

Arte y territorio urbano

Por Alma Patricia BARBOSA SÁNCHEZ*

DESDE FINALES DE LA DÉCADA de los sesenta la intervención artística de la ciudad de México constituye una expresión sui géneris dentro del arte mexicano contemporáneo, en tanto que en los espacios públicos urbanos se gesta la producción y exhibición de obras o la realización de actividades artísticas que, por lo general, sustentan un carácter efímero y circunstancial. En este caso, la ciudad es concebida y experimentada como contexto y soporte de las obras artísticas; a su vez, su dinámica temporal y espacial se erige como referente esencial en la lectura y significación del arte, ya se trate de performance, instalaciones, fotografía, carteles gráficos, murales pictóricos o espectaculares urbanos.

Desde la perspectiva sociológica, la *intervención artística de la ciudad de México*, como categoría de análisis, designa la incorporación sistemática de códigos artísticos al espacio público urbano con múltiples significados, ya sean simbólicos, identitarios, políticos, territoriales, lúdicos o irreverentes. Como valores culturales agregados, los lenguajes y discursos artísticos se incorporan al escenario y mobiliario urbanos (bardas, muros, puentes peatonales, aceras, espectaculares, postes etc.), para resignificar estética y culturalmente el espacio público. Si la infraestructura urbana deviene soporte de las obras, la temporalidad y el espacio determinan su lectura y significación; en la medida en que éstos se transforman, se renueva el sentido de las expresiones artísticas, de ahí su naturaleza efímera e irrepetible.

Desde la dimensión territorial, la intervención artística de la ciudad de México remite a una *apropiación simbólica del espacio público urbano*,¹ dado que los artistas lo utilizan con propósitos estéticos y de comunicación social que no forman parte de las convenciones

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Campus Oriente. E-mail: <lunatzin@yahoo.com>.

¹ En términos generales, la *apropiación simbólica del espacio público urbano* designa la ocupación del espacio público con fines ideológicos, estéticos, contraculturales, rituales etc., ajenos a la legislación institucional. Por una parte, los actores sociales le atribuyen a este espacio público valores —ideológicos, estéticos, rituales etc.— que justifican su utilización para estos fines. Por otra, contravienen las convenciones y la lógica gubernamental que reglamentan las actividades y los usos del espacio público, al apropiárselo para otras funciones distintas a esta lógica y asignarle significaciones diversas. Por tanto, es a través de sus valores y acciones culturales que resignifican el espacio público y opera su apropiación simbólica.

institucionales y del arte urbano tradicional. Esto es, tales artistas le atribuyen un valor cultural al espacio público como continente idóneo de expresiones artísticas efímeras, o como tribuna de diálogo e interacción social con los públicos urbanos populares, lo cual justifica su ocupación para estos fines. Por tanto, la apropiación simbólica opera desde el momento en que los artistas le imprimen a dicho espacio ciertos valores culturales y le asignan funciones artísticas y de comunicación social sin precedente. A partir de la apropiación simbólica e intervención artística de la ciudad de México, toma cuerpo una concepción de arte urbano no tradicional, que resignifica el espacio público mediante lenguajes heterodoxos y discursos de identidad, simbólicos, irreverentes o sociales. La gestación de este tipo de arte urbano está vinculada a la efervescencia y al conflicto social de finales de los años sesenta y principios de la década de los setenta, cuando los artistas manifiestan gran interés en representar e interpretar el universo urbano y social; y revaloran el espacio público como plataforma de comunicación social o de interacción con los espectadores.

Un antecedente fundamental de la apropiación simbólica e intervención artística de la ciudad de México es el movimiento estudiantil de 1968, que a partir del reclamo de sus vindicaciones sociales modificó radicalmente nuestra percepción del espacio urbano y la manera en que es vivido, interpretado, simbolizado, percibido, poseído o demandado. En el momento en que los estudiantes se apoderaron de las calles para intervenirlas política, lingüística y artísticamente, se operó una transformación en la relación pasiva que los actores sociales asumían con el espacio público. Al utilizarlo para sus acciones estratégicas de comunicación social y marcarlo con sus discursos democráticos mediante manifestaciones, mítines, marchas, volantes, “pintas” (consignas en muros y autobuses), mantas, carteles gráficos y teatro callejero, los estudiantes confrontaron la lógica institucional que circunscribía la función política del espacio público a la función de las ceremonias y la propaganda gubernamentales, así como el clima de restricción institucional que impedía a los opositores al gobierno no sólo manifestarse en las calles, sino en la vida política o democrática. En la práctica, le asignaron al espacio público una función de expresión social, que lo resignificó culturalmente, dada su ocupación masiva de las calles y su transformación en foros de opinión social que operó en dos sentidos: por una parte, desafió las convenciones, usos y reglamentación impuestos al espacio urbano por el sistema gubernamental; por otra, le restituyó al ámbito urbano su significado democrático original: de participación ciudadana y libertad de opinión.

De esta manera, mediante recursos discursivos con fines políticos, los estudiantes se apropiaron simbólicamente y físicamente el espacio público, dado que estas actividades se realizaron al margen de los intereses gubernamentales. Al atribuirle un valor democrático a este espacio público, justificaron y legitimaron su utilización para este fin. Esto es, le asignaron funciones distintas a las establecidas por la lógica gubernamental, ya sea de expresión social o política, a través de sus discursos y tesis democráticas. Particularmente, el arte político del movimiento estudiantil constituye un testimonio excepcional no sólo de las posturas y demandas políticas a favor de la democratización del país, sino de la intervención artística de la ciudad de México, ya que estudiantes de arte y artistas consumados elaboraron carteles gráficos como vehículos de comunicación social, para informar a la opinión pública sobre sus reivindicaciones, su debate ideológico y se confrontación directa con el Estado. Así, el discurso visual se incorporó a las calles de la ciudad con la misión de informar y sensibilizar a la sociedad civil sobre la ilegalidad y naturaleza autoritaria de las prácticas gubernamentales. Desde esta perspectiva, las acciones del movimiento estudiantil representan un antecedente de la apropiación simbólica del espacio público en la ciudad de México, así como su gráfica política lo es de su intervención artística.

En la década de los años setenta, caracterizada por las fracturas sociales, los movimientos guerrilleros y el autoritarismo gubernamental, los Grupos² artísticos plantean las principales premisas del arte urbano no tradicional. Además de representar e interpretar el contexto social en sus obras, los artistas grupales revaloran el espacio público como un campo alternativo de acción artística. Sin seguir las pautas del arte urbano institucional, los grupos Tepito Arte Acá, Suma, El Colectivo, Fotógrafos Independientes, Germinal y Março vindicaron su derecho a participar en la construcción de la estética ciudadana que se ha impuesto mediante el financiamiento estatal y su formidable poder de decisión sobre los encargos artísticos y los lugares de su ubicación (plazas, calles, edificios etc.). La intervención artística de la ciudad de México por estos grupos se fundamentó en las temáticas sociales, la interacción y comunicación social con los públicos populares y las obras colectivas efímeras y no tradicionales.

² En la década de los setenta, artistas, fotógrafos, teóricos e historiadores de arte, diseñadores, estudiantes y escritores fundaron diversas asociaciones artísticas que hoy se conocen de manera genérica como los Grupos; son Tepito Arte Acá, Grupo Proceso Pentágono, Mira, Suma, Taller de Arte e Ideología, Tetraedro, Taller de Investigación Plástica, El Colectivo, Germinal, Fotógrafos Independientes, Peyote y la Compañía, Março, No Grupo, El Taco de la Perra Brava.

Un aspecto innovador de sus actividades urbanas fue la utilización de lenguajes —pictóricos, gráficos, fotográficos, muralistas y no tradicionales (performance, instalación, ambientación, *body art* etc.)— en función de los soportes y mobiliario urbano, o referidos a las características de lugares específicos como los barrios populares, las unidades habitacionales, las calles concurridas y las estaciones del transporte subterráneo. Ejemplo de estos son el muralismo en las viviendas populares (Tepito Arte Acá), las impresiones gráficas y obras pictóricas en las bardas y los muros de la ciudad (Suma), la resignificación gráfica de los soportes urbanos y la elaboración de murales itinerantes (El Colectivo), las mantas pictóricas en las manifestaciones políticas (Germinal), las exposiciones ambulantes de fotografía en las calles (Fotógrafos Independientes) y los performances en espacios públicos (grupo Março, José Antonio Hernández, Carlos Finck y Víctor Muñoz). Sin duda, su producción artística fue concebida a partir de las condiciones que imperan en el ámbito callejero, ya sea por experimentar los soportes urbanos como medio para transmitir su discurso visual o por representar el universo ciudadano en sus obras.

La materia prima de las temáticas grupales se halla en las prácticas sociales y su sentido colectivo.³ en la red de significados implícitos y explícitos de las mismas, como fueron las políticas “modernizadoras”, el acelerado crecimiento demográfico urbano, el sistema gubernamental de partido único y las movilizaciones sociales.⁴ A diferencia de la identidad mexicana representada por el arte público muralista —que se nutrió tanto de una mirada retrospectiva de las raíces históricas del país como de las tradiciones populares y los referentes y las aspiraciones

³ La función del arte no es simplemente producir objetos y signos, sino hacer de ellos portadores de significado, porque únicamente así serán capaces de transmitir información. Por lo tanto, el arte no sólo interpreta la realidad mundana, sino la transforma en signos permeados de significado. Los actos sociales adquieren un sentido o significado colectivo que se traduce mediante signos. Por ello, los lenguajes artísticos actúan como sistemas de significación simbólica que reproducen el sentido social y están presentes en las prácticas de la comunidad y en su identificación y comunicación colectiva. Articulan y conceptualizan una realidad preexistente: “el mito, la religión, el arte, la ciencia, la historia. Cada una de estas formas simbólicas informa al mundo, sin reducirse a imitarlo” (Ducret 1994: 107).

⁴ La década de los setenta se caracterizó por las contradicciones económicas —devaluación del peso (1976), incremento de la deuda externa, pauperización del sector agrícola, bajos salarios, cinturones de miseria, explosión demográfica, desastres ecológicos etc.—, la emergencia de movimientos guerrilleros, la ausencia de democracia participativa y el autoritarismo gubernamental que propiciaron un escenario de conflicto social. Este panorama fue determinante para alentar la constitución de grupos artísticos, no sólo con el fin de desarrollar una producción colectiva, sino para abordar en sus obras una reflexión sobre el entorno social como respuesta cultural a los dilemas que planteaba la sociedad de su tiempo.

de la modernidad— el discurso visual de los Grupos exhibió una identidad social sustentada en las contradicciones y los atrasos en materia social y democrática, describiendo los procesos de hibridez cultural, la diferenciación y diversidad de los sectores sociales y el clima contestatario político de esa década.⁵ Esto es, expresaban una identidad social acorde con la problemática sociocultural. Juan Acha plantea que la situación rural que dio origen a la Revolución Mexicana y proporcionaba un sentido de identidad social,⁶ ya no necesitaba ser representada, porque la cultura se fue urbanizando en México y se asumió como una modalidad de vida⁷ diferente a la rural. En esta

⁵ La década de los sesenta fue paradigmática por los movimientos contraculturales o antiinstitucionales que replantearon el vínculo entre la dimensión pública y privada. Estos movimientos se enmarcan en la crítica cultural a la modernidad como un fenómeno internacional. A mediados de siglo xx, desde la teoría social, la cultura y el arte, se plantearon agudas críticas a las contradicciones sociales del proyecto de modernidad occidental.

⁶ La identidad social está referida al proceso de construcción del universo cultural de una comunidad dada, en función de la percepción que tiene de sí misma y de sus diferencias respecto a otras comunidades. De hecho existe un principio de semejanza y de exclusión entre los miembros de la colectividad que permite reconocer tanto sus afinidades como sus diferencias. El principio de semejanza posibilita la identificación de lo individual con lo colectivo y la construcción de un universo cultural común. De manera inversa, el principio de exclusión constata las diferencias con respecto a los “otros”, esto es, a quienes tienen prácticas y universos culturales diferentes, de tal manera que se establecen relaciones de distinción en función de lo que no es semejante. En suma, la identidad social es autopercepción y autodiferenciación, resultado de un proceso dialéctico entre la capacidad que tienen los diversos actores sociales de reconocerse y distinguirse de los otros. La identidad social otorga no únicamente un sentido fundamental a las relaciones sociales, también se proyecta simbólicamente en el universo cultural, y particularmente a través del arte.

⁷ La ciudad de México ejemplifica un modelo periférico, tributario e inadecuado en comparación con los modelos urbanos de las metrópolis industriales. Desde su emergencia, *modernidad* se asoció a *ciudad* como sinónimo espacial mediante nociones descriptivas, valores culturales, procesos materiales, ideológicos y estéticos. El tiempo de la modernidad se adscribió a las nociones de progreso, actualización tecnológica y urbanización. Por esto, la ciudad evoca una manera de vivir y de experimentar los cambios espaciales y temporales vinculados a procesos de actualización. La ciudad de México, pensada como representante de los cambios que se difunden y generalizan a otras regiones, se convirtió en la condensación simbólica y material de la actualización. Fue percibida a través de una dinámica cultural enmarcada en los ritmos que imponían las tecnologías productivas, los medios de transporte, las redes de información y comunicación de masas, donde se sintetizan nuevas experiencias de espacialidad y temporalidad. Asimismo, las políticas desarrollistas e industriales modificaron la apropiación del espacio público y privado; con ello, modificaron también las prácticas culturales públicas y privadas. La velocidad vertiginosa de los cambios materiales, tecnológicos, arquitectónicos, comunicacionales y culturales, consolidó la noción de la “novedad” constante. A través de este proceso, los habitantes se inscribieron en un patrón de conductas, nociones, códigos de comunicación que contribuyeron a la construcción de una mentalidad urbana, aunque no sin contradicción con la pobreza y las tradiciones populares.

perspectiva, los Grupos simbolizaron las características del contexto urbano y de los sectores populares mediante sus referencias lingüísticas, sus modos de vida, sus tradiciones, sus conflictos sociales y la cultura popular.⁸ Cabe recordar que, en este periodo histórico, las artes visuales, narrativas y escénicas coincidieron en actualizar perspectivas y lecturas del mundo-ciudad, inaugurando otros significados de la cotidianidad social mediante la espacialidad y la temporalidad modernizantes.

Desde los espacios museográficos y galerísticos, las obras grupales (gráfica, pintura, instalaciones, ambientaciones) testimoniaron distintos aspectos de la ciudad de México: la masificación urbana, la pobreza, la omnipresencia de los medios audiovisuales y publicitarios, la despersonalización, la violencia, el individualismo dominante o la ausencia de solidaridad social. La ciudad formó parte del imaginario⁹ artístico de los Grupos. Es decir, fue percibida, recreada y proyectada por los artistas, a partir de una selección de símbolos, mitos y ritos creados por los protagonistas colectivos e individuales respecto de su propio territorio y su memoria. En la exposición X Bienal de Jóvenes de París (1977), el grupo Suma exhibió la obra *México Sociedad Anónima (Imágenes crónicas de una ciudad)* que documentó la trayectoria de las prácticas artísticas del grupo en las calles de la ciudad de México, a través de su percepción del hábitat urbano mediante obras gráficas, textos, fotografías y objetos cotidianos: placas de automóvil, latas de cerveza desechadas, calcomanías de la Virgen de Guadalupe, pequeños carteles que se usan en los mercados para indicar el precio de los comestibles, entre otros — colocados sobre un soporte de madera al estilo de un retablo religioso. La obra *Comunicado Gráfico*, elaborada por el grupo Mira para la exposición *Intergrafik 84* (Berlín, RDA, 1984),

⁸ En opinión de Zev Barbu, el concepto de cultura popular adquiere significados específicos en función del contexto histórico y geográfico dado. El teórico señala que en las sociedades rurales, el concepto de cultura popular está relacionado con las tradiciones y los mitos: "La cultura tradicional es popular en la medida en que es la expresión de una comunidad integrada que constituye la marca de fábrica de una sociedad tradicional". Asimismo, considera que en las sociedades industriales modernas, la cultura popular está relacionada con los procesos de urbanización, de industrialización, de las formas y grados de democratización: "En suma, cualquier estudio de cultura popular ha de empezar desde una dualidad fenomenológica, o dicho sea de modo más sencillo, de la existencia objetiva de dos clases de cultura popular separadas; mejor dicho, diferenciadas una de la otra, por el proceso de modernización [...] derivan su carácter específico de que están genéticamente emparentadas con dos tipos de sociedad o con dos diferentes etapas del desarrollo de una misma sociedad, que representan lo tradicional y lo moderno" (Barbu 1982: 64 y 70).

⁹ Armando Silva propone que: "En la percepción de la ciudad hay un proceso de selección y reconocimiento que va construyendo ese objeto simbólico llamado ciudad; y en todo símbolo y simbolismo subsiste un componente imaginario" (Silva 1992: 91).

constituyó una radiografía instantánea de la ciudad de México de esa época, ya que combinó estadísticas, información histórica y cotidiana con imágenes gráficas y simbólicas.¹⁰ El grupo El Colectivo exhibió la obra *Circuito Interno* en la Sección Anual de Experimentación, Salón Nacional de Artes Plásticas (Galería del Auditorio Nacional, INBA, 1979), ocupando para esta instalación un área de doce metros cuadrados, dividida en tres espacios de significación. El primer espacio, denominado “circuito externo”, connotó las respuestas populares-proletarias a la cultura y a la comunicación dominante. El segundo, llamado “circuito interno”, aludía a la avenida del mismo nombre que, en opinión de los artistas, representaba un “anillo que aprisionaba a los capitalinos”. El tercero, nombrado “zona de rescate”, se refería al medio habitacional urbano y a sus moradores encerrados en el “circuito interno” por una serie de torres modulares. La temática visual simbolizó la infraestructura de la ciudad y la relación de ésta con los habitantes. Los artistas caracterizaron al hábitat urbano como sigue:

una ciudad a la medida del automóvil,
una ciudad sin árboles, sin agua, sin oxígeno, sin espacio,
una ciudad blanqueada por las autoridades y la “brigada blanca”,
una quinta parte de la población nacional, sin derecho a elegir sus
gobernantes locales,
una ciudad cárcel, el “Circuito interior”, los muros, los “Ejes viales”, las
rejas (El Colectivo 1979).

A través de sus fundamentos, el arte urbano grupal materializó una manera de experimentar, nombrar, reflexionar, marcar, vivir, apropiarse e intervenir estéticamente la ciudad de México. Además, subrayó la identificación cultural de los actores sociales con el territorio,¹¹ dado que en un doble proceso, éste es objeto de simbolización en el discurso plástico, a la vez que es “tatuado” con significados artísticos. Y también planteó un vínculo cultural con el espacio público que se caracterizó,

¹⁰ Las obras artísticas del grupo Mira se distinguieron por abordar la problemática urbana en las exposiciones, *Imágenes y mensajes de la ciudad* (1980, UAM-Xochimilco) y *Nuevas Tendencias* (1978, Museo de Arte Moderno). También exhibió sus obras en centros educativos (Politécnico y UNAM), lugares populares y sedes sindicales.

¹¹ Giménez Montiel define el territorio como “un espacio de inscripción de la cultura y, por tanto, equivale a una de sus formas de objetivación” (Giménez Montiel 1996: 6). Es decir, el territorio, aparte de ser una realidad física, también es objeto de representación y simbolización en el universo cultural de la comunidad y está representado en las costumbres, la comunicación, la memoria histórica y las representaciones estéticas de las comunidades sociales.

en primer lugar, por ser producto de la propia iniciativa cultural de los artistas que lo promovieron y patrocinaron; en segundo, por cumplir una función estética y social, al margen de la legislación institucional y de las convenciones del arte urbano ortodoxo, que por su monumentalidad, financiamiento y connotación ideológica, ha estado inscrito en los proyectos del mecenazgo estatal. Por lo tanto, la ciudad de México devino objeto de apropiación simbólica e intervención artística, ya que, mediante valores y discursos artísticos, circunstanciales y efímeros, los artistas se apoderaron y resignificaron el espacio público.

A partir de la década de los noventa y hasta la actualidad, la intervención artística de la ciudad de México asume otras características acordes al contexto histórico y a las circunstancias particulares del campo artístico mexicano. En esta época, los lenguajes artísticos no tradicionales (performance, instalación, ambientación, *body art*, *land art*, neográfica etc.) ya no constituyen expresiones emergentes ni los artistas abogan por su pleno reconocimiento cultural; por el contrario, desde los recintos museográficos se promueve su producción y exhibición (Museo Ex Teresa, Arte Actual, Museo Universitario del Chopo, Museo de Arte Carrillo Gil). Las instituciones culturales, por otra parte, estimulan la producción artística a través de su sistema de becas a los creadores, y otorgan financiamiento y difusión al arte urbano no tradicional; por ejemplo, la Fundación Centro Histórico, el Festival de México en el Centro Histórico, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes patrocinaron Vitrinas, exposición resultado de una convocatoria para exhibir cinco instalaciones en un edificio ubicado en la calle de Bolívar número 18 (Centro Histórico, marzo-agosto de 2003); el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes financió los espectaculares no publicitarios de Lorena Wolffer (2000); la Dirección de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Goethe patrocinaron el proyecto de arte público con una connotación ecológica: Agua-Wasser (2000); el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes financió la instalación telerrobótica y lumínica Alzado Vectorial (2000). Asimismo, la organización de encuentros de performance por el Museo Ex Teresa, Arte Actual, ha impulsado a los artistas a realizar arte acción e instalaciones en la emblemática Plaza de la Constitución. Dentro de las propuestas artísticas actuales, destaca la utilización de espectaculares urbanos, el performance, la instalación y los medios tecnológicos como vías recurrentes para entablar un diálogo con los habitantes de la ciudad de México.

Arte social y espacio público

UNA constante en la intervención artística de la ciudad de México ha sido la exploración de estrategias de vinculación y comunicación social con los públicos populares, en sus propios espacios de actividad cotidiana. En la mayoría de los casos, el consumo artístico de las obras plantea un proceso de interacción con los espectadores, así como de reflexión de la vida privada y social. Las propuestas visuales tienen la misión de incidir en la percepción subjetiva y colectiva de los sujetos, ya sea exhibiendo los mecanismos ideológicos que la condicionan, o bien sus múltiples significados y repercusiones sociales. Por tanto, las obras artísticas constituyen vehículos de comunicación social que proponen al espectador elaborar nuevas lecturas sobre sus propios referentes identitarios, territoriales, culturales y sociales.

Los discursos visuales interpretan y representan el universo urbano (actores sociales, identidad social, política etc.), proyectan las circunstancias históricas en las cuales se desenvuelven los artistas e influyen en su interpretación inmediata de la vida cultural y política del país, por ejemplo, el conflicto entre la sociedad civil y la intransigencia y las limitaciones del sistema político mexicano (Gráfica del 68), o las contradicciones sociales de las políticas económicas y modernizadoras en la década de los setenta (Grupos). En los años noventa y hasta la actualidad, los artistas reflejan en sus obras otras lecturas, significados y percepción del ámbito urbano que se vinculan con la historia del país (fin del régimen priista y reorganización política) y la identidad de los actores sociales. Por ejemplo, los relatos visuales abordan la problemática de género (Lorena Wolfffer, Ema Villanueva, Rocío Boliver), la ausencia de conciencia ecológica (César Martínez), la pobreza de la población (Pancho López) o la contaminación visual de la ciudad (Saúl Villa y Lorena Wolfffer).

En general, las obras urbanas no tradicionales en el espacio público detentan una función social que cumplir, al convocar a los habitantes de la ciudad a participar en la experiencia lúdica del arte y de la reflexión colectiva. Así sucede con la gráfica política del movimiento estudiantil, que promueve una conciencia política y democrática; los Grupos que mediante la intervención artística de las calles o los barrios de arraigo comunitario reivindican la identidad comunitaria (Tepito Arte Acá); el aprendizaje del arte entre los habitantes de viviendas multifamiliares (El Colectivo); la sensibilización estética de los espectadores en el espacio público (Fotógrafos Ambulantes); el examen de las conductas sociales en la convivencia urbana (Março); la representación plástica y simbólica

de los actores sociales en los muros urbanos (Suma); o la ilustración pictórica de las demandas populares en las manifestaciones sociales (Germinal). Actualmente, destacan algunos artistas que van más allá de fórmulas estéticas y plantean con solidez y constancia aspectos que evidencian el desorden urbano en las conductas sociales e institucionales, por ejemplo Saúl Villa, Lorena Wolffer, César Martínez, Pancho López y Ema Villanueva.

Particularmente, el performance en el espacio público ha cobrado auge por sus cualidades de comunicación social y para revelar los mecanismos subjetivos y objetivos que determinan las acciones individuales y colectivas, pues posee un lenguaje simbólico que, mediante la presencia del artista, los objetos, y el contexto inmediato, permite al espectador abordar otras vías de percepción de la realidad y de su propia condición cultural e identitaria. Por su naturaleza interactiva y el contacto directo con los espectadores, representa un ejercicio de libertad de expresión cultural y estética, donde los participantes y los artistas ensayan otras formas de relacionarse entre sí y de identificar conjuntamente problemáticas inmediatas. Las acciones artísticas, además de desconstruir los comportamientos habituales en el espacio urbano, destacan la contradicción entre los actos personales o públicos y su normatividad cultural y social.

El impacto del arte acción en el espacio público no sólo se advierte por su creciente popularidad entre los artistas y las instituciones culturales, sino también por su repercusión entre los movimientos políticos y sociales que así lo designan y consignan en las convocatorias y documentación de sus actividades. Si bien el performance es elaborado al margen del circuito de valoración y legitimación artística, constituye un recurso discursivo para ilustrar sus demandas sociales. Por ejemplo, las asociaciones civiles que trabajan con familiares y enfermos de VIH-Sida, colocaron una serie de ofrendas en la Alameda Central (Centro Histórico) para conmemorar a las víctimas de este padecimiento (31 de octubre de 2002). Asimismo, se llevó a cabo un performance, donde jóvenes cubiertos totalmente con plástico simbolizaron la condición de los enfermos. La comunidad punk se manifestó públicamente en la ciudad de México, a través de la celebración de las "Jornadas Anticapitalistas PUNK F26" (24 de febrero de 2001), que abarcaron diversas actividades, como un itinerario por las calles, un mitin y la realización de un performance. El 6 abril de 2001 la comunidad literaria acudió a las puertas de la Secretaría de Hacienda para entregar una dotación de libros a las autoridades respectivas. Con este acto de ironía, simbolizaron su inconformidad ante la propuesta de gravar los libros.

Convocados por los escritores David Huerta, Leo Eduardo Mendoza y Enzia, trescientos asistentes, aproximadamente, presenciaron el performance realizado en el camellón de Avenida Hidalgo por “El Charro Morado” quien, rodeado de libros, “hería” con unas tijeras un corazón sangrante.

En cada uno de estos eventos, se constata que el performance es adoptado como un procedimiento de escenificación simbólica de las problemáticas sociales. De manera empírica, se incorpora a los códigos simbólicos que los manifestantes utilizan en su ocupación del espacio público —máscaras, velas, ataúdes o su propio cuerpo desnudo, “crucificado”, pintado etc.— con el propósito de enfatizar su problemática y exigencias colectivas. Recientemente, una parte de la comunidad artística ha decidido apropiarse simbólicamente e intervenir artísticamente el Museo de Arte Moderno, para significar sus demandas particulares dentro de las políticas culturales del Estado (15 de enero de 2003). En este caso, las mamparas exteriores al museo, que albergaron las fotografías de la exposición *La Tierra vistadesde el cielo* (17 de octubre al 17 de diciembre de 2002) del artista Yann Arthus-Bertrand, han sido reutilizadas por los participantes de este movimiento, para colocar dibujos, óleos y carteles de su autoría, como un llamado de atención a las autoridades culturales del país sobre la necesidad de crear espacios de expresión artística e instaurar mecanismos democráticos de decisión dentro de las instituciones culturales.

Por lo tanto, la intervención artística de la ciudad de México se ha caracterizado por cumplir con una función de comunicación social, a través de temáticas visuales que interpretan el universo ciudadano: actores sociales, cultura popular, referencias políticas, historicidad, espacialidad etc. En general, se orientan a plantear: ¿quiénes somos?, ¿cómo somos?, ¿cómo nos relacionamos con el espacio, su distribución, su tránsito, sus funciones?, ¿cómo se elabora la estética urbana? Describen la condición anónima, política, marginal, participativa, diversa, masiva o lúdica de los actores sociales y la posición cultural y jerárquica que ocupan en el mundo-ciudad. Proyectan una noción de identidad social multicultural y diversa; subrayan los agudos contrastes de la sociedad mexicana y documentan las preocupaciones sociales de cada época.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan, 1984, *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Venezuela, Gan.
- , 1993, *Las culturas estéticas de América Latina*, México, UNAM.
- , 1994, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, México, Coyoacán.
- , 1997, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, México, Coyoacán.
- Arnheim, Rudolf, 1987, *Arte y percepción visual*, trad. R. Masera, Madrid, Barcelona, Alianza Forma.
- Barbosa Sánchez, Alma, 2003, *La intervención artística de la ciudad de México*, México, CONACULTA, INBA, CENART.
- Barbu, Zev, 1982, "La cultura popular: un enfoque sociológico", en C. W. E. Bigsby, *Examen de la cultura popular*, México, FCE.
- Berger, John, 2001, *Modos de ver*, México, Gustavo Gili.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, trad. Martha Pou, México, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- , 1988, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, trad. María del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus, 1990.
- Dorfles, Gillo, 1974, *Las oscilaciones del gusto*, trad. C. Manzano, Barcelona, Lumen.
- , 1976, *Últimas tendencias del arte de hoy*, trad. Fernando Gutiérrez, Barcelona, Labor.
- Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov, 1994, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI.
- El colectivo*: catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas, 1979, Sección anual de experimentación, México, INBA.
- Geertz, Clifford, 1992, *La interpretación de las culturas*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa.
- Giménez Montiel, Gilberto, 1996, *Territorio y cultura*, México, Universidad de Colima.
- Glusberg, Jorge, 1986, *El arte del performance*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Guaglianone.
- Hiernaux-Nicolas, Daniel, 1999, *Los senderos del cambio*, México, Plaza y Valdés.
- Hofmann, Werner, 1992, *Los fundamentos del arte moderno: una introducción a sus formas simbólicas*, trad. Agustín Delgado y José Antonio Alemany, Barcelona, Península.
- Kahler, Erich, 1993, *La desintegración de la forma en las artes*, trad. Jas Reuter, México, Siglo XXI.
- Manrique, Daniel, 1998, *Tepito Arte Acá: una propuesta imaginada*, México, ENTE.
- Marchán Fiz, Simón, 1986, *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974)*, Madrid, Akal.

