en la generación de lo común a partir de lo común. No se pretende decir que en la generación de lo común se pierdan las singularidades de los individuos que participan en la multitud, sino que esas singularidades son las que crean una multitud y no un grupo, una manifestación u otra cosa, Hardt y Negri (2004) lo describen así: “Lo común no es sinónimo de una noción tradicional de comunidad o de públicos: se basa en la *comunicación* entre singularidades, y emerge gracias a los procesos sociales colaborativos de la producción” (p.241). Como ejemplos de estos procesos colaborativos recordemos el movimiento 15-M, a Occupy Wall Street o a Yosoy132. Otro ejemplo es el que podemos ver en lo que ha sucedido con el movimiento nacional contra las violencias machistas en México #VivasNosQueremos, que desembocó en una marcha a nivel nacional el 24 de abril del 2016, en diferentes ciudades de México.

Existen ejemplos menos masivos relacionados con la creación de multitud en un sentido más local o enfocados en ciertos problemas sociales, en necesidades comunes, y de una forma más silenciosa, con un carácter cotidiano. Por ejemplo, hay grupos enfocados en la protección de animales, que comparten experiencias, consejos y actividades, y su funcionalidad se limita en el apoyo de terceros para seguir existiendo. Asimismo, hay grupos de individuos que se juntan para salir en bicicleta por las noches, sin necesidad de ser amigos y con el fin de visualizar los derechos

de los ciclistas de utilizar los espacios públicos (calles, avenidas, etcétera) y generar espacios adecuados para el uso de las bicicletas, sin perder la oportunidad para salir a recorrer la ciudad de un modo diferente. También hay sociedades de vecinos en las grandes urbes, que se organizan para plantar huertas comunitarias para consumo personal, ya sea en las azoteas de sus edificios o en las áreas comunes en donde viven.

Existen otros ejemplos, como la creación de nuevas monedas que no están reguladas por el Banco Mundial, como el *bitcoin*, o casos más pequeños, pero también importantes, como el *túmin* (véase Imagen 3), una moneda de trueque en las comunidades de Veracruz, iniciada en la comunidad de El Espinal desde el 2010 y que cada año tiene más presencia al aumentar el número de socios y las comunidades de diferentes estados que la usan.



Imagen 3. Intercambio de productos por la moneda túmin. En "El Túmin, una moneda alternativa. Mexico", 2012, <https://desinformemonos.org/el-tumin-una-moneda-alternativa-telesur-enero-2012/>

Por otro lado, hay casas que son ocupadas por grupos de individuos, que toman algún edificio abandonado y se instalan, en ocasiones no solo para vivir, sino para ofrecer talleres, conciertos, asesorías legales u otras actividades, que dependen de los conocimientos de cada integrante. Así, es más fácil visualizar a lo que nos referimos con la multitud y sobre todo a la producción de lo común.

Por todo lo anterior, hablar hoy en día del espacio público, concebir lo que conlleva y sobre todo para su mejor entendimiento, se tendría que pensar en lo común como estrategia por la cual se ha logrado replantear lógicas, estructuras y formas impuestas en los espacios públicos, además de ser una forma de movilización para practicas no solo con fines culturales, políticos, económicos y sociales, sino artísticos, todo esto en diferentes ciudades y países alrededor del mundo.

Aunado a lo común, existen otros análisis o estrategias que se han desarrollado en diferentes áreas del conocimiento, las cuales, no solo sirven para explicar el desarrollo de los espacios públicos, sino que se pueden utilizar para realizar diferentes niveles de análisis, estudios u observaciones de este en casos particulares. Dichas estrategias, por su practicidad y versatilidad para el análisis de la complejidad existente en el espacio público, son adecuadas para diferentes áreas como para la antropología, sociología, psicología como para artistas que en su quehacer se relacionan con el espacio público,

De tal manera, para repensar el espacio público sería apropiado retomar los estudios hechos por Edward W. Soja (2010) y Henri Lefebvre (1983) y su visión de la producción del espacio, la cual, a partir de sus investigaciones y análisis teóricos, han servido para plantear la importancia del espacio público para diferentes disciplinas y teóricos, incluida la artística, en lo que se ha denominado como el giro espacial y el giro geográfico en el arte (Guash, 2016). Se rescatará, para

un mayor entendimiento del espacio público, la división que trazó Edward W. Soja (2010), que divide en una dialéctica de la espacialidad el primer espacio *-el espacio percibido-*, que es el tangible, el que experimentamos simplemente por estar en él, que se puede medir, contar, describir o dibujar; en otras palabras, en donde están las características físicas que tiene un espacio en particular.

El segundo espacio *-el espacio concebido-*, a diferencia del espacio percibido, es subjetivo, por lo que es conformado por las imágenes y las representaciones de la espacialidad. En este espacio ubicamos los procesos cognitivos, conceptuales y simbólicos. En él no solo se modelan la geografía material, sino que también la imaginación geográfica y los discursos ideológicos que de ahí emanan. Asimismo, es donde encontramos lo que se ha referido como el idealismo del espacio público, controlado y manejado en su mayoría por los poderes dominantes políticos, económicos y culturales, como los movimientos sociales a menor o mayor medida que buscan su resignificación.

Tradicionalmente los estudios del espacio público se basaban en el análisis de estos dos espacios, el percibido y el concebido, con otros nombres y pequeñas diferencias, sin embargo, Soja encuentra que hay otros análisis y la posibilidad de otros espacios: “Los espacios pueden ser reales e imaginarios, contar relatos o develar historias, pueden ser interrumpidos, apropiados y transformados a través de la práctica artística y literaria” (Soja, 2010, p. 198). Lo cual nos lleva al tercer espacio *-el espacio vivido-*, que no es una negación de los otros dos, sino la continuidad de estos, basado en la idea de que, como se ha escrito, no podemos pensar en un espacio que sea permanente e inmutable, ya sea físico, de relaciones, imaginarios, entre otros. El tercer espacio abre el análisis a un espacio con observaciones teóricas y prácticas, ya que su base es el sujeto mismo, con una identidad específica (clase social, edad, sexo) y que al vivir en este espacio público

genera y afecta una serie de experiencias y funcionamientos del poder ahí establecidos y que forman parte del imaginario.

Pensemos en el Centro Histórico de Ciudad de México, que si bien forma parte del imaginario de los poderes dominantes, tanto del Estado como del sector privado, por las importantes inversiones que han realizado en las dos últimas décadas en planes de urbanización, y que es diseñado como lugar de centros culturales (el Palacio de Bellas Artes, el Museo Palacio Cultural Banamex, el Museo Nacional de Arte, el Museo Franz Mayer, entre otros), es al mismo tiempo un espacio de edificios emblemáticos, por su estilo arquitectónico (la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, el Palacio Postal, la Casa de los Azulejos, por mencionar algunos) y un centro gastronómico, con espacios de diversión o para encontrar artesanías. En pocas palabras, es un buen punto para hacer turismo, y esta idea o imaginario que se maneja del Centro Histórico de la Ciudad de México no es errónea, ya que en este espacio podemos encontrar a una gran cantidad de visitantes turísticos, nacionales e internacionales, todos los días del año.

Sin embargo, esta realidad es diferente para la mayoría de los habitantes de Ciudad de México, incluso para algunos foráneos, y es que en la misma zona encontramos comercio informal, con mercancía de contrabando o piratería a bajo costo. Esto lo podemos observar en la oferta de tecnología, que cuenta con más de cuatro plazas con locales de espacio reducido y que vende celulares, computadoras, laptops, accesorios, equipos nuevos o usados y ofrece servicio de reparación, que incluye prácticas de desbloqueo de contraseñas, instalación de aplicaciones, venta de música, películas, programas piratas y originales, así como compra de los mismos productos tecnológicos. También existen calles donde solo venden productos de fotografía, deportes, zapatos, telas, lentes, joyería, mercerías, ropa, entre otros. En pocas palabras, podemos encontrar una oferta de productos muy amplia en la misma zona, lo cual hace que una gran cantidad de personas acudan

todos los días por una u otra razón para realizar compra o venta de las diferentes opciones que ahí se encuentran, siendo uno de los centros de comercio más importantes de la ciudad e incluso del país.

Además, en la misma zona existe lo que quizá podríamos llamar el folclor de Ciudad de México, en donde existen negocios, como los de la plaza Santo Domingo, en los que podemos comprar desde facturas, identificaciones, diplomas, títulos o cédulas profesionales, incluso sin ser un secreto a voces, ya que se encuentran letreros y personas ofreciendo estos servicios en la plaza y en comercios a la redonda. Por otro lado, existen puntos en el centro de Ciudad de México en donde hay venta de drogas, alcohol, libros, ropa, abarrotes y piratería de muy baja calidad. Tendríamos que mencionar también los múltiples estilos de comercio que ahí se dan, ya que es una zona donde se encuentran muchos de los edificios de los poderes del Estado; con sedes de los poderes legislativo, judicial y ejecutivo, además de un gran número de oficinas para trámites y servicios burocráticos de todas sus áreas. Tampoco podemos olvidar las muchas oficinas de empresas privadas con sede en este espacio, a los centros de estudios importantes y a las personas que viven en el centro. Y claro, también es conocido el centro histórico, a nivel nacional, por ser el espacio casi predilecto para la mayoría de las marchas, paros, movimientos, plantones, protestas, etc., de todo tipo de asuntos, llegando en ocasiones a coexistir dos o más de estas en el mismo lugar y hora. Y por último no podemos dejar de mencionar que en algunas calles o zonas hay una alta tasa de asaltos, robos e inseguridad, y que es una situación conocida por la ciudadanía y las autoridades.

Así que hablar del Centro Histórico de la CDMX, por mucho que los poderes dominantes quieran plantearlo como un lugar clave para el turismo, no deja de ser y de coexistir con todos y cada uno de los otros tipos de comunidades y relaciones sociales que ahí se dan, como realidades,

imaginarios, historias, entre otros. Encontramos en la misma zona una vivencia diferenciada, en donde todas cambian, interactúan y transforman el mismo espacio haciendo que su funcionamiento sea diverso y por momentos caótico. Para una mejor comprensión y entendimiento de un espacio como el centro de Ciudad de México se tendría que estar ahí. Aclaremos, sin dejar de lado que todo espacio público cambia y que el centro de Ciudad de México no es la excepción, que de unas horas a otras es diferente la dinámica que se puede encontrar: el contraste más visible es la vivencia de estar en el día y la vivencia de la noche, siendo radical la diferencia en el flujo de personas y en las actividades, aunque todo ocurra en el mismo espacio.

Un factor clave, que de igual forma cambia cualquier experiencia en los espacios públicos, es el sujeto, en todo su conjunto, un sujeto social, económico, cultural, incluyendo género y nacionalidad. No es la misma vivencia la que tendrá un turista norteamericano a un asiático, y la misma diferencia de vivencia para alguien de clase alta como alguien de los barrios cercanos al centro, o una mujer o un anciano o una persona sin hogar. El trato y las posibles facilidades y dificultades que puedan encontrar cada uno de los personajes mencionados puede variar. De ahí donde el estudio de los espacios públicos se potencia, al convertirse en muchísimos espacios y por las dificultades de solo pensar en los espacios públicos bajo la dicotomía tradicional del espacio (el concebido y el percibido), que dejaría fuera a todos los “otros espacios” que se generan a través de la experiencia vivida por estar presente en ese espacio, interactuando con múltiples factores, agentes, situaciones, imaginarios e ideologías.

Por lo tanto, la característica principal del tercer espacio -el vivido-, que a su vez hace difícil su comprensión, es la dificultad de trazarlo o capturarlo en cartografías, mapas o escritos tradicionales, aunque esto no quiera decir que no se pueda hacer de otras formas. Debido a lo anterior, el verdadero sentido de este espacio es el ser vivido. La importancia de pensar y analizar

este tercer espacio es que nos permite encontrarnos con otras historias, estructuras, enfoques, visiones o campos de estudios de los que actualmente se conocen (ya que siempre será diferente). Al mismo tiempo, se trata del lugar que nos permite hablar de nuevas estrategias, colaboraciones y acciones sociales, políticas, económicas o culturales, que se desarrollan en estos espacios públicos. Por lo cual, pensar el espacio público bajo estas tres dimensiones ayudaría a generar una manera diferente de acercarnos a los espacios y a poder plantearnos nuevas formas de realizar un arte público adecuados al lugar y a los momentos de su realización.

Pensar en el espacio público en su totalidad, incluidos los tres espacios analizados y la creación de lo común, permitiría olvidar o mejor dicho cuestionar ideologías impuestas, lo cual consentiría unas nuevas socializaciones e interacciones de participantes, así como la importancia de los resultados de estos múltiples espacios, ya sean subjetivas, imaginarias, colectivas, pero siempre específicas. Estas responderán o no a funciones con las concepciones establecidas por los poderes dominantes para estos espacios. Rosalyn Deutsche (2008) escribe lo siguiente: “El modo en que definimos el espacio público está íntimamente ligado a nuestras ideas relativas al significado de lo humano; la naturaleza de la sociedad y el tipo de comunidad política que queremos” (p.83), por lo tanto, el arte público podría ayudar a replantear estos espacios como lugar de encuentros que posibilitan lo común y a revalorar sus posibilidades e importancia para lo social.

Se tendrá que ver la importancia que tiene hoy en día realizar trabajos artísticos en los espacios públicos que redefinan o fomenten otro tipo de comunidad, y que no se dé por sentado las prácticas desarrolladas por el poder dominante y los usos que estos pretenden darles a los espacios públicos. El problema que presentan las nuevas lógicas que se han descrito en las ciudades, tanto en su planificación urbana como la apropiación de los espacios por parte del sector privado, con

los cambios que este sector ha realizado en el espacio público, representa para el arte y principalmente para el arte público un desafío constante para no caer en estas lógicas de poder.

El arte público hoy más que nunca se ve como una opción para servir como alternativa/respuesta a las múltiples realidades que se encuentran en las ciudades y en el espacio público en general, pero el sistema artístico, al ser conformado por diferentes agentes, ya sean instituciones, museos, galerías, becas o fundaciones, sin importar que sean públicas o privadas, corre el riesgo de ser fácilmente absorbido por la vorágine de cambios generados por la hegemonía neoliberal, y que ha tocado todos los ámbitos, como el económico, social, político y cultural. Debido a esta encrucijada, que desde hace algunas décadas presenta el arte y en específico el arte público, es comprensible que exista confusión sobre lo que es el arte público y lo que se puede esperar de él.

Esta confusión no solo se debe a la multiplicidad de estrategias, formas y desarrollos que se han dado como arte público, ya que también se debe a la dificultad de reconocerse como tal para el espectador que no está familiarizado con este. Se puede agregar la existencia de un sinfín de manifestaciones culturales, sociales y políticas que complican distinguir si se trata de arte público o no.

Además de los problemas con los que ya cuenta el mismo arte público, se le puede sumar la intervención de agentes externos al sistema artístico en los usos, desarrollos y finalidades distintos a los que debería responder un arte como este, ya que por lo general los agentes externos responden exclusivamente a intereses de empresas privadas y no a finalidades artísticas.

Se podría decir que la dificultad o confusión sobre lo que es y para qué sirve el arte público tiene que ver con el desconocimiento de sus propias posibilidades, tanto en qué se puede hacer y

Esteban Nava B.

Arte público como práctica en la economización artística

qué no, cómo debería ser y cómo no, y sobre todo qué finalidad tiene. En el próximo capítulo se desarrollará lo que es el arte público, con la finalidad de evitar los errores comunes a la hora de hablar de sus posibilidades y sobre todo para entender la importancia que juega en relación con el desarrollo del espacio público hoy en día.

Capítulo 2

HABLANDO DE ARTE PÚBLICO

“Que no basta la existencia del arte y del público para que haya “arte público” (Duque, 2011, p.144)

Una vez expuesto de manera más clara lo que es el espacio público y los alcances que tiene en una sociedad, podemos hablar del arte que se desarrolla en él, que habitualmente se le ha denominado como arte público. Dicho esto, se nos presenta el primer problema de la investigación, ¿qué es el arte público? Como es usual en la mayoría de los conceptos comunes o más utilizados en las disciplinas, no siempre está claro qué es o a qué nos referimos cuando se usan estos conceptos, y la misma dificultad encontramos al hablar del arte público y sobre todo al analizar a qué responde como manifestación artística.

La principal discusión que encontramos es la división que el sistema de arte lleva designando a sus prácticas desde los años sesenta y setenta del siglo pasado, y que trata sobre la existencia de la denominación de un arte privado y un arte público. En esa discusión se entiende como arte privado a las manifestaciones artísticas, cuadros, esculturas fotografías, entre otros, que pertenecen a alguien, ya sea a un coleccionista, un museo, una institución o a una persona. Javier Maderuelo (2008) escribe lo siguiente: “Las colecciones de obras de arte han sido reunidas por particulares que acopiaban tesoros para su disfrute privado. La aparición de los museos a finales del siglo XVIII no hace más que permitir el acceso de otras personas a la contemplación de estas colecciones que siguen manteniendo... un cierto aire de privado” (p.219). Por otro lado, vemos que el arte público engloba todas aquellas manifestaciones artísticas a las que un público general tiene acceso y que se exponen o están en un espacio público. Maderuelo (2008) continúa: “En esta

situación, algunos artistas, desde los años setenta, han pretendido crear un arte de carácter público alejado del viciado circuito comercial de las galerías de arte y su entronización en los museos, intentando acceder con su obra al dominio público, a la calle, los parques y los jardines” (p.219).

Llegado a este punto tendríamos que observar que realmente la distinción del arte privado y el arte público solo se realiza cuando se refiere a una obra artística pública, en otras palabras, no se define o se describe la obra privada como pieza de arte privado. Se puede entender esta omisión inconsciente o natural por una cuestión historicista, por la tradición artística del objeto coleccionable o por costumbre. El arte es un arte privado que va dirigido para ciertos públicos, incluso realizado para el deleite personal de algunos. Podemos encontrar esta idea en el trabajo de Javier Toscano (2014): “Por eso no es casual que, en su proliferación permanente, <lo artístico>, a lo largo del tiempo, también se asocie popularmente a ciertos formatos, a ciertas prácticas, a ciertas búsquedas domesticadas” (p.38). Así que cuando no se señala la particularidad del arte, se da a entender que es arte tradicional, el que todos comprendemos de alguna manera, que cumple lo que se espera del arte y donde este debe de estar. Sucede lo opuesto, como se señaló, cuando una pieza u obra es pública: hay que hacerlo saber, hay que indicarlo, indicarlo. ¿Por qué? La respuesta se desarrollará más adelante; a esta altura nos sirve para ampliar el problema existente en la división del arte, o incluso la distinción en uno y omisión en otro. Vemos que esto está relacionado con la finalidad de que ciertas obras están realizadas y expuestas bajo ciertas condiciones pensadas y construidas previamente, reguladas, analizadas, enmarcadas y, por consiguiente, puestas para una recepción pública.

Hay quien opina que el arte expuesto en los museos o galerías es arte público, ya que puede ser visto o visitado por un público en general; es aquí donde la división entre lo que es o no es arte público deja de funcionar y los límites se empiezan a difuminar. Nos planteamos lo siguiente: ¿todo

arte que se exponga se vuelve público? ¿Qué es el arte público? Tomando la idea de Arthur C. Danto (2002) en la problemática de la identificación: “Cuando un objeto se pueda clasificar de dos formas o no esté claro de qué manera hay que clasificarlo de entrada habrá problemas con los límites” (p.119). Por lo tanto, lo que se pretende en este capítulo es analizar qué es el arte público, así que, como preámbulo, tenemos que decir que no es la única condición o no se convierte en el límite de arte privado y de arte público la capacidad de que un público pueda acceder a ver la obra. Por lo tanto, esta división de público-privado no alcanza a esclarecer o darle una justa distinción a lo que los artistas se han planteado durante décadas a la hora de elegir hacer arte público, por lo que sería adecuado dejar de un lado esta dicotomía de lo público-privado en el arte, como escribe Martha Rosler (2017): “Las diádas público/privado y colectivo/individual que llevan tanto tiempo establecidas ya no significan nada y la colectividad se representa de otras maneras. La multitud y el trabajo inmaterial producen sujetos que ocupan «una región intermedia entre lo individual y lo colectivo»” (p.55). Esta región intermedia es lo que llamaremos arte público, cuyas características se explicarán a continuación.

Sería propicio tomar y diferenciar la existencia de dos tipos de arte, uno que es el arte para un público, y otro que es el arte público. De entrada, sería necesario aclarar que la división de uno y el otro no consiste tanto en el lugar en el que se expone, ya que ambos tipos de arte se pueden encontrar en museos, galerías, en colecciones privadas y en espacios públicos. Esta aclaración es necesaria para empezar a romper con la idea mencionada de la dicotomía privado-público. Esta característica, que posibilita que ambos tipos de arte puedan encontrarse o exponerse en cualquier plataforma, se debe en mayor medida a que uno de los logros esenciales del sistema artístico moderno fue crear e incrementar la existencia de un público artístico, o dicho de otra forma, se edificó el sistema artístico dirigido a realizar un arte para un público, y a la par de esto, desde los

inicios del siglo XX empezó a surgir un arte público en dichos espacios controlados por el sistema artístico moderno. Este arte público que pretendía cambiar, criticar y cuestionar al sistema artístico, al arte o a las estructuras sociales, en ocasiones no alcanzó sus objetivos, pero sí llegó a generar la posibilidad de buscar unos caminos diferentes a los tradicionales, para hacer, pensar y ver el arte, lo que permitió abrir paso a futuras generaciones de artistas y prácticas de arte público que se desarrollaron tanto fuera del sistema artístico como dentro de él. Javier Maderuelo (2008) escribe acerca de estos artistas:

Reclaman para su obra la categoría de «arte público». Muchos de estos artistas, en los años sesenta, descubrieron su capacidad de influencia ideológica y política como creadores y tendieron a derribar o desplazar la historia del arte institucional existente, produciendo sistemas de signos marginales e inscribiéndolos en los espacios públicos. (p.26)

Regresando a lo que es arte para un público y lo que este conlleva, se trata de estar conscientes de la existencia de toda una infraestructura creada alrededor del objeto artístico y de su público, como escuelas de arte, museos, bienales, coleccionismo, un mercado de arte, programas de difusión, críticos, programas de apoyo, curadores, y principalmente consumidores. Como escribe Larry Shiner (2004): “Un factor clave para la descomposición del viejo sistema de arte fue la sustitución del mecenazgo por el mercado del arte y el público de clase media” (p.26). Así que podemos encontrar prácticas artísticas en espacios públicos que están dentro de la agenda de eventos culturales, simposios, exposiciones, subsidiados por becas o instituciones públicas o privadas, que pueden ser artísticas o no. En pocas palabras, todo un sistema que sustenta la existencia de estos objetos, que se agrupan para el consumo de un público en específico, este tipo de arte es lo que se denominará un arte para un público. E. H. Gombrich (2010) escribió: “Los

artistas existirán siempre. Pero si también el arte ha de ser una realidad depende en no escasa medida de nosotros mismos, su público” (p.547).

Ahora tendríamos que analizar lo que entenderemos como arte público, que a diferencia del primero (un arte para un público) no busca estar vinculado al sistema artístico, incluso va en contra de lo que este representa. Siguiendo la idea de Félix Duque (2001) cuando escribe acerca de lo que es el arte público: “Un arte que toma como *objeto de estudio* al público mismo, a la vez que pretende elevar ese público a sujeto consciente y responsable no solo de sus actos (último refugio ético del buen burgués), sino de los actos cometidos por otros contra otros” (p.108).

La idea generalizada de lo que es el arte público se confunde con la idea y función que se le ha dado a través de la historia del arte, desde la cual ha asumido dos prácticas artísticas, en donde la primera refiere a lo que se denomina monumentos o esculturas públicas y la segunda como obras de arte público. Respecto a las primeras, estas obras monumentales se pueden diferenciar en dos grupos de representación artística, la primera serían las prácticas de arte como monumento conmemorativo (tradición escultórica en los espacios públicos), que puede ser figurativo, así como esculturas a gran escala, obras colocadas en espacios públicos, como en plazas, jardines, en avenidas principales o edificios, que tienen el objetivo, más allá de un supuesto componente estético urbano, de reforzar la imagen del poder gobernante. Como lo describe Maderuelo (2008):

El monumento, tanto escultórico como arquitectónico, con su carga conmemorativa, se ubica en la ciudad como una imposición del poder. Es el poder, tanto si se trata de un gran señor florentino del Renacimiento como de un Estado totalitario, quien necesita mostrar con monumentos y alegorías sus supuestas victorias políticas, militares o culturales para que súbditos no las ignoren o para que la historia, a través del arte, no olvide la figura y el nombre de quien ejerció el poder. (p.189)

Estas prácticas han ido perdiendo importancia artística y social desde mediados del siglo XX, sin embargo, se continúan realizando debido a que siempre existirá algo para conmemorar o la necesidad de un monumento que nos recuerde quién nos gobierna. Como ejemplo se pueden ver todos los monumentos conmemorativos, realizados a lo largo del territorio de México en conmemoración de la celebración del Bicentenario de la Independencia, en el año 2010. Tomando como referencia uno de los monumentos más criticados y cuestionados, por su alto costo, *La Estela de Luz*. Localizada en Ciudad de México, superó los 1 304 millones de pesos, tres veces más que el presupuesto original (398 millones de pesos), pero dejando de lado todos los problemas y críticas que ha generado su construcción e impacto social, se trata de una de estas prácticas monumentales conmemorativas en espacios públicos, que para fines de esta investigación no entrarían en lo que denominamos arte público. Claro que existen en este tipo de obras monumentales algunas excepciones, que no solo sirven como conmemorativos, sino que se involucran y responden a cuestiones sociales y culturales, o que cuestionan la realidad misma de su conmemoración, como es el caso del monumento contra el fascismo, realizado en 1986 por el artista Jochen Gerz, en Hamburgo, Alemania (véase Imagen 4).

La segunda forma que se ha desplegado con esta práctica de arte monumental, es a partir del desarrollo urbanístico que se inició con las construcciones de los rascacielos, originalmente construidos en Chicago a finales del siglo XIX, pero que realmente toma fuerza después de la Segunda Guerra Mundial, cuando se empezó a implementar la realización de obras artísticas monumentales en las plazas de acceso a estos rascacielos (tanto espacios privados como abiertos al público), y que posteriormente serán obras implementadas en otros espacios públicos. Retomando nuevamente a Maderuelo (2008) escribe acerca de estas obras:

Esteban Nava B.

Arte público como práctica en la economización artística

Cuando los poderes tradicionales han sido sustituidos por las fuerzas económicas, entes anónimos sin rostro ni figura, que ya no necesitan construir monumentos conmemorativos porque carecen de representación figurativa, el monumento ha ido perdiendo todos sus significados políticos y religiosos, es entonces cuando se empiezan a erigir otro tipo de monumentos, aquellos que muestren la capacidad del poder financiero (p.190).



Imagen 4. Monumento contra el fascismo. Jochen Gerz, 1986,
http://obviousmag.org/archives/2012/02/gerzquando_ver_e_lembrar.html

Por lo cual, las grandes ciudades que antes tenían definido el nombre y apellido (origen) de sus gobernantes, a través de monumentos, ahora se han convertido en ciudades de señores sin

nombre, sin rostros, sin un lugar establecido de origen. Podemos encontrar estos poderes transnacionales en la CDMX, así en Londres, Nueva York, París, Tokio: se necesitó realizar otro arte que represente a esta clase de poder económico en las ciudades donde se establecen. En este arte monumental han participado artistas tan distantes cronológicamente como en estilos y materiales. Han participado artistas como Pablo Picasso, Alexander Calder, Fernando Botero, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Joan Miró, entre otros. Es un arte sacado de las galerías y museos, colocado sin mayor preocupación respecto al lugar donde se ubicará, es decir, obras de arte emplazadas sin responder a necesidades urbanísticas, sociales o culturales, por lo que estas obras de arte se convierten en un reflejo de la imagen y significado de opulencia y poder económico por parte de las empresas responsables. Por lo tanto, lo único que puede aportar este arte monumental a la ciudad permanece reducido a ser una decoración o estatización de los edificios corporativos. Por lo anterior, cuando nos referimos al arte público tampoco se habla de este tipo de obras, las cuales sí entrarían en lo que sería un arte para un público.

Por lo pronto, podríamos retomar la diferencia entre arte para un público y arte público, en el primero está pensado y realizado para un público en general vinculado al sistema artístico y a lo que conlleva esta vinculación, sin importar que el espacio expositivo sea privado o, por ejemplo, un parque, ya que el lugar en el que se exponga no cambiará su significado, la función de la obra o el del lugar mismo. Es un arte que puede ser apreciado y valorado en cualquier momento posterior a su realización, sin importar si se realizó en el renacimiento o hace veinte años; no pierde su significado porque es elaborado pensando en esta temporalidad para ser vista por el público que va a contemplarlo. Boris Groys (2016) escribe: “El visitante de una exhibición típica permanece entonces en su propio territorio, como dueño simbólico del espacio donde la obra de arte se ofrece a su mirada y a su juicio” (p.101).

Por el contrario, el arte público es un arte pensado para un lugar específico, que si se realizara o mostrara en otro lugar al que fue pensado perdería o cambiaría todo el significado de este, e incluso no tendría el mismo efecto. De tal manera el momento en que se realiza es de igual importancia, ya que las condiciones del lugar cambian durante el transcurso del día, desde las condiciones climáticas, de luz, el ruido, etc. como si es presentado en un espacio público o no, los espectadores que ahí se encuentran, es diferente durante la mañana que, en la tarde, por lo cual es pensado para un público, momento y espacio en específico. Otra característica es que el arte público es pensado como respuesta o propuesta a un evento en específico, por lo que la misma obra, diez años después, no encontrará esas condiciones por las cuales fue planteada, aunque existan problemas universales y que en apariencia continúan, son condiciones distintas las que generan el problema a través de los años, y esto no difiere con que todas las propuestas de arte público traten temas que al inicio parezcan atemporales.

Por último, hay que aclarar que, si bien existen muchas obras que originalmente tenían características del arte público o que fueron pensadas como arte público, hoy en día las podemos encontrar en museos, exposiciones, libros, entre otros. Parecería que se han vuelto arte para un público, pero es necesario mencionar que si bien muchas de las obras que inician con las características de un arte público no contaban en su momento de creación con todas las circunstancias históricas que hoy en día existen para haberse realizado, por decirlo de alguna manera, cien por ciento como arte público, si no que fueron enfrentando y abriendo las posibilidades para que en un futuro se pudieran hacer un arte público como lo entendemos hoy en día, por su momento histórico y las formas en que se realizaron son fácilmente categorizadas como un arte para un público, y la historia del arte en ocasiones desvincula esas obras con los motivos de su creación.

Por otro lado, encontramos obras que, si bien por su momento histórico y sus características sí son pensadas y realizadas como arte público, pasan después de un tiempo a los museos, exposiciones, bienales o libros como un arte para un público. La importancia es que lo que se llega a mostrar no es la obra en sí, lo que encontramos o vemos son archivos, bocetos, registros, memorias, etcétera, de lo que fue la obra y lo que significó, logró, propuso y realizó. Así encontramos dos momentos diferentes de un mismo hecho, la obra de arte público, pensada y realizada para un lugar, momento y público en específico, y lo que se lleva o traslada a otro momento y lugar. Aclaremos que esa no es la obra, sino una forma de registro que será para un público vinculado al sistema artístico. Cuauhtémoc Medina escribe: “Documentar estas prácticas no es la confesión de la hipocresía de su negación a la permanencia: por el contrario, es una manera de plantear con mayor contundencia su negativa a transformarse en signos caducos e incomprensibles remitidos al basurero bronceo de la eternidad” (Hernández y Inbal, 2013, p. 23). Pensemos en la diferencia de lo que Robert Morris mostraba como bocetos o registros en las exposiciones en museos o galerías (montones de tierra o piedra, fotografías), a sus obras de arte público que en sí son las verdaderas obras de ‘Land Art’ en el lugar específico en que se realizaba. O incluso las obras de Rirkrit Tiravanija, que son realizadas en espacios de museos o galerías de arte, pensadas para un lugar, público y momentos específicos, como un arte público, y lo que después se muestra en otras exhibiciones de esa obra, que es el registro de lo que sucedió o el resultado de ese momento específico, así que volvemos a diferenciar los dos momentos de una misma obra

Antes de seguir con lo que es el arte público tendremos que ver su desarrollo e inicios para entender mejor qué características comparten las obras arte público y cuáles no. Sobre todo, para entender lo que denominaremos arte público y sus características, con la finalidad de no entenderlo

como un invento o algo que aparece de la nada, sino como respuestas y propuestas a problemas sociales, políticos, económicos y artísticos. Como se describirá, estas vienen apareciendo a lo largo de ya un siglo atrás, en diferentes momentos y lugares, pero gracias a todas estas respuestas-propuestas hechas por artistas o movimientos artísticos, los artistas hoy en día pueden salir a la calle o en espacios expositivos para realizar tan dispares propuestas, con métodos, estrategias y técnicas que tal vez hace unos cincuenta años atrás no hubiera sido posible categorizar como arte público o arte en general.

2.1 Las vanguardias como convención.

Si bien el arte público se ha desarrollado a la par del arte para un público, al mismo tiempo ha tenido que enfrentarse a la asimilación de las obras e ideas del arte público al sistema artístico, algo que a través de los años y por diferentes medios el sistema artístico se ha vuelto más versado en lograrlo. H. E. Gombrich (2004) escribe: “Precisamente, quizá, porque el arte no es un juego con reglas fijas, sino que inventa las reglas a medida que avanza” (p.129). Pero vamos por pasos, sería conveniente analizar la primera obra que da pie a la posibilidad del desarrollo de un arte público, considerada para muchos la obra de arte más importante del siglo XX. Me refiero a la *f fuente* de Marcel Duchamp, del año 1917 (véase Imagen 5). Una pieza denominada *ready-made*, que como escribe Octavio Paz (2002): “Son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción de «objeto de arte»” (p.31). Tendríamos que partir de que para el año 1917 ya existía y estaba establecido lo que conocemos como el sistema artístico moderno, por lo que Duchamp con su urinario genera una crítica directa a este sistema y a sus instituciones: ¿quién designa lo que es arte? ¿Quién legitima a la institución artística? Cuestionó las bases o la ontología de este al preguntar qué es el arte. Incluso cuestionó también la idea de objeto único, la destrucción del aura,

casi dos décadas antes del célebre ensayo de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de 1936.



Imagen 5. La fuente. Marcel Duchamp, 1917, cuantomasmass.blogspot.com/2013/08/duchamp-y-su-urinario.html

El urinario es más que una crítica al gusto, más que una ironía abierta a las ideas del artista, de la destreza, de la técnica, una crítica al arte retiniano es eso y mucho más. Ya han pasado cien años de la obra y se han escrito muchas cosas sobre ella. Podrán pasar cien años más y no terminaremos de desarrollar el potencial que encierra este gesto iniciado por Duchamp en 1917, un gesto tan simple y rápido, pero tan perpetuo que ha durado cien años de discusión, de interpretaciones y de significaciones divergentes.

Sin embargo, Duchamp era consciente de lo que el sistema artístico puede lograr y su capacidad de absorción e integración de discursos ajenos e institucionalizarlos. En sus propias palabras: “Cualquier cosa puede convertirse en algo hermoso si el gesto se repite con frecuencia; por eso el número de mis *ready-made* es muy limitado” (Paz, 2002, p.33). Hoy sabemos que el gesto duchampiano, la crítica, la ironía, la irreverencia de la fuente ha quedado encerrado y minimizado en las réplicas que se encuentran de la obra en los diferentes museos de arte, las recreaciones de otros artistas de la misma obra y de las miles de líneas escritas tratando de justificar por qué un urinario puede ser arte, que van desde si su blancura es un símbolo de algo, si era Duchamp un nihilista o incluso colocándolo en la historia del arte como un gran artista del siglo XX, junto a Picasso, Pollock y Warhol. “La extirpación del elemento crítico en las obras equivale a una verdadera castración... Por último, nuestra época ha sustituido el antiguo reconocimiento por la publicidad, pero la publicidad se resuelve en un anonimato general. Es la venganza de la crítica” (Paz, 2002, p. 98).

Al final Duchamp logró lo que pretendía con sus *ready-mades*, y esto era generar significados, hacer pensar que la obra signifique algo para el público, una respuesta-propuesta en contra del sistema artístico. Con la misma lógica, Toscano (2014) escribe: “Duchamp descubre que el *ready-made* no tiene ningún contenido porque es en realidad un gesto, un dispositivo que conlleva en sí mismo un sentido crítico. Bajo esta perspectiva, el *ready-made* es ante todo una maquinaria de significar” (p.46). Posiblemente el análisis aquí expuesto no ha dicho nada nuevo, tal vez sí, ni descubierto cosas diferentes en la obra de Duchamp, pero lo que sí se pretende en esta investigación es el colocar este análisis de La Fuente, no solo como una crítica a un sistema artístico, sino como el inicio de lo que es ser arte público y lo que puede significar.

A partir de aquí los artistas pueden pensar la existencia de hacer algo fuera o en cuestionar el sistema artístico y lo que se entiende por él. Gracias a La Fuente de Duchamp, en algún momento de la historia del arte se empezará a realizar obras que se podrán llamar arte público. Se tuvo que pasar por muchas experimentaciones y absorciones antes de esto, pero por un *gesto* artístico nos encontramos hoy en día con la posibilidad de pensar como una obra de arte público la obra de Maurizio Cattelan de 1991, *Southern Suppliers FC*⁸. Se tendrá que dejar claro que parte de este capítulo no se trata de hacer una historia de lo que denominaremos arte público, ni que el arte público es resultado de una evolución artística, pero creemos que es necesario hacer un pequeño índice de los momentos claves que han servido para su desarrollo y problemática actual. Se tratará de realizarlo cronológicamente para entender la importancia de cada uno de estos cambios, aunque sería correcto recordar que siempre han existido simultáneamente otros tipos de arte y desarrollos artísticos como inquietudes, por lo que se enfocará este análisis en estos momentos que nos sirven para explicar primero la continua búsqueda de respuestas-propuestas por parte de los artistas a lo establecido como arte y estas respuestas-propuestas como sustento para un arte público actual.

Si Duchamp fue el primero en plantear una crítica al sistema artístico moderno a partir de los *ready-made* y la posibilidad de lo que hoy podemos denominar arte público, sería justo mencionar al movimiento Dadaísta. Tal vez la mayor dificultad para hablar en pocas líneas de lo que fue el Dadaísmo es una de sus grandes cualidades, que le permitió desarrollar tantas propuestas y experiencias: es el primer movimiento internacional, existiendo de forma simultánea en muchos

⁸ Obra enfocada en un equipo de fútbol formado por migrantes provenientes de África del Norte que participaron en un torneo de fútbol de Italia, generando varias discusiones y análisis de la obra, dentro y fuera del sistema artístico, tales como el problema que despertaba que todos los jugadores en un equipo de Italia fueran africanos y ninguno de nacionalidad Italiana, haciendo ver uno de los miedos latentes en las sociedades europeas, el robo de puestos de trabajo en sus países por mano de inmigrantes. También hay otras lecturas, como las marcas ficticias de los patrocinadores en las playeras de los jugadores – *RAUSS*-, palabra alemana que significa “fuera”, abriendo camino a un análisis de lo que los migrantes africanos sufren en las sociedades europeas.

países de Europa y en Estados Unidos, surgiendo en 1916 en el Cabaret Voltaire, en Zúrich, Suiza. Fue propuesto por Hugo Ball, escritor, posteriormente, se unió el rumano Tristan Tzara, que llegaría a ser el emblema del Dadaísmo. Hablando de las características de los participantes del movimiento, vemos la existencia de muchos nombres y artistas, como Emmy Hennings, Hans Arp, Hannah Höch, Georg Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield (véase Imagen 6), Man Ray, Marcel Janco, por mencionar a algunos, provenientes de diferentes disciplinas (pintura, escultura, fotografía, literatura, música, cineastas) y con distintas nacionalidades (alemanes, franceses, checos, estadounidenses, suecos, rumanos, suizos, rusos, etc.). Algunos de ellos contaron con participaciones esporádicas y otros estuvieron completamente involucrados en las prácticas del movimiento.



Imagen 6. Adolf el super hombre: traga oro y pronuncia basura. John Heartfield, 1932, meralbastanci.blogspot.com/2014/02/john-heartfield-ve-politik-fotomontaj.html

Así nació DADÁ de una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad. Aquellos que nos pertenecen conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. ¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? (Tzara, 2004, p. 14)

La importancia del Dadá radica en ser el primer movimiento en plantear lo que se denomina como antiarte y lo antiestético, muchas obras realizadas tenían un carácter efímero, temporal o perecedero. Buscaban mofarse de los ideales de la cultura y el arte, y a este último lo relacionaban directamente como símbolo de la clase burguesa, a la cual despreciaban, así como a todo lo que estuviera relacionado a ella. A partir de esto, muchos artistas vieron la necesidad de volverlo un movimiento antinacionalista,⁹ sobre todo en Alemania, un movimiento politizado generando acciones comunicativas. Sería oportuno señalar que las ideas dadaístas no solo eran llevadas a las obras o performances que realizaban, sino en el comportamiento y la forma de pensar de los adeptos al movimiento. Como resultado de estas ideas, las prácticas realizadas por los mismos dadaístas pondrían las bases e inquietudes que retomarían muchos artistas en las décadas por venir, generando en algunos casos un mayor desarrollo de estas y variantes con diferentes posibilidades.

Otro momento importante en la historia del arte, que nos sirve para entender lo que definimos como arte público, es generado por algunas de las propuestas que se generaron a partir del constructivismo, en años veinte del siglo pasado, sobre todo el trabajo realizado por Vladimir Tatlin, desde 1914, que no solo fue el fundador del movimiento, sino que fue un artista clave para el desarrollo del constructivismo. Otro artista, que con su trabajo aportó al movimiento, así como a futuras revisiones y discusiones, fue Aleksander Rodchenko, con sus esculturas modulares, que

⁹ Los sentimientos nacionalistas en esos años, 1916-1924, durante la Primera Guerra Mundial y justo antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, estaban presentes en los países que participaron en estos conflictos bélicos, llegando a los extremos en Italia y Alemania, encabezados por Mussolini y Adolfo Hitler respectivamente.

pareciera por momentos acercarse a las obras minimalistas con casi cuatro décadas de anticipación. Igualmente es importante destacar su pintura, ya que después de exhibir su tríptico monocromo ‘*Color puro rojo, color puro amarillo, color puro azul*’, en 1921, también conocido como “el último cuadro”, se retiró de este medio, debido a que había llegado a un punto sin regreso. Otro artista que aportó a este movimiento con sus obras y su preocupación por la muestra y recepción de estas por parte del público fue El Lissitzky.

Uno de los cuestionamientos más importantes que realiza el constructivismo es la idea de la existencia y continuidad de la autonomía del arte. Buscando los constructivistas un punto de encuentro entre vida y arte, viendo que la importancia del quehacer artístico era realizar un proyecto donde las prácticas artísticas fueran dirigidas o pensadas para un público no necesariamente burgués, para esos años ellos tenían en mente a una clase proletaria, sobre todo en Rusia y Alemania. Esta actitud desembocó en un arte de acciones comunitarias, tanto de comunicación y producción para los nuevos públicos que anteriormente no estaban incluidos en el sistema artístico de esos años. Así que una de sus pretensiones con el cambio antiestético del constructivismo fue un cambio en la producción del arte y su recepción, premisas muy cercanas a la ideología marxista. Una de las técnicas o formas de realización fue el montaje y fotomontaje, aunque no fueron los primeros en usar estas técnicas, pero se tendría que rescatar la importancia en la intención de su uso.

Recapitulando la importancia de las vanguardias a la crítica del sistema artístico y por ende a un cambio en él, vemos que lo que buscaban al inicio estas vanguardias¹⁰ era una crítica a la

¹⁰ A partir de aquí, al referirme a las vanguardias estaré hablando principalmente de los movimientos dada y del constructivismo, no se niega que el surrealismo, el cubismo y el futurismo, comparten algunos elementos y preocupaciones que se explican, pero por su mayor importancia en estos movimientos son los que se utilizan con la finalidad de rescatar los puntos claves que aquí nos interesa analizar.

institución del arte, enfocándolo principalmente en la autonomía de este, logrando una autocrítica, como escribe Peter Bürger (2000):

El dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. (p.62)

Sobre todo, toda la autocrítica a la autonomía del arte está dirigida a la separación que tienen las obras de arte respecto a la praxis vital. Esta separación transforma o se ve reflejada en el contenido de las obras artísticas, por lo que los movimientos de vanguardia entendieron y vieron en su tiempo el peligro de la coincidencia ideológica en el contenido de las obras y en la institución misma del arte (caso similar hoy en día, esto se verá en otro capítulo). En esta coincidencia de ideología se basa o se entiende como el arte de la sociedad burguesa de inicio del siglo XX, por lo que las vanguardias reaccionaron a esta. Tomaremos la idea de institución y arte como lo describieron Bürger y muchos otros autores, como el aparato de producción, distribución y principalmente la recepción de las obras. Siguiendo con la idea de emparejamiento en contenido e institución artística del siglo XX, el problema de esta relación es analizado por Walter Benjamin (2003), desarrollando la idea de que las obras de arte no tienen ninguna influencia por ellas mismas, sino que directamente esta influencia, que es capaz de obtener, está limitada o exponenciada por la institución en que se alojan. Haciendo referencia directamente en los modos de recepción que esta institución propicia, “(...) la vanguardia reivindicaría la especificidad de la obra frente a la homogenización de valores y neutralización de estímulos con las que la institución garantiza la estabilidad cultural” (Bürger, 2000, p. 23). Por lo tanto, hablar de la autonomía del arte (*l'art pour*

l'art) y la autonomía de la institución (arte con lo social), dan como resultado una separación total del arte en su producción, distribución y recepción con alguna pretensión de una aplicación de la institución social (Estado, burguesía, etc.). Explicando esto entendemos la importancia de los movimientos de vanguardia y su autocrítica al arte, buscando el acercamiento del arte con la praxis vital.

Es claro que ha sobrevivido la institución arte a los intentos o ataques por parte de las vanguardias, con sus diferentes modalidades, como el antiarte, las obras efímeras, los montajes, lo antiestético, el azar, los *ready-mades*, por mencionar algunos, y que se ha continuado haciendo obras de arte hasta el día de hoy. Como se ha mencionado con anterioridad, el sistema artístico se apropia no sólo de las propuestas sino los medios, métodos y discursos de las vanguardias, y han alcanzado a introducirlos en la historia del arte. “En un primer momento al sistema le basta con asimilar la resistencia mediante la apropiación de sus símbolos, la eliminación de su contenido «revolucionario» y la comercialización del producto resultante” (Heath y Potter, 2005, p. 46). Lo que sí lograron las vanguardias es una ampliación en el sistema artístico, como la discontinuidad de algunas producciones, poco o mucha, con la sociedad burguesa y sus ideales. “Una estética de nuestro tiempo no puede ignorar las modificaciones trascendentales que los movimientos de vanguardia han causado en el ámbito del arte” (Bürger, 2000, p. 113).

Algo importante a mencionar para entender la conexión entre las vanguardias y la búsqueda del arte público actual, así como la diferencia en sus prácticas, es que aunque en las vanguardias la exploración fue dirigida a convenciones de un arte con relación social, práctico, relación vida-arte, esto no significa necesariamente que buscaban en sus obras un compromiso socialmente significativo. Las vanguardias buscaban criticar el funcionamiento de la institución arte al servicio

de la ideología burguesa, a diferencia de hoy en día, que la búsqueda es sobre el contenido de las obras en relación al compromiso de lo social en el arte.

2.2 La neovanguardia como experiencia

Otro periodo importante para concebir el momento actual histórico y sobre todo las prácticas que denominamos arte público es el que se desarrolló en las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta, cuando surgieron movimientos conocidos como la neovanguardia, con planteamientos y prácticas que tuvieron influencia directa de las vanguardias de inicio de siglo XX. “La institucionalización de la vanguardia no condena a todo el arte posterior a la afectación y/o el espectáculo. Inspira en una segunda neovanguardia una crítica de este proceso de aculturación y/o mercantilización” (Foster, 2001, p. 26).

Revisando estas décadas podemos encontrar una gran variedad de artistas y teóricos trabajando, reflexionando, criticando y proponiendo diferentes formas de hacer arte y su relación con él y con el público, enfocándose en la producción, la distribución y, principalmente, en su comercialización, con distintas modalidades, prácticas y lugares de discusión. Por lo tanto, en el transcurso del apartado solo mencionaremos algunos de ellos, sin pretender con esto que sean los únicos artistas o movimientos trabajando estas inquietudes, los artistas de los que se hablarán sirven como ejemplificaciones y representaciones de las ideas que emergieron y circulaban durante los años cincuenta, sesenta y setenta, en algunos círculos del arte.

Antes que se analicen las prácticas artísticas de la neovanguardia estadounidense, tendríamos que iniciar con la importancia de los movimientos europeos que comenzaron en los últimos años de la década de los cincuenta y que se mantuvieron durante todos los sesenta, como el grupo la Internacional Situacionista (1957-1972), que influyó profundamente no solo en el arte

internacional de las próximas décadas, sino en diferentes ámbitos intelectuales. Este grupo logró generar en el transcurso de estos años unas teorías sólidas de análisis en relación con una crítica a la sociedad y a la cultura, todo esto con una postura política e incluso es considerado dentro de las neovanguardias como el movimiento más politizado en esos años. La Internacional Situacionista (IS) se caracterizó por concebir una estética e ideologías revolucionarias, basándose en las ideas del surrealismo, el constructivismo y el dadaísmo. Como se ha escrito, IS defendía la idea de la unión entre la vida y el arte, como describía Guy Debord (2007): “Cuando alcanza independencia, la cultura inicia un movimiento de enriquecimiento imperialista que es, al mismo tiempo, el ocaso de su independencia” (p.152). Así lograron dar una nueva vuelta a la tuerca con sus teorías de la función del arte y proponer nuevas propuestas para su desarrollo, tales como el *detournement*, la deriva, la psicogeografía y la creación de situaciones.

La IS se originó a partir de la unión de dos movimientos que emergieron en los inicios de los años cincuenta, el primero fue la Internacional Letrista (1952-1957), dirigida por el teórico francés Guy Debord; el segundo fue el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (1954-1957), dirigido por el artista danés Asger Jorn. Estos dos intelectuales se volverán las figuras claves para el desarrollo práctico–teórico de lo que buscaba la IS, grupo que a su vez jugará un papel importante en el desarrollo e ideología de los movimientos estudiantiles del Mayo de 1968 francés. Estos artistas desarrollaron a partir de sus teorías y análisis las bases de la crítica social, como las demandas que se usaron para las jornadas del 68. En la práctica realizaron las estrategias a seguir, como muchos de los eslóganes en pancartas y panfletos utilizados en el mismo movimiento, ya sea de manera directa o indirecta por partidarios de sus teorías.

Cuando las luchas antisindicales de los obreros occidentales son reprimidas ante todo por los sindicatos, y cuando los movimientos de rebeldía de la juventud expresan una nueva protesta

informe, que implica sin embargo un rechazo inmediato de la vieja política especializada, del arte y de la vida cotidiana, nos encontramos en ambos casos con una nueva lucha espontánea que comienza bajo una apariencia *criminal*. (Debord, 2007, p. 112)

Dentro del área artística la mayoría de las obras que desarrollaron hoy se pueden considerar como arte político, generadas a través de películas, poemas, revistas, fotografías, intervenciones o pintura. Algunos de los artistas son Asger Jorn, Giuseppe Pinot Gallizio y Constant Nieuwenhuys. De este último tendríamos que mencionar su proyecto ‘Nueva Babilonia’ (véase Imagen 7), el cual se constituía a partir de una instalación que incluía un conjunto de cuadros, dibujos, maquetas, grabados, fotomontajes y mapas intervenidos, en los cuales trata temas centrales de la IS, como urbanismo unitario, ciudades nómadas que trabajan en colectividad y bajo parámetros de sustentabilidad, política y la psicogeografía.

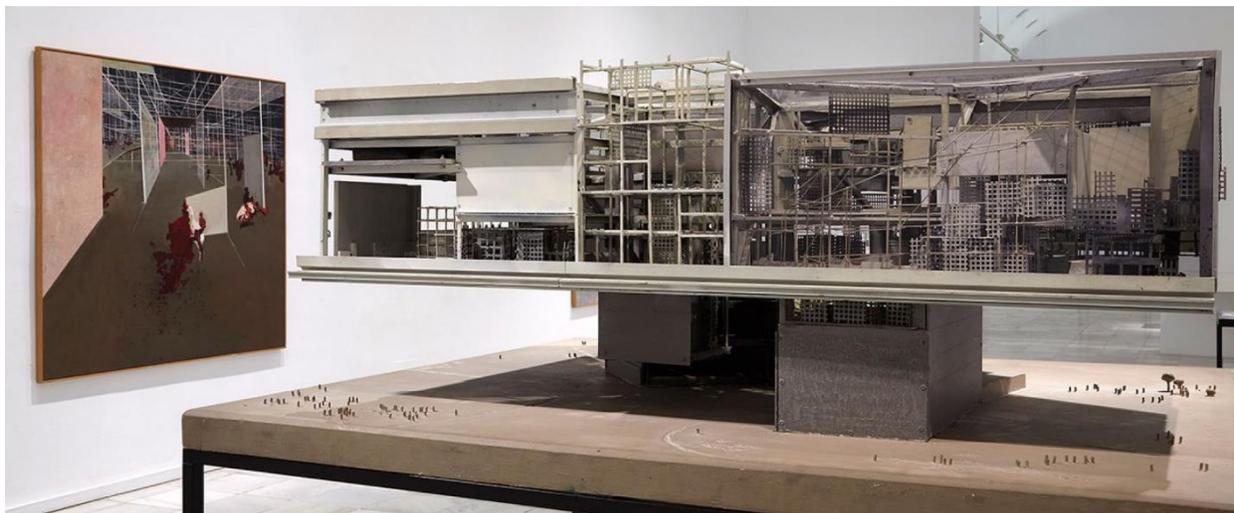


Imagen 7. Nueva Babilonia. Constant Nieuwenhuys, 1963, <https://www.metalocus.es/es/noticias/anti-constant-o-el-aburguesamiento-de-las-ideas>

Una de las aportaciones más importantes de este movimiento y sobre todo para el interés a la hora de investigar acerca del arte público, es la obra teórica de Guy Debord -La sociedad del espectáculo- del año 1967, en la cual analiza el uso de la imagen y el espectáculo como forma de

consumismo y reforzamiento del poder económico y político. “El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes” (Debord, 2007, p. 38). Además desdibuja cómo a partir de las actividades del tiempo libre y de su uso se ha logrado generar un control total en las vidas de los trabajadores, primero subyugándolos en su vida laboral (Marx), como mala paga, tratos injustos, jornadas excesivas, desigualdad legales, entre otros, y después dentro de una sociedad de espectáculo que establece los lugares de encuentro, diversión y expresión, enfatizando en su análisis sobre que el tiempo de ocio es una producción, la cual tiene que ser consumida y se tiene que pagar de una u otra manera para poder acceder o disfrutar de estas necesidades creadas por el capital. Así, a partir del espectáculo y la cultura de consumo, se han captado las posibilidades de alguna libertad en las vidas del trabajador asalariado. Con las importantes aportaciones de este texto, se ha logrado influenciar a toda una serie de generaciones de críticos, teóricos, artistas e intelectuales de diferentes círculos de conocimiento. La vigencia del texto se ve reforzada con las prácticas e intervenciones desarrolladas a lo largo de los años del movimiento, cuyo objetivo describe Clarire Bishop (2016): “No subordinar el arte a la política, sino revivir tanto el arte moderno como la política revolucionaria al superar ambos” (p.135). Esto implicaría un rechazo y anulación de lo que es el arte y la política con vista a ir más allá de estas en su forma de entendimiento y representación –como una serie de parámetros institucionales y experiencias burguesas, las cuales sirven para alineamiento de las sociedades, sobre todo de los sectores más desprotegidos económicamente-. Para la IS, la respuesta a esta superación se encuentra en estrategias o prácticas que permitan regenerar el día a día convirtiendo el vivir en las ciudades en una experiencia mejor que lo que plantea el arte y la política.

De estas prácticas o estrategias que plantearon la IS, nos encontramos con la *deriva* (dérive): salir a las calles sin rumbo fijo, sin interrupción en el andar, cruzando diversos escenarios o lugares

de la ciudad, una actitud contraria al andar cotidiano en la ciudad que se ocupa en su mayoría de veces más como un traslado o ruta de un punto a otro. La deriva principalmente se opone a lo que se entiende como pasear, puesto que en esta la relación con la ciudad se vuelve utilitaria, ir del punto A al B y del B al A. Para esta práctica se puede ver la influencia y acercamiento teórico a la figura del *flâneur*, más que al deambular surrealista realizado años antes. La *psicogeografía* sería otra de las estrategias realizadas por la IS. Esta es un resultado, normalmente, de la deriva y se resalta y se enfoca el interés de los afectos y efectos que generan los espacios geográficos percibidos (patrones y distribuciones físicas de la ciudad) o concebidos (representaciones, conceptuales y simbólicas de los mismos espacios) en el individuo y en su relación con ellos, implicando una apertura vivencial a diferentes formas de apreciarlos, más allá de los percibidos y concebidos. Podemos ver en esta estrategia la influencia de los escritos por el sociólogo marxista Henri Lefebvre (1983).

El *détournement*, según lo planteado por la IS, sería una estrategia en la cual se transforma, o mejor dicho, se niega el mensaje original de alineación ideológico de las imágenes de la cultura del espectáculo, así como el reutilizarlas. Lo describe Bishop (2016):

Para Debord, una práctica *cultural* crítica no crearía nuevas formas, sino que haría uso de “los medios de expresión cultural existentes” a través de la técnica situacionista del *détournement*, la apropiación subversiva de imágenes existentes para socavar su significado existente. (p.137)

Otra de las estrategias utilizadas por la IS fue la *situación construida*, estrategia que se basa en la participación y organización colectiva de situaciones claramente construidas con posibilidades lúdicas. Sería la oposición más clara a la tradición del espectáculo y al capitalismo, resaltando la importancia que le otorgaba la IS a la colaboración para lograr eliminar la alienación,

la autoría y el consumismo. Lo anterior a través de actividades organizadas que revitalizan el momento diario, para así poder superar al arte y la política con base en la situación construida, la deriva, la psicogeografía y el *détournement*. Así encontramos en Europa los antecedentes directos y las bases de las prácticas que localizamos hoy en día en las prácticas de arte público.

A la par de las actividades de la IS, se desarrolló un movimiento llamado Nouveau Réalisme (Nuevo Realismo), que inicia en los años sesenta en París, Francia, por un grupo de artistas reunidos bajo la invitación del crítico francés Pierre Restany. Si bien los artistas que participaron en este grupo desarrollaron prácticas, métodos o formas, esto se produjo por los primeros movimientos de vanguardia, por lo que Bürger veía en este proceder un reflejo claro de una institucionalización por parte del sistema artístico en las prácticas vanguardistas: “Esta se caracteriza (la neovanguardia) por la restauración de la categoría obra y por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intenciones antiartísticas” (Bürger, 2000, p. 113). A primera vista, esto parecería lo correcto, pero un análisis del contexto en el que se desarrollaron las neovanguardias podría apuntar a otro camino, ya que en la sociedad de los años sesenta, estos artistas se encontraban frente a una realidad distinta de la que enfrentaron los artistas de las primeras vanguardias. En otras palabras, si bien fueron influenciados con las novedosas formas utilizadas por la vanguardia y su lucha por unir el arte y la vida, los primeros movimientos de la neovanguardia pretendían hacer frente a una sociedad y cultura normalizada por el espectáculo y el consumo (recordemos los objetivos de la IS), y es en este contexto histórico que el Nuevo Realismo se descifra y sus obras adquieren otro significado.

Entre los artistas más representativos que participaron en el Nuevo Realismo, se encuentran Yves Klein, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Christo y Jeanne-Claude. De las preocupaciones del movimiento nos interesa el emplazamiento de sus obras, que se desarrollaron en el espacio público.

Estas propuestas difieren de lo que se entiende como arte público monumental (explicado más arriba), sus obras en los espacios públicos no eran para la posteridad, sino que se pensaban para ser vistas por un tiempo determinado: utilizaron, por ejemplo, el *décollage*, que era un proceso que consistía en la transformación de materiales industriales o de publicidad, con un proceso de fabricación previa y que servían como base o materiales para elaborar obras de arte y ubicarlas en el sistema discursivo de la cultura de masas o en el mismo sistema artístico, cuando se llegaba a exponer en las galerías o museos. Una muestra de estos trabajos es la producida por Christo y Jeanne-Claude, ‘El muro de barriles - telón de acero’ de 1961 (véase Imagen 8), con 240 barriles de petróleo apilados en la *rue Visconti* de París, logrando nuevas relaciones de la obra con el espacio público, donde se enfrentaban los artistas y el público a un espacio arquitectónico duplicado, por un lado bajo la experiencia real de los mismos y por el otro el espacio de control producido por la capacidad envolvente del espectáculo y consumo.

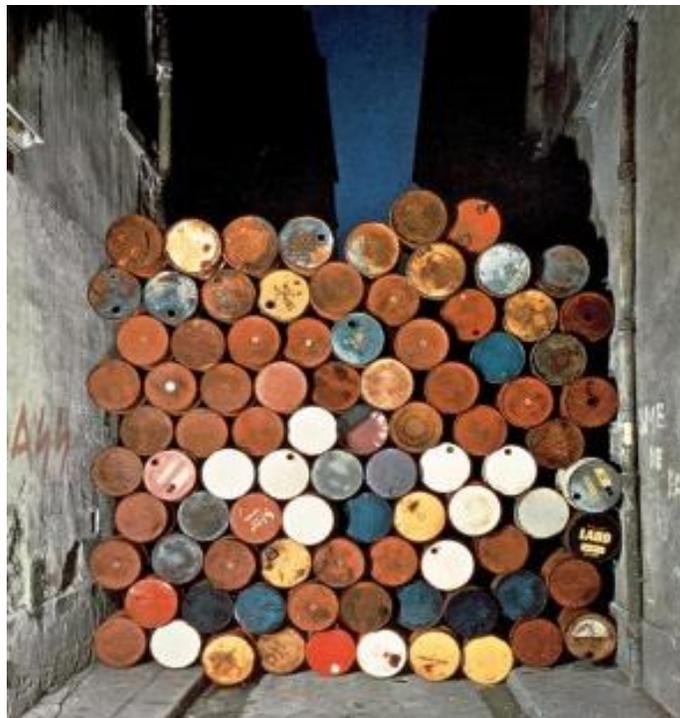


Imagen 8. El muro de barriles - telón de acero. Christo y Jeanne-Claude, 1961,
<https://www.artelista.com/blog/christo-y-jeanne-claude-el-arte-de-sonar/>

Otra forma de trabajo utilizada por el nuevo realismo, principalmente desarrollado por los artistas Jacques de la Villeglé y Raymond Hains, fue 'Le Lacéré anonyme' (El lacerado anónimo), que consistía en recuperar de la calle, o mejor dicho de las paredes o las vallas publicitarias de la ciudad, los pósters o anuncios de productos que contaban con rasgaduras o laceraciones que dejaban ver anuncios sobrepuestos unos encima de otros, generando con esto una postura artística difícilmente vista con anterioridad. Este tipo de prácticas las describe Benjamin H. D. Buchloh (2004):

Con los *Le lacéré anonyme*, el artista como *flâneur* restringe su actividad productiva al mero acto de seleccionar el gesto vandálico de otro... Por medio de una negación consciente, el *décollagiste* cede su lugar al gesto colectivo del *vandalismo*, una forma de contraproductividad que en la situación histórica de Villeglé se había convertido en el único gesto posible ante la creciente alienación y, en palabras del artista, la «violación psíquica mediante la propaganda pública». (p.23)

Las críticas o posibilidades de análisis que se pueden rastrear con este tipo de trabajo es que no son autorreferenciales y que cuestionan el papel del artista profesional y de los espacios expositivos, sobre todo al no ser realizadas ni manipuladas por el artista, lo que es un gesto en la línea de *ready-made*, pero que lleva a otro nivel la característica que le permite que sea arte de colaboración, no *performance* o *happenings*, donde se apela a la participación del espectador asistente al evento. En esta obra se apela a la colaboración anónima, en tiempo indefinido, pero con modo definido y sin un interés artístico o participativo de sumar acciones en busca de resultado alguno. La obra responde más a lo que algunos críticos se refieren como actos de vandalismo, obviando la importancia de estos actos y resumiéndola a una situación socialmente cuestionable, no como una muestra real de un arte colaborativo social, no como símbolo o como representación,

sino como una lucha (de los autores anónimos) por hacer suyos los espacios públicos tomados por la publicidad y el consumo, generando un arte público a partir de una realidad social.

Existe un paralelismo en las formas de trabajo de los nuevos realistas y las prácticas de la IS; es comprensible si se observa que ambos movimientos se desarrollaron en los mismos años, principalmente en París. Las diferencias entre uno y otro pueden verse en que uno se centra más en la teoría de control del sistema de las imágenes en una sociedad del espectáculo y la superación de este, como la IS (sin negar que exista una teoría en las prácticas del nuevo realismo), y el otro se enfoca más a dificultades del desarrollo artístico como respuesta o presentación a este problema por parte del nuevo realismo.

Una mención breve pero necesaria para entender el arte público y lo que entendemos por él, sería destacar lo realizado por el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV), fundado en París, en 1960: muchos de sus integrantes participaron en movimientos como arte cinético y el Op-art. Una de sus preocupaciones y lo que buscaban con sus obras era llegar a un mayor número de público, su arte estaba basado en instalaciones, acciones y actividades en espacios públicos, en especial Bishop (2016), quien escribe: “Las instalaciones de GRAV son primordialmente individuales más que sociales, y hoy las podríamos describir de manera más correcta como interactivas más que participativas” (p.146). El grupo creía en activar la pasividad en la que se encontraban los espectadores, haciendo referencia a los problemas de la multitud solitaria de una sociedad de consumo. Una de sus aportaciones más interesantes fue la división de los niveles del espectador ante una obra -la percepción, contemplación, activación visual, participación involuntaria, participación voluntaria, espectador intérprete, espectador estimulado, etc. Estas categorías servirán para un análisis de diferentes niveles o formas de desarrollar un arte público hoy en día.

Otras aportaciones importantes que se tienen que mencionar serían las del compositor y músico John Cage por sus contribuciones teóricas y musicales, escúchese pieza 4'33'', así como las del artista estadounidense Allan Kaprow, al generar y nombrar lo que se conoce como 'Happenings', en 1959, y lo que estas influencias representaron directamente para el movimiento 'Fluxus', el cual sostenía en que todo es arte y cualquiera puede hacerlo, un movimiento internacional de exiliados a causa de la Segunda Guerra Mundial. Fluxus se basó en acciones cotidianas y casi triviales, que a partir de estas aseguraban que se podría hacer arte. Al igual que GRAV, buscaban la participación del espectador y prácticas grupales, y a la par criticaban al sistema artístico, en particular al lugar expositivo y su función, como museos, galerías o bienales. Los integrantes de Fluxus enfatizaban la idea de que dentro del sistema artístico, la función principal de estos espacios es designar y asegurar que los objetos que alberga y por consiguiente que vemos en ellos sea considerado arte. Algunos de sus intentos más interesantes fueron a través de generar nuevos lugares expositivos, algunas veces móviles e incluso comerciales, como ejemplo la 'Galería legítima', del artista Robert Filliou, en 1962 (véase Imagen 9).

Otro artista que inició con el movimiento Fluxus, pero que por sus múltiples propuestas y el desarrollo de estas se tendría que mencionar aparte, es Joseph Beuys (véase Imagen 10), quien desarrolló ideas sobre el arte que se pueden resumir en dos puntos: el primero con su frase más conocida "Todo hombre es un artista". El segundo punto se debe al interés en una política en el arte, con un giro diferente a otros teóricos o artistas anteriores a él, siendo esta la vinculación más cercana a un proyecto de plástica social, con base en que para Beuys el arte, al transformarse de

Esteban Nava B.
Arte público como práctica en la economización artística

forma continua, genera creación o cambios en los pensamientos, los sentimientos y la voluntad, convirtiendo al arte en un agente político, social y económico¹¹.

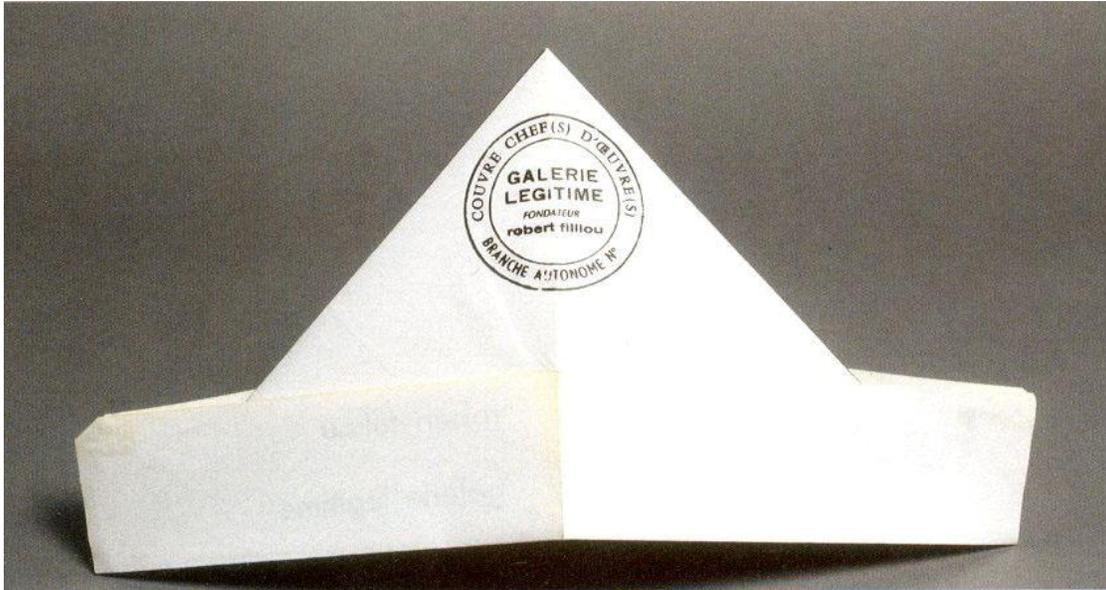


Imagen 9. Galería legítima. Robert Filliou, 1962, <https://arte.uniandes.edu.co/arteportatil/category/constelaciones/>



Imagen 10. Acción -Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta-. Joseph Beuys, 1965, <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/march/03/why-joseph-beuys-and-his-dead-hare-live-on/>

¹¹ Para más información de la teoría desarrollada por Joseph Beuys, véase lo escrito por Blanca Gutiérrez Galindo en: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2502/2508>

De igual manera tendríamos que mencionar a los artistas que participaron en el Accionismo Vienés en los años sesenta, que si bien la mayoría de sus obras son acciones, *performances* o *happenings*, más cercanos a lo teatral en espacios expositivos, encontramos que algunos artistas, como Günter Brus (véase Imagen 11) y Valie Export, realizaron acciones en espacios públicos, omitiendo algún tipo de escenificación teatral. Lo interesante a analizar de sus propuestas son dos de sus posturas críticas, en donde la primera consistía en que cualquier objeto puede ser utilizado como material artístico, desde el cuerpo hasta grabaciones de audio, esto en referencia a su búsqueda de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), una obra que abarcara todos los sentidos del espectador a través de la utilización de diferentes materiales en la producción de la obra. La segunda postura va en relación con su acercamiento al tema del cuerpo y la sexualidad, que funcionan como dispositivos de coerción y sujeción en un orden social, cultural y político, por que sus acciones trataban de reflejar, provocar, violentar o cuestionar, pretendiendo lograr un cambio la forma de vivir la vida por medio de celebraciones ritualistas.



Imagen 11. Paseo Vienés II. Günter Brus, 1965, <https://www.mumok.at/de/guenter-brus?page=1>

Siguiendo el análisis de los momentos claves para el desarrollo de un arte público, se tiene que hablar de la importancia del minimalismo y destacar los alcances que lograron a partir de sus obras y teorías. En un inicio este movimiento no fue totalmente comprendido, ni en la teoría ni en la práctica, ya sea por el sistema artístico o el público en general. Se puede observar que durante sus primeras décadas fue olvidado o excluido de los libros de historia del arte, o en ocasiones desfavorecido o con valoraciones erróneas y diferentes a los que sus autores buscaban conseguir (si fue de manera intencional o no, sería una discusión distinta). La consecuencia directa de la recepción de las obras minimalistas en la actualidad está sesgada por su propia historia y por el desconocimiento de sus objetivos. Así lo describe el crítico e historiador de arte Hal Foster (2001): “A menudo despreciado en los años sesenta como reductor, el minimalismo fue con frecuencia considerado en los ochenta como irrelevante, y ambas condenas son demasiado vehementes para tratarse únicamente de una cuestión polémica dentro del mundo del arte” (p.39). Es a partir de la década de los noventa que se rescata la importancia del minimalismo, tanto a sus artistas como a las obras y escritos teóricos realizados en esos años, en parte gracias a los colaboradores y editores de la revista ‘October’¹². El minimalismo surge como movimiento artístico a mediados de los años sesenta, como una reacción contra el subjetivismo y el sentido emocional con el que estaban cargadas las obras del expresionismo abstracto.¹³

¹² La importancia de la revista October inicia en 1976 de la mano de Rosalind Krauss y Annete Michelson, como encargados del grupo editorial, la cual publicaría cuatro números al año, publicado por Massachusetts Institute of Technology. En ella participaron distintos colaboradores o editores, según el año de la publicación, entre ellos grandes nombres, como George Baker, Yve-Alain Bois, Benjamín H. D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Carrie Lambert-Beatty, Douglas Crimp, Mignon Nixon y Malcolm Turvey, y muchos más. La revista se centra en la reflexión teórica y crítica artística, así como política.

¹³ El expresionismo abstracto se caracterizaba por la importancia en la improvisación y la espontaneidad durante el desarrollo de la obra.

Una de las grandes aportaciones que generaron los artistas minimalistas como Sol Le Witt, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris, Richard Serra entre otros artistas, fue la idea de la *percepción del espacio*, más específicamente la de la obra y la del cuerpo (del público) en un tiempo particular. Destruyendo los límites convencionales del arte, en la forma de apreciación y recepción de una obra. Las obras minimalistas se enfocan en la temporalidad de la percepción, en otras palabras, una obra minimalista tiene que ser recorrida, niega la posibilidad de ser captada en un solo vistazo, (en lo que se basaba la estética del sistema del arte moderno), esto lo consiguieron al bajar la obra del pedestal y con la pérdida del centro de la obra.

Entendamos el pedestal como lugar donde normalmente se colocaban las obras, como la zona que encierra y determina su volumen y espacio. Al quitar el pedestal, la obra se volvía total, o mejor dicho, circundante del todo el espacio donde se expone. Las obras minimalistas, además, tienen una pérdida del centro. “Otro de los recursos que se suele utilizar para acentuar la presencia de una obra consiste en dotarla de un carácter centralizador, de un potente elemento central que, actuando como un imán, sea capaz de atraer hacia sí las miradas” (Maderuelo, 2008, p. 95). Por lo cual, sin estos dos elementos de una obra formal moderna tradicional, la experiencia del espectador con la obra va cambiando conforme el tiempo y en lugar donde se mira, estableciendo relaciones cambiantes por la iluminación, o por los diferentes ángulos y deformaciones de la misma en conjunto con el espacio donde se encuentra instalada la obra. Respecto a esto, Robert Morris escribió lo siguiente: “La noción de que el trabajo del artista es un proceso irreversible, cuyo resultado es un objeto-ícono estático, ya no tiene sentido. En estos momentos, el acto artístico tiene como función desorientar y descubrir nuevos modos de percepción” (Guash, 2007, p. 44). Por eso una obra minimalista se basa en la temporalidad de la percepción (un aquí y ahora), rompiendo con la tradición artística del espectador pasivo a la recepción de la obra.

Esta temporalidad de la percepción es una de las cualidades que encontramos en las obras de arte público, por eso la importancia de entender al minimalismo para comprender la investigación aquí realizada. Rosalind Krauss escribe al respecto: “La apuesta del minimalismo es la naturaleza del significado y el *status* del sujeto, cosas ambas que se sostiene que son públicas, no privadas, producidas en conexión física con el mundo real, no en un espacio mental de la concepción idealista” (Foster, 2001, p. 44). Por lo tanto, se plantea que las obras minimalistas trabajan con la realidad, con un espacio y un tiempo real. Es importante diferenciar que ya no se trata de una representación o una ilusión, como tradicionalmente trata el arte. Este nuevo espacio es concebido en términos de objeto/sujeto, se puede leer en sintonía con una idea que durante esos años tomaba fuerza y esta sería -la muerte del autor-,¹⁴ desarrollada principalmente por Rolan Barthes y por la filosofía de Ludwig Wittgenstein; este último ya había sido usado con anterioridad por el artista Jasper Johns en sus obras. Es difícil hablar o suponer que todos los artistas minimalistas tuvieran esta idea -la muerte del autor- al desarrollar sus obras, se trata más de diferentes relecturas de teóricos del arte (véase revista October), sobre la posibilidad que generan las obras minimalistas. Lo que sí podemos decir es que cuando las obras minimalistas fueron expuestas crearon un público posmoderno, ya que todas las características descritas hacían que no fueran vistas como obras tradicionales, algo que cambió la percepción del público asistente y que generó una nueva actitud y postura del mismo.

Las obras minimalistas van dirigidas o son pensadas para una relación directa con el espectador y del lugar donde se expondrá (véase Imagen 12). Con la combinación de estos dos

¹⁴ Rolan Barthes, estructuralista francés, la muerte del autor, una idea que se basa en que dentro del autor de una obra subyace capas de ideas, lecturas de otros que de alguna manera fraguaron en la suya. Así cada espectador tiene la posibilidad de generar e interpretar con diferente sentido una obra, convirtiéndonos en autores de la misma. Para mayor comprensión del tema léase; Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1987, P. 357.

factores se descubre el potencial de cada obra, otorgándole un lugar privilegiado en la historia del arte al lugar y a la recepción de la obra dentro de un espacio expositivo, Anna Maria Guasch (2007) lo describe así:

La obra, o el nuevo objeto artístico, había que entenderla como una presencia en relación al espacio ambiente que la circundaba y a expensas de la acción/reacción del espectador... fueron las primeras experiencias del arte del *environment*: obras pensadas y realizadas en función del espacio (galerías, museos, centros urbanos, etc.). (p.29)

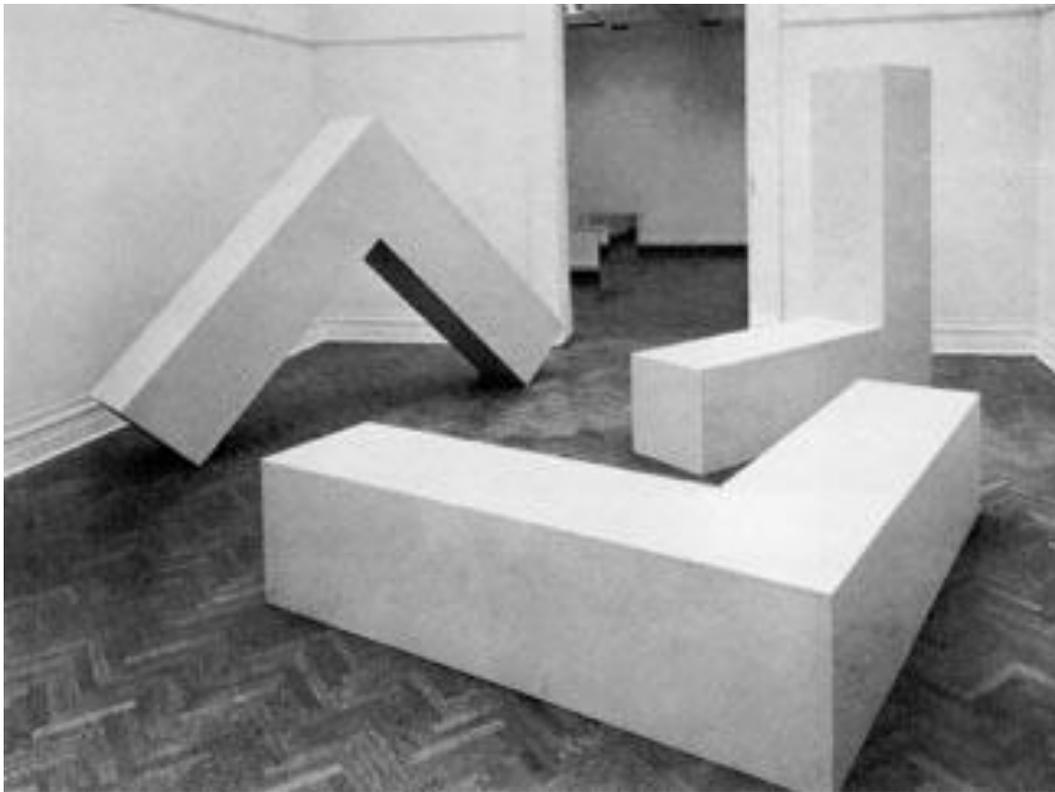


Imagen 12. Sin título. Robert Morris, 1965,
<https://www.studyblue.com/notes/note/n/final/deck/830844>

El minimalismo para bien o para mal representó tanto para artistas y críticos un parteaguas entre la tradición estética moderna y el inicio de una nueva estética posmoderna. La primera fue defendida por críticos y teóricos, como el estadounidense Clement Greenberg y Michael Fried, que

tenían ideas muy contrarias a lo que se ha expuesto aquí, para Greenberg “(...) el objetivo de la vanguardia no es en absoluto superar el arte *en* la vida, sino purificar el arte *de* la vida, salvarlo de la degradación por el *kitsch* de la cultura de masas y el abandono del patrocinio burgués” (Foster, 2001, p. 58). Mientras que el crítico de arte Fried se oponía a las libertades estéticas que el mismo minimalismo generaba en su práctica de recepción de la obra. Para Fried “(...) el arte no es simplemente una función dependiente de la presencia de una cosa ante mí –como si estuviera en mi camino- sino una experiencia estética que no acontece en un espacio o un tiempo real” (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006, p.451). A pesar de sus ataques y críticas sobre lo que el minimalismo representaba, se da inicio a una nueva estética que, sobre todo, dejaba atrás la concepción de autonomía de una estética formalista, y que abría la posibilidad a nuevas prácticas artísticas denominadas como –el campo expandido-. Una vez que los artistas encontraron este camino, el campo expandido, comenzaron a emplazar sus obras fuera de los museos o galerías.

A estas alturas es conveniente señalar otras inquietudes que en general los artistas de la neovanguardia heredaron o compartían con sus antecesores artísticos de la vanguardia de inicios del siglo XX, como la crítica a la institución artística moderna. Los artistas minimalistas fueron encontrando maneras de cuestionar al mercado artístico y las prácticas de comercialización de las obras, con un reduccionismo implícito en las obras minimalistas, a partir de los materiales utilizados para su realización y sus técnicas seriales, que borraban o aniquilaban la autoría del artista al utilizar en sus procesos de producción materiales de fabricación industrial.¹⁵ como lámparas, láminas de aluminio, PVC, plexiglás, ladrillos entre otros. Fue a partir de esta selección que buscaban cambiar las normas del mercado, cuestionando uno de los aspectos más importantes

¹⁵ Una similar crítica y procedimiento en el uso de materiales, se puede encontrar en el desarrollo del pop art por sus artistas, esto unos años antes.

en la tradición para la valorización del arte, como contraponer la calidad ante la experiencia artística. En otras palabras, una obra minimalista no puede ser juzgada o valorada en términos tradicionales del mercado artístico por su calidad o maestría en la ejecución de una técnica, gracias a las características de su producción en el ensamblaje y a los materiales utilizados en su elaboración. Así, eliminaban de esta manera el método utilizado por el mercado del arte, excluyendo las características formales de la obra.

A favor de las implicaciones de este método de valoración tradicional, Buchloh (2004) escribe: “En defensa del formalismo que este método nos permite analizar una obra de un modo aparentemente objetivo sin violentar las condiciones existenciales e históricas originales de la producción artística, ya que sólo toma en consideración los hechos formales conocidos.” (p.8). Así, al priorizar la experiencia del público ante la forma de la obra fue una condición que el arte minimalista usó para cuestionar las implicaciones del mercado en la validación del arte, llegando a denominar este proceso artístico en las obras minimalistas como la antifirma, un procedimiento que se desarrolló en otras prácticas artísticas, por diferentes caminos.

A partir del espacio expandido y la idea de la antifirma iniciada en el minimalismo, algunos artistas empezaron a realizar obras en los espacios públicos con estas ideas, primero dentro de las ciudades y después fuera de ellas (estas últimas obras son mejor conocidas como *Land Art*). Encontramos que estas formas de realizar arte para espacios abiertos, que se desarrollaron a finales de los sesenta, tanto en Estados Unidos como en Europa, tienen una relación diferente a las prácticas de arte como monumento (explicado más arriba), que tradicionalmente se entendía como prácticas artísticas en los espacios públicos. Guasch (2007) escribe: “El concepto de tierra o mejor, de naturaleza, no se concibe tanto como un lugar proveedor de materiales sino como soporte que se manipula o se altera para producir una acción de carácter artístico” (p.51). Muchos de los

materiales y formas que se emplearon para la realización de estas obras, no eran utilizados normalmente en la elaboración de piezas artísticas, por lo que su exhibición difícilmente podría desarrollarse dentro de los cuatro muros característicos de un espacio expositivo. Esta postura responde a una de las inquietudes principales que mostraban abiertamente la mayoría de los artistas de esta generación., y era su crítica o rechazo a la objetualización que sufrían las obras de arte a partir de su comercialización por el mercado que existía (elitista en su mayoría), a partir de lo que los artistas generaban.

La relación de las nuevas obras que se realizaron en los espacios públicos con la ciudad, así como las de Land Art con la naturaleza, fue diferente a la relación del artista con el espacio en el que trabaja. Sin embargo, una de las características que unificaría las obras que trabajan con el espacio fuera de las galerías es la relación que generan las obras con el lugar de su emplazamiento. Maderuelo (2008) escribe lo siguiente “Han necesitado ligar la obra dialécticamente al sitio, comprometerla con el entorno del que toma la motivación y que pretenden transformar y enriquecer” (p.219). Por lo tanto, accedieron a otros públicos, los cuales normalmente no frecuentaban los lugares tradicionales del circuito artístico de exposiciones.

Pero aun más importante es que los artistas fueron descubriendo, en especial los artistas que trabajaron en los espacios públicos de las ciudades, que es precisamente en las ciudades donde se encuentran los marcos institucionales históricos, sociales, culturales e ideológicos, y que sus obras entraban en relación con estos a favor o en contra de los valores ahí presentes. Por lo anterior, se vieron en cierto momento no solo como creadores de obras artísticas, dentro o en relación con la historia del arte, sino que las obras que se intentaban relacionar de manera más directa con la sociedad, el lugar y el tiempo tenían el potencial de influir en ellos, por lo que sus obras realizaban una crítica a la institución artística a la par que empezaron a introducirse en otros ámbitos ájenos a

los tradicionalmente artísticos de la modernidad. Estos temas fueron principalmente de ideología, problemas sociales y políticos, todo a partir del uso del espacio público.

Algunos artistas son Richard Serra, Eduardo Chillida, el grupo SITE, Gordon Matta-Clark (véase Imagen 13) y Daniel Buren, entre otros. En cuanto a los artistas que trabajaron en torno al Land Art, están Robert Smithson, Micheal Heizar, Walter De María (véase Imagen 14), Nancy Holt, Richard Long y Jan Dibbets. Otra característica que se encuentra en los dos grupos de artistas y que es tal vez la más importante que desarrollaron, por lo que la podemos localizar hoy en día en muchas de las obras de arte público, es la creación dialéctica de obras *Site* y *Nonsite* (lugar y no lugar), acuñando el término originado por Robert Smithson a finales de los sesenta, a partir de la búsqueda de un lenguaje estético, social, espacial y temporal. Las posibilidades que se han utilizado a través de los años para el sitio y el no sitio son amplias y diversas, debido a las posibilidades que estas presentan en las obras a la hora de la generación y con el desarrollo de estas como de sus registros y la exposición de estos.

A partir del performance, el arte efímero, los *happenings*, las acciones artísticas, etcétera, los artistas tenían que resolver un problema clave en el desarrollo de sus obras, como es el registro o la documentación de lo que sucedió; su importancia radica en que es el modo en cómo se transmitiría la idea de la obra a otros posibles espectadores (público secundario) de lo que había pasado en un lugar y tiempo determinado. En otras palabras, en un performance o acción artística, solo las personas que estuvieron presentes, ya sea como participantes u observadoras a la hora de realizarse la obra, serían las únicas espectadoras, esto por el carácter efímero o temporal de la obra y por lo que se tenía que buscar una forma de registro o documentación para alcanzar una difusión a un público mayor, en otros lugares y tiempos diferentes a los que en la obra sucedió.

Esteban Nava B.
Arte público como práctica en la economización artística



Imagen 13. Intersección cónica. Gordon Matta-Clark, 1975, <http://nothing-but-good-art.blogspot.com/2015/08/jop-vissers-vorstenbosch-gordon-matta.html>

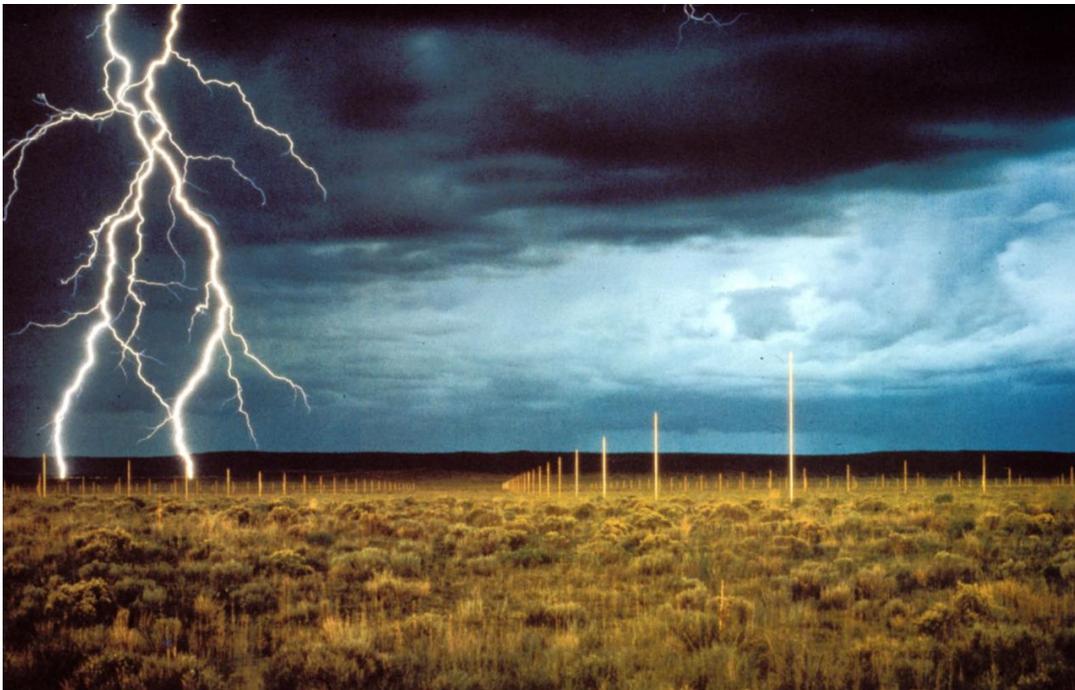


Imagen 14. Campo de rayos. Walter de María, 1977, <https://ribbonaroundabomb.com/2013/07/26/arts-bombast-walter-de-marias-lightening-field/>

Claro, hay quien ve la problemática del registro o documentación como una forma de apropiación del sistema artístico a un arte que quería salir del mismo, así lo escribe Thomas Lawson (2001): “Esta actividad no es sólo académica, sino también mercantil; la «documentación» sirve como moneda de intercambio y sustituye al objeto real en una cínica duplicación del gran mercado capitalista” (p.161). Pero como se ha visto, la apropiación y reivindicación del sistema artístico a lo que de inicio no lo conformaba, la documentación no les niega su carácter crítico o potencialidad liberador, cuando se utilizan con esos propósitos.

El problema del registro o la documentación es que tiene que adecuarse a lo que el artista quiere representar y mostrar. Existen muchas formas de registro o documentación, como fotografías, videos, dibujos o textos. Las maneras de usarlos o qué es lo que se documenta es lo que hace que una obra pueda ser entendida para un público secundario. Boris Groys (2016b) escribe lo siguiente sobre la documentación:

Pero el arte no puede hacerse presente a través de estos medios; solamente puede ser documentado. Y la documentación, por definición, no es arte, sino que solo se refiere a él. Precisamente por eso, la documentación estética deja bien claro que el verdadero arte no está presente ni es visible, sino que está ausente y escondido. (p.78)

El *non-site* es la respuesta al problema del documento o registro, sus formas de representación estética incluían piedras, arena, mapas o materiales en bruto llevados a la galería del lugar (véase Imagen 15), donde la obra de Land Art fue realizada. Estos materiales no nos hablan literalmente de lo que pasó con la obra, solo nos recrean otra percepción estética, otra realidad de lo que es la obra, e incluso pueden crear otra obra a partir del original, cuando su fin ya no es la idea de reproducir o representar lo otro, sino ser otro.



Imagen 15. Circulo Vermont, Georgia, Carolina del Sur, Wyoming. Richard Long, 1987,
<https://www.jamescohan.com/artists/richard-long?view=slider>

Respecto al *site* es la localización de un lugar específico que por sus características lo vuelven único e irrepetible, o se puede pensar a la inversa, en encontrar la obra adecuada para un lugar en específico, que por las características de la obra la vuelven única e irrepetible. La idea del *site* o sitio específico fue desarrollada por los artistas del Land Art y por los que trabajaban en espacios públicos, y como se mencionó, no se buscaba que la obra solo se colocara en cualquier lugar sin importar el contexto, fuera natural, social o cultural, al contrario, esta generación de artistas buscaba el sitio específico en el que a partir de su obra y el lugar existiera un diálogo, un enfrentamiento, crítica o análisis con el contexto de su emplazamiento, ya sea natural, social o cultural. Foster (2001) escribe “Simbólicamente estas nuevas obras para un sitio específico pueden recuperar espacios culturales perdidos y proponer contramemorias históricas” (p.201). En pocas

palabras, se trataba de conocer el contexto (tiempo y lugar) donde se va a realizar una obra y de esa forma la obra podría generar distintas conexiones con el público y sus alrededores.

De alguna manera, lo que buscaba Smithson con la dialéctica *site y nonsite* era una respuesta a estas problemáticas, ya que sus obras de Land Art se encontraban casi inaccesibles para la mayoría del público por encontrarse en lugares distantes y fuera de las ciudades. Al mismo tiempo, eran igual de importantes el lugar donde se realizaba y las condiciones en las que se desarrollaba, porque no podían ser otras. Y por la imposibilidad de llevarlas o transportar las obras a las galerías o museos u otros espacios de divulgación, la necesidad estaba en encontrar la forma artística para mostrar a otros públicos la obra, incluso generando una nueva obra, rebasando la idea de registro o documentación tradicional. Todo esto se traducirá en diferentes aproximaciones artísticas y en nuevas estrategias, desde los setenta a nuestros días.

2.3 Posmodernismo y nuevas experiencias artísticas

Es difícil determinar en qué momento exacto se pasa de la modernidad a lo que se ha denominado la posmodernidad. Como hemos visto, existieron movimientos y artistas que venían trabajando en los años cincuenta y sesenta métodos no modernistas, y que algunos de estos artistas siguieron trabajando en las siguientes décadas con similares métodos o estrategias. Además, muchos artistas, aunque iniciaron en movimientos neovanguardistas, posteriormente trabajarán en movimientos posmodernos, como el arte conceptual. Por otro lado, tenemos la opinión de historiadores y teóricos que concuerdan en que el inicio del posmodernismo en el arte obedece más a una serie de características y estrategias que se pueden encontrar en la mayoría de las obras realizadas en un mismo momento, más que como excepciones aisladas. Así lo describe Fredric Jameson (2000): “Hasta el día de hoy esas cosas fueron rasgos secundarios o menores del arte

modernista, marginales y no centrales, y que estamos ante algo nuevo cuando se convierten en los rasgos centrales de la producción cultural” (p.35). En cuanto a las estrategias, Craig Owens (1980) escribe: “Apropiación, site-specificity, transitoriedad, acumulación, discursividad, hibridación – estas múltiples estrategias caracterizan gran parte del arte actual y lo distinguen de sus predecesores modernos” (Wallis -Ed.-, 2001, p. 209). Con esto en mente, partimos de que los siguientes movimientos y artistas que se revisarán en este apartado están dentro de los paradigmas culturales, sociales y políticos de lo que se ha llamado posmodernismo artístico.

Casi todos los autores que hablan de la posmodernidad concuerdan en la muerte de los grandes relatos (metarrelatos), una gran diferencia con los teóricos de la modernidad, que creían en la existencia y en la función de estos grandes relatos como pilares para el funcionamiento de sus teorías, pensamientos y acciones. Estos grandes relatos se caracterizan por ser esquemas o formas de pensamientos que totalizan las explicaciones de la realidad. Se puede pensar en ideologías con pretensiones universales que tienden a explicar y controlar todo conocimiento, sistematizando las experiencias de la sociedad. Algunos de los principales relatos son el capitalismo, el cristianismo, la ilustración y el socialismo. Dentro de estos relatos se puede incluir a la ciencia y al progreso, pero al mismo tiempo se extiende una desconfianza hacia los textos, como sus autores, ya que en el posmodernismo se empiezan a cuestionar los prejuicios, las posturas legitimadoras que estos generan y el porqué se generan. En otras palabras, en un punto el saber y el poder vienen de la mano, así que, si se cuestiona al poder que fundamentan los grandes relatos, se tiene que cuestionar el saber que este ha generado, ya que obedece o fue realizado bajo ese pensamiento como única verdad. Sobre lo anterior, David Lyon (1996) escribe:

Que nuestras observaciones, por atentas que sean, dependen de supuestos y que esos supuestos están relacionados con concepciones del mundo y con posiciones de poder- hace que el

relativismo parezca más natural... El resultado fue el cuestionamiento general de las doctrinas heredadas, y no sólo en el ámbito intelectual. (p.24)

Podríamos decir que el pensamiento posmoderno, como resultado de una falta de confianza en los grandes relatos, origina un relativismo en todas las áreas de conocimiento intelectual, cultural, social y económico.

En el sistema artístico, la crítica a los grandes relatos artísticos del modernismo se fue dando durante todo el siglo XX. Algunos de los movimientos y artistas se han revisado en los apartados anteriores, y encontramos que con los años se fueron afianzando estas ideas y que en los últimos años de los setenta y en especial en los ochenta se contaba con una proliferación de obras de diferentes estilos, teniendo como base estas estrategias. A partir de esto, críticos, historiadores y filósofos del arte empezaron a considerar que se estaba entrando a una nueva forma de producir, desarrollar, conocer y consumir el arte. Uno de los autores que ha desarrollado esta idea y que incluso propuso en los años ochenta la idea de que ya se había llegado *al fin del arte*, es el filósofo Arthur C. Danto (1999), quien este escribe: “Los grandes relatos legitimadores que definieron primero el arte tradicional, y más tarde el arte modernista, no sólo habían llegado a un final, sino que el arte contemporáneo no se permite más a sí mismo ser representado por relatos legitimadores” (p.20). Así, como otros autores que también encontraban el fin de los grandes relatos artísticos, como la historia, la estética, el museo o el mercado, cada uno de estos fue cuestionado, criticado y examinado por diferentes medios y artistas, que a su vez analizaban las funciones del arte, de la sociedad y de la cultura, planteando formas distintas de conocimiento a partir de nuevas experiencias con la realidad y con un acercamiento a otras disciplinas (interdisciplinaridad), ya que que precisamente gracias a la posmodernidad se alcanza a ver la relación de las obras de arte con otras disciplinas (antropología, sociología, geografía, biología, entre otras), cuando anteriormente

eran ajenas entre ellas. Hoy, viendo a distancia y con evidencia, se puede afirmar lo que Danto en los ochenta alcanzó a ver, respecto a que ya no se puede decir o significar para el arte de la posmodernidad a través de los relatos artísticos modernos. Viéndolo bajo otra perspectiva, Douglas Crimp (1979) escribe: “Una comprensión teórica de la posmodernidad también servirá para delatar cualquier pretensión de prolongar la vida de formas ya caducas” (Wallis -Ed.-, 2001, p. 186). Si queremos hablar del arte posmoderno (para Danto poshistórico), se tendrán que tomar nuevas posturas y formas para su comprensión.

Gracias a estas posturas posmodernas dentro y fuera del arte, se proliferó el número de discursos, ya sea en libros, películas, música, fotografía, televisión, teatro, exposiciones, coloquios, etc. Esto, tanto en la alta cultura como en la cultura de masas, empezó a romper fronteras sobre lo que se podía o no podía decir, sobre todo quién podía hacerlo. Los grupos vulnerables o minorías (personas homosexuales, población negra, latina, mujeres, entre otros), empezaron a generar sus propios discursos, abriendo nuevas formas de conocimiento. No fue un cambio tranquilo, todo esto ocurrió gracias a luchas individuales y grupales a lo largo de todo el mundo, las cuales continúan desarrollándose y buscando su lugar de enunciación. Anna Maria Guasch (2016) escribe: “La condición posmoderna abre la posibilidad para la enunciación de las diferencias, de los espacios marginados, de las heterogeneidades del lenguaje, callados bajo el manto de los discursos únicos... nos lleva a la conclusión de que no existe un metalenguaje universal” (p.60). Este es el escenario donde las siguientes propuestas artísticas se desarrollaron.

Hablar de un estilo o de movimientos artísticos en la posmodernidad es complicado, en especial por cuatro razones: 1) muchos artistas que realizan obras en la posmodernidad primero se desarrollaron trabajando en algún movimiento de la modernidad, esto complica decir a qué momento histórico pertenecen las obras que realizan; 2) debido a que se origina la creación de

nuevos discursos artísticos y lugares de enunciación en la posmodernidad, estos discursos son diferentes y no responden al viejo sistema artístico, lo que ha vuelto complicado para los historiadores, críticos y filósofos del arte definirlos y estandarizar la pertenencia o validez de las obras o artistas en algún movimiento o estilo, porque lo que se origina es la creación de nuevas formas de enunciarlos, tomando características que responden a sus discursos respecto a las propuestas creadas, y por lo que podemos encontrar a un artista dentro del arte procesual por el análisis de un teórico y al mismo artista en el análisis de otro teórico como parte del arte activista; 3) la proliferación de discursos, estilos, mecanismos y lenguajes artísticos han permitido que los artistas sean más versátiles y que puedan trabajar en videoinstalación, como en arte conceptual y posteriormente en arte público, complicando dar una sola lectura por artista y analizar su obra; 4) la posmodernidad no se inaugura en una fecha exacta y se expande de forma inmediata por el mundo, esta llega a diferentes países y su desarrollo varía. Sobre esto, Crimp (1979) escribe: “Pero si ser *posmoderno* equivale a tener cierto valor teórico, entonces ese término no puede usarse meramente como un término cronológico más; debe servir para mostrar la peculiar naturaleza de una ruptura con la modernidad” (Wallis -Ed.-, 2001, p. 186). Por lo tanto, no se puede decir que todo arte creado en los años ochenta y noventa sea posmoderno.

Por estas cuatro razones, se ha vuelto una práctica común entre teóricos el evitar, dentro de lo posible, dar importancia al año de creación de una obra (como índice de selección), a las técnicas empleadas o si pertenece a un movimiento. Asimismo, restan importancia a si el autor trabajó en diferentes décadas. Los teóricos prefieren realizar, como modo de explicación o análisis de las estrategias artísticas posmodernas y para diferenciarlas, los métodos y prácticas utilizadas por el artista, así como los temas que tratan las obras.

Tal vez uno de los últimos movimientos, si es que se puede llamar así, o una de las primeras estrategias del posmodernismo es el arte conceptual. Algunos teóricos lo sitúan dentro de la primera opción, otros en la segunda, pero la mayoría de los teóricos lo ve como el paso entre la modernidad tardía e inicios de la posmodernidad Robert C. Morgan (2003) escribe:

Se podría considerar el arte conceptual tanto la conclusión de un periodo como una señal del inicio de otro. En cierto sentido, podríamos decir que el arte conceptual se movió a través de la penumbra que conduce de la modernidad a la posmodernidad (p.10)

El arte conceptual surge de la influencia de varios movimientos, como el arte minimalista, el grupo Fluxus, el pop art, el nuevo realismo, el Land Art, el grupo Art and Language y de los ready-mades de Duchamp. Quizá mejor dicho, surge como consecuencia directa de las ideas de estos movimientos.

La postura inicial y que desarrollaron durante los primeros años los artistas del arte conceptual fue crear un arte antiformalista. No fueron los primeros en trabajar esta idea, pero sí los que la llevaron a sus últimas consecuencias en diferentes procesos y momentos artísticos. Colocaron como métodos centrales para las estrategias artísticas el utilizar la idea, el lenguaje y la teoría, y continuaron analizando problemas que heredaron de los movimientos modernistas anteriormente mencionados. Algunos de estos problemas son la recepción de la obra por parte del público, la mercantilización del arte y el rol que desempeña el arte en la sociedad.

Para dar cabida a todas las discusiones y reflexiones que generó el arte conceptual desde sus primeros años, aparecieron dos textos claves que permitieron que se tomara ese camino. Los textos referidos son del artista Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, del año de 1967, y el texto dividido en tres partes del artista Joseph Kosuth, *Art after Philosophy*, publicados en el año

de 1969, aunque en ambos casos los artistas venían trabajando con antelación las ideas y conceptos que ahí exponían, y por lo tanto siguieron publicando sobre esto en diferentes medios. Por supuesto, no fueron los primeros y únicos artistas que teorizaron acerca de la situación del arte y en específico del arte conceptual.

Para una revisión general del arte conceptual, consideraremos el análisis propuesto por Robert C. Morgan, que divide las prácticas conceptuales en tres métodos: el estructuralista, el sistemático y el filosófico. Para explicar el primero Morgan (2003) escribe: “El método estructuralista en el arte conceptual depende de la relación existente entre el significado ausente (el objeto) y el significante (el concepto), este con una función particular” (p.20). En este método los artistas conceptuales como Lawrence Weiner y Joseph Kosuth, (véase Imagen 16) analizaban la idea en el que el significado varía o se transforma dependiendo del lugar donde se encuentre, de tal manera que sus obras principalmente a base de textos colocados en espacios públicos¹⁶o en las galerías, demuestran que los significados van variando dependiendo de su localización, haciendo hincapié en el proceso de decodificación de una imagen, texto, fotografía, mapa, etc., así como de una dialéctica, de lo ausente y lo presente, e incluso de cuestionar la validez de los sistemas artísticos como modo de decodificación única, confrontándolo con sistemas de decodificación no artísticos (colocándolos en periódicos, revistas, vallas publicitarias entre otros). Por lo tanto, el método estructuralista conceptual busca una conclusión o resolución por parte del espectador ante la obra desmaterializada, pero estas conclusiones no serán únicas ni verdaderas.

¹⁶ Véase las obras *Texto/Contexto*, de Joseph Kosuth, 1978 y 1979.

Esteban Nava B.
Arte público como práctica en la economización artística



Imagen 16. Una y tres sillas. Joseph Kosuth, 1965,
<https://www.theartstory.org/artist-kosuth-joseph-artworks.htm>

En el uso del método sistemático, los artistas conceptuales más reconocidos, por aplicarlo a su obra, serían la artista alemana Hanne Darboven y el artista japonés On Kawara, de este último por su serie de postales enviadas a Kasper König en 1968 o su serie *Today* de 1966 (véase Imagen 17), una serie de cuadros que incluían únicamente la fecha en la que se elaboró (oct.14,1981) cada cuadro, mismo que se tenía que terminar de pintar en el día que se iniciaba (de no ser así destruía la obra). Cada cuadro se conserva en una caja de cartón donde incluía Kawara un recorte del mismo día de un periódico local del lugar donde se encontraba trabajando.



Imagen 17. Serie Today. On Kawara, 1973,
<https://www.artmarketmonitor.com/2012/01/10/on-kawara-leaves-little-trace-but-art-and-prices/>

El método sistemático del arte conceptual explora el uso de sistemas, repeticiones y seriaciones como método de trabajo, que pueden incluir desde graficas, calendarios, números, operaciones, fotocopias, entre otros. Morgan (2003) escribe: “Puede que los sistemas de información signifiquen algo, pero lo que es realmente significativo es la manera en que operan los sistemas” (p.24). Por lo tanto, el método conceptual en que los artistas implementan un sistema con una lógica particular, que de primera instancia pudiera parecer irracional, arbitrario o sin sentido, más si se mira solo una parte de la obra y no su totalidad (las postales de Kawara no tendrían sentido si solo se conociera una), haciendo visible que pueden las obras artísticas funcionar como

estructuras de conocimiento y que las obras artísticas funcionan en el mundo en relación con otras obras artísticas, y que a partir de esa relación con unas obras o con otras estas pueden cambiar su significación. En otras palabras, los artistas conceptuales crean un sistema con unas reglas establecidas, sistemas que en ocasiones solo funcionan para una obra o para un conjunto de ellas.¹⁷ Estos sistemas les permiten ordenar y realizar una serie de obras que no pueden ser analizadas con otros paradigmas que no sean los que ellos han propuesto. Un error común es querer explicar una obra conceptual a través de la estética modernista, lo cual haría imposible entenderla como obra o como arte.

El método filosófico establece una relación más directa con las formas de enunciar, desde el arte como disciplina de conocimiento, donde existen diversos modos de investigación, a partir del discurso inteligible: “Los procesos discursivos del arte tienen prioridad sobre la producción” (Morgan, 2003, p. 30). Así se logró entrecruzar con otras disciplinas, algo que durante la modernidad parecía casi irracional. Artistas como el francés Bernar Venet, que llevó sus investigaciones a otras áreas como las ciencias naturales y sociales, priorizaba el proceso creativo, rechazando la sensibilidad como modo de aproximación a las obras. Escribe Guash (2007) respecto a esto: “La consideración del arte no como una praxis, sino como una actividad. Hacer arte en el sentido de vivencia, de percepción; hacer arte para acotar las fronteras arte-vida y reivindicar territorios no artísticos (matemáticas, lógica, sociología, etc.) como material artístico.” (p.171). Buscando una epistemología a través del arte y escudriñando una práctica crítica, se apelaba a que el público tuviera un papel activo, a que se involucrara en la obra (no físicamente), sino a un nivel intelectual. Para entender lo que buscaban los artistas conceptuales al intentar validar la

¹⁷ Lo cual lo vuelve complicado para un espectador no familiarizado con este tipo de arte llegar a entender los sistemas que ahí se plantean por el artista.

importancia de una inteligencia que se puede desarrollar en el arte, retomemos lo que escribe Jacques Rancière (2011a) sobre la inteligencia: “La emancipación intelectual es la verificación de la igualdad de inteligencias. Ésta no significa la igualdad de valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino la igualdad en sí de la inteligencia en todas sus manifestaciones” (p.17).

La importancia del arte conceptual y sus estrategias en relación con el arte público está en la concordancia por su lucha entre la idea contra la forma. No es que en el arte público se tome la idea como única forma artística de generar conocimiento, pero los artistas conceptuales en su momento tuvieron que llegar a las últimas consecuencias para marcar esta diferencia (idea sobre la forma) y para separar y superar la idea moderna del arte, sobre todo al mostrar y desarrollar que el arte es una forma de crear conocimiento, capaz de generar un discurso propio, no solo como una reflexión de problemas sociales, culturales, económicos, es decir, no como representación o ilustración de ideas, eventos, situaciones o sentimientos. Morgan (2003) escribe: “El arte dejó de consistir en un objeto para ser interpretado y pasó a ser centro de una investigación acerca del propio fenómeno del arte” (p.32). Esto abre el camino a un nuevo tipo de arte, con estrategias y técnicas distintas, y sobre todo encamina a lo que concebimos como arte público.

Siguiendo con la revisión de momentos históricos claves para el arte público, tendremos que mencionar al videoarte y en lo que se trasformaría unas décadas después, en lo que se ha llegado a denominar arte de los nuevos medios. El videoarte, al igual que muchas estrategias posmodernas, tuvo antecesores y se realizaron algunas obras previas, por lo que en este caso se pueden encontrar algunas obras a partir del video antes de que el videoarte fuera tema de debate, véase el caso del artista Nam June Paik. Sin embargo, no es hasta que se generaliza la práctica cuando se comienza a hacer un análisis como estrategia artística. En el caso del videoarte esto sucede en los años sesenta gracias al lanzamiento comercial de cámaras de video portátiles

(portapack), lo que permitió que un gran número de artistas pudieran acceder a su uso. Anteriormente, solo pocas instituciones, empresas o individuos podían darse el lujo de adquirir una cámara de video, la adquisición del equipo tenía un alto costo, así como el soporte técnico, la producción y la edición de videos. Gracias a la comercialización de videocámaras portátiles a un menor precio, se empezó a ver aparición como herramienta en todas las áreas artísticas, así lo escribe Guash (2007): “El vídeo se incorporó entonces al instrumental de la escultura, la música, la danza, la performance, etc., y se convirtió, también, en vehículo artístico primario de algunos artistas” (p.442). Algunos artistas se convirtieron automáticamente en antagonistas de las cadenas de televisión, que mantenían casi un monopolio de las formas y usos del video, estableciendo lo que podía o no se podía ser grabado. Jonathan Crary (2001) escribe: “La televisión se ha planteado conceptualmente como un sistema semiótico que uno puede <leer>, o como un elemento superestructural *a través* del cual se ejerce poder” (Wallis -Ed.-, 2001, p. 284). Este fue el contexto en que el videoarte aparece en la escena artística a finales de los años sesenta.

Si bien es cierto que el videoarte en sus inicios puede leerse como antagonista al video comercial y a la televisión, después de algunos años fue detonada, por los artistas, la capacidad del video en generar nuevas estrategias artísticas, como la videoinstalación, videoescultura, videoperformance, entre otros. Esto significó generar nuevos discursos de conocimiento y narrativas, apoyándose en bases teóricas de movimientos como el arte conceptual, Fluxus, pop art, etc., para hacer sus propias investigaciones y resultados. Artistas como Dan Graham, Bruce Nauman, Gary Hill, Dara Birnbaum y Bill Viola, entre otros, desarrollan el potencial del videoarte gracias a su proceso de creación (temas, lugares, planos etc.), edición (distintos audios, superposición, aceleración, ralentización, etc.) y presentación (proyecciones en diferentes espacios, medios y tiempos), generando diferentes lenguajes y cuestionando los anteriores.

Ya en los años noventa surge el arte de los nuevos medios, este término puede englobar a una serie de movimientos desarrollados desde esos años a nuestros días, que varían de nombre, así lo escribe Guash (2007): “Y a tenor de las rapidísimas mutaciones y vulgarizaciones que sufre este tipo de arte, ya se pueden mencionar algunos nombres sin duda significativos en la utilización artística de tecnología de punta” (p.465). Uno de los tantos nombres que se han usado son arte digital, arte multimedia, net art, arte interactivo, media art, arte cibernético, arte de redes, entre otros. Podríamos establecer como arte de los nuevos medios a las obras que de alguna manera están involucradas en el uso de las tecnologías emergentes, tanto los dispositivos como los usos de estos. Usualmente, se trata de tecnologías mediáticas que son aplicadas a la comunicación, por lo cual pueden variar las herramientas tecnológicas que se usan y estas han estado en un continuo crecimiento, desde la videocámara a la computadora, como servidores, videojuegos, celulares, GPS, *softwares*, *hardwares*, chips, internet, pantallas, redes, microcontroladores, sensores, por mencionar algunos.

Tomando prestada la premisa de Giovanni Sartori (2009): “No debemos confundir nunca el instrumento con sus mensajes” (p.37), algo importante que se precisa aclarar es la diferencia que nos hacen entender Mark Tribe y Reena Jana (2006) entre las tecnologías utilizadas y sus fines: “Con todo, el arte de los nuevos medios, no se define en función de las nuevas tecnologías mencionadas; al contrario, son los artistas, quienes, al emplear dichas tecnologías con propósito crítico o experimental, las redefinen como medios artísticos” (p.7). Así que el papel de los medios tecnológicos es importante, pero lo principal es la forma en que se usan y para qué fines, de esto dependen los múltiples discursos que se han generado a partir de estas obras.

Ha existido una proliferación de artistas que participan en el arte de los nuevos medios, esto se debe a que a partir de los inicios de los años ochenta, con la aparición de las computadoras

personales (lo mismo que pasó con el videoarte), la computadora dejó de ser un artículo de lujo y poco a poco se introdujo en la vida cotidiana, pero realmente fue a partir de los años noventa cuando empezaron a surgir avances significativos en *softwares* y *hardware* para manipulación y creación de imágenes, música y video, para crear contenido web y desarrollar programas. Lo anterior, combinado con la aparición de internet como nueva herramienta, abrió la posibilidad de ser utilizados como medios artísticos, cambiando significativamente la forma del trabajo del artista y su obra. Carlos Fajardo Fajardo (2006) escribe: “Otro lenguaje, otra forma de comunicación, otros sentidos, son los que adquieren las esferas técnicas tecnológicas, cuando forman parte de la obra artística” (Marchán -Ed-, 2006, p. 74). Algunos artistas o grupos de artistas que han desarrollado estos nuevos lenguajes y creado narrativas distintas son Electronic Disturbance Theater, Etoy, Rafael Lozano-Hemmer (véase Imagen 18), Mark Napier, Torolab, Jeffrey Shaw.



Imagen 18. Intersección articulada. Rafael Lozano-Hemmer, 2011, http://www.lozano-hemmer.com/showimage.php?img=2014_hobart_MONA&proj=254&type=artwork&id=5

Existen muchas nuevas formas de experiencias artísticas que se han generado desde el videoarte y el arte de los nuevos medios, pero solo se analizarán dos formas que se vinculan directamente con el arte público. La primera es la creación de comunidades y la segunda el papel del espectador. Es difícil imaginar y hablar de colaboración entre varios artistas, en proyectos que pueden durar años en producirse, esto en contraste con la idea romántica del artista como genio incomprendido o el de la modernidad del artista como productor solitario en su taller de trabajo, Shiner (2004) escribe: “Todo esto contrasta con las normas dominantes de nuestro moderno sistema de arte, donde el ideal no es la colaboración inventiva sino la creación individual” (p.26). En la mayoría de los movimientos artísticos revisados anteriormente, aunque se habla de grupos de artistas con unas ideas en común respecto al arte con el que desarrollan propuestas en sintonía al movimiento y sin olvidar las excepciones que hemos visto o los casos aislados, seguían siendo individuos los que realizaban una obra. Mark Tribe y Reena Jana (2006) escriben:

Los artistas de los nuevos medios a menudo trabajan en régimen de cooperación, bien en grupos ad hoc o en colaboraciones a largo plazo. De manera similar a las producciones cinematográficas o teatrales, muchos proyectos de nuevos medios (en especial los más complejos y ambiciosos) precisan una amplia gama de aptitudes tecnológicas y artísticas para ser llevados a cabo. (p.12)

Este cambio de trabajo por parte de los artistas marca un parteaguas en trabajos de colaboración y arte participativo. Esta nueva forma de comunidad se debe a una de las ventajas que ofrecen algunas de las herramientas más utilizadas por estos artistas, algo que forma parte de las computadoras y el internet, como es la conectividad inmediata entre personas que están en diferentes partes del mundo, el poder trabajar de forma simultánea en un proyecto sin necesidad

de vivir en el mismo país. Gracias a esta conectividad, se empezaron a generar comunidades virtuales (no implica la no existencia de estas), nuevas articulaciones de lo común y lenguajes locales (programación, paginas, software, etc.), que dieron como resultado trabajos colaborativos que poco a poco fueron ganando adeptos y fueron apreciados bajo otras perspectivas de trabajo artístico. Acerca de la comunidad online, Brea (2004) escribe: “No es otra cosa que un territorio de *presencia y participación*, un dominio virtual (lo digo también en el sentido web) en el que se comparte la construcción del discurso a través del diálogo coparticipado” (p.67). Esta participación genera una nueva forma de redes de información nunca vista, de videos, imágenes, textos, sonidos, música, programas, archivos, base de datos, etc., que estaban en su disposición en cualquier momento y lugar.

Estas redes de información tuvieron un gran auge entre los artistas, en parte también por la motivación que proporcionaba la facilidad y su libre acceso, permitiendo así no solo el trabajo colaborativo directo con proyectos en un grupo, sino una colaboración sin participación directa con cualquiera. Todo esto, a través de programas de edición y manipulación, permitió una proliferación de obras basada en la apropiación, fotomontaje, collage, intervenciones, sampleado, simulacro, pastiche, parodia, plagio, montaje, hibridación de otras obras o imágenes de la cultura. Estas técnicas no eran en su mayoría un recurso nuevo en el arte, se venían generando desde los dadaístas, los situacionistas y hasta en el pop art, pero fue hasta la posmodernidad donde se amplió su uso y donde obtuvo las características que la definen y que se encuentran en todas las disciplinas, desde la pintura a la fotografía.

Estas prácticas extendidas y utilizadas globalmente abrieron un nicho de oportunidades económicas. “La macroindustria que rápidamente nace alrededor de internet universaliza –masifica- las condiciones de emisión y recepción: pero se apropia y monopoliza –acallando toda

pretensión de independencia- las de distribución” (Brea, 2004, p. 80). De tal manera que no tardó en que las leyes de propiedad intelectual, derechos de autor y de uso de materiales de creación por otros que circulaban en el internet, se volvieran más restrictivas y más herméticas en cuanto al uso de la información que se subía. Esto fue una guerra entre las grandes compañías disqueras, cinematográficas, periodísticas e incluso de informática (los creadores de programas y software) contra las comunidades del ciberespacio, no solo contra los artistas que usaban esta facilidad de acceder a la información y compartir su trabajo, sino todas las comunidades que se crearon con fines similares de compartir y acceder a música, videos, fotografías, textos, etc.

Esto orilló a los artistas que les interesaba seguir creando comunidades en la red a que defendieran la idea a la libertad del acceso de la información y además crear otros modelos alternativos a los establecidos por las instituciones para generar y compartir sus obras. Los artistas empezaron a desarrollar códigos abiertos y softwares de libre uso, pero para el desarrollo y mejoramiento de estos se requería el trabajo en conjunto de muchos actores, en donde cada uno puede ir incluyendo códigos para ir actualizando estos programas abiertos, todo esto sin fines de lucro, y con una idea fija, una comunidad altruista de libre acceso y para poner a disposición de todo el mundo, véase el caso de Teleportacia, 010010101001.org o Jodi.

Las prohibiciones y el control de la información por las grandes empresas originaron la creación del *hacker* o el pirata informático, que puede proceder de muchas formas y trabajar con diferentes códigos de ética (para analizar este punto, sería necesario realizar toda una investigación).¹⁸ Volviendo al arte de los nuevos medios, existen artistas que se autodenominan *hackers* y llevan sus prácticas artísticas a estos terrenos, como Critical Art Ensemble y Knowbotic

¹⁸ Para mayor información véase el libro de McKenzie Wark, A Hacker Manifesto, 2004.

Research. Incluso algunos artistas han optado por lo que se ha llamado hacktivismo, que involucraría una actividad política en la intención del hackeo, como ejemplo Cornelia Sollfrank y su proyecto ciberfeminista -Fémale Extensión- (véase Imagen 19), en el cual colaboró con diferentes *hackers*, mediante la creación de un programa informático por el cual, a partir de páginas web existentes se toma parte de estas y se mezclan, creando una obra de net art. Esto fue planteado para el primer concurso de net art “Extensión” en Hamburgo; creó varias mujeres artistas-fantasmas (nombres, nacionalidades, edades, etc.), para que participaran en dicho concurso y que existiera una mayor representación femenina y así tener mayor posibilidad de que una mujer ganara uno de los tres primeros premios. El día en que se anunció a los ganadores, Cornelia divulgó la verdad sobre su obra, y aunque sus artistas-fantasmas eran la mayoría de los participantes, fueron tres hombres los que ganaron los premios del concurso.

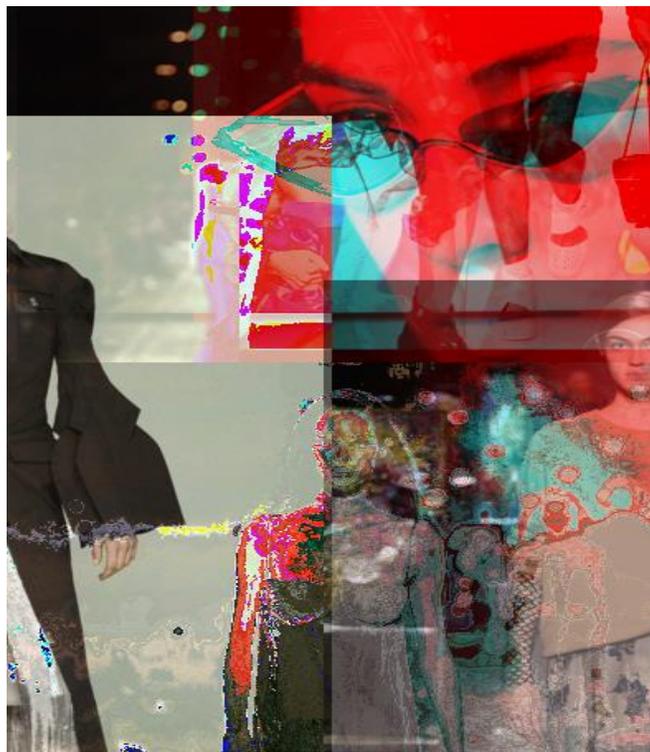


Imagen 19. anonymous-Camille_Hurel@Mar, a partir del programa Fémale Extensión. Cornelia Sollfrank, 1997, https://nag.iap.de/?ac=single&file=anonymous-Camille_Hurel@Mar_7_22.29.36_2019.png

El segundo punto que se retomará es el papel del espectador en el arte de los nuevos medios, siguiendo con la misma idea de crear comunidad o lo común por parte de los artistas. Una consecuencia lógica es que dentro de las propuestas de comunidad no solo abarcara a otros artistas, sino al espectador, o en otras palabras, el papel del espectador dejó de ser pasivo ante la obra para convertirse en parte de una comunidad. Hemos visto cómo en otros movimientos artísticos el papel del espectador pasó de ser pasivo a participativo, a involucrarse con la obra de diferentes formas, incluso a formar comunidades, pero lo que han logrado las comunidades del arte de los nuevos medios es un nuevo paradigma. Vamos por partes, como mencionamos, muchas de las obras de los artistas se encuentran en la red, lo que permite acceder desde cualquier lugar (mientras exista una conexión de internet) y no como tradicionalmente ocurría, que se tenía que ir a un museo, galería, bienal, feria de arte, entre otros, para poder acceder a la obra. A partir del arte de los nuevos medios, se generaron otras formas de acercarse al arte y de presentar obras. Algunas de las obras no solo permitían ser vistas desde cualquier ordenador, sino una participación en las mismas, Brea (2004) escribe:

En el espacio de internet, en efecto, ese horizonte de “comunidad de productores de medios” se perfilaría fundamentalmente como modelo de participación, intentando reemplazar el tradicional esquema unidireccional y verticalizado emisor → receptor por el de un rizoma diseminado de utilizadores. (p.77)

El espectador no solo se volvió participativo en la obra, sino que se vuelve parte de la lógica de arte de los nuevos medios parte de una comunidad, en la cual se puede subir, bajar o editar información, imágenes, videos, audios, etc. Su participación en la comunidad puede ser activa o incluso solo como espectador de lo que se le presenta. Existen también obras interactivas en las que el espectador participa en el desarrollo o modificación de la misma, (Rafael Lozano-Hemmer),

y otras donde la participación del espectador logra interactuar con la obra de distintas maneras y apreciar en diferentes momentos distintas facetas de la obra. Esto, sobre todo, en obras donde al pulsar ciertos íconos, al entrar en diferentes enlaces o al regresar, por ejemplo, un mes después, el espectador se encuentra con que la obra se transformó. En otras palabras, la obra se va desarrollando de acuerdo con lo que el espectador realice (Natalie Bookchin), de ahí la importancia de entender lo común como estrategia artística y social. Por lo pronto, las posibilidades del arte de los nuevos medios para generar una estrategia, van cambiando y expandiendo sus alcances sociales, culturales y económicos.

Como último movimiento o estrategia que se consolida y desarrolla durante la posmodernidad, que tiene relación con lo que denominamos arte público, es el arte activista. Lucy R. Lippard (2001) escribe al respecto:

El arte activista no está circunscrito a ningún estilo particular, por lo que es probable que sea más fácil definirlo si se atiende a sus funciones, que abarcan también un amplio abanico. La mayor parte de su producción no se limita a los medios artísticos tradicionales: suele abandonar marcos y pedestales. (Wallis -Ed.-, 2001, p. 344)

Existe una dificultad en el querer englobar el arte activista con una breve explicación de lo que este conlleva, por lo cual solo se tratará de explicar sus inicios y sus principales aportes y estrategias a la cultura, la política y la sociedad.

Se podría pensar que el arte activista es el siguiente paso del arte político, una postura que algunos artistas pueden o no tomar. Lippard hace un análisis completo de las diferencias entre posturas, en resumen, señala que el arte político es el que en sus temas utiliza, describe, refleja, comenta, emboca, analiza de manera realista, crítica, irónica o simbólica los problemas sociales,

políticos, culturales y económicos. Este arte se desarrolla con mayor presencia en los años sesenta y setenta con artistas como Leon Golub, Nancy Spero y el grupo neoyorquino Cityarts Workshop. Lippard (2001) escribe: “Mientras el arte «político» tiende a *preocuparse* socialmente, el arte activista tiende a *implicarse* socialmente –no se trata de un juicio de valor, cuanto de una elección personal” (Wallis -Ed.-, 2001, p. 351). Si bien el arte político no alude a un estado continuo de preocupación, el arte activista en su mayoría sugiere un estado continuo de implicación.

El arte activista surge a partir de los primeros años de la década de los ochenta. Como hemos visto, estos años fueron fundamentales en muchos países para los cambios que se generaron en el arte y para los inicios de la posmodernidad. Estos cambios vienen a raíz de la crítica que generaron las nuevas posturas políticas en materias relacionadas con lo social, lo político, lo económico y lo cultural. Toscano (2014) escribe: “Ronald Reagan en los Estados Unidos y Margaret Thatcher en el Reino Unido lanzan en esa década un ataque frontal a las formas sociales de organización y encumbran desde todos los medios estatales posibles el individualismo” (p.63). Si bien la posmodernidad abrió la posibilidad de nuevos lenguajes al no creer en los relatos hegemónicos que proponían un estado quo, los artistas y la sociedad en general empezaron a cuestionar los roles establecidos y las políticas sociales a los que eran sometidos a partir de un estado paternalista y sus medios de representación. Continuando las luchas sociales no resueltas de las décadas anteriores, como el género, la identidad étnica y racial, la sexualidad, la diversidad cultural, el derecho al aborto, el sida, entre otros, empezaron a crear discursos disidentes, movimientos sociales, revistas, cine, radiodifusiones o carteles, con el objetivo de dar una visibilidad social que les era negada.

Algunos artistas se vieron como ciudadanos, afectados por las desigualdades sociales, por lo que buscaron colaborar con grupos a los que pertenecían (grupos vulnerables, minorías), algo que hace que el proceso de su trabajo difiera con los diferentes procesos artísticos en general.

Rancièrè (2011a) escribe respecto a la capacidad de la imagen política: “Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible de lo decible y de lo pensable. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto” (p.103). Los artistas activistas ya no solo querían estar como observadores o narradores, por lo que una de las formas de su implicación en estos movimientos fue crear tácticas y estrategias que visualizaran la posición del movimiento al que pertenecían. Una de las búsquedas de estos artistas era que la capacidad del *hacer* fuera igual de importante que la capacidad de *hacer ver*, y que esto ocurriera en contextos y medios sociales adecuados a su lucha, para no caer en los mismos canales de difusión existentes y para evitar una mala interpretación por parte de agentes ajenos al movimiento. Lo anterior, tratando de que otros más puedan no solo ver lo que ellos ven, sino de lograr un cambio en lo que ellos pueden hacer, generando conexiones sociales. Véase el caso de Mierle Laderman Ukeles, Carnival Knowledge, Guerrilla Girls, Group Material, Gran Fury, Suzanne Lacy (véase Imagen 20). Gracias a estos movimientos activistas y a las formas de involucración por parte de los artistas, las nuevas estrategias empleadas han sido decisivas para entender el papel que juega el artista en lo que denominamos arte público.

No se habrían logrado los avances sociales a partir de los movimientos activistas si se hubiera trabajado como artista individual. Los logros se deben al trabajo en comunidad y la participación en lo común, a diferencia de otras obras de artistas, en las que ellos generan la comunidad con ciertos fines establecidos, Lippard (2001) escribe:

Gran parte de la obra activista es fruto de la colaboración o la participación, y su sentido se deriva directamente del valor de uso que posee para una comunidad particular. Las necesidades de una comunidad proveen al artista tanto salidas como de fronteras. (Wallis -Ed.-, 2001, p. 358)

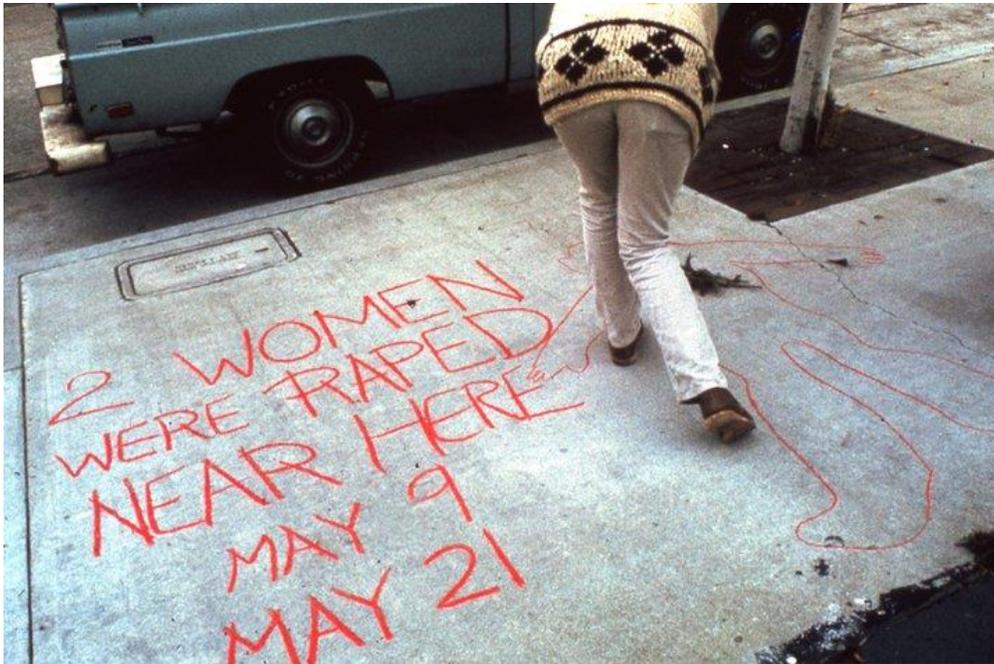


Imagen 20. Tres semanas en Mayo 1977. Suzanne Lacy, 1977,
<https://www.tate.org.uk/art/artists/suzanne-lacy-13736/who-is-suzanne-lacy>

Cada artista activista forma a partir de lo que la comunidad le da y necesita, no a partir de lo que el artista quiere y cree mejor. Sus propuestas varían conforme al lugar y momento, son trabajos coordinados y en colaboración con otros iguales a él, no artistas, sino ciudadanos.

Otra forma de arte activista que se genera en el arte es contra el sistema artístico, conocida como crítica institucional, este se abordará en el siguiente capítulo.

Después de revisar los momentos claves de la historia del arte, lo cual nos permite entender de mejor manera cómo se puede llegar hacer y decir del arte público y por consiguiente lo que representa ser un artista que trabaja en espacios públicos, sin miedo a confusiones ni interpretaciones erróneas sobre el porqué se hace, se puede afirmar que el arte público nace a raíz de cada victoria del arte contra el sistema artístico, a partir de cada nuevo lenguaje usado por los

artistas, las transformaciones que se han generado en el público en relación directa con las diferentes obras y sobre todo de la capacidad de ver en el otro la posibilidad de crear lo común.

Asimismo, después de un breve análisis de los momentos artísticos que influyen para poder hablar de un arte público, tendríamos que explicar un concepto fundamental para entender en su totalidad la gran diferencia entre arte para un público y arte público, como es la agencia.

Para entender lo que sería un arte público, es necesario abordar el papel que juega la *agencia*. Para el desarrollo conceptual de este término, tomaremos lo escrito por el antropólogo Alfred Gell (2016). La agencia puede ser ejercida por el artista o por la obra de arte hacia un destinatario o paciente, que sería el público o espectador, pero esto lo explicaremos por partes.

Gell propone que a partir de la agencia se puedan analizar tanto las producciones artísticas como las no artísticas. En dicho análisis no genera ningún interés el realizarlo a partir de la interpretación de los significados o símbolos de las obras. El análisis se centraría en la intencionalidad y en la red de relaciones que originó o hizo posible la pieza de arte (la cual cuenta con agencia o es agente) y a la par en poder identificar los efectos que esta produce al espectador destinatario. Gell (2016) escribe sobre la agencia: “El agente es quien <hace que los sucesos ocurran> en su entorno... los agentes provocan <acciones> que <inician> ellos mismos por sus propias intenciones. Son la fuente, el origen de los sucesos causales de manera independiente al estado del universo físico” (p.48). El análisis que aquí se realiza toma en cuenta la teoría de la agencia de Gell y la obra de arte, la cual es agente y produce agencia al espectador, pero no como un objeto aislado con características formales, sino como algo que surge de la relación de la obra con su contexto, es decir, el cómo, por qué y su lugar de producción, en relación recíproca con el destinatario, con lo que a este le puede o no afectar y lo que esta acciona. La importancia de esta

relación agente-paciente o agencia–destinatario se debe a que no puede existir agencia sin un paciente o paciente sin agencia, en otras palabras, no puede existir un arte público sin tomar en cuenta el contexto y sobre todo a un público en específico.

La teoría de Gell para entender el arte y los objetos que produce se desarrolla dentro de un flujo de relaciones o interacciones sociales concretas, haciendo hincapié en que jamás se podría producir arte fuera de estas. Si estas relaciones o interacciones fueran distintas, el objeto y la agencia no sería reconocible como arte. Gell (2016) escribe:

Los objetos de arte se producen y circulan en el mundo externo físico y social. La producción y la circulación tienen que someterse sobre ciertos procesos sociales objetivos que se conecten con otros distintos, como el intercambio, la política, la religión y el parentesco. (p.33)

Por lo cual, a partir del análisis de estas relaciones sociales particulares en el desarrollo de cada obra de arte público, se hacen presentes o visibles y a la vez da razón de ser del arte tanto en sus procesos de producción, desarrollo y circulación de la obra, teniendo una relación directa con lo que se llega a producir como arte público y con las estas redes sociales que permiten la producción. De ahí la importancia del análisis de los momentos históricos que hoy nos permiten reconocer como arte las diferentes manifestaciones de arte público.

Una de las características de la agencia es que puede ser cualquier objeto o persona y puede ser transferible, cambiada o anulada, en relación con las interacciones sociales que se establezcan, haciendo único cada caso de estudio que se realice, a partir de lo propuesto por Gell. Gracias precisamente a las características con las que cuenta el concepto de agencia en el arte, descubrimos que la agencia no tiene que ver solo con un estilo o una estrategia artística, tampoco que fuera exclusiva de algún momento histórico, época o de alguna clase de arte, sin importar que sea alta,

baja o de masas, en pocas palabras, la agencia es aplicable a cualquier categoría u obra que se puedan encontrar en el arte. Además de lo anterior, la categoría de agencia puede ser utilizada para cualquier objeto no artístico, ya sea un diseño, ropa, un edificio, un coche, entre otros.

No se debe confundir esta aparente versatilidad de poder usar la agencia con una facilidad o sencillez en su aplicación para el arte. Como hemos visto, la agencia es un complejo análisis de situaciones, relaciones, intenciones, procesos, interacciones, transiciones, circulaciones y producciones del agente con el paciente y del paciente con el agente. Por lo tanto, cada caso de estudio de agencia en una obra de arte se tendría que realizar con un conocimiento específico de la obra y el contexto en que se desarrolló, como el lugar donde se enuncia dentro o en relación con otras obras, tarea que no siempre resulta sencilla.

Tendríamos que retomar las estrategias que ayudarían a realizar una obra de arte público: la creación de lo común, el espacio vivido y la agencia nos permiten en primera instancia un acercamiento mucho más específico a la multitud de factores, elementos, problemáticas que existen en cada espacio público. En un segundo momento nos sirven como límites o para localizar lo que realmente una obra de arte público pueda decir o hacer en un espacio y tiempo específico.

Si bien los tres conceptos provienen de disciplinas no artísticas, de la antropología (agencia), geografía (espacio vivido) y de la sociología (lo común), esto refiere a un relevante interés del arte a participar en la sociedad. Claire Bishop (2016) escribe:

Por esto quiero decir que un análisis de este arte debe involucrarse necesariamente con conceptos que han tenido tradicionalmente mucha más vigencia dentro de las ciencias sociales que en las humanidades: comunidad, sociedad, empoderamiento, agencia... el reconocimiento de que es imposible abordar adecuadamente un arte socialmente orientado *sin* recurrir a estas

disciplinas, y que esta interdisciplinariedad iguala (y se origina de) las ambiciones y contenido del arte mismo. (p.20)

Al referirnos que una obra de arte y en específico de arte público puede ser analizada a partir de la agencia de lo común, estamos implicando que cuenta con ciertas características sociales, culturales, económicas, políticas y artísticas que se involucran en uno o en diferentes momentos de su producción, desarrollo, circulación y muestra de las obras. Como se ha descrito, lo común se basa en la comunicación entre singularidades o individuos y se construye gracias a los procesos sociales colaborativos de la producción. Esta producción se analizará a partir de la agencia centrándose en la intencionalidad de la obra y en la red de relaciones que originó o hizo posible la pieza de arte público, así como identificar los efectos que esta produce al espectador destinatario. En específico, la agencia se encontrará en la producción de lo común, recordando que la agencia no se inventa o se descubre, sino que se crea, se genera, por lo que es una relación indivisible cuando, a partir de una obra, un grupo de individuos con características distintas, gustos o actitudes (multitud), desarrolla puntos en común. Esta posibilidad que se da para la creación de lo común es la misma posibilidad de generar la agencia que surge a partir de las mismas situaciones, relaciones, intenciones, procesos, interacciones, transiciones, circulaciones y producciones que forman lo común y que vuelve destinatarios tanto a los participantes como al público.

Algunos artistas y obras que se pueden ser analizadas bajo este contexto de arte público con agencia de lo común serían los siguientes: Nuria Güell, con la instalación *Ayuda Humanitaria* (2008-2013); Alfredo Jaar, con la instalación *The Lament of Images* (2002), Tania Bruguera, *Catedra Arte de Conducta* (2003-2010); Antoni Abad, con el proyecto *megafone.net* (2014-); el colectivo Superflex, con su proyecto *Tenantspin* en la ciudad de Liverpool (2000-); el colectivo Oda Projesi, con el proyecto *FAIL# BETTER* (2004); Artur Zmijewski, con su videograma *Them*

(2007); Rogelio López Cuenca, con su video instalación *Walls* (2006); Bouchra Khalili, con su instalación *The Mapping Journey* (2008-2011) (véase Imagen 21); y Suzanne Lacy, con su obra *Between The Door and the Street* (2013). Las mencionadas, son solo algunas obras de las muchas que podemos encontrar hoy en día.



Imagen 21. *The Mapping Journey*. Bouchra Khalili, 2008 – 2011, <http://www.iam-africa.com/alternative-perspectives-bouchra-khalilis-mapping-journey-project/>

Si bien existen muchos y diferentes ejemplos de cómo una obra de arte público con agencia de lo común se crea o se desarrolla, algunas a menor escala, otras por diferentes medios, duración o participación, cada uno merece un análisis distinto y particular para una mejor comprensión. Con el fin de plantear nuevas posibilidades de análisis de obras artísticas contemporáneas, Jacques Rancière escribe (2011): “Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar

el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades” (p.51). Por lo tanto, para hablar de un arte público sería conveniente tomar en cuenta estas características de lo común, el espacio vivido y la agencia para un desarrollo de las obras con esperanzas de modificar lo perceptible, lo pensable y, ¿por qué no?, modificar el conocimiento y lo posible para el arte público a partir de la realización y un análisis de cada obra.

Por lo anterior, podemos decir que un arte público, a diferencia del arte para un público, es el que enfoca su desarrollo en ser participativo a nivel social, ya sea por su interacción con una comunidad, por hacerla partícipe o por crear una propia recordando lo diferentes que pueden ser las comunidades. A partir de las comunidades y sus relaciones se crea lo común, lo que une a partir de las diferencias e individualidades, ya sea forma momentánea, a largo plazo o incluso virtualmente. La obra tendría que ser significativa para la comunidad en que se realiza a partir de lo que la comunidad cuenta, no de lo que el artista llega a realizar sin conocimiento de esta, que tenga una respuesta-propuesta notoria de enunciación hacia cuestiones sociales, económicas, culturales, políticas o incluso artísticas, o en otras palabras, con una agencia. En cuanto a la existencia de una estética en el arte público, se tendría que retomar la idea que describe Rancière en su estética como política, recordando lo que escribió:

La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos. Este trabajo de creación de disensos constituye una estética de la política que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y movilización de masas. (2011b, p. 35)

Por lo cual, para hablar de una estética de la política en el arte público tendríamos que tomar en cuenta que todo el proceso de creación debe estar pensado para el lugar exacto en el que se va a emplazar o realizar la obra, conociendo lo que implica situar algo en un contexto determinado logrando cambiar las pautas normales que ahí se dan. Estos cambios no se tratan en la distinción de los modos de hacer arte, sino en los modos de ser arte a partir de una forma de aprehensión sensible en un espacio en común. Por lo tanto, son importantes los tejidos y la agencia que tendrá la obra a partir de ese contexto. Asimismo, es necesario buscar que el proceso tenga una importancia similar al resultado de la obra, es decir, que sea capaz de aportar nuevos lenguajes, diálogos, teorías, discusiones o situaciones al gran repertorio de conocimiento que es el arte. En algunos casos, se puede buscar una nueva estrategia de documentación de la obra, la cual podría ser otro medio o estrategia artística de conocimiento que aporte no solo al arte, sino a todos los implicados en los estudios de lo social. Finalmente, es importante lograr superar lo que entendemos hoy en día como arte, vida, sociedad, política y economía, para poder crear algo diferente, que sirva como posibilidad a los nuevos estudios, análisis y estrategias.

Capítulo 3

EL ARTE PÚBLICO Y LA ECONOMIZACIÓN

Una vez explicado lo que entendemos como arte y espacio público, en este capítulo se hará un análisis del sistema artístico. Dicho de otra manera, es difícil realizar un análisis completo de lo que entra en juego cuando denominamos algo como arte público, si no se toma en cuenta lo que sucede y lo que está en movimiento en su totalidad con el sistema artístico. De esta forma podremos vislumbrar cómo el sistema artístico está siendo usado por otros intereses ajenos o formas de control. Se usa la palabra vislumbrar debido a que lo que se pretende es realizar o encontrar un punto que sirva de reflexión y de discusión con perspectivas actuales que permitan un mejor entendimiento de estos cambios. Toscano (2014) encuentra el mismo problema cuando escribe lo siguiente: “Y es que «arte contemporáneo» se refiere a una serie de prácticas más o menos reconocibles más o menos esquivas, pero que, al menor intento de clarificación, aquello que les es común se desvanece, como humo envuelto en discurso” (p.10). Así que se tratará de aclarar algunos puntos que como se verán son importantes a la hora de explicar el sistema artístico contemporáneo.

Por lo tanto, partamos de lo que actualmente se denomina arte contemporáneo, que incluye una serie de normas, instituciones, procesos, actividades, valores (económicos, culturales, simbólicos, etc.), obras y personas involucradas. Cada una tiene una mayor o menor influencia dependiendo del lugar donde se realiza una obra de arte, ya que no todas las ciudades cuentan con bienales artísticas o escuelas de arte, aunque, sin importar en dónde se posicione uno como artista, curador, crítico o historiador de arte, por mencionar algunos involucrados, se es partícipe de mayor o menor medida de lo que es el arte. Para entender de una mejor manera todo lo que engloba el arte, nos referiremos a una cita de Andrea Fraser (2016):

De 1969 en adelante comienza a emerger una concepción de la “institución del arte” que incluye no simplemente el museo, ni tampoco solo los lugares de producción, distribución y recepción del arte, sino la totalidad del campo del arte como universo social... desde museos y galerías hasta oficinas de empresa y casa de coleccionistas, incluso el espacio público cuando en él se instala arte... y los lugares de producción del discurso artístico: revistas de arte, catálogos, columnas en la prensa popular, simposios y conferencias. Y así mismo están incluidos los lugares de producción de los productores de arte y de discurso artístico: el arte de estudio, la historia del arte y, ahora, los cursos de estudios curatoriales... engloba también a todos los “espectadores, compradores, marchantes y creadores”. (p.18)

Sobre lo anterior, se tendría que agregar o tomar en cuenta a las universidades, facultades o institutos de arte, ya que ahí hay maestros, investigadores y artistas trabajando, además de las áreas del gobierno que se encargan de la cultura y el arte, que en México correspondería a la Secretaría de Cultura, así como a burócratas, servidores públicos e intelectuales, que hacen posible que esta cumpla sus funciones. Asimismo, a centros culturales (privados o públicos), como las instituciones o personas que otorgan becas, premios, apoyos o residencias, a cualquier medio de exhibición en internet relacionado con el arte, ya sea de forma escrita, con reproducciones visuales o producción de obra (páginas, blogs, redes sociales, etc.), y a los nuevos estudios de gestión cultural o gestión de proyectos culturales. Seguramente faltarían por mencionar muchos más, pero con estos ejemplos logramos entender la complejidad y la diversidad de actividades, procesos y relaciones que incluye hablar del sistema artístico. Sin olvidar que cada día se generan nuevas funciones, cargos e instituciones, cabe aclarar que no se mencionan las combinaciones que existen hoy en día del arte con otras disciplinas, que por sus resultados y aportaciones al arte volvería aún más complejo el describir, como son los estudios culturales, la antropología visual, entre otros.

Si bien existen autores que se refieren a este conjunto de participantes y prácticas como “el mundo del arte”, sería erróneo y a la vez pretencioso nombrarlo así, debido a que puede traer una lectura equivocada de lo que es el arte, perpetuando incluso una justificación, que pudiera ser provechosa para algunos, sobre un posible carácter inexplicable, la autonomía en su quehacer y el distanciamiento de críticas externas, o que incluso se pueda entender como un conjunto de prácticas cerradas para alguien externo a este mundo. Fraser (2016) escribe: “Las representaciones del “mundo del arte” coma algo completamente diferente del “mundo real” ... como algo separado y distinto de “nosotros” ... Mantiene una distancia imaginaria entre los intereses sociales y económicos que afectan a nuestras actividades” (p.24). Además, si queremos que el arte se entienda como una disciplina de conocimiento (como es el caso de esta investigación), que puede llegar a ser discutido y a discutir con otras disciplinas de manera reflexiva y crítica, y si también se pretende tener injerencia social, política y cultural en la actualidad, se debería evitar usar esta formalidad, *del mundo del arte*. Groy (2016b) escribe: “Obviamente, el arte no puede reducirse a una serie de destrezas técnicas. Es por eso que hoy vemos la reemergencia del discurso sobre el arte como una forma de conocimiento” (p.104). Viéndolo desde otra perspectiva, sería como si otras disciplinas se nombraran de la misma manera (algo que no ocurre): el mundo de la psicología, el mundo de la geografía, el mundo de la antropología, por mencionar algunos ejemplos. Esto no sucede debido a que estas disciplinas generan y ven su conocimiento en una realidad y a que quieren ver sus estudios reflejados y vinculados con lo que pasa en este mundo. No les interesa crear o justificar su quehacer creando un mundo para su disciplina, fuera de todo, tanto para lo bueno como para lo malo.

Por lo tanto, para designar todas las prácticas que incluyen a personas e instituciones en el arte contemporáneo, como el sistema artístico, entendiendo éste como un conjunto de normas o prácticas, usaremos medidas que establecen el funcionamiento de lo que es el arte contemporáneo.

Al referirnos a un sistema, esto nos permite y nos abre la posibilidad de analizar, explicar, advertir, indagar sobre él, debido a que este sistema funciona en una realidad compartida, podemos relacionarlo y cruzar sus aportaciones con el de otros sistemas, disciplinas, leyes o teorías, que se encuentran en esta realidad social.

Es importante recordar que hay diferencias notables entre el sistema artístico de inicios del siglo XX y el de hoy en día, esto se debe en mayor parte a que el sistema se ha sabido transformar, adoptar, apropiar, desvincular y reinventar, a partir de lo que se ha generado a partir de este o en algún momento fuera de este. Si bien han existido tanto artistas como teóricos que han realizado críticas al sistema artístico por diferentes maneras, medios y áreas, el sistema artístico actual ha sabido manejar casi todo intento de resistencia, abolición o crítica a él. Shiner (2004) escribe:

Pese a esta larga tradición de resistencia, las obras de la mayor parte de los resistentes y apóstatas del arte bello han sido rápidamente absorbidas por la Iglesia del Arte y están actualmente incorporadas a los cánones artísticos y literarios que pretendían desacreditar. Sin embargo, aunque el mundo de las bellas artes se apropiaba de los actos de resistencia también expandía sus propios límites, en primer lugar, asimilando nuevos tipos de arte. (p.27)

Se podría mencionar como ejemplos de esta resistencia a los impresionistas y su crítica a la academia a finales del siglo XIX e inicios del XX, como ocurrió con algunos de los artistas y movimientos que ya se revisaron en el capítulo anterior (Duchamp, dadas, constructivistas, la internacional situacionista, Fluxus, minimalismo, arte conceptual, etc.), así como a los artistas que basaron sus obras en hacer evidente una crítica a las prácticas, organización y discursos del sistema artístico: a estas prácticas se les ha llegado a denominar prácticas de la crítica institucional. Entre estos, podemos encontrar a Daniel Buren, Hans Haacke (véase Imagen 22), Marcel Broodthaers, Michael Asher, Andrea Fraser entre otros. Claro que el funcionamiento actual del sistema artístico

no solo depende de la apropiación de estas resistencias artísticas (por llamarlas de alguna manera), sino por los cambios que se han desarrollado a nivel global, tanto económicos, culturales, políticos y sociales, cada uno de igual importancia para entender diferentes partes de este sistema artístico. Estos cambios mencionados se verán más adelante.



Imagen 22. Caballo de regalo. Hans Haacke, 2015, <https://www.chicagomag.com/arts-culture/September-2018/A-Very-Famous-Horse-Skeleton-Is-Coming-to-the-Art-Institute-of-Chicago/>

Continuando con las resistencias al sistema artístico o con la crítica institucional llevada por artistas, vemos hoy en día, quizá más seguido de lo que uno esperaría, desaprobaciones o reclamos respecto a estas resistencias artísticas, que nunca lograron su cometido porque en el arte no puede existir una crítica al sistema a partir del mismo sistema. Si vemos el funcionamiento del sistema artístico actual sin conocer la historia de este, se podría entender el porqué de estos

argumentos e incluso verlos como lógicos. En contraposición, si se conoce el desarrollo del sistema artístico, ya sea de unas décadas atrás o mejor aún desde sus inicios, es fácil notar un cambio en él en muchos de sus niveles que lo forman. Las críticas, las propuestas de no-arte, las rupturas con los sistemas de creación, análisis, exposición, contemplación y comercialización que han existido a través de los años, se caracterizan porque la mayoría logró sus objetivos (véase el capítulo anterior), aunque eso no implica que fuera total o que borrarán las otras formas establecidas del arte. Respecto a esto, Martha Rosler (2017) escribe:

Por ahora no hay un final para el arte que adopta una postura crítica, a pesar de que su lugar no siempre esté en el mercado o en la máquina del éxito misma, donde siempre está en peligro de ser seriamente reescrito, a menudo en un proceso que, *tarde o temprano*, se cumplirá. Es la brecha entre la producción de la obra y su absorción y neutralización la que deja un margen para su lectura adecuada y su capacidad para hablar de las condiciones presentes. (p.66)

Se podría repensar o agregar a este argumento que, si bien el sistema artístico ha sabido apropiarse de estas críticas, esta apropiación no se logra sin que el sistema artístico salga o se mantenga igual a como era antes de estas. Incluso si antes de su apropiación o neutralización, como menciona Rosler, existió una lectura adecuada de las obras, esto permite un cambio dentro del sistema, o en otras palabras, el resultado de estas apropiaciones de las rupturas o críticas o intentos de hacer algo distinto fue modificando toda la estructura del mismo sistema artístico, llegando a lo que conocemos hoy en día.

Una comparación que se podría hacer sería con lo acontecido durante la Revolución Francesa, en 1789, y con uno de sus preceptos durante su desarrollo, que decía *¡libertad, igualdad, fraternidad!* Si lo analizamos solo como resultado y desde el presente, se podría decir que la Revolución fracasó, por ejemplo, en el tema de la igualdad, esta nunca se alcanzó e incluso

difícilmente se puede hablar de la existencia de una igualdad actual. Tal vez se podría pensar en una disminución de la desigualdad en ciertos sectores sociales-económicos, principalmente entre hombres, pero eso sería hablar de privilegios. En cuanto a igualdad de grupos vulnerables, como mujeres, personas homosexuales, refugiados, se puede ver actualmente cómo se sigue luchando en todas partes del mundo para conseguirla. Sin embargo, si lo vemos con la perspectiva histórica y con conocimiento del sistema contra el cual se oponían, vemos que la Revolución Francesa logró cambiar al gobierno monárquico absolutista y dio pauta a grandes cambios sociales, económicos y culturales palpables incluso al día de hoy. Aunque se tenga que luchar por igualdad, libertad y fraternidad, no se puede ver como fracaso a la Revolución Francesa, ya que gracias a su levantamiento la lucha actual no se lleva a cabo bajo las mismas condiciones que existían en 1879, sino con todo lo logrado a partir de ese momento histórico. Después de tantas luchas, enfrentamientos, marchas, revoluciones, guerras, disturbios, pugnas alrededor del mundo y de diferentes formas de resistencia, hoy algunos logros están más cerca que hace dos siglos, principalmente porque el sistema ya no es el mismo.

Asimismo, en el sistema artístico sería erróneo plantear que fracasaron o fracasarán todo intento de crítica, proyectos, obras, métodos, formas o relaciones que en el arte se han realizado y los que se puedan realizar en contra del sistema o fuera de los parámetros de este. Se tendría que entender que cada intento en su momento para cambiar específicamente lo que era el arte, su lucha era contra el sistema artístico específico de su momento histórico, indudablemente no es el mismo al que nosotros experimentamos hoy en día, por otro lado, la misma lógica se plantea en la actualidad con obras, críticas, proyectos, métodos, relaciones, etc. que involucran una lucha contra el sistema artístico contemporáneo, al cual se pretende cambiar consciente o inconscientemente por parte de los involucrados. Esto a partir de obras, acciones, propuestas etc. que dé inicio enfrentara,

cuestionaran, analizaran al sistema artístico y que posiblemente al final podría parecer que esté absorberá estos intentos, o visto conforme a lo que se ha querido explicar, estos intentos logran cambiar al sistema artístico de como lo conocemos a otro. En otras palabras, estas luchas, propuestas, críticas cumplen con una doble función, primero son pasos que se dan para cuestionar el sistema artístico ya sea desde fuera o desde adentro y en un segundo momento abre nuevos caminos para que las próximas generaciones puedan recorrer estos sin estar peleando cada paso de estos caminos. Por lo tanto, gracias a las luchas y absorciones del sistema artístico hemos llegado hoy en día y poder decir que invitar a tomar café a gente en las calles se puede ver como una propuesta artística¹⁹, esto como resultado del cambio logrado en al sistema del arte como lo conocemos.

3.1 Otros cambios que ver.

Como se ha mencionado, los cambios del sistema artístico no solo responden al quehacer artístico, sino que involucran a factores existentes en otras áreas, como son los factores sociales, económicos y políticos, y al papel que desempeñan las instituciones que conforman al sistema del arte. Todos estos cambios, que ha sufrido el sistema artístico en las últimas décadas por influencias externas, son relativamente más difíciles de documentar y unificar en un solo criterio, y esto quizá se deba a la poca distancia crítica que se tiene de los eventos, algunos recientes y que dificultan generar nexos con el arte y ver la relevancia real que tienen en el sistema artístico. A la par, esto produce que se generen pocas líneas de investigación a partir del arte, que ayuden a explicar tanto el desarrollo y las formas en que estos factores externos están afectando al sistema artístico. Sin embargo, contrario a lo que se pensaría, las investigaciones o análisis existentes son útiles para

¹⁹ Véase el cuarto capítulo de elaboración de la obra.

empezar a entender desde otras perspectivas el porqué del actual funcionamiento del sistema artístico, ya que abren posibilidades a otras investigaciones.

Por lo cual, se revisarán algunos de estos estudios que para fines e intereses de esta investigación resultan relevantes, y sobre todo nos permitirán dar cabida a plantear una relación del sistema del arte y particularmente del arte público con lo que se ha denominado economización.

El presente capítulo se centra en plantear la “economización” como un proceso en el que, como se verá, se ha adoptado y desarrollado en las últimas décadas en México, a manos de las clases dirigentes del país (políticas, culturales y financieras). Se podría plantear que la economización es un proceso que sucede a partir del surgimiento del neoliberalismo, entendiendo al neoliberalismo como un conjunto de políticas que, desde los años setenta (y en México, desde la década de los ochenta), ha alterado sin remedio la fisonomía del planeta (privatizaciones, desregulación financiera, flexibilización laboral, reducción o paulatina desaparición de las protecciones sociales y del estado de bienestar). Y aunque generalmente se piense que el neoliberalismo queda circunscrito en un conocimiento cercano a la política o economía, es necesario verlo como un sistema de vida y de pensamiento, para tomar en cuenta y poder percibir las diferentes fuerzas que genera en todos los sectores, incluidos los culturales. Irmgard Emmelhainz (2014) escribe:

Aparte de ser un sistema económico y político, podríamos plantear que el neoliberalismo es una manera de relacionarse con el mundo, la naturaleza, las cosas y los seres... una manera de vivir y de trabajar... una sensibilidad que moldea subjetividades, empapa al arte y a la cultura, diferencia al tiempo que homogeniza a la gente, le da forma a las vidas y a los deseos.

Lo que me interesa destacar es que las transformaciones neoliberales no solo son significativas, sino también estructurales, y es necesario analizar la manera en que esta se ha desarrollado y la forma en que ha afectado el quehacer artístico y cómo este se ha enfrentado a esta realidad.

Pese a que en un principio el arte era uno de los pocos bastiones donde se tenía la esperanza de alguna respuesta a estas dinámicas de poder y economía, al final este ha cedido al avance continuo de una economización que, siendo un fenómeno global, tiene diferentes tintes en cada país en el que llega a desarrollarse.

Antes, podríamos decir que entendemos a la economización como un proceso que puede tener lugar en cualquier momento y sociedad, ya que así lo argumentan algunos de los más importantes autores que han abordado el concepto. Michel Callon (2009), sociólogo francés y quizá la primera persona en usar el término, explica lo siguiente: “Se utiliza para denotar los procesos que constituyen los comportamientos, las organizaciones, las instituciones y, de manera más general, los objetos en una sociedad particular que son calificados provisional y frecuentemente por académicos y/o laicos como «económicos»”. En otras palabras, el objetivo del estudio de la economización se relaciona con investigar, identificar, calificar y explicar los procesos de valoración de objetos que circulan en una sociedad. Lo anterior, a partir de la configuración de actividades y de comportamientos de individuos, organizaciones e instituciones, así como de la relación, compleja e incluso híbrida, entre quienes se involucran en el proceso de valoración y reconfiguración a partir de la producción, distribución y consumo, de acuerdo con las variaciones culturales y políticas del objeto y la sociedad en que se dan.

De tal manera, el estudio del proceso de economización se podría generar o realizar en cualquier área de conocimiento, así como su análisis, por lo tanto, lo que se pretende hacer en esta investigación es resaltar cómo en el arte, en particular el arte público, se ha desarrollado en las últimas décadas un proceso de economización en sus prácticas, volviéndose habitual en nuestra sociedad. Enfatizando cómo se han generalizado dichas prácticas y procesos en el quehacer artístico, desde la producción, distribución, consumo y valoración del arte, no pretendemos decir que algunas prácticas que se destacarán dentro del proceso de economización en el arte sean nuevas o que no existieran con anterioridad en el sistema artístico. Como se verá, algunas se desarrollaban desde décadas atrás, pero se fueron intensificando y más importante convirtiéndose en la norma dentro del sistema artístico en nuestros días (proyectos artísticos). Algunas prácticas cambiaron (arte público) y otras surgieron a partir de los procesos neoliberales, por lo que el análisis parte en cómo se vislumbran o se visibilizan la combinación de diversos factores, comportamientos y actividades de individuos, organizaciones e instituciones en el sistema artístico, que han cambiado la valoración y en sí la producción, distribución y el acercamiento al arte, comportamientos ahora visibles, que antes no existían o no coexistían al nivel que hoy en día lo hacen. El objetivo que se pretende señalar es la condición actual de lo que desde hace algunos unos años se entiende y se desarrolla en el sistema artístico como proceso de economización. Reiteramos, no se trata de obviar la existencia de estudios anteriores sobre dichos comportamientos o actividades, todo lo contrario, el análisis se basa en la existencia de estos estudios, teorías y herramientas conceptuales que pueden ofrecer las diferentes áreas de conocimiento, por lo que sin estos estudios sería imposible hablar o poder formar y analizar cómo se desarrolla el sistema artístico bajo el proceso de economización.

Estos estudios y autores que se retoman provienen de diferentes áreas de conocimiento, antropológicas, sociológicas, filosóficas, económicas, artísticas, entre otras. Esto se debe en mayor

medida a que es imposible hablar de la economización sin el acercamiento a estas áreas, debido a que los autores (Caliskan y Callon) retoman los trabajos, teorías y avances de la sociología económica y de la antropología económica para desarrollar los procesos de la economización. Ampliaremos el porqué de esto para entender mejor el proceso economización. Koray Caliskan y Michel Callon (2009), quienes desarrollaron el análisis del proceso de economización, retomaron de la economía dos de sus enfoques o acercamientos más importantes, el enfoque formalista (antropológico) y el sustantivista (sociológico), y a partir de los hallazgos en cada uno, los adoptaron y acogieron para dar pie al estudio del proceso que denominan como economización. Acerca de esto, escribieron:

El estudio de la economización implica investigar los procesos a través de los cuales las actividades, comportamientos y esferas o campos se establecen como económicos (independientemente de que haya o no consenso sobre el contenido de tal título), dichos procesos no pueden dissociarse de los efectos producidos por aquellas disciplinas que, directa o indirectamente, buscan identificar y analizar la economía... en lugar de preguntar qué es "la economía" (sustantivo), ha habido un cambio hacia la definición de criterios observables que permiten decir que una actividad, comportamiento o institución es "económico" (adjetivo). (Caliskan y Callon, 2009)

De tal manera, se trata de buscar los factores, comportamientos, actividades, individuos, organizaciones e instituciones que logran lo que se establece posteriormente como lo económico, debido a que lo que nos interesa y la importancia de esta investigación son los procesos (existen muchos y variados) de cómo se llega a esto (lo económico). Por lo tanto, lo que se analizará es el proceso de economización del sistema artístico y no lo económico del sistema artístico, aunque se trate del resultado de este proceso. ¿Por qué del proceso (economización) y no el resultado

(económico)? Si bien siempre ha existido y ha estado involucrado a lo largo de la historia del arte, el componente económico en la creación, distribución y consumo del arte ha ido variando a través del tiempo, tanto por sucesos tanto internos como externos, y es algo que, como hemos visto, se ha estudiado a lo largo de los años y por diferentes autores. Aunque lo económico continúa existiendo dentro del sistema artístico hoy en día, lo relevante y la diferencia con otros momentos es el proceso por el cual se lleva a cabo, ya que este es diferente al de hace unas décadas y se denomina economización, que como se verá, afecta principalmente la valoración, circulación, producción y consumo de los objetos de arte y el propio sistema artístico en su quehacer, llegando a una racionalidad instrumental de él.

La estrategia de acoplar características de los enfoques formalistas como el sustantivista,²⁰ para el desarrollo del estudio y análisis de la economización, y muy en particular para describir el proceso de este en el sistema artístico, se tendría que ver como un acierto, dado que el sistema artístico (como muchos otros) tiene su base y complejidad en el hecho de la multiplicidad de agentes e instituciones que se involucran en él. Groys (2016b) escribe:

El acto de producir arte se ubica en una tradición que no está totalmente definida por el mercado del arte y, por lo tanto, no puede ser explicado exclusivamente en términos de crítica del mercado y de las instituciones del arte capitalista. (p.17)

²⁰ Es cierto que, mientras el formalismo comienza desde el individuo y llega a la cultura, concebido como una fuerza y un caso de coordinación e integración, el sustantivismo parte de la existencia de procesos institucionalizados y los mecanismos de integración y reproducción que establecen como un medio para describir y analizar las diferentes modalidades observables de participación individual. No obstante, lo que es notable es que los dos campos en realidad comparten la misma concepción bipolar de las actividades económicas. Su desacuerdo no se refiere a la distinción entre individuos y estructuras. Más bien, donde se desvían es en la definición de cada uno de estos términos, o en la descripción de cómo se distribuye la agencia entre el individuo y la estructura. (Caliskan y Callon, 2009)

El análisis exige ser más amplio que solo tomar uno de los dos enfoques, el antropológico o el social, sino incluir mejor parte de los dos, así como de otras disciplinas, como la artística, la filosófica, etc.

Algunas características del mercado del arte se tendrán que analizar como primer paso del proceso de la economización, como lo definen Caliskan y Callon (2009): “Como instituciones que favorecen la creación y la producción de valores organizando la competencia entre agentes autónomos e independientes. Esta coherencia conceptual nos lleva a definir los mercados como arreglos sociotécnicos”. Si bien el mercado del arte tiene características y complejidades que lo diferencian de otros mercados, desde el campo artístico podemos encontrar un acercamiento a la economización, definiendo el arte contemporáneo como “Una forma de organizar la producción y las políticas de una zona de la creatividad y la percepción, en función de una actividad mercantil y a través de una serie de estamentos y rituales institucionales de significación” (Toscano, 2014, p. 11). A Toscano, como a otros autores, le es difícil diferenciar o separar las prácticas artísticas de las practicas del mercado del arte. Esta postura se ha acrecentado con varios teóricos, artistas y críticos de arte en los últimos años, lo cual se debe, como se describió al inicio del capítulo, a que el sistema artístico es conformado por diferentes agentes y a que la influencia entre unos y otros en la producción, distribución y consumo de arte a veces pareciera borrosa y confusa.

En los últimos años, los estudios culturales y el arte crítico se han enfocado en las funciones y el papel que juega el mercado del arte, dejando ver qué tanta influencia ejerce o asume en las prácticas artísticas. Otro acercamiento es el propuesto por Miguel Peraza y Josu Iturbe (2015), quienes escriben:

Consideramos que el mercado de arte es responsable del suceder artístico, pero no necesariamente del contenido plástico del producto, es decir, del objeto. El arte existe -en

cuanto a integridad- fuera del mercado, pero es éste el único que legitima sociológicamente (desde una minoría) la obra. (p.28)

¿Quiénes son estas minorías que participan en el mercado del arte? Puede ser confuso definir a quiénes nos referimos como las minorías o agentes del sistema artístico y del mercado del arte, debido a que algunas veces entran y salen de escena y a que cada día hay más participantes que influyen o se involucran de forma directa o indirecta en estos. Philippe Segalot, asesor artístico que reside en Nueva York, dice al respecto del cambio que ha tenido el mercado del arte en las últimas décadas: “Diría que desde principios de la década de 1990 hemos visto una serie de protagonistas nuevos en el mercado contemporáneo... cuando se colecciona arte contemporáneo, no solo se compran obras, sino una manera de vivir... uno pasa a pertenecer a una elite” (citado en Lindemann, 2006, p. 141).

Si bien el mercado del arte, como se ha mencionado, cuenta con diferentes agentes, algunos con participación directa en el mercado, como son los coleccionistas, marchantes, galeristas, asesores artísticos o incluso el Estado, otros actores que colaboran de forma indirecta son los críticos de arte, comisarios, artistas, investigadores, medios de difusión y directores de museos. También existen los lugares, por decirlo de alguna manera, en los que se desarrolla el mercado del arte, como las casas subastadoras, las galerías de arte, internet, las ferias, las bienales de arte y las exposiciones, entre otros.

El sistema artístico se ha globalizado desde la entrada del neoliberalismo, por lo cual los participantes del sistema artístico y del mercado del arte se han incrementado de forma considerable. Sobre esto, Simon de Pury, presidente de la casa de subasta *Phillips de Pury & Company*, en Nueva York, dice: “El mercado del arte contemporáneo ha cambiado totalmente en pocos años. Solía girar en torno a artistas de Estados Unidos y Europa occidental hasta hace poco,

y es ahora cuando ha pasado a ser totalmente global” (citado en Lindemann, 2006, p. 226). Hoy en día, el mercado de arte no solo se centra en occidente, sino que se ha ampliado a oriente, teniendo los mercados de Asia, particularmente China, una participación decisiva durante los últimos años. Según el reporte del mercado del arte del 2015, realizado por la TEFAF (The European Fine Art Fair, 2015), en el año 2014 el mercado mundial del arte alcanzó la cifra más alta registrada en cuanto a las transacciones de dinero, un total de poco más de 51 billones de euros alrededor del mundo. El mercado está encabezado por países como EE. UU., con un 39 % del mismo, China, con 22 %, y Reino Unido, con 22 % del total de las ventas y compras de arte a nivel mundial. Encontramos cifras muy similares en diferentes reportes del mercado del arte respecto al año 2016.

Esto no solo implica el incremento en el sector de coleccionistas en China, quienes están invirtiendo grandes sumas de dinero por un arte proveniente de Occidente, también implica un creciente interés global por artistas asiáticos, que se ve reflejado en la inclusión de artistas chinos en el top ranking de artistas más valorados o cotizados en el mercado del arte en los últimos años, a diferencia de unas décadas atrás, cuando casi no aparecían en estas listas. Parte de esto se debe a la creciente economía que China ha registrado durante los últimos años, algo que ha cambiado el acomodo global de potencias económicas en todos los sectores. Fraser escribe (2016): “En los museos, las cartelas que acompañan a todas las piezas empiezan siempre con el nombre del artista y terminan citando a los dueños precedentes de la obra; a la hora de establecer el valor del arte ambas genealogías son inseparables” (p.191). Esto no significa que antes no existieran artistas chinos con propuestas interesantes en el sistema artístico, sino que por momentos se puede pensar que la valoración artística o relevancia para el sistema del arte pareciera que es proporcional al capital invertido en arte por diferentes zonas geográficas, en otras palabras, las tendencias del

sistema artístico van de la mano con las tendencias económicas del mercado del arte y del mercado global.

Actualmente no existe una norma establecida para el desarrollo del mercado del arte o para su realización, lo único y por lo que se origina este mercado es por el producto artístico, es decir, las obras de arte son la base que permite y organiza el mercado artístico. Como diferencian Peraza e Iturbe (2015):

Llamamos *producto* artístico a la obra de arte una vez que ha salido de las manos del creador y se vehiculiza a través del engranaje del mercado. Ahí es donde deja de ser *objeto* para convertirse precisamente en un *producto artístico*, en realidad sinónimo de mercancía. (p.25)

El proceso en cómo el objeto artístico se convierte en producto artístico es el momento donde intervienen los diferentes agentes y los lugares que tienen participación en el mercado del arte sobre el objeto. Debido a las características del sistema artístico y de las mismas obras, no siempre los procesos de los objetos artísticos siguen las mismas pautas en su introducción al mercado (como se verá más adelante hoy en día incluso desde antes de su producción, la obra automáticamente pasa a ser producto artístico -proyectos de arte-) y, por consiguiente, el cómo este producto artístico se comporta en el mercado del arte se vuelve casi particular en cada ocasión.

Existen muchas variaciones en el proceso de obra a producto artístico en el mercado del arte, ya sea que el objeto sea adquirido a partir de la exposición en un museo por parte de un coleccionista, o cabe la posibilidad que, a partir de una reseña en un artículo de una página de internet referente a una obra de arte en particular, se empiece a generar un debate acerca de ella, logrando reconocimiento hacia el artista y la obra. Otro ejemplo de las formas es cuando el artista trabaja con una galería de arte y ya existe un mercado para su obra. No es el objetivo de esta

investigación el cómo se desarrolla el mercado del arte, pero es necesario mencionarlo como parte del sistema artístico al cual pretendemos analizar, así como ver cuáles son los agentes que intervienen.

Todo lo anterior nos sirve para poder explicar una parte específica del proceso de economización en el arte, que a la vez se encuentra como una de las actuales formas del desarrollo del mercado del arte. Esto es a partir de una característica que se ha establecido como normativa en el sistema artístico, de la cual se podría decir o establecer como una nueva forma de producir arte que se ha homogeneizado en las últimas décadas en cuanto a cómo se realiza, muestra y consume el arte. Entendiendo que antes era poco frecuente encontrarnos con ella, esto no implica que no existieran casos o características similares dentro del sistema artístico, simplemente hoy en día se ha vuelto la forma habitual o hegemónica de pensar y producir arte.

Esto es referente a todo lo relacionado con el *proyecto artístico*, como forma de producir, distribuir y consumir arte. Tradicionalmente, se producían, distribuían y mostraban obras de arte en cualquiera de sus formatos, pintura, escultura, grabado, dibujo, fotografía, los *ready-mades*, e incluso las nuevas formas de producción de la segunda mitad del siglo XX, como el performance, la instalación, los happenings, Land Aart, videoarte, arte conceptual etc., incluyendo a los objetos encontrados, los anti-monumentos, el antiarte, el arte crítico, entre otras formas, y estas eran concebidas y pensadas como obras o propuestas. En otras palabras, lo que los artistas realizaban eran obras de arte, que como vimos, una vez dentro del mercado artístico (por los medios que fueran y le guste o no al artista) se convertían en productos artísticos. El cambio sucede desde los años noventa, y cada vez con mayor fuerza nos encontramos hoy en día que es común localizar en cualquier nivel del sistema artístico a artistas e incluso a curadores realizando proyectos de arte o hablando de su obra en formato de proyecto. Asimismo, trabajar por proyecto, que equivale a decir

que al artista se le paga por realizar un proyecto específico, no por una obra o una propuesta. Bishop (2016) escribe:

A pesar de que la palabra *proyecto* era usada por los artistas conceptuales a finales de los 60... ésta tiende a denostar la *propuesta* para una obra de arte. El proyecto en el sentido en el que lo estoy identificando como término crucial para el arte tras 1989 aspira a remplazar a la obra de arte como un objeto finito. (p. 310)

¿Qué tiene esto de importancia para la investigación o para el proceso de economización? ¿Cuál es la diferencia de trabajar en una obra de arte o trabajar en un proyecto de arte? El proyecto es una planificación para la realización de algo, en este caso “artístico”, en el cual se tiene que realizar una combinación de actividades, estructuradas o planificadas, que se encuentran relacionadas entre el objetivo del proyecto y el resultado del mismo, y estas tienen que ser coordinadas ya sea por el artista o por alguien más, una empresa, el Estado, un curador, una institución, etc. En el proyecto, principalmente se busca alcanzar metas, que de igual manera están dispuestas en ocasiones por los artistas, o en la mayoría de los casos por otros agentes del sistema artístico o agentes externos, que solventarán o impulsan los proyectos. Estos ponen las condiciones o las pautas previamente establecidas, ya sean los temas, tiempo, lugar, presupuesto, duración, personas involucradas y sobre todo la finalidad, que suele ser unívoca. Groy (2016b) escribe lo siguiente respecto a trabajar por proyecto:

Esto tiene, claramente, un efecto en el modo en el que hoy se define al arte, ya que el arte no se manifiesta como un nuevo objeto, de contemplación producido por el artista, sino como un heterogéneo marco temporal del proyecto estético. (p.77)

Se podría plantear que trabajar en proyectos de arte es, en ocasiones y cuando no son solventados por la realización de manera personal, algo que busca satisfacer los requisitos de las

personas que proponen y solventan los proyectos. Por lo tanto, el proyecto se origina como contestación a una necesidad, de acuerdo con la ideología de quien lo organiza (no de quien lo realiza). De tal manera que trabajar por proyecto se pudiera entender como un trabajo planificado, temporal y único, con el fin de ofrecer un servicio o un producto, ofreciendo un pago, siendo esto el trabajo del artista, no por la obra en sí. En otras palabras, el artista recibe pagos por honorarios, por su trabajo, por su servicio prestado, no por el resultado.

Cómo y por qué sucede este cambio, algo significativo por todo lo que determina y presupone. Si revisamos el capítulo anterior, podríamos encontrar partes de la respuesta, a partir de los años sesenta y sobre todo en la década de los setenta, cuando los artistas dejaron de producir obras de arte dentro de las pautas del sistema artístico moderno, desde los situacionistas, los minimalistas, Land Art, Fluxus, el arte activista, el arte conceptual, el arte crítico y muchos otros. Independientemente del motivo, surge el interés a causa del cambio en la producción de sus obras (que ya se expuso en el capítulo anterior). Una de las características que empezó a ser común fue el trabajo fuera del estudio o posestudio, un estilo de trabajo con diferencias en cada caso y que se acerca a lo que hoy en día entendemos como trabajos por proyectos artísticos. Particularidades como la producción de la obra en el sitio específico (Land Art), el rechazo a realizar objetos para mejor trabajar con ideas y procesos (arte conceptual), e incluso el trabajo con determinadas comunidades o en espacios sociales (arte público, arte en comunidad), sirvieron como base para que fueran retomadas por parte del sistema artístico, aunque tal vez no con la finalidad (otra vez) de contrarrestar las razones originarias de estas propuestas o desaparecer su aporte crítico al sistema social, artístico, político y económico. Lo que sí se puede percibir es la homogeneización de estos procesos en los proyectos artísticos, algo que ha generado una nueva forma de producción de arte, que corresponde a las necesidades del sistema artístico contemporáneo.

Es cierto que esta forma de proponer obras (proyectos) empezó a usarse causas distintas a las de hoy, e incluso en la década de los noventa algunos artistas exigieron revisar y establecer los procedimientos para recompensar las nuevas formas en que se estaba trabajando²¹, siendo un antecedente claro de cómo se configuraría el trabajo en proyectos artísticos. Este descontento entre los artistas se debía al manejo de las obras en el mercado del arte, como la manipulación y especulación de la obra y su valor, donde el artista tenía poca o nula participación en las formas en que se manejaba la obra. Fraser (2016) escribe:

Los movimientos activistas y comunitarios de comienzos de los setenta tenían en común con ciertos tipos de arte minimalista, *poststudio* o conceptual era la crítica al estatus de mercancía de los objetos artísticos y a su apropiación para obtener beneficios simbólicos y económicos.
(p.234)

Como se vio, lo anterior era una preocupación compartida por varios artistas con diferentes resultados en sus propuestas artísticas. También hubo algunos artistas, principalmente los que estaban dentro del grupo del arte conceptual, que no trataban de negar la obra en el mercado del arte, su interés era generar nuevas posibilidades de tener control sobre estas dentro del mercado. Se podría mencionar a Dan Flavin y Carl Andre, o a las estrategias llevadas a cabo en la Sesión Abierta de la Art Workers Coalition (AWC), en 1969, en Nueva York.

En este punto es importante analizar la importancia de los comisarios y curadores para el desarrollo de lo que hoy se practica como proyectos de arte. Para la realización y desarrollo de muestras de arte, desde la década de los setenta hasta hoy en día, los comisarios y curadores optaron

²¹ Véase el caso del grupo *services*, 1993, buscaban resolver conflictos que se empezaban a dar entre comisarios de exposiciones, instituciones y los artistas que aceptaban trabajar a partir de proyectos artísticos, entre las cuestiones que defendían era; que se les diera reconocimiento por el trabajo, unos honorarios por sus servicios, condiciones para la realización adecuada del trabajo.

por incluir en las exposiciones estas nuevas propuestas artísticas que se estaban generando (sitio específico, procesuales, etc.), y exigían a los artistas que las propuestas a presentar fueran nuevas, especiales para la ocasión, o de acuerdo con los temas y lineamientos a abordar, de tal manera que se hacían encargos a los artistas para la producción de nuevas obras (inicio de los proyectos de arte). Esto originó en poco tiempo que se empezaran a utilizar contratos o formatos de convenios, y se les pedía a los artistas y a su vez los artistas a los organizadores, especificaciones, características de trabajo para la realización de las obras, de acuerdo con el lugar y la temática de las exposiciones, muy cercano a lo que hoy se hace con los proyectos artísticos. De tal modo que las instituciones y museos artísticos empezaron a desarrollar las mismas prácticas con propósitos similares, llegando a tal punto que se fue extendiendo y homogeneizando esta práctica en el sistema artístico, como ferias, bienales, becas, apoyos, encargos institucionales, etc. Fraser (2016) escribe: “En su sentido más elemental podríamos incluso afirmar que la generalización de prácticas como el pago de honorarios a los artistas por parte de las instituciones culturales denota que el fenómeno del arte-como-prestación-de-servicio es, sencillamente una realidad económica” (p.195). Lo anterior, haciendo que la mayoría de los artistas hoy en día conceptualicen sus propuestas, obras o piezas, como proyectos, tanto en cómo se realiza y en cómo se vende a otros la idea.

Por lo cual, encontramos que la práctica para la realización u obtención para apoyos artísticos, ya sea por parte del Estado, de instituciones artísticas o no artísticas privadas (becas, financiación, convocatorias, etc.), se pide que sea por medio de proyectos artísticos, véase como ejemplos las bases para el programa de Jóvenes creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, o la convocatorias, en los diferentes estados del país, del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA), que estipulan que para la obtención del apoyo sea mediante la realización de un proyecto artístico. O tomemos otro ejemplo (uno de muchos de este estilo) el

Esteban Nava B.

Arte público como práctica en la economización artística

proyecto *Possessing Nature*, de los artistas mexicanos Tania Candiani y Luis Felipe Ortega (véase imagen 23), que fue expuesta en el Pabellón de México en la 56° Bienal de Venecia, una pieza in situ, que se basa en la yuxtaposición de México y Venecia como ciudades anfibias, proyecto bajo la curaduría de Karla Jasso que se seleccionó, de entre otras siete propuestas, de más de once curadores.



Imagen 23. *Possessing Nature*, Tania Candiani y Luis Felipe Ortega, 2015, <http://artishockrevista.com/2015/05/05/mexico-la-bienal-venecia-tania-candiani-luis-felipe-ortega-possessing-nature/>

Si revisamos lo que hasta aquí se ha analizado y lo relacionamos al tema del mercado del arte, cabe la pregunta, ¿dónde está la diferencia o en qué afecta esto a la dinámica del mercado artístico tradicional? Se había planteado que los procesos en que una obra entra al mercado artístico, en donde primero tenía que existir para después pasar al proceso de entrar al mercado artístico, sin importar las múltiples formas que se pueden dar, incluso cuando se trata de un artista que trabaja en una galería y que ya tiene vendida la obra previsamente, pero lo que se paga en estos casos no es el trabajo del artista para realizar la obra o el costo por hacerla, sino la obra de arte misma. En situaciones similares, el mercado del arte tradicional funciona o se activa desde la galería, en donde el marchante juega su papel en la valoración de la obra, inscribiéndola en el mercado del arte.

Siguiendo el proceso de la economización que se pretende analizar, vemos que el mercado del arte sufre una variante importante, y es que la obra de arte deja de existir como tal. Estamos, por decirlo de alguna manera, presenciado la desaparición o inexistencia de la obra de arte; si ya ocurrió la muerte del autor, así como la muerte del arte, pareciera que hoy en día presenciamos la muerte de la obra. Con la desaparición o la inexistencia de la obra, nos referimos a que el artista, al aceptar o al concebir su trabajo como proyecto artístico (con todas las características descritas), se convierte en un productor de servicios, y la obra de arte se vuelve un servicio prestado. En otras palabras, al trabajar directamente en un proyecto y recibir una paga, apoyo o remuneración por este, por el trabajo a realizar, no por la obra, se ocasiona que nunca exista la obra como tal, así como todo lo que se pueda desprender de ella, por tanto, lo que existe desde el inicio es un producto de un servicio artístico, debido a que desde el principio este estaba diseñado para estar en el mercado del arte como un servicio. “Dado que, en términos económicos, un servicio se puede definir como un valor que se consume al mismo tiempo que se produce, el elemento de servicio que hay en la práctica por proyecto elimina esa separación” (Fraser, 2016, p. 199). Esto, al

participar en la lógica del trabajo por proyecto, niega todo el valor artístico que pudo haber tenido la obra, por lo que entra en la área de servicios prestados o, como hoy día se les conoce, *bienes de servicio*.

Revisando un poco más lo que conlleva, vemos que el proyecto es condicionado o mediado por los intereses que controlan el sistema artístico, así como por la decisión de grupos de poderes privados y públicos. Para expresarlo de una forma más clara, para que cierto tipo de proyecto de arte se apruebe o desaprobe, dependerá según el beneficio o utilidad que le vean los grupos de poder al servicio prestado por el artista. Entonces, el sistema artístico ya no se basa en realizar obras de arte, sino servicios, y por lo cual lo que era el producto artístico se convierten en bienes artísticos que serán valorizados, ya sea en el mercado artístico o en otros rumbos, como bienes de consumo y no como objetos u obras, por ser proyectos artísticos.

Otro cambio que encontramos a partir del proyecto artístico es en el proceso de la economización del arte y específicamente en el mercado artístico es que se cambia la fórmula o la manera en cómo se venía realizando o desarrollando. Esto es referente a que antes el proceso del sistema del arte, el cual era a partir de la obra (sin la cual no existiría ni el sistema artístico ni el mercado de arte), contaba con la producción, la distribución y finalmente el consumo, pero a partir del proyecto artístico y la muerte de la obra se realiza primero la distribución, después la producción y posteriormente el consumo. En algunos casos se desarrolla la distribución-producción-consumo de forma simultánea, sobre todo cuando los proyectos son públicos o en comunidad, por lo que la distribución, el desarrollo y su consumo van de la mano. El problema de que el proyecto de arte se vuelva un proyecto de consumo es que “(...) hoy el consumo —si es que este término tiene un sentido, distinto del que le da la economía vulgar— define precisamente *ese estadio en el que la mercancía es inmediatamente producida como signo, como valor/signo, y los signos (la cultura)*

como mercancía” (Baudrillard, 2009, p. 172). Siguiendo la teoría de Baudrillard, las empresas, a partir del trabajo por proyecto artístico, no solo controlan el valor de uso (el descifrado racional), el valor de cambio (el discurso de la comunicación), también el valor signo (lo simbólico), de lo que es el arte, tanto su significado como significante. Estos cambios no solo se reflejan en la relación artista-obra, también los encontramos o los podemos ver en obra-exposición. Los museos llevan décadas trabajando bajo este sistema, a partir de proyectos curatoriales. Groy (2016) escribe lo siguiente sobre el proyecto y el museo: “Cada vez más, los museos contemporáneos dejan de ser los lugares de las colecciones permanentes para transformarse en escenarios de proyectos curatoriales temporarios... actualmente el museo deja de ser un espacio de contemplación para ser un lugar donde suceden cosas” (p.27). Este punto es de suma importancia para entender la economización del arte público, la implantación o homogeneización de las prácticas de arte público a partir de proyectos artísticos en todo el sistema artístico y el gran cambio histórico que esto genera.

El efecto que tiene en los últimos años el trabajar por proyectos en arte público cuenta con todas las características que se han analizado, pero incluso se pueden agregar otros factores contraproducentes a lo que originalmente se plantearon los primeros artistas al desarrollar propuestas sociales, políticas y económicas a partir del arte público, como el arte comunitario, el arte activista o el arte procesual. Bishop (2016) escribe:

A pesar de que el proyecto es introducido como término en los 90 para describir un modo de práctica artística más consciente social y políticamente, es por igual una estrategia de supervivencia para los individuos creativos bajo las condiciones laborales inciertas del neoliberalismo. (p.343)

El análisis que realiza Bishop respecto a los proyectos de arte a inicios de los noventa, solo revisa los proyectos que continúan con las propuestas sociales y políticas de las que se originaron. En un sentido es conveniente tener en cuenta que, a pesar de la apropiación del sistema artístico por la economización del proyecto en el arte público, existen y existieron proyectos que buscaban un labor social, comunitaria y política. Por otro lado, lo que busca esta investigación es analizar el proceso de economización y su influencia en todos los otros proyectos que siguen una lógica del mercado del arte captada por la economización, así como demostrar su hegemonía actual en la realización de estos proyectos de arte público. Retomando lo escrito por Bishop y lo que ayudaría a profundizar y entender este proceso de la economización en el arte público, es lo referente a las condiciones laborales actuales, no solo impuestas al sistema artístico y a todos los que en él participan, sino a nivel global en la sociedad neoliberal.

Si bien se han explicado algunos de los cambios que han sucedido con la entrada del neoliberalismo, tendríamos que destacar uno más, que se da con la forma de trabajo representativo de las últimas décadas. Por lo tanto, retomamos el análisis de Michael Hardt y Antonio Negri (2004):

En todo sistema económico coexisten numerosas y diferentes formas de trabajo, pero siempre hay una figura que ejerce su fuerza hegemónica sobre las demás. Esta figura hegemónica ejerce un efecto centrípeto que transformando a las demás, de modo que estas adoptan sus cualidades centrales. La figura hegemónica no domina en términos cuantitativos, sino más bien por la manera en que ejerce una capacidad de transformación sobre las demás. (p.135)

Como ejemplo de lo anterior se puede ver cómo en la época posterior a la revolución industrial, el tipo de trabajo hegemónico o de tendencia a dominar las otras actividades del día al día era el de obrero y lo relacionado a la industria, por lo que no solo los horarios de las fábricas

dividieron gradualmente el ritmo de vida de las ciudades, sino que se marcaba la pauta para diferenciar el tiempo de ocio y el de trabajo, como el de las escuelas, comidas, ritmos de las familias y otras instituciones, e incluso las luchas más importantes de esos años fueron encabezadas por los obreros, quienes no eran los únicos que conformaban las revueltas, pero sí los que de alguna manera las lideraban. Siguiendo la línea de pensamiento de Hardt y Negri, encontramos autores como Gilles Lipovetsky, Angela McRobbie, Richard Florida, George Yudice, Luc Boltanski y Eve Chiapello, aunque cada uno con pequeñas diferencias y con matices propios.

El análisis que presentan refiere a la nueva forma de trabajo hegemónica en las últimas décadas, el *trabajo inmaterial*. Aquí encontramos tal vez la diferencia con algunos autores en denominar la forma de trabajo, que se conoce de distintas maneras, como trabajo por servicio, trabajo intelectual, trabajo creativo, trabajo de información, trabajo cognitivo, entre otras. De acuerdo con Hardt y Negri, estas denominaciones aluden a lo que ellos definen como trabajo inmaterial, pero no cumplen en su totalidad las características de este, como trabajo hegemónico de nuestro tiempo. Estos modos de denominar la forma de trabajo, son de una igual manera una representación del trabajo inmaterial. Hardt y Negri hacen una división en dos formas principales, la primera sería el intelectual o lingüístico, en donde escriben acerca de sus características: “(...) la resolución de problemas, las tareas simbólicas y analíticas, y las expresiones lingüísticas. Este tipo de trabajo inmaterial produce ideas, símbolos, códigos, textos, figuras lingüísticas, imágenes y otros bienes por el estilo” (Hardt y Negri, 2004, p. 136). La segunda forma inmaterial del trabajo sería *el trabajo afectivo*, que de acuerdo con las características que los autores mencionan, opera de igual en el cuerpo y en la mente. Sería importante no confundirlo con las emociones, que son fenómenos mentales. Por lo tanto, el trabajo afectivo produce o manipula afectos y sensaciones gratas y de bienestar, como satisfacción, deleite, excitación, dicha y pasión, en una palabra crea

una experiencia única y placentera. Esto generaría un cambio en carácter, actitud y conducta prosocial, que serían las características esperadas en los trabajadores afectivos.

Hardt y Negri advierten o aclaran que muchos trabajos inmateriales cuentan con la combinación de las dos formas, la intelectual y la afectiva. Dentro de estas podremos encontrar el trabajo del artista por proyectos, en específico los proyectos de arte público. También mencionan estos autores respecto al trabajo inmaterial que “el trabajo que interviene en toda la producción inmaterial, subrayémoslo una vez más, sigue siendo material; involucra nuestros cuerpos y mentes, igual que cualquier otra clase de trabajo. Lo que es inmaterial es el producto” (Hardt y Negri, 2004, p. 137). Por lo cual, el trabajo inmaterial conlleva no solo un cambio en la forma hegemónica de trabajo, sino que esto incluye cambios en aspectos formales, estructurales y relacionales, mismos que se han experimentado ya desde hace algún par de décadas.

Para muchos economistas y teóricos sociales, se ha vuelto habitual denominar como posfordismo a las características de producción y el trabajo inmaterial, hegemónico hoy en día. Hardt y Negri (2004) escriben: “Definida por las relaciones laborales flexibles, móviles y precarias: *flexibles* porque el trabajador debe adaptarse a tareas diferentes, *móviles* porque salta con frecuencia de unos puestos a otros; *precarias* porque ya no hay contratos que garanticen un empleo estable a largo plazo” (p.141). A partir de esto, se puede ver cómo encontramos las condiciones inscritas en el sistema artístico en las últimas décadas dentro de las sociedades neoliberales, como prácticas laborales habituales. Bishop (2016) escribe: “El virtuoso artista contemporáneo se ha convertido en el personaje modelo para el trabajador flexible, móvil y no especializado, que puede adoptarse de manera creativa a múltiples situaciones y convertirse en su propia marca” (p.27). Dicho de otra manera, una de las características de la economización artística es que ve su contraparte en otras actividades sociales, esto se debe, como se mencionó, a que la economización

es un proceso que se puede dar en cualquier sociedad y en cualquier lugar, así que no es de sorprender la similitud de lo que hoy podemos encontrar dentro y fuera del sistema artístico en la sociedad neoliberal.

Para finalizar el punto del cambio del mercado del arte y la forma de producción a partir de proyectos artísticos, como reflejo de la economización, los artistas han abrazado estas prácticas sin cuestionar en su mayoría de veces la peligrosidad de estos cambios y el lugar que pierde el artista como productor y todo lo que conlleva ser el productor de una obra, el pasar a ser ejecutor o prestador del servicio. Pareciera a primera vista que la idea, las características, el público, el lugar o la forma en que se desarrolla y se acerca al arte y en especial el arte público, están a cargo o en las manos de otros agentes, comisionados, curadores, directores de museo, el Estado y, en los últimos años con mayor presencia, de las empresas privadas, que tienen objetivos claros para el uso del arte público.

3.2 Todos los hilos, ¿los perdimos?

El siguiente punto que se analizará del proceso de economización del arte público, hace referencia a las implicaciones y arreglos institucionales, tanto privados como del Estado, respecto a las capacidades y nuevos alcances que proyectan al arte en la sociedad actual. Si bien no existe una idea única o dominante de la función del arte, sobre todo dentro del mismo sistema artístico, esto no implica que del exterior no se le esté dando una función social. Esta conformidad de no estar de acuerdo en la función del arte por parte de los agentes que participan en el sistema artístico se debe a los múltiples y diferentes estilos de arte, artistas, críticos, museos, coleccionistas, marchantes, entre otros. Shiner (2004) escribe: “En las democracias pluralistas probablemente habrá siempre múltiples obras de arte e incluso diversos pequeños círculos que consideraran como «verdadero

arte» sólo aquellas obras más esotéricas y excluyentes o más trasgresoras desde un punto de vista político y social” (p.413). En pocas palabras, el sistema artístico consiste en muchos círculos artísticos, cada uno con diferentes intereses, funciones y valoraciones sobre el uso del arte y el concepto del mismo.

Podemos encontrar por un lado las grandes bienales y ferias de arte, que manejan una gran cantidad de infraestructura para sus eventos, con una gran visibilidad, pero también existen las exposiciones de artistas en pequeñas ciudades, con mínimas condiciones y visibilidad. Asimismo, encontramos al crítico de arte que publica un libro cada dos años con un alcance e influencia casi global, y al maestro en una escuela de arte que realiza un trabajo de análisis y observación del arte con un alcance e influencia que solo llega a sus alumnos. En cuanto a los artistas, están los que hoy en día siguen buscando en sus obras la belleza idealizada, y en contraparte a los artistas de vanguardia, con obras que difícilmente fueron consideradas arte por parte de un público en general. Hay artistas que trabajan en colectivos sociales de su localidad, y están las instituciones internacionales artísticas que trabajan con artistas de muchas partes del mundo. Lo anterior, son pequeños ejemplos de tantos círculos que encontramos en el sistema artístico actual, y por consiguiente cada uno tiene ideas diferentes sobre lo que es el arte y sobre cuál es su función.

Esta diversidad no implica una deficiencia en el sistema artístico, recordando que gracias a la existencia de esta diversidad de círculos artísticos hoy en día podemos asistir y encontrar un sin fin de experiencias artísticas igualmente interesantes, y que esto abre las posibilidades a una expansión de nuevas posibilidades sobre lo que entendemos y sobre lo que se puede hacer como arte. Martha Rosler (2017) escribe:

La existencia de un amplio consenso alrededor del hecho de que, a medida que se expande el mundo del arte es un tipo de especial de subuniverso «o universo paralelo» de discursos y

prácticas cuyos muros pueden parecer transparentes pero que flota en un mar de culturas más amplias. (p.53)

Dejando a un lado este optimismo, lo que se enfatizará es cómo a partir del proceso de la economización existen nuevas funciones o usos que se le están dando al arte, en específico al arte público.

La principal diferencia entre cómo se había y cómo se está desarrollado la función del arte, es que antes -la función estaba dentro de los marcos y actividades de los agentes participantes del sistema artístico-, y en la actualidad -la función obedece a intereses de agentes externos del sistema artístico-. Los agentes pertenecientes al sistema artístico a lo largo de los siglos han cambiado, así como su poder, sus funciones y la importancia dentro de las funciones que desempeñan en el sistema artístico. Como se mencionó anteriormente, algunos agentes han desarrollado sus propios círculos, en los cuales sus ideas y propuestas respecto a cuál es la función del arte siguen vigentes, en algunos casos quizá no con la misma fuerza de antes, pero hay otros que tienen mayor aceptación hoy en día.

Los agentes externos han sido producidos por el proceso de la economización. Estos ahora dictan las nuevas funciones del arte y quizá en algunos años se conviertan en nuevos agentes dentro del sistema artístico, algo que ya ocurre en algunos países, como es el caso de las empresas, en su mayoría transnacionales privadas. Lo anterior conlleva a un nuevo cambio en las formas de dictar lo que es arte y por ende dictar su función. Chin-tao Wu (2007) escribe: “El proyecto característico de la década de 1980 fue la participación de la empresa en la propia organización de las exposiciones y la aceptación y disponibilidad igualmente acrílicas por parte de los museos de arte a bailar al son empresarial” (p.301). Recordando que el análisis que ofrece Chin tao Wu es en referencia a los acontecimientos sucedidos en el arte por el neoliberalismo, principalmente en

Estados Unidos y el Reino Unido, lo que ahora se plantea es que estas particularidades se han extendido a manera global en el sistema artístico.

Siempre ha existido una figura de poder, ya sea económica, política o una mezcla de los dos, que ha dictado qué es arte o que ha tenido influencia sobre este. Por ejemplo, en algún momento fue la aristocracia, en otro la religión, la monarquía, la burguesía, los mecenas, las dictaduras, el Estado, los museos, entre otros. Hoy en día encontramos a las empresas privadas como uno de los agentes con mayor influencia y control del sistema artístico. Retomando a Foucault: “De tal modo que, si se quiere captar los mecanismos de poder en su complejidad y en detalle, no se puede uno limitar al análisis de los aparatos del Estado solamente” (1980, p. 119). Por lo cual, es importante analizar y ver los mecanismos sobre cómo ejercen este poder, porque desde hace unas décadas nos encontramos con la creciente influencia de las empresas privadas en diferentes círculos artísticos, y día a día esta influencia se empieza a notar en cambios dentro del sistema artístico en cuanto a las funciones, formas y la producción del arte. Mencionado esto, es necesario hacer una diferenciación entre lo que fueron las colecciones privadas, de finales del siglo XIX y casi todo el siglo XX, y la participación y generación de colecciones de las empresas privadas transnacionales de finales del siglo XX e inicio de este siglo, algo esencial para entender el proceso de economización en el arte público.

En cuanto al siglo XIX, es posible rastrear el poder y la influencia que tenía la aristocracia, esto a través de las grandes colecciones de arte de esa época. En su momento, la aristocracia dictaba qué era el arte y cuáles eran sus funciones. Con el paso del tiempo, diferentes causas generaron un cambio en países europeos en cuanto a las formas políticas, incluso con la creación de nuevos Estados, que dieron paso a ajustes en las familias aristocráticas, que se transformaron en familias burguesas. Asimismo, nuevos burgueses aparecieron y redefinieron los procesos económicos y

sociales que de alguna forma hicieron posibles estos cambios sociopolíticos. Como escribe Martha Rosler (2017): “Los miembros de la nueva clase en ascenso, la burguesía, al tiempo que sacaban ventajas políticas y económicas sobre las élites anteriores, también quisieron adoptar sus ocupaciones culturales elevadas” (p.35). Conforme los nuevos Estados se establecieron, vemos la aparición de los primeros museos para albergar estas colecciones aristocráticas, tanto de arte como de historia.

La función de la nueva burguesía, entrado el siglo XX, no contó con el mismo poder, casi absoluto en cuestiones artísticas, que sus antecesores (la aristocracia). Baudrillard escribe: “La obsesión del prestigio asedia por doquier a nuestras sociedades industriales, cuya cultura (burguesa) no es nunca sino el fantasma de valores aristocráticos” (2009, p. 132). Esto obedeció a diferentes motivos, en primer lugar se debió al surgimiento de las vanguardias artísticas y a su búsqueda constante de una autonomía del arte y por las diferentes funciones que daban o se habían dado al arte. En segundo lugar, encontramos el surgimiento y fortalecimiento de los Estados nación en todo el mundo, que al igual que los antiguos regímenes de gobierno, tenían una agenda, dependiendo el país y de la función del arte, recordemos al comunismo ruso, la Alemania nazi o el fascismo italiano, como muchos otros, que lograron captar casi en su totalidad la función del arte bajo el poder del Estado, en sus naciones respectivas, México y el muralismo incluidos. Y en último lugar, el surgimiento de los grandes museos como epicentros que dictaban las nuevas tendencias del arte. Shiner (2004) escribe: “El museo de arte ha sido tan importante en la construcción del moderno sistema de arte, deberíamos considerar someramente el especial reto que implicaba para los museos vincular el arte a la función” (p.381). En conjunto, estos cuatro agentes forman parte del sistema artístico moderno y dictaban la función de este.

La función del arte durante casi todo el siglo XX estuvo marcada por una lucha constante entre las familias burguesas, el Estado, los grandes museos y las vanguardias o los movimientos artísticos, que buscaban autonomía. En ocasiones, los tres primeros tenían una conexión entre ellos, algunos burgueses pertenecían al Estado, a los patronatos, a las directivas de los museos. Chin-tao Wu (2007) escribe: “El hecho de que los miembros de los patronatos son, en muchas ocasiones, lo que se llama «ciudadanos de primera», privilegiados desde el punto de vista económico a la par que ilustres socialmente” (p.119). Recordemos que no se puede generalizar una relación o una sola forma sobre cómo se llegaba a ser burgués, si primero se tenía que ser parte del Estado o después parte de alguna mesa directiva de algún museo, ya que se caería en particularidades de la historia general y porque cada lugar tiene una influencia diferente en los museos, en las cuestiones culturales en general, como coleccionistas o patrocinadores. Lo anterior, sin olvidar las diferencias en las formas de autonomía artística que se desarrollaban en cada país, así como las diferencias en momentos específicos históricos.

Esto propició la creación de muchos y diferentes círculos artísticos, con sus propias estrategias y propuestas. Posteriormente, con la llegada de la posmodernidad muchas de estas formas del sistema artístico se fueron multiplicando y segmentando a nivel global, como la importancia de las bienales y ferias de arte, la influencia de los críticos, curadores y teóricos de arte en la valoración y criterios artísticos, la creación de nuevos megamuseos y la apertura de nuevas sedes de los museos tradicionales, así como como nuevos coleccionistas en otras zonas geográficas, como mercados de arte. De igual manera, se dio visibilidad a diferentes tipos de arte en los grandes circuitos artísticos, de distintas etnias, naciones o culturas, así como grupos vulnerables o minorías que antes no se incluían. Por último, se dio la desaparición gradual de la intervención por parte del Estado en relación con la cultura y el arte.

Algo que ocurrió en el paso de la modernidad a la posmodernidad, o del sistema liberal al neoliberalismo, fue la transformación de la importancia e influencia sociopolítica de las familias burguesas a los nuevos agentes de poder, en la forma de empresas privadas; algunos teóricos denominan a este paso como la *revolución de los gerentes*. Estas empresas privadas, que de inicio eran controladas por algún miembro de las familias burguesas y que heredaban dicho control de la empresa a otro miembro de la familia, fueron cambiando el panorama gracias al crecimiento que desarrollaron a través de los años, así como a las permutaciones en el panorama económico global. Con la llegada del neoliberalismo, las empresas pasaron de pertenecer y ser controladas por un Jefe (familia burguesa), a entregar el poder a mesas directivas (de forma voluntaria o involuntaria), a accionistas, copropietarios o gerentes, lo que originó adquisiciones empresariales, fusiones, etc. De esta forma, no dejó de existir la figura de la familia burguesa inmiscuida en el nuevo sistema socioeconómico, solo ha sufrido una pérdida gradual de su importancia o influencia en algunos sectores, por el contrario, los gerentes empresariales emergen como la nueva clase dominante al interior de las sociedades, controlando y administrando la producción y dirección de las empresas.

Al ser los nuevos agentes los que mejor entendían los procesos económicos de los nuevos tiempos, fueron transformando empresas, marcas, compañías privadas nacionales en empresas multinacionales y transnacionales, logrando tener no solo los privilegios como los que alguna vez tuvieron las familias burguesas, sino un peso importante sociopolítico en diferentes países desarrollados o en vías de desarrollo. Este cambio se reflejó en las relaciones de propiedad, influencias social, en modos de producción, en organizaciones políticas, económicas y culturales, así como en estructuras legales, Chin-tao Wu (2007) escribe:

La «alianza entre clase y cultura», tal como lo describía Paul DiMaggio, aún se mantiene, con la diferencia de que, en las últimas décadas, en especial en la de 1980, se ha ido convirtiendo

progresivamente en una alianza entre el mundo de los negocios y la cultura, con la sustitución de la riqueza de los miembros de las clases altas por el poder adquisitivo de las empresas como principales mecenas de la alta cultura. Las nuevas empresas mecenas de la década de 1980 ocupan una posición curiosamente intermedia dentro del desarrollo y la transformación del capitalismo familiar en capitalismo institucional. (p.285)

Más allá del análisis que Wu realizó al inicio de este siglo, unos años después encontramos que las empresas dejaron de ser solo una posición intermedia, para convertirse en una parte fundamental de lo que se ha intentado describir como el proceso de la economización del arte.

Para ilustrar lo descrito sobre cómo se dio una transformación de la empresa burguesa (familiar) en una corporación transnacional, que en este ejemplo se involucra directamente con el sistema artístico, algo que reflejaría dos de los puntos que se han planteado en el paso del capitalismo al neoliberalismo, podemos mencionar la transformación de los museos y la llamada revolución de los gerentes. El Museo de Guggenheim fue creado y gestionado por la Fundación Solomon R. Guggenheim, y el primer museo de esta fundación es el Museo Solomon R. Guggenheim, establecido en Nueva York en el año de 1939. La Fundación Guggenheim fue establecida por la colección privada de arte moderno de Solomon R. Guggenheim, magnate proveniente de una familia que, gracias a la industria minera, se hizo de un poder económico considerable. El primer museo pasó de una locación a otra (véase imagen 24) y sufrió expansiones y remodelaciones arquitectónicas. Asimismo, tuvo varios directores y miembros de la junta directiva, así como contribuyentes o benefactores de la Fundación y un proceso de adquisiciones de muchas otras colecciones, algo que dio paso a la creación de distintos cargos con los que hoy en día cuenta esta transnacional.



Imagen 24. Museo Solomon R. Guggenheim. En "Todo sobre la famosa Quinta Avenida de Nueva York". 1959, <https://www.blogdenuevayork.es/quinta-avenida-fifth-avenue/>

Esta fundación ha sufrido muchos cambios, pero no fue hasta el año de 1969 que Peggy Guggenheim (proveniente de la misma familia) donó su colección privada, la cual se encontraba en Venecia, a la fundación Solomon R. Guggenheim, con la condición de que esta se quedara en Venecia. Posteriormente, en 1980 se fundó el Museo Guggenheim de Venecia, y a partir de ahí fue cuestión de algunas décadas para la expansión y aperturas de nuevas sedes alrededor del mundo. Lo anterior, de la mano del que fue el director de la fundación Solomon R. Guggenheim, de 1988 al 2008, Thomas Krens, quien con críticas favorables y negativas ha marcado la pauta del comportamiento de los grandes museos en una era global.

Una de las más importantes sedes que se han construido es la del Museo Guggenheim en Bilbao, en 1997, la cual entraría como ejemplo de la gentrificación descrita en el primer capítulo. La construcción del museo era la joya de la corona de un proyecto para revitalizar la ciudad. Fraser

escribe: “El alcance de las ambiciones del gobierno vasco queda en manifiesto en el *Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano* esbozado por Bilbao Metropoli-30, un grupo creado con capital público y privado” (Fraser, 2016, p. 120). Regresando a la transformación multinacional del Guggenheim, sabemos que incluso se proyectó abrir un museo en México, en la ciudad de Guadalajara en el 2007, el cual fue cancelado. Su próxima expansión y nueva sede se encontrará en Abu Dhabi (véase imagen 25), en los Emiratos Árabes Unidos, que se proyecta para ser el más grande de todos los museos Guggenheim existentes.



Imagen 25. Museo de Guggenheim en Abu Dhabi. En “5 Things You Need To Know About Guggenheim Abu Dhabi”, 2017. <http://www.toursinabudhabi.com/five-amazing-facts-marvelous-guggenheim-museum-abu-dhabi/>

Curiosamente ahí se encuentra una sede del Museo de Louvre, inaugurado en el 2017. Hal Foster (2004) escribe lo siguiente respecto a los grandes museos: “Su gran escala, en principio planteada como desafío al museo moderno, la utilizan como pretexto para convertir el museo

contemporáneo en un gigantesco espacio para el espectáculo que pueda engullir a cualquier arte, no digamos a cualquier espectador, entero” (p. 37).

En México, con menos años de historia, podemos encontrar como ejemplo el creciente poder económico de Carlos Slim, fue desarrollando en los últimos 30 años todo un consorcio internacional con múltiples empresas, que ha cristalizado un interés hacia lo cultural, la Fundación Telmex, en el 2001, el proyecto de rescate del Centro Histórico de la Ciudad de México, participando en otras organizaciones o fundaciones y apoyando diversos proyectos culturales, sociales, deportivos, artísticos, entre otros, ya sea como Fundación Carlos Slim o como Grupo Carso, y generando la creación del Instituto Carso de la Salud, el Centro de Estudios de Historia de México Carso y el ya mencionado Museo Soumaya, albergando la colección de arte Soumaya. En estos institutos, grupos, fundaciones o museos, se ofrecen becas, apoyos, concursos, publicaciones, investigaciones, eventos, coloquios, etc., aplicables a todos los sectores mencionados.

Como resumen, los cambios generados en las funciones del arte por el proceso de economización en el arte dan entrada a nuevos agentes en la definición de la finalidad del arte, que como vimos son las empresas, el cambio de roles y el funcionamiento de los museos, así como la importancia de las ferias y bienales artísticas a nivel global. Como siguiente paso en el proceso de economización que se dio a partir de estas premisas, encontramos la cooperación y en ocasiones la captación de los museos, exposiciones, premios, becas, ferias, bienales de arte en manos de las empresas, que en pocas palabras se hicieron del control de la distribución y exhibición del arte, y por diferentes caminos y razones, de las que explicaremos las más relevantes.

El apoyo a actividades artísticas por parte de las empresas se volvió una práctica común durante las décadas de los sesenta y setenta (aunque esta modalidad existió en algunos países mucho antes), no por un interés en el desarrollo de la cultura o por filantropía, sino por unas razones económicas, como la reducción o evasión de impuestos, los incentivos y exenciones fiscales, entre otros. Estas reducciones cambian dependiendo de cada país, en cuanto a las formas y a las cantidades. Cuando una empresa hace una donación, aportación o beneficencia a eventos, proyectos, asociaciones, instituciones culturales, este dinero que se da es deducible de los impuestos totales a pagar por parte de la empresa al Estado. Existen varias modalidades, el filantrópico, el mecenazgo, en especie o las donaciones, son algunas de las más usadas en la mayoría de los países. En el caso de México, comparado con otros países, el sistema tributario es de los más generosos en formas y cantidades, en cuanto a deducción de impuestos por estos medios se refiere.

De inicio esto pareciera un buen trato, en el que ambas partes salen ganando, ya que las empresas reducen sus impuestos y el sistema artístico recibe un mayor apoyo por distintos medios. Pero los problemas fueron evidentes mientras los años pasaban, ya que al parecer las clases dominantes siempre encuentran huecos y maniobras legales para beneficiarse con las leyes en general. Una de tantas formas en que se llegan a utilizar estas reducciones de impuestos por parte de las empresas, que a su vez ha permitido el fortalecimiento de su poder e influencia en el sistema artístico, es la compra de arte para después donarlo a museos como pago o reducción de impuestos al sistema tributario, esto con un valor agregado por especulación del valor de las obras compradas.

Como ejemplo (según precios reales del mercado), una acuarela de Diego Rivera, en 1983, tenía un precio de 10 000 dólares, pero su valor en el mercado vio un aumento a 55 000 dólares en solo seis años, lo cual nos dejaría con un 450 % en rendimiento de nuestra inversión inicial y que

haría que la reducción de impuestos fuera de 55 000 dólares. Muchos economistas ven la inversión del arte como una de las inversiones más seguras, incluso por encima de la inversión en bienes raíces (ya que en esta existen muchos más factores externos). Por lo tanto, los empresarios advirtieron la necesidad de saber qué obras de arte eran una buena compra y cuáles no, aunado a esto, prácticamente el mercado del arte es dictado por los grandes coleccionistas, la clase dominante, que a su vez está formada por grandes empresarios o empresas, que al mismo tiempo pueden tener un puesto dentro de los museos o instituciones culturales en el sistema artístico, lo que nos permite ver que tienen el poder de hacer que un artista o una obra en particular se valore más.

Como ejemplo de esto, en México podemos tomar las exposiciones de arte organizadas por el Servicio de Administración Tributaria, mejor conocida como el SAT. Dichas exposiciones están formadas a partir del Programa Pago en Especie de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, programa creado en 1957, con el que los artistas pueden pagar sus impuestos mediante obra de su autoría. A partir de las obras con las que cuenta la colección, el SAT hace una curaduría de obras con la finalidad de efectuar ciertas exposiciones de arte, y normalmente en colaboración con otros organismos o instituciones, museos e incluso, y muy común, con la Secretaría de Relaciones Exteriores. Estas exposiciones no facilitan la pluralidad y visibilidad de artistas emergentes ni plantear nuevas prácticas y temas de interés dentro del arte, sino que, como se ha descrito, sirven para funciones muy claras, para valorizar un arte mexicano en particular y a ciertos artistas, sobre todo las exposiciones viajan por el país o se llevan al extranjero.

Son muchas las exposiciones que podemos tomar como ejemplo, pero usaremos una, *Horizontes, 36 artistas contemporáneos. Colección pago en especie 2014*. Realizada en el Museo de la Cancillería y en colaboración con el Instituto Matías Romero y la Secretaría de Relaciones

Exteriores, de la cual surge un libro-catálogo con los 36 artistas y sus obras expuestas. La exposición incluyó a artistas tan diferentes en medios, formas, temas y generaciones que, si no fuera porque se realizó, pareciera una amalgama difícil de imaginar. Entre los exponentes estuvieron artistas modernos como José Luis Cuevas, Roberto Cortázar, Francisco Castro Leñero, Manuel Felguérez, Jorge Marín (véase Imagen 26) y Vicente Rojo, así como otros artistas posmodernos que han estado en diferentes bienales, ferias, colecciones internacionales, catálogos de arte, entre otros, considerados ya como grandes artistas internacionales mexicanos, entre los que podemos mencionar a Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega y Eduardo Abaroa.



Imagen 26. Estudio cabeza de Bernardo Oriental, Jorge Marín, 2014,
<https://www.flickr.com/photos/parisartweb/15891876690>

¿Por qué reunir artistas tan dispares (aclaramos que no se está negando ni cuestionando la calidad artística de las obras)? Una reunión con artistas modernos con mucha experiencia, ya sea por su participación en exposiciones, colecciones, libros, camisetas o reportajes, entre los cuales algunos incluso cuentan con museos propios, pero por el otro lado también había artistas, que aunque su carrera los había llevado a niveles internacionales a los que difícilmente podía aspirar una generación anterior, convergían (nuevamente) con artistas con una trayectoria muy distinta. Estas exposiciones son realizadas por actores que controlan el sistema de arte mexicano, coleccionistas privados, críticos, curadores (que en ocasiones son los mismos que curan las exposiciones), teóricos, corporativos, museos o fundaciones. A partir de estas exposiciones, los artistas de generaciones anteriores se mantienen vigentes (aunque no propongan nada nuevo en cuanto al arte contemporáneo), revalorizan sus obras, con exposiciones y libros tan generales como *Horizontes*. A la par, estas exposiciones proyectan a artistas contemporáneos específicos que han tenido una inversión significativa en sus carreras por diferentes agentes privados, no solo monetaria (capital cultural, capital simbólico), a nivel nacional e internacional, colocándolos en el mayor número de exposiciones posibles, porque se tienen que reafirmar y legitimar sus carreras artísticas.

Existen muchas formas para valorizar una obra (algunas ya se han mencionado), ya sea pujando en las subastas por obras que ya se tienen del mismo artista, o incluso por una obra de su propiedad, también se pueden hacer exposiciones importantes en los museos más prestigiosos y buscar críticas, así como publicar libros de artistas que se quiere apoyar, entre otras. Peraza e Iturbe (2015) escriben:

Este grupo de coleccionistas lo encontramos representado fundamentalmente por la “clase alta”, es decir, por los grupos financieros e industriales... Su intervención es directa, pero formando parte no sólo del consumo del arte, sino de la propia oferta a la cual financian. En

realidad, pasan a engrosar doblemente las filas del proceso de producción-distribución del producto artístico. Así suelen financiar las operaciones especulativas de las grandes galerías y corredores de importancia, o bien costear fundaciones y otros organismos culturales. (p.103)

Por lo tanto, el interés de las grandes empresas para invertir en arte empezó por tratarse de una forma rentable en cuestiones económicas, más que culturales.

Ahora veamos la otra cara del dado (una expresión aplicable por las múltiples caras que hay en el mismo tema), ya que para la década de los ochenta, como se ha mencionado, con la entrada del neoliberalismo en los países desarrollados ocurrieron cambios en leyes y posiciones políticas del Estado en diferentes sectores, como en la educación, la energía, la salud, el trabajo y la cultura. En algún punto se pasó del estado de bienestar (como se ha denominado) a la paulatina privatización por parte de empresas. El sector cultural fue de alguna manera arrinconado para buscar un mayor apoyo (económico) en el sector privado, así vemos cómo los museos, instituciones, grupos, programas, becas, entre otros, fueron relacionándose, por necesidad y para continuar con su labor, con las empresas. Naomi Klein (2001) escribe:

Cuando el patrocinio comenzó a reemplazar a la financiación pública a mediados de la década de 1980, muchas empresas que habían acudido a esta práctica dejaron de considerarla como un híbrido de filantropía y promoción de la imagen y comenzaron a tratarla exclusivamente como un instrumento de *marketing*, y además muy eficaz... muchas empresas exigieron un reconocimiento y un control más amplios, llegando a comprar lisa y llanamente los actos culturales. (p.61)

Poco a poco, en varios sectores donde anteriormente el Estado tenía total injerencia en el desarrollo de estas, se percibe cómo se han suplido las funciones del Estado y que las empresas han tomado el control.

Por otro lado, en otra cara del dado vemos que al mismo tiempo las empresas, sobre todo las multinacionales, se percataron de una oportunidad que no había sido explotada en su totalidad. Las empresas que durante décadas apoyaron eventos culturales (por fines económicos) se percataron de que su marca o imagen, al estar asociada a estos eventos, ganaba de varias formas, ya no cuantitativamente sino cualitativamente, un prestigio o capital cultural y capital simbólico. Bourdieu explica esto a partir la existencia de diferentes tipos de capital:

En primer lugar capital *económico*, en sus diversas especies; en segundo lugar, capital *cultural* o mejor, capital informacional, también en sus diversos tipos; y en tercer lugar dos formas de capital que están fuertemente relacionadas, el capital *social*, que consiste en recursos basados en conexiones y pertenencia grupal, y el capital *simbólico*, que es la forma que adoptan los diferentes tipos de capital una vez que son percibidos y reconocidos como legítimos. (Bourdieu, 2011, p.106)

Así, las empresas vieron dos formas en adquirir capital cultural, social y simbólico, que posteriormente se vería reflejado en adquisición de un capital económico. Las dos formas para las empresas son igualmente convenientes y que en muchas ocasiones van de la mano, en la primera forma, las empresas que buscan mejorar su imagen y en la segunda es cuando buscan ampliar su mercado de consumidores. En la primera forma, es común encontrar empresas del ramo petrolero, tabaqueras, etc., las cuales se ven afectadas por cambios sociales o cambios negativos en la opinión pública sobre determinado sector empresarial. En el 2011, British Petroleum anunció la creación de un convenio con cuatro importantes instituciones artísticas de Inglaterra, repartiendo entre ellas durante cinco años un monto de diez millones de libras, entre estas instituciones se encuentra la Tate (Galería Nacional de arte británico y arte moderno) y el National Portrait Gallery, lugar que desde hace más de 25 años recibe el apoyo económico de la British Petroleum (BP) para patrocinar

Esteban Nava B.

Arte público como práctica en la economización artística

uno de los premios de arte más prestigiosos en el mundo, el BP Portrait Award (véase Imagen 27), un premio que originalmente fue creado por la tabacalera John Player and Sons.



Imagen 27. Poster de la exhibición BP Portrait Award, 2018,
<https://npgshop.org.uk/collections/posters-1/products/bp-portrait-award-2018-exhibition-poster>

Ejemplos de este estilo se puede encontrar con diferencias menores por todo el mundo, en Brasil tenemos a Petrobras, siendo el mayor auspiciante de la cultura en dicho país por una empresa privada.²² Por lo cual participar como patrocinadores de eventos culturales, revaloriza la imagen social y genera otra perspectiva sobre la empresa, es decir, ya no solo se trata de una empresa que destruye los ecosistemas marinos y que causa daños al planeta casi irreparables, o que incluso enferma y destruye a pueblos enteros (sobre todo en África), apoyando a fuerzas paraestatales que generan caos en las zonas estratégicas, que la empresa quiere controlar para extraer petróleo. Esto cambia casi de forma instantánea al apoyar eventos culturales, debido a que ante la opinión social se convierte en una empresa socialmente preocupada e interesada en apoyar la cultura de un país, zona o sector demográfico (en especial a grupos como jóvenes, mujeres y niños) y siendo un promotor que busca que la cultura llegue lejos y a todas las personas.

En México podemos tomar como ejemplo al artista Dr. Lakra, que en más de una ocasión las empresas han patrocinado sus eventos culturales o ha trabajado para realizar productos para estas. En la exposición individual del artista, realizada en el Museo de la Ciudad de México, apoyada por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, es visible en la publicidad del evento (véase Imagen 28) el patrocinio o apoyo de la marca de calzado Converse, la cual en las últimas décadas se ha enfocado en proyectar una imagen, a través de campañas publicitarias y *marketing* en general, centrada en jóvenes urbanos, grafiteros, patinadores, alternativos, entre otros, buscando ya no solo ser identificada como tenis para deportistas (su mercado original). Por lo tanto no es extraño ver el interés de la empresa en asociarse con la imagen de un artista controversial,

²² Para más información leer el artículo de Nessa Terán: <https://gk.city/2014/09/29/arte-y-petroleo-historia-amor/>

Esteban Nava B.

Arte público como práctica en la economización artística

como Dr. Lakra (tatuador profesional, diseñador, ilustrador y artista), que engloba a todo un nicho de mercado particular (jóvenes urbanos, alternativos, etc.), al que la empresa pretende llegar. De la misma forma, hablando de otros productos culturales con los que la empresa Converse se ha asociado desde hace varios años, encontramos el apoyo en la realización de murales por parte de diferentes artistas urbanos, como se les ha calificado, usando diferentes temáticas, como en diferentes partes de Ciudad de México, en algunas ocasiones los mismos murales fueron apoyados conjuntamente por el gobierno de la ciudad, en el uso de bardas públicas en avenidas, parques, entre otros.



Imagen 28. Promocional a la Exposición Individual del Dr. Lakra, Converse, 2012, <https://pnoesis.wordpress.com/2014/04/21/converse-entre-la-identidad-urbana-y-el-arte-contemporaneo/>

Regresando a la participación del artista Dr. Lakra con empresas privadas para patrocinar productos, encontramos su trabajo en botellas (etiquetas, empaques) de diferentes bebidas, como la de la empresa de tequila José Cuervo Reserva de la Familia, siendo este el de mayor importancia en la casa tequilera José Cuervo (véase Imagen 29), así como la versión especial de la botella de Absolut Vodka.



Imagen 29. Colección 2011
José Cuervo Reserva de la Familia. Dr. Lakra, 2011, . <https://masaryk.tv/59766/dr-lakra-interviene-reserva-de-familia>

Con estos ejemplos podemos pasar a la segunda forma en que las empresas ven un beneficio al involucrarse con el arte, es decir, cuando a las empresas les interesa ser identificadas con una identidad cultural proporcionada por el arte. En esta forma encontramos sobre todo productos o servicios de recién lanzamiento al mercado, o un relanzamiento de algún producto o servicio, que necesita ser identificado por un sector de consumidores. De la misma manera, cuando una transnacional llega a un nuevo mercado y tiene que abrirse camino entre empresas ya consolidadas, se vuelve una práctica común apoyar a eventos culturales. Naomi Klein (2001) escribe respecto esta táctica de las empresas: “Por medio del patrocinio de los acontecimientos culturales, podían abrirse al mundo y reivindicar partes de él a guisa de nuevos espacios para sus marcas” (p.57). Con esta práctica, el nombre de la empresa se asocia de forma rápida a un aire de frescura, a estar en los mejores eventos, y no de cualquier tipo de evento, sino culturales, con lo que la empresa o producto marca pauta de lo que se puede esperar de ella como identidad para el consumidor.

Pero ¿por qué volver al arte o a la cultura como referente para las empresas ante la sociedad? Podemos tomar como respuesta lo que escribe Alfred Gell (2016): “Los objetos de arte son típicamente «difíciles»: cuesta esfuerzo elaborarlos, diseñarlos, negociarlos. Fascinan, atraen, cautivan y deleitan a quien los ve. Su peculiaridad, intransigencia y extrañeza es un factor clave para que sean eficaces como instrumentos sociales” (p.56). Por lo tanto, cualquiera de las dos formas por las cuales las empresas se relacionan al sistema artístico, recordando que no son excluyentes una de la otra y que se pueden dar las dos al mismo tiempo, la asociación lograda por estas prácticas en relación con el imaginario colectivo, al ser vistas como empresas que se preocupan por la cultura y arte, estas se ven envueltas por el aura que el sistema artístico lleva siglos manejando y repartiendo a todos los agentes que la componen.

Lo descrito anteriormente ha sucedido desde la década de los ochenta hasta la actualidad, con mayor fuerza en ciertos países y ciudades. Después de estas múltiples caras del proceso de economización del arte, recordando que cada una han sido analizada por diferentes y varios autores, si sumamos todo esto vemos que el proceso final de la economización del arte respecto al sentido que se le da al mismo, se dio mediante el control de casi total de todos los hilos por parte de las empresas del sistema artístico.

¿Cómo se da el proceso final de la economización del arte? Tengamos en mente los cambios que se han generado del sistema artístico moderno al posmoderno, donde los nuevos agentes que entraron en sustitución de la clase dominante fueron las empresas (la revolución de los gerentes), o que los museos empezaron a expandir sus funciones y sus alcances dentro del mismo sistema, así como la consolidación de otros lugares de visibilidad artística, claro con ayuda de inversiones privadas y manejo de estas instituciones, así como bienales, ferias y libros, u otros tipos de arte, ya sea la instalación, el videoarte, entre otros. El Estado dejó de ser la figura clave en un asistencialismo de la cultura, dejando por decirlo de algún modo, un hueco para ser ocupado. Así que en las primeras décadas de la posmodernidad prácticamente las funciones del arte estaban siendo dirigidas por los museos (con financiación privada), las empresas y los círculos artísticos con sus propuestas, y el Estado gradualmente fue desapareciendo u ocupando un papel secundario.

El gran salto o lo que se pretende demostrar como parte integral del proceso de la economización, a nivel global, se da en la última década. Como vimos, las empresas empezaron a dar apoyos al sistema artístico, inicialmente por las ventajas económicas, ya sea como inversión o como reducción de impuestos, posteriormente por un valor agregado (capital cultural, simbólico) que le otorgaba el trabajar o participar con otros agentes artísticos y les permitía obtener un valor que no necesariamente se veía reflejado en la economía, pero que hoy en día es mucho más difícil

lograr y de mayor importancia, que es la imagen social de la empresa al estar involucrada con la cultura. Luego de la gradual retirada del Estado en apoyo al sistema artístico, la búsqueda de este fue dirigido al sector privado, así se incrementó y se estrecharon alianzas, que siempre se han desarrollado entre las esferas de poder. Las empresas contaban con colecciones importantes, conocimiento del manejo del mercado, agentes que trabajan para ellos como en asesoría artísticas, medios de difusión, revistas, periódicos, editoriales, etc., y que contaban con un mayor conocimiento respecto a unas décadas atrás del manejo y los beneficios de trabajar con museos, galerías, ferias, bienales, becas, programas o grupos, por haber trabajado con mayor frecuencia y bajo otras perspectivas directamente en eventos culturales. Martha Rosler (2017) escribe respecto a las ferias de arte:

Esto refleja la rápida monetización del mundo del arte; los inversores en arte, los mecenas y la clientela han abandonado la necesidad de atravesar procesos internos de control de calidad en favor de una multiplicación acelerada del valor financiero y del valor del prestigio. (p.63)

Con todos estos antecedentes, se dieron cuenta las empresas que no era necesario ser un actor secundario en la parte de exhibición de las obras, un logo más en la publicidad de los eventos culturales, ya que prácticamente estos no se pueden realizar sin su apoyo económico o al menos esto resulta muy complicado.

Por consiguiente, empezaron a realizar sus propios eventos y proyectos bajo su autoría, el nombre de la empresa, ya no como un agente secundario, sino con un papel central, como organizador del evento, ya sean exposiciones (ya que son dueños de grandes e importantes colecciones, tienen contactos con otros coleccionistas y cuentan con los recursos económicos para organizarlas), conciertos, becas, programas, revistas especializadas, premios, etc. Klein (2001) escribe: “La creación más moderna de las marcas es poner a la cultura anfitriona en un segundo

plano y hacer que la marca sea la estrella. No se trata de patrocinar la cultura sino de *ser* la cultura” (p.58). Así que los museos, galerías, instituciones culturales dejaron de tener parte del control de lo que se exponía, aun cuando el evento se llevaba a cabo en sus propias instalaciones. Como ejemplos de estos cambios en el sistema artístico, tenemos el premio Hugo Boss con el Museo de Guggenheim, en Nueva York (véase Imagen 30), de la misma manera el Philip Morris Art Award ,en Japón, o lo que fue el Salón de Octubre, Gran premio Omnilife en colaboración con el INBA, de 1999 al 2001.



Imagen 30. La modelo Toni Garrn a la celebración del 20th Aniversario del HUGO BOSS Prize en el Museo Solomon R. Guggenheim, 2016.
http://www.zimbio.com/photos/Toni+Garrn/HUGO+BOSS+GUGGENHEIM+Celebrate+20th+Anniversary/_AkItKhP-Rg

Estos cambios generaron, algo que también sucedió en otros espacios, que las mismas empresas fundaran o crearan estadios, salas de concierto, auditorios, centros de convenciones, museos, instituciones culturales, ferias, premios, entre otros. Veamos como ejemplo, en México, la Fundación Jumex (véase Imagen 31), el Museo Soumaya, el Palacio de Cultura Banamex, la Zona Maco, la Colección de arte Coppel, el concurso de Arte Lumen, etc. Aunque de entrada se manejan como cualquier otro museo, sala de concierto o espacio cultural en general, la gran diferencia está en que estos son directamente controlados por dichas empresas que solo buscan los beneficios propios.



Imagen 31. Museo Jumex (lado izquierdo) y el Museo Soumaya (lado derecho). En "Residencia Fundación Jumex", 2015, <https://centroadm.com/residencia-de-fundacion-jumex/>

Chin-tao Wu escribe respecto a los empresarios que han incursionado al sistema artístico:
“No debería extrañar a nadie que un grupo específico de individuos se pusieran a trasladar al mundo

del arte el mismo tipo de iniciativas empresariales que utilizaban en el mundo de los negocios” (Wu, 2007, p. 105). Así que, si anteriormente manejaban muchos de los hilos para hacer crecer la carrera de un artista o legitimar como baluarte ciertas obras, hoy casi controlan todo el mercado, como la función del arte, esta última apoyando, publicitando, exponiendo, vendiendo, comprando, etc., ciertas obras o proyectos sociales, culturales, artísticos que les interesa que se desarrollen (por cuestiones económicas o de imagen). Bourdieu (2001) escribe: “Lo que está en juego en las batallas simbólicas es la imposición de la visión legítima del mundo social y de sus divisiones, esto es, el poder simbólico como poder constructor” (p.124). Por lo cual, lo que en las últimas décadas se está jugando en el quehacer artístico y en el propio sistema de arte, con el paulatino control de las empresas, es el poder que tiene el arte y que tendrá en nuestra sociedad.

Todas estas caras del dado que se han expuesto hasta este momento representan los cambios más importantes que se han dado en el sistema artístico a partir del proceso de la economización, y como estos han transformado casi en su totalidad el quehacer artístico, desde su producción, desarrollo y consumo. Esto a partir del uso cada vez más generalizado del trabajo por proyecto artístico (productor de servicios), y por consiguiente la desaparición de la obra de arte, aunado a la aparición de nuevos agentes en el sistema artístico (las empresas privadas trasnacionales) y un control cada vez mayor del mismo, podemos hablar de un sistema artístico sumergido en las lógicas del proceso de la economización. Si como se mencionó, la economización es el proceso y los comportamientos que desarrollan instituciones como agentes, que logran la creación y la producción de valores de un objeto específico, en este caso, refiriéndonos a la economización del arte, se podría resumir de la siguiente forma: son los procesos (participación directa de empresas en el sistema artístico) y nuevos comportamientos (creación de museos, colecciones, premios, becas, apoyos, etc.), tanto de las instituciones públicas y privadas (museos, galerías, secretarías,

ferias o bienales), como de los agentes que participan (artistas, curadores, directores, dueños de colecciones, los espectadores, empresas, críticos, etc.), que han logrado crear la producción, el desarrollo (proyectos artísticos) y los valores del arte. En otras palabras, el panorama actual donde las empresas a partir del control y organización del sistema artístico como las lógicas del mercado y las formas impuestas de producir, desarrollar y consumir el arte, van generando y creando el valor como la función de este, que es lo que entendemos como economización del arte.

Siguiendo esta definición, se han analizado los procesos y comportamientos de las empresas y del sistema artístico en el proceso de la economización, por lo cual se tendrán que revisar y analizar las últimas caras del dado, el valor y la función que han impuesto al arte, en específico al arte público.

3.3 La función como valor de producir arte público

Por ultimo, se tendrá que analizar la función y el valor del arte en el proceso de la economización, y se destacarán sobre todo los medios de valoración y función del arte público como tema central de la investigación. En este punto se expondrá de manera más clara a lo que nos referimos y sobre todo cuál es la función del arte público, por lo tanto, se analizará primero la función del arte, a partir de lo que las empresas han pretendido tanto darle como obtener de él, recordando que hoy en día las empresas cuentan con muchas formas de controlar la distribución, desarrollo y consumo del arte. En un segundo punto se revisará el valor, no en el sentido económico, sino como ya se ha expuesto, cuando el valor del arte es usado como valor capital cultural, simbólico y social. En otras palabras, responderemos a la siguiente pregunta: ¿cuál es el valor para las empresas al tener hoy el control y desarrollo del arte público?

Si bien en las últimas décadas el tema del espacio público, el desarrollo social, el urbanismo, la planificación urbana y el espacio comunitario retomaron relevancia en muchos sectores, tanto en la academia (investigación y educación), como en maestrías y diplomados en diferentes universidades, como la UNAM y el ITESO, también encontramos asignaturas relacionadas con estos temas en diferentes planes curriculares. De tal manera, también se ha visto esta relevancia en el sector social, político, cultural y económico, desde programas gubernamentales, *Tequio, servicio comunitario*, del gobierno de la Ciudad de México, o por el Programa Social *Colectivos Culturales Comunitarios*, también del gobierno de la Ciudad de México, o los diferentes *programas de rescate de espacios públicos* de la Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano (Sedatu). Además, lo vemos en el sector privado, como el proyecto Isla Urbana o el Laboratorio de Espacio Público en Mexico, Neko Estudio, etc. Por lo cual, el arte también vio este auge como una alternativa más para romper o generar diferentes estrategias que se opusieran a imposiciones que el sistema artístico estaba desarrollando, y México no fue la excepción. Edgar Alejandro Hernández escribe:

La transgresión del museo/galería no representó una novedad dentro de las prácticas artísticas en México, sí podemos considerarla una tendencia que logró consolidarse en los años 2000, y además acompañó una búsqueda de los artistas contemporáneos en su diálogo y confrontación con el espacio público. (Hernández e Inbal, 2013, p. 4)

Si bien es difícil determinar cuáles son los motivos por lo que muchos grupos de artistas y artistas en solitario de diferentes áreas, como plásticas, multimedia, teatrales, musicales, cine, etc., decidieron abordar el espacio público y convertirlo en parte de su práctica habitual.

Lo que sí podemos vislumbrar es que en fechas recientes es común encontrar todo tipo de apoyos o estímulos para proyectos artísticos, becas, residencias artísticas e incluso exposiciones relacionadas al espacio público y al arte público, ya sea para o por artistas, grupos artísticos y

colectivos, como para las diferentes áreas artísticas, así como para diferentes disciplinas, como psicología, antropología, sociología, arquitectura, etc. También encontramos que las palabras como intervención, apropiación, visualización, política cultural, participación e inclusión social se han vuelto temas recurrentes en todas estas áreas y sus proyectos.

Por ejemplo, en el 2013 el gobierno estatal de Colima, en colaboración con 13 artistas, intervino esculturas, parques y edificios del Centro Histórico de la ciudad de Colima, las obras realizadas no responden completamente a lo que se puede entender como arte público, debido a que en su mayoría o no fueron pensadas en su contexto ni tiempo específico, o al momento en que iban a ser realizadas, y no generaron una interacción social ni agencia o significación con alguna comunidad dentro del centro de la ciudad de Colima, o la creación de una a partir de la obra, no se permitió la creación de lo común entre los transeúntes del centro que vieron las obras, y desarrollaron poco o nada al diálogo o análisis de la problemática que decían abordar. No abren, o aportan poco, a una discusión artística, ni en teoría ni en formas, procedimientos, desarrollo o resultados a partir de sus intervenciones en el espacio público.

Veamos solo dos, de las 13 obras de intervención que se realizaron en el espacio público. La primera, de Ériwan Marx, la obra titulada *DDT* (véase Imagen 32), intervino cinco esculturas públicas, colocándoles una máscara con filtros de aire a cada una; su tema era la contaminación. La segunda, de Estíbaliz Valdivia (véase Imagen 33) titulada *Betteras*, colocó más de 200 peces de plástico, distribuidos en tres diferentes fuentes del centro de la ciudad. Las obras, si bien se pueden considerar una intervención del espacio público, no podríamos considerarlas una intervención artística, pues parecen ser colocadas al azar, siempre y cuando estuvieran dentro del centro de la ciudad, pudieron intervenir cualquier escultura o fuente sin que esto afectara la poca implicación en el tejido social, cultural, político o económico del lugar seleccionado.

Esteban Nava B.
Arte público como práctica en la economización artística



Imagen 32. DDT. Éri van Marx, 2013, <http://culturacolima.gob.mx/artistas-realizaron-intervenciones-en-colima/>



Imagen 33. Betteras. Estibaliz Valdivia, 2013, <http://culturacolima.gob.mx/artistas-realizaron-intervenciones-en-colima/>

Si bien el contexto, espacio y tiempo fue previsto con el apoyo del gobierno de la ciudad de Colima para la realización del proyecto, las obras no generan, ni responden al contexto seleccionado por los artistas, incluso llegando casi al punto de ser decorativas. Cumplen el sentido básico de intervención, que buscaba el gobierno de Colima, pero les faltó mucho para consolidarse como obras de arte público.

Lo que de inicio se pone en sospecha es esta aceptación por parte de los agentes del poder económico, cultural y político en apoyar estos trabajos, aun cuando muchos tratan de problemas sociales, diferencias culturales y económicas, desigualdades en sectores de la población, etc. Pareciera que de pronto las múltiples realizaciones de los diferentes proyectos en el espacio público se convirtieron en un somnífero para los participantes, en otras palabras, al no cuestionarse la función de los apoyos y proyectos, como su premura para ser realizados, tanto por parte de los artistas, como del público en general, se olvida el valor que ganan los agentes de poder por la producción del arte público (prácticas colaborativas, acciones artísticas, performance, arte socialmente comprometido, arte participativo, etc.), porque recordemos, el sistema artístico, sus instituciones y sus agentes, prevé cada movimiento. Vale la pena hacer la siguiente pregunta, ¿cuál es el valor simbólico, cultural o social que ganan y que ha permitido este creciente interés por lo público?

La respuesta más fácil que explica esto sería que les estamos haciendo el trabajo que requieren y como quieren. Lo complicado es explicar en qué consiste este hacerles el trabajo y qué valor obtienen de este. En estas prácticas de apoyo a proyectos artísticos públicos en México se mantiene una presencia importante por parte del Estado, y en los últimos años se destaca con mayor frecuencia la presencia de empresas privadas en otros países, como Inglaterra, Francia, Estados

Unidos, que llevan un poco más de dos décadas desde que el Estado aplicó las mismas lógicas y prácticas y hoy en día su participación es menor llevando las empresas privadas la mayor parte de las iniciativas artísticas, o en su defecto, en una amplia colaboración con el Estado.

Las prácticas en espacios públicos, como se han querido manejar por parte del poder, se basan en lo social, en reparar el tejido social, en llevar cultura a sectores desprotegidos o en ser incluyentes con grupos vulnerables, ya sea geográfica o socialmente. Los artistas (incluidos psicólogos, antropólogos, doctores, arquitectos, etc.), realizan estas actividades que el Estado no ha querido o no ha podido abarcar en sus funciones, como benefactor de seguridad, educación, cultura, salud, trabajo, etc., esperando que estos proyectos culturales y sociales puedan ser realizados por otros, aunque sea en nombre del mismo Estado o de empresas privadas, mientras se deje claro el gran aporte a la cultura de estos actores. Si los proyectos salen bien, estos colocan al Estado y a las empresas en un lugar privilegiado dentro de la sociedad, y si esto no ocurre, simplemente se olvidan y no pasa nada. La lectura que rara vez se le da a esta práctica es que los proyectos de arte público funcionan como adoctrinadores de las poblaciones en las que se desarrollan, van a resolver problemas o necesidades sociales, con programas o proyectos placebo que no resuelven mucho o que si llegan a transformar algo es para una aceptación de las condiciones sociales en las que se encuentran, todo esto es bajo la agenda del Estado y las empresas, que difiere de las buenas voluntades de los participantes de estos proyectos. Bishop (2016) escribe:

La participación social es vista positivamente porque crea ciudadanos sumisos que respetan la autoridad y aceptan el “riesgo” y la responsabilidad de hacerse cargo de sí mismos frente a los despreciados servicios públicos... ninguno de estos resultados cambiará o incluso creará conciencia de las condiciones estructurales de la existencia diaria de la gente, solo la ayudará a aceptarlas. (p.30)

Otro inconveniente relacionado con la visión de resolver problemas sociales a partir del arte es que tanto el Estado como las empresas ven en el arte (esto es una de las funciones por lo que les genera valor a ellos) una herramienta o instrumento que les permite resolver ciertos problemas sociales o cambiarlos a su favor. Por lo cual, aquí tendríamos que recordar algo importante, la función del arte, al menos hoy, no es el resolver problemas sociales y mucho menos de la forma como lo han planteado las empresas y el Estado, placebos o paliativos de los problemas reales. No obstante, no se pretende decir que, a partir de algunas prácticas artísticas, no tengan a su alcance la posibilidad de resolver problemas sociales, políticos, económicos, etc. Con esto dicho, existe una gran diferencia entre que en durante el proceso de una obra de arte se resuelva algo a que esta sea la función última u original de la obra de arte, la de resolver problemas. Se ha generado en los últimos años un sentimiento generalizado respecto a que la finalidad del arte sea resolver problemas y por consecuencia se exige, hoy en día, en casi cualquier proyecto de arte público que su fin sea resolver principalmente problemas sociales. Esto fácilmente se puede ver en las bases y las características que debe tener el proyecto artístico para recibir algún apoyo, beca, comisión, etc., por parte del Estado o las empresas -que tenga injerencia social, enfocado en un sector demográfico desprotegido, etc.- Recientemente, hablar de un proyecto de arte público que no tenga la función de resolver problemas sociales, de cualquier índole, como la inclusión, educación, el generar otros eventos, etc., recibe cuestionamientos por parte de los mismos artistas, del sistema artístico, el Estado, las empresas y el público en general, debido a que no está cumpliendo con una idea errónea establecida sobre la función del arte público, generada a partir de la economización del arte público.

Este planteamiento erróneo de lo que debería ser el arte público ha generado en muchas ocasiones una confusión extendida en cuanto a si un proyecto es arte público, o si es un proyecto de otras disciplinas (antropología, psicología, sociología, etc.), que utilizan herramientas o acciones

tomadas del medio artístico para sus fines. Esta confusión se genera de igual manera a la inversa, ya que muchas de las obras de arte público toman herramientas de otras disciplinas, como teoría, estrategias, autores, metodologías, etc., haciendo que sea muy difícil el diferenciar de un proyecto artístico de uno no artístico. Tomemos como ejemplo la obra realizada por Idaid Rodríguez (véase Imagen 34) realizada en el 2008, titulada *¿Qué te gustaría recordar?* La cual se realizó en la Plaza de Santo Domingo, en la Ciudad de México, plaza conocida por ser lugar donde se encuentran muchas imprentas, escribanos, impresores, papelería para eventos sociales, fiscales, etc. Se fueron recopilando las memorias de los transeúntes, realizándoles una pregunta: ¿qué te gustaría recordar? Las respuestas dadas por los participantes fueron impresas en un libro con el proceso de gofrado.²³ Si se compara esta obra con cualquier práctica de estudio de campo realizada por antropólogos, la cuales se basan en realizar prácticas a través de entrevistas o cuestionarios a un grupo social o comunidad, quizá no se encontraría mucha diferencia en las metodologías.

Por lo cual, si los métodos y maneras de actuar de los proyectos sociales y artísticos son similares o iguales, ¿qué es lo que los diferencian uno del otro? Esto podría ser la finalidad, ya que un proyecto antropológico se hace con fines antropológicos, mientras que los proyectos psicológicos serán realizados con fines psicológicos. Aunque utilicen herramientas y métodos de otras áreas de conocimiento, sus fines están dentro de sus áreas correspondientes. Hablar de un proyecto de arte público con la finalidad de resolver problemas sociales puede generar confusión con otras áreas, no solo por sus métodos, tácticas o prácticas compartidas, sino por tener proyectos con fines similares, además de tener un uso erróneo en cuanto a la finalidad del arte. Así que, si

²³ Proceso que consiste en generar un relieve en el papel por medio de la presión, en este caso por la tipografía.

hablamos de arte público, la finalidad no puede ser otra que la de tener fines artísticos en espacios públicos, como es el caso de la obra de Idaid, con fines artísticos establecidos.

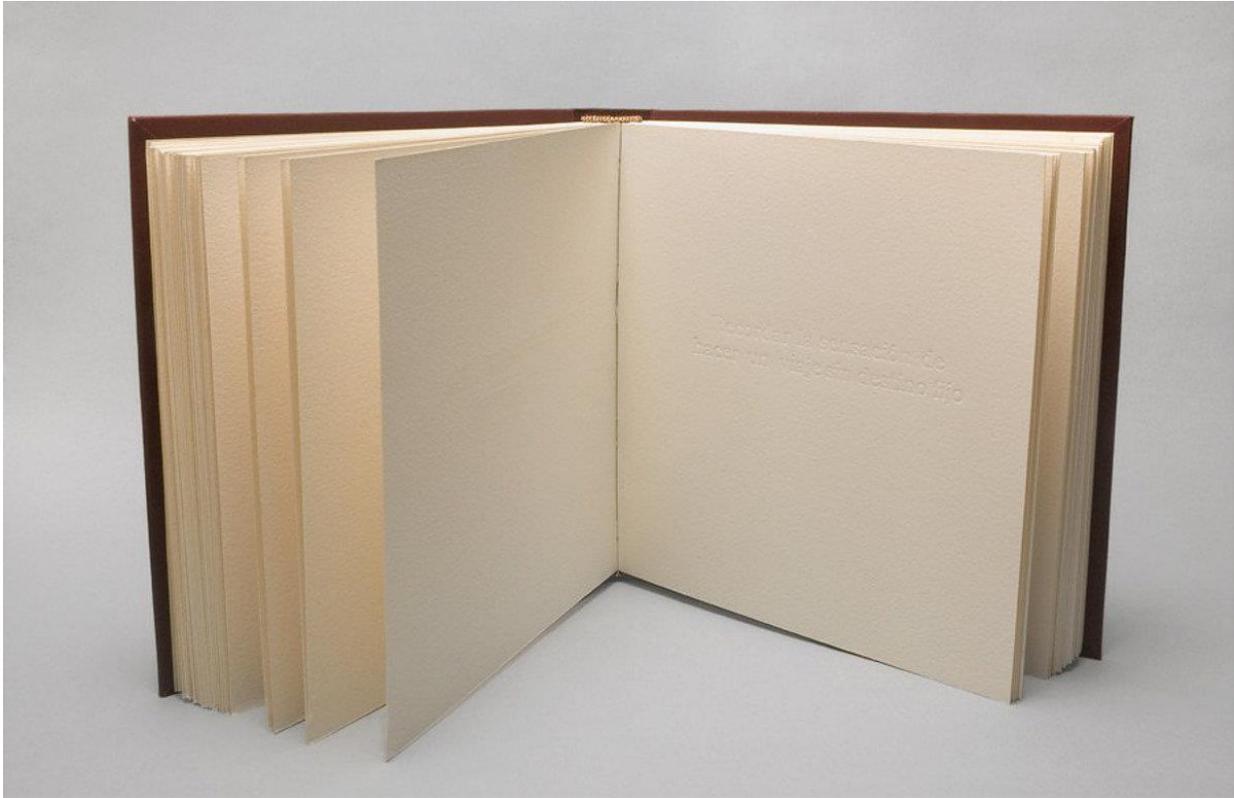


Imagen 34. ¿Qué te gustaría recordar? Idaid Rodríguez, 2008, <http://www.artesur.org/es/artistas/idaid-rodriguez-2/>

¿Cuáles son estos fines artísticos? De inicio y como se ha mencionado, debe haber una intencionalidad de que lo que se está realizando sea arte, el cual debe generar conocimiento a partir de la misma propuesta artística, y que este conocimiento sirva o esté inscrito principalmente a la disciplina artística, en una tradición dada, como pintura, escultura, instalación, performance, videoarte. etc., y que a partir de esta inscripción, con su lenguaje o modo de desarrollo tiene que reflexionar, analizar o proponer nuevas realidades sobre una problemática dada, con lo cual la obra genera nuevos discursos o líneas de discusión, a través de diferentes formas de plantear una manera

de ver un problema existente y con la generación de conocimiento de este, pero siempre partiendo de lo que el arte tiene que decir o proponer sobre estas discusiones, análisis, reflexiones, etc., y que posteriormente sirva para otros artistas a partir de lo que se ha hecho y de la continuación de nuevas reflexiones.

Siguiendo con el ejemplo dado, la obra ‘¿Qué te gustaría recordar?’ realiza una acción artística que se inscribe en la tradición de acciones, obras *in situ*, performance artísticos en espacios públicos, utilizándolos para dar un contexto y parámetros al desarrollo de su propuesta. Además, encontramos en sus reflexiones o en los problemas que trata a partir de sus acciones, la significación o resignificación de la importancia de (re)construir la historia, la memoria individual, a partir de los recuerdos más significativos de los participantes. Esta acción perpetra nuevos discursos dentro de la problemática de la teoría de memoria, archivo, y la Historia como disciplina, que se ha desarrollado por diferentes autores, teóricos, sociólogos, psicólogos, activistas, historiadores, antropólogos, etc. Ampliando esta discusión, reflexionando y mostrando cómo desde el arte se puede ser partícipe y dar puntos de vista diferentes u hondar en los ya existentes, todo esto a partir de otro medio, el artístico, pero que sin dudas llega a generar conocimiento desde lo que la obra puede forjar e involucrar en el espectador, tanto en el que participa en las acciones de la obra como el que visita la obra terminada (el libro) en una galería o museo.

Lo que el artista no cree, o al menos nunca lo ha externado, es que su obra resuelva el problema social de la no inclusión de la memoria individual o colectiva en las narraciones oficiales o Históricas, en este caso, de los visitantes y de la comunidad que se desarrolla en la Plaza Santo Domingo. En otras palabras, el fin artístico de la acción que presenta es plantear nuevos acercamientos a un problema social existente, pero su fin nunca ha sido resolverlos. Sin embargo, no se puede negar que en el transcurso de su acción y obra no se haya despertado tanto en mujeres

como en hombres una nueva forma de afrontar o ver su dinámica en relación con la memoria e historias particulares ,y cambiar de manera positiva su quehacer o actuar respecto a estas. Pero como se dijo, si en el trascurso se logra un cambio social pequeño o grande es más que bienvenido, pero esos cambios son parte de lo que la obra puede o no puede generar, así como pueden ser discursos de odio, desinterés, malas interpretaciones, etc. Estas respuestas de igual manera no son la finalidad de la acción artística de Idaid.

Retomando los problemas y malentendidos que encontramos en los nuevos fines que se le han dado al arte público por parte de la economización (resolver problemas), esta confusión, por decirlo de alguna manera, ha sido alimentada por los intereses de las empresas como del Estado. Ejemplos claros de esta normalización de la confusión fue hacer que en sus convocatorias, programas, proyectos, becas, apoyos, etc., que tanto el Estado como las empresas realizan, se buscara que los artistas trabajen a partir de proyectos en poblaciones determinadas, con problemas y necesidades específicas, y les piden resolver dichos problemas que generen incluso diagramas o estadísticas de cuántos y cuáles poblaciones serán los beneficiarios de los proyectos. Generando, a partir de esto, una utilización de las comunidades por parte de los artistas, para realizar proyectos artísticos con dichas características. Martha Rosler (2017) escribe:

Los problemas de los artistas que trabajan en barrios urbanos pobres descansan en parte en la posibilidad, no deseada, de la explotación; y en parte también en una divergencia entre la comprensión del proyecto que tiene el público del mundo del arte y el que tiene la comunidad local, como resultados diferentes mundos que cada uno habita. (p.130)

Por lo mencionado anteriormente, podemos ver a proyectos artísticos apoyados por empresas o por el Estado en ciertos sectores de las ciudades con la finalidad de resolver o disminuir algún problema social, ya sea drogadicción, inseguridad, problemas de pandillas, etc., por lo cual,

no existe diferencia clara en los fines entre los proyectos de arte y los programas sociales de alguna institución especializada con conocimiento de causa, efectos u orígenes de estos problemas, y de igual forma con conocimiento de cómo tratar de resolverlos. No se debe de confundir que, si bien estos proyectos de las instituciones sociales llegarán a utilizar métodos o herramientas artísticas para sus fines, como pintar murales, dar clases de teatro, entre otros, esto no los vuelve arte público, ya que solo usan una de muchas herramientas a su disposición para hacer su trabajo y lograr su fin. Muy diferente es (y preocupante) hacerles creer a los artistas que pueden resolver estos problemas sin conocimiento de fondo sobre estos, peor incluso si se utiliza a una comunidad o población solo con el fin de realizar proyectos artísticos. Todo esto, por intereses privados del Estado y empresas que usan de esa manera a los artistas, haciéndoles creer que su función es resolver los problemas.

Tomemos como ejemplo lo relacionado con el *Nueve Arte Urbano*, fue creado a partir de la empresa Incusa (siendo Nueve Arte Urbano una marca registrada por esta), que esta integrada por una cadena de pinturas llamada Osel, que desde el 2010 ha realizado, en la ciudad de Querétaro, festivales, concursos de grafiti, campañas muralistas y otros eventos que denominan intervenciones gráficas. Además, del 2014 al 2015, a partir de un nuevo proyecto, en conjunto con el Municipio de Querétaro y con el Instituto Cultural Municipal de Querétaro, se realizó la intervención en muros y paredes de la ciudad, logrando tan solo en ese proyecto 313 murales, equivalente a 13, 845 metros cuadrados de pintura, participando 264 jóvenes²⁴ e impactando a 111 mil habitantes. Por otro lado, Nueve Arte Urbano también ha participado como patrocinador y plataforma de logística de diferentes eventos tanto en Querétaro como en otras ciudades del país, como el festival Boarddripper, el proyecto MUSA, el Photo Fest, el Colectivo Tomate, el Cut Out Fest, etc.

²⁴ Los datos tomados se pueden encontrar en su página oficial; nuevearteurbano.com/historia/



Imagen 35. Curiot Tlapazotl en el Centro Educativo y Cultural Manuel Gómez Morin. Goal y Ripper, 2018, <http://nuevearteurbano.com/category/artistas/>

En los primeros años de Nueve, así como los primeros de estos festivales o eventos grafiteros realizados y promovidos con el apoyo de la empresa Osel, se invitaba a grafiteros locales como de otras partes del país a pintar prácticamente lo que les gustara con su estilo y formas que venían haciendo en otros momentos, incluyendo en alguna parte del mural el logotipo de la empresa, muy similar a otros eventos o festivales apoyados por diferentes empresas en todo México (recordemos el ejemplo de Converse en Ciudad de México); después de algunos años y viendo la popularidad de los eventos organizados, han tratado de marcar una pauta, o mejor dicho, han generado un discurso social, respecto a por qué pintar paredes es necesario para la ciudad. Por lo cual han realizado en algunos de sus diferentes eventos o proyectos, talleres con los vecinos, donde se pensaba realizar un mural, haciendo gestión social e iniciando el proceso de reconstrucción del tejido social y generar un discurso de paz (esto viene en su página), además se les presenta, tanto

a los artistas como a los vecinos, conocer los productos de la empresa Osel, que se utilizan para la realización de los murales esperando una fidelidad a la marca. Es válido hacer la siguiente pregunta: ¿cuántos murales son necesarios para la reconstrucción del tejido social? Tomando en cuenta esta experiencia, más de 400 en una ciudad no han sido suficientes.

Algunos teóricos ven un problema mayor a que el arte trate de componer la red social, y es que ha sucedido a la inversa, el Estado y las empresas no pretendían con estos proyectos generar nuevos vínculos o caminos para un mejoramiento de la situación, sino que sirvió para una paulatina desaparición de la participación del Estado en todos estos sectores, como la cultura, la educación, el trabajo, etc. Bishop (2016) escribe: “Es una fina máscara oportunista: pedirles a voluntarios no asalariados (trabajadores de proyectos) que recojan donde el gobierno recorta, al tiempo que se privatizan aquellos servicios que garantizan la igualdad de acceso a la educación, el bienestar y la cultura²⁵” (p.31). Así, las empresas y el Estado no solo están generando una función distinta del arte en cuanto a su finalidad, sino que esta función les genera un valor que les ha permitido forjar cambios sociales y políticos tanto estructurales como de organización y responsabilidad: “Depender de los movimientos comunitarios autoempoderados para producir el cambio absuelve al estado de su responsabilidad y pone la carga en los mismos sojuzgados” (Rosler, 2017, p. 131).

Este cambio del valor que se ha dado desde la nueva función del arte público por parte del Estado y las empresas a partir de los procesos de la economización, lo último con mayor frecuencia en los últimos años, se ve reflejado en distintos ámbitos, en donde el más sonado es la gentrificación de zonas urbanas.²⁶ Fernando Gómez (2004) escribe: “Se intenta recuperar el valor de los espacios urbanos a través del arte, crear lugares para la ciudadanía, que amortigüen las agresiones del

²⁵ Lo de paréntesis es mío.

²⁶ Ya analizado en el primer capítulo.

urbanismo duro moderno y aporten espacios vivibles” (p.40). Por lo tanto, es común encontrar proyectos urbanísticos promovidos por el Estado, pero que son financiados por empresas privadas, que colocan al arte como punta de lanza, ya sea desde esculturas públicas (que no significan nada para los habitantes), o que añaden un nuevo centro, foro, casa cultural, o dependiendo de la importancia del proyecto un nuevo museo o auditorio, etc. Estos cambios van de la mano con centros comerciales, nuevas vialidades, infraestructura, entre otros. Como escribe Martha Rosler (2017):

Los artistas y todo el sector de las artes visuales -especialmente las galerías comerciales, los espacios regentados por artistas y los museos- son un motor principal para la reconversión de la ciudad posindustrial y para la renegociación de los inmuebles en beneficio de las élites. (p.90)

En contraste, una consecuencia de estos cambios es la reubicación de algunos habitantes debido a un incremento en el costo monetario del estilo de vida de la zona.

Se ha llegado a denominar a estas acciones por parte de las empresas y Estados como *soft power*, concepto introducido por Joseph Nye (2004), con el que plantea la capacidad de ciertos agentes (empresas, Estados, instituciones, etc.) de lograr influenciar en las acciones, comportamientos e intereses de terceros, para que realicen lo que se desea, en otras palabras, el *soft power* utilizado por parte de la economización del arte público sería el lograr que los artistas e incluso el sistema artístico quieran, desean y hagan lo que el Estado y principalmente las empresas intentan imponer. ¿Cómo lograron que esto pasara? Joseph Nye explica que a diferencia del *hard power*, que se basa en ejercer fuerza, amenazas o coerción, el *soft power* utiliza los valores y la

cultura de los actores, como sus ideologías, con tratados, ideales o coaptación. Mientras en el primero es visible la influencia, en el segundo es invisible.

La economización manipula los valores e ideologías de los artistas para que trabajen en espacios públicos, como son el apoyar, integrar, proteger, desarrollar, ayudar, democratizar, defender derechos, igualdad en las comunidades en los que les interesa a las empresas que se realicen estos trabajos. Esto se realiza por medio de proyectos artísticos, que estipulan las formas, maneras, tiempos, lugares y resultados deseados. Retomando el ejemplo de Nueve Arte Urbano, en su página se pueden leer los principios de este “la belleza, la unidad, el desarrollo y el amor”. Por lo cual los artistas no dudan en participar con las empresas, ya que buscan, en apariencia, lo mismo que ellos. Asimismo, para los artistas representa una oportunidad el participar en estos proyectos, generándoles oportunidades de crecimiento individual o colectivo, sobre todo crecimiento y desarrollo. Además, en la página de Nueve Arte Urbano, también se puede leer “promoviendo las carreras profesionales de los nuevos artistas, ayudándoles a difundir su trabajo”.

Entonces pareciera que el Estado y las empresas encuentran satisfactoria su relación con el arte público y con los artistas, a partir de proyectos en que estos resuelven, controlan y cambian estructuras y desarrollos sociales, obteniendo un beneficio propio. Existe claramente la dificultad que tienen las prácticas artísticas públicas para poder realizarse fuera de la lógica de apoyos o proyectos, algo que dificulta que puedan desarrollarse de otra manera. Esto se debe primero a la preexistencia de una dependencia por parte de los artistas hacia el Estado (sobre todo en México) o una institución artística (que tradicionalmente eran controladas por el Estado, hoy por capital e intereses privados), para poder realizar alguna obra de arte público. Posteriormente, se da la consolidación de las prácticas artísticas y el trabajo por proyectos financiados por empresas,

recordando el renovado interés de las empresas en todos los niveles del sistema artístico desde hace algunas décadas, por el valor y los beneficios que han encontrado en él.

Con todo lo anterior, de alguna forma se puede decir que siempre han existido formas de transgredir los límites impuestos y que esta es una práctica común en el arte, como ya se ha visto. Para lograr romper las lógicas actuales de la economización, se tendrá que ser consciente de que antes de poder transgredir los límites, es necesario entenderlos y saber cómo y por qué se producen, así como saber a quién beneficia el estado actual del sistema artístico. Por lo tanto, es necesario plantear y reconocer las prácticas de la economización del arte público como una realidad establecida en nuestros días. Esto no significa que no se pueda hacer algo dentro o fuera de los marcos actuales del sistema artístico para darle la vuelta o contrarrestar su influencia en todos los aspectos en que se ha desarrollado en las últimas décadas, como ha sido en la producción, desarrollo, distribución y consumo del arte. En la actualidad existen artistas y obras que siguen buscando romper los límites o trabajar de maneras distintas a lo más común o normal dentro de las lógicas de la economización del arte.

Es importante entender el verdadero potencial, la función y los posibles desarrollos y estrategias del arte público, las cuales se pueden utilizar para un mejor entendimiento de lo social, lo público, lo político, económico y cultural, de tal manera que la obra que se realice pueda generar o participar en lo común, y que cuente con agencia a partir de lo espacio vivido, en un espacio y tiempo específico, que signifique para el público para el que está pensado y que pueda resignificar las lógicas dominantes de poder, momentánea o permanentemente, de los espacios donde se desarrolla. Todo lo anterior a partir de la obra de arte público.

Para ejemplificar lo anterior, podemos tomar la obra *Hilvanar*, realizada el 2008 en forma de intervención-interacciones en la unidad habitacional Nonoalco Tlatelolco, en la Ciudad de México, por la artista Maru de la Garza.²⁷ La artista reflexiona y hace un análisis de la vivencia y la soledad de los adultos mayores, así como de su sentido emocional y como individuos sociales que habitan un espacio común, la unidad habitacional Nonoalco-Tlatelolco. Participaron 17 adultos mayores que viven en esta unidad habitacional desde sus inicios o que llevan un mínimo de 20 años radicando en esta, lo cual provoca la colaboración de quienes habitan un mismo territorio, buscando la creación de lo común, a partir de la conexión de la soledad con historias, vivencias y recuerdos marcados por las brechas generacionales. A partir de la realización de unas entrevistas íntimas con los 17 participantes, en las cuales contaron sus historias, desde los recorridos cotidianos de su vivir y diferentes actividades que tienen y han tenido, como sus recuerdos personales, así como lo que fue vivir dos de los acontecimientos más traumáticos de la Ciudad de México, la matanza estudiantil del 68 realizado en Tlatelolco, y el terremoto del 85 que afectó de forma terrible esta zona de la ciudad. Todos estos recuerdos y anécdotas son mostrados por la artista, Maru de la Garza, en un video (véase Imagen 36), que realizó y posteriormente proyectó en los edificios de José Ma. Arteaga, el 21 de mayo, y en el de Allende, el 24 de mayo, en el mismo Tlatelolco, con la presencia de los 17 participantes, familiares, vecinos, amigos e público interesado.

A la par, realizó 36 series de tarjetas postales (véase Imagen 37), que el público y los transeúntes podían tomar durante los días de la presentación. Las postales contaban con fotografías en el frente mostrando parte de los departamentos de los 17 adultos mayores, espacios cotidianos con secretos detrás de puertas, que muestran objetos con cargas simbólicas para sus dueños y utilitarias para los ojos externos; en algunos casos aparecían los mismos participantes como

²⁷ Mas información consultar la pagina de la obra; <https://hilvanar-marudelagarza.blogspot.com/>

anfitriones. En su parte posterior, las postales incluyen algunos textos de los participantes, como el de Juana, de 83 años: “Estoy muy satisfecha con lo que hice, el trabajo que tuve, la vida de mis hijos, lo he hecho todo”.



Imagen 36. Proyección del video Hilvanar. Maru de la Garza, 2008, <http://hilvanar-marudelagarza.blogspot.com/>



Imagen 37. Postales Deseos. Maru de la Garza, 2008, <http://hilvanar-marudelagarza.blogspot.com/>

Bien desarrolladas, las obras de arte público sirven de referencia o, mejor dicho, como estrategias importantes a la hora de pensar, desarrollar, analizar y entender fenómenos y prácticas sociales, aunque no como única opción, ya que, como se ha mencionado, el arte como sistema de conocimiento busca y buscará nuevas formas de aproximarse a diferentes problemas por medios tradicionales o a través de nuevas formas y estrategias de expresión. Tampoco podemos creer que estas formas de generar arte en común y agencia en el espacio público podrán quedar al margen de

Esteban Nava B.

Arte público como práctica en la economización artística

los procesos de la economización del arte en los próximos años o décadas, simplemente nos toca seguir trabajando con conocimiento de causa, buscando nuevas formas de desarrollos artísticos que posibiliten realizar un arte no mediado por fines privados o con agendas ocultas, sino realizadas con fines artísticos.

Capítulo 4

¿POR QUÉ UNA ACCIÓN ARTÍSTICA EN ESPACIOS PÚBLICOS?

En capítulos anteriores se ha planteado la dificultad que existe a la hora de realizar un arte público y no caer en errores o lógicas que la economización del arte ha provocado en los proyectos u obras que se generan en los espacios públicos. A esto se le puede agregar que el conocer estos métodos puede ser de ayuda para toda persona interesada en realizar intervenciones o prácticas en los espacios públicos y para encontrar estrategias que respondan y generen un cambio que se busca al querer incluir al arte en la vida social de una ciudad, ya sea política, económica, ideológica o culturalmente, o como formas de cuestionamiento de prácticas y costumbres dominantes.

Como se ha planteado en esta investigación, para que una obra de arte sea pública debe contar con una práctica social basada en búsqueda de lo común, que no implica siempre una participación directa del público en la realización de esta, sino el recuperar, visibilizar o crear espacios en común que existen en un contexto social determinado, y de esta manera se pueda generar una agencia de algún tipo con los involucrados en la obra, ya sea participando, siendo espectadores externos, o por involucrar al mismo espacio público.

Por lo tanto y por la dificultad que hay al analizar y desarrollar la gran variedad de estrategias artísticas que se practican dentro de los espacios públicos, para la realización de esta obra de arte público se utilizarán los lineamientos y características de lo que se denomina *acción artística*. Esta presenta amplias posibilidades y diferentes formas en sus aplicaciones y en su proyección, desarrollo, agencia y resultados, por lo que se realizará un análisis y descripción de esta estrategia artística para un posterior uso en la práctica en una instalación artística y el desarrollo de una obra que responde tanto a los cuestionamientos que se plantearon como a prácticas de

economización del arte público, que afirmen lo que se ha descrito como una obra de arte público. Por lo cual, siguiendo las características que se analizaron a lo largo de los anteriores capítulos, se planteó esta obra en particular.

Al hablar de acciones artísticas en espacios públicos se tendrá que tomar en consideración dos de sus características más importantes -cualquier acción que se realice en espacios públicos se tendría que pensar como obras in situ y obras de tiempo específico-, en otras palabras, no se pueden repetir los mismos resultados, experiencias, la agencia generada o lo común desarrollado de la obra en dos momentos y contextos distintos. Si se llega a realizar dos veces, se encontrarán experiencias distintas, retomando así la idea de Nicolas Bourriaud (2001):

La obra de arte ya no se ofrece en el marco de un tiempo “monumental” y ya no está abierta para un público universal, sino que se lleva a cabo en un momento dado... En una palabra, la obra suscita encuentros y da citas, administra su propia temporalidad.
(p. 32)

Si se llevara a cabo una acción artística en diferentes contextos o momentos, las implicaciones de emplazamiento y el lugar crearían un desarrollo, apreciación o resultados distintos en cada uno de los lugares que se desarrolle. Sobre lo anterior, recordemos lo visto en los tres espacios (percibido, concebido, vivido) y los cambios y complejidades que se desarrollan en un mismo lugar a lo largo de un día.

Entendemos como emplazamiento y lugar lo que describe Jeff Kelley: “Emplazamiento: propiedades físicas que constituyen un lugar, su masa, espacio, luz, duración, localización y procesos materiales. Un lugar: representa dimensiones prácticas, vernáculas étnicas, económicas, políticas, e históricas de dichos emplazamientos” (citado en Aguilera, 2004, p. 38). Cada acción

artística que use de manera adecuada estas dos características que se encuentran en el espacio público, dará como resultado características únicas desde su desarrollo, apreciación y finalidad, además de la creación de lo común y por lo tanto su propia comunidad, sea o no su propuesta central, algo que, como hemos visto, ayuda a concebirla como arte público.

Otra de las ventajas al realizar una obra a partir de acciones artísticas es que el artista queda al margen del resultado y del desarrollo de la misma, al no poder controlar todos los factores involucrados del lugar en que se emplaza, y por el otro lado tampoco se puede hablar de que la sociedad tenga una total injerencia en dichos procesos, el desarrollo y el resultado, ya que la acción estará respondiendo solo a lo que se genere en común entre la propuesta del artista y la sociedad. Por lo cual, de inicio, lo que no se busca en una acción es que esta sea una representación de algo, como tradicionalmente se entiende o se han desarrollado las obras de arte durante mucho tiempo, al contrario, lo que se busca en la acción artística es que sea productora de una realidad específica, la cual se desarrolla bajo situaciones específicas y contextos específicos. Esta realidad no solo la determina el artista, sino quienes participan como contexto y espacio.

Otra de las características cuando se trabaja con acciones artísticas es que se acentúa el interés en el resultado obtenido, es decir, a definir si lo que se hace se considera una obra de arte, con un inicio, un desarrollo y una finalidad artística (y no como un proyecto artístico), que contrarresta varias de las características que se han originado en las últimas décadas con la economización del arte, específicamente en el área del arte público. Como escribe Bourriaud (2001): “En síntesis, ya no existe la primacía del proceso de trabajo sobre los modos de materialización de ese trabajo” (p. 57). La planificación de una acción artística no se basa en la lógica de trabajo por proyecto, no es un servicio prestado o un producto de servicio artístico, así como la valoración y producción de la obra. El resultado es una obra arte, y como tal la valoración,

desarrollo y finalidad se tendrá que revisar y analizar bajo los parámetros artísticos, así como una intervención de espacios públicos a través de prácticas antropológicas se tendrá que revisar y analizar su valoración, desarrollo y finalidad con parámetros antropológicos.

La mayoría de las acciones artísticas se desarrollan a partir de la premisa de la negación de un objeto coleccionable o, en otras palabras, se basa en ser una obra no objetual. No siempre encontramos esto incluido en el discurso del artista, muchas veces se genera por los usos de materiales y técnicas en las acciones, sobre todo al ser concebidas para un momento y tiempo específico, se piensan y conciben como obras con una acción determinada y que finaliza en algún punto, por lo cual son efímeras. La combinación de estos usos y características al realizar acciones casi siempre quita la posibilidad de cualquier objeto artístico y por supuesto coleccionable, y por ende esto representa una dificultad (no imposibilidad) de las acciones de entrar en la lógica del mercado tradicional del arte, así como de ser partícipe de los procesos de la economización del arte público. Claro que, como se ha visto, siempre han existido formas de que el mercado del arte comercialice a las acciones artísticas, esto es a través de los registros que se generan o se obtienen de estas, o por el contrario, también cuando el artista realiza una instalación u obra, de los resultados, procesos, desarrollo de una acción artística y son presentadas como una obra, que mantiene relación con la acción, pero siendo otra cosa, una obra, una instalación, un registro, recopilación, etc. Esto con el fin de alcanzar otros públicos y con otros medios, para visibilizar lo ocurrido durante la acción.

Cuando las acciones de arte público no son realizadas con marcos físicos definidos o visibles, y de igual manera al no contar con pedestales o escenarios diseñados para su apreciación artística, el público o la comunidad que se relacione con una acción artística difícilmente sabe cuándo entró en contacto, ¿cuándo termina?, ¿cómo se aprecia?, ¿cómo responder a lo que ve?

Incluso si el artista lo busca, el espectador puede haber participado, entrado y salido de una acción sin saber que lo que vio una obra de arte o que participó de esta. Como escribe Pau Ardenne (2006): “Saliendo del museo, la obra de arte ya no está expresamente concebida para él y puede adherirse al mundo, a sus sobresaltos, ocupar los lugares más diversos, ofreciendo al espectador una experiencia sensible original” (p.22). La libertad de configurar una acción en espacios públicos permite a su vez una reconfiguración de lo que se puede o no hacer, dependiendo del mismo emplazamiento y el lugar donde se realice.

Otro suceso que se presenta convierte la acción artística en una experiencia en común, por lo que ahí se desarrolla. Pero de igual manera hablar de una experiencia en común, difiere de la experiencia que se encuentra en los museos. La experiencia que se genera deja de ser individual o pensada para un espectador pasivo, las acciones en muchas ocasiones involucran la mayoría de los cinco sentidos y no solo el de la vista, y se convierte en generadora de lo común. Existen diversas formas de cómo cada obra puede lograr lo común, y cómo el público de igual manera puede cambiar la relación que tiene con la obra dependiendo la acción, participación activa involuntaria, contemplación pasiva, contemplación activa, participación pasiva involuntaria, participación con interacción directa, participación con interacción indirecta, contemplación involuntaria, participación a distancia e incluso ser parte de la obra. Pero como se vio cuando se desarrolló el tema de lo común, es la interacción de individuos, con deseos y personalidades diferentes cuando se pueden expresar, actuar, negar y participar de manera libre.

Además, las acciones artísticas al generar experiencias en el espacio público logran cambiar por un momento la lógica del espacio y transforman las maneras de percibir, vivir o pensar la misma dinámica social, cultural, política o económica. No siempre se logra transformar todas, pero alguna de estas se logra transformar, dependiendo la obra y la finalidad de la acción. Así lo escribe Pau

Ardenne (2006): “Toda experiencia tiene algo de provocación. Y viene a provocar lo que ha sedimentado el orden establecido. Perturba lo que el orden de las cosas manda no trastocar, por tradición, pereza o estrategia” (p.32). En contra parte, si el artista aprovecha o explora diversas formas en que se puede lograr una adecuada estrategia de aproximación social a través de la acción artística, se pueden negar o proponer diferentes procesos a los que se han estado estableciendo a partir de la economización en el arte público, que como se ha desarrollado, suelen tener un carácter de paliativo social o una estrategia para generar conformismo con los proyectos artísticos que ellos mismo promueven. Entendiendo lo que escribe Ardenne (2006):

Solicitamos o valoramos a unos artistas domesticados, convertidos en los misioneros de una transitividad consensual, para poner a los ciudadanos en estado de simpatía recíproca, asimilar una población indiferente o ladina, darle la impresión de preocupaciones comunes, promover en superficie una fraternidad cultural... Del juego de la verdad al juego de los engañados sobre fondo de paso de la cultura a la industria cultural. (p.139)

Por lo cual, trabajar en espacios públicos, a partir de los principios de una acción artística, abre las posibilidades de generar una obra pensada o desarrollada para generar experiencias y conocimiento en común, con agencia y con finalidad artística. Los caminos, las formas, los métodos, las teorías, el acercamiento, la aplicación y el registro, van entrelazados; cada uno de estos elementos son de igual importancia para el artista que tendrá que tener la visión de generar a partir del espacio (lugar y emplazamiento) y tiempos específicos una experiencia que sea parte de una realidad social con pasado, presente y aporte a diferentes futuros posibles.

Existen diferentes formas y modos de producir una acción en un espacio público, que al tener ciertas características o líneas de interés y desarrollo se les puede denominar pertenecientes a diferentes prácticas artísticas,²⁸ como arte colaborativo, arte comunitario, arte contextual, arte procesal, arte participativo, arte relacional, arte socialmente comprometido, intervención artística, arte conceptual, arte público de nuevo género, arte urbano, deriva artística, etc. Algunas veces de estas prácticas artísticas llegan a generar lo que en esta investigación se le denominó arte público. Debido a lo antes expuesto y en concordancia a la investigación aquí presentada la manera de proceder para llevar a realizar una obra de arte público es bajo la forma de unas acciones artísticas, que a continuación se explicará y justificará a detalle.

4.1 Objetivos de la acción artística ‘Rodando-parando’

Cada ciudad cuenta con una dinámica propia para su quehacer y desarrollo, por lo cual en cada una coexisten también múltiples formas de producción del espacio, diversas maneras de reorganizar las interconexiones sociales, los desplazamientos, el trazado de la geografía, etc. Las representaciones de una espacialidad y los usos que se hagan de ella están íntimamente modeladas por estas maneras de reorganización del espacio que, en rigor, generan o mantienen ciertas ideologías, y producen los posibles acercamientos cognitivos, simbólicos y conceptuales que se puedan tener con el mismo.

Uno de los problemas a los que se enfrentan las obras artísticas que se han desarrollado en el espacio público en los últimos años, es el cómo resignificar a este espacio. O, dicho de otra manera, ¿cómo los diferentes procesos artísticos pueden o no tener un impacto en la comunidad en

²⁸ Para un mayor análisis de algunas de estas prácticas artísticas y de los autores más representativos, revisar el artículo Thompson, Nato <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/practicas-colaborativasarte-comunitarioarte-socialmente-comprometido/>

la que se echan a andar? Por esta razón, lo que se pretende realizar en estas acciones artísticas llevadas a cabo en Ciudad de México. El objetivo no es solo resignificar, sino generar nuevos espacios de lo común en los espacios públicos donde dichas acciones se desplieguen, de forma que se encuentre una diferencia en las maneras de pensar y relacionarse con las personas que habitan en ellos. Se trata de invitar a romper con las dinámicas dadas —ya sean del ámbito político, social, económico o cultural—, dentro de Ciudad de México, para así generar (aunque sea de forma momentánea) nuevas relaciones sociales, cambiar la espacialidad, crear nuevos espacios vividos, lo común y, en suma, fomentar una acción artística que sea capaz de generar una mayor diversidad y complejidad en el espacio público.

Utilizando elementos comunes en la ciudad, como la misma sonoridad urbana, procedente de tantos personajes, negocios, ofertas de consumo, etc., que para un capitalino le es tan natural como específico de su zona. Así, al introducir un elemento auditivo y visual dentro de esta polifonía sonora antropomorfa, se buscarán encuentros que cambien de forma momentánea el espacio y se logre crear lo común.

4.2 Descripción y desarrollo de la acción

Se planteó la acción ‘Rodando-parando’ para ser desarrollada en distintos puntos del espacio público de Ciudad de México. Para llevarla a cabo, se elaborará en un primer momento una serie de rutas a través de las calles de Ciudad de México, en la delegación Benito Juárez, en las colonias Portales, Narvarte, Del Valle, Álamos, Letrán Valle, Independencia y Postal. Posteriormente, se recorrieron en bicicleta dichas rutas, una por día, durante cuatro semanas, con una distancia de diez kilómetros de ida y diez kilómetros de regreso. El comienzo y final de las rutas fue el Parque de los Venados.

Estas colonias se caracterizan por una fuerte gentrificación en los últimos diez años, enfocada sobre todo al ámbito inmobiliario de vivienda, llegando a encontrar en su mayoría nuevos edificios o condominios residenciales multifamiliares de tres o más niveles, donde antes se encontraban casas residenciales unifamiliares de uno o dos pisos, e incluso, en algunas partes se puede localizar un nuevo edificio en construcción por cuadra. Los habitantes de estas zonas suelen ser de clase media y media alta, y por las dinámicas de trabajo, ocupación y estilos de vida, no existe un vínculo real entre vecinos, puntualizando el factor de los estilos de construcción de los edificios que se desarrollan ahí, que sirven prácticamente para vivir aglomerados, pero distanciados o desinteresados en una vida en común con las demás personas que habitan el mismo edificio, sin mencionar su cuadra o colonia. No se pretende decir que nadie salude a sus vecinos o que no asistan a las juntas de condominios, etc., ya que existe una cortesía autoestablecida de participación social, con diferentes variantes, así como lo opuesto, quienes viven en un desinterés total y con un alejamiento de las normas básicas de cordialidad, incluso de las impuestas por los marcos legales. Al acercarse a las dinámicas sociales de estas colonias en los pocos espacios públicos encontrados, como calles, avenidas u ocasionalmente parques, se encuentran espacios públicos que son usados o se ocupan para tránsito o como vías para llegar a un destino, porque estos casi nunca son el destino, sino que los habitantes de estas zonas van de su departamento al trabajo, del trabajo a su departamento, del departamento a la tienda, a una plaza comercial u otro lugar público lejos y fuera de su zona donde viven, solo para regresar a su departamento.

Además, se encuentra en estas, como en muchas otras partes de la ciudad, una serie de sucesos con temporalidad diferentes y periodicidad inciertas, los espacios se ocupan para otros fines, llenándolos de experiencias sonoras, olfativas y visuales, como los vendedores de gas, de agua, el que compra fierro viejo, el carrito de los tamales oaxaqueños, el afilador de cuchillos, los

camotes, el del pan, el de los tacos de canasta en bicicleta, el camión de las galletas de fábrica, el del periódico, el de la fruta, el que lava coches, es decir, a muchos personajes y sonidos que los diferencian de una forma de los demás, pero que los vuelve reconocibles para todos los habitantes de estas colonias, convirtiéndolos en parte de sus rutinas.

La bicicleta que se usó para realizar las rutas diarias por estas colonias estará modificada y equipada para poder llevar una bocina de audio (por la cual se invitará a los habitantes de la zona a salir un momento y tomarse un café), un termo con café, un termo de agua caliente, bolsas de té, un frasco de azúcar, vasos, una cuchara y servilletas. Y se contó además con una cámara fotográfica para el registro de la acción.

Durante el recorrido de las rutas seleccionadas, se reprodujo en la bocina, instalada en la bicicleta, de manera continua un audio (grabado con anterioridad). El audio decía lo siguiente: “Vecino, vecina, los invito a tomarse un cafecito o un té calentito. Baje, lo invito a tomarse un cafecito... vecino, vecina, los invito...”, y así reproduciendo de forma continua el audio hasta que alguien aceptara tomarse un café.

Se escogieron estas colonias por las características descritas y por la relación de sus habitantes con el espacio público, además de que se conoce por experiencia propia dichas dinámicas, ya que el autor de esta investigación (quien llevó a cabo esta acción), habitaba uno de los condominios de la colonia Portales durante la realización de la acción artística. Si estas acciones, con las mismas características y objetivos, se realizaran en otras colonias de la ciudad, con diferentes condiciones sociales, estructurales, dinámicas y espacios públicos, los resultados serían completamente diferentes. Si esto se llevara a cabo, por ejemplo, en una colonia popular, de clase media baja o baja (la Doctores, la Obreara, Guerrero, etc.), se encontraría que la relación de

los habitantes con su espacio público es diferente, ya que suelen ocupar estos espacios, no solo como rutas o trayectos hacia sus diferentes ocupaciones, sino como lugar de encuentro y socialización. Las señoras conversan cuando se encuentran en la calle, los niños juegan y se reúnen en las mismas calles y parques, los adolescentes se encuentran y ocupan diferentes espacios durante horas para tomar, platicar y realizar otras actividades, con lugares establecidos para unos como para otros. Asimismo, los señores ocupan las banquetas fuera de sus casas para encuentros con sus amigos, que han vivido ahí durante años. Vemos que la calle es parte de los talleres provisionales donde arreglan sus autos o el de sus amigos, podemos encontrar tiendas en las cocheras de algunas casas, incluso sábanas en las banquetas, que venden desde ropa, comida, accesorios, electrónica, productos nuevos, usados o que no especifican su procedencia. Existe una variedad de sonidos, de los cuales muchos son los mismos que en otras colonias, pero además hay otros, como los sonideros, los que salen de las casas y de otros de orígenes tan variados como los motivos por los cuales se usan. Todas estas características tan interesantes y únicas de estos lugares negarían los objetivos de esta acción, por los resultados que se obtendrían y lo que se pretende lograr.

Debido a los objetivos y las dinámicas que se encuentran en las colonias seleccionadas, esta acción se llevó a cabo, con sus características descritas, para generar en los espacios públicos con sus habitantes un espacio en común.

El desarrollo de la acción se realizó bajo la siguiente lógica.

Diariamente, y durante cuatro semanas, se recorrieron una de las rutas previamente establecidas en la bicicleta con el audio. Cuando alguien, ya sea que se encontrara en la calle o en su departamento, aceptaba la invitación a tomar un café o un té, se le servía la bebida (dependiendo su elección) y se buscaba tener una plática con esa persona.

La plática generada a la hora de tomar el café o té procedió sin una estrategia, ni orientación dada de antemano, con el objetivo de no limitar o propiciar un resultado esperado, por el contrario, fue casual, cuando el participante estuvo dispuesto a llevarla. Para la acción, el contenido de esta conversación no es primordial, ya que la importancia para la obra radicó en lograr que salgan o se detengan y acepten tener un encuentro con un desconocido a la mitad de la calle. Si el participante hubiera querido hablar de su trabajo, el clima, de política, deportes, o cualquier tema, o simplemente le interesara tomar un café y retirarse, se consideraba como parte de las variantes que podían suceder, entre muchas otras. La duración de la conversación dependió en su totalidad de la persona que aceptó la invitación y el tiempo que estuvo dispuesta a permanecer en el espacio público, generando una forma diferente de usarlo. Antes de que se retirara la persona, se le invitó a tomarle una fotografía para el registro de esta y se anotó el lugar donde tuvo lugar la conversación y el tiempo que duró. Si el invitado lo permitía, también se registró su nombre y se guardaron cada uno de los vasos usados, que sirvieron para un registro de la comunidad generada en un espacio y tiempo específico.

Una vez terminada la acción —momentánea, sí, pero de resignificación de espacios de lo común— se continuó la ruta invitando a participar a más gente, hasta terminar la ruta del día.

4.3 Resultados de la acción

Para el día de la exposición, se realizará una instalación con los registros obtenidos a lo largo de las diferentes rutas que se llevaron a cabo en las acciones. A manera de instrumento de realización y de objeto de agenciamiento del uso que se da en la ciudad, se colocará la bicicleta (véase Imagen 38) con todo el equipo (termos, vasos, azúcar, etc.) que se usó diariamente para realizar los recorridos, y sonará en la bocina la reproducción del audio que se usó durante la acción.



Imagen 38. Bicicleta, Esteban Nava Balvanera, 2016. Archivo personal.

Se colocarán también los vasos con los nombres de los participantes de los encuentros que ellos mismos escribieron al finalizar la acción (véase Imagen 39): los vasos no se lavarán ni tendrán ningún tratamiento que modifique el estado en que quedaron después de la acción. Esto, con el motivo de enfatizar las huellas y posibles daños o marcas personales que se lograron imprimir en los mismos por su uso, que denote una individualidad propia del usuario e identidad de este a la hora de que se realizó la plática. Además, servirán como forma de registro visual de una conversación, de un encuentro, de la generación momentánea de lo común en búsqueda de romper con los ritmos de vida de una gran ciudad, como la Ciudad de México.

Esteban Nava B.
Arte público como práctica en la economización artística



Imagen 39. Vasos, Esteban Nava Balvanera, 2016. Archivo personal.

Al mismo tiempo, el vaso sirve de testimonio visual de un hecho inmaterial que se dio en un lugar, en un tiempo específico, de pláticas de dos o más personas (dependiendo el caso) que no se conocen y que sin necesidad alguna de entablar una conversación en un lugar donde se ha perdido la posibilidad de encuentros, ya sea por la inseguridad social de la ciudad, la premura por tener que llegar a un lugar, la desconfianza en engaños y fraudes, incluso por cómo las estructuras de estas colonias donde se realizó las acciones están siendo cambiadas en las últimas décadas con la construcción de departamentales, donde ya no es frecuente la relación entre vecinos y en donde no hay un intercambio, si no es por algún problemas entre ellos, a diferencia de las vecindades antiguas donde se generaba una convivencia en los espacios públicos. No se pretende decir que la dinámica de esas vecindades sea mejor o peor, simplemente que es diferente a la que describimos de las zonas en las que se llevó a cabo la acción y que aun así se logró crear una conversación entre extraños. En otras palabras, los vasos se vuelven producto de una realidad específica que se realizó momentáneamente en circunstancias que adversas.

Además, se realizará un mapa geográfico de las zonas donde se desarrollaron las rutas de la acción ‘Rodando-parando’, así como los puntos donde se logró realizar la acción en el espacio público.

Para esta pieza, la idea que se tiene es pintar en el piso de la galería el mapa de la zona de la ciudad, de tal forma que el público asistente a la exposición pise, circule y converja sobre la imagen del mapa y el tejido de las rutas, para que marquen en su andar y transitar en la sala sus propios encuentros, en una doble reflexión de encuentros momentáneos en otro espacio específico, como lo es la sala de exposición, y se tejan nuevas rutas de conversación a partir de otros encuentros dados.

Se imprimirán unas fotografías estilo monográficas, con información de los participantes de la acción, como el nombre, duración del encuentro, la dirección y un mapa que ubique la zona, así como la fotografía de la persona con la cual se tuvo una conversación (véase Imágenes 40-51).

Así, de manera visual y a partir de los registros tomados, se logrará un acercamiento con el público que acuda a ver la exposición con la idea principal de la obra, que es la de poder generar espacios en común, que rompan con las normas tradicionales del uso del espacio público, a partir de interconexiones no definidas, momentáneas, no ideológicas, logrando apropiarse de los espacios, no solo como tránsito de conexión de un lugar a otro, sino como lugar que posibilita un encuentro social.

Esteban Nava B.
Arte público como práctica en la economización artística



HUMBERTO

Lugar de encuentro:
Calle Mitla y Eje 6
Colonia Independencia

Duración:
25 min aprox.



Imagen 40. Humberto. Esteban Nava Balvanera, 2017.
Archivo personal.



ALFONSO

Lugar de encuentro:
Calle Petén y Chichen Itza
Colonia Letran Valle

Duración:
18 min aprox.



Imagen 41. Alfonso. Esteban Nava Balvanera, 2017.
Archivo personal.



MARCELA

Lugar de encuentro:
Calle San Borja y calle Uxmal
Colonia Vértiz Narvarte

Duración:
30 min aprox.



Imagen 42. Marcela. Esteban Nava Balvanera, 2017.
Archivo personal.



JORGE y JUAN

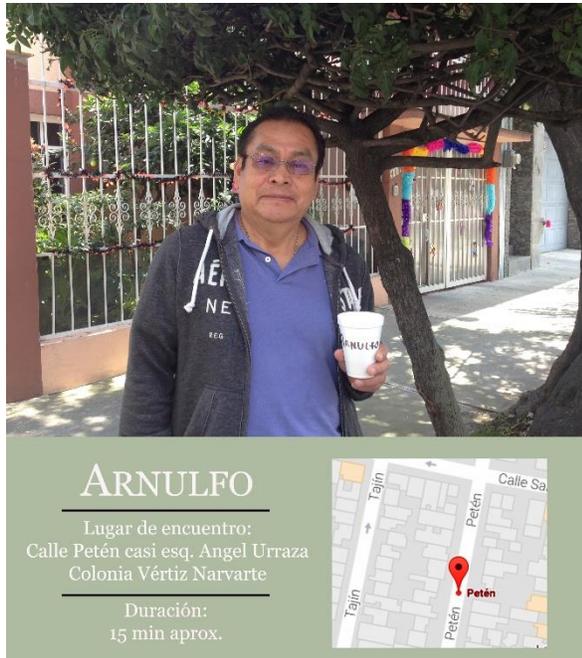
Lugar de encuentro:
Calle Saratoga y Av. Repúblicas
Colonia Portales Norte

Duración:
25 min aprox.



Imagen 43. Jorge y Juan. Esteban Nava Balvanera, 2017.
Archivo personal.

Esteban Nava B.
Arte público como práctica en la economización artística



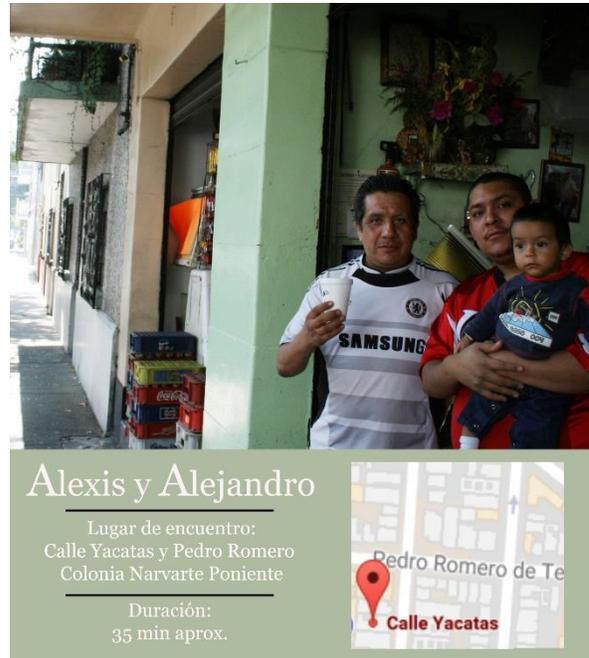
ARNULFO

Lugar de encuentro:
Calle Petén casi esq. Angel Urraza
Colonia Vértiz Narvarte

Duración:
15 min aprox.



Imagen 44. Arnulfo. Esteban Nava Balvanera, 2017.
Archivo personal.



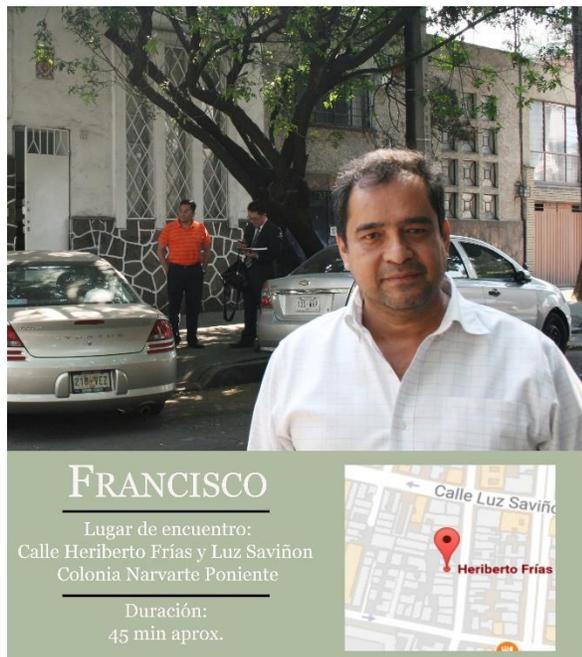
Alexis y Alejandro

Lugar de encuentro:
Calle Yacatas y Pedro Romero
Colonia Narvarte Poniente

Duración:
35 min aprox.



Imagen 45. Alexis y Alejandro. Esteban Nava Balvanera, 2017. Archivo personal.



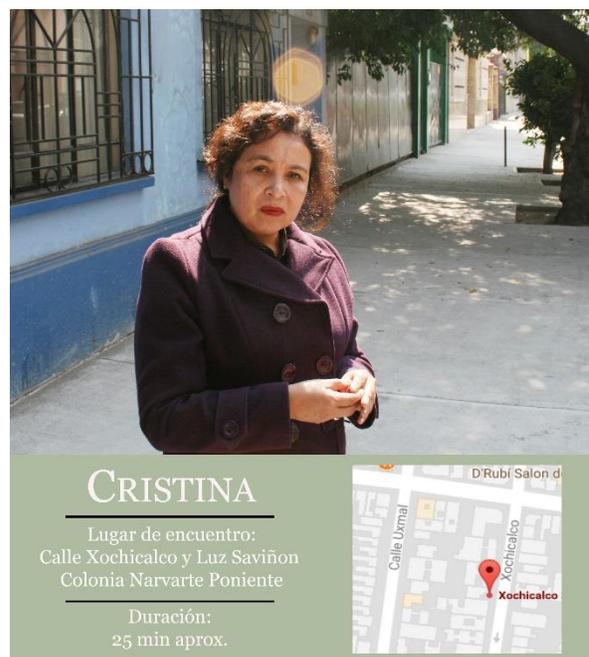
FRANCISCO

Lugar de encuentro:
Calle Heriberto Frías y Luz Saviñón
Colonia Narvarte Poniente

Duración:
45 min aprox.



Imagen 46. Francisco. Esteban Nava Balvanera, 2017.
Archivo personal.



CRISTINA

Lugar de encuentro:
Calle Xochicalco y Luz Saviñón
Colonia Narvarte Poniente

Duración:
25 min aprox.



Imagen 47. Cristina. Esteban Nava Balvanera, 2017. Archivo personal.

Esteban Nava B.
Arte público como práctica en la economización artística

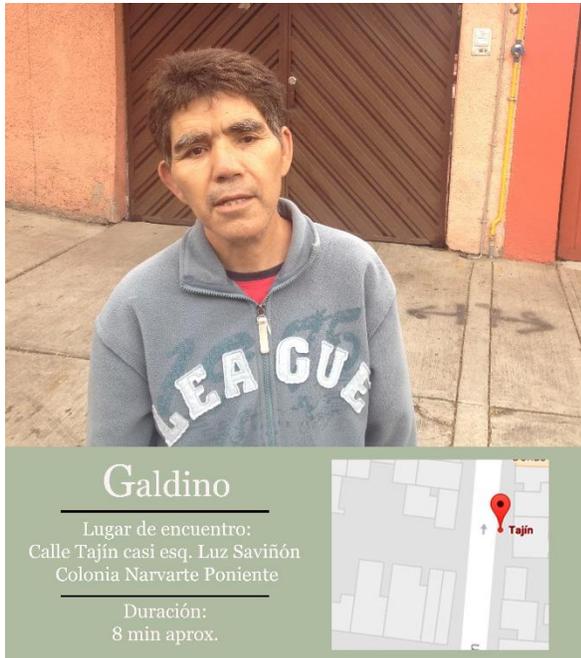


Imagen 48. Galdino. Esteban Nava Balvanera, 2017. Archivo personal.

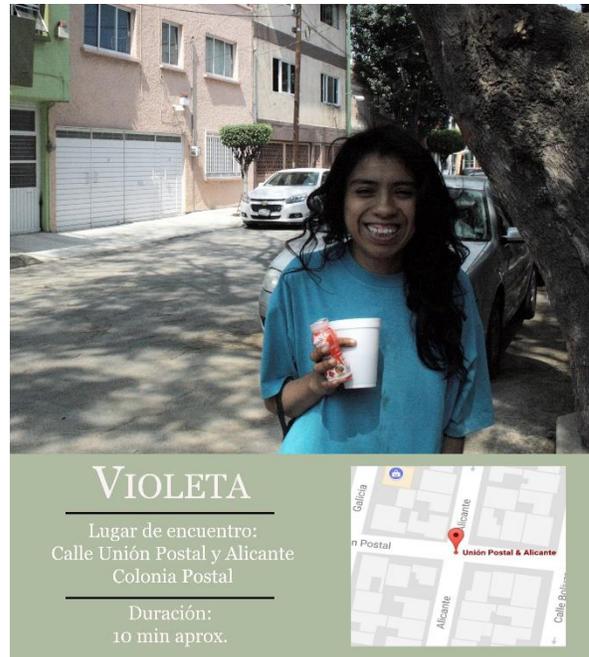


Imagen 49. Violeta. Esteban Nava Balvanera, 2017. Archivo personal.

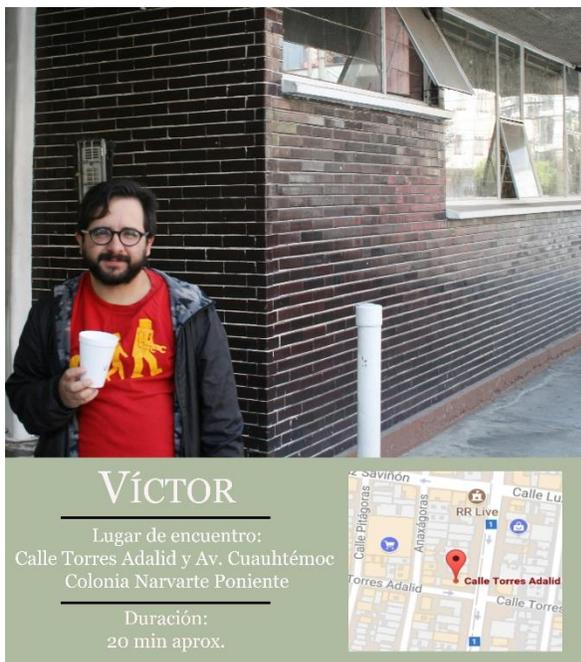


Imagen 50. Víctor. Esteban Nava Balvanera, 2017. Archivo personal.

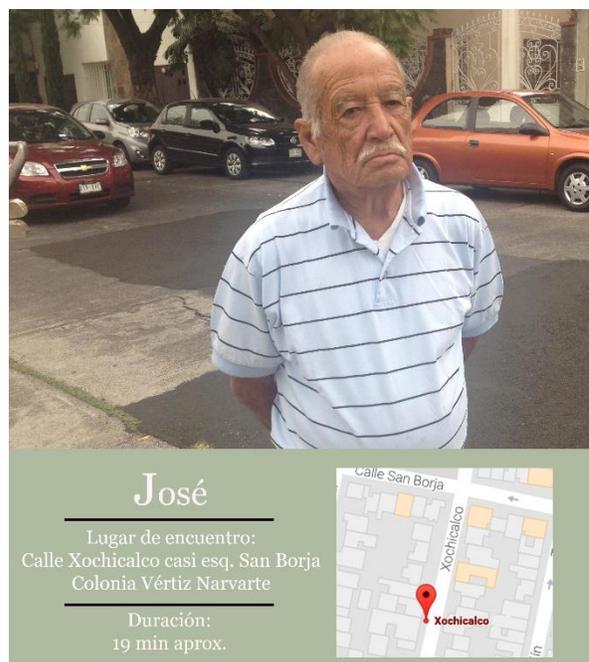


Imagen 51. José. Esteban Nava Balvanera, 2017. Archivo personal.

Finalmente, a partir de estas experiencias sociales, que se han generado en los espacios públicos, rompiendo la dinámica y transformándolo de forma momentánea en un lugar de encuentro, logrando producir una realidad específica y una experiencia en común, paulatinamente quedó claro que las conversaciones que se generaron fueron importantes para el autor de esta acción, aunque no se sabe qué tan significativas pudieron resultar a los participantes, el salir de sus casas o detenerse en sus trayectos cotidianos y aceptar la invitación por parte de un extraño en bicicleta para tomar un café y platicar. Por lo cual, se decidió incluir la experiencia de estas acciones como una pieza más en la forma de un registro e incorporarla en la exposición, como una pieza en forma de texto en primera persona, que hable del trabajo de la acción misma y de quienes participaron, así como de las conversaciones y los pensamientos que surgieron.

Texto:

Durante los recorridos en bicicleta, ocurrieron varios sucesos que no estaban considerados en un inicio. Se podría decir que la experiencia al llevar a cabo las acciones fue la siguiente: no todos los días que se realizaron las acciones alguien aceptó tomarse un café conmigo, que si bien se esperaba esta posibilidad, esto causó que me sintiera más cansado durante esos recorridos, algo que no me pasaba cuando sí hubo un acercamiento. Cada vez que alguien se acercaba o me hacía una señal para detenerme, me ponía nervioso por no saber si aceptarían quedarse a platicar o si solo se irían con el café en mano. Aunque esto último sucedió en un par de ocasiones, afortunadamente no fue la norma. En los casos que sí se dieron las conversaciones, me di cuenta de que existieron diferentes razones por lo cual se acercaron a tomar un café, y que todas las pláticas establecidas que se generaron fueron singulares, tanto en duración como en intensidad. Recuerdo que algunas personas llegaron a platicarme sus proyectos y planes personales para el futuro, como una persona que me dijo que quería poner un taller de bicicletas. También viene a mi memoria un señor que me regaló una flor como intercambio por el café, algo que me sorprendió mucho. Algunas personas, muy contentas, me animaron a seguir porque creen que se pueden ocupar los espacios públicos de otras formas y se les puede dar un mejor uso, generando una

Esteban Nava B.

Arte público como práctica en la economización artística

convivencia pública entre los vecinos. Algo que no estaba planteado al inicio del desarrollo de la acción fue pensar en la violencia que vive la ciudad como factor negativo o positivo para tomarse un café en la calle, pero a pesar de esto hay quienes salieron, incluso habiendo sido víctimas de la violencia en alguna ocasión. Una persona en especial, que había sufrido, a mi parecer, algo demasiado fuerte para ser contado, salió a tomar un café por esa misma razón, para no dejar que el miedo y la inseguridad dominaran las calles: “Tenemos que salir, si se pretende cambiar algo”. Por otro lado, también hubo quienes no tenían muchas ganas de platicar, pero sí de escuchar y saber de mi vida, de dónde era, a qué me dedicaba, etc., algo que tampoco pensé que ocurriría. Hubo quien incluso me ofreció llenar mi termo de café en sus departamentos o darme galletas, otras personas me pedían un café para llevar una vez terminada la plática, y varias me preguntaban cuándo volvería a pasar para tomarse otro café conmigo. Una persona sí pensó que era una obra artística, le dio curiosidad y salió para ver de qué se trataba. Algunas me contaron sus historias familiares de más de cuarenta años, de cómo llegaron a la ciudad y cómo han visto cambiar sus colonias y a las personas que viven en ellas. Hubo quien me pidió mi WhatsApp y se ha mantenido en contacto preguntándome por la obra (también he recibido “memes” y chistes). Algunas de las pláticas llegaron a tener tonos más serios y complejos de los que podría haber anticipado, así como también tuve pláticas muy divertidas y casuales. En cuanto al registro de la acción, algunos permitieron tomarse la fotografía para el registro y poner su nombre en el vaso, pero otras personas no quisieron, por lo que solo tomaron el café y platicaron sin colaborar en el registro. No me queda más que agradecer a todas las personas que participaron de alguna manera en esta acción, buscando generar nuevas relaciones y experiencias en lo común y en el espacio público, conversando con un extraño en bicicleta.

Esteban Nava B.

Conclusiones

Una vez analizado el proceso de economización en el arte público, queda generar algunas conexiones mucho más claras en relación con lo expuesto en las primeras páginas, particularmente en lo referente al espacio público en México y cómo, a partir de estos espacios, se pueden vislumbrar los mismos procesos, actividades y lógicas vistos en la economización del arte. Como se mencionó, el proceso de economización se puede realizar en cualquier parte y, según las características del lugar, toma diferentes formas (con la entrada del neoliberalismo, como lógica dominante que se ha seguido desde finales de los ochenta hasta hoy en día, asistimos a la apertura para que estos procesos de economización se dieran tanto en las ciudades como en las relaciones sociales). Podemos encontrar a este proceso en la homogeneización de las grandes ciudades y de sus habitantes, así como en los cambios del uso y las formas del espacio público, a partir de la paulatina retirada del Estado en diferentes áreas antiguamente manejadas por el mismo, en contraparte con la entrada de inversión de capital privado y el paulatino control de estas áreas, que el Estado ha dejado al mejor postor. Irmgard Emmelhainz (2016) escribe: “Corporaciones transnacionales y mercadotecnia les han dado forma a las ciudades cambiándolas radicalmente, diferenciando (a nivel socio-económico) y homogeneizando (a nivel sensible) paulatinamente lo que nos rodea” (p.41). Estos cambios responden, como hemos visto, al proceso de economización, no solo en el arte sino también en las ciudades y en los espacios públicos.

Si bien ya se han analizado las diferentes prácticas y los nuevos usos sociales en los espacios públicos, observarlas como parte del proceso de economización adquiere otro significado, e incluso surgen otras cuestiones en su función o fines y se resalta cuáles son los principales beneficiarios de estos cambios. Retomando la idea del trabajo inmaterial, es decir de la forma en cómo se estructura hoy en día a los trabajadores en las grandes ciudades neoliberales, que a su vez dominan

el estilo y el ritmo de la vida que en ellas se realizan, se tendría que plantear cómo las mismas características laborales (en las que se encuentran por igual los artistas como la población general) han transformado el contexto de las ciudades, relaciones, estructuras y los espacios públicos. Recordemos cómo los obreros y la industria manufacturera en el siglo XIX e inicios del XX tuvo su influencia en las ciudades: las fábricas se volvieron entonces ejes para la planificación de las ciudades modernas, y se desplegaron en los servicios básicos o en la infraestructura que necesitaban para su operación, en los caminos, carreteras, vías férreas, puertos, etc., para el transporte de materiales, productos y el personal necesario para facilitar su productividad y desarrollo. Al volverse centros de poder económico, social y laboral en las ciudades en desarrollo las fabricas determinaron la planificación de las ciudades, con la construcción de viviendas para los trabajadores, que esto incluía escuelas, tiendas y lugares de ocio que circunscribían los nuevos espacios públicos de las ciudades como los nuevos grupos sociales que se crearon a partir de estos cambios.

Hoy en día, muchas de estas grandes industrias han dejado de ser el centro de poder económico, social y laboral en muchas ciudades alrededor del mundo (Detroit, Chicago, Manchester, Bilbao, etc.) Ya sea porque se movieron las industrias a países en vías de desarrollo, donde les permitían mantener mejores ganancias por costos de producción y donde existen leyes cuestionables con condiciones laborales y salarios más bajos en comparación con lo que se paga en sus países de origen. Otra razón fue la reducción considerable de la demanda de los productos producidos o, en caso de las grandes minas de materiales como carbón u otros minerales, el abandono por la extracción total del material de la zona. Por lo tanto, la partida de las fábricas ocasionó en muchos de los casos problemas sociales y económicos, sobre todo para los habitantes de esas zonas o ciudades. Algunas de estas ciudades han sabido buscar con dificultades otros

caminos o formas de mantener un desarrollo de acuerdo con las pautas de la globalización, mientras que otras han caído en completo abandono.

Las nuevas ciudades a nivel global no son las que se basan solo en la industria manufacturera, al contrario, las llamadas *ciudades creativas* son las que hoy en día marcan la pauta de la economía global y local, en las cuales el proceso de economización se ha visto involucrado desde el paulatino control de las empresas privadas en las diferentes áreas que el Estado manejaba (salud, educación, energético, movilidad, etc.), hasta los cambios paulatinos pero constantes en las leyes laborales (impulsadas por las mismas empresas) en tiempos de contratación, formas, duración, responsabilidades y pagos. Así, hoy en día encontramos horarios flexibles que, en contraste con el horario tradicional de ocho horas corridas y fijas, implican para el trabajador tanto la pérdida de su tiempo libre como la de una seguridad social y económica, orillando al trabajador a una búsqueda continua del siguiente proyecto o, en su defecto, trabajar en varios proyectos a la vez con diferentes personas y rubros. Estos cambios se ven reflejados en los nuevos centros de trabajos, *coworking*, centros de innovación, trabajo desde casa o trabajo a distancia, empresas-red, etc. Esto gracias al uso de las nuevas tecnologías, redes sociales y facilidad y adaptabilidad de estas para sus diferentes usos.

Todos estos cambios en las formas y tipos de trabajo, como la tecnología desarrollada para lograrlos, han traído consigo transformaciones importantes en las ciudades, exigiendo, por decirlo de alguna manera, una mayor y mejor movilidad, conectividad, seguridad, infraestructuras tecnológicas y vivienda en las ciudades, así como un cierto grado de cultura, entretenimiento, establecimiento de empresas claves desde bancos, tecnológicas, comunicación, alimentos, transporte, etc., como escribe Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2015):

Con la desaparición de las regulaciones nacionales, las ciudades se encuentran inmersas en un sistema de competición a escala nacional e internacional y ante la exigencia de gestionar su «imagen de marca», de participar en la carrera de los servicios de prestigio para aumentar su belleza, atraer a los turistas a las empresas y a sus directivos. (p.248)

Los problemas inician cuando las estructuras antiguas de las ciudades no se adaptan a los nuevos requerimientos urbanos para albergar todos los cambios que trae consigo la economización de las ciudades creativas, así como a los espacios públicos que se necesitan. Se tienen que generar planes de urbanización para adaptar o cambiar en su totalidad una zona de la ciudad, trayendo inversiones privadas para esto. Los cambios se realizan para atraer al nuevo trabajador tanto nacional como extranjero, un trabajador que pueda laborar por proyectos, así como trabajadores inmateriales que ocupan y se desarrollan en el nuevo estilo de economía laboral. La parte negativa de esta urbanización o, en otras palabras, para que esto suceda, se tiene que realizar una gentrificación de los antiguos habitantes de las zonas a desarrollar, quienes no podrán mantener el nuevo estilo de vida planteado para estas ciudades, por sus altos costos en servicios, movilidad, alimentación, vivienda, etc. Deutsche (2008) escribe lo siguiente: “Forma específica del urbanismo capitalista avanzado, la renovación destruyó las condiciones de supervivencia de las personas residentes que ya no eran necesarias en la nueva economía de la ciudad. La «gentrificación» [*gentrification*] de los parques juega un papel clave en este proceso” (p.14).

Así, una vez alcanzado el cambio laboral, le continúan a este las transformaciones estructurales de las ciudades, entre las que se incluyen las de los espacios públicos y sociales, así como la conformación de los nuevos grupos sociales que ahí se desarrollan, conforman y desaparecen (recordar los ejemplos del primer capítulo), con características, comportamientos,

orígenes, finalidad y participación muy diferentes los unos de los otros. Existen ciertas tipologías comunes que se encuentran en estos movimientos, que a su vez distan de las características de los antiguos movimientos sociales de tan solo dos o tres décadas atrás. Entre sus características se encuentra la de ser movimientos esporádicos, de corta duración o participación de la población, por la cual los participantes se involucran por diferentes causas, formas y medios principalmente tecnológicos, como describe Baudrillard: “Por primera vez en la historia, los media hacen posible una participación de masa en un proceso productivo social y socializado, participación cuyos medios prácticos se hallan en manos de las masas mismas” (2009, p. 200). De igual manera, los involucrados pueden participar en uno o en varios movimientos sociales, y estos son de diferentes índoles y temas, ya sean políticos, sociales, culturales, económicos o formas de vida.

Esto no implica, claro está, la desaparición total de todos los movimientos sociales: en algunos casos, se mantienen estos movimientos gracias a grupos reducidos o incluso por el trabajo de unas cuantas personas que realizan una labor titánica mediante diferentes medidas o acciones para continuar la existencia y la visibilidad de estos. El análisis que aquí se plantea es sobre la población en general, particularmente en estas ciudades creativas, y sobre cómo se llegan a involucrar, participar o generar otras acciones o alternativas con estos movimientos que llevan años en lucha, por lo que se crean nuevos movimientos en contextos específicos que se están generando en sus ciudades.

Existen pensamientos encontrados que ven una falla o un error en esta facilidad de compromiso y movilidad de los participantes en los movimientos sociales actuales, o incluso la ven como la causa principal de que muchos de estos movimientos sociales de los últimos años no generen o logren cambios reales en los problemas por los cuales se generaron. Por otra parte, existen otros puntos de vista que sostienen que la versatilidad de estos movimientos no siempre

implica la invisibilidad de sus efectos, sino que son visibles y no siempre son cambios inmediatos de los problemas por los que surgen. Se podría pensar en los movimientos sociales actuales como una serie de eventos particulares en una cadena mucho más grande de múltiples eventos sociales, incluso no pertenecientes a los mismos fines o causas, pero que buscan cambios reales. Como escribe Deutsche (2008): “Con el objetivo de conseguir reconocimiento para las particularidades colectivas marginadas estos nuevos movimientos defienden -y extienden- derechos adquiridos, pero también propagan la exigencia de nuevos derechos basados en necesidades diferenciadas y contingentes” (p.6). Cada uno de estos eslabones o movimientos sociales mejorarán y cambiarán las condiciones para el próximo, logrando, de forma paulatina, nuevos escenarios para generar estos cambios.

Pongamos como ejemplo o caso una marcha en contra de la violencia hacia las mujeres, en la que podemos encontrar que la convocatoria y las consignas iniciales serán unas, así como el apoyo y la difusión en las redes sociales, que permitirá visualizar y lograr que muchas personas partidarias se involucren en el movimiento, participando ya sea en la marcha o colgando videos y difundiendo la misma, etc. Se podría ver que, trascurrida una semana de la marcha se puede llegar a percibir que todo sigue igual, pero la realidad dista mucho de esta visión simplista. En la próxima ocasión que se realice otro movimiento social por la violencia hacia las mujeres, este contará social e históricamente con un camino ya recorrido, muchas consignas serán las mismas, pero lo más importante es que habrá nuevas, existirán otros problemas, nuevas visiones, acciones, propuestas y participantes, todo gracias a la existencia previa de una visualización, a los diálogos, acercamientos y discusiones que se generaron en la creación de lo común, realizada en los movimientos anteriores en algún momento. Por lo cual, se anexarán más participantes directa e indirectamente a las causas que buscan cambiar, esto debido a que han examinado los problemas

que se visibilizaron en el anterior movimiento por parte de la sociedad, e incluso se realizarán diferentes estrategias que en el pasado movimiento vieron que fallaron o no agregaron valor al movimiento, generando diferentes aproximaciones al problema, logrando llegar más lejos o con mejores propuestas y oportunidades para lograr sus objetivos, y si esto no se llegara a alcanzar, sigue siendo de vital importancia la existencia de esta última para los siguientes movimientos.

Si bien es cierto que la economización ha alcanzado a las ciudades y los espacios públicos, transformando las lógicas y prácticas laborales, comportamientos sociales, estructuras, formas y accionar de las ciudades, y por consiguiente de los mismos movimientos y grupos sociales que de ahí se desprenden, es necesario analizar y revisar con cuidado estos cambios, que si bien, tienden a ser los mismos de manera negativa, no podemos meter todo en el mismo saco. Es necesario abrir el análisis a partir de las mismas condiciones y lógicas creadas por la economización y cómo a partir de esto la población ha podido generar luchas, cuestionamientos, dudas, inquietudes, sentimientos de la situación imperante en la que vivimos. Aunque nos encontremos marcados de nacimiento o conformados por estos cambios sociales, esto no es motivo para invalidar los nuevos movimientos sociales, ya sea por sus formas de operar, las maneras en las que se llevan a cabo o la permanencia y duración de estos. Pues si bien se generan en las condiciones que tratan de cambiar como las circunstancias sociales, laborales y geográficas que los antiguos y nuevos poderes dominantes tratan de imponer, son igual de válidos estos movimientos como los producidos durante todo el siglo XX.

La importancia de entender las funciones del arte público y el dónde se posiciona en la sociedad, consiste en contraponerse a la visión con la que muchos han querido usarlo o colocarlo, es decir, ya sea como decoración o afirmación de los poderes hegemónicos, como paliativo a problemas sociales o como prácticas artísticas encaminadas a la gentrificación urbana, como

respuesta o alternativa a las obligaciones del Estado. Muy al contrario, se tendría que sumar el arte público a la idea y parte de un encadenamiento de propuestas de visibilidad y denuncia de los múltiples problemas sociales, que permitan un análisis que ayude o sirva como potencializador o alternativa para los movimientos sociales actuales o para los que puedan venir. Es necesario proponer diferentes formas de socialización, buscando generar lo común, pensando en un sitio y momento específico y generando una relación o agencia para la sociedad en las que estas formas se lleven a cabo. Asimismo, es importante recordar que no se debe esperar del arte público una solución inmediata o cambios visibles, sino que este participe en la reflexión de una realidad problemática y, a partir de esto, se sume al encadenamiento, como una propuesta social para futuras respuestas.

Tomando en cuenta estos parámetros se desarrolló una propuesta artística de arte público que, como otras, buscaba ser una opción dentro de las muchas posibilidades con las que hoy cuenta el arte para realizar y explorar estrategias de conocimiento, reflexión y análisis de una realidad. He aquí la importancia de conocer y entender los momentos claves en la historia del arte: esta nos permite no solo identificar, sino comprender dichas estrategias como arte y no como otra expresión de conocimiento, tal como es el invitar a personas a tomar café a través de recorridos por ciertas colonias en bicicleta, tratando de generar experiencias y transformar durante un momento las prácticas establecidas a partir de una propuesta artística pensada con base en lo común.

Sabemos que con una propuesta artística no se logra frenar o romper totalmente la lógica predominante que ha generado la economización en el arte y en el espacio público, y mucho menos se trata de presentarla como una solución a los problemas sociales que ahí se desarrollan. Se tendría que ver como un eslabón (uno de muchos) dentro de una cadena de otras propuestas artísticas que se han desarrollado con diferentes perspectivas, resultados y metodologías en búsqueda de la

potencialidad de lo que es ser una obra de arte público. Como se ha visto, a lo largo de la historia del arte se pueden encontrar muchísimos ejemplos de artistas que desarrollan propuestas para extender o salirse de lo establecido, tanto por el sistema artístico, el sistema político, el económico e incluso el cultural.

La intención de la acción que se realizó (Rodando-parando) es el formar parte de este encadenamiento de obras de arte público. Esta no puede ser entendida sin la existencia previa de todo el pasado y presente artístico y social, sin olvidar o dejar a un lado que las obras de arte público no pueden ser entendidas sin el contexto social por la cual se realizaron y al cual pertenecen. En otras palabras, las obras de arte público se integran como un eslabón más del encadenamiento de la historia del arte pero, a su vez, en una mayor o menor medida se integran al complicado encadenamiento de propuestas de los movimientos sociales, ya sea para movimientos políticos, como los 43 desaparecidos, en contra genocidios o guerras, para movimientos económicos, recuperación de la memoria, huelgas de trabajadores, antiurbanización, para movimientos culturales, feministas, para visibilizar al ciclista, etc. Ya sea que se trabaje en conjunto con alguno de estos movimientos, por padecer los problemas de las causas, o como forma de denuncia, reclamo e indignación con los hechos sociales. De tal manera el arte público estará cruzado por ser una obra de arte y por ser una respuesta-propuesta social.

Si bien la economización del arte público está presente en la mayoría de las ciudades creativas, tanto en sus procesos y lógicas, a partir de esto, como se ha visto, ha ido cambiando todo el sistema artístico a nivel global, que puede ir desde la forma de presentar proyectos artísticos en un municipio en el estado de Durango, hasta lo que se muestra en la Bienal de Venecia. Esto no implica que no se pueda hacer nada para cambiar este proceso, ya sea en el ámbito social, cultural, económico, político o en el ámbito artístico.

Pensar en lo común, como origen, desarrollo y finalidad de las estrategias artísticas en espacios públicos, facilita el entendimiento en su quehacer y, si se combina con un análisis del espacio vivido, esto abre la posibilidad a otras visiones y experiencias de las ciudades, a las estructuras e imaginarios que ahí conviven y a la misma obra de arte. Esta combinación de estrategias puede permitirle al artista una serie de herramientas teóricas prácticas de entendimiento, injerencia y nuevas posibilidades en su obra en relación con la sociedad en la que se realice la obra, así como nuevas posibilidades de hacer y pensar el arte.

Tomemos como ejemplo lo realizado por la Galería de Comercio, que fue desarrollada y encabezada por siete artistas²⁹ (Abraham Cruzvillegas, Alejandra España, Jimena Mendoza, José Luis Cortés, María Cerdá Acebrón, Martín Núñez y Nuria Montiel), del 18 de febrero de 2010 a septiembre del 2014, ubicada en la esquina noreste de las calles Comercio y Martí, en la colonia Escandón, en Ciudad de México. Ahí se realizaron durante este tiempo eventos y proyectos artísticos públicos autónomos, uno por mes, sin apoyo del gobierno u otra organización, marcando desde el inicio el carácter momentáneo de la Galería de Comercio, así como su compromiso en realizar proyectos en el contexto físico, social, urbano, económico y político, sin fines de lucro, en un espacio experimental al aire libre (no dentro de ningún inmueble, como el nombre podría dar a entender), dependiendo para la realización de los eventos de todos los participantes externos, público, amigos y vecinos, eventos tan variados como conciertos, instalaciones sonoras, juegos callejeros, conversatorios, pláticas, talleres, instalaciones in situ, muestras de dibujo, fotografías, etc., con la colaboración y participación de diferentes artistas nacionales e internacionales (véase Imagen 52). Es un ejemplo de las posibilidades artísticas en espacios públicos que se han

²⁹ Para más información de los eventos realizados: <http://www.lagaleriadecomercio.org/>

desarrollado y se pueden desarrollar en contraposición de las lógicas de una economización del arte.



Imagen 36. Declaración de los integrantes de la Galería de Comercio, 2010. En <http://www.lagaleriadecomercio.org/index.php?/project/declaracion/>

A partir de estas prácticas públicas en común se lograrán cambios tanto en el sistema artístico como lo que se puede llegar a entender y esperar de él, así como de lo que se pueda desarrollar a partir de este. Si bien el panorama actual de la economización es complejo o se adapta rápidamente a estos cambios sociales y artísticos, no podemos olvidar en por otro lado el rol del artista: mientras este continúe buscando en su quehacer desarrollos lejanos o en contra de intereses ajenos al arte, siempre se podrá esperar una obra, un artista, un movimiento clave que cambie esta situación, para el sistema artístico y, con suerte, para la sociedad. Si esto ya ha ocurrido, no hay motivos para pensar que no podrá suceder de nuevo. Recordemos a los artistas, movimientos y colectivos mencionados, así como a los que nos faltó mencionar, con propuestas-respuestas locales de acuerdo con sus contextos, recordemos también las reflexiones y las muestras de otras realidades posibles, a los artistas creando nuevos códigos de lectura, desviaciones de los discursos dominantes y, sobre todo, planteando nuevos caminos con base en lo ya hecho por otros y con otros, con procedimientos, desarrollos y fines artísticos.

Fuentes consultadas

Ardenne, Pau, (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, España: Azarbe.

Augé, Marc, (2002). *Los no lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Barthes, Roland, (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Baudrillard, Jean, (2009). *Crítica de la economía política del signo*, Ixtapaluca, México: Siglo XXI editores.

Bishop, Claire, (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y política de la espectadoría*, México: t-e-eoría.

Bourdieu, Pierre, (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao, España: Editorial Desclée de Brouwer.

Bourriaud, Nicolas, (2013). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Brea, José Luis, (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia, España: Ed. CENDEAC.

Buchloh, Benjamin H. D., (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Bürger, Peter, (2000). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, España: Ediciones Península.

Danto, Arthur C., (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Danto, Arthur C., (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, España, Ediciones Paidós.

Debord, Guy, (2007). *La sociedad del espectáculo*. Valencia, España: Ediciones Pre-Textos.

Esteban Nava B.
Arte público como práctica en la economización artística

Delgado, Manuel, (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid, España: Editorial Catarata.

Duque, Félix, (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Emmelhainz, Irmgard, (2016). *La tiranía del sentido común. La reconversión social de México*. México: Paradiso Editores.

Foster, Hal, (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Foster, Hal, (2004). *Diseño y delito*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Foster, hall, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Singapur: Ediciones Akal.

Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder* (2a.). Madrid: La Piqueta.

Foucault, M. (2004). *El nacimiento de la biopolítica*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Fraser, Andrea, (2016). *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. Barcelona, España: Siglo XXI Editores.

Galán Serrano, Julia, (2007). *El perro, Martí Guixé, Nuevo arte y diseño HÍBRIDO*. Valencia, España: Ellago Ediciones.

Gell, Alfred, (2016) *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires, Argentina: SB Ediciones.

Goffman, Erving, (1979), *Relaciones en público. Microestudios del orden público*. Madrid, España: Editorial Alianza.

Gombrich, Ernst H., (2004). *Breve historia de la cultura*. Barcelona, España: Ediciones Océano.

Gombrich, Ernst H., (2010). *La historia del arte*. China: Phaidon.

Esteban Nava B.
Arte público como práctica en la economización artística

Groys Boris, (2016a). *Arte en Flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.

Groys Boris, (2016b). *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.

Guasch, Anna Maria, (2007). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Guasch, Anna Maria, (2016). *El arte en la era de lo global 1989/2015*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Hardt, Michael y Antonio Negri, (2004). *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Barcelona, España: Editorial Debate.

Heath, Joseph. y Andrew Potter, (2005) *Rebelarse Vende. El negocio de la contracultura*. Ciudad de México, México: Ediciones Taurus.

Henri Lefebvre, (1983), *La revolución urbana*. España: Editorial Alianza.

Hernández, Edgar Alejandro y Inbal Miller Gurfinkel, (2013). *Sin límites. Arte contemporáneo en la Ciudad de México 2000-2010*. México: Editorial RM.

Hidalgo, R. y Janoshchka, M. (ed.), (2014). *La ciudad neoliberal. Gentrificación y exclusión en Santiago de Chile, Buenos Aires, Ciudad de México y Madrid*. Santiago de Chile, Madrid: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Jameson, Fredric, (2000). *El giro cultural, Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Manantial.

Klein, Naomi, (2001). *No logo. El poder de las marcas*. Barcelona, España: Paidós.

Laval y Dardot, (2009). *La nueva razón del mundo*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Esteban Nava B.
Arte público como práctica en la economización artística

- Lindemann Adam, (2006). *Coleccionar arte contemporáneo*. China: Ediciones Taschen.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy, (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*.
Barcelona, España: Ediciones Anagrama.
- Lyon, David, (1996). *Postmodernidad*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Maderuelo, Javier, (2008). *La idea de espacio, en la arquitectura u el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid,
España. Ediciones Akal.
- Marchán, Simón (ed.), (2006). *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona, España: Paidós.
- Morgan, Robert C., (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Nye, Joseph S. (2004). *Soft power: the means to success in world politics*. Nueva York, E.U.A. Public Affairs.
- Paz, Octavio. (2002). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Ciudad de México, México: Ediciones Era.
- Peraza, Miguel y Josu Iturbe, (2015). *El arte del mercado en arte*. Ciudad de México, México: Ediciones UAEH.
- Rancière, Jacques, (2007). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Palinodia.
- Rancière, Jacques, (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.
- Robbins, Bruce, (1993). *The phantom Public Sphere, cultural politics*, Minneapolis, University of Minesota Press, n°
5.
- Rosler, Martha, (2017). *Clase cultural. Arte y Gentrificación*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Sartori, Giovanni, (2009). *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Ciudad de México, México: Ediciones Punto de
lectura.
- Shiner, Larry. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. España: Paidós.

Esteban Nava B.
Arte público como práctica en la economización artística

Simmel, Georg, (1986) *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona. Ediciones Península.

Soja, Edward W. (2010). *La perspectiva posmoderna de un geógrafo radical*. España: Ediciones Icaria.

Sullivan, Louis Henry, (1961). *Autobiografía de una idea*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.

Toscano, Javier, (2014). *Contra el arte contemporáneo*. México: Tumbona ediciones.

Tribe, Mark y Reena Jana, (2006). *Arte y nuevas tecnologías*. Barcelona, España: Ediciones Taschen.

Tzara, Tristán, (2004). *Siete Manifiestos Dadá*, Barcelona, España: Fabula Tusquets Editores.

Wallis, Brian, (ed.), (2001). *Arte después de la modernidad, Nuevo planteamientos en torno a la representación*.
Madrid, España: Ediciones Akal.

Walter Benjamin, (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.

Wu, Chin-tao, (2007). *Privatizar la cultura*. Madrid, España: Ediciones Akal.

INTERNET

Animal Político, “scribd”, <<http://es.scribd.com/doc/225106836/Gaceta-Df-19-Mayo>> (visitada en marzo de 2016).

Medina Ramírez, Salvador, “Horizontal”, 05 agosto 2015, <<http://horizontal.mx/la-zode-chapultepec-operacion-inmobiliaria-espacio-publico-o-centro-comercial-privado/#sthash.sEbVX5GU.dpuf>>, (visitada en marzo 2016).

Deutsche, Rosalyn. Agorafobia, Barcelona, Quaderns portàtils, num. 12, 2008, p. 10,
<http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_12_Deutsche.pdf>, (visitada en marzo 2016).

Gutiérrez Galindo, Blanca, “Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política”, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, numero 103, 26 de agosto del 2013,
<<http://www.analesiiie.unam.mx/index.php/analesiiie/article/view/2502/2508>>

Esteban Nava B.
Arte público como práctica en la economización artística

Jean Camp y Y.T. Chien, "The Internet as Public Space: Concepts, Issues, and Implications in Public Policy. John F. Kennedy School of Government, Harvard University. <<http://www.ljean.com/files/spaces.html>>, (visitada en abril 2016).

Urzúa Bastida, Verónica. "El espacio público y el derecho a excluir". *Athenea Digital*, 12(1) marzo 2012.

Ruiz Delgado, Manuel, *Etnografía del espacio público*.

p.<<http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/ETNOGRAFIA%20DEL%20ESPACIO%20PUBLICO.pdf>> (visitado en abril 2016)

Irmgard Emmelhainz, "Neoliberalismo y autonomía del arte". *SalonKritik* (revista digital), 26 de enero de 2014, consultado 2 de marzo de 2016, http://salonkritik.net/10-11/2014/01/neoliberalismo_y_autonomia_del.php

Koray Caliskan y Michel Callon, "Economization, part 1: shifting attention from the economy towards processes of economization *Economy and Society*, Vol. 38, N° 3, Agosto 2009, consultado el 2 de marzo 2016, https://www.researchgate.net/publication/228990662_Economization_Part_1_Shifting_Attention_from_the_Economy_Towards_Processes_of_Economization

Koray Caliskan y Michel Callon, "Economization, part 2

<http://artseconomics.com/project/tefaf-art-market-report-2015/>

Callon, M. (1998). *An Essay on Framing and Overflowing: Economic Externalities. The Laws of the Markets*. Oxford: Blackwell.

Fernando Gómez Aguilera, "on the w@terfront", 5 de marzo 2004, pg. 40 y 41.

<http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_3.pdf> (visitada en febrero de 2017).

Shaviro, S. (2014): *Accelerationist Aesthetics: Necessary Inefficiency in Times of Real Subsumption*. 25 de noviembre 2014, *E-Flux* [revista digital] Sitio web: <http://www.e-flux.com/journal/accelerationist-aesthetics-necessary-inefficiency-in-times-of-real-subsumption/>

Índice de Imágenes

Imagen 1. Corredor Cultural Chapultepec: lo que necesitas saber antes de ir a votar [fotografía]. (2015). Recuperado de <https://www.animalpolitico.com/2015/12/corredor-cultural-chapultepec-lo-que-necesitas-saber-antes-de-ir-a-votar-el-domingo/>

Imagen 2. Los acuerdos alcanzados en la Asamblea “Yo Soy 132” [fotografía]. (2012). Recuperado de <https://www.animalpolitico.com/2012/05/los-acuerdos-alcanzados-en-la-asamblea-yosoy132/>

Imagen 3. El Túmin, una moneda alternativa. Mexico [fotografía]. (2012). Recuperado de <https://desinformemonos.org/el-tumin-una-moneda-alternativa-telesur-enero-2012/>

Imagen 4. Gerz, J. (1986). *Monumento contra el fascismo* [fotografía]. Recuperado de http://obviousmag.org/archives/2012/02/gerzquando_ver_e_lembrar.html

Imagen 5. Duchamp, M. (1917). *La fuente* [fotografía]. Recuperado de cuantomasmas.blogspot.com/2013/08/duchamp-y-su-urinario.html

Imagen 6. Heartfield, J. (1932). *Adolf el super hombre: traga oro y pronuncia basura* [fotografía]. Recuperado de meralboostanci.blogspot.com/2014/02/john-heartfield-ve-politik-fotomontaj.html

Imagen 7. Nieuwenhuys, C. (1963). *Nueva Babilonia* [fotografía]. Recuperado de <https://www.metalocus.es/es/noticias/anti-constant-o-el-aburguesamiento-de-las-ideas>

Imagen 8. Christo y Jeanne-Claude. (1961). *El muro de barriles - telón de acero* [fotografía]. Recuperado de <https://www.artelista.com/blog/christo-y-jeanne-claude-el-arte-de-sonar/>

Imagen 9. Filliou, R. (1962). *Galería legítima* [fotografía]. Recuperado de <https://arte.uniandes.edu.co/arteportatil/category/constelaciones/>

Imagen 10. Bueys, J. (1965). *Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta* [fotografía]. Recuperado de <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/march/03/why-joseph-beuys-and-his-dead-hare-live-on/>

Imagen 11. Brus, G. (1965). *Paseo Vienés II* [fotografía]. Recuperado de <https://www.mumok.at/de/guenter-brus?page=1>

Imagen12. Morris, R. (1965). *Sin título* [fotografía]. Recuperado de <https://www.studyblue.com/notes/note/n/final/deck/830844>

Imagen 13. Matta-Clark, G. (1975). *Intersección cónica* [fotografía]. Recuperado de <http://nothing-but-good-art.blogspot.com/2015/08/jop-vissers-vorstenbosch-gordon-matta.html>

Imagen 14. De María, W. (1977). *Campo de rayos* [fotografía]. Recuperado de <https://ribbonaroundabomb.com/2013/07/26/arts-bombast-walter-de-marias-lightening-field/>

Imagen 15. Long, R. (1987). *Circulo Vermont, Georgia, Carolina del Sur, Wyoming* [fotografía]. Recuperado de <https://www.jamescohan.com/artists/richard-long?view=slider>

Imagen 16. Kosuth, J. (1965) *Una y tres sillas* [fotografía]. Recuperado de <https://www.theartstory.org/artist-kosuth-joseph-artworks.htm>

Imagen 17. Kawara, O. (1973). *Serie Today* [fotografía]. Recuperado de <https://www.artmarketmonitor.com/2012/01/10/on-kawara-leaves-little-trace-but-art-and-prices/>

Imagen 18. Lozano-Hemmer, R. (2011). *Intersección articulada* [fotografía]. Recuperado de http://www.lozanhemmer.com/showimage.php?img=2014_hobart_MONA&proj=254&type=artwork&id=5

Imagen 19. Sollfrank, C. (1997) *anonymous-Camille_Hurel@Mar, a partir del programa Fémale Extensión* [Imagen digital]. Recuperado de https://nag.iap.de/?ac=single&file=anonymous-Camille_Hurel@Mar_7_22.29.36_2019.png

Imagen 20. Lacy, S. (1977). *Tres semanas en Mayo 1977* [fotografía]. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artists/suzanne-lacy-13736/who-is-suzanne-lacy>

Imagen 21. Khalili, B. (2008-2011). *The Mapping Journey* [fotografía]. Recuperado de <http://www.iam-africa.com/alternative-perspectives-bouchra-khalilis-mapping-journey-project/>

Imagen 22. Haacke, H. (2015) *Caballo de regalo* [fotografía]. Recuperado de <https://www.chicagogmag.com/arts-culture/September-2018/A-Very-Famous-Horse-Skeleton-Is-Coming-to-the-Art-Institute-of-Chicago/>

Imagen 23. Candiani, T., & Ortega, L. F. (2015). *Possessing Nature* [fotografía]. Recuperado de <http://artishockrevista.com/2015/05/05/mexico-la-bienal-venecia-tania-candiani-luis-felipe-ortega-possessing-nature/>

Imagen 24. Museo Solomon R. Guggenheim. En “Todo sobre la famosa Quinta Avenida de Nueva York”. [fotografía]. (1959). Recuperado de <https://www.blogdenuevayork.es/quinta-avenida-fifth-avenue/>

Imagen 25. Museo de Guggenheim en Abu Dhabi. En “5 Things You Need To Know About Guggenheim Abu Dhabi”. [Imagen digital]. (2017). Recuperado de <http://www.toursinabudhabi.com/five-amazing-facts-marvelous-guggenheim-museum-abu-dhabi/>

Imagen 26. Marín, J. (2014). *Estudio cabeza de Bernardo Oriental* [fotografía]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/parisartweb/15891876690>

Imagen 27. BP Portrait Award. (2018). *Poster de la exhibición* [Imagen digital]. Recuperado de <https://npgshop.org.uk/collections/posters-1/products/bp-portrait-award-2018-exhibition-poster>

Imagen 28. Converse. (2012). *Promocional a la Exposición Individual del Dr. Lakra* [Imagen digital]. Recuperado de <https://pnoesis.wordpress.com/2014/04/21/converse-entre-la-identidad-urbana-y-el-arte-contemporaneo/>

Imagen 29. Dr. Lakra. (2011). *José Cuervo Reserva de la Familia Colección 2011* [fotografía]. Recuperado de <https://masaryk.tv/59766/dr-lakra-interviene-reserva-de-familia>

Imagen 30. La modelo Toni Garrn a la celebración del 20th Aniversario del HUGO BOSS Prize en el Museo Solomon R. Guggenheim, [fotografía]. (2016). Recuperado en http://www.zimbio.com/photos/Toni+Garrn/HUGO+BOSS+GUGGENHEIM+Celebrate+20th+Anniversary/_AkJtKhP-Rg

Imagen 31. Residencia Fundación Jumex, [fotografía]. (2015). Recuperado en <https://centroadm.com/residencia-de-fundacion-jumex/>

Imagen 32. Marx, E. (2013). *DDT* [fotografía]. Recuperado de <http://culturacolima.gob.mx/artistas-realizaron-intervenciones-en-colima/>

Imagen 33. Valdivia, E. (2013). *Betteras* [fotografía]. Recuperado de <http://culturacolima.gob.mx/artistas-realizaron-intervenciones-en-colima/>

Esteban Nava B.
Arte público como práctica en la economización artística

Imagen 34. Rodríguez, I. (2008). *¿Qué te gustaría recordar?* [fotografía]. Recuperado de <http://www.artesur.org/es/artistas/idaid-rodriguez-2/>

Imagen 35. Goal & Riper, (2018). *Curiot Tlapazotl* [fotografía]. Recuperado de <http://nuevearteurbano.com/category/artistas/>

Imagen 36. De la Garza, M. (2008). *Proyección del video Hilvanar* [fotografía]. Recuperado de <http://hilvanar-marudelagarza.blogspot.com/>

Imagen 37. De la Garza, M. (2008). *Postales Deseos*. [fotografía]. Recuperado de <http://hilvanar-marudelagarza.blogspot.com/>

Imagen 38. Nava, E. (Ciudad de México. 2016). *Bicicleta* [fotografía]. Colección Rodando-Parando, Archivo personal.

Imagen 39. Nava, E. (Ciudad de México. 2016). *Vasos* [Imagen digital]. Colección Rodando-Parando, Archivo personal.

Imagen 40. Nava E, (Ciudad de México. 2017). *Humberto* [Imagen digital]. Colección Rodando-Parando, Archivo personal. Archivo personal.

Imagen 41. Nava E, (Ciudad de México. 2017). *Alfonso* [Imagen digital]. Colección Rodando-Parando, Archivo personal. Archivo personal.

Imagen 42. Nava E, (Ciudad de México. 2017). *Marcela* [Imagen digital]. Colección Rodando-Parando, Archivo personal. Archivo personal.

Imagen 43. Nava E, (Ciudad de México. 2017). *Jorge y Juan* [Imagen digital]. Colección Rodando-Parando, Archivo personal. Archivo personal.

Imagen 44. Nava E, (Ciudad de México. 2017). *Arnulfo* [Imagen digital]. Colección Rodando-Parando, Archivo personal. Archivo personal.

Imagen 45. Nava E, (Ciudad de México. 2017). *Alexis y Alejandro* [Imagen digital]. Colección Rodando-Parando, Archivo personal. Archivo personal.

Imagen 46. Nava E, (Ciudad de México. 2017). *Francisco* [Imagen digital]. Colección Rodando-Parando, Archivo personal. Archivo personal.

Imagen 47. Nava E, (Ciudad de México. 2017). *Cristina* [Imagen digital]. Colección Rodando-Parando, Archivo personal. Archivo personal.

Imagen 48. Nava E, (Ciudad de México. 2017). *Galdino* [Imagen digital]. Colección Rodando-Parando, Archivo personal. Archivo personal.

Imagen 49. Nava E, (Ciudad de México. 2017). *Violeta* [Imagen digital]. Colección Rodando-Parando, Archivo personal. Archivo personal.

Imagen 50. Nava E, (Ciudad de México. 2017). *Víctor* [Imagen digital]. Colección Rodando-Parando, Archivo personal. Archivo personal.

Imagen 51. Nava E, (Ciudad de México. 2017). *José* [Imagen digital]. Colección Rodando-Parando, Archivo personal. Archivo personal.

Esteban Nava B.
Arte público como práctica en la economización artística

Imagen 52. Declaración de los integrantes de la Galería de Comercio, [Imagen digital]. (2010). Recuperado de <http://www.lagaleriadecomercio.org/index.php?project/declaracion/>