

Intervención DEL ESPACIO PÚBLICO: STREET ART

*Public Space Intervention:
Street art*

PABLO ESTÉVEZ-KUBLI*

Fecha de recibido:
29 septiembre 2017
Fecha de aceptado:
20 diciembre 2017

* Universidad Nacional
Autónoma de México, México
pablokubli@yahoo.com.mx

RESUMEN. La intervención del espacio urbano corresponde a planteamientos objetuales de artistas que integran al espectador. El objetivo se concreta en desarrollar parámetros distintivos para confeccionar la tipología del *street art* como un ente de la globalización. Se demuestra de manera esquemática la aportación del arte en el entorno público de forma directa en la Ciudad de México, con planeamientos diversos como acciones, intervenciones de mobiliario urbano e implantación de objetos efímeros en espacios auto-asignados. El método utilizado corresponde a la fenomenología que estudia el fenómeno plástico de las cosas conocidas, que se describen e interpretan de manera consciente. Los resultados se verifican conforme al método de interpretación teórico-práctica de acciones, objetos e intervenciones en el espacio público, con la garantía del conocimiento del arte en la calle o lugares indistintos del entorno urbano para verificar la vigencia del arte contemporáneo público. Se concluye que la aportación del grafiti corresponde a plasmar signos e iconografía personal, ya que su firma delimita el lugar, espacio y presencia al señalar territorios. Son pocos los grafitis que generan mensajes o una iconografía formal que pueda ser leída por los habitantes de la ciudad. La autogestión es el sistema del proceso creativo para los participantes en la tendencia *street art*, corresponde a recursos propios como aerosoles, stickers, ensamblajes y estenciles.

Palabras clave: espacio público, grafiti, intervención, *stickers*, *street art*, *tags*.

ABSTRACT. The intervention of the urban space corresponds to the objective expositions of artists who integrate the viewer. The objective is to develop distinctive parameters to make the *street art* typology as an entity of globalization. The contribution of art in the public environment directly in Mexico City is demonstrated in a schematic manner, with diverse planning such as actions, urban furniture interventions and the implantation of ephemeral objects in self-assigned spaces. The method used corresponds to the phenomenology that studies the plastic phenomenon of known things, which are described and interpreted in a conscious way. The results are verified according to the method of theoretical-practical interpretation of actions, objects and interventions in the public space, with the guarantee of the knowledge of art in the street or indistinct places of the urban environment to verify the validity of contemporary public art. It is concluded that the contribution of graffiti corresponds to reflect signs and personal iconography, since its signature delimits the place, space and presence when indicating territories. There are few graffiti that generate messages or a formal iconography that can be read by the inhabitants of the city. Self-management is the system of the creative process for participants in the *street art* trend, corresponding to own resources such as sprays, stickers, assemblage and stencils.

Key words: public space, graffiti, intervention, *stickers*, *street art*, *tags*.



En la Ciudad de México se visualiza un vasto abanico de propuestas artísticas en espacios públicos. El *street art* es protagonista en diversos barrios cercados por el grafiti, ensamblajes y *stickers*, entre otras formas de manifestación espontánea y efímera. Los muros y enseres comunitarios son el soporte de las acciones plásticas en la ciudad, además la convergencia de mobiliario obsoleto, destruido y muros deslavados emergen con el grafiti en convivencia permanente entre los habitantes de la ciudad y la forma de expresión de autores que mantienen un esfuerzo gráfico por plantear de manera empírica su proceso creativo. La invasión permanente del grafiti en lugares acotados en la Ciudad de México se considera una aportación singular para el arte de la calle en una suerte de contaminación visual que compite con toda clase de esculturas públicas, anuncios fijos o en movimiento como video-espectaculares.

La problemática del grafiti en la Ciudad de México debe analizarse bajo diversas líneas de investigación, por ello el objetivo del artículo corresponde a un marco teórico para la intervención en espacios públicos. Otra inquietud de los habitantes de las grandes ciudades es la nula comprensión a los esquemas de signos, letras, grafismos y conceptos crípticos de los autores. Por lo que se requiere una discusión plástica, social y de contexto sobre el *street art* para entender las manifestaciones plásticas del entorno de la Ciudad de México, siendo el campo de estudio las intervenciones que aparecen de manera estrepitosa a la vista del habitante de la urbe.

En tal sentido, el espacio público en la Ciudad de México para las artes deriva en la proyección de acciones, objetos e intervenciones que inciden en el lugar urbano. La propuesta artística que se implanta en el entorno trasciende de manera decisiva en el hábitat del lugar que plantea el modelo de intervención por gestión, y en algunos casos de manera directa sin responsabilidad de las autoridades locales. Es

indispensable diseñar y gestionar de manera preventiva las acciones que deriven de propuestas efímeras, permanentes e intervenciones en inmuebles del espacio común. Las gestiones interdisciplinarias que se generan entre participantes para desarrollar una propuesta coherente con el entorno, emanan de opciones plásticas para la implantación del objeto, acciones o procesos efímeros. Las propuestas que se desarrollan de manera espacial-efímera en varias ocasiones corresponden a la acción libre del productor, sin gestión alguna.

STREET ART EN LA CIUDAD DE MÉXICO

En la configuración del *street art* se carece de un sistema de gestión de permisos para proyectos urbanos efímeros, no obstante que el término *street art*, a partir de 1980 corresponde al “ámbito de la cultura, la difusión gráfica, *bidi* o tridimensional” (Montessoro, 2016: 47), por tal motivo es indispensable contar con un esquema de gestión para intervenir el espacio público. La acción se realiza con insumos y medios propios que inciden de forma directa en el espacio público. Toda vez que, los productores de arte para la calle al gestionar su participación de manera formal pierden sentido sus acciones, como es el grafiti que “proviene del italiano *graffiare* que significa garabatear, y se emplea para referirse a diferentes escrituras hechas sobre paredes” (Montessoro, 2016: 21), y también las intervenciones objetuales sobre inmuebles o enseres públicos.

La teoría para una intervención del espacio público corresponde a diversas aproximaciones de artistas, teóricos y apreciaciones del espectador en correlación a la intervención del espacio urbano. El marco teórico del uso del espacio público por los artistas visuales consiste en sustentar el conocimiento teórico pertinente que utilizan en sus intervenciones en la calle, y en espacios urbanos preasigna-

dos. La organización del marco teórico conlleva a desmenuzar las posibilidades estéticas de intervención que desarrolle conocimiento pleno en la ejecución de las prácticas públicas en lo urbano.

El **ESPACIO PÚBLICO** *en la Ciudad de México para las artes deriva en la* **PROYECCIÓN DE ACCIONES, OBJETOS E INTERVENCIONES** *que inciden en el* **LUGAR URBANO.**



FIGURA 1. GRAFITI, FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNAM.
FUENTE: FOTOGRAFÍA DEL AUTOR, 2017.

El primer argumento es la aportación de Juan Acha en los años setenta sobre las aplicaciones del arte en el espacio urbano tradicional como la escultura pública transitable, al respecto comenta que el término transitable en un espacio público “comprenderá espacios amplios con relación al hombre y también abiertos, diferenciándose del espacio habitable y cerrado de la arquitectura y de las ambientaciones” (Acha, 2012: 285), de esa forma se expanden las diversas posibilidades de integrar objetos al espacio urbano y que se valore por su dinamismo de tránsito en la intervención. Otra aportación corresponde a la de José

Luis Barrios que asumen un cambio de paradigma sobre lo que se debe entender por intervención del espacio urbano, ya que comenta que las “formas del espectáculo, la publicidad y el consumo [...] se ha transformado la relación de los cuerpos y los objetos con sus lugares” (Barrios, 2014: 7), como es el caso de la tendencia del *street art*, así también, Ana María Guasch afirma que la “globalización como la nueva clase de arte contemporáneo de las últimas décadas; un tipo de arte que se desmarca claramente de la posmodernidad y requiere a su vez otras narrativas” (2016: 28). En tal sentido, se analiza la aportación de la intervención plástica en el entorno público.



FIGURA 2. STICKERS, FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNAM.
FUENTE: FOTOGRAFÍA DEL AUTOR, 2017.

De esa manera, se configura el marco teórico al sustentar las prácticas actuales como: instalación, grafiti, ensamblajes y stickers, entre otras manifestaciones y materiales para configurar imágenes y artefactos para incidir en el espacio común en las ciudades como proceso que detenta el arte público actual; siendo los stickers un producto esencial en la intervención del espacio urbano, ya que son “impresos, escritos o dibujados sobre sustratos adhesivos, convirtiéndose en una manifestación gráfica callejera cotidiana” (Montessoro, 2016: 15).

Un segundo argumento consiste en lo que señala José Miguel G. Cortés, la acción pública en “el espacio urbano de nuestras ciudades globales es el lugar privilegiado donde la intervención macropolítica y la micropolítica pueden encontrar áreas convergentes e interdependientes” (Guasch, 2016: 197), así también, coincide Duque al ejemplificar con la pieza *Vietnam Veterans Memorial* (1982) en Washington D.C. (2001: 165-167), obra que conserva la parte de intervención

del espacio público y el contexto político de esa época, conlleva a valorar la intervención urbana con un logro social que deriva en el *street art* de contexto político-social.



FIGURA 3. STREET ART, VINYL Y TAGS, FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNAM.
FUENTE: FOTOGRAFÍA DEL AUTOR, 2017.

Ante **NUEVAS PRÁCTICAS del ARTE en el ESPACIO PÚBLICO URBANO con APRECIACIÓN CONTEXTUAL como las intervenciones, se consideran que es la OPCIÓN PLÁSTICA-URBANA para el PRESENTE SIGLO.**

Ante nuevas prácticas del arte en el espacio público urbano con apreciación contextual como las intervenciones, se consideran que es la opción plástica-urbana para el presente siglo. Además, Cortés propone contar con una tipología actual de intervención que enmarque la violencia y vigilancia de la sociedad, y asume que es necesario introducir nuevas prácticas en el entorno urbano, ya que se plantea que para sostener la aplicación de otras acciones urbanas, se deben desarrollar los parámetros de las prácticas urbanas como arte público efímero (2010: 8).

La aportación del *street art* en la Ciudad de México es significativa con obras artísticas que

deben nutrir el diseño de una teoría de intervención en espacios urbanos, el objetivo se concreta en desarrollar parámetros distintivos para confeccionar la tipología del *street* como un ente de la globalización de contexto social, político y artístico. De tal manera, el objetivo del artículo consiste en proponer un acercamiento histórico-teórico para dilucidar los componentes de la intervención plástica en el espacio, con una tipología con sustento en ciertos autores del arte contemporáneo que desarrollan piezas de contexto.

El objetivo inicial del artículo es demostrar de manera esquemática la aportación del arte en el entorno público de manera directa en la Ciudad de México, con planeamientos diversos como acciones, intervenciones de mobiliario urbano e implantación de objetos efímeros en espacios pre-asignados. Otro objetivo es proponer cómo el arte contemporáneo local incide en lugares públicos y cómo se desarrolla un sistema interdisciplinar al otorgar otra forma de concretar objetos, acciones, artefactos e intervenciones para lugares asignados, así como la toma indiscriminada del espacio público por el productor sin gestión ante instituciones. El entendimiento del lugar público de emplazamiento es significativo, ya que

El **OBJETIVO INICIAL del artículo es demostrar de manera esquemática la APORTACIÓN del ARTE en el ENTORNO PÚBLICO de manera directa en la CIUDAD de MÉXICO.**

va relacionado a las formas del arte para el entorno urbano. Las fachadas intervenidas en ciertos casos son implantadas conforme a lo “sensacional del diseño mexicano” (*Vintage Mexican Graphics*, 2002), que se equipara al grafiti de formas orgánicas abstractas de los productores que utilizan letras y formas crípticas, y se fundamenta en la libertad de acción en la calle sin obtener un permiso de la autoridad que detenta el espacio público.

Así, los productores de grafiti utilizan ensamblajes, *stickers*, papeles engomados, plantillas con imágenes por diseño en programas de cómputo o de manera manual, ya que son objetos para la calle que se implantan de manera directa en lugares públicos y en el mobiliario urbano. Así también, existen los productores que intervienen con palabras y textos amplios que evitan la imagen para ser incorporados al mobiliario público y proponen ideas críticas sobre el contexto de vida.

La metodología para una aproximación al contexto de la tendencia corresponde al planteamiento del artista como etnógrafo (Hal Foster, 2001: 174-208), ya que converge en el “trabajo de campo, así como la autoridad etnográfica, a partir de un énfasis en la experiencia (empatía) y en la interpretación” (Guasch, 2016: 231). En tal sentido se genera la antropología visual que corresponde a un estudio, desarrollo y aportación para intervenir el espacio público.

El estudio de campo con etnografía visual genera resultados que consolidan el método del productor etnógrafo. Se refiere, a que en primera instancia su temática se centra en conceptos como: el viaje, la memoria, la migración, la identidad y la crisis de representación y sobre todo el diálogo con el lugar-espacio urbano de intervención. Además, se utilizará la fenomenología que estudia el fenómeno plástico de las cosas conocidas, que se describen e interpretan de manera consciente. Así también, se aplicará el método comparativo de análisis de obra concreta en proceso inductivo. Se advierte que el

estudio por casos concretos (piezas) genera el análisis del fenómeno de prácticas urbanas de diferente raíz, y que convalidan los extremos de la teoría para una intervención del espacio público.

APROXIMACIÓN A LA TEORÍA PARA UNA INTERVENCIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

Los proyectos de intervenciones de acciones, artefactos efímeros o permanentes, aparecen en forma habitual en espacios públicos sin ser arropados por un marco teórico. En tal sentido, se propone sistematizar parámetros de incidencia plástica al enfatizar ciertas características para los lugares urbanos de intervención, al respecto Barrios comenta que “el arte público está vinculado con las formas de producir lugares, de ocupar el espacio y de generar situaciones” (2014: 7-8). En la primera búsqueda del marco teórico se establece verificar el alcance de la implantación de objetos y acciones en el entorno urbano.

Así, la teoría para la intervención del espacio público aprecia tres factores indispensables para lograr unificar las prácticas actuales en el arte urbano. Las acciones conceptuales, performances y artefactos efímeros son construidos con materiales tradicionales o alternativos, y corresponden su formato a intervenciones en mobiliario urbano como el grafiti, ya que su “concepto principal del grafiti es firmar con un pseudónimo, conocido como placa, y hacerlo la mayor cantidad de veces posible” (Montessoro, 2016: 21), así las adherencias plásticas en edificios en correspondencia arquitectónica logran su objetivo. Lo que define a la placa es la firma o sello del autor, siendo la obra central, y que debe ser recurrente en el espacio-tiempo de la ciudad.

Los objetos efímeros o de posibilidad permanente siguen proviniendo de las artes visuales con insumos tradicionales y materia alternativa como licra, fluidos humanos y medios electrónicos. La práctica se vincula entre productores que proponen una especie de espectáculo con ensamblajes en lugares públicos y también, por planteamientos de imágenes objetuales en el mobiliario urbano. Así, al engarzar materiales tradicionales y procesos de espectáculo se crea un equilibrio tradicional y la urgencia del evento como vehículo para atrapar al espectador que requiere experiencias distintas en su contexto diario de vida.

Se ejemplifica lo anterior con la pieza *Alzado Vectorial* (2000) de Rafael Lozano-Hemmer (1967) que incorporó el haz de luz y proyecciones geométricas, orgánicas y desplazamientos de imágenes sobre la arquitectura, las proyecciones escultóricas se dieron en el Zócalo de la Ciudad de México.



FIGURA 4. GRAFITI, CIUDAD DE MÉXICO.
FUENTE: FOTOGRAFÍA DEL AUTOR, 2017.

En tal sentido, la modernidad en México corresponde a la construcción de un entorno plástico o paisaje alterado en el entorno urbano. El punto esencial corresponde al compartir un espacio común físico, ya que el habitante de la ciudad emerge como parte del sentido modernista. Así, los componentes esenciales de la teoría para una intervención lo fija Barrios como una “forma de producción de intercambios estéticos, imaginarios y simbólicos en la que, tanto los objetos como los sujetos sociales, construyen distintas formas de relación con el espacio” (2014: 9).

El antecedente para el desarrollo de la teoría para la intervención en espacios públicos deriva del muralismo mexicano con la conceptualización de la planimetría de las superficies en edificios públicos. El muralismo de inicio del siglo pasado y los relieves de los años cincuenta de Carlos Mérida (1891-1984) realizados en el multifamiliar Juárez (1950), fueron destruidos en el terremoto de 1985, y ahora se encuentran los relieves sobrevivientes en la unidad habitacional Fuentes Brotantes en la Ciudad de México. De esa manera, se consagra el concepto de permanencia en la superficie arquitectónica donde aparece la intervención, ya sea efímera o de formato escultórico. El soporte para el desarrollo del muralismo fue esencial, ya que marca lugar, tiempo y sobre todo aglutina la intervención en clave

política, crítica y de contexto público. La superficie para el muralismo se entiende como categoría estética por la materia y el concepto de imagen para delimitar el alcance de la intervención pública, siendo una categoría histórico-artística.

Además, Barrios de manera sucinta establece que para las ‘estatuas’, murales y monumentos para una intervención contemporánea, los productores se basaban en la escala monumental de las imágenes construidas en la planimetría de la superficie pública. En tal sentido, la escala ajustada al espacio de superficie intervenida se da por “la relación entre escala, motivo y figura” (Barrios, 2014: 9).

Otro antecedente para conformar la teoría de la intervención corresponde al tipo de producción “que integra la arquitectura, la pintura, la escultura, las superficies y las fachadas de los edificios” (Barrios, 2014: 10). Ejemplo del concepto de integración plástica es sin duda Ciudad Universitaria (1957), y se ejemplifica lo anterior con las figuras en relieve de Diego Rivera en el talud del Estadio Olímpico Universitario (1952). Rivera concretó sus figuras en relieve sobre el deporte de corte modernista e integrando prácticas prehispánicas del juego de pelota y danzas con un dejo deportivo.

La experiencia del proyecto de intervención efímera denominada “Crisol Deportivo” (2010) ejecutado por alumnos de la Facultad de Artes y Diseño, que reprodujeron las figuras en relieve concebidas por Diego Rivera para el Estadio Olímpico (UNAM). La pieza “Crisol Deportivo” (2010) en CU correspondió a la presentación histórica que se hizo a escala de todo el proyecto de intervención que desarrolló Diego Rivera; y el espectador observó las figuras adosadas al talud del estadio, y que hubieran sido ejecutadas por Rivera, se anexan fotografías del proyecto de intervención efímero.

Un segundo ejemplo de antecedente planista de intervención por relieve es el *Cárcamo de Chapultepec 1951* de Diego Rivera, 1951, es un contenedor modernista

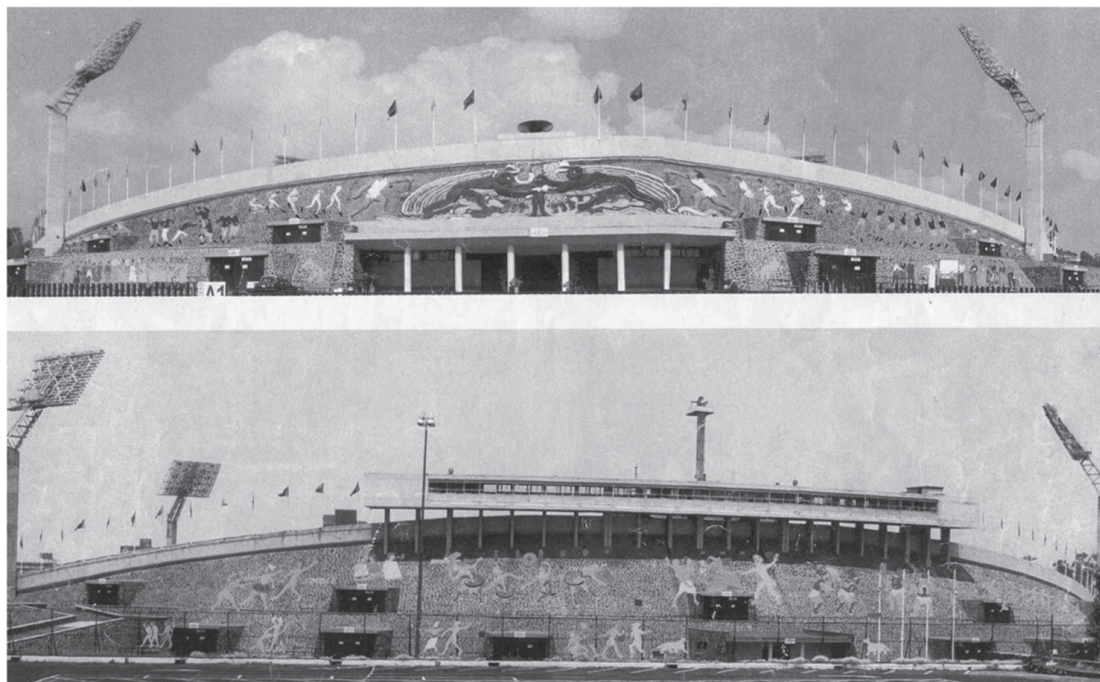


FIGURA 5. INTERVENCIÓN EFÍMERA "CRISOL DEPORTIVO" (2010), A PARTIR DEL PROYECTO EJECUTIVO DE DIEGO RIVERA (1952).

FUENTE: FOTOGRAFÍA DEL AUTOR, 2010.

de ingeniería para respaldar el progreso económico-técnico del Estado. Otro esquema de integración es el *Polyforum Cultural Siqueiros* (1971), con la compaginación de objetos de metal, plásticos y resinas con formatos cóncavos y convexos, formas en movimiento y una geometrización figurativa en las superficies inclinadas que se expanden en la fachada exterior del Polyforum.

Los tres ejemplos señalados corresponden al planteamiento del arte público que se enlazan con el proyecto económico denominado "Desarrollo estabilizador conforme al programa gubernamental de "sustitución de importaciones" (1955-1970), siendo un programa económico que requería la integración plástica con la arquitectura y el auge económico del país. El antecedente del arte público que corresponde al muralismo del siglo pasado se refiere al muro físico como concepto de vanguardia nacional, siendo una superficie planimétrica pintada que generó la ideación de un arte monumental integrado a la arquitectura. Para los años cincuenta del siglo pasado la superficie

pictórica en el muro inicia su tridimensionalidad y se construyeron relieves sobre el muro.

La volumetría en las superficies escultóricas es fundamental como ejercicio integrador a la arquitectura de Carlos Mérida, que creó relieves en cemento para ser integrados a las superficies de los edificios habitacionales denominados Multifamiliares. Otros ejemplos de relieves públicos son el *Mural de hierro* (1962) de Manuel Felguérez, erigido en el lobby del Cine Diana de la Ciudad de México y sobre todo, los relieves en el *Polyforum Cultural Siqueiros* (1971), con propuestas de formas orgánicas y figurativas sobre los muros arquitectónicos, siendo la factura en resina, plásticos y placa de acero rolada que dan el concepto integrador de intervención pública. Dentro del análisis lineal del arte público mexicano, se aborda el proyecto denominado *Ruptura* (1985), que contemplaba la creación de esculturas para el entorno urbano, ya sean de manera individualizada o por medio de corredores escultóricos (Estévez, 2016: 141).

La aportación de la *Ruptura* (1980) se centra al proponer un entorno de piezas plásticas dentro de la modernidad palpable en espacios públicos. La estética industrial que aparece en diversas piezas como en *El sol rojo* (1968) en la Ciudad de México de Alexander Calder, *The Matter of Time* (1994-2005) de Richard Serra y en *Onda* (1969) de Germán Cueto, entre

otras; da cabida a que los artistas de ruptura como Manuel Felguérez y Sebastián escogieran la placa de acero, soldadura y ensamblajes como modelo modernizador para la implantación de esculturas en lugares urbanos preestablecidos. La mayoría de los integrantes de la *Ruptura* se abocaron con un formato geométrico que aportaba el material industrial dando entrada a lo que se denominó *Geometrismo mexicano* (1976). Dentro del esquema del arte público también, es menester señalar *La Ruta de la Amistad* (1968) y el *Espacio Escultórico* y *Paseos de Esculturas* (1979-1980) en Ciudad Universitaria.



FIGURA 6. MEMORIAL A LAS VÍCTIMAS DE LA VIOLENCIA (2013), PLACA DE ACERO, BOSQUE DE CHAPULTEPEC, CIUDAD DE MÉXICO, GRAFITI EN LOS PLANOS ESCULTÓRICOS.
FUENTE: FOTOGRAFÍA DEL AUTOR, 2015.

El cambio de paradigma del espacio público en México se instala a partir de la década de los setenta, con algunas prácticas situacionistas con proyectos de entorno urbano de los llamados *Los Grupos* (1977-1982). El colectivo SUMA utilizaba para sus acciones plantillas, pegados y copias fotostáticas que adherían a las bardas, banquetas y enseres públicos con imágenes críticas que dieron la batalla para crear otra forma de intervención. La propuesta era adentrarse al arte de la calle con medios de reproducción masiva para inyectar acciones artísticas al espacio urbano, lo que se generó fue una especie de grafiti conceptual.

La intervención artística en lugares públicos se consolida con la inclusión de medios de reproducción de época, creando imágenes empíricas para las bardas, enseres públicos con planteamientos de crítica al contexto de vida. Se logró entender la integración plástica en áreas públicas con conceptos de intervención específica con un fin de crítica social. Las intervenciones tempranas de los productores dieron reivindicación y otros significados al arte público. Al incorporar acciones efímeras y conceptuales en el entorno público provocaron la batalla al arte gubernamental de la escultura fija de procesos industriales. Según Barrios, “la relación entre arte público, acción y situación busca activar y producir condiciones de

visibilidad de lo social y las formas cotidianas de la vida en las sociedades contemporáneas” (2014: 14).

Para entender la propuesta contemporánea de arte público se concilia la categoría estética de ironía como proyección crítica y estética, dando un cambio radical al objeto público industrial, y concretada con materiales diversos como lonetas, fragmentos de banquetas intervenidas, acciones de vida cotidiana y videos-ensayos (Guasch, 2016: 387). Así también, Barrios comenta la necesidad de entender el cambio de paradigma en la práctica conceptual del arte público mexicano, a través de intervenciones, situaciones y acciones en desfase del objeto industrial en lugares fijos o efímeros.

PRÁCTICAS DE INTERVENCIÓN GLOBALIZADA

El arte contemporáneo viene migrando conforme a diversas premisas interdisciplinarias y conceptuales para la intervención del espacio público, como es el giro a la cartografía, ecología y etnografía, entre otros. Así, la sociedad del arte globalizado se integra con nuevas prácticas para el entorno urbano. Se establecen los siguientes giros artísticos: geográfico, ecológico, etnográfico, de traducción, dialógico, de la memoria y de la historia, documental y cosmopolita (Guasch, 2016: 11,12, 159).

La primera puesta en escena para el proyecto de investigación corresponde al giro de actividad cartográfica que se define como “una nueva manera de ver y de producir espacio, creando una identidad y formando una frontera que codifica geográficamente los mundos social y natural” (Guasch, 2016: 191). Para ejemplificar el concepto se alude a la pieza del colectivo Multiplicity que conserva su proceso interdisciplinar en *Solid Sea* (2012) en la “investigación multidisciplinar sobre el estatus geopolítico del mar Mediterráneo” (Guasch, 2016: 193).

La parte controversial sobre la cartografía radica en su conexión directa con lo geográfico y, el mapeo corresponde a la idea de Brian Holmes sobre el término cartopolítica. Así, el artista mexicano Erick Beltrán en la exposición *Atlas Critique* (2012), genera en su pieza la estructura sobre “el recurso de las contra-cartografías con el fin de analizar las infraestructuras económicas globales en la búsqueda de nuevas formas de lo que Holmes denomina cartopolítica” (Guasch, 2016: 194). El término cartografía para la intervención del espacio público corresponde a “un

mapa de flujos globales que describía no tanto una red estática como matriz productiva, un campo dinámico en el cual las tensiones quedaban maximizadas en un número indefinido de puntos heterogéneos” (Guasch, 2016: 195-196).



FIGURA 7. GRAFITI, CIUDAD DE MÉXICO.

FUENTE: FOTOGRAFÍA DEL AUTOR, 2017.

Otro factor en el devenir de la
INTERVENCIÓN PÚBLICA *comprende*
el **CONTENIDO ETNOGRÁFICO**
en proyectos de los
productores que
se acercan a la
ANTROPOLOGÍA VISUAL.

Otro factor en el devenir de la intervención pública comprende el contenido etnográfico en proyectos de los productores que se acercan a la antropología visual, “en clave etnográfica se relacionan tanto con cuestiones de trauma colectivo como con aspectos vinculados a la identidad y la diferencia entre gentes y lugares en un mundo globalizado” (Guasch, 2016: 229). El productor etnógrafo se adentra al estudio de la cultura del espacio para intervención local, ya que el estudio de campo refiere a los flujos culturales del entorno urbano a ser intervenido, toda vez,

que son “cuestiones de identidad cultural que privilegian la ‘alteridad cultural’ en el contexto de la era post-industrial y poscolonial” (Guasch, 2016: 230).

Así, el concepto de lugar para el productor etnógrafo se refiere al *site specificity*, en el que “ya no es tanto un mapa sino un ‘itinerario’, una secuencia fragmentaria de acciones y acontecimientos a través de espacios” (Guasch, 2016: 233). La visión es interdisciplinar y le corresponde a un artista “preocupado básicamente por cuestiones identitarias, de alteridad cultural (siempre existe la presencia del “otro”, otro cultural, étnico, oprimido, subalterno o subcultural), que es consciente del hecho de vivir en los bordes, en lugares transicionales donde se imponen los conceptos de ‘más allá’ y ‘entre’” (Guasch, 2016: 235). La identidad del productor con el lugar y diseño de la intervención concibe un diálogo con el lugar, potenciales espectadores y objetivos del proyecto etnográfico que debe incidir en crear una intervención que refiera al lugar y espacio.



FIGURA 8. GRAFFITI, CIUDAD DE MÉXICO.
FUENTE: FOTOGRAFÍA DEL AUTOR, 2017.

El *street art* se encuentra sistematizado, con referencias de casos concretos en el libro *Stickers DF* (2016), se describe que la placa o firma es el signo inequívoco del autor del grafiti (Montessoro, 2016: 21-22). Las intervenciones plantean una iconografía que desarrolla el autor como lenguaje y que es entendido por sus pares. Se puede identificar al autor de ciertas intervenciones por sus placas

en sus lugares de influencia de manera directa por la comunidad del grafiti, y crean exclusivos espacios públicos de exhibición. Muros, fachadas de edificios o zonas que se han auto-asignado las defienden y respetan para los artistas del estencil, aerosoles y firmas crípticas.

Pareciera que al restaurar, eliminar y pintar de nuevo los soportes para los grafitis, son una suerte para nuevas intervenciones, ya que el muro pitado de color uniforme invita a los artistas de intervención a utilizarlo. La parte clandestina de la ejecución del grafiti es una práctica asimilada y es parte del proceso creativo, implantar las firmas, letras y signos gráficos que no aluden sino a un juego de líneas y formas. La transgresión es esencial en la práctica nocturna y conforma técnicas de insumos industriales sobre el muro o enseres públicos. Cada pinta, intervención o ensamblaje público se concreta en un territorio con signos inequívocos para los participantes. Los grafitis son formas ensimismadas, bloques tridimensionales de letras o firmas personales que son abstracciones líricas que se esparcen en el espacio urbano.

Otro giro corresponde a la integración del espacio público con la temática de violencia de Estado y vigilancia a los ciudadanos, son episodios de asedio a su intimidad particular con sistemas de vigilancia y, sobre todo la violencia de grupos criminales como los gobiernos en turno que crean estados de excepción en lugares específicos en la geografía del país. El habitante de la ciudad en movilidad, le afectan diversos factores que inhiben su actuación diaria, ya sea por estrés en el transporte, la contaminación, acciones de violencia, y en tal sentido, “el miedo (la protección frente a los ‘invasores’) es un factor fundamental para expulsar o excluir a cualquiera de la sociedad y para (re)organizar el espacio público y privado” (Cortés, 2010: 8). La acumulación de inconformidad en una vida disfuncional en espacios públicos conlleva a que la intervención artística debe ser certera en su presentación, exhibición y crítica social y política, ya que “se pasa del parque público al pequeño jardín dentro de casa, de la plaza común al centro comercial, de la calle a las galerías privadas, del barrio abierto a la urbanización cerrada” (Cortés, 2010: 8).

La disyuntiva es la convivencia diaria con fuerzas militares, policiacas y de conexión autoritaria. Así, el ciudadano entrega su libertad de tránsito, paz y dignidad a fuerzas oscuras que prometen aniquilar los aspectos que generan ese miedo al otro, a la vio-



FIGURA 9. GRAFITI, CIUDAD DE MÉXICO.

FUENTE: FOTOGRAFÍA DEL AUTOR, 2017.

lencia y al estrés del acontecer diario, en tal sentido la “ciudad como espacio libre está siendo dividida, estructurada y controlada por las fuerzas del orden (públicas y privadas), [...] garantizar la seguridad siempre y en cualquier momento” (Cortés, 2010: 8). El contexto de vida diaria del productor es motor del proceso creativo para organizar el espacio público con piezas de crítica social al sistema actual de control, vigilancia y violencia criminal.

Los barrios, las colonias, el espacio público comunitario se va cercando con bardas, despliegues metálicos que generan una percepción de miedo al otro, y de defensa a los intereses legítimos del habitante de la ciudad, se concibe que en “lugar de las murallas que antes guardaban las ciudades, hoy nos encontramos con los muros de cada domicilio o la vigilancia de cada urbanización que tiende a aislar a los ciudadanos entre sí” (Cortés, 2010: 193).

Además, para el espacio público es necesario para su desarrollo estético una batería de propuestas que incidan en otra forma de entender e intervenir el espacio público, ya que la “relación con el tiempo y el espacio ha sido alterada, y nuestra percepción perturbada, ante unos hechos que, sin principio ni fin (y en una continua repetición), nos hablan de la incapacidad del ser humano para hacer frente a la situación de precariedad y vulnerabilidad con la que vivimos la existencia diaria” (Cortés, 2010: 195). La carencia del individuo de ejercer la libertad de tránsito, convivencia comunitaria y cultura emergente, provocan factores de incidencia para que el productor genere otro tipo de intervenciones plásticas para el entorno urbano, creando piezas que critiquen el contexto de vida en las ciudades o centros comunitarios.

CONCLUSIONES

La autogestión es el sistema del proceso creativo para los participantes en la tendencia *street art*, corresponde a recursos propios como aerosoles, calcomanías y esténciles, entre otros factores de lenguaje personal. La gestión de grupo se encamina a sus recorridos habituales en territorios auto-asignados para implantar sus señales, placas o firmas crípticas. El grafiti despliega dibujos lineales que generan formas ondulatorias, y son esquemas orgánicos de lo gráfico con sello y planteamiento personal. Los grafitis se conciben también, con cierto volumen en forma críptica, sólo entendible la firma o placa para el gremio que realiza el grafismo público.

La aportación del grafiti corresponde a plasmar signos e icnografía críptica, ya que sólo la firma delimita el lugar urbano, espacio, presencia y señala territorios. Son pocos los grafitis que generan mensajes visuales que puedan ser leídos por los habitantes cercanos a las intervenciones. Otra aportación del *street art* corresponde plantear una aproximación a la teoría de la intervención del espacio público, ya que las expresiones efímeras en los lugares urbanos se consideran otra opción plástica para una ciudad en la era de la globalización.

La pertinencia de intervenciones plásticas en el espacio público demuestra que la práctica artística emerge con acciones de grafiti, procesos conceptuales del performance y la implantación de objetos efímeros o fijos en el entorno urbano. Al verificar el desglose de posturas de carácter público por diversos autores, se propone otro sistema plástico para la intervención del espacio, conforme al análisis del entorno urbano con relación a piezas de productores en contraste con otras implantadas en el espacio público.

Al aplicar el método del artista etnógrafo en comunión con el proceso comparativo de piezas de intervención, se genera un análisis para establecer tipologías para el espacio público. Se demuestra la con-

veniencia de algunos desarrollos plásticos coherentes en sintonía al entorno urbano. Así, se compagina la teoría de la intervención en espacios públicos dentro del contexto social y político de tiempo-espacio que vive el productor y la sociedad en su relación a los espacios comunitarios. Además, se establecen parámetros adecuados para la implantación de objetos efímeros, fijos, acciones e intervenciones en el espacio público.

Los resultados se verifican conforme al método de interpretación teórico-práctica de acciones, objetos e intervenciones en el espacio público, con la garantía del conocimiento del arte en la calle o lugares indistintos del entorno urbano para verificar la vigencia del arte contemporáneo público. En forma precisa se avala la teoría para una intervención del espacio público que es aplicable a casos concretos en lugares asignados o predeterminados, en los que incide el productor en el lugar o 'sitio específico' de tradición pública.



ENTES DE CONSULTA

Acha, J. (2012), *El producto artístico y su estructura. Arte y sociedad Latinoamérica*, Editorial Trillas, México.

Barrios, J. L. (2014), *El derrumbe de la estatua. Hacia una crítica del arte público (1952-2014)*, MUAC, UNAM, México.

Cortés, J. M. (2010), *La ciudad cautiva control y vigilancia en el espacio urbano*, Alianza Editorial, Madrid, España.

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

Estévez, P. (2016), *Tendencia Minimalista en México Escultura*

e Instalación Planimétrica, UNAM-FAD, México.

Foster, H. (2001), *El Retorno de lo Real, La vanguardia a finales de siglo*, Ediciones Akal, Madrid, España.

Guasch, A. M. (2016), *El arte en la era de lo global 1989-2015*, Alianza Editorial, Madrid, España.

Heimann, J. (ed.) (2002), *Icons Mexican Vintage Mexican Graphics*, Taschen, Barcelona, España.

Montessoro, F. (2016), *Stickers DF*, Universidad Iberoamericana, México.