

00262



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Escuela Nacional de Artes Plásticas

Título de la tesis:

SEÑALES
arte público
Revisión de las variables de su producción

que para obtener el grado de
Maestra en Artes Visuales
con orientación en Escultura
presenta la alumna:
Soledad Garcidueñas López

Director de Tesis:
Mtro. En A. V. Pablo Estevez Kubli

Noviembre de 2005

m. 340289



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A mis padres,
al Patito,*

*A mis amigos:
Cynthia y Paco,
los Trolos, Kaly
al Alacrán con alas
y Pablo Kubli.*

*Al Mtro. Francisco Moyao
por su consejo.*

Señales

A R T E P Ú B L I C O

revisión de las variables de su producción

Sol Garcidueñas

	Introducción	5
	Marco teórico	11
Capítulo 1	Arte público	18
	1.1 Los motivos del creador	19
	1.2 Arte público	22
	1.2.1 <i>Espacio Escultórico</i> . Breve reseña	26
	1.2.2 Sitio específico	29
Capítulo 2	El Espacio y el público	34
	2.1 Espacio y percepción	35
	2.1.1 Variables físicas que el creador debe considerar durante el desarrollo proyectual	40
	2.1.1.1 Iluminación, ruido, movimiento	40
	2.1.1.2 Las personas y su espacio físico	45
	2.1.2 La obra y su espacio	48
	2.1.2.1 El Museo. El coleccionismo. El comercio artístico y la galería.	50
	2.1.2.2 Otros espacios de exhibición	54
	2.2 El público	59
	2.2.1 Sociedad. Estructuras sociales	59
	2.2.1.1 El artista como miembro de su sociedad	62
	2.2.1.2 Precursores de la sociología del arte de los siglos XIX y XX. Breve reseña	65
Capítulo 3	Señales, arte público. Obra personal	69
	3.1 Señalética	70
	3.1.1 Origen. Características generales de la señalética	72
	3.1.2 La Señalización y la Ciudad de México, antecedentes	74
	3.2 <i>Señales</i> , propuesta de arte público para sitio específico (Centro Histórico de la Cd. de México 24 abril – 15 de mayo de 2003).	78
	3.3 <i>Señales</i> y su espacio.	85
	3.3.1 <i>Señales</i> y su proyección en las <i>Vitrinas</i> y el Centro Histórico de la Ciudad de México.	85
	3.4 <i>Señales</i> y su público.	88
	3.4.1 Técnica de investigación social aplicada a la producción de la obra <i>Señales</i>	93
	3.4.2 Diario de campo, bitácora de apoyo a la producción.	98
	3.4.2.1 Imágenes del diario de campo	98
	3.5 <i>Señales</i> y su proceso técnico	103
	3.5.1 La construcción	105
	3.5.2 Ficha técnica	108
	3.5.3 Imágenes de la obra abierta al público	111
	Conclusiones	114
	Bibliografía	117

Introducción

Introducción

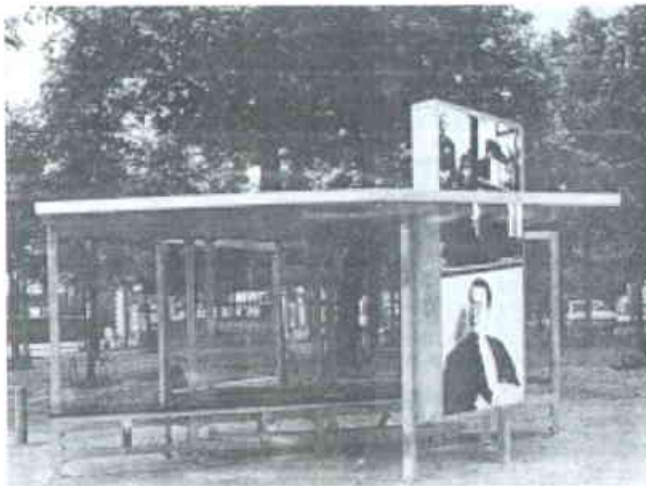
Si la escultura en la actualidad permaneciera circunscrita a la lógica del monumento, las nuevas generaciones de escultores difícilmente se encontrarían en el canal de comunicación *ad hoc* con su propia sociedad. La indiferencia, frente *al lugar* como espacio colectivo, sería la respuesta.

Nuestra sociedad, que se desenvuelve entre el bombardeo informativo de los medios de comunicación y el caos ciudadano, ha otorgado valores simbólicos a sus espacios construyendo su presente en función a sus acciones y necesidades cotidianas.

Son justamente los espacios de uso común –los lugares y los no lugares- y los medios de comunicación contemporáneos, de los que se vale el arte público para manifestarse, de tal manera que este discurso artístico se encuentra al acecho del espectador no especializado en la calle ya sea a través de una valla publicitaria, de un espectacular, de la portada de un edificio o en el mismo vagón del metro.

Por ello el artista actual busca sus propios medios de expresión alternando entre sus espacios, la necesidad discursiva, su sensibilidad como individuo e integrante de una colectividad y el apoyo de la tecnología.

Desde finales de la década de los años ochenta los artistas han aportado al escenario internacional de la plástica contemporánea, con el apoyo de medios expresivos poco usuales, obras cuyo contenido es abiertamente público.



Denis Adams (1948 Iowa, EEUU)
Bus Shelter IV 1987 Aluminio y plexiglas
Zweiwegspiegelglas. Fotos 300 x 465 x 310 cm
Munster, Alemania

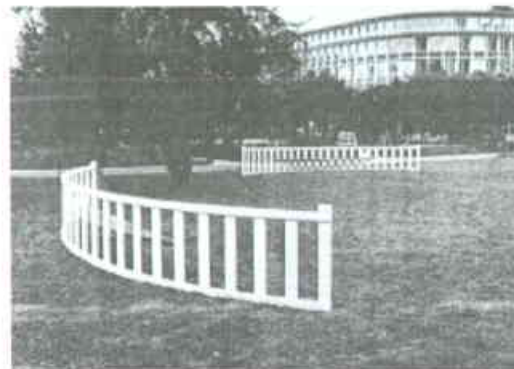
La muestra de Münster Alemania 1987-8 es un ejemplo importante donde artistas como Denis Adams integran imágenes representativas de los medios de comunicación fácilmente identificables por la gente.

Para Michael Asher con sus instalaciones e intervenciones ciudadanas tituladas *Caravan*, el contexto es fundamental: la ciudad vista a partir de la ocupación en las calles, avenidas y parques mediante un pequeño remolque.



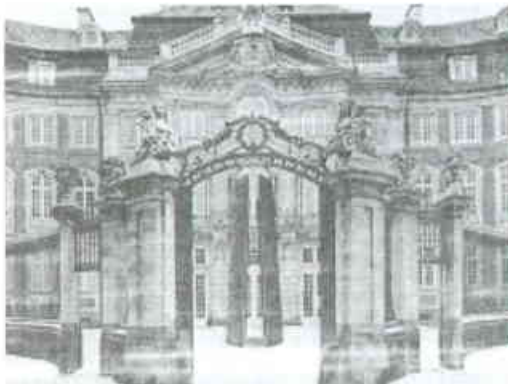
Michael Asher (Los Angeles Ca. EEUU 1943)
Installation Münster, Alemania
Caravan, Standort Siegelkammer y Pierdegasse (calles), 1987

Otro ejemplo es la obra de Scott Burton con sus características reja-banca de jardín para uso colectivo y realizadas en materiales transparentes.



Scott Burton (1939 – 1989 Alabama, EEUU)
Un par de bancas-rejas de parque, 1987
Diámetro en el que se inscriben: 102 x 878 cm.
Dimensiones de las bancas: 51 x 517 cm.
Installation Münster, Alemania.

O el caso de la escultura que permanece en la lógica del monumento de Chillida (1924 – 2002 San Sebastián España); El escultor Richard Serra para la muestra de Münster -a la que hacemos referencia-, ubica dos grandes placas de acero *cor-ten* en la entrada de la galería Leihgabe, donde el espectador al transitar por esta obra arquitectónica del neoclásico se encuentra frente a la puerta principal que es enmarcada por esta propuesta que reconstruye la espacialidad.



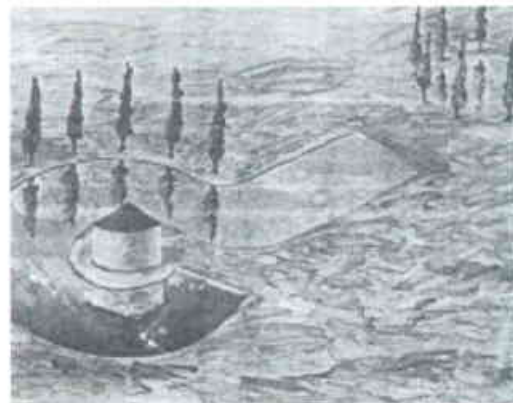
(1939 San Francisco, EEUU)
Trunk, J. Conrad Schlaun Recomposed, 1987.
Acero *cor-ten* 590 x 425 x 200 cm.
Leihgabe, Galerie
Münster, Alemania

introducción

De su lado Ludger Gerdes y sus propuestas de land art, lleva a cabo una fosa que en realidad es un contenedor de agua cuya forma es un signo de interrogación estableciendo una discontinuidad de la superficie de la tierra y generando un acento emocional abordando un signo con su connotación.



Ludger Gerdes (1954 Lindern, Alemania)
Schiff fur Münster 1987
43 metros de largo, 5 de ancho y 4 de profundidad
La obra civil: 4.60 x 4.20 x 7.40 mts
Munster, Alemania.



Ideograma

Hans Haacke hace uso de los transportes públicos para garantizar que su propuesta este circulando, es decir una serie de imágenes y textos de interés colectivo en formato de ploter adherido a la superficie del camión.



Hans Haacke (1936 Köln, Alemania)
Línea 7 de autobús de transporte público
en Münster-Kinderhaus. Imagen impresa
en plotter y adherida sobre el camión.
1987 Munster, Alemania

Otro ejemplo significativo es el Proyecto *Vitrina* de Reinhard Mucha (1950 Dusseldorf, Alemania) en donde presenta al público incidental algunos objetos representativos de periodos de guerra, con la clara intención de mostrar a las nuevas generaciones una parte de su historia para aprender a partir de ella.

Peter Fischli y David Weiss trabajaron con los espacios de la ciudad, en la obra *Haus* en la que presentan un edificio construido en otra escala, no la humana de tránsito interno; es así que la percepción del mismo con relación al resto de las construcciones utilitarias provoca reflexiones en el público.



Peter Fischli (1952 Zurich Suiza)
y David Weiss (1946 Zurich Suiza)
Haus, 1987 Holz
Plexiglas, 350 x 570 x 410 cm
Munster, Alemania

Otros artistas también generan su proceso creativo con la ciudad pero a partir de la señalización peatonal de las calles; tal ha sido el caso del creador Françoise Morellet que llevó con su propuesta *Dreieck*, la línea automovilística del asfalto a otros contextos: al bosque y a los parques donde no existe la posibilidad de la circulación por este medio, provocando conciencia sobre nuestro entorno.



Françoise Morellet (1926 Cholet Frankreich)
Dreieck 1987
Detalle de la instalación.
Münster, Alemania

El discurso de los artistas logra referentes sociales muy claros. Se realiza y se ubica para estar al encuentro de otro público que no es el especializado, no es selectivo de museos o galerías y se realiza con materiales que pueden ir desde el concreto, acero, plexiglas hasta el uso de los valores simbólicos del propio espacio, de tal manera que objetos, acciones e imágenes son herramientas del discurso contemporáneo.

En el presente documento se realiza una reflexión sobre las variables físicas que el creador debe considerar para el desarrollo proyectual de una obra plástica de carácter público para sitio específico; acción que se ejemplifica en la producción de la obra *Señales, arte público* de mi autoría.



Señales, arte público en el marco de la serie de instalaciones que se presentaron bajo el título *Vitrinas* en el Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México. Abril-mayo 2003. Detalle de objetos en movimiento con el reflejo de transeúntes.

En los tres capítulos que conforman este documento, se revisan los conceptos de sociedad, espacio, percepción y de tres variables físicas que alteran la propia percepción, para finalizar con la descripción de *Señales* y algunas reflexiones sobre su impacto en el público incidental.

Señales tiene como motivo principal advertir a la comunidad sobre el caos del uso de espacios en el que estamos acostumbrados a vivir en la actualidad; el espacio en el que se presentó exhibe *el lugar*: el centro de la Ciudad de México como foco neurálgico de la actividad económica, política, religiosa de nuestra sociedad.

Su lenguaje es irónico a partir de la transgresión de la señalización urbana que todos conocemos y usamos a diario.

Se trata de una obra de carácter lúdico y mordaz.

Este documento manifiesta la preocupación por el vínculo que establece en la actualidad el artista con su sociedad, quien debe establecer un compromiso en términos conceptuales, así como una reflexión sobre los medios a través de los cuales se expresa.

Marco teórico

Marco teórico

La realidad es única e indivisible. Resulta imposible imaginarse la existencia de cualquier parte del universo al margen del todo.

El hombre, como una diminuta, frágil y vulnerable parte de este complejo, es quizá el ejemplo más típico de los sofisticados elementos que componen la existencia y, al mismo tiempo, el más raro –por lo que concierne a su obsesiva curiosidad por comprender los procesos que le rodean–.

Esta fijación ha sido la fuente de inspiración de no menos complicados sistemas cognitivos. Las religiones tal vez son sólo las más primitivas¹ creaciones humanas que dan cuenta de las relaciones que rigen el universo.

No obstante el explicar cómo interactúan los componentes de la realidad ha propiciado cuerpos cognitivos más sólidos y sofisticados.

La filosofía, cuyo ámbito se circunscribe al terreno de los valores² culturales a los cuales intenta descubrir y explicar con el último propósito de alcanzar la verdad con lo que ello implica: absoluta, imperecedera, incuestionable.

La historia, empeñada en derrotar la desmemoria para comprender el presente tomada de la mano de sus métodos: la hermenéutica y la mayéutica y respaldada del permanente recuento informativo conocido como la cronología.

Y por último, el objeto de esta disertación: la ciencia. Fundamentada en el método hipotético deductivo.

Las artes, como expresión que conforma este todo único e indivisible que entendemos como realidad son dignas de ser estudiadas, comprendidas, explicadas por los sistemas que la propia humanidad con ayuda del tiempo, la creatividad, el rigor y el talento, han desarrollado.

No está por demás decirlo en estos términos: las artes no son filosofía, no son la historia, no son la ciencia; sin embargo son cuna de valores, lo que les hace objeto de reflexión para la filosofía; son testimonio del tiempo, lo que les convierte en una fuente valiosa para la historia; y son manifestaciones empíricas de una compleja realidad susceptibles de ser explicadas por las distintas especializaciones de la ciencia (psicología, física, química, política, comunicación, sociología, etcétera).

Ya que es importante en el presente texto el abordamiento científico de una experiencia artística me detendré a justificar por qué sí es susceptible de ser analizado científicamente (con base en la formulación de hipótesis y deducciones) el fenómeno artístico.

Para ello examinaré someramente qué es la ciencia y sus características partiendo de la idea de que la ciencia es una forma de entender la realidad a partir de explicar los procesos que en ella se expresan.

Alejandro Gallardo en su *Curso de teorías de la comunicación*, sintetiza las características de la ciencia diciendo que es verificable, que es producto de la investigación metódica, planeada; que es sistemática en tanto que obedece a un orden de ideas conectadas entre sí, que es legal porque busca la construcción de leyes y por último, que es explicativa en virtud de que busca expresar los hechos en términos de leyes y las leyes en términos de principios³.

¹ El adjetivo, usado a todo propósito, sólo quiere hacer evidente que con toda la riqueza conceptual, literaria, fantástica, las religiones quedan chicas ante la magnitud de las disciplinas humanas.

² Los filósofos comprenden como valores a la santidad, a la belleza, a la bondad y a la verdad.

³ Gallardo Cano Alejandro, *Curso de teorías de la comunicación*, UNAM, México, 1990, p. 7.

Samuel Ramos, al reflexionar sobre algunas propiedades de la ciencia en su Tesis⁴ subraya una más de las particularidades que la distinguen cuando comenta que *...ha engendrado como principal resultante el concepto cósmico evolucionista para el que el universo es un cuadro en movimiento, una corriente no interrumpida que imprime a todo lo existente una fisonomía sin cesar y renovada y transformada...*

Ciertamente, una propiedad intrínseca al conocimiento científico es que nada se considera absoluto. Ni la realidad, ni el conocimiento que la explica.

De su lado Stewart Richards, en su *Filosofía y sociología de la ciencia*⁵, coloca un acento oportuno al enfatizar que *uno de los rasgos de observación característicamente objetivos en las ciencias empíricas es que pone énfasis especial en aquellos aspectos de las cosas y eventos del mundo que pueden ser comprobados por todos los observadores...*

Y precisa: *Esto explica el interés particular en las propiedades cuantitativas, las propiedades que pueden medirse, las medidas precisas, especialmente las logradas por medio de instrumentos impersonales...*

Para cumplir sus propósitos la ciencia se apoya en un método y el método en las técnicas⁶. Antes de abordar la idea del método hay que mantener la cercanía con el objeto del presente trabajo: las artes y con la precisión que nos permite lo ya expuesto: los procesos artísticos.

¿Con base en lo anterior se puede afirmar que los procesos artísticos (creación, producción, exhibición) son verificables, su análisis es sistematizable y de su estudio se pueden alcanzar generalizaciones que eventualmente alcancen el status de ley científica?

La respuesta, claramente es afirmativa y bastará echar un vistazo no sólo a las ciencias duras sino, también, a las sociales para descubrir que así ha sido.

El acercamiento científico a los procesos artísticos es con base en el método de la ciencia: el método científico. Cito nuevamente a Gallardo Cano quien resume consensos y describe los eslabones que lo conforman de la siguiente manera:

- a) Detectar la existencia de un problema (objeto de estudio).
- b) Separar y desechar los aspectos no esenciales del problema (delimitación del objeto de estudio).
- c) Reunir toda la información posible que incida en el problema (investigación directa e indirecta).
- d) Se expide una generalización provisional que explica el problema (hipótesis. *hipo*: bajo, *tesis*: posición).
- e) Comprobación de hipótesis (con base en alguna técnica o método que permita la inducción. Si la hipótesis es verificada alcanzará el status de ley o teoría, pero...
- f) Ninguna teoría o ley tienen carácter definitivo.

Cabe aclarar que las hipótesis sólo son verificadas o comprobadas si logran pasar el examen riguroso de la refutación lógica y de la experimentación o, como dice Samuel Ramos: *La hipótesis prosigue su historia hasta que múltiples experiencias la desechan como falsas o confirman su verdad, integrándose entonces como partículas de conocimientos positivos*⁷.

⁴ Samuel Ramos, *Tesis, compilado en Obras completas*, UNAM, México, 1919, Tomo I, p. 216

⁵ Richards, Stewart, *Filosofía y sociología de la ciencia*, S. XX, México, 1967, p. 41.

⁶ Vale aclarar que mientras el método científico sólo es uno, las técnicas se distinguen en función del objeto particular de estudio.

⁷ Ramos Samuel, *Obras completas*, UNAM, México, 1990, p. 221

En este sentido es posible reconocer el valor que tienen las hipótesis no comprobadas o comprobadas efímeramente (en tanto llega otra confirmación que las supera o las desmiente) ya que descartan posibles explicaciones y simplifican (aunque nunca es sencillo) la tarea al conjunto de la comunidad científica.

Así las cosas, la hipótesis es la matriz del nuevo conocimiento y en ella, como afirma Stewart Mills, se encuentra el meollo del método científico. En su verificación la creatividad de los científicos se traduce en aportaciones. Y para llegar a tal etapa debe seguir un procedimiento que no acepta complacencias.

Mario Bunge en su libro *La ciencia*⁸, dice que una hipótesis se comprueba al seguir los siguientes pasos:

- 1) Diseño de la prueba. Trazo de los medios que someterán a prueba las predicciones tales como la observación, la medición o la experimentación.
- 2) Ejecución de la(s) prueba(s). Se llevan a cabo los medios trazados lo que implica reunir la información a través de la compilación de muestras, de realizar la observación, de medir, etcétera.
- 3) Elaboración de datos. La información compilada se sistematiza, se agrupa, se procesa.
- 4) Inferencia de la conclusión. Se interpretan los datos construidos en el paso anterior con base en las teorías que sustentan el estudio⁹.
- 5) Comparación de las conclusiones con las predicciones. Se confirman o descartan las hipótesis.

Bunge agrega los protocolos de la ciencia al sumar a los pasos señalados el reajuste del modelo si es el caso de advertir imperfecciones y la elaboración de sugerencias lo que supone compartir la experiencia científica con la comunidad a fin de que se valgan de los aciertos y los errores en sus planteamientos.

Vale la pena destacar que la comprobación de hipótesis sí, y sólo sí se lleva a cabo con fundamentos teóricos -ya que, como nos dice Gallardo Cano *La teoría es la unidad explicativa de la ciencia*, es el eslabón construido con base en la acumulación del conocimiento que ha resistido las pruebas de la verificación. Es el cimiento de las nuevas teorías.

Hasta el momento he hablado de la ciencia y de sus especializaciones en términos genéricos; sin embargo vale la pena mencionar que en el ámbito científico existen dos comunes denominadores que determinan el enfoque de análisis: las ciencias naturales y a las ciencias sociales.

Las primeras tienden a explicar y describir los fenómenos que acontecen en la naturaleza entendiendo a ésta como la parte de la realidad conformada por procesos que no cuentan con la participación activa u originaria del ser humano. Entre ellas destacan la física, la química, la astronomía y la biología por ejemplo.

De su lado, las ciencias sociales, lejos de concentrar su atención en la natura lo hacen en la cultura, entendiendo a esta última en su sentido antropológico; es decir, como todo producto humano material u objetivo que caracteriza a un grupo social en un espacio y tiempo determinado. Planteado así, parecería que el terreno natural para abordar el proceso artístico desde la perspectiva científica, sería el propio de las ciencias sociales.

⁸ Bunge, Mario. *La ciencia. Su método y su filosofía*. Logos, Colombia. S/F, p. 64.

⁹ No olvidemos que una característica de la ciencia es que es sistemática. Obedece a una ordenación de ideas que la preceden y al cual, con sus aportaciones, alimenta.

Y es que si bien la especialización de las ciencias permite la delimitación de objetos con la subsiguiente ventaja de comprenderlos mejor, no olvidemos que esta discriminación sólo es con fines analíticos y que la realidad es una e indivisible. Recurro al enfoque multidisciplinario invocando así a la riqueza acumulada a lo largo de la experiencia por la humanidad, en aras de alimentar el espíritu individual y colectivo y con ánimo de aprovechar la creatividad, la genialidad, el virtuosismo de las artes con el rigor, la curiosidad y la objetividad de la ciencia. Conciliando pues lo que para los dogmáticos resulta impropio, enlazando la paráfrasis a Blake¹⁰, al cielo con el infierno.

Por su parte, el presente documento revisa las variables físicas como el ruido, el movimiento, la iluminación y su incidencia sobre la percepción de las personas, de tal manera que este proceso de percepción pueda verse favorecido o no por alteraciones sobre éstas variables.

El planteamiento de esta tesis consiste en el reconocimiento de las características contextuales que el creador analizará en un proyecto de producción de arte público, por un lado considerando los valores sémicos de su estructura y por otra, las características del espacio y el público.

Dicha revisión se ejemplifica en el proyecto de arte público *Señales*, que es una propuesta plástica realizada para *sitio específico* y dirigida al público incidental en un espacio determinado del Centro Histórico de la Ciudad de México.

El objetivo general de este trabajo es reflexionar sobre el concepto de arte público, partiendo de la idea de que atiende el factor social del contexto y su destino es la gente en el mas amplio y común de sus sentidos.

El arte público confiere al contexto un significado estético, social, comunicativo y funcional a diferencia de otras obras que se encuentran al aire libre y no pertenecen a esta categoría.

Los objetivos particulares del presente trabajo son:

Reflexionar sobre la incidencia del ruido provocado, el movimiento y la iluminación -como parte de una obra plástica- sobre la percepción del público a través de la obra realizada para sitio específico, titulada *Señales*.

Analizar las variables físicas: ruido, iluminación y movimiento, el contexto social y espacial que el creador debe considerar en el desarrollo proyectual de una obra de arte público y aplicar el análisis en la obra *Señales*, donde el acto comunicativo entre el creador y el público pueda provocar y propiciar la experiencia estética, intelectual, vivencial y referencial.

Describir el proceso de creación de la obra de arte público *Señales* y revisar los estímulos perceptuales en el público con el apoyo de técnicas y herramientas metodológicas de investigación social.

El desarrollo del documento aquí presentado parte de tres supuestos básicos:

¹⁰ Blake William, UNAM, México, 1990, 193 pp.

Las variables físicas como la iluminación, el movimiento y el ruido inciden directamente sobre la percepción del espectador impactando sobre su lectura, independientemente de su nivel cultural.

El espacio por ser una construcción del hombre, con su carga simbólica, social y política, conduce y orienta al artista en la conceptualización, proyección y el desarrollo de una obra de arte público.

La obra realizada para *sitio-específico* adquiere un valor agregado debido a su propia espacialidad, en tanto que los espacios son construidos por el hombre con una carga simbólica y el mismo hombre ocurre en ellos.

Con la finalidad de apoyar la investigación, para alcanzar los objetivos trazados y comprobar o desechar las hipótesis, desglosé esta revisión realizando en primera instancia una exploración bibliográfica para reconocer los conceptos de arte público, algunas ideas sobre el espacio, la percepción y el público, así como un análisis en torno al desarrollo proyectual -en función a las variables contextuales- de la obra pública titulada *Señales*.

De tal manera en el capítulo 1 trabajé con el concepto de *arte público* y al respecto he citado algunas ideas de Javier Maderuelo y Rosalind Krauss; particularmente me interesó el desarrollo proyectual de obras realizadas para espacio o *sitio específico*, considerando que en muchas de estas propuestas no es la obra la que se muestra sino el lugar en el que se exhibe. Es la obra y su contexto.

En el capítulo 2 revisé algunos conceptos del *espacio y el público*; en cuanto al espacio parto de la idea de que el creador debe recapacitar sobre la extensión como una de las propiedades del cuerpo, cito algunas consideraciones de Descartes en relación con la extensión y su concepción infinita, con el claro sentido que el espacio no se traduce solo en los límites materiales sobre los cuales existimos y transitamos; el espacio se compone de relaciones cromáticas de desplazamientos y permanencias pero sobre todo de encuentros con el tiempo, considerado éste como escenario de las relaciones del hombre, en su entorno social con la vida urbana y con la naturaleza.

También he revisado las características físicas de los estímulos que llegan a nuestros sentidos fundamentales en el proceso de la percepción.

En cuanto al espacio de exhibición; se incluye una breve reseña sobre el concepto del museo y la galería así como una breve reflexión sobre los *otros* espacios de exhibición.

Por lo que respecta al concepto de público, creo pertinente señalar que, el artista deberá considerar -en el desarrollo proyectual de la obra- además de las variables físicas que pueden modificar la percepción del espectador, la estructura social, los factores económicos, políticos e históricos del grupo social en donde se ubicará. Entendiendo como grupo social el conjunto de personas con sus particularidades de ubicación temporal en un espacio determinado. Este concepto nos permite renunciar a la idea de que la condición económica, el nivel educativo u otros factores socioeconómicos determinan la configuración de los públicos.

Esto es perceptible en la realidad, al echar un simple vistazo a un museo, a un teatro público o una sala cinematográfica, donde las personas se congregan con un propósito común,

asumiéndose entonces como público, muy al margen de sus ingresos económicos, grado escolar o afinidades políticas y religiosas.

En el capítulo 3 comprobé la validez de estas consideraciones en la experiencia plástica personal titulada *Señales*.

Para la revisión de la obra en su contexto social, trabajé con la aplicación de las *técnicas y herramientas del método hipotético deductivo* en el ámbito de las ciencias sociales como la *observación ordinaria* y la *entrevista no estructurada apoyada con cámaras fotográficas y de vídeo*, sustentando esta experiencia en autores como Raúl Rojas Soriano, Richards Stewart y Mario Bunge.

Asimismo integré algunas anotaciones del diario de campo como parte del desarrollo proyectual, la resolución a problemas de carácter físico-mecánico que pueden llegar a ser adversos al ejercicio perceptual, imágenes de producción y de la obra en exposición y se adjunta un disco compacto con videos de la obra y su espacio.

La producción de la plástica no solo se debe a la reflexión sobre la obra *per se*, demanda su estructuración metodológica desde el proyecto hasta su producción, apoyándose y enriqueciéndose -según el caso- con técnicas¹¹ e instrumentos¹² de los métodos¹³ de investigación de las ciencias sociales. *...Al haber distintos métodos en las ciencias sociales, hay diversas verdades, todas ellas simultáneas y contradictorias entre sí. La perspectiva que reconoce este hecho no se conforma con contrastar distintas evidencias proporcionadas por el empleo de uno y otro método específico, cualquiera que ésta sea, sino que opta por contrastar los distintos métodos entre sí, en relación con los contextos interpretativos en los que cada uno constituye y justifica sus protocolos de investigación.*¹⁴

¹¹ Técnica es el conjunto de reglas y operaciones formuladas expresamente para el manejo correcto de los instrumentos y permite la aplicación adecuada del método (s) (entrevista, encuesta, observación ordinaria, etcétera)

¹² Los instrumentos son los que proporcionan la información para ser procesada y analizada, cuando el instrumento recoge la información para el que fue diseñada, cumple con el requisito de validez (Ej. guía de entrevista, uso de cámaras de vídeo y fotográfica, bitácora de campo y guía de observación)

¹³ Método es el procedimiento para ordenar la actividad y hay diferentes formas de abordar un problema, de recopilar de analizar y presentar la información. Los métodos generales son: análisis y síntesis, la inducción, la deducción experimental y los métodos particulares son los que cada disciplina ha desarrollado de acuerdo a sus necesidades. El método se refiere a criterios y procedimientos generales que guían el trabajo científico para alcanzar un conocimiento objetivo de la realidad.

¹⁴ Zavala Lauro, De la Paz Silva María, Villaseñor Francisco - *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica* - UNAM, México 1993 pag. 23

Capítulo 1

ARTE PÚBLICO

1.1 Los motivos del creador

El hombre se encuentra inmerso con todas sus aptitudes, intereses y aspiraciones, con su pensamiento y su voluntad, en la conexión inmediata entre la idea y el ser. Esta totalidad vital se manifiesta en dos grandes momentos de su existencia: en el conjunto diverso e indisoluble de la práctica cotidiana y en la expresión artística individual: La creación.

El significado de la obra, producto de la creación, está originado por infinidad de evocaciones o representaciones personales pero también universales y de comunicación a través de un lenguaje simbólico común a toda la especie y que ha de ser desarrollado por el artista. El lenguaje cuya finalidad última es la comunicación determina un diálogo interno en el que están presentes, además de los objetos íntimos, los culturales y por tanto su relación particular con ellos: los motivos, ideas, pensamientos que flotan en el ambiente y que el creador puede hacer suyos.

La creación está embebida tanto del pasado, como del tiempo presente con sus valores culturales, sociales y del grupo en que se vive.

El arte está relacionado con experiencias universales, con las preocupaciones primordiales y fructifica si se da el adecuado balance entre lo consciente y lo inconsciente, lo personal biográfico, lo arquetípico y lo ambiental.

El arte consiste en un modo de vivir ciertas impresiones que llegan a la conciencia, pero tal vivencia artística, lejos de ser una contemplación pasiva, implica por lo contrario una actividad del espíritu que elabora las impresiones recibidas en vista de una finalidad que las trasciende¹ es la única forma consciente creada por el hombre que se opone a cualquier abstracción estrictamente sensorial o a lo puramente ideológico, sistemático e inteligible, para convertirlo en objeto de percepción inmediata de vivencias concretas en sentido estético e intelectual.

Podríamos entender el arte como un proceso con el que pretendemos dar sentido al caos o mediante el cual intentamos aprehender o comprender la realidad que nos envuelve, un proceso de conocimiento, de análisis y de reflexión.

Para muchos la práctica del arte se plantea como un viaje en el que existe incertidumbre, en el que el artista se encuentra con nuevos caminos, nuevos problemas que plantean soluciones inmediatas y ese reto es en parte su atractivo, es un juego que puede durar toda la vida. En muchos recorridos es más interesante el hecho mismo de viajar, el transcurso, el devenir, el camino, los paisajes, que el mismo destino.

Para Homero, el paraíso era el mismo viaje.

Por su parte, la expresión es un fenómeno cuya finalidad es revelar un significado. En toda expresión existe una dualidad de elementos: uno más o menos oculto que no se manifiesta por sí mismo y otro visible que está en función del primero y solo sirve como vehículo para revelarlo. (v.g.: los gestos y las palabras como expresión de los procesos anímicos).

La expresión común en los seres humanos, voluntaria o involuntaria persigue, reitero, una finalidad vital: la comunicación social o el desahogo de una tensión interna psíquica. La forma expresiva es múltiple y diversa pero lo que importa es el logro de esta finalidad.

La expresión de los individuos en su conducta habitual es una función automática de un fácil manejo gracias a las disposiciones heredadas y a la costumbre y frente a esta esfera -de la expresión habitual-, la expresión artística constituye otro mundo distinto, la voluntad de expresión del artista difiere de la voluntad de expresión habitual.

El hombre común se expresa con elementos automáticos que el lenguaje ya le presenta hechos de antemano, su forma expresiva solo tiene el valor de un simple medio y una vez conseguido el fin se olvida y desaparece.

La expresión artística no puede ser automática, difiere de la voluntad comunicativa habitual, el artista selecciona y elabora su propio material. La voluntad del artista aspira a lograr una forma expresiva perdurable², considera el valor del contenido, su verdad social, histórica y filosófica; es perecedera y fugaz, pero si esta revestida de una estructura formal logra ser permanente. En palabras de Nietzsche, la expresión artística pretende *la profunda eternidad*.

Esta idea sintetiza la diferencia entre la expresión cotidiana: inmediata, pragmática, y la manifestación del arte: permanente y profunda.

Así las cosas la forma artística lleva el sello de la personalidad del autor. Esa cualidad del valor estético que llamamos su originalidad, no es otra cosa que el matiz personal de la expresión.

La expresión artística puede actuar fundamentada por intereses ajenos. El artista puede realizar su creación inspirado en una carga cultural determinada temporal y espacialmente y en su obra puede mostrarse a sí mismo además de las situaciones en las que se encuentra.

Las obras de arte son sedimentos de experiencia que surgen de la búsqueda del propio creador y de su colectividad; pero la creación va mas allá de lo terreno y lo sensorial, también involucra una voluntad artística³.

El artista crea el juego que va de la realidad a la ilusión y viceversa, si este juego se interrumpe para fijar la conciencia en cualquiera de los dos puntos, el fenómeno estético puede quedar nulificado.

El producto creativo no solo es forma y no se encuentra condicionado exclusivamente desde el interior de su creador pero tampoco solo desde el exterior.

Por su parte, el Materialismo Estético visualiza a la creación bajo la condición de tres factores externos: el fin útil, el material y la técnica.⁴

En tanto que en la intimidad, en pleno uso de su voluntad creadora y su individualidad Nietzsche sostiene que *el artista afirma la vida o la niega, está conforme o inconforme con ella*.

Visto así, el arte se convierte en el vehículo de la expresión y, el creador responde a intereses sociales, económicos, políticos o religiosos.

¹ Ramos Samuel, *Obras completas, Estudios de estética filosofía de la vida artística*, tomo III UNAM Coordinación de Humanidades 1991 p. 226

² *Lo que el artista busca por medio del arte es la aprehensión de valores permanentes y eternos que en la representación, salvan a las cosas de su fugacidad y temporalidad* Samuel Ramos *idem* p. 247

³ Para Alois Riegl la voluntad artística (citado por Samuel Ramos en su Tomo II pag. 250) debe entenderse como la intención -mas o menos deliberada de lo que el sujeto se propone realizar en su obra. Este concepto supera el prejuicio de que la voluntad artística es invariable y supone, al contrario, que es distinta según los pueblos, o las épocas. Así se explica la variabilidad de los ideales artísticos y en consecuencia de los estilos históricos. No podemos pensar en que la producción artística o de hecho los artistas de un período histórico son superiores a otro, son diferentes voluntades creativas.

⁴ Doctrina expuesta durante el siglo XIX por Gottfried Semper y citado por Samuel Ramos en el tomo III pag. 249 de sus obras completas, México, UNAM, 1990.

Es así como podemos afirmar que el arte de todos los tiempos esta determinado siempre por la totalidad de las circunstancias sociales en que florece y en sus momentos críticos, ha fomentado el desarrollo de tendencias o movimientos artísticos que logran caracterizar el pensamiento de una época, permitiendo el progreso de otras.

Toca al artista razonar en torno a estas determinaciones ya para aprehenderlos, asimilarlos y reflejarlos en su obra, o para transformarlos, revolucionarlos o aún mas, recrearlos.

La producción artística de finales del siglo XIX, del siglo XX y de la actualidad, abriga todas las disciplinas estéticas, inclusive las reúne. Usa los recursos de la tecnología y la ciencia como elementos fundamentales en sus discursos.

Los artistas modernos han visto la transformación del repertorio de formas y herramientas materiales a partir de nuevos apoyos tecnológicos y es por ello que el arte exige de los artistas cierta adaptación a las condiciones generales del pensamiento actual. El artista en la actualidad se acerca a otros medios que no le son comunes.

Las nuevas estructuras del acto creativo no reemplazan las anteriores, surgen a partir de éstas y facilitan el acercamiento entre el creador y su sociedad.

1.2 Arte público

Término sumamente vago que designa cualquier obra de arte hecha para un espacio público fuera de la galería o el museo. El arte público floreció en la década de 1960, cuando los gobiernos comenzaron a asignar fondos para proyectos comunitarios y los artistas empezaron a hacer obras de exteriores en gran escala. Un aspecto polémico es que tales obras no siempre se encargan previa consulta con la comunidad local. Muchos artistas usan espacios comunitarios a fin de llegar a un público no interesado en el arte y para formular enunciados políticos.

Además de plazas y parques públicos, los artistas se han apropiado de vallas publicitarias, marquesinas de paradas de autobús, casas abandonadas y estaciones de ferrocarril subterráneo como emplazamiento de sus obras.⁵

A partir de la anterior definición, público podría ser aquello que se ubica en su contexto, es decir, en la calle y que fue creado para este lugar; en este renglón no es complicado pensar en los monumentos y la arquitectura

Al respecto Nilo Casares escribe: Es una manifestación del arte público la estatua que se coloca en una plaza de la ciudad con la loable función de ensalzar a quien vivió los valores que ahora queremos promover, o que fomentamos para lavarnos la cara y continuar con el engaño. Pero también, y más propiamente, es Arte Público llevar las manifestaciones artísticas a las calles, a la caza del peatón, ese que se niega a ir a ningún sitio que se salga de su recorrido diario, por el que vive y se desarrolla -es que ya no tenemos tiempo de nada-. Lo lleva a las plazas, y no a mayor gloria, para una confrontación de pareceres, para que también se enteren otros, aun los que no quieren verlo y se ofenden con lo extraordinario.

En fin, sacar al arte a dar una vuelta, a respirar por los mismos paseos de las gentes (sic), llevarlo a los ciudadanos fuera de esos castillos que son tanto los museos como las salas institucionales como las galerías privadas...⁶

No cabe duda que a lo largo de la historia de la cultura, el hombre se ha manifestado a través de la construcción de sus propios espacios: entre menhires y dólmenes, pirámides, esculturas y formas arquitectónicas conmemorativas en un ámbito social, religioso y político. El hombre ha encontrado vínculos con su sociedad a partir de estas referencias, es decir, a partir de la creación de espacios de convivencia, de reflexión, de celebración o de contemplación. Las plazas, las calles han fortalecido y cubierto esta necesidad colectiva; como en el caso de las esculturas ecuestres dedicadas al emperador o al papa en turno con la idea de representar el concepto de superioridad o el arco que simboliza uno u otro triunfo imperial.

⁵ Significado de arte público que se encuentra en el glosario de términos del catálogo titulado *El arte del siglo XX* Editorial Plaza - Janés, México 1999 p p 519

⁶ Nilo Casares - *El Arte Público, tres intentos de calificación del asunto que nos ocupa*. Catálogo de exposición de la Sociedad de Artistas del Purgatori - Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Embajada de España en México UNAM, México 1997 - pag. 26



1a) El arco de Trajano en Benevento, obra probable de Apolodoro de Damasco, construido hacia el año 114 para conmemorar la nueva vía que uniría Brindis a la metrópoli romana

Además habría que reflexionar sobre qué tan *públicos* son esta clase de objetos y -en la actualidad- quién o quiénes toman las decisiones e imponen los criterios estéticos o *decorativos* con relación a estos espacios públicos.

*... me parece que más bien lo público le viene dado no por esa exposición ni por hallarse en un sitio igualmente público sino por ser un bien que conviene a todos y mejor aun que favorece el entorno, el espacio que es experimentado por la mayoría. Si esto fuera así, se podría decir que el 95% de las decisiones al respecto y por lo que hace al caso de México han sido erróneas pues en muy, pero en muy contadas acciones de este tipo se ha logrado el efecto deseado, esto es, favorecer al entorno comunitario ...⁷ escribe Xavier Moysen en su artículo titulado *Lo público público*.*



1b) Monumento conmemorativo al General Anaya, Plazuela del Exconvento de Churubusco Delegación Coyoacán, Ciudad de México. Cabe destacar que este monumento le da nombre a la colonia y a una estación del metro que se ubica en la zona: Estación General Anaya de la línea azul del Sistema de Transporte Colectivo Metro.

⁷ *Lo público público* Xavier Moysen - "velocidadcrítica52", México DF, Conaculta, número 52 agosto 2003, 4 p

El espacio social donde se desarrolla el diálogo con respecto al arte público no es privativo de la calle, en cambio y en gran medida sí lo es el lenguaje; la calle puede ser el territorio de acción, por ejemplo de la publicidad, pero en este sentido la publicidad no es asunto que se tratará en este documento.

La diferencia entre arte público y arte privado estriba en el lenguaje, valor de audiencia y en la vinculación del contenido de la obra con ella, la creación puede tener un significado para el público local otorgándole una función para vincular al espectador.

Existe una distancia importante entre el arte que se hace para lugares públicos sin atender al factor social del contexto, por su parte el arte público tiene un destino: los ciudadanos –gente no especializada- y el espacio público abierto, debe conferir al contexto un significado estético, social, comunicativo y funcional⁸

Uno de los artistas más comprometidos con esta vertiente desde las últimas décadas es Siah Armajani quien expresa: *No hay modelos especiales para el arte en los espacios públicos. Únicamente es decisiva la evaluación de una situación para una obra especial en un espacio dado en un momento dado. Por tanto, no es lo artístico lo que está en primer plano sino la obra que hay que realizar de acuerdo con la estimación de la situación*⁹

La vertiente crítica del arte público actual, a la que pertenecen Krzysztof Wodiczko, Dennis Adams, Dan Graham, Alfredo Jaar, Barbara Kruger, Antoni Muntadas, Dara Birnbaum, Martha Rosler y los colectivos *Gran Fury*, *Public Art Fund* (Nueva York) *Public Access* (Toronto) *Artangel's Trust* (Londres) por mencionar los más importantes, plantean una definición, en términos políticos, de lo que supone el arte público, proponen una transformación crítica de la cultura desde adentro, a través de la vida cotidiana y sus instituciones con el fin de hacer conciencia urbana y dar paso a nuevos espacios de sociabilidad, en el espacio público.



Krzysztof Wodiczko
1c) Proyección en video sobre la Casa de Sudáfrica, Trafalgar Square Londres 1985.

Krzysztof Wodiczko, artista polaco (Varsovia 1943) seguidor de teorías psicoanalíticas y marxistas, cree en una alternativa frente al medio hostil de la ciudad y la mejor manera de combatirlo es con sus mismas armas para evidenciar el carácter belicoso del entorno. Construye su trabajo desde una dimensión colectiva y le otorga un uso social, descubriendo la identidad del contexto a través de proyecciones sobre construcciones civiles determinadas o de estatuaría conmemorativa como esculturas, columnas y arcos triunfales, creando una *antiarquitectura*, *antimonumento* que refleja los conflictos y contradicciones de su entorno urbano. Adopta el concepto de lo temporal contra el decorativismo que es el sustento de muchas obras públicas permanentes y al mismo tiempo cuestiona la autoridad del monumento consiguiendo desconcertar al público que identifica el monumento o edificio en turno como cotidiano y familiar, concientizándolo sobre su entorno. Otras obras: "The real state", Chicago Illinois 1987 / "Conference Center of Ohio State" University Columbus Ohio 1984 / "Arco de Victoria" Madrid 1991 / "The homeless projection civil war memorial" Boston Common Massachusetts, 1987.

⁸ Javier Maderuelo, *El espacio raptado*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 165
⁹ citado por Mau Monleón en su texto *La experiencia de los límites*, España 1997, p. 135

El objetivo del arte público crítico no es ni una alegre auto-exhibición ni una colaboración pasiva con la gran galería de la ciudad, su teatro ideológico y su sistema social-arquitectónico. Es mas bien un compromiso en los retos estratégicos de las estructuras de la ciudad y los medios que se interponen en nuestra percepción cotidiana del mundo, un compromiso a través de las interrupciones, infiltraciones y apropiaciones estético-críticas que cuestionan las operaciones simbólicas, psicopolíticas y económicas de la ciudad¹⁰

Mau Monleón menciona que el origen histórico de dichas experiencias está en las intervenciones públicas contra el arte y las instituciones y en la vanguardia socialmente comprometida (1920 – 1940) cuya tarea se hace notar en el diseño de las publicaciones de masas y sistemas educativos.

¹⁰ Javier Maderuelo *idem* p. 371

1.2.1 Espacio Escultórico, breve reseña

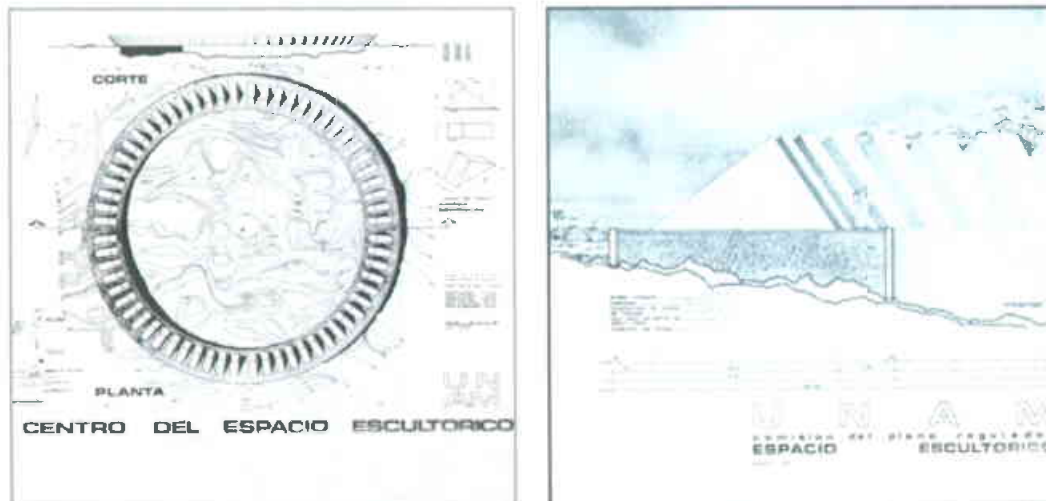
Por su parte en el escenario de las artes en nuestro país en la primera mitad del s. XX se registró el movimiento de pintura mural como expresión de la revolución mexicana con el apoyo de José Vasconcelos y patrocinado por el gobierno; en la segunda mitad aparece el movimiento escultórico geométrico monumental a partir de la tradición cultural y en la búsqueda de la vanguardia.

Ambos movimientos se incorporan a la esfera del arte público, dirigido a los grandes públicos.

El Espacio Escultórico es el resultado del quehacer plástico de 6 escultores, siendo ésta una valiosa aportación al proyecto que surge de concebir al arte como investigación, extensión de la cultura y compromiso con la realidad social que impulsa y auspicia la Universidad Nacional Autónoma de México.

Ciudad Universitaria, sede de esta propuesta de arte público, se encuentra sobre una área basáltica del Valle de México conocida como el Pedregal de San Angel y debido a las diferencias topográficas presenta un escenario diverso en especies de flora y fauna.

El Espacio Escultórico que a su vez se ubica muy cerca de la pirámide circular de Cuiculco –la más antigua de nuestro valle-, es una superficie de terreno natural del pedregal de base circular y comprende dos partes: La forma de desplante y una serie de módulos geométricos colocados sobre la misma. El diámetro exterior mide 120 metros y el interior 92.78.

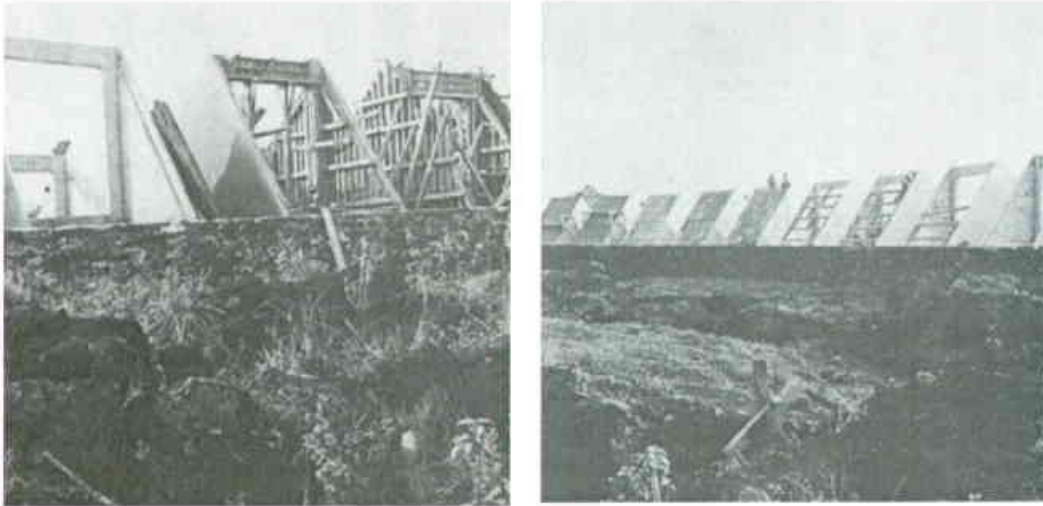


1d) Planta y corte del Espacio Escultórico Centro Cultural Universitario

La plataforma está construida con base en dos muros de piedra volcánica a junta seca que contienen un relleno de balastra con objeto de lograr un piedraplén permeable. La altura de estos muros es variable –dada la topografía- y oscila entre 0.50 y 9 metros. La superficie de la plataforma está acabada en grano de tezontle planchado para mantener la permeabilidad y ofrecer el color característico.

Sobre la plataforma se levantan los módulos poliédricos de base rectangular de 9 x 3 x 4 metros de altura y están dispuestos en posición radial por cuadrantes que corresponden a los cuatro

puntos cardinales, de tal manera que en cada sector se ubican 16 módulos separados entre sí por una calle (tienen 1.75 metros sobre el perímetro interior y 2.67 sobre el exterior); toda la plataforma está formada por 64 módulos que fueron cimentados sobre una losa de concreto armado.



1e) Imágenes del Espacio Escultórico en construcción

Por la importancia del proyecto, cuyos planos se encuentran fechados en 1978 y concluido en la década de 1980, me permito transcribir algunos párrafos del *Manifiesto del Espacio Escultórico* firmado por los creadores: Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva, ellos exaltan la importancia del trabajo interdisciplinario y se expresan sobre la complejidad del trabajo en equipo considerando que cada uno de ellos tiene trazada ya una personalidad en su trabajo plástico. Es importante subrayar el gran interés que los reúne. el desarrollo de una propuesta de carácter público.

Una de las condiciones para llegar a propuestas concretas de concepto y de diseño del Espacio Escultórico fue superar las contradicciones inherentes a nuestras muy diversas formaciones culturales y experiencias estéticas.

No es común hoy en día que personalidades definidas en el campo del arte puedan subordinar su peculiar visión formal y su doctrina correspondiente a los intereses generales.

El arte público es siempre un problema de interés colectivo; pero la complejidad de la organización social y el acelerado crecimiento de la comunidad exigen que los artistas que pretenden abordar el arte público acudan a una metodología científica ajena a toda imposición.

El trabajo de equipo y multidisciplinario es una manera de acercarse, con responsabilidad, a la comprensión de lo que debe significar para nosotros el arte en su relación con la vida del hombre en la urbe, arte que no solo debe rescatar su carácter de valor testimonial sino de instrumento cultural transformador por la vía de la sensibilidad.

El panorama del arte público es desolador debido a negocios e influencias negativas así como al mal gusto; es un arte contratado en los despachos de políticos que tienen influencia en las respectivas decisiones y que lo tratan como botín privado. En su realización, los artistas de la adulación con la complicidad de arquitectos y urbanistas, plagian y deforman inescrupulosamente lo que otros exploran. Estas formas de agresión a la ciudad y a sus habitantes, que son otros de los frutos de la corrupción, están generando nuevas y graves formas de contaminación que, además de confundir y frenar

toda posibilidad de desarrollo al corromper el gusto, el sentido de la belleza y el equilibrio, dañan al hombre en su estructura básica.

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

Si a los artistas que formamos este equipo de trabajo no le sobrevive alguna de sus obras, el Espacio Escultórico, por todo lo que tiene de oculto y de anónimo, habrá de perdurar como el intento colectivo de arte público más importante de los últimos años.

Al inaugurarse la primera etapa del Espacio Escultórico, reafirmamos nuestra decisión de ampliar y profundizar la experiencia de trabajo de grupo e interdisciplinario, como el mejor intento de aproximación a las soluciones que el público de hoy reclama.¹¹

Evidentemente su antiformalismo y antiobjetualismo logran establecer un mayor acercamiento al espacio real, cuya lectura es corporal y no exclusivamente visual o táctil. El Espacio Escultórico es un espacio transitable que impone su sitio, es decir un escenario de piedra y flora. Es así que en la acción del tránsito están indisolubles el tiempo y el espacio físico, por lo que el espacio escultórico se establece como un lugar de encuentro del hombre con la naturaleza y al mismo tiempo es el resguardo de éste encuentro frente al desarrollo de la mancha urbana, que se encuentra en aumento y con ello la pérdida de la piedra volcánica.

Con el tiempo y la evolución de la sociedad este lugar toma nuevas significaciones, en la actualidad representa un espacio de reflexión y de contemplación sin importar la condición económica, social o cultural del espectador.



11) Imágenes del Espacio Escultórico, Centro Cultural Universitario UNAM México, noviembre de 2004

¹¹ Tomado del catálogo del Espacio Escultórico Museo Universitario de Ciencias y Arte. Centro de Investigación y Servicios Museológicos. Coordinación de Humanidades / UNAM. Diciembre de 1980

1.2.2 Sitio específico

Los artistas y las tendencias como: *Pop Art*, Rauschenberg, Edward Ruscha, *Minimal Art*, principalmente, ofrecen una valiosa aportación en torno a la esfera pública y han sido fundamentales sobre todo con el concepto de *sitio específico*. El *Minimal* propicia la reflexión en torno al lugar de presentación de la obra que forma parte del significado de la misma. Solo cuando el lugar es reconocido como *socialmente específico*, el arte abandona la postura fenomenológica (basada en el tema y el cuerpo) para centrarse en un materialismo crítico impregnado por el mundo de vida.

Desde mediados de los años 70 en el panorama internacional, artistas como Dan Graham, Daniel Buren, Michael Asher, Lawrence Weinwe o Marcel Broodthaers suponen una fuerte radicalización del concepto *site-specific*, plantean una intervención cultural revolucionaria en la vida cotidiana en contra del objeto artístico y del espectáculo; las cuestiones de ubicación y material de la obra se tornan esenciales, considerando seriamente el concepto de comunicación con su audiencia encima de los valores estéticos.

Es un tipo de arte para un público heterogéneo.

En su reflexión sobre el significado del arte público, Rosalyn Deutsche ha descrito la necesidad de entender los mecanismos concretos según los cuales las relaciones de poder se perpetúan en formas espaciales, de esta manera se pueden identificar los términos precisos de resistencia espacial y se puede actuar sobre ellos. La intervención en el espacio público, lejos de entenderse como un suplemento supone una manifestación de las relaciones espaciales entre los ciudadanos, las estructuras simbólicas y las de poder.

El espacio se entiende como una construcción social en la que se puede intervenir.

A decir de Deutsche: *Para el arte público la alteración del lugar requiere que el espacio urbano ocupado por una obra se entienda como un espacio construido socialmente*¹²

La noción de *site-specificity* posibilita que el contexto del trabajo artístico se incorpore como crítica del mismo y permite a la obra de arte intervenir sobre un lugar. La relación entre un proyecto arquitectónico-urbanístico y uno artístico *site-specific* no tiene porque ser complementaria o mucho menos de *embellecimiento*, sino que puede incluso establecer la confrontación.



1g) Rachel Whiteread (1963 Londres), *Casa* 1993, hormigón y escayola 10 mts, Londres –destruido-

El trabajo de Rachel Whiteread, (1963) se puede interpretar como la evidencia de la historia, es como la búsqueda de espacios para la memoria finita y absoluta a partir de materiales tan efímeros y frágiles como la cera, el corcho y los plásticos creando objetos de uso cotidiano pero con una connotación de reliquia al introducirlos al museo o la galería, pero también recrea arquitecturas a partir de concreto o acero, otorgándoles un significado hostil, imperecedero y eterno con relación al contexto.

Sobre su exposición en Luhring Augustine Gallery en Londres 1996 Max Henry comenta que Rachel Whiteread concibe el espacio como algo medible aunque infinito, aplicando la meticulosidad en la acumulación y manipulación de los materiales.¹³

Obras: "Untitled (rubber double plinth) representando losas mortuorias –rigor mortis- Luhring Augustine Gallery en Londres 1996 / "Apartment" mixed media 2001 Museo Deutsche Guggenheim --representando un piso de apartamentos pero sellados con yeso-

¹² Citado por Xavier Costa en su ensayo *Una etnografía del espacio público* que escribe con motivo del proyecto de Ramón Parramón en *Territoris Ocupats, Barcelona España 1999*.

¹³ www.zingmagazine.com febrero de 2004

Lugar

Al reflexionar sobre el concepto *sitio específico*, es importante considerar la idea de *lugar* y por lo tanto la de *no lugar*, ambas al mismo tiempo describen el sentido del espacio: Con *lugar* y *no lugar* se designan a los espacios reales y la relación que mantienen, con esos espacios, quienes los utilizan.

Augé en su texto *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos* reflexiona al respecto y cita tres características del *lugar*¹⁴:

Lugar-identidad: en el sentido de que cierto número de individuos pueden reconocerse en él y definirse en virtud de él.

Lugar-relación: con referencia a un cierto número de individuos, siempre los mismos, pueden entender en él la relación que los une unos a otros.

Lugar-historia: en función de que los ocupantes del lugar pueden encontrar en él los diversos trazos de antiguos edificios, esculturas públicas y establecimientos, es el signo de una filiación.

De tal manera *el lugar es triplemente simbólico*, ya que el símbolo establece una relación de complementariedad entre dos seres o dos realidades; el lugar simboliza la relación de cada uno de sus ocupantes consigo mismo, con los demás ocupantes y con su historia común.

Un espacio en el que ni la identidad, ni la correlación ni la historia estén simbolizadas se definirá como un *no lugar*; esta especificidad también puede aplicarse a la representación que tienen de ese espacio los que se encuentran en él, para algunos representa un *lugar*, para otros un *no lugar* y viceversa.

El ejemplo más claro es el aeropuerto, porque no es el mismo lugar para el viajero cuya permanencia es temporal con un estado de ánimo determinado, que para quien trabaja en él diariamente o el caso de un servidor público que resguarda el orden vial en calles y avenidas considerando este espacio como área de trabajo y permanencia, mientras que para otros es un lugar de paso.



1h) Aeropuerto Benito Juárez de la Ciudad de México

¹⁴ Augé M. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos* - Editorial Gedisa, Colección El Mamífero parlante, Barcelona 1998 pag 147 - 163

Los *no lugares* se han multiplicado como parte de las características de la sociedad actual y entre estos puedo citar a los espacios de circulación como las autopistas o carreteras, los espacios de consumo como los supermercados y los espacios de comunicación como los generados a través del teléfono, la red de la informática, el fax, la televisión y la radio. Todos estos son espacios en los que la gente coexiste sin vivir junta, en los que la condición de consumidor, espectador, escucha o de pasajero implica una relación contractual con la sociedad. El *lugar* por excelencia es la ciudad.

Ciudad

La ciudad es un mundo, es un espacio simbolizado con sus puntos de referencia, sus monumentos, su fuerza de evocación, es decir, todo aquello que comparten quienes se dicen de una determinada urbe; los parques públicos y su memoria, el recuerdo de edificios demolidos con relación a los espacios dejados, los nuevos conflictos sociales en función a remanentes económicos-políticos del pasado y vestigios culturales.

La ciudad tiene una historia y una personalidad: algún número de individuos se reconocen en ella y esta identificación colectiva (que puede llegar hasta la afirmación de rasgos psicológicos compartidos por todos los habitantes) no es exclusiva de las relaciones particulares que cada quien puede establecer con su ciudad.



1i) La Alameda de la Ciudad de México se establece como espacio de identidad, de afluencias en colectividad.

Las primeras ciudades establecidas datan del año 3500 ac entre los ríos Tigris y Eufrates y surgen donde la técnica neolítica y las condiciones materiales permitieron a los agricultores producir más de lo que ellos mismos necesitaban para consumir. A partir del momento en que una sociedad desborda la actividad de subsistencia cotidiana, se desarrolla un sistema de distribución del producto y con él una sofisticada organización social.

Las metrópolis son la forma de residencia adoptada por aquellos miembros de la sociedad cuya permanencia directa sobre el lugar de cultivo no es necesaria.

Las primeras ciudades son centros a la vez religiosos, administrativos y políticos, representan una complejidad social determinada por el proceso de apropiación y re-inversión del excedente de trabajo.

En este sentido y en palabras de Manuel Castells, *...la ciudad es el lugar geográfico donde se instala la superestructura político-administrativa correspondiente a una sociedad en que las técnicas*



1) El Zócalo de la Ciudad de México.

y las condiciones materiales han posibilitado la diferenciación del producto entre reproducción simple y ampliada de la fuerza de trabajo y por tanto originado un sistema de repartición que supone: Existencia de clases sociales / Sistema político (funcionamiento de la estructura social y la dominación de la clase propietaria) / Sistema institucional de inversión de la sociedad (ciencia y arte) / Sistema externo (intercambio de productos con otras comunidades sociales)¹⁵

La ciudad representa en una estructura social: la forma espacial del proceso de consumo y organización de una sociedad en la cual el proceso de producción alcanza un determinado nivel técnico.

La forma, función y evolución de las urbes dependen estrechamente del tipo de proceso social que las subyace.

La región urbana, es una colectividad social multifuncional territorialmente delimitada. Sus formas históricas geográficas, técnicas y sociales pueden ser tan diferentes que de hecho el mismo término recubre realidades comunitarias y ecológicas profundamente distintas. Castells usa el término de *conjunto urbano*¹⁶ para designar toda una unidad socio - espacial multifuncional susceptible de consideración específica, en su calidad de forma social comprende: un proceso de producción, consumo e intercambio y estos a su vez determinan el proceso político. La estructura de base de un conjunto urbano esta determinada por la interacción de estos cuatro procesos entre sí y con el exterior.

En las últimas décadas, el sentido de la ciudad se redescubre por los artistas, urbanistas, arquitectos, diseñadores y escultores, con la conciencia de que la ciudad es el marco de las instituciones sociales

¹⁵ Castells, Manuel - *Problemas de investigación en sociología urbana* - siglo veintiuno, 11 edición México 1986, pag. 84-85
¹⁶ *idem* pag. 131

y de que en ella tienen lugar una confrontación con la sociedad, la historia y la ideología, cuyos signos están reflejados en las plazas, jardines, monumentos y edificios públicos.

La ciudad se entiende como una estructura codificada.

Es así que el proyecto artístico, en el marco de este entramado de reglas y signos, puede acceder al espacio de la política urbana con mayor fluidez que el propio urbanístico, y con ello exponer las fuerzas de poder que alimentan y sustentan el propio desarrollo físico de los espacios públicos.

Capítulo 2

EL ESPACIO Y EL PÚBLICO

2.1 Espacio y percepción

El espacio es una forma objetiva y real de la existencia de la materia en movimiento, su concepto expresa la coexistencia de las cosas, su alejamiento mutuo, su extensión y por último el orden en que se hallan situadas unas con respecto a otras.¹

Leibniz opina que el espacio *es una relación, un orden, no solo entre las cosas existentes, sino también entre las posibles, como si ellas existieran*² y cree que el vacío es imposible; el espacio sin la materia se torna totalmente inaprehensible y únicamente podemos percibirlo con relación a los objetos que lo ocupan y las distancias que los separan, sin ellos el espacio deja de existir para nuestra percepción.

El hombre se manifiesta en el marco indivisible de tiempo y espacio, el tiempo también pierde tangibilidad si no queda manifiesto a través de los procesos rítmicos de la transformación de la materia, como el día y la noche, las fases lunares y el transcurso del reloj. Somos capaces de percibir y entender la realidad de forma directa: sin objetos no hay espacios y sin sucesos no hay tiempo.³ El espacio no es natural, está siempre cargado social, política y simbólicamente.

Con relación a su representación frecuentemente se le considera al espacio como un continente vacío que habría solo que llenar, al respecto cito textual a Leibniz: *...los que toman la materia y la extensión por una misma cosa pretenden que las paredes interiores de un cuerpo cóncavo y vacío se tocarían; pero el espacio que hay entre dos cuerpos basta para impedir su contacto mutuo...si hubiese vacío en una esfera, no por esto se tocarían los polos opuestos...*⁴

La extensión y la intuición

Todas las nociones que tenemos de los cuerpos nos vienen por los sentidos, faltando la extensión faltan las demás sensaciones (tacto, olor, sonido, color).

La extensión es una propiedad del cuerpo, sin la cual no es concebida por el ser humano, pero tampoco es la esencia. Lo que experimentamos de los cuerpos es gracias a la percepción de los mismos a través de los sentidos.

Existe entre la extensión y espacio un vínculo indisoluble que nace de la idea que tenemos del cuerpo u objeto, pues lo concebimos como una sustancia que guarda relación con nosotros, nos causa sensaciones capaces de ponernos en contacto con el cuerpo.

La extensión para Greimas⁵ es una continuidad susceptible de ser caracterizada como sustancia, la que una vez transformada por el hombre se hace espacio, es decir, forma. Esto implica que el espacio en tanto que forma, es una construcción y no algo dado *a priori*.

Descartes de acuerdo a la doctrina sobre la idea de la extensión dice: *Sabremos también que este mundo, o la materia extensa que compone el universo no tiene límites, porque dondequiera que nos propongamos fingirlos podemos imaginar mas allá espacios indefinidamente extensos, que no solo imaginamos, sino que concebimos ser tal y como los imaginamos; de suerte que contienen un cuerpo indefinidamente extenso, porque la idea de la extensión que concebimos en todo espacio es la verdadera idea que debemos tener del cuerpo.*⁶

¹ *Fundamentos de la Filosofía Marxista, Enciclopedia de Filosofía*, Konstantinov F. V. Tomo I, Grijalbo, 2ª edición, México 1965 pag. 135

² Balmes, *Fundamentos de Filosofía Fundamental*, Tomo Primero, Sopena Argentina 1963, pag. 185

³ Oscar Oiza, *Arte y Espacio*, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas 1997 pag. 16

⁴ *idem* nota 2

⁵ Citado por Georges Roque en *Arte y Espacio*, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas 1997 pag. 30

⁶ Balmes, *Filosofía Fundamental*, Tomo 1, 3era edición, Sopena, Argentina 1963, pag. 104

Kant admite que todos nuestros conocimientos vienen de los sentidos, reconoce con ello la necesidad de admitir un orden intelectual puro, una serie de ideas diferentes de la intuición sensible, pero estos conceptos no son verdaderos conocimientos sino *formas vacías* que por sí solas nada dicen y estos solo significan algo cuando se los llena, por decirlo así, con intuiciones sensibles.

Faltando las intuiciones no corresponden a nada, ni pueden tener mas uso que el puramente lógico. En nuestra vida no solo contamos con intuición sensible, al respecto, Kant duda sobre la posibilidad de una intuición puramente intelectual, al mismo tiempo no atribuye valor a los conceptos separados de la intuición.

La intuición propiamente dicha es el acto sensible con que se percibe un objeto que la afecta: así lo indica el vocablo latino que deriva del verbo *intueri*, que significa mirar una cosa que se tiene presente; corresponde a la esfera de la percepción, es un acto interno que ha de referir un objeto. El objeto de la intuición no siempre es externo, puede ser una de las afecciones o acciones subjetivas resultado de un acto de reflexión.

Las sensaciones que con mas propiedad se llaman intuitivas son la vista y el tacto, estas perciben la extensión. Los actos de ver y tocar guardan necesariamente relación con un objeto, los demás sentidos también están relacionados con la extensión pero no la perciben directamente, por lo que la percepción es el reflejo del conjunto de cualidades y partes de los objetos y fenómenos de la realidad que actúan directamente sobre los órganos de los sentidos.

La percepción se complementa y perfecciona con nuestras experiencias anteriores *La percepción de algo, como objeto o fenómeno determinado de la realidad, sería imposible sin el apoyo en la experiencia pasada*⁷. Lo que no se puede relacionar con experiencias anteriores se percibe como algo indeterminado.

La percepción de los mismos objetos y fenómenos es diferente en varias personas e incluso llega a variar en la misma, ya que como todos los procesos de conocimiento, al ser un reflejo o representación del mundo real, dependen de las características del sujeto que percibe, la edad, el nivel cultural, la profesión y otras condiciones. En gran medida la práctica social condiciona la percepción humana: el hombre se relaciona, por ejemplo, a través de su idioma asimilando la experiencia acumulada por la sociedad.

El hombre al actuar de diferente modo sobre los objetos y fenómenos de la realidad, los percibe de diferente manera; lo que se aprecia y cómo se percibe depende del quehacer, de la forma de hacerlo, la finalidad, el contenido y el carácter de la actividad.

La percepción es una imagen subjetiva del mundo real, posee ciertas características como la *integridad*, un carácter racional a partir del reconocimiento y una naturaleza selectiva.

La integridad perceptual se entiende cuando el objeto o fenómeno susceptible de ser percibido, aunque se trate de un estímulo completo con diferentes propiedades y partes, se percibe como un *todo único*. Sus componentes pueden actuar a partir de estimulaciones *simultáneas* -como el caso de una película sonora donde imagen y sonido actúan al mismo tiempo- o *consecutivas*.

⁷ Enciclopedia de Psicología. - Smirnov/Leontier. - tomo I - Grijalbo, 3era edición 1969 página 144

En estos casos los componentes se encuentran tan ligados entre sí que la imagen compleja del objeto aparece cuando se establece contacto con una cualidad separada, por ejemplo la percepción del mármol: lo vemos y sin tocarlo sabemos que es duro y frío, o el terciopelo que con verlo identificamos sus características táctiles. Son impresiones reflejo-condicionadas como respuesta anterior a los estímulos visuales, táctiles, térmicos; es como la memoria sobre el objeto, que incorporamos al observarlo o situarlo. Es así como podemos afirmar que las sensaciones táctiles, cinéticas y visuales se asocian fácilmente.

Cuando los componentes de un estímulo complejo actúan consecutivamente, además de su fuerza, es muy importante el orden de consecuencia. En estos estímulos existen componentes *fuertes* (sonidos fuertes, luces brillantes –según experimentos de Pavlov-) y *débiles* (generalmente se inhiben por los componentes fuertes), ambos forman parte de la reacción reflejo-condicionada de un estímulo complejo, los débiles son como el segundo plano de la percepción. Los componentes fuertes no siempre lo son por sus cualidades de brillantez, sonido u olor penetrante, sino los que determinan un foco de excitación dominante en la corteza cerebral⁸. La desigualdad de fuerza de los componentes influye en la percepción, tangible a través de la comparación de los objetos.

Si los componentes débiles de los estímulos complejos son parecidos, la semejanza de los objetos puede ser inadvertida y hay que aplicar métodos para ponerla de manifiesto. Cuando los componentes fuertes son parecidos no se percibe diferencia entre los débiles, por lo tanto no se manifiestan diferencias entre objetos parecidos y por ello hay que hacer la distinción comparándolos entre sí.

Pavlov demostró que cuando el refuerzo de estímulos se alterna con la utilización de otros que no lo están, la *contraposición alterna* es una condición para su diferencia⁹.

La integridad de la percepción no solamente consiste en que los objetos se perciban en la variedad de sus partes y cualidades sino que estas –las partes- se aprecien con relaciones determinadas entre ellas. Con las mismas partes se pueden formar distintas unidades si las relaciones entre ellas son distintas: los mismos sonidos pueden hacer diferentes melodías combinando su orden, intervalos u prolongaciones de sonidos o las mismas líneas y planos en diferente disposición en una superficie determinada, generan distintas formas gráficas.

La percepción se caracteriza por la acción recíproca constante de sistemas de señales, de las cuales *la palabra*, unifica o disgrega los estímulos complejos o sus componentes. En la percepción la palabra permite usar conocimientos que ya se tienen sobre los objetos de la misma denominación.

Otra característica de la percepción es la interpretación que le da el hombre según su experiencia práctica, de acuerdo a sus antecedentes culturales, sociales, políticos, religiosos, etcétera. La forma más simple de interpretación es su reconocimiento ya sea *generalizado* (categoría general, amplia) o *específico* (catalogación del objeto en categoría limitada). En el primero es suficiente la percepción de grandes rasgos como el contorno, pero para el reconocimiento *específico* es necesario destacar signos típicos del objeto.

El reconocimiento siempre se apoya en los signos distintivos de un objeto o categoría, sin destacar todas sus características.¹⁰

⁸ Teoría de Ujtovski sobre el dominante, un estímulo fuerte puede tener cualidades físicas débiles si tiene una significación vital fundamental. Se menciona en la pag 146 del capítulo V de la Enciclopedia de Psicología citada con anterioridad.

⁹ Ushinski: "En este mundo lo conocemos todo por medio de la comparación, si se presenta un objeto nuevo que no pudiéramos igualar o diferenciar de algo, no tendremos juicio ni pensamiento sobre el objeto y no podríamos decir ni una palabra".

K. D. Ushinski, *Obras completas*, Ed. Rusa Tomo VII 1949 pag. 332 citado en la pag. 147.

¹⁰ Por ejemplo cuando se reconoce una palabra por algunas de sus letras -frente a una rápida exposición o una apresurada mirada-; este reconocimiento por partes aisladas puede conducir a errores en la percepción o percepciones de significación múltiple o doble, vg la lectura de las palabras "electricidad" y "universidad".

Por otro lado el carácter selectivo de la percepción consiste en la acentuación preferente de unos objetos (o de algunas particularidades) en comparación con otros.

La selectividad está determinada por causas objetivas y subjetivas. Las objetivas tienen cualidades de los mismos estímulos –fuerza, movilidad y contraste- y particularidades del exterior en que las causas subjetivas dependen de la relación del hombre hacia el objeto; esto es su significación para los intereses del sujeto.¹¹

En la selectividad de la percepción tiene gran importancia que ésta se encuentre incluida en la ejecución de cualquier actividad, por lo tanto, está sometida a dicha actividad. Un objetivo se percibe de distinta manera según la tarea del sujeto. Cuando no hay tarea determinada la percepción casi siempre es incompleta.

La actitud emocional hacia lo que se percibe influye en su carácter selectivo. Si nos interesa el objeto o fenómeno se podrá completar el proceso de percepción, de otra manera, dicho objeto nos es indiferente.

La selectividad de la percepción puede ser *temporal* cuando se determina por las necesidades o tareas de un momento dado según la actividad o estado emocional o *permanente* cuando es el resultado de la actividad preferente que se tiene durante muchos años, pueden aparecer diferencias en la percepción de un mismo objeto por personas de diferente profesión o edad.¹²

Percepción del espacio y la forma

Para Lefebvre el espacio se convierte en la categoría de lo social, absoluta esencia eterna y ahistórica por encima de imperativos histórico-sociales.

Desde el punto de vista social, Manuel Castells define el espacio, y con ello inicia la construcción de su teoría sobre "lo urbano", considerando a la ciudad como la proyección de la sociedad en este: *...el espacio, como el tiempo son dos magnitudes físicas que no nos dicen nada como tales, sobre la relación social expresada o sobre su papel en la determinación de la mediación de la práctica social. Una "sociología del espacio" no puede ser mas que el análisis de determinadas prácticas sociales dadas sobre cierto espacio, y por lo tanto, sobre una coyuntura histórica... Así pues, desde el punto de vista social, no hay espacio, sino un espacio-tiempo históricamente definido, un espacio construido, trabajado, practicado por las relaciones sociales.*¹³

Desde el punto de vista psicológico, aunque nos movemos libremente en el espacio y en el tiempo, la captación activa de las dimensiones espaciales se desarrolla paso a paso y de conformidad con la ley de diferenciación. En el estadio de la primera dimensión, la concepción espacial se reduce a una senda lineal, no hay especificación de forma. La conquista bidimensional ofrece extensión en el espacio y diversidad de tamaño y forma, añade las diferencias de dirección y orientación. El espacio tridimensional ofrece una libertad completa: extensión del espacio en cualquier dirección, disposiciones ilimitadas de los objetos y movilidad total.¹⁴

El espacio y el tiempo son las formas fundamentales de existencia de la materia, todos los objetos existen en el espacio y el tiempo.

¹¹ *Enciclopedia de Psicología* - Smirnov/Leontier.- tomo I - Grijalbo, 3era edición 1969 página 151

¹² Por ejemplo un hombre que no tiene conocimientos de ingeniería percibe una máquina como un objeto general, pero un ingeniero revisa sus partes seleccionándolas una a una.

¹³ Conceptos de Manuel Castells citado por Emilio Pradilla Cobos en su texto *Contribución a la crítica de la teoría urbana*, Col. Ensayos UAM, Mexico 1984 p. 31

¹⁴ *Arnheim Rudolf Arte y Percepción Visual*.- Alianza Ed. - sexta edición 1965 Mex. DF pag. 245

Al nacer no se tiene la visión espacial de los objetos, sino que deviene con la experiencia. Sechenov subrayaba la significación del sentido muscular (sensaciones cinética) como una especie de medida del tiempo.¹⁵

La forma de los objetos se puede percibir por medio de la vista y el tacto. Para la percepción visual de la forma, es indispensable la determinación de los contornos, los límites del objeto, la distancia a la que está situado. Para la percepción de las formas planas es importante determinar la dirección de los contornos y sus relaciones de magnitud.

Las sensaciones provocadas por la imagen, han estado conectadas muchas veces en el curso de la experiencia pasada, con la palpación del objeto. Cuando se refuerzan estas asociaciones, el ojo empieza a determinar la forma del objeto, a pesar de los cambios de posición del observador. Cuando percibimos un objeto utilizamos el movimiento de los ojos como *regla y compás* –Sechenov- para determinar la forma con exactitud.

En la percepción táctil del objeto, las sensaciones cinéticas tienen un papel fundamental y se basa en las sensaciones que se tienen cuando se contornea el objeto con la mano. Si la mano y el objeto están en contacto y en absoluta inmovilidad, no se obtiene la imagen táctil de la forma del objeto, sino la sensación de contacto.

Al revisar algunos conceptos sobre la percepción es importante reconocer sus características así como los factores físicos que pueden llegar a modificarla; generalmente el creador y el espectador se encuentran frente a variables que intervienen o modifican la percepción, muchas veces de manera inconsciente.

En el siguiente apartado se integra información importante sobre tres variables que inciden en el proceso perceptual y son el ruido, el movimiento y la iluminación; asimismo algunas generalidades importantes sobre las personas y su espacio físico.

¹⁵ Estudio Materialista de la Percepción del Espacio de Sechenov, citado en la Enciclopedia de Psicología en la pag. 155

2.1.1 Variables físicas que el creador debe considerar durante el desarrollo proyectual

Cuando el espectador se encuentra frente a una obra plástica –ya sea de orden público o privado– realiza su propia lectura interactuando en ambientes de características adversas, en espacios destinados y estudiados para alojar diferentes objetos de manera simultánea al público circundante o a cielo abierto.

Por lo tanto, la complejidad de esta revisión intelectual, estética y emocional dependerá –inherentemente del discurso artístico– como se ha mencionado, además del antecedente cultural, religioso, político, social y vivencial del receptor, de factores físicos determinantes en el proceso de recepción *v.g.*, la iluminación, el ruido, el movimiento, las consideraciones de espacialidad del entorno, con su carga histórica o simbólica con relación al objeto u objetos y al mismo tiempo las posibilidades de circulación del espectador en los espacios.

2.1.1 Iluminación, ruido, movimiento

Iluminación

La luz es una energía radiante evaluada visualmente.

La luz que recibimos tiene dos orígenes: los cuerpos incandescentes (como el sol, los astros o una flama) y cuerpos luminiscentes *v.g.*: cuerpos fríos, como los objetos que percibimos de nuestro entorno y reflejan luz.¹⁶

La luz reflejada por los objetos puede describirse en los términos de las tres siguientes características: la longitud de onda predominante, la saturación y la luminancia.

Estas características físicas de la luz influyen en nuestra percepción del color por lo que respecta a tres atributos correspondientes: matiz, saturación (atributo que determina el gradiente de un gris bajo la misma luminosidad) y la luminosidad (relacionado con la cantidad relativa de luz incidente).

Por lo general, una tarea visual requiere la detección ocular de algunas características detalladas de un objeto o de cualquier cosa que uno pueda captar en su campo visual. El *contraste luminoso del detalle en una tarea* refiere a la diferencia de luminancia entre estas características y el fondo, tal como sucede entre las letras en una señal de tráfico y su fondo.

Una ligera disminución del contraste luminoso exigiría un gran aumento del nivel de iluminación a fin de mantener una adecuada visibilidad. Y aunque los niveles altos de iluminación se puedan garantizar en algunas circunstancias, existen indicaciones claras de que, en ocasiones los niveles altos de iluminación debilitan la información al suprimir los *gradientes visuales* del modelo de densidad de los objetos que han de observarse para obtener beneficios en la visibilidad.

Por otra parte el *deslumbramiento* es un efecto no deseado que imposibilita la percepción. Se produce por un brillo dentro del campo de visión que al ser superior a la luminancia a la que se han adaptado los ojos, causa molestia, incomodidad o pérdida de la relación visual.¹⁷

¹⁶ Mc Cormick Ernest - *Ergonomía, factores humanos en Ingeniería y Diseño*, Gustavo Gil México 1980, pag. 281

¹⁷ El deslumbramiento directo es causado por una fuente de luz dentro del campo visual y el deslumbramiento reflejo o especular es provocado por reflejos de un brillo muy elevado procedentes de superficies muy pulidas o vidriosas. Existen mecanismos para contrarrestar este efecto que provoca pérdida de la relación visual. Mc Cormick Ernest - *Ergonomía, factores humanos en Ingeniería y Diseño*, Gustavo Gil México 1980, pag. 290 - 291

La distribución de la luz en el interior de una habitación no obedece solamente a la cantidad y a la situación de la fuente luminosa, sino que también está influida por la reflectancia de las paredes, techos y otras superficies de la habitación o ubicación según el caso. Ligado al reflejo está el concepto del *coeficiente de utilización* que es el porcentaje de luz que es reflejada en conjunto por las superficies de habitación o del área.

Otra circunstancia es cuando se aconseja concentrar la atención visual en un área determinada. Existe un fenómeno llamado fototropismo, (tendencia de los ojos a dirigirse a la luz) obtenido mediante la colocación adecuada de la luz específica y una reducción de la iluminación general, a través del cual se puede *iluminar* el área que exige una atención visual más importante.

El aparato visual humano posibilita la percepción de una importante cantidad de detalles visuales salvo cuando la visión está deteriorada o la iluminación de que se disponga sea la inadecuada. Pero incluso en condiciones de deterioro visual y de iluminación, el ojo adquiere una notable sensibilidad.

Ruido

Antes de la invención de las máquinas, el ruido del entorno humano consistía en sonidos provocados por las actividades caseras, los de animales y los propios del ambiente atmosférico. Con el tiempo y el desarrollo de la civilización, el ruido se ha definido como un sonido no deseado.

Burrows se refiere al ruido como: *Aquel estímulo o estímulos auditivos que no mantienen relación de información respecto a la presencia o realización de una tarea inmediata*¹⁸.

Las cualidades molestas de un ruido son: la intensidad, la amplitud de banda, su capacidad espectral y la duración.

Al intentar delimitar el techo máximo de ruido que resultaría aceptable en una situación dada, inmediatamente se presenta el planteamiento de los criterios de aceptabilidad. Los niveles de ruido tienen que ver, en parte, con los criterios de *molestias*.

En el ruido intermitente, los límites de tolerancia dependen de las relaciones entre la intensidad y las correlaciones existentes entre la duración de la exposición y de la *no exposición*.

La definición del problema del ruido consta de dos fases: La primera es la medición de la intensidad sonora y la segunda es determinar el nivel aceptable del audio con relación a las molestias y a la posibilidad de comunicación.

Los seres humanos tenemos la capacidad de distinguir sonidos de distinta naturaleza, muchos de ellos son relajantes y suaves, pero también pueden ser molestos o desagradables. Todo lo que escuchamos es medible en decibeles (dB), escala en la que cada tres unidades se duplica la energía sonora percibida.

Aunque la audición puede variar si el sonido es grave o agudo, el rango del oído humano tiene dos umbrales: el de audición (a partir de 0 dB) y el de dolor (a partir de 120 dB). La intensidad del sonido generado en una conversación ordinaria es de 60 dB, una secadora de cabello llega a

¹⁸ Burrows, A. *Acoustic noise an informational definition in human factors* - vol 2 No. 3 Agosto 1960 p 163-168 citado en Mc Cormick Ernest - *Ergonomía, factores humanos en Ingeniería y Diseño*, Gustavo Gili México 1980, pag. 322

producir hasta 80 dB, cuando el nivel de ruido ambiental supera los 90 dB y estamos en una conversación, resulta difícil oír lo que la otra persona está diciendo, inclusive si grita.

Una banda de rock toca música en un nivel 100 a 120 dB, que equivale a la cantidad de ruido que procede de un avión grande a una distancia de 30 metros.

Cuando la intensidad del sonido supera los 130 dB se percibirá intenso dolor en los oídos, en el caso de que la intensidad del sonido rebese los 140 dB, la capacidad de audición se verá afectada; cuando el ruido alcanza 180 dB como al estar cerca de una explosión generada por cohetones, el oído se dañará de manera irreversible debido a lesiones en el tímpano.

En muchos países se han creado normas en las que se establece que el ruido en el centro de trabajo o escuela no debe superar los 85 dB ya que el oído humano puede tolerar esta intensidad durante 8 horas al día sin dificultad.¹⁹

La interpretación sobre el tema se ve enriquecida por otra parte Gillo Dorfles quien cita a Andre Moles cuando habla sobre el tema de la información con relación a la probabilidad o improbabilidad de un mensaje en la comunicación y se refiere a su comprensión, su grado de información puede equivaler a su nivel de organización o desorganización. En este sentido, es importante considerar el concepto de *ruido y redundancia*.

Con el término ruido suele indicar todo elemento no deseado, no puesto intencionalmente por el codificador, toda molestia capaz de alterar la comprensibilidad del mensaje (lo que equivale a considerar la *entropía* como desorden identificable con el ruido)²⁰

Para oponerse al coeficiente entrópico y anular el ruido, se recurre a la redundancia, o sea a una mayor cantidad y complejidad del cociente informativo que hace posible—incluso en un impedimento de comprensión debido al ruido— conservar la comprensión global del mensaje; hablando en términos estéticos tal vez no sea operativo, pero equivale a un máximo de información.

Por lo que se refiere a la fenomenología del ruido según Moles²¹ se podrá tener un ruido formalmente como disturbio constituido por sonidos. Dorfles menciona el ejemplo de la afinación previa al concierto, de una orquesta y otro tipo de ruidos como cuando se golpea una puerta, el timbre telefónico y el trote de caballos que en el contexto no se pueden considerar ruidos, en la acepción informativa tal vez funcionen como señales.

La diferencia entre señal y ruido no está en su naturaleza, sino en su intención.

Tal vez sea ruido para el autor y no lo sea para el que escucha. el receptor. Pueden ser aumentativos de la cualidad informativa. En los ejemplos citados con anterioridad el ruido de la afinación de la orquesta representa el próximo inicio del concierto; cuando alguien golpea una puerta puede ser indicativo de que están llamando o que alguien está enojado del otro lado, depende de la intensidad y al mismo tiempo de la intención.

Movimiento

El movimiento permite al hombre conocer y percibir su entorno ya sea mediante su propia capacidad orgánica o a través de métodos de movilidad que ha desarrollado a lo largo del tiempo.

¹⁹ *Tiempos de Ruido para los oídos* - salud y medicina com marzo 2003

²⁰ Dorfles Gillo - *Símbolo, comunicación y consumo* - Lumen editorial, segunda edición, España 1975 pag. 42

²¹ *idem* pag. 45

Las variables que impone la movilidad del ser humano incluyen la vibración, la aceleración y la desaceleración, pérdida de peso y una serie de fenómenos psicológicos mucho más estrictos relacionados con esta movilidad, tal como la desorientación.

La aceleración es la proporción de cambio de movimiento de un objeto o masa.

Las fuerzas de aceleración pueden ser lineales y angulares; la lineal es la proporción de cambio de velocidad de una masa, manteniendo constante la dirección del movimiento. Y la aceleración angular es la proporción de cambio de dirección de una masa manteniendo constante su velocidad (el movimiento angular radial es aquel cuyo eje de rotación es externo al cuerpo y el movimiento angular es el que tiene su eje de rotación en el mismo cuerpo.)²²

Por otra parte los cinco sentidos: vista, oído, gusto, olfato y tacto, tienen que ver con los estímulos externos al cuerpo.

Se conoce como exteroceptores a los receptores sensoriales implicados en esto, como los oídos, ojos, etcétera. Existe un número importante de otros receptores sensoriales y algunos particularmente relacionados con el movimiento y la orientación del cuerpo humano.

Los propioceptores son receptores sensoriales de diversas clases que se encuentran en tejidos subcutáneos como en músculos y tendones, en los ligamentos periodontales que sostienen los dientes, en los recubrimientos óseos y rodeando a órganos internos.

Estos receptores son estimulados por lo general por las acciones del mismo cuerpo. Los receptores cinestésicos están concentrados alrededor de las articulaciones relacionadas con el movimiento corporal.

Otros receptores son los canales semicirculares que se encuentran en cada oído y son tres, son algo así como un sistema de tres coordenadas. Frente a los cambios de aceleración y deceleración, un fluido cambia de posición en estos canales semicirculares, lo que estimula las terminaciones nerviosas que transmiten impulsos nerviosos al cerebro a manera de señales.

El movimiento del cuerpo a una velocidad constante no causa estímulos en estos canales. Son únicamente sensibles a los cambios de movimiento.

Las cavidades del vestíbulo auditivo son: utrículo y sáculo, son las que ofrecen información acerca de la posición del cuerpo con relación a la verticalidad.

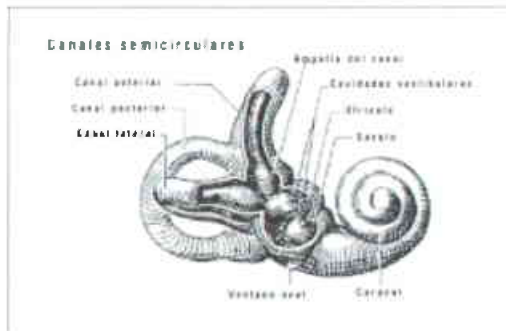
Cuando el cuerpo cambia de posición una sustancia gelatinosa en el interior de estas cavidades es afectada por la gravedad, produciendo impulsos nerviosos.

La función fundamental de estas cavidades, es determinar la postura del cuerpo con relación a la vertical, funcionando como un giroscopio para mantener firme la verticalidad, también poseen una cierta sensibilidad frente a la aceleración y deceleración. Son el suplemento de los canales semicirculares.

En el mantenimiento del equilibrio y la orientación del cuerpo estos sentidos desempeñan un papel importante junto con los sentidos de la piel, la visión y en algunos casos la audición.

²² Mc Cormick Ernest - *Ergonomía, factores humanos en Ingeniería y Diseño*, Gustavo Gili México 1980, pag. 336

La importancia de la visión en la orientación se ilustró en una serie de experimentos con personas en una *habitación inclinada*²³, en algunos casos conteniendo una silla inclinada en el mismo sentido de la habitación²⁴. Los sujetos sentados en la habitación fueron inclinados en diversos ángulos para responder con respecto a su verticalidad. Cuando se les vendaban los ojos, eran capaces de indicar su vertical con mayor precisión en comparación a cuando podían ver el interior de la habitación. Por lo tanto podemos deducir que pueden predominar nuestras percepciones visuales, aún cuando sean erróneas.



2a) Órganos de la orientación del cuerpo. Los canales semicirculares forman en bruto un sistema tricoordinado que proporciona información acerca del movimiento del cuerpo. Las cavidades vestibulares (utrículo y sáculo) responden a las fuerzas de gravedad y proporcionan información acerca de la posición del cuerpo en relación con la vertical.

Por otra parte la vibración es una variable del movimiento percibido por el hombre, al ser transmitida al cuerpo, puede ampliarse o atenuarse, ya sea como una consecuencia de la postura del cuerpo (de pie o sentado) o por la frecuencia de la vibración y por los materiales que se interponen entre el cuerpo y la fuente de las vibraciones.

Las personas tienden a tolerar durante más tiempo las vibraciones moderadas que las sacudidas brutales. Es importante subrayar, que frente a estímulos de este tipo las respuestas en todo momento son subjetivas, cada persona presenta su propio nivel de tolerancia, lo que para alguien puede ser muy evidente para otra es indiferente.

La vibración ocasiona diferentes efectos sobre la actividad humana: origina empeoramiento de la agudeza visual, de la capacidad de fijar la atención y de acciones que requieren precisión del control muscular que resulta proporcional a la amplitud de la vibración.

²³ algo así como la casa del *ño chueco*

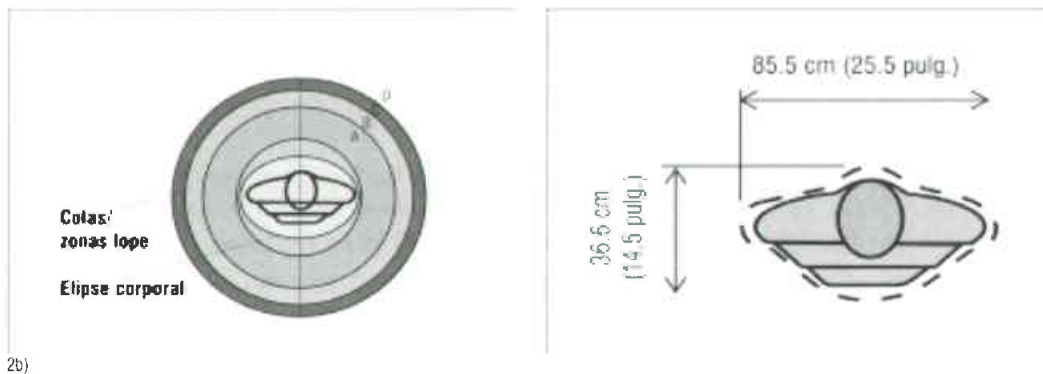
²⁴ Wilkin, H. A. *The perception of the upright* - Scientific American E.U., Feb. 1959

2.1.1.2 Las personas y su espacio físico

El cuerpo humano no puede ajustarse al entorno exclusivamente a través de mediciones y distancias en el sentido estricto. Los límites de una persona no empiezan ni terminan en la piel, es fundamental captar la importancia de muchos elementos que conforman el sentido espacial del hombre.²⁵

Las personas actúan en cuatro zonas de “distancia” con fase próxima y fase lejana²⁶. La zona que se usa está predeterminada por la naturaleza de la actividad desarrollada.

El investigador Horowitz²⁷ afirma que todo hombre tiene una proyección interna del espacio envolvente o “zona tope” cuyas dimensiones, forma y penetrabilidad surgen que están dadas por las actuaciones interpersonales y a la historia cultural y psicológica del individuo. La gente tiende a mantener con otras personas y objetos una separación espacial característica.



ZONASTOPE/COLAS

	DENOMINACIÓN	DESCRIPCIÓN	RADIO CM
A	Zona de contacto	En esta área de ocupación es casi inevitable el contacto corporal, e si imposible la circulación, el movimiento es reducido, andar arrastrando los pies; ocupación similar cuando se encuentra en un elevador lleno.	30.5
B	Zona de no contacto	Mientras no sea preciso desplazarse puede eludirse el contacto corporal; movimiento posible en forma de grupo	45.7
C	Zona personal	La profundidad de cuerpo separa a las personas, circulación lateral limitada sorteando las personas; esta área está en la categoría de ocupación espacial seleccionada, experimentada con normas de confort	53.3
D	Zona de circulación	Es posible circular en “cola” sin molestar a las demás personas	61

2a Cuadro adaptado de *Pedestrian Planning and Design*, 1971 de John Fruin,

Para la revisión del uso de espacios físicos y públicos las características espaciales antropométricas en la holgura del paso son de gran importancia, considerando el movimiento corporal y sus implicaciones en procesos de construcción de espacios.

²⁵ Se cita en Panero Julius, Zelnik Martín - *Las dimensiones humanas en los espacios interiores. Estándares antropométricos*, Edi. Gustavo Gili - Barcelona 1983 - p. 38
²⁶ Las cuatro distancias en las dos fases, cercana y lejana son las siguientes: Íntima de 0 a 15 – 45 cm / Personal 45 a 75 – 120 cm / Social de 120 a 200 – 350 cm / Pública de 350 a 700 y 900 cm. Citado por Georges Roque como Dimensión Oculta en la pag 47 en el texto *Arte y Espacio, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas 1997
²⁷ se cita en Panero Julius, Zelnik Martín - *Las dimensiones humanas en los espacios interiores. Estándares antropométricos*, Edi. Gustavo Gili - Barcelona 1983 - p. 38

Con respecto a la locomoción humana y sus relaciones espaciales, Archie Kaplan escribe: *El movimiento es un estado natural del hombre y esencia de su ser, la vida humana es un estado no estático, desde el guiño del ojo hasta la velocidad máxima al correr, dormido o despierto el hombre se mueve...*²⁸

La posición del cuerpo y el impulso que crean los movimientos inmediatamente anteriores a la actividad afectan a la extensión del usuario. La zancada y la forma de caminar intervienen en la determinación de las holguras a dejar entre personas y los objetos físicos.

Para analizar los espacios y su relación con el hombre, es prudente prestar atención a la dinámica tridimensional del *hombre en movimiento*, a los aspectos psicológicos del espacio y el usuario. El tamaño físico del cuerpo es tan solo uno más del cúmulo de factores humanos que intervienen en la determinación dimensional de espacios.

La planificación de espacios de flujo peatonal es una tarea compleja debido a la diversidad de factores en juego: El volumen de flujo o cantidad peatonal por metro (de anchura de paso) por minuto; El intervalo de tiempo y distancia; la velocidad, la longitud de los cuerpos.

Por ejemplo los espacios horizontales de circulación incluyen, por mencionar, los pasillos de edificios públicos y sus dimensiones, que fluctúan entre 152.4 y 365.8 cm, son suficiente para que 3 personas de manera simultánea lo recorran.

Además de los factores psicológicos, la dinámica espacial también afecta la relación de las personas con el entorno, considerando nuestro entorno vital como el conjunto de características de nuestro medio ambiente, como casa, edificio, colonia, pueblo y ciudad, los servicios como el transporte y los relativos a la higiene y recreo.

Evidentemente el espacio físico en el que coexisten las personas ejerce un efecto sobre su comportamiento, su comodidad, emociones y otras reacciones. Existen contextos en que las personas interaccionan con referencia al espacio físico:

El espacio personal es el espacio que circunda de manera inmediata a un individuo, es portátil porque se trae consigo y es flexible según las circunstancias que aceptan o no la cercanía de los otros, es un espacio que se dilata o contrae dependiendo del invasor, si es cercano en cuanto a *status* social o si es totalmente ajeno. El total del espacio personal también es una función de la cultura del individuo.

La territorialidad tiende a caracterizar un fragmento de *estado real* del que un individuo toma posesión. Es la capacidad del entorno físico para crear zonas perceptibles de influencias territoriales. (v.g.: La casa es la demarcación territorial de una familia, y la consolidación simbólica del terreno son las bardas, cercas, arbustos).

El espacio defendible es el área con características que forman un entorno donde la territorialidad latente, y el sentido de comunidad de los que la habitan, puede traducirse en la responsabilidad de asegurar un espacio vital seguro, productivo y confortable.

Estos conceptos representan valores humanos fundamentales en la recreación de espacios. Un ejemplo de la influencia del entorno físico sobre el comportamiento de las personas es evidente

²⁸ *idem* p. 40

en el visitante a los museos, en particular los modelos de movimiento y el tiempo otorgado a las obras de arte y otros elementos relacionados con la distribución de la sala o modalidad de exhibición.

El 75% de las visitas giran a la derecha al entrar en una galería, probablemente está en relación con el hecho de que la zona situada directamente a la diestra de la entrada de una sala es la zona de *display* más efectiva, contrario a lo que sucede con el sector izquierdo. Si el espacio de exhibición presenta la salida frente a la entrada, seguramente el espectador observará únicamente el lado de la galería por el cual ingresó.

El grado de acumulación de objetos es otro factor que influye en el grado de observación. Otro elemento ambiental que influye sobre el comportamiento de los visitantes de un museo es el color de la sala, que provoca reacciones indirectas y subjetivas. Se han hecho especulaciones acerca de las asociaciones emocionales del color y los efectos sobre las reacciones humanas, se cree que algunos colores como el rojo, son *cálidos* y que otros como el azul, son *fríos*.

Por ejemplo, en un estudio controlado por los investigadores Bennett y Rey, no se encontraron diferencias en las sensaciones térmicas de las personas que ingresaron en salas con temperatura controlada y diversos colores, y llegaron a la conclusión de que el color produce un *efecto estrictamente intelectual, la creencia de que un color es más caliente o más frío, pero que no afecta a su comodidad térmica*.²⁹

Se han hecho investigaciones sobre los efectos fisiológicos en las personas, tal como la reflejada por la presión sanguínea, el ritmo respiratorio y el tiempo de reacción, sin conocer el mecanismo. En determinadas circunstancias específicas, el color influye sobre la naturaleza del comportamiento de las personas e incluso sobre su nivel de actividad.³⁰

La práctica del artista se manifiesta en ambientes diversos, el desarrollo artístico proyectual exige una reflexión sobre los espacios físicos y sus variables. De tal manera que cuando el creador establece comunicación con el público es a través de su obra, por lo que las consideraciones físicas del entorno deben ser conocidas y controladas para contextualizar el discurso.

²⁹ Bennett C. S./ P. Rey *What's so hot about red?*, en Human Factors, vol. 14, No. 2 1972 p.p. 149 - 154

³⁰ Un ejemplo importante fue el reportaje que apareció en una revista *Time*, acerca de un estudio llevado a cabo por Ertel, director del Gesellschaft für Rationelle Psychologie de Munich, que trataba de la medición de los Coeficientes de Inteligencia (CI) de 473 niños. Decía que cuando los niños eran encuestados en habitaciones que ellos consideraban "bonitas" (azul celeste, amarillo, amarillo verdoso o naranja), sus CI aumentaban en 12 puntos, y cuando eran encuestados en habitaciones " feas" (blanco, negro y marrón) sus CI descendían 14 puntos. Si esto se considera como un fenómeno válido, el resultado de unos efectos momentáneos del color sobre la actitud del niño durante la sesión de encuesta, afectará las actitudes básicas o, siendo extremos, el desarrollo general de la mente.

Ertel, H., *Blue is beautiful*, artículo reseñado en la revista *Time* de septiembre de 1973

2.1.2 La obra y su espacio, reflexiones

Si la escala de las imágenes evoca la pantalla cinematográfica, la ocupación del espacio les otorga una dimensión escultórica.

Existen mecanismos de presentación de diferentes proyectos con formatos no convencionales y frecuentemente la inclusión de objetos provoca la proximidad física del espectador que se convierte en sujeto integrante de la obra: la obra opera a través de la construcción de sus significados mediante su operación, su encuentro y su desplazamiento.³¹

La reflexión sobre la nueva relación histórica entre el objeto escultórico y el espacio como el caso del arte mínimo, sitúa a la escultura en una nueva dimensión estética que ya no es figurativa y desborda las concepciones modernas del objeto escultórico. Como ha señalado Simón Marchan Fiz, el *Minimal Art*, al situarse en ese espacio estético inexplorable del *entre* no solo supera la cerrazón de la estatuaria clásica sino incluso la *introversión* de la obra escultórica moderna.

Tras el desvanecimiento de la lógica del monumento a finales del siglo XIX, la escultura entra, en la modernidad, en un periodo de declive o en lo que Rosalind Krauss ha denominado su *condición negativa*³² y ésta consiste en una falta de sitio o carencia de lugar de destino; asimismo pérdida de su función conmemorativa y de su emplazamiento específico que la convierte en un arte nómada que se sitúa entre dos espacios. En este nuevo espacio la escala juega también un papel importante.

En palabras de Robert Morris: *La escala de tamaño de las cosas tridimensionales inútiles representa un continuum entre el monumento y el ornamento... Los trabajos recientes caen entre los extremos de ese continuum de tamaño. Debido a que gran parte de ellos presentan una imagen que no es figurativa ni arquitectónica, han sido descritos como estructuras y objetos*³³

La presencia se basa fundamentalmente en dos dispositivos complementarios: La cualidad de escala y el factor de repetición de lo idéntico.

Como lo expresa Krauss, con respecto a la intención del minimalismo de volver a ubicar el significado de la escultura en el exterior –olvidándonos de la escultura en la lógica del monumento–, no moldeando su estructura sobre la base del espacio psicológico de lo privado sino en torno a la naturaleza convencional y pública. Esta presencia se manifiesta, v. g., en *La columna sin fin* y *La puerta del beso* de Constantin Brancusi, ambas obras de carácter urbano que no se insertan en el ámbito arquitectónico ni figurativo y donde el factor de repetición modular resulta esencial en su estructura a través del rombo volumétrico y la obra original de *El beso* respectivamente.



Columna sin fin del escultor Constantin Brancusi (1876 Hobita Rumania – 1957 Paris) en la Avenida de los héroes en Tîrgu Jiu Rumania. Acero fundido: 29.3 x 0.92 x 0.92 mt

³¹ Montleón Mau, *La Experiencia de los límites, híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta* - Colección Formas Plásticas, Instituto Allons el Magnanim, Valencia España 1999, p. 110

³² Rosalind E. Krauss *La escultura en el campo expandido* - AAVV editado por Mau Montleón, idem pag. 113

³³ idem p. 113

La avenida de los héroes, donde se encuentran las obras *La columna sin fin*, *La puerta del beso* y *La mesa del silencio* del escultor Constantin Brancusi surge con fines conmemorativos al 20 aniversario de la victoria de una batalla que enfrentaron el 14 de Octubre del año 1916 mujeres, niños y ancianos de la ciudad de Gorj a las orillas del río Ju –sobre el cual se erige el puente de Tirgu Jiu Rumania- para combatir la invasión germana.

Brancusi propone a la *Liga nacional de mujeres de la ciudad de Gorj* –quienes organizaron la celebración de aniversario- la realización de una obra escultórica poco ortodoxa que inicia en el puente donde el pueblo manifestó su unidad y coraje. La propuesta integró espacios de contemplación, de reflexión y de memoria formando lo que hoy se conoce como *La avenida de los héroes*, en sus extremos laterales se encuentran: el parque municipal, la iglesia de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo, asientos públicos diseñados también por Brancusi y las obras citadas con anterioridad.³⁴



2c *El Beso*



La Puerta del Beso en el parque de Tirgu Jiu Rumania

El Beso y *La Puerta del Beso* son dos obras de Constantin Brancusi. La primera fue realizada a principios de 1940 en piedra amarilla y mide menos de un metro. Actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou de París. *La Puerta del Beso*, concluida en el año 1938. 5.3 x 6.6 x 2 mts. Concreto

Antes de reflexionar sobre los otros espacios de la obra plástica, reseñaré brevemente los que históricamente han sido destinados a recopilar y mostrar un cúmulo de objetos artísticos y que son parte de nuestro desarrollo cultural: el concepto de coleccionismo, el museo y la galería.

³⁴ Eric Shanes *Constantin Brancusi* - Abbeville Press EEUU pag. 83

2.1.2.1 El museo, el coleccionismo, el comercio artístico y la galería

Con respecto al museo y de acuerdo a los conceptos del Arquitecto Mario Borra³⁵, creador de museos en este siglo, en la ciudad actual este inmueble desempeña un papel similar al de las antiguas catedrales, es el espacio para revalorar las esperanzas y contradicciones de nuestro tiempo; es la construcción casi sagrada que resguarda nuestra memoria y expone nuestro presente.

El término museo, del griego *mouseion*, proviene de la antigüedad clásica en función al santuario dedicado a las musas; la palabra se utilizó para designar al lugar donde se practicaban las artes liberales presididas por esas diosas.

La configuración más antigua puede ser *il museium* de Ptolomeo Filadelfo en Alejandría consagrado a las letras y a las artes (además de incluir, biblioteca, anfiteatro y salas de estudio de anatomía).

El museo guarda objetos que son fragmentos de una forma que pertenecía a un tiempo determinado conteniendo un valor simbólico; se configura como un simulacro de espacio venerable de fragmentos que rememoran una totalidad pasada y ausente.

La religión, el arte y la ciencia desde la antigüedad han configurado este espacio de carácter público de elevación espiritual, *...surgen espacios privilegiados donde se colocan al principio objetos sagrados o rituales y después en un plano menos sacralizado objetos comunes como herramientas usadas en un pasado más o menos lejano. Estos lugares dieron origen a los museos que en la actualidad destacan como centros depositarios de alta cultura...*³⁶

Una característica inherente al museo es el coleccionismo y al respecto Joseph María Montaner comenta: *La esencia de las primeras colecciones está en la mezcla. En el inicio encontramos cámaras de tesoros, cámaras artísticas y cámaras de maravillas, gabinetes de curiosidades con objetos raros y pertenecientes a la historia natural, "antiquariums", lapidarios, galerías de pinturas y esculturas, bibliotecas, jardines botánicos y zoológicos.*³⁷

Durante el medioevo se transformaron los espacios físicos, se crearon nuevos edificios con lugares para resguardar objetos como los monasterios, las abadías o catedrales para guardar culto a las reliquias, iconos y otras imágenes, surgiendo el coleccionismo religioso.

Durante el mecenazgo renacentista el museo cobra un carácter moderno, el coleccionismo era el principal objetivo así como la reflexión sobre las ciencias y las artes. Surgen en este momento las colecciones de los Ufizzi, de los Sforza y la del Vaticano por citar algunos ejemplos.

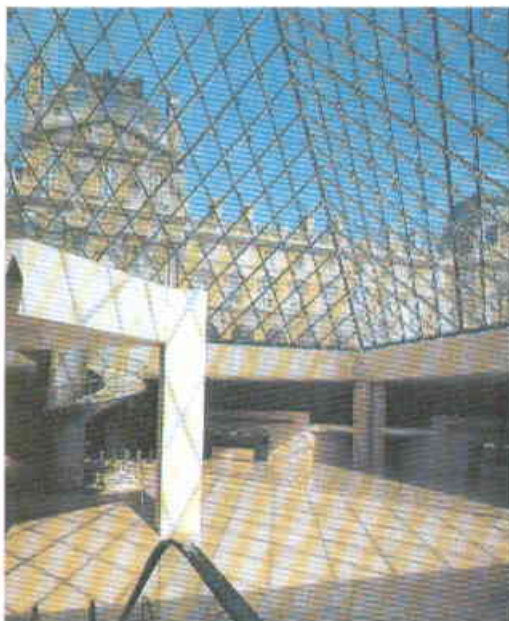
Por otra parte los botines de guerra enriquecieron muchas colecciones, como los fondos públicos del Museo de Louvre (palacio medieval reconvertido en museo entre 1790 y 91 por Legrad y Molinos), desde su apertura en 1794, las obras se exponen organizadas con la finalidad de brindar al visitante una visión clara de las diversas culturas, escuelas y expresiones, *...debe atraer a los extranjeros y fijar su atención, debe nutrir el gusto por las bellas artes y servir de escuela a los artistas; debe estar abierto a todo el mundo (...)*³⁸ pero su crecimiento ha sido constante y se han realizado transformaciones que son el resultado de la demanda propia de su sociedad.

³⁵ Citado por el Dr. José de Santiago en la *Revista Difusión de la Academia y la Cultura de la ENP UNAM* en 1999, pag. 23

³⁶ Villaseñor Francisco, Zavala Lauro, De la Paz Silva María - *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica* - UNAM, México 1993 pag. 116

³⁷ *idem* nota 31 pag. 34

³⁸ pag. 4 de la guía de visita del Louvre, Versailles 1998



2d) Museo de Louvre. La más reciente transformación física es la realizada por Leoh Ming Pei en 1989.

Las grandes colecciones de la aristocracia fundaron museos a lo largo del siglo XIX: El Museo del Prado en Madrid, el Ermitage de Leningrado, los Museos del Vaticano o la Galería Nacional de Londres son algunos ejemplos.

Con el espíritu de la Ilustración el museo se convirtió en un foco de formación, un centro didáctico universal, cuya función es transmitir a todo el pueblo el gusto académico y los nuevos valores del progreso y se manifiesta en la presencia de museos que buscan unidad, solemnidad y recrean una idea canónica e intemporal de belleza.

En México, el ejemplo mas claro de esta relación con la enseñanza, es el museo de la Academia de San Carlos que vino a configurar ese espíritu didáctico concebido por Carlos III para modernizar a la Nueva España y al Imperio Español en su conjunto; el Museo de la Academia comienza a desarrollarse en 1785 como la primera institución en América destinada al acopio, clasificación, estudio y exhibición de obras de arte.

Los museos surgieron de proyectos ideológicos que buscaban parte de su legitimación exhibiendo ciertos objetos organizados de una manera determinada.

El concepto *museo* se convirtió en sinónimo de exhibición *objetual*. *El museo es un espacio de exceso, se acumula y exhibe el exceso social de la información, se aprovecha el exceso personal del tiempo, se exhiben objetos cuya existencia es excesiva en términos utilitarios y se aprovecha un exceso social del espacio, dedicado a una actividad informativa y recreativa...*³⁹

En la actualidad la creación de museos se ha vinculado a diversos factores, surgen de voluntades políticas con implicaciones de carácter económico –lucro y poder-, o la creación de espacios galerísticos por grupos sociales dominantes; lo que me queda claro es que el museo debe ser una reflexión que considere a las colecciones artísticas como parte del objeto de análisis de la realidad cultural, los museos de historia y ciencia deben ser considerados rigurosamente

³⁹ Zavala Lauro. De la Paz Silva María, Villaseñor Francisco - *Possibilidades y límites de la comunicación museográfica*. - UNAM, México 1993 pag. 31

instituciones científicas que procesan, producen y divulgan conocimiento relacionado con el área en que están inscritos.

El museo corresponde a la complejidad de la cultura y la sociedad en la que se desarrolla.



2e) Museo de Historia Natural Londres

Por su parte el comercio artístico y la galería se suscriben en la esencia de la economía capitalista ya que transforma la obra de arte en el sustrato de un valor de cambio.

De acuerdo con las ideas de Marx se puede decir que la transformación más importante que experimenta cualquier producto de trabajo en el sistema capitalista, es el distanciamiento entre su valor de uso y su valor de cambio adquiriendo primacía el valor de cambio sobre el de uso, es decir el *dinero* que materializa el trabajo humano.

El objeto artístico ya no se valora por sus características estéticas sino por la coyuntura, el contexto y la importancia en el desarrollo del artista en cuestión.

La economía del tráfico desarrollada por los mercados es de compra-venta, los objetos artísticos pasan por muchas manos antes del último coleccionista. Esta actitud amplía la distancia entre productor y consumidor (alienación) favoreciendo su transformación en artículos de comercio.

Los museos y las galerías comúnmente favorecen la fetichización de la producción artística, ya sea por el concepto de rareza o porque el objeto forma parte de la corta producción de un artista con demanda.

El comercio artístico se desarrolla con la extensión y el predominio de las colecciones como forma de consumo de arte. Difícilmente existe el formato de mecenas o comprador directo, la galería se ha convertido en una forma nueva de mediación entre el artista y el público, imponiendo su criterio de gusto de acuerdo a lo que puede circular en los compradores.

Según Arnold Hauser el comercio artístico tiene una doble función: estandariza la producción, estabiliza la demanda. El comercio es el mediador entre el productor y el consumidor pues le dice al artista sobre las demandas del público, pero al mismo tiempo motiva la alienación del artista frente al público.

La rareza, la moda, el prestigio, la inversión y la ostentación definen mayormente y en lugar de la calidad, el precio y demanda de la obra artística. El comerciante es clave en las decisiones del público y todo indica que también en las del creador. Y de acuerdo con las ideas de Gablik, los artistas se han hundido progresivamente en una situación irremediable e inevitable en la que dependen cada vez más del complejo mecanismo burocrático que organiza y administra el consumo de arte en nuestra cultura, e incluso condiciona la energía y las ambiciones del interlocutor, fomenta la adaptación y aceptación de los valores predominantes en nuestra sociedad.⁴⁰

La posición del artista como guía espiritual, bohemio desterrado de la sociedad o héroe de los mártires ha quedado en el pasado, ahora es como cualquier profesión insertada en su sociedad. *El arte es solo otra profesión*, responde Warhol con respecto a la pregunta: *¿Por qué cree la gente que los artistas son especiales?*

A este respecto Suzi Gablik cita textualmente algunas ideas del artista minimalista Robert Mangold con relación a la desilusión frente al panorama artístico⁴¹, publicadas en la revista *Art in América: El comienzo de los años 60 en Nueva York se parecía mucho en ciertos aspectos a los años 50. El ámbito del arte era muy reducido. Se podía dar una fiesta en un taller y reunir literalmente a todo el mundo del arte. Todo abría el martes por la tarde. En una sola tarde podía verse todo lo que se exponía. Esto cambia a mediados de los años 60 aproximadamente. La dimensión del mundo del arte, el número de galerías, muchas cosas empezaron a cambiar, también hubo una transformación política. A finales de los años 60 el panorama era muy distinto. Dejé Nueva York muy desilusionado, en 1970. En primer lugar encontraba ofensivo el comercialismo que empezaba a imponerse. Sentía la necesidad de distanciarme del mundo del arte. Estaban ocurriendo cosas que parecían tan divisorias, todo el mundo tenía envidia de los demás... Quería quitarme de la cabeza el mundo del arte. No quería pensar en quien aparecería en la portada de las revistas de arte, o si este o aquel artículo me mencionaría o no. Me parecía destructivo vivir en un ambiente así*

En la identidad cultural contemporánea en nuestro continente, existe la convicción de que el artista como ente individual no puede actuar sin la ayuda y el consejo de algún galerista, según Warhol *para triunfar como artista, hay que exponer en una buena galería por la misma razón por la que, por ejemplo, Dior nunca vendió sus modelos originales en un mostrador de Woolworth's (...)*⁴².

⁴⁰ Gablik, Suzi, *¿Ha muerto el modernismo?* Hermann Blume 1987 España, pag. 53

⁴¹ *idem* pag. 58

⁴² *idem* pag. 59

2.1.2.2 Otros espacios de exhibición

En la búsqueda de discursos ideológicos externos, a finales de los años setenta cuando se hace evidente la inversión en torno al problema de arte público, se analizan los medios de comunicación.

Existe una generación de artistas entre los que se citan a Birnbaum, Rosler, Kruger, Lawer, Holzer, Lavine y que han utilizado el espacio público de ciudades ocupando los menos habituales para la realización y presentación de la obra de arte, como las vallas publicitarias, escaparates, espacios de tránsito y muros de edificios.



2f) Jenny Holzer (Gallipolis, EE UU, 1950). *Protégeme de lo que deseo*, Londres 1988

Ubicada dentro de la vanguardia del arte norteamericano de la década del ochenta, Jenny Holzer lomó desde sus comienzos el espacio urbano como marco para sus obras, presentadas en formato de letreros electrónicos, spots televisivos, carteles en la vía pública, sitios web y proyecciones de textos a gran escala.

En 1990 recibió premio León de Oro en la Bienal de Venecia en ocasión de su exhibición en el Pabellón Americano. En 1991 realizó una exhibición en el Solomon R. Guggenheim Museum y sus trabajos han recorrido el mundo, siendo exhibidos en museos y en espacios públicos de diferentes ciudades.¹

Comenzó pegando afiches callejeros en Nueva York, pero durante los últimos veinte años se ha venido apropiando de los recursos publicitarios para transmitir sus frases impersonales y sus textos inspirados en la filosofía política.

Algunos usan los *medios de masa* como son las publicaciones de carteles y trípticos o la inserción de su obra en medios electrónicos de comunicación como la televisión o paneles de comunicación; v. g., el grupo denominado *Public Art Funs* en la década de los años ochenta, llevó al público de Nueva York mensajes de artistas en una pantalla *Spectacolor del Times Square*, entre estos artistas se ubican a Barbara Kruger, Jenny Holzer y Antoni Muntadas. Cada mes un artista producía 30 segundos de imágenes que se reproducían durante todo el día.

El grupo activista *Gran Fury* presentaba una campaña *antisida* en los autobuses públicos en Nueva York, haciendo una parodia de la campaña de una marca registrada de prendas de vestir y objetos de uso personal, conocida como *Benetton*.



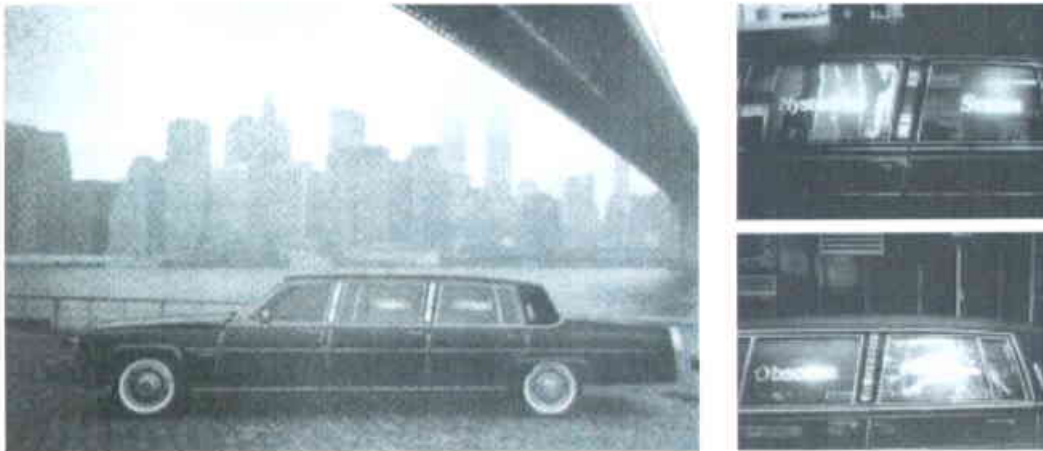
2g) Gran Fury, *Doesn't Kill: Greed and Indifference Do*, 1989 (paneles instalados en un autobús de Nueva York).

¹ www.leedor.com abril 2004

El significado y el estatuto de privilegio de una obra de arte no son estáticos sino que dependen de un entorno que los señala. El significado de la obra es continente a su contexto que determina a ambos. Ejemplo importante es el trabajo del colectivo conocido como *Pictures Generation* conformado por Barbara Kruger, Wodiczko, Lorna Simpson entre otros,² para quienes la representación juega un rol fundamental en la construcción y disponibilidad del poder en nuestra sociedad, subrayando la importancia del feminismo en el debate en torno a la sociedad del capitalismo avanzado. Para este grupo artístico los mecanismos de representación son al mismo tiempo un modo de represión: lo que cuenta no es lo que los medios muestran, sino lo que ocultan.

La crítica a las representaciones que ellos practican, es también, una reflexión para el museo donde se alojan algunas de estas obras.

El lugar donde se muestra la obra ha cobrado mas relevancia: a veces no se trata de exponer en un lugar, sino de *exponer el lugar*; siendo la mayor parte de estas propuestas de carácter efímero, desaparecen o el vehículo de intervención es solo una secuencia temporal limitada.



2h) Antoni Muntadas, The Limousine Project, 1991. Sus obras han sido expuestas en las bienales de París, Venecia, Sao Paulo, Lyon, Documenta de Kassel, MOMA Whitney y Guggenheim de Nueva York, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, Palacio de Bellas Artes de Bruselas, MNCARS de Madrid, IVAM de Valencia³

Antoni Muntadas, artista multidisciplinario nació en Barcelona en 1942. Vive y trabaja en Nueva York desde 1971. Estudió en la Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona. Ha dado clases en la Universidad de California en San Diego, Escuela de Bellas Artes de Burdeos, CAVS del MIT, Escuela Nacional de Bellas Artes de París, Universidad de Sao Paulo, entre otras. Ha recibido premios y becas de las fundaciones Rockefeller y Guggenheim, del National Endowment for the Arts en EU, Centre National d'Arts Plastiques de Francia. Ha sido artista residente en Rochester EU, Banff Canadá y Sidney Australia.

Su actividad artística ha estado marcada por el análisis crítico del papel de los medios de comunicación en la construcción simbólica de la realidad social contemporánea. Desde mediados de los años setenta, su atención se ha centrado en el entorno creado por lo que define como *media landscape*: la propaganda política, la publicidad, los círculos de poder económico e ideológico y la crítica cultural.

On Translation. Museum es una exposición en la que se reinterpretan proyectos del artista pertenecientes a la serie conocida con el genérico de *On Translation*. Este proyecto recoge un conjunto de obras e instalaciones ordenadas en diferentes series, en el que Muntadas aborda el concepto de traducción en la sociedad contemporánea y su influencia en los ritos sociales, las negociaciones económicas y los dispositivos comunicacionales.

Tal es el caso de *La Limusina* de Muntadas donde el discurso ha cobrado mayor relevancia, en este caso exhibe a la misma ciudad; la intervención tiene una secuencia temporal y espacial variable donde se huye del formalismo ofreciendo una alternativa crítica.

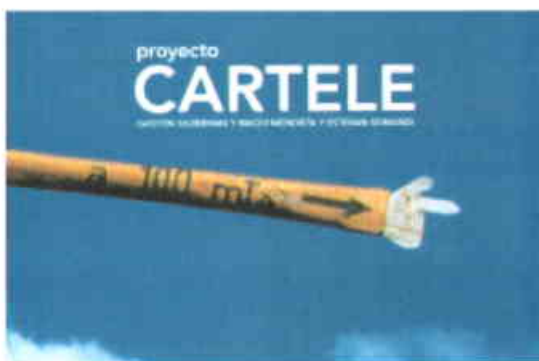
Existe una importante generación de artistas que ha crecido en la era de la información y reacciona contra los medios de masas. Entre sus recursos están: texto, imagen y escultura –la fotografía tiene un papel muy importante por su rápida asimilación en el público-. Los artistas ofrecen una alternativa crítica insertada directamente en la esfera de lo público.

² citados por Mau Manleón pag. 140

Ahora en pleno auge de la tecnología, con los medios de comunicación inmediatezados y el desarrollo de la informática, nos encontramos con un nuevo espacio de propuesta plástica como lenguaje de experimentación y especulación e inclusive como ámbito documental: el espacio virtual.

Se trata de un supuesto, referido a un espacio real, que pretende ser otro receptáculo de interacción obra/espectador y que además tiene la ventaja de que la información puede ser actualizada de manera constante e inmediata.

Tal es el caso del Proyecto Cartele, una experiencia plástica colectiva documentada entre países de habla hispana.



21) www.carteleonline.com

Este proyecto se inició en 1998 como una colección de fotos de carteles involuntariamente lúdicos, empíricos y casuales que la gente tomaba y compartía entre un grupo heterogéneo.

La colección fue creciendo y se transformó en *Cartele* como expresión impresa en un libro que compila este diseño iberoamericano espontáneo, contiene discursos de señalización realizados a través de lo absurdo inconsciente, con la sana intención de su mensaje o la casualidad en el encuentro de imágenes.

Es un archivo viviente de documentos gráficos, un banco de imagen del diseño informal que se aplica en sociedad.



21) Del catálogo *Cartele*

La primera edición del libro se agotó rápidamente debido a su gran aceptación popular, los creadores del proyecto, Gastón Silberman, Machi Mendieta y Esteban Seimandi, deciden crear el sitio electrónico

³ www.telefonica.es abril 2004

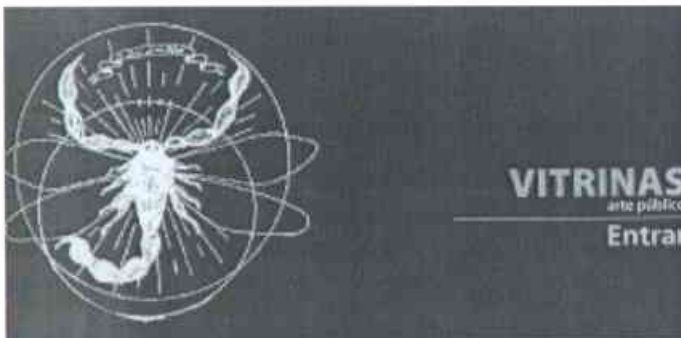
www.carteleonline.com para mostrar las imágenes reunidas y recibir aún más de países de Iberoamérica, ratificando su carácter público, mostrándose en un medio masivo de comunicación.



2i) Del catálogo *Cartele*

Este perfil de masificación comunicativa no solo se entiende en términos de distribución, también se concibe como medio de conjunción, de reunión y como espacio de convergencia cultural.

Otro ejemplo es el caso del Proyecto *Vitrinas Arte Público México*, que se encuentra en el sitio www.vitrinas.org donde el público, además del encuentro incidental en la calle con las *vitrinas*—espacio para la presentación de obra plástica—, encontró un espacio de expresión para sus comentarios. *vitrinas.org* además de comportarse como espacio documental de las obras que se presentaron en su sitio —las vitrinas en la calle de Bolívar 18, esquina calle 5 de Mayo en el Centro Histórico de la Ciudad de México— también presentó en *tiempo real* diversas “acciones” llevadas a cabo a los alrededores del cruce de las calles de Bolívar y 5 de mayo por la artista visual y curadora de este espacio plástico: Guadalupe Aguilar.



2j) www.vitrinas.org

Por otra parte el proyecto *Egoscopio: intervenciones urbanas y arte público en la era del espacio híbrido* de Giselle Beiguelman, es realizado a partir de interconexiones de redes *on line* en paneles públicos que ocupan un espacio real o a través de comunicación visual www.desvirtual.com/egoscopio

Estos espacios virtuales no son sitios de exhibición de obra plástica creada independiente del medio, son un medio para proponer discursos. En el proyecto *Egoscopio* Giselle genera espacios para jugar con sonidos e imágenes establecidas, creadas *ex profeso*; a partir de la documentación del proyecto *Este-Oeste*⁴.

La autora genera postales para compartir en la web; despliega botones que abren conceptos visuales que sorprenden al visitante —justamente con la intención de establecer desconcierto abriendo nuevas expectativas— y por otra parte poemas virtuales a partir de signos —letras y

⁴ El proyecto *Este-Oeste* se presentó en agosto de 2002 en calles de Sao Paulo Brasil a partir de paneles colocados en la frontera entre colonias con francas desigualdades sociales y económicas con leyendas e imágenes con referencia a la violencia y la problemática social vigente, la gente convivió entre el límite de la publicidad y el arte

números- que adquieren otra connotación diferente de la que estamos acostumbrados a otorgarles: poesía concreta diseñada para presentarse en la web, en paneles electrónicos urbanos, en los *displays* de celulares e inclusive para ser impresa en papel.

Vemos por otro lado, una representación ya muy identificada y popular en diferentes culturas, conocida como las *pintas* o *graffiti* que reclaman su *espacio* como manifestación de identidad; expresión popular de grupos sociales reconocidos como bandas⁵, que *pintan* de noche en abierta clandestinidad, simbolizando la violación y la anarquía social. Banquetas, puentes, bardas, puertas, vagones del metro hasta camiones y otras estructuras de servicios públicos son insuficientes para el aerosol, el acrílico y los rótulos mitad ficción y mitad demanda.⁶



2k) Pintas del Eje 10 Sur de la Ciudad de México 2003

Al respecto Suzi Gablik nos dice que a partir de la década de los años setenta esta subcultura callejera entra en el mercado del arte por la puerta grande y se *legitimize*, desde el Harlem, Brooklyn y el Bronx (junto con otras manifestaciones como el *break-dance*), hasta los clubes más céntricos de Manhattan y relata sobre personajes como Jean-Michel Basquiat y Keith Haring que pierden el interés por pintar vagones en los túneles del metro, para presentar sus pintas en galerías⁷.

Cuestiono citando a Suzi Gablik: *... ¿Representa el graffiti y su invasión indistinta de todas las superficies de la ciudad un testimonio de los excesos destructivos del insensato individualismo de nuestra cultura, o es acaso una nueva forma de arte comunitario?...*⁸

Paralelamente vemos que han surgido espacios alternativos de expresión plástica en nuestro país –algunos lejos de la legitimación de los propios galerísticos y museísticos- en el

⁵ *La cultura, reducida e estatus e información: Daniel Manrique*, entrevista realizada por César Guerres al fundador de "Tepito Arte Aca", Sección Cultural de la Jornada, sábado 4 de enero de 2003. Cito a Daniel Manrique con respecto al *graffiti* en la ciudad de México y en la frontera norte: "Creo que no manifiestan más que su inconformidad de no ser gringos, su rabia por no tener la tarjeta verde y por no entrar al sistema de consumo. Resulta que esa manifestación pictórica que se ofrece al público no apoya a quien lo mira sino que funciona como ventanilla de quejas no me dejan ser yanqui, no me dejan comprar"

⁶ Conversando con un joven "graffitero", que prefiere permanecer en el anonimato, me confiesa que le gusta pintar de noche porque no lo ven, y si llegan a verlo no lo identifican. Trabaja rápido para que la "ley" no le caiga. Con relación a los lemas, me dice que le gusta pintar de todo pero que prefiere las letras con vida propia, con volumen y color. Comenta que algunos "graffiteros" toman sus temas de las series de televisión y efectivamente podemos ver algunas representaciones de cómic, pero también identificamos iconos descontextualizados como un "Che" de ilustración capitular de un aviso de una actividad de recreo popular. Es posible reconocer una falta de identidad y una apropiación inconsciente de discursos ajenos.

⁷ Gablik Suzi, *¿Ha muerto el arte moderno?*, Hermann Blume, España 1987 pag. 99

⁸ *idem* pag. 96

ejercicio de la búsqueda expresiva; por ejemplo las bodegas, estacionamientos, edificios abandonados, casas antiguas recuperadas, parques públicos, ventanales y espectaculares.

Tal es el caso de artistas como Lorena Wolfer y Diego Toledo para quienes en la actualidad el medio y el lenguaje se concilian en la calle a partir de *los espectaculares*, o el proyecto de producción plástica en las vitrinas de una tienda departamental, que se citará en el tercer capítulo.

No cabe duda que el ejercicio de la creación es el mismo en la actualidad que el realizado en otras épocas. Son los discursos, las representaciones formales, los medios, los formatos de exhibición los que se actualizan en relación con los intereses colectivos, y a los diferentes públicos.

2.2 El público

Un público es una entidad social, cuyas características temporales quedarán determinadas por la intensidad, la duración y la definición del foco de atención que los aglutina en un momento dado. Un público puede ser caracterizado por el nivel de interacción que denote ante la presencia de un punto de interés cualquiera y por el espacio físico en el cual tiene lugar dicho fenómeno de interacción.⁹

2.2.1 Sociedad. Estructuras sociales

En el primer capítulo de la *Política Origen del estado y de la sociedad*, Aristóteles concibe a la sociedad bajo el concepto de *asociación* ya que su pretensión es definir al estado y su estructura. Considera que la asociación natural y permanente es la familia, la reunión de muchas familias forma un pueblo y la asociación de muchos pueblos forma un estado, fin último de las asociaciones.¹⁰

Por su parte Max Weber sostiene que la sociedad es una relación social cuando su acción se inspira en una compensación de intereses por motivos racionales (de fines o de valores) o también en una unión de intereses con igual motivación, la sociedad de un modo típico puede especialmente descansar en un acuerdo o pacto racional por declaración recíproca: *Es así que la acción cuando es racional esta orientada con arreglo a valores: en méritos de la creencia en la propia vinculación o con arreglo a fines por la expectativa de la lealtad de la otra parte.*¹¹

La sociedad nos circunda, estamos dentro de la sociedad ubicados en sectores específicos del sistema social. Peter Berger señala que esta ubicación determina y define de antemano casi todos nuestros actos, desde el lenguaje hasta la etiqueta... *la sociedad, como un hecho objetivo y externo, se enfrenta a nosotros especialmente en forma de restricción. Sus instituciones modelan nuestros actos e incluso plasman nuestras esperanzas.*¹²

Los idealistas consideran a la sociedad como la suma de los individuos que la integran; los materialistas la definen como un conjunto de personas cosas e ideas; mientras que los marxistas conciben la sociedad humana como un organismo social de características propias basado en los nexos materiales de producción y las relaciones económicas entre los hombres.

La sociedad surge como obra de la actividad de los humanos y al mismo tiempo éstos son un producto de la historia, de relaciones sociales.

⁹Vázquez Licón y Buzo Casanova, tesis para obtener el título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación *Modelo de comunicación audiovisual: el caso de las tradiciones étnicas de México* UNAM 1994, pag. 16

¹⁰ Aristóteles *La política*, México 1995 Espasa-Calpe pp. 21 - 23

¹¹ Max Weber *Economía y sociedad*, México Fondo de Cultura Económica pp. 33

¹² Berger, Peter *Introducción a la sociología*, México 1997 Limusa pp. 131

Para Marx, la característica de los nexos sociales se cifra particularmente en la producción, al respecto escribe: *Las relaciones de producción forman en su conjunto lo que se llama las relaciones sociales, la sociedad y concretamente una sociedad con un determinado grado de desarrollo histórico. La sociedad antigua, la feudal, la burguesa son otros tantos conjuntos de relaciones de producción, cada uno de los cuales representa a su vez un grado especial de desarrollo en la historia de la humanidad*¹³

Conociendo el carácter de las relaciones económicas y de producción, se comprende el carácter de la vida colectiva, política y económica de una sociedad dada.

De acuerdo con las tesis marxistas, el materialismo histórico parte del reconocimiento de que el ser social es lo primario y la conciencia social lo derivado.¹⁴

No es la conciencia colectiva la que determina el régimen social y la dirección que sigue el desarrollo de un pueblo, por lo contrario el régimen económico de ésta determina su conciencia, sus ideas; o dicho de otra manera: no son las ideas las que determinan la vida, sino que es la vida y el ser social lo que determina las ideas.

Las sociedades antes de ocuparse de ciencia, de arte, de religión, de filosofía o de política, reconocen que los hombres necesitan alimentarse, vestirse por ello producen sus consumibles y crean instrumentos de producción, sin ellos la vida social sería imposible.

Carlos Marx insiste en que la clave de la estructura y desarrollo de la sociedad está en el modo de producción de los bienes materiales sin desdeñar la función que desempeñan las ideas en la vida social y en el desarrollo de la sociedad; reconoce en el ser social una realidad peculiar cuyos diversos aspectos surgen de la voluntad consciente y de los objetivos especiales de los individuos, pero no estriba en la razón de los mismos ni tampoco se suscribe a ellos como totalidad. La conjunción de los diversos aspectos produce un poder social ajeno y superior, su interacción ocasiona un proceso y una fuerza que rebasa al sujeto.

Así las estructuras sociales cuentan con una identidad objetiva especial, un orden lógico propio y cierta racionalidad autónoma.

Por su parte la propiedad de las colectividades de mostrar una forma de existencia especial, distinta de los individuos, se manifiesta en los conceptos colectivos más simples como liga, ejército o club que representan solamente la unión de personas y que carecen de la evidencia sensible de las manifestaciones individuales concretas.

Es la característica propia de una colectividad social, de una clase, de una generación o una capa cultural, como sustrato, no como sujeto de una actividad.¹⁵

En las construcciones sociales los individuos no desaparecen con sus disposiciones y objetivos especiales, sino que adquieren una serie de propiedades que no poseen aisladamente. No hay individuo que represente por entero el sentido de una estructura o totalidad social, al entrar en el juego de las fuerzas sociales, con su conducta, pone en funcionamiento motivos que se generan en él pero, en ocasiones, opuestos a sus perspectivas.

¹³ Marx C. y Engels F., *Obras Completas*, Trad. Rusa, Tomo VI, Grijalbo, México 1965 pag. 442

¹⁴ *Ibidem* pag. 345

¹⁵ Hauser Arnold - *Fundamentos de la sociología del arte* - Guadarrama Punto Omega, 2ª, Edición Barcelona 1982, pag. 79

Cuando nos encontramos en situaciones extraordinarias es posible que no nos comportemos de acuerdo con nuestras tendencias individuales como sujetos sociales, sino que estamos determinados por los impulsos de una excitación, miedo, entusiasmo o violencia que corresponden a la disposición de ánimo del grupo al que pertenecemos o en el que nos encontramos. La razón de este grupo puede ser más unitaria y unívoca que la del individuo.

La realidad social es un proceso que surge y se activa cuando el individuo entra en contacto con otros y establece relaciones autónomas.

La teoría de las categorías sociales de Emile Durkheim dice que personas con características sociales semejantes pueden mostrar un comportamiento similar. Las características sociales más importantes que intervienen en este fenómeno son: la educación, el ingreso económico, la ocupación, el factor étnico, la religión, la edad, sexo y ubicación geográfica.

Por otra parte y con relación al concepto de conglomerado urbano, Blake y Haroldsen lo consideran como una creación de la edad moderna, es un escenario de ideas y pautas de comportamiento compartidas que atraviesan en sociedades complejas todas las líneas socioeconómicas y las agrupaciones subculturales; involucra a grandes colectividades, sus miembros están dispersos en zonas muy amplias y esta influenciado por divisiones políticas (delegaciones, municipios, entidades federativas, etcétera) es en teoría, igualitaria -pero no en la práctica-, la sociedad urbana es heterogénea en lo que respecta a religión, trasfondo moral y estilo de vida; sus integrantes responden a los fenómenos de convivencia colectiva y al mismo tiempo presentan un carácter de anonimato.

El conglomerado urbano ha experimentado un desarrollo tecnológico complejo y su interacción es a través de los procesos de comunicación colectiva. Las ideas y pautas de comportamiento que se comparten sirven como líneas de referencia e identificación para los miembros de la sociedad. Muchos identifican al conglomerado urbano con el concepto de *masas* como una suerte de mínimo común denominador que cubre y oculta la diversidad¹⁶, para otros es mucho más que una masa indistinta de edificios, actividades y vías de circulación¹⁷.

Lo que no cambia, ya hablemos de públicos, masas o de conglomerados urbanos, es que la sociedad es una abstracción integrada por grupos mas o menos numerosos donde la unidad es el sujeto.

Así como se aprecia en los fundamentos de la ciencia, que la sociedad no puede ser comprendida como un ente estático, inamovible; sino que deviene, es un sistema de referencia que se actualiza continuamente, es un concepto dinámico.

¹⁶ Reed H. Blake y Edwin O. Haroldsen *Taxonomía de conceptos de comunicación*, Nuevaomar 1977 México DF, pag 129-130

¹⁷ Comentario de Manuel Castells cuando aborda el tema de la estructura urbana y ciudad, pag 173 de su texto *Problemas de investigación en sociología urbana*, citado con anterioridad

2.2.1.1 El artista como miembro de su sociedad

El creador con las herramientas propias de su perfil consciente o inconscientemente, analiza el factor social, su dinamismo, su hetero u homogeneidad para estructurar un discurso estético e intelectual, para adaptar, conciliar o conservar espacios capaces de generar respuestas, actitudes, emociones o reflexiones para, en síntesis, establecer la experiencia estética.

Una manera de asomarnos al contexto social de diferentes épocas es a través de las expresiones artísticas, donde se aprecian lo que se conoce como vanguardias, el inconsciente colectivo, los motivos de insatisfacción y tal vez hasta la iconografía de los sectores dominantes.

Por ejemplo durante la prehistoria los rituales animalísticos, realizados a través de la pintura o las señales de carácter rupestre son un reflejo de su realidad social con un fin y una función concreta, reflejan la percepción de su entorno; la experiencia plástica se conformó como el eje del proceso mágico de vida.

En su momento, el arte bizantino ostentó a través de sus manifestaciones plásticas el sincretismo del pensamiento de su sociedad; una comunidad de cultos paganos que conforma, con el *sueño de victoria* de Constantino, el *Imperio Cristiano* y el culto a un Dios; victoria con referentes militares, sociales en términos dogmáticos, pero también territoriales y de economía: La sociedad productiva establece su identidad a partir de un binomio inseparable entre desarrollo económico y culto religioso-político.

La sociedad medieval ponía el arte al servicio de la religión. Es la fe sobre la razón. La aparición de los gremios, junto con el desarrollo de las ciudades, generó cierta riqueza como consecuencia de la actividad servilista: artístico-artesanal.

Podría citar algunos ejemplos en diferentes momentos en la historia del arte donde el creador y el producto artístico han estado a disposición del desarrollo económico de sociedades cortesananas, de la vida costumbrista, de la iglesia, del realismo social, confirmando la utopía de Benedetto Croce¹⁸ sobre el arte puro, *arte por el arte*. Sin duda es una posición idealista ya que indiscutiblemente somos parte de una sociedad y el arte ha sido la expresión de la misma, es el lazo que establece identidades entre sus miembros, bajo diversas circunstancias históricas.

Al pensar en la producción artística en la actualidad, pienso en conceptos que sean comunes a la conciencia, a la necesidad emocional, inclusive a los placeres de la sociedad a la que pertenezco. Pero al reflexionar en la producción artística en la actualidad también pienso en el desarrollo tecnológico, económico y en las circunstancias actuales como la globalización, la inmediatez de los medios de comunicación –resaltando la capacidad persuasiva de la tv- y la disminución del nivel de vida de la población –que modifica los hábitos de consumo y costumbres de la sociedad-, conducen a limitar el poder económico en las clases altas, definen al público consumidor, pero sobre todo conducen al creador para que su producción sea susceptible de circular en el mercado; el quehacer artístico es circunscrito y en ocasiones condicionado por circunstancias económicas.

Surgen muchas preguntas sobre la relación entre la estructura social, su producción y el consumo artístico en nuestros días: ¿Cómo inciden los cambios de la estructura económico-social en la

¹⁸ Ramos Samuel *Obras completas* tomo I UNAM México 1990 pag. 13

producción artística? ¿Cómo se representa la relación entre los artistas y la estructura social en la producción? ¿Somos testigos de un esfuerzo homogeneizante?

Oscar Olea opina, con respecto a la estética colectiva o social, que atañe a la urbe como totalidad y la resume de la siguiente manera –en función a los conceptos de Carlos González Lobo en los Seminarios de Arte Urbano en la UNAM-¹⁹: *La metrópoli actúa como regulador de la conducta estética de los ciudadanos hay una relación dialéctica entre esta conducta, el intelecto y la vida nerviosa, que configura a la sensibilidad colectiva. Vivir en la ciudad (al menos en esta ciudad de México) genera una práctica estética negativa, ya que sus significaciones son confusas y alienadas y porque en ella, la estética se refugia en prácticas privadas discontinuas y privilegiadas. Esto niega lo que la práctica estética como articulador cultural colectivo y como estructurador de la vida cotidiana: conformar de continuo y no en momentos excepcionales la conducta misma de los seres humanos en su participación cultural.*

Es importante reconocer que la participación civil e ideológica en nuestro país en la década de los sesenta desencadenó un debilitamiento del aparato de gobierno, originando un escenario propicio para el desarrollo artístico a partir del rescate del folklore, favoreciendo también el enriquecimiento de otras formas artísticas – como las musicales y dancísticas-, y apuntalando los esfuerzos por crear una emancipación económica y cultural en el país.

En su momento el realismo social ofreció obras de carácter público con una característica muy clara: su interés por llegar a las masas, a diferentes públicos a través del mural y de la estatuaria de grandes dimensiones: *El muralismo* y el desarrollo de la Escuela Mexicana de Escultura, en nuestro país fueron parte fundamental de la geografía social de su época, después, la *gráfica del 68* representó la profunda herida social y posteriormente el *geometrismo mexicano* la búsqueda de un lenguaje diferente con un discurso de apropiamiento y reencuentro cultural.

Es importante advertir el contexto social de la producción plástica; la sociedad sufre modificaciones ideológicas generacionales y a menudo el motor o el impulso creador es otro. *No todo es posible en cada situación histórica y en todas las circunstancias sociales imaginables. Las mismas situaciones históricas, que nunca son completamente iguales, suelen admitir diferentes formas artísticas, mas aquellas que llegan a producirse, alcanzan un significado nuevo, especial y común, por su relación con las condiciones sociales contemporáneas*²⁰.

En cada situación social se puede dar un número imprevisible de equivalentes artísticos. A menudo sucede que la diferenciación de las formas sociales y una situación social permite elegir entre varias tendencias artísticas.

A las formas sociales responden distintas formas estilísticas, pero los cambios artísticos no producen consecuencias sociales considerables.

Durante el primer periodo del modernismo²¹ el arte rompió deliberadamente con sus lazos sociales y se retrajo para resguardar su esencia creadora y la deshumanización fue la consecuencia de la inquietud espiritual del artista ante las sociedades capitalistas.²²

Es así que para la mayoría de los artistas de principios del s. XX una obra era un mundo independiente de creación pura con identidad propia, Kasimir Malevich indicaba que *al arte ya*

¹⁹ Oscar Olea *El Arte Urbano* - UNAM Coordinación de Humanidades - Mex. 1980 - p49-52

²⁰ *Fundamentos de la sociología del arte*, Hauser Arnold, Guadarrama 2ª. Edición 1982 pag. 38

²¹ Gabilik, en su texto *¿Ha muerto el modernismo?*, hace referencia a dos grandes momentos del modernismo el primero –y más álgido- aproximadamente de 1910 a 1930 y el periodo tardío entre 1960 y 1970

²² "El concepto del arte por el arte es el mejor ideal de una época materialista, supone una respuesta instintiva contra el materialismo y contra la existencia de todo lo útil" Kandinsky

no le interesa servir al estado y a la religión, ya no desea representar la historia de las costumbres, no quiere tener nada que ver con el objeto tal y como cree que puede existir en sí y por sí mismo al margen de los objetos..

Para muchos artistas la abstracción era, en esos días, casi una teología estética. El arte moderno era disidente y retraído, se enfrentaba al orden social y buscaba su propia libertad y autonomía y sin embargo durante las décadas de los años sesenta y setenta surgen ejemplos de un formalismo centrado en sí mismo despojando al arte abstracto de ese papel discordante en el marco social; las innovaciones estilísticas –en la pintura- en gran medida eran sin pretensiones revolucionarias ni religiosas.

El arte siempre tuvo un compromiso social, hasta la época moderna; el arte clásico es concreto con el claro sentido de vinculación en un encargo público. El arte moderno es libre y abstracto. Al no tener encargos de orden público se debe distinguir por su singularidad y excelencia.

En contraposición, para los marxistas el verdadero arte estudia la realidad social y política que se esconde tras las apariencias. La estética marxista exige que el arte reproduzca las relaciones sociales y nos ayude a reconocer y cambiar la realidad social, consideran espiritualmente estéril y corrompida la idea de que el arte tenga una función puramente estética e individual.

Carlos Marx constantemente repetía que el arte tiene una realidad humana y social y debe integrarse a un mundo de significados: no es una realidad aparte, la obra alcanza su valor supremo junto con y a través de otros valores de orden social, moral y religioso.

En la actualidad es importante reflexionar sobre el papel que desempeña el arte en la sociedad y tal vez se deban considerar ambas posiciones; por una parte el sentido del arte como expresión del individuo y por otro lado el arte como medio de representar las necesidades sociales, de señalar los intereses colectivos o como satisfactor emocional de grupos heterogéneos.

Hoy día, en el principio de este siglo XXI ¿El artista se compromete con su sociedad, le interesa comprometerse? ¿El artista esta consciente de que forma parte de su contexto social, económico y político?

Lo que resulta evidente, y tal vez con ello se visualice esta esencia del compromiso social, es el uso por parte de los creadores de nuevos medios de expresión como la informática, los medios electrónicos de comunicación y el desarrollo de la interdisciplina: la danza, el teatro, el cine, la música y la plástica, que con el apoyo de la tecnología intenta descubrir expectativas y extender vínculos de identidad entre los miembros de los diversos públicos de la sociedad contemporánea.

2.2.1.2 Precusores de la sociología del arte en los siglos XIX y XX, breve reseña

Las perspectivas actuales en la investigación de la sociología del arte están determinadas por algunas ideas que surgieron durante el s. XIX, así como a teóricos como Taine, Guyau, Proudhon, Tocqueville y Winiarski.

Taine y su filosofía del arte intentan hacer comprensible la esencia de la obra de arte en la perspectiva social subrayando, junto a la necesidad de investigar el efecto de la obra de arte en la sociedad, el análisis de las unidades sociales que rodean al artista, *llegamos a establecer la regla de que para entender correctamente una obra de arte, un artista o un grupo de artistas hay que imaginarse con exactitud el estado general del espíritu y de las costumbres de los tiempos a los que pertenecieron ellos*²³.

Aunque la comprobación de Taine de la interdependencia entre obra de arte y sociedad circundante no era nueva en su tiempo, aquí aparece ligada a la exigencia de que mediante la observación requiere de las costumbres de una época para comprenderse su efecto e influencia en el nacimiento de creaciones artísticas.

Por su parte, Augusto Comte coloca al arte como reformador y reorganizador social, convirtiéndose en una *fuera positiva* que a su manera colabora en la construcción de una sociedad nueva y mejor de acuerdo a las exigencias reconocidas.

Las excitaciones estéticas van acompañadas de conmociones sociales que están en la conciencia del individuo y juntas provocan impulsos de acción. Mediante este efecto conjunto tienen *carácter de sociabilidad todos los sentimientos estéticos suscitados por nuestros semejantes*²⁴.

J. M. Guyau supone que la conciencia de quienes reaccionan ante las obras de arte provoca una *conciencia social, colectiva* que no resulta de la interacción de los contempladores de arte entre sí, sino del paralelismo de sus reacciones frente a la creación artística.²⁵

La obra de arte determinada simultáneamente por el individuo y la sociedad tiene efectos estéticos y sociales de los que, como resultado de la acción humana, se forma un *mundo nuevo* al lado del real.

El artista crea ese *mundo nuevo* llamado así por Guyau por cuanto *reclama*, según destacaron Proudhon y Comte, al hombre en el ámbito de su sensibilidad y eso puede hacerlo solo, según Taine, en cuanto se refiera a la realidad que circunda respectivamente a los hombres. Muchos autores subrayan el intenso entrelazado estructural del arte en su presente, no solo en un aspecto estético, también y simultáneamente en un aspecto social.

Por su parte Alexis de Tocqueville aclara que el florecimiento del arte esta ligado a la sociedad vivida por ellos –los artistas- y solo ella es capaz de hacerlo posible; opinaba que el lento cambio de la sociedad desde la sociedad aristocrática, pasando por la burguesa hasta la democrática, solo puede tener efectos negativos para el arte.

Los teóricos del s. XIX se mostraron pesimistas sobre la investigación sociológica en torno al arte; Comte es la excepción pues se esforzó por una visión socio-reformista y orientada al futuro.

²³ Hippolyte Taine, *Philosophie der Kunst*, 2ª ed. Jena 1907, citado por Hans Peter Thuru en la pag. 81 del texto de Alphonse Silbermann y König *Los artistas y la sociedad* ed. Allá, España, 1983

²⁴ Jean-Marie Guyau, *Die Kunst als soziologisches phänomen*, Leipzig 1912 pag. 48

²⁵ *idem*, pag. 40

Después de la Segunda Guerra Mundial se desarrolló en la sociología alemana el interés por la investigación del significado social de los fenómenos artísticos.

Leopold von Wiese en el Séptimo Congreso Alemán de Sociólogos en Berlín (1930)²⁶ propuso la continuación de las investigaciones iniciadas en el s XIX y citando a Guyau le adjudicó al arte *una de las más altas formas de sociabilidad* e intentó situarlo en el contexto de su teoría sociológica de las relaciones. *El arte aparece como un campo en el que los hombres se ligan o se sueltan entre sí.* El arte debe ser entendido y analizado sociológicamente *como un complejo de relaciones interhumanas* su fuerza socializadora se debe comprender como algo específico, porque solo vive de la unión de lo estético con lo social.

Von Wiese recurre a esta tesis después de la Segunda Guerra, al reprocharle críticamente al arte moderno que no tenía la intención de, mediante su innata *fuerza de socialización* suscitar en los hombres un sentir y un actuar comunes.

El arte moderno logra muy rara vez liberar al hombre de su sociedad.

El tratado de Wilhelm Hausenstein (1913) *Ensayo de una sociología de las artes plásticas*²⁷ es una combinación de perspectivas histórico sociales y espirituales, a través de la historia de las formas y del contenido... *el dominio de la existencia solo se le puede enseñar al individuo por la corporación, siendo este el presupuesto formal de toda cultura original y plenamente artística significa una relación imperativa con el mundo de los objetos y la facultad de abstracción de lo formal...*

Hausenstein presume que el artista tiene la tarea de dar a su sociedad nuevos impulsos en los que se mantengan vivas sus fuerzas formales y a la vez sean transformadas artísticamente.

*El arte se plenifica cuando se traduce más puramente la vitalidad de una época en la específica significación expresiva del arte en equivalentes formales*²⁸.

Asimismo los ensayos de Karl Mannheim consideran los documentos artísticos y culturales como testimonios del espíritu del tiempo *del espíritu de la época*, no considera la relación del efecto, motivada estéticamente y socioculturalmente entre las configuraciones artísticas y su entrelazamiento con el pasado, presente y futuro culturales.

Max Weber, por su parte, enfatiza la necesidad de hacer concordar las categorías de la sociología del arte con el hecho de la dinámica diferente de arte y ciencia dentro del desarrollo histórico sociocultural. Weber pone de manifiesto que la categoría del progreso contenida latentemente en todos los conceptos científicos, no se halla en igual medida en las configuraciones artísticas.

Esto conduce a la circunstancia de que la parte del contenido objetivo de la verdad posible en el arte y la ciencia es en cada uno diferente y por ello la adecuación de los conceptos científicos y también los de la sociología del arte, a los fenómenos artísticos que han de investigarse deben examinarse de nuevo constantemente.

No hay categorías sociológicas de validez absoluta para la dilucidación de enunciados artísticos, sino que más bien se trata de un instrumental que ha de comportarse relativamente por medio de su objeto y tan solo de esta relación recibe su valor²⁹.

²⁶ citado por Alphonse Silbermann y König, *Los artistas y la sociedad* pag. 86

²⁷ Wilhelm Hausenstein *Versuch einer soziologie der bildenden Kunst* en Archiv für sozialwissenschaft und sozialpolitik tomo 36, 1919 pags. 758 - 794

²⁸ *idem*, pags. 760 - 761

²⁹ Esta idea coincide con la expuesta en el marco teórico, al principio del presente documento.

Los trabajos técnicos de Arnold Gehlen y Mohammed Rassem, ponen en claro la necesidad de una diferenciación fundamental en el análisis sociológico de las artes plásticas, esto es debido a la confusión sobre la tarea y el sentido de una participación de la sociología en la investigación de la obra de arte plástica y la defectuosa diferenciación entre análisis histórico y análisis del presente de las artes visuales.

El ensayo de Rassem propone la aproximación sociológica a las artes plásticas como fenómeno actual mediante la aplicación de conceptos orientados históricamente para mostrar que la sociología de las artes plásticas debe diferenciar rigurosamente entre los intentos historiadores de explicación y las posibilidades de análisis referidas al presente.

Todo lo anterior hace suponer que la contribución de la sociología de las artes plásticas se encuentra en el ámbito de la investigación del presente y que es aquí donde se han de esperar los resultados más relevantes para aclarar, por una parte la pregunta de los determinantes sociales de la producción estético-artística y por otra los determinantes sociales de la recepción del arte.

Así la relación entre historiadores y sociólogos del arte se reconfigura en cuanto que la historia del arte se orienta a la investigación de los factores propiamente estéticos de la creación artística y la sociología del arte al análisis de los determinantes sociales de la realización y de su recepción o impacto en la sociedad.

*... el arte como resultado de relaciones interhumanas significa la categoría de un valor social y que la obra de arte es el objeto que transmite el valor en el que la relación puede desarrollar, exponerse y experimentarse vitalmente*³⁰. Marta Mierendorff y Heinrich Tost confirman el pensamiento de von Wiesen sosteniendo lo citado con anterioridad y definen al arte en su doble función: como medio de expresión a partir del artista y como medio de comunicación si se toma en cuenta su recepción en el público: La obra de arte.

Después de la segunda guerra mundial, Silberman asegura que las metas de la sociología del arte deben ser: *ilustrar el carácter dinámico del fenómeno social del arte en sus diversas formas de expresión, elaborar un camino de aproximación a la obra de arte que sea comprensible generalmente, convincente y valido y desarrollar leyes de pronóstico que permitan decir que si esto o aquello ocurre, entonces es probable que esto o aquello se producirá*³¹.

La sociología del arte está en la actualidad, en condiciones y de acuerdo con el desarrollo de su instrumental o serie de herramientas de investigación, de formular enunciados sobre la función social de la obra artística a partir del análisis de su recepción.

Silberman desarrolla la idea sobre la *vivencia del arte* como categoría central *punto de partida y centro de toda consideración de la sociología del arte*. Coloca junto al análisis de la producción artística y el estudio sistemático del contenido de doctrinas y tendencias, en primer línea al factor psicológico de la creación como interacción constituida por la obra de arte y el espectador.

Las variables y particularidades del público deben ser comprendidas como condicionadas por el modelo cultural de una sociedad, porque éste acuña tanto a la producción de arte, la obra misma y su impacto.

³⁰ Marta Mierendorff/Heinrich Tost, *Einführung in die Kunst-soziologie*, Colonia Alemania 1957 pag. 30 citado en Los artistas y su sociedad de Alphonse Silberman y Rene König

³¹ Alphonse Silberman y Rene König, *Los artistas y su sociedad, (Künstler und Gesellschaft)* Editorial Alfa España 1983, pag. 91

Arnold Hauser coincide con Silbermann en la constatación de que el arte siempre está condicionado socialmente, pero que no todo el arte es definible sociológicamente: *Así, ante todo, no es definible sociológicamente la calidad artística; ésta no tiene ningún equivalente sociológico*³².

Hauser amplía esta idea en el sentido de que, de acuerdo a la existencia simultánea de diversos estratos sociales dentro de una estructura social debe suponerse también la existencia simultánea de diversas formas y manifestaciones en el arte. Esta coexistencia de estratos y de sus culturas específicas conduce a una competencia también en el ámbito de las formas artísticas de expresión.

Mientras que Taine en el siglo XIX postulaba la relación de los productores de cultura con las normas sociales para que las obras de los creadores recibiesen un grado de beneficio que sirva a su sociedad, muchos teóricos actuales de la relación entre arte y sociedad suponen que el vínculo directo de la producción artística con los preceptos culturales de la sociedad puede tener un efecto corruptor en el arte mismo.

Vytautas Kavolis reflexiona sobre el encuentro o contradicción entre la obra artística y las estructuras sociales, su punto de partida es la tesis de que el arte reacciona en sus contenidos a las transformaciones sociales³³.

Kavolis supone que el arte representa algo social, mientras esta manifestación coincida con los estándares culturales válidos; pero al contrario, si se presenta el conflicto, el arte tiende más bien a apoyar los estándares preestablecidos y no la realidad social. En este caso los estándares *... tienen primacía en la determinación del contenido del arte...*³⁴ fortaleciendo la cultura existente.

Cualquiera que sea la relación entre arte y estructura social, será siempre una relación culturalmente medida; la legitimación o la oposición como posibles formas extremas se realizan por medio de la influencia en valores culturales que se insertan entre el arte y la sociedad. Ante todo, la orientación valorativa del artista decide su posición frente a la sociedad y a la estructura social.

Kavolis supone que el miembro unificador de las actitudes valorativas y de las formas artísticas que han de crearse es la *congruencia psicológica*, que se presenta directamente según la intensidad de la afinidad, *las orientaciones de valor pueden constituir uno de los principales sistemas de referencia del arte*, el arte de cualquier género solo puede existir y lograr efectos socialmente cuando entra en contacto de alguna manera con la sociedad.

La existencia del arte –dice Franz Adler– en su ejercicio cotidiano y en su gozo diario puede y debe ser vista como consciente e inconsciente colaboración de productores y consumidores. Como en todas las otras ramas de la vida social, también aquí la colaboración debe predominar sobre la competencia si es que ha de crearse algo, sea arte, ley, ciencia, religión, familia o estado³⁵.

³² *idem* pag. 92

³³ Vytautas kavolis. *Art Content and Social Involvement* EU, 1963 pags. 467 - 472

³⁴ V. Kavolis, *loc cit* pag. 468

³⁵ Citado por Silbermann en su texto *Los artistas y la sociedad*, Alfa Editorial, España 1983, -pag. 96

Capítulo 3

SEÑALES, ARTE PÚBLICO

Señales arte público. Obra personal

3.1 La señalética

El signo

Las señales son signos de comunicación; el signo es un estímulo cuya imagen mental está asociada a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación.¹

El signo es siempre la marca de una intención de comunicar un sentido, su función explícita consiste en transmitir informaciones apropiadas para coordinar acciones, permitir, dirigir la circulación o los movimientos de conjuntos.

El signo tiene una sustancia y una forma, por ejemplo un disco rojo de *alto* en sí mismo constituye la sustancia, en cuanto a la forma está definida como la relación de la señal con las otras señales del sistema; los sistemas varían según su complejidad y su grado de estructuración², se distinguen también por la naturaleza de los signos usados, tienen en común su carácter estrictamente monosémico y un alto grado de convencionalidad que es siempre explícita y constrictiva.

La codificación es un acuerdo entre los usuarios del signo que reconocen la relación entre el significante y el significado y la respetan en el empleo del signo. Cuando más vaga se torna la convención entre los usuarios, el valor del signo varía en mayor medida con ellos. La convención posee un carácter estadístico y depende del número de individuos que la reconocen y la aceptan en un grupo dado. Cuando más amplia y precisa es la convención el signo es más codificado. El signo se basa en una relación convencional entre significante y significado y puede ser motivada o inmotivada. La motivación no excluye la convención.

Pierre Guiraud distingue a los signos motivados o arbitrarios con el nombre de iconos (*i.e.* imágenes) o de símbolos y entre estos integra los *símbolos matemáticos* o de *lógica simbólica*.

La función del signo es comunicar ideas por medio de mensajes, esto involucra un referente, (una cosa de la que se habla) un código, un medio de transmisión y un destino.

Guiraud describe las funciones del signo³:

Referencial (relación mensaje objeto), considera evitar la confusión entre mensaje y realidad codificada.

Emotiva (relación mensaje emisor) expresa nuestra actitud con respecto al objeto⁴.

Connotativa (relación mensaje receptor) la fuerza del signo puede dirigirse al intelecto –señalizaciones operativas militares o laborales- o a la afectividad del receptor –códigos sociales y estéticos que tienen como objetivo movilizar la participación del receptor-.

Estética (relación del mensaje consigo mismo) las artes crean mensajes que en su calidad de objetos y más allá de los signos inmediatos, son portadores de su propia significación.

Fática considera signos que sirven esencialmente para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación para verificar si esta funcionando, es como atraer la atención del receptor. El referente del mensaje fático es la propia comunicación, el contenido de la comunicación en un momento dado tiene menos importancia que el hecho de la presencia y reafirmación de adhesión a partir del signo.

Metalinguística define el sentido de los signos.

¹ Guiraud Pierre, *La Sermología* - Siglo Veintiuno editores, 16 edición, México 1989 - pag 33

² op cit pag 69

³ op cit , pags 12 - 23

⁴ Las funciones referencial y emotiva son complementarias y concurrentes en la comunicación, una es cognoscitiva y objetiva y la otra es afectiva y subjetiva

Muchas de estas funciones se encuentran mezcladas, en diversas proporciones, en un mismo mensaje, dominan según el tipo de comunicación.

Las funciones *referencial* y *emotiva* son características de la comprensión y el sentimiento, son radicales. La emoción se manifiesta como la incapacidad de comprender v.g., el amor, la sorpresa, el miedo, inhiben la racionalidad que no comprende lo que sucede, la emoción en un desorden de los sentidos. La comprensión se ejerce sobre el objeto y la emoción sobre el sujeto.

Por su parte la palabra señalética, en las acciones empíricas del hombre, significa *poner señales o hacer señales para orientar*. En la práctica, significa una forma de comunicación social y etimológicamente *un sistema de escritura por medio de signos orientativos de señalación* (del griego *graphein*, que significa escritura, dibujo, trazo).

El concepto nace de la ciencia de la comunicación social así como de la semiótica y es una disciplina técnica que colabora con la ingeniería de organización y acondicionamiento del espacio, responde a la necesidad de información y orientación provocada por el fenómeno de movilidad social y sus servicios en todos los ámbitos⁵

En este contexto la movilidad social es una acción que implica la idea de circunstancialidad. El paso y permanencia por los espacios es temporal, esporádicos y el entorno adquiere la característica de indeterminación, generando dilema en la organización del flujo en grupos itinerantes concentrados en espacios determinados. La señalización debe cumplir a cabalidad sus funciones, debe ser instantánea, informativa, inequívoca y universal además de resolver las necesidades de información y orientación de individuos itinerantes en situaciones diversas.

⁵ Joan Costa. *Señalética*. Universidad de Barcelona. España 1987 pag. 9-10

3.1.1 Origen. Características generales de la señalética

Obedece al instinto humano de orientarse a sí mismo y a otros por medio de objetos y marcas. Desde piedras pintadas en el camino para delimitar territorios, señales rupestres con fines rituales, obeliscos o torres con marcas para orientar a grandes peregrinaciones definiendo rutas.

Los primeros intentos de señales viales se remontan a Francia y sus reglamentaciones corresponden al año 1607; el decreto de 1811 clasifica las rutas imperiales (que serán después rutas nacionales), en 1853 se estipula que los mojones kilométricos deberán ser de piedra pintados de blanco con las señales en negro y ubicados a la derecha de la ruta, así como la identificación de las calles y casas.⁶

La impresión de libros y mapas redescubrió el uso de signos –particularmente flechas-⁷ El mundo comercial desarrolla paralelamente sus sistemas de señalización publicitaria con un lenguaje inmediato, realista y absolutamente representativo.

El 25 de noviembre de 1889, Pierre Benjamin Brousser publicaba en Francia la monografía titulada *La circulación humana por las señales en el suelo*, el sistema se estructuraba en tres partes: la *Dirección* en la que uno se mueve, la *indicación* del recorrido a seguir y el *destino* al que uno se dirige. Abarcaba la codificación de las señales por medio de los *colores*, con sus accesorios y combinaciones –los colores habían sido tomados del código de la marina: verde, rojo y amarillo más el negro y el blanco-, las *formas*, las *inscripciones* y sus *abreviaturas*.

Las necesidades de señalización se incrementaron de manera proporcional con el crecimiento y desarrollo de la sociedad. Organizaciones como Renault, Citroen y Michelin entre otras, vigentes hasta nuestros días, donaban al gobierno la señalización para agilizar el tránsito en la ciudad y para aumentar la seguridad en las carreteras (con la inclusión promocional de cada una de las marcas en el respaldo de los diferentes paneles).

En las convenciones sobre circulación y señalización vial de 1909, 1926, 1931 y del protocolo de 1946 se analizaba la necesidad de que Europa y América unificaran sus sistemas, sin éxito. Posteriormente los europeos decidieron eliminar inscripciones escritas en lengua natal en las señales, para dejar únicamente los símbolos.

A través de una larga evolución de las señalizaciones, se ha instaurado un lenguaje universal que configura, en síntesis, los dos grandes soportes de la señalización vial: señales perpendiculares a la línea de tierra y señales marcadas en el suelo.

Las características de la comunicación señalética son⁸:

Finalidad: funcional y organizativa, su finalidad es la información inequívoca.

Orientación: informativo, didactismo inmediato, es evidente la participación activa de propio individuo que organiza su flujo o movilidad de acuerdo a sus necesidades gracias a la orientación de las señales.

Procedimiento: visual, la comunicación es a través de percepción visual, puede apoyarse de sensaciones que incidan en otros sentidos⁹.

Código: signos, icónicos, simbólicos, que son formas signílicas concentradas –monosémicas-.

Lenguaje icónico: universal, lenguaje realizado a través de pictogramas que tienen la posibilidad de ser leídos o comprendidos por grupos étnicos e idiomáticos diversos.

⁶ op cit pag 46

⁷ En la señalización, la flecha es un elemento esencial como indicador de dirección, el origen de la flecha es incierto: proviene de la cultura de los pueblos cazadores o de los pueblos guerreros, los relojeros medievales la copiaron de las lanzas y alabardas que se utilizaron como indicadores. A través de la brújula y la rosa de los vientos, la flecha se introdujo en la cartografía para indicar el sentido del curso de los ríos. Op cit pag 49

⁸ op cit pag 151 La señalética para los discapacitados visuales llega a través de sonidos y referencias táctiles y un ejemplo de esto, en la actualidad es el Sistema de Transporte Colectivo Metro de la Ciudad de México donde existen canales al extremo derecho del piso de los andenes y pasillos generales para guiar al usuario y sonidos que notifican la llegada y salida de cada estación.

Estrategia del contacto: mensajes fijos, *in situ*, establecimiento de espacios públicos de comunicación fijos en su espacio determinado para favorecer el desarrollo de los flujos masivos.
Mensajes estáticos

Presencia: discreta y puntual, las señales se ubican en espacios estratégicos de coincidencia con las necesidades de información que suscita una situación ambigua, es decir las señales deben estar donde se presenta duda por parte de un usuario.

Percepción: selectiva, a pesar de que se ubican diferentes señales en espacios públicos, el usuario siempre seleccionará inherentemente la adecuada a su momento.

Funcionamiento: automático e instantáneo, ofrece una reacción mecánica que funciona sin ser dirigida por la voluntad de hombre, pero con su consentimiento. Puede existir un intervalo casi nulo entre causa y efecto –en términos de fracciones de segundo–, entre mensaje y receptor pero al mismo tiempo están relacionados, *id est*, el efecto es resultado de la causa.

Espacialidad: secuencial y discontinua, el usuario tiene la libertad de dar lectura de las señales de acuerdo a sus necesidades, no es como una historieta que debe leer con atención el primer cuadro para comprender el resto y así sucesivamente

Persistencia memorial: extinción instantánea, las señales se presentan de manera puntual, para uso individual, el mensaje llega al interés del usuario y después de cumplir con su función se borra del campo de la consciencia.

A decir del presidente del Área de Signos y Símbolos del Instituto de Artes Gráficas de América, Thomas H. Geismar con relación a la señalización: *...pensamos que si son utilizados con propiedad los símbolos pueden desempeñar un papel importante para facilitar la comunicación y la orientación...un conjunto de símbolos bien concebidos y diseñados pueden alcanzar una amplia aceptación*¹⁰

¹⁰ *Símbolos de Señalización* - Instituto de Artes Gráficas de América - G. Gili, México 1964, pag 14

3.1.2 La señalización y la ciudad de México, antecedentes

Por otra parte el desarrollo urbanístico¹¹ de la Ciudad de México ha sido complejo para llegar a lo que actualmente es y podemos advertir que los problemas de ayer y hoy son comunes: la sobrepoblación y una desconexión en la praxis del urbanismo en sus tres principales líneas: el diseño urbano, la aplicación de la racionalidad cinético-técnica y la acción social en el ámbito público.

Con la intención de contextualizar la señalización y su uso en la ciudad de México me permito integrar algunos antecedentes.

Con respecto a las primeras señalizaciones en la ciudad de México, se decía desde septiembre de 1887 que la nomenclatura de las calles se encontraba formada según las ideas que prevalecían desde los primeros años de vida de la nueva ciudad, no obedeciendo a ningún principio racional, pues en una misma línea de calles había veinte o más nombres caprichosos y sin intención referencial, de tal manera que para éstas fechas no tenían significado.

Estos nombres no situaban las calles, por lo que reinaba un gran desorden y confusión, de tal manera que el 27 de diciembre de 1887 se deroga la pasada nomenclatura adoptando el sistema numérico que en su momento fracasó porque la gente estaba muy acostumbrada a llamar a las calles por sus anteriores nombres.¹²

El 4 de agosto de 1903 y a principios de 1904, se nombraron dos comisiones especiales para el estudio de una nueva nomenclatura de la ciudad, ambas coincidieron en los conceptos del dictamen, de tal manera que el 15 de junio de 1905 se dictaron bases fundamentales en su organización:

I Quedarán abolidas las nomenclaturas numéricas y nominales que existen actualmente en las calles, así como la numeración de las casas.

II Se adoptará para nomenclatura el sistema nominal, o sea, el de designarlas con nombres, prefiriéndose los propios de poblaciones, personajes célebres, de acontecimientos o fechas notables, a otros que haya motivo para recordarlos. Hasta donde sea posible se conservará el mayor número de nombres de los antiguos.

III Por lo general se aplicará un solo nombre a una serie continuada de calles numerándose cada cuadra en orden progresivo a partir de los ejes. Los nombres podrán cambiarse al llegar a una plaza pública o jardín, o por cualquier otra circunstancia que justifique el cambio.

IV Ningún nombre de calle o de serie de éstas se repetirá en puntos distintos de la ciudad.

V Como base de la nomenclatura, se considerará la ciudad dividida en cuatro partes o cuadrantes, demarcados por los ejes que corresponden al cruzamiento de las calles de Santa Isabel y Puente de la Mariscala con la de San Andrés y Mariscala, y sus respectivas prolongaciones.

VI Las casas serán numeradas partiendo de donde principia el nombre de una serie de calles, esto es: del punto más próximo a los ejes, extendiéndose la numeración por toda la calle en orden progresivo, con los números pares en la acera y los impares en otra, y no caminado sino cuando haya variación de nombre de la calle.

VII Los nombres de las calles se podrán en placas con letras grandes y claras en las cuatro esquinas de la calle, y en otras placas se colocará en una o dos de las esquinas, el nombre del distrito de policía a que pertenece y el nombre de la manzana.

IX Hecho el cambio de nombre y de número de las calles, solamente se podrán usar los nuevos en las oficinas públicas, quedando estrictamente prohibido usar los nombre y números antiguos.¹³

¹¹ Entendiendo por urbanización a las actividades relacionadas con el desarrollo y el uso del suelo, opera en varios niveles espaciales interrelacionados –local, rural, suburbano, urbano, metropolitano, regional, nacional e internacional– se preocupa por la mejora y el control del desarrollo en un entorno físico constantemente en transformación en interés del bien común pero respetando los derechos del individuo, hace previsiones para el futuro, facilita la evolución armónica de las comunidades e inicia la acción para la utilización óptima de los recursos, contribuye a la creación del carácter presente y futuro de la organización física, social y económica y de calidad medioambiental. Definición ofrecida por el Consejo Europeo de Urbanistas citado por Sánchez de Madariaga en su texto *Introducción al urbanismo*.

¹² Enrique Espinosa López en *Ciudad de México Compendio cronológico de su desarrollo urbano (1521-2000)*, México 2003, pag. 143.

¹³ Boletín Oficial de enero de 1905. 1. Archivo Histórico de la Ciudad de México p. 757 citado por: Enrique Espinosa López en *Ciudad de México Compendio cronológico de su desarrollo urbano (1521-2000)* México 2003, pags. 143 y 145.

Esta nueva nomenclatura se terminó el 30 de noviembre de 1911, colocándose las placas de los nombres de las calles y números de las casas, tomando en cuenta todas las calles pavimentadas de las colonias Condesa y Roma.

Por otra parte, respecto a la vialidad y el transporte, el boletín oficial del 19 de mayo de 1905 dice que algunas manzanas de la ciudad de México tuvieron que ser derrumbadas para reorganizar la traza en función al saneamiento, iluminación natural, ventilación, para aumentar la posibilidad de la vialidad peatonal y de los carros tirados por animales.

Para transportarse entre las diferentes municipalidades, la población se valía del tranvía, de tracción animal y del automóvil.



3a) Portal de los Mercaderes en los años ochenta del siglo XIX ubicado al lado poniente de la Plaza de la Constitución muestra el sistema de transporte más avanzado en esos años: el tranvía de tracción animal. Colección del INAH.

Los tranvías no eran un servicio público del gobierno sino de una empresa privada que veía ante todo por sus intereses.

En 1902 ya eran 112 kilómetros de vías electrificadas en todo el DF.

Para 1899 el Distrito Federal demarca sus límites a partir de 7 prefecturas colindantes con el Estado de México y el de Morelos respectivamente, llegando a ocupar una extensión de 1 482 kilómetros cuadrados con el siguiente censo poblacional que corresponde al año de 1895:¹⁴

Municipalidad de México	331 781
Prefectura de Guadalupe Hidalgo	12 565
Prefectura de Azcapotzalco	12 065
Prefectura de Tacubaya	27 985
Prefectura de Coyoacán	23 726
Prefectura de Tlalpan	19 629
Prefectura de Xochimilco	48 662
Población total	476 413

Para 1896 se importan los primeros autos, en 1903 ya había 136 y tres años después aumentaron a 800 lo que ocasionó que el gobierno promulgara un reglamento ordenando que en lugares poco transitados la velocidad no se excediera de 40 kilómetros por hora y en los de mayor circulación y aglomeración que no excediera de los 10; no se debía rebasar a coches ni tranvías; al aproximarse a los cruceros debía anunciarse con una trompeta o con un timbre sonoro con el riesgo de asustar a los animales por lo que deberían disminuir su velocidad o detenerse.¹⁵

¹⁴ op cit pags 18 y 19

¹⁵ op cit pag 134 y 135



3b) Primeros camiones urbanos improvisados en 1917, colección INAH

En contraste en el año 2000 el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática INEGI reporta que la población de la capital de la República Mexicana: el Distrito Federal asciende a 8 605 239 y la matrícula vehicular es aproximadamente de 3 925 253 (autos particulares, autobuses de pasajeros de servicio público, trolebuses, microbuses, combis, taxis, motocicletas y automóviles antiguos).

En este contexto no sobra señalar que la superficie de la Ciudad de México es de 18 millones de metros cuadrados y 773.8 kilómetros de longitud en vialidades primarias (avenidas principales)¹⁶

Durante el desarrollo social y económico de la Ciudad de México la señalización ha sido una parte fundamental en el esquema de organización del planteamiento urbanístico, orientación de los diferentes sectores sociales (flujo peatonal y automovilístico) así como en la reestructuración de los espacios de la nueva ciudad para su acondicionamiento vital.



La señalética se desarrolla con el devenir de la sociedad considerando sus particularidades culturales, económicas y políticas. Evidentemente el crecimiento de la Ciudad de México ha sido conforme al poblacional y sus complejidades, por lo que el caos en el uso de espacios de mi ciudad es el *leit motiv* de *Señales*: obra de arte público para sitio específico.

¹⁶ www.obras.df.gob.mx



Señalización al interior de Ciudad Universitaria, Centro Cultural Universitario, noviembre de 2004.

3.2 **Señales, propuesta de arte público para sitio específico.** **Centro Histórico de la Ciudad de México del 24 de abril al 15 de mayo de 2003**

Durante los meses de enero y febrero del año 2003 surge en la ciudad de México un proyecto de producción plástica de carácter público conocido como *Vitrinas* realizado por los artistas visuales Guadalupe Aguilar y Carlos Ortega bajo el seudónimo de *El alacrán con alas*.

Este proyecto surge con la intención de provocar conciencia en el juego de la mirada del espectador que no está condicionado a ver arte y de conformarse como una propuesta dirigida al público incidental, que regularmente no asiste a un museo o a una galería y que puede encontrarse a su paso, en la calle, con espectaculares, bardas o vitrinas.



3c) Periódico Reforma,
10 de febrero de 2003

Aprovechando las cualidades formales de dos vitrinas, *El alacrán con alas* convocó a los artistas del país a proponer obra realizada especialmente para este espacio pensando en el público cuya vialidad es el centro de la Ciudad de México.

Es así como la obra *Señales* –seleccionada en el proyecto *Vitrinas*- se presentó del 24 de abril al 15 de mayo de 2003 en estos dos escaparates ubicados en el número 18 de la calle de Bolívar¹⁷, que actualmente corresponde a un edificio sin ocupación ni comercial o habitacional y que hace esquina con la calle 5 de Mayo en el centro histórico de la ciudad de México.



3d) 5 de Mayo esquina con la calle Bolívar

¹⁷ Este edificio fue construido, por encargo de William Blachford Woodrow, durante los años de 1922 y 1923 por el arquitecto Albert Pepper. Construcción que ha sido, en diferentes momentos, sede bancaria y ocupada como oficinas particulares.



3d) Bolívar No. 18 esquina 5 de Mayo.

Existe, en nuestro país, el antecedente sobre el uso de aparadores para la presentación de propuestas de carácter plástico, ejemplo de esto ha sido el concurso de escaparates del centro comercial *El Palacio de Hierro* en el año de 1998, con evidente línea promocional.

...el Palacio de Hierro ofrece sus aparadores como un espacio alternativo para la realización de instalaciones plásticas y promoción de una comunicación diferente con el espectador: una vivencia estética de una participación colectiva...¹⁸

Los participantes tuvieron acceso a las bodegas de la tienda con el ánimo de obtener recursos materiales para sus trabajos, el tema fue la navidad, algunos trabajaron a partir de discursos religiosos, de tradición social y comercial pero otros hicieron denuncias por la inequidad en nuestro país. Participaron 22 artistas y 5 colectivos.



YOLANDA GUTIÉRREZ

EL
ESPIRITU
NAVIDENO

Palacio de Hierro



FIDY TARCISIO

HOMBRE
Y
NATURALEZA

Palacio de Hierro



ELISEO GALARRIN

CAMARERA

Palacio de Hierro



MARCO ANTONIO PACHECO
Y JOSÉ CASTRO IBARRA

UN PASAJE
NAVIDENO

Palacio de Hierro

¹⁸ Párrafo del documento emitido por los organizadores y jurados -firmado por los escultores Yvonne Domenge y Alberto Gutierrez- con relación a los resultados de la convocatoria



3e) Fichas emitidas por la tienda departamental El Palacio de Hierro, 1998.

Se han llevado a cabo otros proyectos como el de las *vitrinas de las panaderías* (1999 Ciudad de México) donde las fechas populares conmemorativas ofrecieron a los artistas los motivos para su trabajo.

Vitrinas, a decir de sus coordinadores, propone la creación de un arte a partir de lo público y para su ámbito, *...no llevar a la calle obra hecha para otros espacios, en este sentido nos preocupamos por que las instalaciones estuvieran diseñadas para funcionar dentro de una dinámica social, acotada temporal y espacialmente, dirigidas a un público incidental, no especializado y que intentara convertir la experiencia de la audiencia en el sujeto de la obra...*¹⁹

Vitrinas, como pieza de arte público, es un proyecto abierto a la participación de muchas y diferentes individualidades cuyo producto final sólo cobra sentido en términos de esta concurrencia, confirmando que la semiología del espacio parte del supuesto de que toda realidad espacial posee una dimensión significativa que debe servir de fundamento para dotar de sentido a la realidad espacial construida.

Señales se integra al proyecto *Vitrinas* como obra plástica dirigida a un conglomerado urbano que conlleva procesos de percepción dinámicos, se representa con un lenguaje instantáneo que se recrea a partir del concepto de señalización para revalorar críticamente lo real y sus códigos de representación. *Para el artista sociológico, el problema no es mas saber qué representar, cómo representarlo, sino cómo provocar la reflexión sobre las condiciones mismas de nuestro ambiente social y sus mecanismos...*²⁰

El creador inmerso en su contexto puede estar sometido por motivos diferentes para desarrollar su mensaje y crear su propio lenguaje, ya sean demandas religiosas, políticas o por el gusto del galerista.

El caso de la propuesta de *Señales* surge debido a la necesidad de señalar, apuntar y concientizar a mi propia sociedad²¹ sobre el caos en el uso vial y peatonal de espacios en el que vivimos en el Distrito Federal.

La confusión y el desconcierto son generados por las constantes desviaciones de la circulación en la ciudad y se debe a los problemas de carácter urbanístico que acompañan la sobrepoblación, tales como la reestructuración de servicios de urbanización en el primer cuadro de la ciudad y la recuperación de edificios históricos o de orden social como la presencia constante de manifestantes que hacen uso de los espacios públicos o la autoapropiación del espacio para el

¹⁹ www.vitrinas.org mayo de 2003
²⁰ Fred Forest citado por: Nestor García Canclini *La producción simbólica*, Siglo XXI Editores, tercera edición, México 1986 pag. 23
²¹ con respecto a los conceptos de *sociedad* ver capítulo 2

comercio informal y otros conflictos de carácter organizativo como la mala coordinación de los semáforos además de la disposición confusa de los señalamientos públicos.

Esta complejidad en la arbitrariedad y los excesos en el uso de espacios caracteriza nuestra sociedad a todos los niveles de su estructura y lo expreso a través de la representación irónica de iconos sociales de uso masivo como la señalización pública.

Las estructuras formales de las que se vale la propuesta son parte del sistema de organización de la movilización –tránsito- de una comunidad, son pequeños espacios públicos que integran símbolos que señalan, permitiendo, limitando y conduciendo acciones sociales, actividades de la vida en colectividad; *Señales* se realiza a partir de señalizaciones tanto peatonales como para automóviles, ampliamente identificadas por diversos estratos culturales; establece un espacio público indisoluble a la propia existencia de prácticas sociales colectivas; su lectura tiene un abierto carácter lúdico e irónico debido a la transgresión de la señalética; su presencia es la contradicción de su génesis; provoca reacción automática; su contexto contradictorio genera un discurso inesperado entre la comunidad.²²

El mensaje es representado a partir de códigos monosémicos identificados en la calle y reubicados en una vitrina en la misma calle.

Señales en el contexto presentado desarrolla lecturas de diferentes niveles perceptuales que dependen –como he mencionado anteriormente- en gran medida del bagaje cultural y el estado emocional de cada espectador.

Es una obra realizada para sitio-específico, donde *el lugar* es parte del concepto y representa *per se* un señalamiento para acentuar y denunciar nuestra existencia en un caos en el marco ciudadano de tiempo y espacio.

Con respecto a la transgresión de la señalética, ésta se realizó partiendo del uso de algunas señales y de las características del entorno vial y peatonal en las que se ubican.

La más importante contravención es *el movimiento* de cada una de las superficies que contienen los códigos. Recordemos que las funciones de información y orientación de una señal deben ser inequívocas y el mensaje debe permanecer estático, *in situ*. El usuario debe encontrar el mensaje cuando existe la incertidumbre en relación con su necesidad temporal de ubicación.

²² Esto me recuerda una propuesta plástica que presenté con motivo del día de muertos 2002 en el evento que coordinó la DGACU UNAM (Dirección General de Atención a la Comunidad Universitaria) y que se llamó *V Festival Universitario de Muertos* en Ciudad Universitaria en un espacio denominado "Las Islas", en realidad me me pedía una ofrenda que representara a la Escuela Nacional de Música, pero presenté una ambientación que titulé "... y la música murió violentamente", se trataba de la *escena del crimen* acordonada con cinta amarilla precautoria donde se encontraba la silueta en blanco de un contrabajo y un corno francés con casquillos de 22 mm con ciertas anotaciones percenciales. Concluí el montaje, que se ubicaba al lado de dos ofrendas claramente tradicionales, me aleje y me senté para ver las reacciones. Los resultados rebasaron mis expectativas: llegó un grupo de alumnos de secundaria, calculo que entre los 12 y 14 años y sus comentarios fueron halagadores, refiriéndose a la ambientación como la "mas chida" ofrenda, supongo que su identificación fue en función a las series de televisión y a las crónicas de los noticieros sobre la violencia en nuestra ciudad, otros visitantes solo reían y otros más comentaban que le fallaba el color y el olor de muertos, mientras otros pasaban de largo sin mirarla. Me di cuenta, entre otras cosas, que la percepción de la propuesta por diferentes grupos sociales es diversa y las principales variables son la edad del espectador, la condición social y el hecho de integrarse o acompañarse en grupo para establecer su percepción colectiva o individual. La propuesta fue inesperada en su contexto, en este caso se trató de una ambientación dedicada a los muertos, pero no la tradicional ofrenda de muertos, se refería a la realidad actual que es violenta y constante en nuestra ciudad, presentada en un espacio con lecturas de tradición que se valen de sensaciones visuales y olfativas. Este pequeño espacio público presentado con motivo de muertos me permitió visualizar y anticipar algunas reacciones. Considero importante subrayar la importancia de la pluralidad del espectador de estos espacios públicos de lectura variable. Me divertí mucho haciendo el montaje y observando las reacciones.

La obra *Señales* modifica la característica más importante de una señal: la permanencia en su posición que llega a cubrir esta necesidad, por lo tanto se alteran las funciones informativa y orientativa (citadas en las primera páginas de este capítulo).



31) *Señales*

El espacio en el que se presentó la obra *Señales* en el centro histórico de la Ciudad de México, en la actualidad es complejo: por tratarse de una zona de población mayoritariamente flotante, (es decir, que las personas que circulan por el centro vienen de otros sectores de la ciudad para ofrecer o recibir servicios), por encontrarse en un proceso de desarrollo y actualización en términos de servicios urbanos, por ser un espacio de libre manifestación social y por ser la sede de los poderes: federales, religiosos y locales.

Al observar las características de la señalética y las particularidades del contexto, alcanzamos a delinear la complejidad en el tiempo y el espacio en el que cohabitamos.

Señales -con su lenguaje irónico y transgresor- a través de la señalética que diariamente necesitamos para organizar nuestros desplazamientos y espacios, busca generar conciencia sobre este escenario.

SEÑALIZACIÓN USADA	CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL ESPACIO Y EL USO DE LA SEÑAL PARA ESTABLECER TRANSGRESIÓN
	<p>Calles cerradas temporalmente debido a obras o a manifestaciones.</p>
	<p>En caso de sismo o cualquier contingencia no existen señalizaciones ni espacios de protección o resguardo para las personas.</p>
	<p>No existen servicios públicos -sanitarios-, salvo los que se encuentran en restaurantes y hoteles.</p>
	<p>El acceso al subterráneo de algunas estaciones del Sistema de Transporte Colectivo Metro es muy complicado por el comercio informal que se establece a su alrededor.</p>

señalización usada

características físicas del espacio y el uso de la señal para establecer transgresión



Un número importante de calles cerradas por obras o por marchas de manifestantes no permiten continuar o logran desviar el camino



Es constante tropezar con personas en la acera de la calle asimismo es el caso de los automovilistas. En este rótulo se estableció un acento dirigido a la conciencia a partir de la representación de un signo de interrogación sobre una superficie con textura de holograma. ¿Sabes donde estas o para donde te diriges?



No es posible estacionarse en las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México

3.3 Señales y su espacio

Para integrar la propuesta titulada *Señales* en el proyecto de *Vitrinas Arte Público*, ha sido fundamental la revisión del entorno que me permitió visualizar la importancia de reconocer: el espacio, el público y por lo tanto las variables físicas a través de las cuales el espectador recibe el discurso.

3.3.1 Señales y su proyección en las Vitrinas del Centro Histórico de la Ciudad de México

El proyecto *Señales* se analiza como una obra para *sitio específico*; una vitrina o escaparate representa un contexto complejo, porque esta dirigido al público incidental cuya vialidad es el centro de la ciudad.

Por su parte el Centro Histórico de la Ciudad de México en materia de sociología urbana, designa a la vez un lugar geográfico y un contenido social.

Para un urbanista el *centro* es una parte de la ciudad delimitada espacialmente, cuyos accesos viales tienden a ser vías radiales de comunicación.

El centro desempeña una función integradora y simbólica, permite una coordinación de actividades urbanas y la creación de condiciones necesarias para la comunicación entre los miembros de la sociedad. Es el zócalo, sus arterias viales y peatonales circundantes, donde de manera espontánea los ciudadanos se reúnen en fechas especiales para celebrar y ser parte de la ceremonia ya sea social, religiosa o política; de esta manera se organiza una comunidad urbana en la cual se establecen relaciones de interacción entre sociedad y espacio.



3g) Imágenes del zócalo, Centro Histórico de la Cd. De México

En el centro se reúnen actividades de tipo *comercial* y de *gestión* (administrativas, financieras y políticas, intercambio de bienes y servicios), asimismo existe una considerable actividad cultural dado la presencia de importantes museos y galerías, pero el Centro Histórico también es un espacio de *ficción*, y me atrevo a citarlo así debido a su carácter ecléctico, por un lado la concentración de comercio informal con su gran oferta al consumo, vialidades cerradas al tránsito tanto por la manifestación social en turno como por las obras de recuperación de edificios antiguos, pero también encontramos servicios restauranteros y hoteleros de gran turismo que permiten al centro mostrar diferentes paisajes: el de los artículos chinos de venta informal, hasta el de cantera y chiluca tallada.

Podemos concentrarnos en 3 categorías características del centro: *comercial*, *de gestión* y *de ficción*, que existen en sí gracias al proceso social de organización del espacio urbano.

Sin lugar a dudas el centro es una entidad simbólica que surge como resultado del proceso de organización social con respecto a los valores expresados en el espacio.

Por su parte *la vitrina* es otro espacio con su propia historia, surge como resultado de la necesidad de conjuntar y mostrar diferentes objetos que son parte de la historia del hombre en Gabinetes o Vitrinas de anticuario que ha formado las colecciones de los museos. (ver cap. 2)

A partir de la revolución industrial la burguesía reestructura su consumo en términos de oferta y demanda de objetos y servicios por lo que las vitrinas han sido para la exhibición de objetos regularmente para venta, desde calzado y ropa, libros, muebles y alimentos, en la actualidad es un espacio publicitario que se viste de acuerdo a las estaciones del año y a las necesidades publicitarias: ya sea con escenografía navideña o veraniega.



3h) Imágenes de vitrinas comerciales del Centro Histórico de la Cd de México.



La vitrina tiene a su público: el incidental, el que pasa por la calle caminando o en auto; la gente que tiene prisa, que busca algún artículo para su adquisición o se dirige a su destino o que se encuentra perdida o espera el transporte colectivo público.

No cabe duda que el público que visita otros espacios de la ciudad con finalidades recreativas o al encuentro de propuestas artísticas en museos o galerías, difiere sustancialmente del público que camina por las calles del centro histórico de la ciudad de México; son diferentes, debido a sus características temporales determinadas por la intensidad, duración y definición del foco de atención que los reúne en su momento. -de acuerdo a lo mencionado en el capítulo 2 con relación al concepto del público-

El discurso irónico a partir de los mensajes de orientación de la ciudad se potencializa con relación al *lugar* como concepto de espacialidad. El centro resulta ser *el lugar* de cambios viales, de encuentros sociales, de oferta y demanda, es un espacio de memoria y de construcción.

De esta manera puedo asegurar que existen dos consideraciones fundamentales que se deben analizar como parte de la metodología proyectual para una obra de sitio-específico:

El espacio y sus consideraciones físicas.

Las características del público.

3.4 Señales y su público

El público, como he citado con anterioridad, es un conglomerado humano que se conjunta bajo un interés común en un determinado momento.

El contacto de la gente con la obra y sus múltiples lecturas generaron un foco de atención temporal en un espacio de confluencias incidentales, creando su propio público.

Para reflexionar con respecto a las variables físicas que pueden llegar a favorecer o alterar la percepción de la propuesta de *Señales* entre su público, se establecieron técnicas y herramientas metodológicas con la finalidad, por una parte de dar orden a los procedimientos de investigación de campo y por otra observar al espectador con relación a dichas variables físicas de percepción que son de interés en este documento y que se integran en el segundo capítulo.

Se puede describir la obra *Señales* en dos momentos con relación al tipo de participación del público:

Por una parte, y para empezar, se estableció el primer contacto con el transeúnte a través de la creación de un espacio de expectación: las pintas sobre la vitrina. Existen pocos espacios con pintas o grafitos en el Centro Histórico de la Ciudad de México debido a un estricto programa de recuperación de edificios antiguos y del restablecimiento general de estas calles. Considero que esta es la razón por la cual fue posible capturar la atención del público.



3) Realización de pintas sobre las vitrinas, una semana antes de poner en operación los objetos que integran la pieza *Señales*

Y el segundo contacto con el público fue a partir de la apertura de la obra, es decir la vitrina a disposición de la gente con los objetos en movimiento.



3j) La apertura al público

Es así que durante una semana previa a la presentación de la obra, mientras al interior de las vitrinas se realizaba el montaje, se cubrieron los cristales con papel periódico realizando una serie de *pintas* con las siguientes leyendas:

Señales
arte público
24 de abril al 15 de mayo de 2003
No importan las desviaciones viales,
siempre encontraras un lugar donde no te puedas estacionar.

Al momento de realizar el *grafiti* el público estableció una conducta de complicidad con la autora: mientras yo realizaba las *pintas* a plena luz del día en la esquina se encontraba un policía; la gente que pasaba caminando o en coche me observaba con cierta complicidad, triangulando la mirada con el agente vial.

Se generó una atmósfera de ansiedad ya que por lo general esta actividad en el Centro Histórico es poco realizada y cuando así se lleva a cabo es de noche y en clandestinidad.

Los administradores del edificio recibieron la notificación de que el inmueble estaba siendo agredido por bandas, la curadora general del proyecto de *Vitrinas* les comentó que era la primera parte de mi propuesta.

En ese momento confirmé que el público manifestaba sus primeras respuestas.

El 24 de abril de 2003 se quitaron los papeles se colocaron las pilas a los autos y se encendieron los motores.

El transeúnte y el automovilista constantemente se detenían a observar la obra, niños de la calle, señoras con niños y bolsas de compras, los cilindreros, los manifestantes, oficinistas, vendedores ambulantes y turistas.



Piezas de la obra *Señales* en movimiento en la vitrina; es interesante el reflejo del caos vial de la zona sobre el cristal.



3k) Apertura de la obra (misma que se integra en vídeo digital en CD adjunto)

La percepción es y como se ha mencionado en el segundo capítulo, el reflejo o representación del mundo real y depende en gran medida de las características del sujeto que percibe, la edad, el nivel cultural, la profesión para interpretar según su experiencia práctica, sus antecedentes culturales y sociales; es posible que el ejercicio de la percepción llegue a alterarse o modificarse frente a factores físicos.

Durante la presentación de la obra *Señales* el movimiento, la iluminación y el ruido apoyaron al público en el proceso de percepción a partir de la representación del conjunto y de las relaciones de estas sensaciones.

El componente fuerte del estímulo ha sido el ruido generado por el golpeteo de los autos sobre el vidrio, el transeúnte volteaba al llamado. El estímulo de la iluminación, por las noches se convirtió en foco de atención dominante temporal y componente débil por la mañana.



Señales durante la noche; la luz fue el estímulo dominante temporal





3) Durante el día el reflejo del sol sobre el vidrio fue muy intenso, de tal manera que el componente fuerte del estímulo temporal fue el ruido provocado por los cochecitos sobre las ventanas y el movimiento de los objetos.

3.4.1 Técnica de investigación

El método se refiere a criterios y procedimientos generales que guían el trabajo científico para alcanzar un conocimiento objetivo de la realidad, es el procedimiento para ordenar la actividad de investigación y existen diferentes formas de abordar un problema, de recopilar de analizar y presentar la información. Los métodos generales son: análisis y síntesis, la inducción, la deducción experimental y los métodos particulares son los que cada disciplina ha desarrollado de acuerdo a sus necesidades.

Como cité en el marco teórico, la técnica es el conjunto de reglas y operaciones formuladas expresamente para el manejo correcto de los instrumentos y permite la aplicación adecuada del método(s). Para Ario Garza la técnica de trabajo de campo se divide en dos tipos principales: observación - exploración del terreno y el acopio de testimonios.¹

Por su parte los instrumentos son los que proporcionan la información para ser procesada y analizada, cuando el instrumento recoge la información para el que fue diseñada, cumple con el requisito de validez, por ejemplo la guía de entrevista, uso de cámaras de vídeo y fotográfica, bitácora de campo y guía de observación.

Con respecto a la técnica de investigación aplicada en el caso de *Señales* para indagar sobre el impacto de la propuesta entre el público, -recordemos que en capítulo 2 he reflexionado sobre tres variables físicas que pueden provocar alteraciones en la percepción de una propuesta plástica-, ha sido la técnica de observación ordinaria directa pero no participante. Las herramientas que resultaron ser de mayor apoyo han sido: la guía de entrevista no estructurada, la bitácora de campo y el uso de cámaras de vídeo y fotográficas.

Se eligió la entrevista no estructurada debido a que se aplicaron preguntas de tipo abierto y a partir de las respuestas se fue orientando la entrevista, de tal manera que esta técnica permite un análisis de orden mas bien cualitativo; asimismo se eligió la observación ordinaria tanto para las visitas preliminares de reconocimiento y de delimitación del área de trabajo y para adoptar estrategias en la aplicación de las demás técnicas usadas en esta investigación.

En la observación ordinaria el investigador se encuentra fuera del grupo que observa, es decir, no participa en los sucesos de la vida del grupo estudiado.

Por su lado la observación participante es usada por lo general en grupos étnicos particulares para lograr integrarse de lleno a las actividades de la comunidad y conocer mas de acerca sus hábitos, conductas frente a determinados estímulos y problemáticas.²

La información procedente de la observación y de los informantes clave se anota en una *libreta de campo* y para concentrar la información proveniente de la observación directa es necesario emplear *fichas de trabajo para observación*.

Para recabar la información existente, las fichas de trabajo han sido de gran apoyo; fue posible concentrar y resumir la documentación contenida en las fuentes documentales y de reconocimiento de la zona.

¹ Garza Mercado Ario - *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales* - Colegio de México - Cuarta edición México 1988 pagina 10

² Raúl Rojas Soriano *Guía para realizar investigaciones sociales*, en la pagina 206, 207

Con la aplicación de guías de observación ordinaria y de entrevista no estructurada a informantes claves -seleccionados de acuerdo a su grado de cooperación, recordemos que *Señales* se ubicó en un espacio de público incidental- se obtuvo valiosa información que se integró a la libreta de campo.

En la visita preliminar a la zona de exhibición para la proyección de la obra en las vitrinas de las calles de 5 de Mayo y Bolívar, la *observación ordinaria* fue fundamental para advertir el flujo peatonal y de autos, la altura de la mirada promedio de los transeúntes y automovilistas, la incidencia de sol, la reflectancia lumínica, la intensidad y constancia del ruido de los autos, revisar la ubicación de las estaciones del metro más cercanas y la cantidad de tiendas y restaurantes vecinos.

Estas observaciones me permitieron realmente precisar el proyecto en función a este público: la altura del escenario de cada vitrina, el horario vespertino adecuado para encender la iluminación de las vitrinas, la ubicación y cantidad de los rótulos en cada vitrina, inclusive su color.

Como he mencionado la observación ordinaria ha sido la técnica adecuada y los instrumentos de apoyo han sido las fichas de trabajo y el diario de campo para recoger impresiones de entrevistas, una cámara fotográfica y de video³.

Debe tenerse en cuenta, con relación a la técnica de observación, que la conducta de los individuos puede estar alterada por el medio ambiente y las condiciones de su entorno.

Con la finalidad de ejemplificar el trabajo de la observación, he integrado dos de las fichas correspondientes que realicé con anterioridad y durante la presentación de la obra plástica.

³El Doctor Raúl Rojas Soriano en el texto arriba citado en la página 138, comenta que en ciertos casos la encuesta (cuestionarios o cédulas de entrevista) será la técnica idónea para explorar determinados aspectos de la población, en otras se requerirá emplear básicamente la observación o realizar entrevistas a informantes clave y entonces la encuesta servirá de apoyo.

3.4.2 Diario de Campo.

Fichas de trabajo de observación

Condiciones generales de la ubicación espacial de *Vitrinas*

Lugar: Bolívar 18 esquina 5 de mayo en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Fuente: observación directa a lo largo de caminatas sobre las calles de Bolívar, 5 de Mayo y Tacuba.

Fecha: miércoles 5 de marzo 2003

Para definir la propuesta de Señales en su espacialidad, fue indispensable visitar la zona y observar el flujo peatonal, por lo que viajé en metro y me baje en la estación Tacuba (muy complicado llegar en auto y más aun encontrar estacionamiento) y caminé observando el comercio informal –juguetes, ropa, alimentos, discos y perfumes piratas- ello me indicó que el sector de compradores y por ende de público, es diverso: niños, damas y caballeros.

Las desviaciones para la vialidad de autos y de peatones son muchas, al menos en la calle de Tacuba toda una acera de uso peatonal de una cuadra esta acordonada por trabajos de reconstrucción. La gente se ve "resignada" a las desviaciones peatonales y viales. Después de un refrigerio en el Café Tacuba como a las 16 hrs, me dirigí a la esquina de 5 de Mayo y Bolívar, con la sorpresa de que estaban en ese momento acordonando el acceso de automóviles sobre la calle de Bolívar, es decir la calle de Bolívar se cierra a la altura de la calle de Tacuba, sin notificación previa. En cambio el flujo de la calle 5 de Mayo hacia Bellas Artes, se observa constante. Y de acuerdo con visitas previas puedo asegurar que el mayor volumen de peatones por esta esquina aparentemente es de 10 a 14 y por la tarde de 18 a 20 hrs.

Existen en un radio de aproximadamente 3 cuadras a la redonda: 8 restaurantes, dos estaciones del metro, tiendas de libros, de artículos de piel y de ropa para caballeros principalmente. Revisé la altura de la mirada de los peatones y la visibilidad hacia las vitrinas desde un automóvil, inclusive desde un microbús en circulación. Por la mañana brilla mucho el sol y el reflejo de la vitrina es fuerte, por la tarde la visibilidad de las vitrinas puede ser buena.



3m)



3m)

Durante las entrevistas que se realizaron a lo largo de la exhibición y con relación a la propuesta de Señales, particularmente con un hombre de aproximadamente 35 años de edad, al que denominaré como *el caballero de traje*, comentamos que cuando una persona necesita comprar zapatos por lo general busca los aparadores de las zapaterías y así sucesivamente en el caso de las camisas, libros, etcétera. Al respecto y con referencia a lo citado en el capítulo 2, relativo al carácter selectivo de la percepción según Sechenov⁴ un objetivo se percibe de distinta manera según la tarea del sujeto y cuando no hay tarea determinada la percepción casi siempre es incompleta.

⁴ En la selectividad de la percepción tiene gran importancia que ésta se encuentre incluida en la ejecución de cualquier actividad

Con referencia a la entrevista no estructurada, mi guión general constó de una serie de preguntas base o abiertas. Dichas entrevistas se orientaron de acuerdo a las respuestas del público. Mis preguntas básicas para iniciar una conversación fueron:

- ¿Pasa usted con frecuencia por esta esquina?
- ¿Que observa usted ahora en estas vitrinas?
- ¿Qué es lo primero que le llamó la atención de estas vitrinas?
- ¿Qué comentario le merecen estos objetos?

Se entrevistó a un grupo total de 48 personas de las cuales:

5 fueron informantes clave (dos damas y tres caballeros de edades aproximadas entre 27 y 50 años); de los 8 niños entrevistados 3 respondieron preguntas con disposición y los otros niños fueron muy breves en sus comentarios. (2 tenían prohibido hablar con adultos extraños) y el resto de mis entrevistados fueron de edades variables entre 13 y 60 años de edad aproximadamente.

Como he mencionado con anterioridad este tipo de entrevista no estructurada puede arrojar algo más que cifras para una estadística, ofrece una pequeña muestra que llega a ser representativa sobre las incidencias perceptuales, puede emitir información de valor para el artista público o artista social cuyo trabajo ocurre en el público incidental.

De acuerdo a los resultados de mis entrevistas, me atrevería a asegurar que cerca del 60 por ciento tuvo como primer impacto el ruido que ocasionaron los cochecitos sobre las ventanas y el movimiento de los mismos a lo largo del escenario preparado para ello en cada vitrina. Un número importante de los entrevistados manifestaron, con diferentes palabras, que no habían visto algo como esto: novedoso, diferente, divertido.

Otros, los menos, comentaron que no les interesaba y que tenían prisa o que no sabían.

3.4.2.1 Imágenes del diario de campo

Es importante subrayar que solo 3 personas –adultas- de las 5 entrevistadas que fueron los informantes clave, compartieron su reflexión sobre el discurso plástico mas allá de la novedad, otorgando otras lecturas y particularizando en los siguientes elementos:

Con el rótulo que integra el signo de interrogación: *¿estoy segura de lo que estoy haciendo?* se preguntaba la *dama de la bolsa* y comentó que tenía problemas personales –no fue explícita y decidí ser discreta y no preguntar más allá-, es probable que su condición anímica temporal constituyó el motivo de esta reflexión.

El *caballero de la corbata amarilla*, comentaba que es extraño que podamos vivir entre tantas confusiones, probablemente agobiado por su actividad laboral diaria en esta zona de la ciudad y las dificultades para la vialidad ya que él trabaja en un edificio en la calle de 5 de mayo.

Al *caballero de traje*, que pasa diariamente y cuatro veces por esta esquina, le llamó la atención lo novedoso de los objetos y me dijo que cada vez que pasaba por las vitrinas veía los objetos en diferentes posiciones, recordándole las complicaciones que ofrece nuestra ciudad para caminar o conducir, así como cuando las personas –que no conocen la zona- buscan la entrada al metro y no la encuentran ya que no es posible ver el señalamiento público por la colocación de los puestos de comida rápida alrededor de las escaleras que conducen al subterráneo, él usa diario el sistema de transporte colectivo metro y lo conoce por lo que no necesita buscar la señal correspondiente.



Entrevistando al informante clave *caballero de traje*



Informante clave *caballero de anteojos*



Informante clave *la dama de la bolsa*



Informante clave *caballero de corbata amarilla*

Estas imágenes son de algunos de los informantes clave que con generosidad respondieron a mis preguntas básicas; particularmente el *caballero de corbata amarilla* reflexionó sobre *Señales* como representación de nuestra realidad actual.

El *caballero de anteojos* se preguntaba sonriendo *¿Entonces donde está el baño?*. La *dama de la bolsa* se interesó en la pieza que incluye una interrogante como respaldo de una señalización.

Del grupo de mis entrevistados se encuentra una niña y su mamá, ella primero me dijo que le gustaba ver que los cochecitos chocaban, su mamá me comentó que no pasan diario por ahí y por otra parte le sorprendió ver que nada se vendía en esta vitrina.



3n) Niña entrevistada, acompañada por su mamá

Observé a dos caballeros que caminaban con la cabeza y mirada baja y el choque de los objetos con el vidrio de la primera vitrina los detuvo, observando con detalle la segunda vitrina.

Puedo decir con certeza que las sensaciones incidieron sobre los sentidos para atraer la atención hacia la vitrina, la lectura de los objetos y su decodificación ha sido tarea de cada espectador y su propio antecedente vivencial, referencial y estético.



El público de *Señales* ha sido numeroso y diverso, algunos solo veían de reojo la vitrina diciendo que no tenían tiempo para comentarios –cuando intenté abordarlos–, otros decían que les gustaban los objetos y otros que les parecía “chistoso” ver una señal de wc en movimiento, algunas personas reflexionaban sobre los otros usos de una vitrina, otros argumentaron que los conceptos innovadores eran de su interés, en muchos casos el movimiento y el ruido les llamaba la atención sobre la propuesta y posteriormente observaban con detalle los objetos.

Los niños fueron asistentes asiduos, mostraban emoción cuando los objetos se acercaban a ellos por sí mismos como si tuvieran vida propia y les gustaba ver cuando chocaban; los adultos mayores también fueron un público importante ya que se daban cierto tiempo para leer el rótulo colocado en el vidrio, regresaban la mirada a los objetos y sonreían por varios minutos, inclusive se sentaban en la repisa de la ventana por largos ratos; los jóvenes *limpiaparabrisas* de autos que tienen su sede en el semáforo de la esquina que cruzan las calles de Bolívar y 5 de Mayo, mantenían limpios los vidrios de las vitrinas, los organilleros locales también estuvieron presentes.



Dos niños entrevistados⁵ me informaron que pasan diariamente dos veces por esta esquina, aunque en ocasiones toman alguna otra calle, y el *niño de la paleta* apuntó con su dedo las señales de la vitrina y comentó con mucha sorpresa: *ison como las de la calle!*



⁵ otros niños que caminaban solos con sus libros escolares por la esquina citada, corrían argumentando que: “mi mamá me dice que no debo hablar con extraños”



3n)

3.5 Señales y su proceso técnico

Para la producción de esta obra proyectada para *sitio-específico* y después de analizar las variables de iluminación, ruido, espacialidad del entorno y las características del público y de acuerdo a la problemática señalada en las fichas de trabajo de la bitácora de campo, las resoluciones técnicas necesarias para apoyar el concepto de la obra han sido de la siguiente manera:

Incorporar en las vitrinas algunos elementos de los que se vale la Secretaría de Obras Públicas del Gobierno del Distrito Federal, *acordonados precautorios* color ámbar y señalamientos de *alto* y *desviación*.

Adherir a los vidrios de la vitrina un rótulo con la leyenda: *ven a caminar por las calles de 5 de mayo y bolívar. No importan las desviaciones viales, siempre encontraras un lugar donde no te puedas estacionar*, con una clara alusión irónica a lo que en la actualidad el jefe de gobierno llama románticamente *la ciudad de la esperanza*.

La leyenda se realizó en vinil autoadherible amarillo y se colocó sobre el vidrio aproximadamente a una altura de los 160 cm de la línea de suelo de la calle.

Con respecto a la altura de las tarimas interiores: existe un escalón al interior de las vitrinas, con esto quiero decir que la línea de tierra de la calle no coincide con el interior y al mismo tiempo al interior de ambas vitrinas el suelo tiene variaciones de inclinación importante; la diferencia entre el interior y el exterior es aproximadamente de 70 cm. La altura de la mirada sobre la calle corresponde a 120 centímetros aproximadamente lo que en el interior significó un ajuste y nivelación de acuerdo a cada vitrina.

Se decidió pintar cada tarima-escenario de negro mate para lograr centrar la atención sobre las líneas fosforescentes colocadas sobre el área activa y sobre los objetos.

Durante el día la incidencia lumínica alcanzaba tocar la superficie de los rótulos fotoluminiscentes logrando un reflejo que se manifestó como el componente débil temporal del estímulo (como se menciona en el apartado de la integridad de la percepción en el capítulo 2), ya que el ruido realizado por los objetos sobre los vidrios se formalizó como el componente fuerte temporal del estímulo.

Se decidió colocar iluminación interior y el haz de luz se dirigió a la representación de un trazado lineal de cruce peatonal.

La iluminación se encendió diariamente a partir de las 18 hrs permaneciendo hasta las 24 hrs.

Durante el día la vitrina fue un espacio de circulación de señalizaciones sin ruta fija, y al mismo tiempo el reflejo del público y su entorno.

Durante la noche se registro claramente un juego de luz y movimiento.

Por otro lado el reto de mantener en movimiento los objetos al interior de la vitrina, me permitió revisar diferentes mecanismos de movimiento real y virtual a partir de vías o el movimiento virtual de imágenes a través de proyecciones. Pero ambas opciones ofrecen una conducta cíclica del objeto y no apoya el concepto fortuito, azaroso e irónico sobre el uso del espacio vial y peatonal en caos.

Por ello el mecanismo usado fue, para estos fines, el de *cochecitos* de juguete con dispositivo de *choque y regresa* con funcionamiento de pilas alcalinas.

Realice pruebas de motores y pilas: duraciones y posibilidades de carga con relación al peso en gramos de los paneles con los rótulos de la señalización.

Los motores de los cochecitos hechos en China y las pilas "*energizer titanium e²*" resultaron ser los mejores; las pilas me dieron un rendimiento de 12 horas de trabajo continuo. Los motores de los cochecitos ofrecieron aproximadamente 4 jornadas de 12 horas cada uno, después de este tiempo el motor tiende a quemarse.

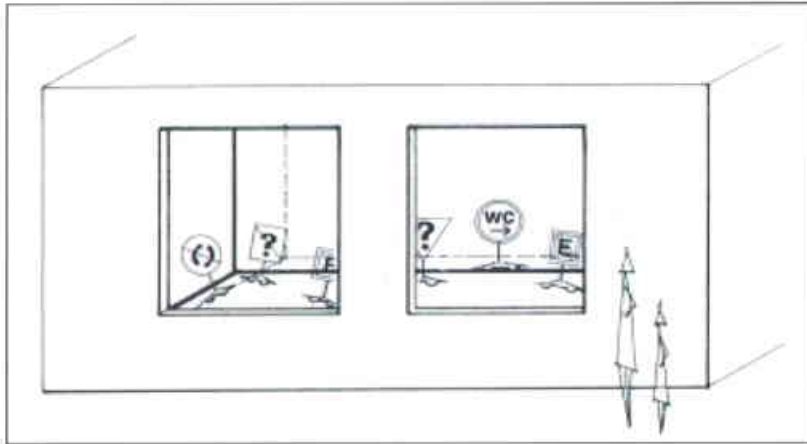
También las llantas del mecanismo de *choque y regresa* se gastaban con gran facilidad por lo que había que cambiarlas prácticamente cada 2 jornadas.

Gracias a este mecanismo los objetos lograron apropiarse de su espacio y tiempo con un carácter aventurado, aleatorio, no controlado.

3.5.1 La construcción

Las dimensiones de la vitrina son: 2.87 mts de altura / 2.50 mts de profundidad y 6 metros de ancho.

La reducción de este espacio, como he mencionado, ha sido necesaria para representar el concepto de caos vial de autos y peatones entre las señales, de tal manera que las dimensiones de la superficie activa son: 1.30 mts de altura / 1.22 mts de profundidad y 4.90 mts de ancho.



Ideograma de la presentación de *Señales* en su sitio



3o) Reducción del espacio de las vitrinas como escenografía de *Señales*

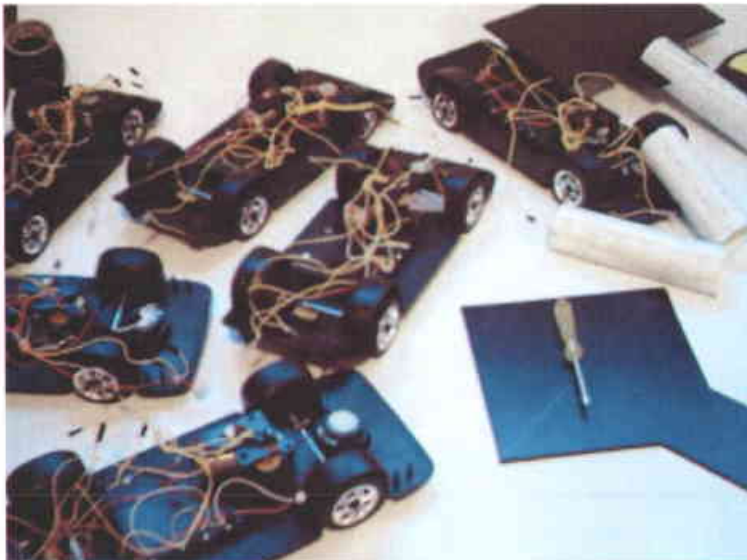
El contenedor, es decir la vitrina, se redujo en dimensiones para centrar la atención del espectador sobre una superficie delimitada. Se generó un espacio con atmósfera de referencias urbanas: con la presencia de cinta precautoria ámbar y andadores peatonales en los cruces de calles – sin escala-, con iluminación a manera de escenario.



3p)

Para mantener las señales en la mira del espectador, cada plano con su señal se colocó sobre el chasis de un cochecito en tubo de pvc de 1.5 pulgadas de ancho, por diversas dimensiones de altura, sostenida con retenidas de alambre.

Las señales se realizaron en lámina de policarbonato de 20 cm de lado con rótulos de vinil autoadherible trabajados con materiales reflejantes y fotoluminiscentes de acuerdo a los cánones estandarizados de la señalética universal.



Piezas chasis con tubos pvc y láminas para el armado de las piezas



Detalle del armado



Pieza armada y circulando en una vitrina



3q) Mantenimiento de una pieza en la parte posterior de una vitrina

3.5.2 Ficha técnica

- 2 Vitrinas de: 130 x 2.44 x 1.22 mts
- 4 Piezas de madera de pino de 2 pulgadas, 122 x 244 cm c/u
- 8 Piezas de fibracel de 1/8 calibre, 122 x 244 cm c/u
- 20 Polines de 5 x 2 pulgadas x 244 cm
- Tubo de pvc 1 ½ pulgada, 3 metros
- Alambre galvanizado 2476, 3 metros
- Clavos, tornillos y pijas
- 20 Piezas chasis de cochecitos (hechos en China) de 25 cm de longitud, funcionamiento basado en pilas AA
- 504 Pilas alcalinas AA (cortesía de Energizer)
- 8 Señalamientos de lámina de policarbonato de 20 x 20 cm de superficie activa, en planos: triangular, rectangular, circular, hexagonal y cuadrado
- 2 Focos de luz intensa
- Instalación eléctrica



Señales aplicadas (ambos lados del plano):

- prohibido retorno / dirección recta continua (señalamiento circular sobre plano cuadrado)
- ruta de evacuación / ruta de evacuación (plano rectangular)
- estacionarse / no estacionarse (señalamiento circular sobre plano cuadrado)
- indicador de WC / indicador de WC (señalamiento circular sobre plano cuadrado)
- ceda el paso / ? (plano triangular)
- alto / siga (plano hexagonal)
- señalamiento de estación del metro / señalamiento de estación del metro (plano cuadrado)





3r)

La selección de las señales ha sido en función a las consideraciones del propio espacio, de acuerdo a los valores simbólicos del *lugar* (concepto citado en la segunda parte del primer capítulo), por ejemplo las calles de Bolívar y 5 de Mayo son lugares en donde es imposible estacionarse, con excepción del servicio de estacionamiento de cuota, que es malo y costoso.

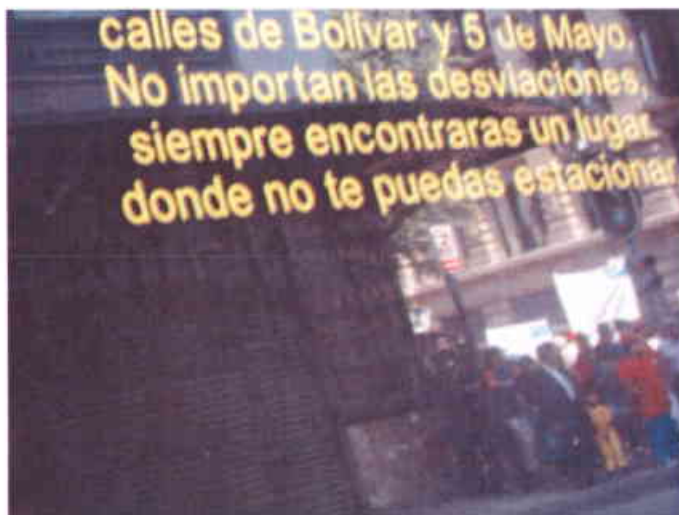
Asimismo, esta elección se llevó a cabo con relación a las necesidades de ubicación de espacios a partir de vivencias personales –*lugar de identidad, de relación y de historia*–, circunstancias que con seguridad comparto con mi comunidad y que representan el caos, en términos de espacialidad y de ubicación en la ciudad de México.

El primer encuentro del espectador con el objeto debe ser un momento de seducción y la parte técnica de la obra es muy importante. La manufactura de los objetos debe ser impecable, tintas fotoluminiscentes, elementos visuales apegados a la realidad, a escala que permitan al público encontrarse en la intimidad de su lectura.

3.5.3 Imágenes de la obra abierta al público



3s) obra abierta al público





3t) Imágenes de la promoción en espacios públicos de la obra *Señales*



Conclusiones

Conclusiones

La creación es la manifestación del hombre en su conexión más íntima entre la idea y el ser y de acuerdo a los conceptos de Samuel Ramos¹, el arte implica una actividad del espíritu que elabora las impresiones recibidas en vista de una finalidad que las trasciende.

El arte se convierte en el vehículo de la expresión para revelar una significación, estas formas de expresión pueden ser motivadas por referentes sociales, religiosos, económicos y políticos, así el trabajo del artista llega a establecer vínculos más cercanos entre los miembros de su sociedad que los ideales abstractos de cualquier doctrina política o religiosa. El proceso creativo también puede verse influido por el desarrollo de su contexto, por los recursos de la tecnología y la ciencia.

Es posible concluir que el producto creativo no se encuentra condicionado tan solo desde el interior de su creador, pero tampoco exclusivamente desde su exterior.

El espacio

Desde el punto de vista social, el espacio es un producto material en relación con otros elementos tangibles, entre ellos los hombres, los cuales contraen determinadas relaciones sociales que otorgan al espacio una forma, una función y una significación social.

El espacio es una expresión concreta de cada conjunto histórico en el cual una sociedad se especifica.

Es posible concluir que el escenario del hombre y por ende de sus manifestaciones es el marco indivisible de tiempo y espacio que podemos definir como ciudad -donde la interacción de las colectividades genera un proceso y una fuerza que rebasa la individualidad-, a través de los cuales percibimos la materia y sus transformaciones, los objetos y los sucesos, donde el mismo cuerpo humano genera su referente.

Es claro que el creador debe ser consciente de que se ubica en este escenario, de tal manera que su creación no debe excluir el razonamiento sobre la existencia de un espacio construido, trabajado y practicado por relaciones sociales así como de la participación de los procesos perceptuales; es posible que bajo estas consideraciones sus códigos pudiesen responder a las necesidades de expresión de su sociedad.

Con referencia a este escenario y comulgando con las ideas de Kant², es innegable que todos nuestros conocimientos vienen de los sentidos, del acto perceptual posible en este contexto gracias al tacto, oído, olfato, gusto, vista y al orden intelectual que los conduce.

El hombre al actuar de manera particular sobre los objetos y fenómenos de la realidad los percibe de diferente manera: lo que percibe y como lo percibe depende de lo que hace y cómo lo hace, la finalidad, el contenido y el carácter de la actividad.

¹ Obras Completas UNAM 1991

² Balmes, Filosofía Fundamental Sopena Argentina 1963

Arte público

Es la producción de arte público la búsqueda de los lenguajes con referentes sociales en la vida actual con las herramientas más diversas y en los espacios más inadvertidos, es la apropiación estético-crítica de un público heterogéneo, incidental, no especializado.

La característica del arte público no solo es su ubicación espacial, ni sus mecanismos de difusión o distribución, también es la búsqueda de la atención y el interés de los miembros de una estructura social.

Los grupos de producción de arte público, deben reflexionar sobre una transformación crítica de la cultura desde los miembros de su comunidad mediante la conciencia urbana.

El artista social debe revisar el concepto del público, de tal manera que al analizar el factor social, su dinamismo, su carácter de diversidad y uniformidad, estructura su discurso estético para adaptar o conciliar espacios que sean capaces de generar respuestas o reflexiones para precisar la experiencia estética.

La complejidad de la sociedad actual demanda al creador una mayor capacidad de observación sobre las variables de la colectividad como las transformaciones ideológicas generacionales, el desarrollo tecnológico, la actividad de los medios de comunicación y la crisis económica.

El arte debe responder a una realidad humana y social e integrarse a un mundo de significados y reaccionar en sus contenidos frente a las transformaciones sociales.

La complejidad de la relación entre arte y estructura social, sin duda, se ubica en función a los valores culturales que se insertan entre ellos y el artista con sus valores decide su posición frente a la estructura social.

El arte solo puede lograr efectos y existir en su sociedad cuando entra en contacto con ella, situación que se ha presentado en diferentes momentos en la historia de la cultura a través, por ejemplo, del *coleccionismo* activado en bibliotecas, abadías, catedrales o foros, originando lugares casi sagrados que resguardan la memoria, exponiendo en su momento el presente.

En la sociedad actual el coleccionismo y el comercio artístico se suscriben a la esencia de la economía capitalista y al mismo tiempo están a la búsqueda de nuevos medios de expresión afines a los avances tecnológicos, al alcance de los miembros de la sociedad en el contexto de la globalización.

Señales, obra personal

Con respecto a la obra titulada *Señales* puedo concluir que es una obra de referencias vivenciales que logra vincular a los miembros de la sociedad a través de conceptos que son comunes tanto en espacialidad –ubicación- como en temporalidad -en un momento determinado-. Es una obra de referencias cotidianas que *per se* es un señalamiento que reclama a su sociedad la confusión de espacios en la que se desplaza y cohabita.

Se sitúa en el contexto de arte público, debido a que en su estructura y apariencia se reconoce un comportamiento humano; el autor y el espectador se advierten en ella, es la expresión crítica de su propio espacio de coexistencia y una búsqueda irónica por la conciencia colectiva.

Es una obra para *sitio específico* porque pone de manifiesto al mismo espacio -la esquina caótica donde se ubica la sede de la obra está conformada por dos calles de flujo peatonal y automovilístico complejo-, la propuesta usa la ubicación de la vitrina de exhibición como parte de sí misma. Es una pieza conceptualizada para ser presentada en una vitrina del centro de la ciudad, en medio de la confusión de las calles y su vialidad. El discurso es el señalamiento a mi comunidad sobre el caos en el que nos desplazamos, la complejidad del escenario de tiempo y espacio en la ciudad de México.

La vitrina además de exhibir el sitio y su ubicación, potencializa la carga simbólica del espacio: la complejidad de la convivencia colectiva y la vialidad.

Su mensaje se presentó a partir del significado de los códigos urbanos y del movimiento.

Señales en una *vitrina* en el Centro Histórico de la Ciudad de México trae consigo una revisión proyectual que inicia con el reconocimiento y análisis del entorno, la revisión de las características del público, del espacio de exhibición además de un levantamiento fotográfico. Posteriormente la exploración de los recursos materiales posibles para abordar su realización de acuerdo a las características del espacio y del público.

Por su parte las características físicas y de ubicación de la vitrina resultaron ser un reto durante el desarrollo del proyecto, es decir la percepción del espectador en movimiento debía ser favorecida a pesar de las circunstancias: el reflejo del vidrio y la incidencia de la luz solar hicieron complicada la visibilidad durante las mañanas, situación que fue superada con el apoyo del estímulo del ruido -mencionado en el capítulo 3-

La transgresión de la señalética se realizó abiertamente a partir de la carga lúdica e irónica frente a situaciones cotidianas y al mismo tiempo puedo concluir que se convalidan algunas de sus propias características confirmando su carácter de código monosémico:

Por tener presencia en espacios estratégicos, coincidentales con las necesidades sociales; por su funcionamiento automático que provoca una reacción mecánica en el espectador; por su espacialidad de lectura discontinua, porque cada señal tiene valor por sí misma y su propio mensaje independiente, ninguna se vale de otra para su complementación.

El carácter objetual de la obra me permitió, además de la transgresión mecánica y de los significados de la señalética, el juego con el espectador a partir -como he citado con anterioridad- del golpe de los autos al interior de la vitrina, estableciendo un estímulo fuerte a la percepción siendo así un foco de atención al público. Puedo concluir que el ejercicio de la reflexión sobre las variables físicas -iluminación, movimiento y ruido- ha sido fundamental en el desarrollo proyectual de *Señales* y su impacto en el público, mismo que fue posible observar a partir de herramientas metodológicas aplicadas.

El público experimentó particular atención a la propuesta gracias al estímulo del ruido. La entrevista no estructurada realizada a los informantes claves me permitió observar en ellos un particular acercamiento al concepto. Cada uno de ellos abordó la propuesta desde diferentes enfoques, con seguridad debido al estado emocional en ese momento y a su bagaje cultural o simplemente a vivencias personales. Lo que me permite concluir que el creador al definir una obra de carácter público debe reflexionar sobre el contexto social con honestidad.

El espacio y su contexto guían y orientan la concepción, producción y exhibición de una obra pública, esta premisa se confirma en el desarrollo proyectual y exhibición de la obra *Señales*.

Los artistas no tenemos las soluciones a los problemas sociales, es imposible tenerlas, en cambio tenemos la posibilidad de subrayar, denunciar, criticar y recordar a nuestra sociedad que es fundamental coexistir en armonía con nuestro entorno; en colectividad y en nuestra ciudad.

Capítulo 1

- 1a Arco de Trajano en Benevento, obra probable de Apolodoro de Darnasco, construido hacia el año 114 para conmemorar la nueva vía que uniría Brindis a la metrópoli romana. Historia del Arte Salvat tomo 2, España 1976 pag. 224
- 1b Monumento conmemorativo al General Anaya, plazuela del Exconvento de Churubusco Ciudad de México. Fotografía: Sol Garcidueñas
- 1c Krzysztof Wodiczko, proyección en video sobre la Casa de Sudáfrica 1985, El arte del siglo XX.- Traducción de Fabián Chueca y Juan Manuel Ibeas, Plaza y Janés, México 1999, pag. 495
- 1d Planos de planta y corte del Espacio Escultórico, Centro Cultural Universitario, páginas 42 y 43 del catálogo Espacio Escultórico editado por la Coordinación de Humanidades, el Centro de Investigación y Servicios Museológicos y el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la Unam, México 1980.
- 1e Imágenes de la construcción de los módulos del Espacio Escultórico. *Op cit* páginas 38 y 39.
- 1f Imágenes del Espacio Escultórico, noviembre de 2004. Fotografía: David Vázquez Licona.
- 1g Rachel Whiteread, Casa hormigón y Escayola, 10mts, Londres –destruida- El arte del siglo XX - Traducción de Fabián Chueca y Juan Manuel Ibeas, Plaza y Janés, México 1999, pag. 492
- 1h Aeropuerto Benito Juárez de la Ciudad de México, julio 2004. Fotografía: Cinthya Fragoso
- 1i La Alameda Central de la Ciudad de México, julio 2004. Fotografía: Sol Garcidueñas
- 1j El Zócalo de la Ciudad de México, julio 2004. Fotografía: Sol Garcidueñas

Capítulo 1

- 2a Órganos de orientación del cuerpo, McCormick Ernest J. - *Ergonomía*, Edi. Gustavo Gili.- Barcelona 1980. Esquema 15.2 pag. 339
- 2b Dimensiones del cuerpo humano, Panero Julius; Zelnik Martín.- *Las dimensiones humanas en los espacios interiores Estándares antropométricos*, edi. Gustavo Gilli, Sexta edición - México 1993 p. 266
- 2c "La puerta del beso y La columna sin fin", Shanes, Eric.- *Constantin Brancusi*, Abbeville Press New York 1989, pags. 24, 91, 94
- 2d Imagen de la más reciente transformación física del museo Guía de visita del Museo de Louvre, Versalles 1998, p. 5
- 2e Museo de Historia Natural de Londres, Fotografía de Gerardo Portillo Ortiz. *El Museo del Futuro, algunas perspectivas Europeas* - Compiladores: El Discurso Museográfico y Roger Miles - CONACULTA/UNAM, México 1995 pag. 141
- 2f Jenny Holzer, *Protégeme de lo que deseo*, Londres 1988 *El arte del siglo XX* - Traducción de Fabián Chueca y Juan Manuel Ibeas, Plaza y Janés, México 1999, pag. 209
- 2g Gran Fury *Kissing doesn't kill: greed and indifference do* 1989 Nueva York Monleón. Mau - *La experiencia de los límites, híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*.- Colección Formas Plásticas, Institucio Alfons el Magnánim, Valencia España, 1997, pag. 140
- 2h Antoni Muntadas *The limousine project* 1991 Nueva York, Monleón. Mau - *La experiencia de los límites, híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*.- Colección Formas Plásticas, Institucio Alfons el Magnánim, Valencia España, 1997, pag. 140
- 2i Portada y página 14. Silberman Gastón, Mendieta Machi, Seimandi Esteban, *Proyecto Cartele*, catálogo, Editorial La Marca, Buenos Aires Argentina, nov. 2002.
- 2j www.vitrinas.org
- 2k Pintas realizadas en el eje 10 sur de la ciudad de México, julio de 2003 fotografía de Sol Garcidueñas

Capítulo 3

- 3a Portal de los Mercaderes en los años ochenta del siglo XIX, colección del INAH Pag 116 del texto: Enrique Espinosa López en *Ciudad de México Compendio cronológico de su desarrollo urbano (1521-2000)*, Instituto Politécnico Nacional, México 2003.
- 3b Primeros camiones urbanos improvisados en 1917, colección INAH. Pag. 145 del texto: Enrique Espinosa López en *Ciudad de México Compendio cronológico de su desarrollo urbano (1521-2000)*, Instituto Politécnico Nacional, México 2003.
- 3c Periódico Reforma, sección de cultura 4c, 10 de febrero de 2003.
- 3d Fotografías de la esquina 5 de mayo y bolívar en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Foto de Sol Garcidueñas
- 3e Fichas emitidas por la tienda departamental *El Palacio de Hierro* 1998.
- 3f Fotografía de la obra *Señales* en inauguración. Foto de Sol Garcidueñas.
- 3g, h, n, o, p, r, s, t. Fotografías e ideograma de Sol Garcidueñas.
- 3m Fotografías de David Vázquez Licona.
- 3j, i, k, l, q, ñ. Fotografías de Guadalupe Aguilar.

Bibliografía

Bibliografía

- Acha Juan, *at et.* - *El espacio Escultórico*. Centro de Investigación y Servicios Museológicos, Coordinación de Humanidades, Museo Universitario de Ciencias y Artes UNAM, México 1980, pp 119
- Arnheim Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza Editorial, Sexta edición 1985, España, pp 547
- Augé, M, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Editorial Gedisa, Colección El Mamífero parlante, Barcelona 1998 pp 250
- Balmes, *Filosofía Fundamental* Tomos I y II 3era edición, Sopena, Argentina 1963 pp. 244 vol. I, 255 vol. II.
- Bettin Gianfranco, *Los sociólogos de la ciudad*, Colección Arquitectura/Perspectivas, Gustavo Gili SA, Barcelona 1982, pp 202
- Blejer Juan, *Sociológica, conceptos*, Edicol México 1977 pp 240
- Bunge Mario, *La Ciencia su método y su filosofía*, Editorial Logos, Medellín Colombia, s/f, pp 110
- Castells Manuel.- *Problemas de investigación en sociología urbana* - Siglo veintiuno editores, 11 edición México 1986, pp 278
- Costa Joan, *Señalética*, Universidad Autónoma de Barcelona, España 1987 pp 251
- Dorfles Gillo, *Símbolo, comunicación y consumo*, Editorial Lumen, Barcelona España Segunda Edición 1975, pp 267
- El Museo del Futuro* - El Discurso Museográfico Contemporáneo y Roger Miles, compiladores - UNAM*DGAPA*ENAP/CONACULTA, México 1995, pp 213
- Eco, Umberto - *Como se hace una tesis* - Gedisa Editorial, Barcelona España 2001, pp 233
- Enrique Espinosa López en *Ciudad de México Compendio cronológico de su desarrollo urbano (1521-2000)*, Instituto Politécnico Nacional, México 2003, pp. 325
- Fernández Arenas, compilador, *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos editorial, España 1988, pp 507
- Gablík, Susie, *¿Ha muerto el modernismo?* Hermann Blume edición en español 1987 España, pp 121
- Gallardo Cano Alejandro, *Curso de teorías de la comunicación*, Unam Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México 1990 pp 163
- García Canclini Nestor, *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte*, Siglo Veintiuno Editores, tercera edición, 1986 México, pp. 151
- Garza Mercado Ario - *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales* - Colegio de México, Harla - Cuarta edición México, 1988 pp 351
- Guiraud, Pierre, *La Semiología*, Siglo veintiuno editores, 16ª edición, México 1989 pp 133
- Hauser Arnold *Fundamentos de la sociología del arte*, Guadarrama 2ª. Edición México 1982 pp 194
- Fundamentos de la Filosofía Marxista, Enciclopedia de Filosofía*, Redacción general a cargo de Konstantinov F. V., Traducción directa del ruso de Adolfo Sánchez Vázquez y Wenceslao Roces. Tomo I, Grijalbo, 2ª edición, México 1965, pp. 682
- Le Corbusier, Principios de Urbanismo*, (La Carta de Atenas) discurso preliminar de Jean Giraudoux, Ariel 2ª edición, Barcelona 1973, pp 150
- Maderuelo Javier, *El espacio raptado*, Edi. Mondadori, Madrid 1990, pp. 180
- McCormick Ernest J, *Ergonomía*, Edi. Gustavo Gili, Barcelona 1980, pp. 461
- Monteón Mau, *La experiencia de los límites, híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Colección Formas Plásticas, Instituto Alfons el Magnánim, Valencia España 1997, pp. 158
- Olea, Oscar, *El arte urbano*, Coordinación de Humanidades, UNAM, México 1980, pp.163
- Panero Julius; Zelnik Martin.- *Las dimensiones humanas en los espacios interiores. Estándares antropométricos*. edi. Gustavo Gili, sexta edición - México 1993 p. 319
- Pradilla Cobos Emilio, *Contribución a la crítica de la teoría urbana*, UAM Xochimilco, Colección Ensayos, México 1984, pp 731
- Ramos Samuel *Obras completas* tomos I y III, Unam Coordinación de Humanidades, México 1990 p 273, pp. 328
- Reed H. Blake y Haroldsen O. Edwin, *taxonomía de conceptos de la comunicación*, Nuevomar, 1977, México DF, pp 162
- Richards Stewart, *Filosofía y sociología de la ciencia*, siglo XXI, México 1987, pp 224

Rojas Soriano Raúl, *Guía para realizar investigaciones sociales*, Plaza y Valdes Editores, primera a vigésimo séptima edición 1987 – 2002, México DF pp. 430

Símbolos de señalización, American Institute of Graphic Arts AIGA, Gustavo Gilli, México 1984, pp. 250

Sánchez de Madariaga Inés, *Introducción al urbanismo, conceptos y métodos de la planificación urbana*, Alianza, Madrid 1999, pp. 173

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Antología, textos de estética y teoría del arte*, Unam, México 1972, pp. 489

Shanes, Eric, *Constantin Brancusi*, Abbeville Press New York 1989, pp. 128

Silbermann Alphons y König René, *Los artistas y la sociedad*, Alfa Editorial España 1983, pp. 187

Smirnov y Leontiev, *Enciclopedia de Psicología*, Tomo I, Grijalbo, segunda edición México 1969, pp. 559

Tecia Jiménez, Alfredo y Garza Ramos, Aberto, *Teoría, métodos y técnicas en la investigación social*, Ediciones Cultura Popular, México DF 1976, pp. 146

Zavala Lauro, De la Paz Silva María y Villaseñor Francisco, *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, UNAM*DGAPA 1993, pp. 150

Catálogos, revistas y memorias

Casares, Nilo, *El Arte Público, tres intentos de calificación del asunto que nos ocupa*, catálogo de exposición Sociedad de Artistas Purgatori, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Embajada de España en México, UNAM, México 1997, pp. 94

Coloquio Internacional de Historia del Arte XIX, Memoria, *Arte y Espacio*, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México 1997, pp. 693

De Santiago Silva, José, *De museos y museografía*, Revista Difusión de la Academia y la Cultura ENP UNAM, No. 1, 1999, pp. 80

El arte del siglo xx, catálogo de obra plástica del siglo xx, traducción de Fabián Chueca y Juan Manuel Ibeas, Plaza y Janés, México 1999 pp. 519

Escuela Mexicana de Escultura, maestros fundadores, CNCA INBA catálogo de exposición Palacio de las Bellas Artes 1990, pp. 167

Guía de visita del Museo de Louvre, Versalles 1998, pp. 191

Pérez, David, *Del arte autorreflexivo al arte transitorio*, texto del catálogo de la exhibición 'Igualdad es diferencias', Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Unam Academia de San Carlos, México DF., 1998 pp. 79

Silberman Gastión, Mendieta Machi, Seimandi Esteban, *Proyecto Cartele*, catálogo, Editorial La Marca, Buenos Aires Argentina, nov. 2002 pp. 30

Skulpture Projekte in Munster 1987, Katalog zur Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in der Stadt Munster. DuMont Buchverlag Köln. p. 295

Velocidad crítica 52, publicación periódica, No. 52, Conaculta, México, agosto 2003

Tesis

Vázquez Licona y Buzo Casanova, tesis para obtener el título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación *Modelo de comunicación audiovisual: el caso de las tradiciones étnicas de México* Facultad de Ciencias Políticas y Sociales Unam 1994, pp. 200

Sitios electrónicos

www.vitrinas.org
 www.desvirtual.com/egoscopio
 www.carteleonline.com
 www.bbc.co.uk/arts
 www.zingmagazine.com
 www.obras.df.gob.mx

Corrección de estilo:
Lic. David Vázquez Licona

Diseño gráfico:
C.G. Cynthia Romero Nava

Digitalización de videos:
Sergio Guzmán Audio y Video Digital