

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



“IMPACTO DE LA ESCULTURA URBANA EN EL CIUDADANO”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN ARQUITECTURA: DISEÑO URBANO

Presenta

JOSÉ ANTONIO RAGE MAFUD

Director: Mtro. José Luis Cortés Delgado

Lectores: Dr. José Luis Arbesú Verduzco

Mtro. Manuel Berumen Rocha

**“LA ESCULTURA NO ES ALGO QUE OCUPA UN ESPACIO,
SINO UNA FUERZA QUE CREA UN ESPACIO”**

FERNANDO SINAGA / Escultor aragonés



“ÍCARO SIETE” / MANOLO GONZÁLEZ
MACO / 2004 / Foto: José Antonio Rage

INDICE:

1. INTRODUCCIÓN GENERAL	1	4.4 Línea del tiempo / Escultura Mexicana en la Arquitectura.	97
1.1 Definición de Conceptos: Espacio público, estatua, escultura, escultura urbana, monumento, memorial.	2	5. MEMORIA CIUDADANA	101
1.2 Descripción del Problema: Falta de identidad y apropiación del espacio público.	19	5.1 Encuesta sobre el impacto de la escultura urbana en los ciudadanos.	114
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	23	5.2 Gráfica de resultados.	115
2.1 Escultura urbana, elemento mal entendido.	31	5.3 Conclusiones de la encuesta.	116
3. MARCO Y REFERENCIAS TEÓRICAS	36	6. PROPUESTA METODOLÓGICA.	122
3.1 La escultura en la ciudad y el espacio público. Reflejo de su historia.	45	6.1 Tabla de radios de influencia.	126
3.2 Autores varios	52	6.2 Gráfica de herramientas de Movilidad.	127
4. LA ESCULTURA URBANA	73	6.2.1 Contenido de la gráfica de herramientas de Movilidad.	128
4.1 Referentes internacionales.	73	7. CONCLUSIONES.	130
4.2 Referentes nacionales.	89	8. BIBLIOGRAFÍA.	142
4.3 Línea del tiempo / Escultura Mexicana.	92	9. ANEXOS / NORMATIVIDAD-D.F.	146
		9.1 Gaceta Oficial del D.F./ COMAEP 29 de Junio de 1998 y 14 de Marzo de 2013.	
		9.2 Objetivos de la COMAEP	
		9.3 Cédulas de elementos aislados	
		9.4 Formatos y requerimientos de solicitud.	

1. INTRODUCCIÓN GENERAL.

En las últimas décadas, las ciudades se han destacado por sus bajos niveles de calidad de vida, inseguridad, mala planeación, entre muchos otros factores negativos, la ciudad de México no es la excepción, sino por el contrario, es una de las que encabezan la lista de las problemáticas urbanas actuales, es por esto que muchas personas tienen una visión negativa de la misma.

Esta situación presenta un verdadero desafío para poder mejorar el aspecto y la percepción cualitativa de las ciudades, “se necesita reinventar y revitalizar el paisaje urbano, para recuperar la vida social en los centros urbanos, los cuales están constituidos por amenidades o lugares de esparcimiento de acuerdo a las aspiraciones de los ciudadanos” (Cullen)¹. En este marco conceptual el Arte puede jugar un rol muy importante en el desarrollo y recuperación de la ciudad.

No hay ciudad sin esculturas, aunque no siempre las esculturas fueron urbanas, debió pasar mucho tiempo para

que los tradicionales monumentos propios de una época de la historia, donde se exaltaba a los héroes militares subidos en briosos corceles o de bustos de héroes o autoridades políticas ubicados en avenidas y plazas en grandes pedestales sólo para la contemplación, quedaran atrás. Desde hace algunas décadas se pasó del monumento a la escultura, los contenidos son distintos, las localizaciones son propias de la vida cotidiana pero aún en muchos casos meramente circunstanciales por compromisos políticos, diplomáticos o económicos sin importar el sitio donde se ubican o el efecto que provoquen.

Con el presente trabajo se pretende analizar y crear conciencia de la importancia que tienen las manifestaciones de arte, particularmente la escultura, para aumentar la calidad de vida y el esparcimiento ciudadano, utilizándola, a su vez como un elemento de identidad local, siempre y cuando se inserte al espacio público a través de un proyecto integrado de diseño urbano coherente, donde se hayan estudiado todos los elementos necesarios de

¹ Cullen, Gordon, El Paisaje Urbano, blume-labor, 1974

manera armónica. Las esculturas pueden impactar positiva o negativamente a los ciudadanos de un barrio, colonia o ciudad y de esto depende que se cree una memoria ciudadana con respecto a las mismas.

En muchos casos, el arte que no es entendido, es rechazado, sin embargo existen numerosos ejemplos de que esta situación se puede revertir con el paso de los años, ejemplo irrefutable de ello es la Torre Eiffel en París, construida para la Exposición Universal de 1889, y que en su momento fue tema de mucha controversia, especialmente entre artistas. Su tamaño excepcional y su silueta inmediatamente reconocible hicieron de la torre un emblema de París y de toda Francia. Desde hace varias décadas es motivo de orgullo nacional.

1.1 DEFINICIÓN DE CONCEPTOS.

Espacio público:

En una revisión histórica del concepto de espacio público se reconoce a **Aristóteles** como el responsable de iniciar el reconocimiento de éste, como

ese espacio vital y humanizante donde la sociedad se reunía para compartir sus opiniones, evaluar propuestas y elegir la mejor decisión, se vislumbraba así un espacio público político.

El concepto ha ido evolucionando, para **Isaac Joseph**², son aquellos espacios donde se desarrolla una faceta de lo social que hace posible observarnos a nosotros mismos como sociedad y cultura.

En la actualidad el espacio público tiene un carácter polifacético y se reconoce como el lugar donde cualquier persona tiene el derecho de circular, en oposición a los espacios privados, donde el paso puede ser restringido, generalmente por criterios de propiedad privada, reserva gubernamental u otros. Por tanto, **espacio público es aquel espacio de propiedad pública, "dominio" y uso público**. Entiéndase dominio en sentido estricto, ya que éste no está afectado a la generalidad de las personas.

² Joseph, Isaac, 1988, El Transeúnte y el Espacio Urbano, Barcelona: Gedisa. <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612000007800008>

En el aspecto legal, puede decirse que el espacio público moderno proviene de la separación formal entre la propiedad privada y la propiedad pública. Tal separación normalmente implica reservar desde el planeamiento, suelo libre de construcciones (excepto equipamientos colectivos y servicios públicos) para usos sociales característicos de la vida urbana (esparcimiento, actos colectivos, transporte, actividades culturales y a veces comerciales, etc.). Desde una aproximación jurídica, se puede definir como un espacio sometido a una regulación específica por parte de la administración pública, propietaria o que posee la facultad de dominio del suelo, que garantiza su accesibilidad a todos los ciudadanos y fija las condiciones de su utilización y de instalación de actividades.

En cuanto al uso, el espacio público es el escenario de la interacción social cotidiana, cumple funciones materiales y tangibles: es el soporte físico de las actividades cuyo fin es satisfacer las necesidades urbanas colectivas que trascienden los límites de los intereses individuales. Se caracteriza físicamente

por su accesibilidad, rasgo que lo hace ser un elemento de convergencia entre la dimensión legal y la de uso. Sin embargo, la dinámica propia de la ciudad y los comportamientos de su gente, pueden crear espacios públicos que jurídicamente no lo son, o que no estaban previstos como tales, abiertos o cerrados, por ejemplo espacios residuales o abandonados que espontáneamente pueden ser usados como públicos. Existen también espacios de propiedad privada pero de uso público como los centros comerciales que son espacios privados con apariencia de espacio público.

El espacio público tiene además una dimensión social, cultural y política.

Es un lugar de relación y de identificación, de manifestaciones políticas, de contacto entre la gente, de vida urbana y de expresión comunitaria. En este sentido, la calidad del espacio público se puede evaluar sobre todo por la intensidad y la calidad de las relaciones sociales que facilita, por su capacidad de acoger y mezclar distintos grupos y comportamientos, y por su capacidad de

estimular la identificación simbólica, la expresión y la integración cultural.

El espacio público supone, pues, dominio público, uso social colectivo y diversidad de actividades, características entre las que existe gran cantidad de posibilidades hasta llegar al extremo del espacio virtual en Internet, que se configura actualmente como un espacio público no físico pero de gran importancia.

El espacio público abarca, por regla general, las vías de circulación: calles, plazas, carreteras, parques, así como ciertos edificios públicos, como estaciones, bibliotecas, escuelas, hospitales, ayuntamientos u otros, cuyo suelo es de propiedad pública.³

Desde otra óptica y en estricto sentido, los espacios y edificios considerados como públicos, que se pueden cerrar en determinados momentos, adquieren en realidad un carácter de semipúblicos.

Es necesario que lo entendamos también a partir de una doble consideración interrelacionada, que le es propia: por un lado de su condición urbana y, por lo tanto de su relación con la ciudad y, por otro, de su cualidad histórica porque cambia con el tiempo, así como lo hace su articulación funcional con la ciudad. Es decir, debemos entenderlo históricamente como parte y en relación a la ciudad. El espacio público cambia a lo largo de la historia y en cada momento tiene una lógica distinta. Esta condición de cambio le permite tener múltiples y simultáneas funciones que, en su conjunto, se suman presente y pasado y trascienden el tiempo y el espacio.

El espacio público es la esencia de la ciudad o, según algunos autores, **es la ciudad misma** o, dicho de otra manera, **la ciudad es el espacio público por excelencia**⁴. Y lo es porque hace posible el encuentro de voluntades y expresiones sociales diversas, porque allí la población puede converger y convivir y porque es el espacio de la representación y del intercambio. La ciudad es el

³ Jürgen Habermas (2005), Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública, Ed. Gustavo Gili, México y Barcelona, 1986.

⁴ Bohigas, Oriol, Espacio público, test de la ciudad democrática, UOC Blog de Ciudad y Urbanismo

espacio de la heterogeneidad y la diversidad, lo cual conduce a la posición de que la totalidad de la ciudad es espacio público, o bien, **la ciudad es un conjunto de espacios públicos a partir de los cuales se organiza la vida colectiva y donde hay una representación de la sociedad.** De allí surge la necesidad de entenderlo como uno de los derechos fundamentales de la ciudadanía frente a la ciudad: el derecho al espacio público porque permite reconstruir el derecho a la asociación, a la identidad y a la polis. Este derecho al espacio público se inscribe en el respeto a la existencia del derecho del otro al mismo espacio, porque no sólo se necesita un espacio de encuentro, sino un espacio donde se construya tolerancia, que no es otra cosa que una pedagogía de la alteridad. O sea, la posibilidad de aprender a convivir con otros de manera pacífica y tolerante.⁵

Montse Abadía, dice que actualmente tiene más sentido hablar de esfera pública, una noción mucho más fluida que la de espacio público y que va más

⁵ Fernando Carrión Mena/Espacio Público: Punto de partida para la alteridad. Editoralista del diario Hoy, Ecuador.

allá de la separación puramente física entre los espacios públicos y privados. La esfera pública denota instituciones y prácticas específicas (como los medios de comunicación, Internet, la publicidad, la autoridad pública y el público) y, al mismo tiempo, pasa a incluir el amplio ámbito de la experiencia social.⁶ Sin embargo, para los objetivos del presente trabajo, se considera más preciso hacer referencia al espacio público.

Estatua:

“Se entiende por estatua a la representación estática de una persona, animal o de una situación específica, realizada a través de una escultura”⁷. Por lo general, las estatuas más frecuentes son las humanas, aunque también pueden representarse animales, ángeles y otro tipo de cuestiones como eventos o momentos específicos, incluyendo en este último caso mayor o menor detalle en lo que hace a expresiones, movimientos, etc. La estatua se caracteriza por contar por lo menos con un tamaño igual (comple-

⁶ A-Desk* Crítica y arte contemporáneo, Revista. Arte y Espacio Público a partir de “Claes Oldenburg – Coosje van Bruggen. Escultura, tal vez” en la Fundación Joan Miró (Barcelona).

⁷ www.definicionabc.com

to) o mayor de lo que se representa, mientras que otras formas escultóricas como el busto sólo reproducen una sección del cuerpo.

Las estatuas son quizás una de las formas más antiguas de arte ya que las mismas se encuentran en las civilizaciones antiguas de Egipto, Persia, Creta, Micenas, Grecia y Roma, entre muchas otras. Tradicionalmente, la estatua es un modo de representar determinada situación de forma estática e inmóvil, por lo general de manera circular (lo que quiere decir que se puede observar desde cualquier punto de la misma). Las esculturas que pueden estar incrustadas en una pared y que, por lo tanto, sólo son observables desde ciertos lugares, no son consideradas estatuas del todo.

A lo largo de la historia, el ser humano ha sabido recurrir a diferentes tipos de materiales para construir sus estatuas. Mientras que las estatuas más primitivas solían estar hechas en arcilla, otros elementos como la piedra, el mármol, el yeso, el hierro y otros varios metales fueron también utilizados para crear increíbles obras de arte. Hay diferentes

tipos de estatuas: en determinados momentos, las estatuas ecuestres (que representan por lo general a líderes políticos o militares) eran las más requeridas. Sin embargo, también hay que mencionar las estatuas yacentes (aquellas que aparecen en las tumbas y en los sarcófagos), las orantes (arrodilladas) y las oferentes (que hacen ofrendas). Las estatuas propias son aquellas que son representadas en pie, aunque estas son solamente algunas de todas las categorías posibles.

Entre las estatuas más conocidas e importantes del planeta se pueden mencionar a *La Esfinge Egipcia*, *La Venus de Milo*, *las esculturas de la Isla de Pascua*, *el Gran Buddha*, *El David*, *El Cristo Redentor*, *la estatua ecuestre de Marco Aurelio*, *El Pensador* y por supuesto, *La Estatua de la Libertad*.⁸

⁸ Desde Definición ABC:
<http://www.definicionabc.com/general/estatua.php#ixzz2ZKITje7G>



Estatua de la Libertad / Nueva York, USA. / Arqs. Frédéric Auguste Bartholdi, Alexandre Gustave Eiffel, Richard Hunt / 1886 / Foto Wikipedia

Escultura:

Se llama escultura (del latín *sculptūra*) al arte de modelar el barro, tallar en piedra, madera u otros materiales. También se denomina escultura a la obra elaborada por el escultor⁹.

Es una de las Bellas Artes en la cual el escultor se expresa creando volúmenes y conformando espacios. En la escultura se incluyen todas las artes de talla y cincel, junto con las de fundición y moldeado. Dentro de la escultura, el uso de diferentes combinaciones de materiales y

medios ha originado un nuevo repertorio artístico, que comprende procesos como el constructivismo y el assemblage (ensamblaje). En un sentido genérico, se entiende por escultura la obra artística plástica realizada por el escultor.



Piedad del Vaticano Pietá / Miguel Ángel / 1498-99

Giorgio Vasari (1511-1573), empieza *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* con un prólogo técnico que habla de arquitectura, escultura y pintura, unas disciplinas agrupadas bajo la denominación de «artes del diseño». La obra es un tratado informativo y valioso sobre las técnicas artísticas empleadas en la época. En referencia a la escultura comienza así:

⁹ Real Academia Española de la Lengua.

..el escultor saca todo lo superfluo y reduce el material a la forma que existe dentro de la mente del artista.

Desde tiempos remotos el hombre ha tenido la necesidad de esculpir. Al principio lo hizo con los materiales más simples y que tenía más a mano: piedra, arcilla y madera. Después empleó hierro, bronce, plomo, cera, yeso, plastilina, resina de poliéster y plásticos con refuerzo de fibra de vidrio, hormigón, la cinética y la reflexión de la luz, entre otros. La escultura tuvo en su principio una única función, su uso inmediato; posteriormente se añadió una función ritual, mágica, funeraria y religiosa. Esta funcionalidad fue cambiando con la evolución histórica, adquiriendo una principalmente estética o simplemente ornamental y llegó a ser un elemento duradero o efímero.

La escultura en su término más clásico, “se encuentra dividida en dos grandes ramas, la estatuaria y la ornamental. La primera se ocupa de la representación de la forma humana y de expresar las distintas concepciones suprasensibles del hombre y la segunda, por su lado, se

ocupa de reproducir artísticamente al resto de los seres que componen la naturaleza junto con el hombre, como pueden ser los vegetales y animales.

En tanto, la estatuaria, comprende dos tipos, de relieve y de bulto redondo. La de relieve es aquella que está realizada o adherida a una superficie, por lo cual presenta un único punto de vista que es el frontal. Según lo que salga del plano se llamará de altorrelieve, medio relieve, bajorrelieve y hueco relieve. Y las esculturas de bulto redondo son aquellas que se pueden contemplar desde cualquier punto de vista y de acuerdo a la parte del cuerpo representada se denominará de busto, medio cuerpo, tres cuartos, torso, entre otras. En función de su posición la escultura se clasifica en: sedente, sentada; yacente, tumbada; orante, de rodillas; oferente, ofreciendo presentes y ecuestre, a caballo.

Hoy en día ésta clasificación está muy rebasada por todas las variables técnicas, de materiales y conceptos que se tienen de la escultura.

Escultura Urbana:

Se conoce como escultura urbana a toda pieza escultórica realizada con el propósito de embellecer de forma artística a diversos entornos urbanos dando a conocer un mensaje reflexivo a la sociedad que habite en ella. Por lo tanto, una de las características primordiales de este elemento, consiste en dar un lenguaje propio donde el arte sea el medio de comunicación entre lo que se considera obra-espectador, logrando así más que la percepción de un elemento ornamental, la concepción de un generador de ideas, sentimientos y emociones que conlleven a lazos de filiación entre el arte y el ser humano.

Los materiales utilizados en la elaboración de estas esculturas son muy diversos e incluso, cualquier material resistente a la intemperie se considera altamente eficiente para ser utilizado, aunque la metodología pueda variar, lo que nunca cambia y está siempre presente es la absoluta libertad creadora del artista.

Cuando se denominan a este tipo de esculturas como urbanas, quiere decir

que su ubicación está dentro de grandes ciudades o urbes, autopistas o avenidas, también pueden estar localizadas en una calle o en un pequeño pueblo, el primordial requerimiento es que se encuentren ubicadas en un punto determinado donde puedan ser percibidas cumpliendo así una función artística y llamativa a la vez, sin omitir por supuesto su lenguaje conceptual que se exalta al máximo de la misma manera.

El artista realizador de este tipo de obras es un privilegiado, porque tiene la ventaja de lograr ser un expositor permanente, y lo más importante aún, es “exponer sus ideas”, además de la ventaja de que una obra urbana es más vista que una pieza que se encuentre en un museo, trayendo así, una mejor apreciación por parte de la sociedad que se encuentre en el entorno, despertando a la vez interés por la escultura en cualquiera de sus manifestaciones. Rama del arte que ha sabido ser muy versátil, en cuanto a su variedad de corrientes, elementos y materiales que se logran adaptar a cualquier entorno.

Cabe destacar que la escultura urbana como elemento artístico, presenta una diversidad que la cataloga como altamente expresiva y variada, de forma tal, que suele considerarse a la escultura urbana como medio de expresión artística, en el cual su idea y pensamiento está profundamente emparentado con la libertad.

Los artistas plásticos se dieron cuenta del importante sistema expresivo que representaba la escultura urbana como sistema de comunicación de gran impacto. Por lo que decidieron apoyar a un arte público situando esculturas en parques y jardines, avenidas, aeropuertos, paradas de autobuses y autopistas, en barrios y zonas residenciales de grandes ciudades y pequeños pueblos, contextos desde los cuales pudieran alcanzar a toda la colectividad.

Descubrieron que desde su ubicación pública las esculturas urbanas son testimonios culturales que se ofrecen de manera simultánea y de forma involuntaria y automática a las masas que reciben el mensaje que el artista

individual plasma y que ejercen su profunda influencia de manera continua y permiten que su enorme potencial comunicativo, llegue a los ciudadanos de forma generalizada.



Las Torres de Ciudad Satélite, Edo. de México / Matías Goeritz y Luis Barragán / 1957

Que a diferencia de los santuarios de los museos, facilita que la población de menor instrucción, aproveche el estímulo visual, del disfrute del patrimonio que tradicionalmente estaba reservado a las clases pudientes y privilegiadas que eran quienes exclusivamente tenían la oportunidad de visitar los museos, por lo tanto estas esculturas se desmitifican y se bajan al nivel humano, se elimina el pedestal que la sustentaba, que las alejaba de los contempladores y sale al

encuentro del ciudadano que desde su nueva posición permite que las obras lleguen e influyan en toda la sociedad.

Los artistas, utilizan la nueva función de forma más cultural y confrontan en el espacio estéticas diferentes e integran esculturas de fuertes contrastes entre sí con el entorno, creen en una escultura sin uniformidad y promocionan monumentos que solidifican y defienden maneras de pensar revolucionarias, que divulgan y transmiten unos valores de forma profunda y que son elaboradas y recogidas por el inconsciente colectivo. Que engrandecen y realzan los valores que reflejan. Que muestran y divulgan soluciones innovadoras, obras de arte que ofrecen en alto grado el esmero de la sensibilidad humana.

Los espectadores que disfrutan de la obra de arte público, tienen ante sus ojos una oportunidad que nunca habían tenido antes, observan esculturas pertenecientes a tendencias diversas de forma no aislada, que conviven en armonía en el espacio, típico de una época que admite variedad de opciones tanto políticas como religiosas,

económicas y psicológicas, científicas y espirituales. Sin sexismo, sin racismo, sin clasismo, sin exclusividades estéticas, en contra de todo integrista que defienda la pureza o la uniformidad. Y los ciudadanos al estar en el entorno de elementos culturales de diversas tendencias que manifiestan armonía aprenden a interiorizar la variedad cultural que representan. Reciben una filosofía integradora, posibilitadora de relación entre la innovación y lo tradicional.

La variedad estética permite que se modelen patrones de acción fundamentados en diferentes filosofías y en diferentes principios. Permiten que se logren diversidad de valores, aumento de tolerancia, flexibilización de conductas a la vez que se aumenta el entusiasmo por la estética, las enseñanzas múltiples que se trasladan a otras ramas sin el esfuerzo de ir en su búsqueda. Por lo que **las creaciones escultóricas de vanguardia que forman parte de la escultura urbana realizan cambios en los valores y pautas de una sociedad** y permiten eliminar la resistencia al cambio de

nuevas ideologías, a la vez que cambian el gusto estético. Sin embargo, hoy más que nunca la escultura urbana es hasta cierto punto incomprensible, al no ser figurativas, no encuentra pronta significación en las masas, sin embargo el valor estético es gozado por todos, no se entierran en los museos sino que se colocan en las calles, al aire libre.

Las nuevas maneras expresivas de la escultura urbana occidental de los siglos XX y XXI despiertan curiosas fuerzas emotivas en los contempladores; de atracción o de rechazo. Y dependen de los condicionamientos culturales a la diversidad de reacciones individuales. Suelen ejercer enorme fascinación y estimulan las más vigorosas adhesiones en los individuos que sienten a través de sus profundos placeres y satisfacciones, que vibran, reviven y captan con lo que el artista transmite o con lo que la obra de arte expresa. Mientras que la contemplación de la escultura contemporánea todavía despierta incompatibilidad. A otros espectadores los deja indiferentes y no les dice nada, dejan intacta la contemplación artística, los cuales las toman simplemente como

elementos decorativos del espacio; algunas esculturas con sus encantadoras curvas suaves, alegran, calman y tranquilizan; otras con sus llamativos colores, sus estridencias y sus formas agresivas excitan y estimulan; Algunas fascinan, otras repugnan, mueven a la reflexión o sorprenden. Casi todas atraen la mirada y son imágenes del tiempo, enriquecen el espacio y provocan el deseo de permanecer en su cercanía. Y se convierten en fuente de atracción turística.¹⁰

Monumento:

Deriva etimológicamente del latín “monumentum”, y significa evocar o recordar, mediante una obra material.

Es una estructura que recuerda a algún personaje, un acontecimiento histórico o un hecho relevante. En la antigüedad, sólo designaba los sepulcros o sarcófagos. Las pirámides egipcias son monumentos colosales que eran tumbas faraónicas, también utilizaban los obelis-

¹⁰<http://www.alipso.com/monografias/esculturaurbana>

cos, que al igual que las pirámides, tenían primitivamente relación con el culto solar. Por regla general, los obeliscos se erigían por parejas y servían para proteger mágicamente el templo. En el Imperio Romano también se utilizaron los obeliscos egipcios, mismos que fueron llevados a Roma y que se dedicaban a emperadores y sus cortes, y no a hechos históricos.



"Obelisco de Luxor" / Plaza de la Concordia, París, Francia.

Uno de las principales objetivos tras la conquista de territorios era el incluir es-

tos dentro del mundo romano, no solo políticamente, sino también social y culturalmente, esto es, "**romanizar**". Si un pueblo se sentía dentro del "mundo romano" se evitaba el levantamiento popular, ya que estaban integrados en él. Para ello, además de grandiosos edificios públicos de ocio, de templos de culto o de una excelente infraestructura urbana, se necesitaban elementos que recordasen a los habitantes que pertenecían a un grandioso imperio. Por este motivo se levantaron idílicas estatuas de los distintos césares o emperadores y monumentos conmemorativos de eventos, fundamentalmente de grandes victorias bélicas.

Por desgracia se han perdido muchas de estas construcciones, que, al tener un significado político militar, en algunos casos fueron desmontados o destruidos una vez que el imperio fue perdiendo su autoridad. Los **monumentos conmemorativos** romanos que se extendieron por todo el imperio fueron principalmente los **arcos de triunfo** y las **columnas**¹¹.

¹¹http://www.spanisharts.com/arquitectura/roma_conmemorativos.html

Un monumento tiene varias acepciones:

- Es una obra arquitectónica o escultórica que se realiza en memoria de un suceso o de una persona.
- Es una obra artística o arquitectónica de valor histórico o cultural.
- Es una pequeña construcción que sepulta un cadáver.

Se considera monumento a toda aquella estructura que haya sido construida especialmente para conmemorar a alguien o celebrar algún evento. Un monumento, sin embargo, puede ser un espacio o un objeto que naturalmente gana importancia y significado para una sociedad a pesar de no haber sido construido para tal fin (esto es especialmente común cuando se hablan de monumentos naturales).

Por lo general, el monumento, además de ser un elemento ceremonial, tiene una riqueza artística e histórica única.

Desde la Antigüedad el ser humano ha construido diversos tipos de monumentos en conmemoración a personas o a hechos específicos. Estos monumentos han variado en términos de tamaño, dimensión, diseño, material y estilo a lo

largo de los siglos. Mientras que en otras épocas se construían monumentos de tamaño magnífico y casi sobrehumano (como las pirámides egipcias), hoy en día se acostumbra realizar esculturas de tamaño accesible que tienen por objetivo honrar a aquellas personas a las que representan.

Al mismo tiempo, los monumentos de la Antigüedad eran tales obras de ingeniería e infraestructura que se volvía casi imposible conocer al autor. En la actualidad, los monumentos son en su mayoría realizados por un artista en particular o por un grupo de artistas dirigidos por un maestro mayor.

Como tales, los monumentos deben contar con protección especial que les permita mantenerse en buen estado con el paso del tiempo, de modo tal que las generaciones venideras puedan disfrutarlos también. Es por esto que cada país cuenta con su propia regulación relativa a la preservación de monumentos naturales y artificiales, aunque en muchos lugares esto no se cumpla y los mismos se hallen en importante estado de deterioro.

Entre los monumentos más importantes del mundo podemos mencionar la Torre Eiffel en París, el Big Ben en Londres, el Taj Mahal en la India, el Cristo Redentor en Brasil, las Pirámides Egipcias, el Obelisco en Argentina entre otros.

Por la importancia del concepto, es pertinente ampliar las definiciones del monumento revisando la postura de algunos autores: Rita Eder comenta que los monumentos son las distintas señales que los hombres, a través de sociedades diferentes, han inventado para recordar, celebrar, honrar, perpetuar, glorificar, imponer o destruir una serie de valores y contenidos ideológicos.

El primer sentido del monumento (el menhir) fue posiblemente la constancia de la muerte; más tarde, el perpetrado por los griegos y rescatado por el Renacimiento fue la glorificación del humanismo. Durante el siglo XIX, con Napoleón se utiliza el monumento en un sentido ya inventado por los romanos, el de la propaganda de carácter político, uso que hoy es predominante en la civilización occidental, lo cual no excluye otros usos, como el funerario y el conmemorativo.



Torre Eiffel, París, Francia / Gustave Eiffel / 1889



Taj Mahal, Agra, India / Arq. Ustad Ahmad Lahouri / 1631-1654 / Foto Archivo de Víctor Armando Fuentes Freixanet.

El monumento abarca y se personifica de muchas maneras: en una inscripción, una moneda, una ciudad, una piedra, una gran pirámide y demás derivados arquitectónicos, como los grandes arcos del triunfo, los obeliscos y otros; el recurso escultórico es tan sólo una manifestación de este mundo complejo y vasto.

Estas someras descripciones nos sugieren dos cuestiones: una, que los monumentos se expresan a través de los materiales, las estructuras y los cánones de las artes plásticas; la otra, que éstos son claramente distintos a la obra de arte. Quizás esta diferencia esté en que generalmente la prioridad de su intencionalidad está casi siempre fuera de sí misma. Lo que nos lleva a plantear algunas interrogantes: ¿Cómo separar los monumentos de ésta problemática? ¿Son acaso sólo generadores de significados exteriores, sólo son interesantes desde el punto de vista sociológico? ¿Qué representan, qué implican, como son recibidos, quién los ve y cómo los ve? ¿No tendrían que ser signos asentados en sus propias relaciones internas?

¿Cómo separar el monumento del arte público? ¿Cómo ignorar la armonía de volúmenes y el impacto visual de un zigurat? ¿Cómo evadir la estrecha relación entre monumento y arte urbano y en este sentido, la importancia de soluciones exitosas, como la barroca Plaza Navona?

Se acostumbraba decir que, a partir del siglo XIX, la importancia estética de los monumentos no cuenta. Es cierto si nos limitamos a la idea del monumento como propaganda, si se acepta la visión populista de los monumentos, si se piensa que los habitantes de las urbes deben soportar la contaminación visual inventada por algunas democracias modernas. Se trata de la herencia del neoclasicismo que fue adoptado como estilo oficial de la república. Habría que ver en estos monumentos la introducción de una nueva moral, pero también el surgimiento de nuevas clases políticas. Habría que tomar en cuenta que justamente son impuestos para servir a un necesario afianzamiento del poder.

La escultura urbana intenta en los tiempos modernos tirar los viejos cánones del monumentalismo; sería importante

tener una perspectiva temporal para saber a través de la celebración de ciertas formas y su integración al espacio de qué sociedad se ocupa y a quién sirve.¹²

En México, todavía, el valor de caudillos, mártires, artistas notables y valores entrañables se determina por el número de estatuas adyacentes y por la mezcla de terquedad y docilidad usada por monumentos y bustos para acomodarse al avance omnívoro de lo urbano.

Y que se cuiden los iconoclastas. Ya lo advirtió **Jean Cocteau**: “El riesgo de un destructor de estatuas es convertirse en una”.¹³

Para que un monumento exista, es necesario que exista previamente quien lo mande hacer.

La encomienda es condición de posibilidad de la existencia misma de eso que llamamos monumento.

Pero, **¿quién encarga los monumentos?** De hecho el promotor y pagano principal, si no exclusivo, de monumen-

tos públicos es el propio poder público, en sus múltiples niveles e instancias: el federal, el estatal, el municipal, organismos descentralizados, etcétera. No el único, porque también están los monumentos religiosos; y la encomienda por parte de otras instancias: universidades, grupos organizados de ciudadanos, rotarios, leones, y suma y sigue, pero todos en una proporción deleznable en comparación con lo que manda hacer la autoridad civil.

El hecho de que el poder público sea el principal comanditario es determinante para la definición del universo de los monumentos.¹⁴

Memorial:

Por memorial se entiende a todo aquel monumento, construcción o edificación que se erige con el objetivo principal de que se ejerza memoria sobre algún hecho o evento particular. **El memorial es una de las formas más poéticas y hermosas que puede realizar el ser humano para recordar a aquellos que**

¹² Rita Eder, Los Íconos del Poder y el Arte Popular, Monumentos Mexicanos, De las estatuas de sal y de piedra, Helen Escobedo, Grijalbo, 1989.

¹³ Carlos Monsiváis, Sobre los Monumentos y sus espectadores, Monumentos mexicanos, Helen Escobedo.

¹⁴ Jorge Alberto Manrique, ¿Quién manda Hacer los Monumentos? Monumentos Mexicanos, De las estatuas de sal y de piedra, Helen Escobedo, Grijalbo, 1989.

han sido abatidos en diferentes hechos de mayor o menor gravedad. Los memoriales pueden ser infinitamente distintos unos de otros: algunos pueden ser pequeñas y simples esculturas, mientras otros pueden ocupar gigantescas construcciones para que cualquier persona que pase por el lugar los note.

Si bien el término memorial se toma del vocablo similar de la lengua inglesa, es común usarlo en español también con el mismo sentido. **Por lo general, los memoriales o monumentos construidos en honor a alguien tienen que ver con hechos trágicos en los que se provocaron muertes inocentes, tales como guerras, atentados o catástrofes naturales de diverso tipo.** Algunos de ellos **también se erigen para recordar a personas específicas que han realizado grandes obras o que se consideran magnánimas y por tanto deben ser recordadas.** Además, es una característica común de los memoriales, justamente por su objetivo y función de recordar, que se establezca en torno de todos ellos un espacio de tranquilidad, reflexión, silencio y respeto.

Muchos memoriales pueden ser elaborados con materiales tales como metales, cemento, madera u otros elementos. Pero también hoy en día se encuentran memoriales realizados con diversos materiales y elementos naturales tales como árboles, arbustos y flores. El mantenimiento de los memoriales en buen estado, así como el respeto por los mismos es parte esencial de la madurez y consideración que una sociedad puede mostrar con aquellos que ya no están.

Entre los memoriales más reconocidos e importantes del mundo se deben mencionar a las pirámides egipcias (construidas en honor a diferentes faraones), el monumento en honor a los judíos muertos en Europa, (localizado en Berlín, Alemania) **Peter Eisenman**, el Taj Mahal (en la India, construido por el emperador **Shah Jahan** en honor a su difunta esposa **Mumtaz Mahal**), el memorial del World Trade Center (lugar de los atentados del 9 de septiembre de 2001) y muchos otros más.¹⁵

¹⁵ Desde Definición ABC:
<http://www.definicionabc.com/general/memorial.php#ixzz2ZMLyQQSo>



Monumento al Holocausto, Berlín / Arq. Peter Eisenman / 2003-2004 / Foto: top1Ode.com

De acuerdo a las definiciones dadas, se puede concluir que el Monumento y el Memorial prácticamente son sinónimos, sin embargo cabe destacar que el uso del término **Monumento en nuestro país se utiliza más para referirse a sucesos históricos y para enaltecer la memoria de distinguidos personajes y el término Memorial es más para referirse a sucesos producidos principalmente por situaciones de violencia.**

1.2 Descripción del problema.

Falta de identidad y apropiación del espacio público:

México, país de monumentos cívicos, populares, religiosos o simplemente, “decorativos”. Toda clase de estatuas, bustos o hemiciclos proliferan a lo largo y ancho del territorio nacional; brotan casi por generación espontánea en los lugares más predecibles: sitios históricos, zócalos, plazas de armas y grandes avenidas; pero también se les puede localizar en los espacios más insospechados: parajes desérticos, campos cultivados, al borde de las autopistas y en la punta de un cerro inaccesible. Sus características formales son casi tan variadas como su número: modestos bustos de yeso pintado, esculturas en bronce de todo tipo de personajes a tamaño natural, representaciones zoomorfas en hierro forjado, sofisticadas super producciones en mármol o con pedestales de concreto armado, etc. Aunque predomina el reconocimiento “a los héroes que nos dieron patria”, la temática también es múltiple: los ídolos del pueblo, los

valores familiares (la maternidad, la infancia, el hogar), las canciones populares, los santos patronos, los trabajadores (mineros, pescadores, ferrocarrileros, albañiles, petroleros) y los protagonistas de la vida cotidiana (el libro de texto, la carretera, el camarón, el pozo petrolero, el pulpo, etc.) Además de la cantidad, ¿qué hace que los monumentos públicos que se erigen en México sean totalmente distintos a los de otras partes del mundo? ¿Por qué esta forma de arte público ha alcanzado en nuestro país las más singulares, desmedidas y contradictorias expresiones?¹⁶

Éstas son tan sólo algunas de las interrogantes que se plantea Helen Escobedo en su libro *Monumentos Mexicanos: De las estatuas de sal y de piedra*, profusamente ilustrado con imágenes del fotógrafo Paolo Gori, para tratar de entender el porqué de su génesis, su temática, y su ubicación. El objetivo, en palabras de ella misma era publicar un ensayo ilustrado sobre la escultura urbana, a partir del contexto

que más me atrae, es decir, el de su función en el espacio abierto y el de su validez como punto de referencia, como definición de su entorno, como expresión de valores o deseos colectivos y como organizadora de muchos aspectos de la vida social. Porque esa forma de mirar el arte urbano reconoce que su función y su valor sólo pueden definirse en cuestiones tan sencillas como la circulación de autos y peatones, la posibilidad de nombrar de manera distinta el barrio donde se ubica, de tener –o perder- un lugar que atrae los encuentros, no podemos negar que un monumento público puede recordarnos cotidianamente los afanes irónicos, ilusorios, grandilocuentes, fantasiosos o pragmáticos de quienes tienen en sus manos la posibilidad de mandarlos erigir. (Escobedo, 1989)

En relación a su ubicación, si se es analítico, se puede observar que los monumentos cívicos siempre están en lugares óptimos y como dice Helen Escobedo: “Y vaya que los monumentos abundan” Perdidos entre la selva de edificios, plazas, caminos y embotellamientos de tránsito, de pie o

¹⁶ Escobedo Helen, 1989, *Monumentos Mexicanos. De las estatuas de sal y piedra.*

sentados, reclinados o montados a caballo, descuerpados o despiernados, inmensos en sí mismos o agrandados por su elevación hasta las alturas sobre el peatón pigmeizado, nuestros héroes inmóviles proliferan. Lo curioso es que de preguntarle al que pasa cerca de alguno de estos personajes, no tendría la menor idea de la identidad del petrificado, no sabría si en realidad existió ni tampoco si algo significa, ya sea al menos como punto de referencia agradable o como protuberancia cívica. (Escobedo, 1989).

Es increíble que la gran cantidad de monumentos cívicos y esculturas en nuestras ciudades mexicanas se hayan ubicado en la gran mayoría de los casos por decisión de algún funcionario en turno y no en función de proyectos de regeneración y/o diseño urbano. Hasta hace poco en México no existía ninguna autoridad o reglamento que controlara responsablemente el indiscriminado sembrado de monumentos y/o esculturas urbanas en el espacio público de las ciudades. Esta situación se manejó por décadas a criterio del personal correspondiente en las

delegaciones políticas, en el Distrito Federal, y en el resto de la república, en los municipios locales.

Dicha situación, en muchos casos puede parecer no tener mucha importancia, sin embargo al no tener ningún control o reglamento para decidir, las autoridades correspondientes aceptan por compromisos políticos, diplomáticos, económicos u otros intereses, ceder espacios públicos para ubicar monumentos y/o esculturas por doquier, sin tomar en cuenta el sitio y los habitantes del mismo. De la noche a la mañana les imponen un monumento o escultura totalmente ajenos a su cultura y/o intereses, por lo que no encuentran ningún sentido de identidad con el objeto en cuestión.



Parque de la Amistad México-Azerbaiján / Monumento a Heydar Aliyev / Paseo de la Reforma, México, D.F. / Foto José Antonio Rage

En la Gaceta Oficial del Distrito Federal del 29 de Junio de 1998 se publica el decreto por el que se crea la COMISIÓN DE ARTE EN ESPACIOS PÚBLICOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO (Octava Época / No. 135)¹⁷ para controlar y normar dicho problema, sin embargo no funcionó de acuerdo a lo esperado, y es a raíz del conflicto diplomático suscitado recientemente para retirar del Parque de la Amistad México-Azerbaiyán (Febrero de 2013), el monumento erigido sobre Paseo de la Reforma al dictador Heydar Aliyev, por el que nuevamente las autoridades del Gobierno del Distrito Federal, tomaron cartas en el asunto y en la Gaceta Oficial del Distrito Federal del 14 de Marzo de 2013, Décima Sèptima Época, No. 1563,¹⁸ que se publica el decreto por el que se crea el COMITÉ DE MONUMENTOS Y OBRAS ARTÍSTICAS EN ESPACIOS PÚBLICOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO (COMAEP) el cuál ya está trabajando en la catalogación de nuestro acervo cultural y en el proyecto de una normatividad al respecto, para

evitar conflictos como el mencionado anteriormente.

¹⁷ Ver en el capítulo de Normatividad.

¹⁸ Ibid

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

Para poder entender la problemática que enfrentan las esculturas urbanas en las ciudades, es preciso entender primero la problemática que presenta el uso de los espacios públicos, ya que es allí donde se manifiesta la crisis de la vida en la ciudad.

Es uno de los ámbitos en que convergen y se expresan posturas y contradicciones sociales, culturales y políticas de una sociedad y una época determinada. La preocupación por la seguridad del transitar y el estar en la calle, por la calidad del intercambio en paseos y parques, por la sociabilidad en barrios y plazas -en definitiva, el espacio público de la ciudad-, está hoy más vigente que nunca¹⁹.

La relación existente entre la ciudad y los espacios públicos es muy estrecha: la primera se vigoriza en la medida que los segundos presentan condiciones de calidad y seguridad para el uso y disfrute de todos los grupos poblacionales. En el otro sentido, si los espacios se

encuentran en situación de abandono físico y social, y generan sensaciones de inseguridad, la ciudad se encuentra en entredicho. Así, se argumenta que la condición para que una ciudad tenga legitimidad es que sus habitantes se sientan bien y seguros en los espacios públicos. (Bruneau, 1998).

Es por ello, que uno de los grandes retos de las ciudades modernas es la dotación y el mantenimiento de espacios públicos para asegurar un equilibrio urbano y mejorar las condiciones de vida de la población, razón por la cual recientemente los tomadores de decisiones han ejercido su poder para generar estrategias y líneas de acción para la recuperación de espacios públicos.

En cuanto al uso, el espacio público es el soporte físico de las actividades cuyo fin está orientado a que las necesidades urbanas colectivas sean satisfechas, tales como las prácticas deportivas, recreativas y las artístico culturales entre otras.

También se puede advertir una dimensión social, cultural y política en el

¹⁹ Segovia, Olga y Jordan, Ricardo, Espacios públicos urbanos, pobreza y construcción social, Cepal, Naciones Unidas, Santiago de Chile 2005

espacio público, en cuanto es un lugar de relación e identificación, de manifestaciones políticas, de contacto entre la gente, de vida urbana y de expresión comunitaria. Los espacios públicos permiten detonar relaciones sociales sanas, críticas y constructivas entre diferentes grupos de la población, ya que son espacios concebidos para el desarrollo, la recreación y ocio en donde se realizan diversas actividades colectivas.

Los espacios públicos se pueden categorizar en dos tipos:²⁰ **los monumentales**, que son aquellos lugares de gran dimensión, de jerarquía urbana, que tienen valor simbólico para el conjunto de la sociedad y recogen la historia de una ciudad, región o país. Por otro lado están **los espacios de barrio** a los cuales los vecinos pueden acceder a pie diariamente, son de pequeñas dimensiones, de jerarquía intra-comunal y tienen valor simbólico para un reducido número de personas. Por su tamaño, los espacios públicos de barrio son el lugar para conocerse cara a cara y para

observar acciones cuyo móvil es el afecto, el encuentro y la recreación cotidiana.

La calidad del espacio público se puede evaluar, sobre todo, por la intensidad y la variedad de las relaciones sociales que facilita, por su capacidad de acoger y mezclar distintos grupos y comportamientos, y por su capacidad de estimular la identificación simbólica, la expresión y la integración cultural (Segovia y Jordan, 2005; Borja, 1998), por sus puntos de interés y referencia, por su significado e identidad y por su sentido de lugar.

Los nuevos fenómenos urbanos –como la fragmentación en las ciudades, el significado cambiante de los lugares donde habita la gente y donde se construyen o debilitan los lazos sociales, las tensiones entre lo público y lo privado, los movimientos migratorios, entre otros- apuntan a una pérdida de los espacios públicos²¹

En la actualidad vemos novedosas formas de reorganización real y

²⁰ Sedesol, Documento diagnóstico de rescate de espacios públicos, Mayo de 2010

²¹ Carrión M. Fernando, ESPACIO PÚBLICO: PUNTO DE PARTIDA PARA LA ALTERIDAD, ECUADOR, www.flacso.org.ec/docs/artfalteridad.pdf

simbólica de los espacios públicos en la ciudad, como resultado de una manera diferente de vivirla, de relacionarse y de pensarla. Entre los principales procesos se destacan: a) el vaciamiento y deterioro de la infraestructura y los espacios públicos tradicionales y b) la emergencia de “seudo-espacio públicos” en detrimento de espacios públicos reales²².

Los espacios públicos en la actualidad en México son lugares que en su mayoría no representan una opción atractiva y segura para la población por su estado de abandono, precariedad y ausencia de usuarios. Las pandillas se han apropiado de esos territorios y los niños, jóvenes, mujeres, personas con discapacidad, adultos mayores, viven con el miedo permanente de convertirse en sus víctimas. Lamentablemente, los espacios públicos, se han convertido en ámbitos propicios para conductas antisociales.

²² Remedi, G. (2000). La ciudad latinoamericana o el asalto al espacio público. En Revista de Análisis Político. Hartford, Marzo.

En el imaginario colectivo los espacios públicos se asocian al conflicto: “Hay temor al espacio público”. No es un espacio protector ni protegido afirma Jordi Borja²³.

Cuando se presentan conductas de riesgo en un espacio público, derivadas de la apropiación del lugar por un sector de la comunidad que le da un uso diferente al original calificado generalmente como antisocial, se generan situaciones de conflicto. Cuando esas conductas de riesgo se añan al deterioro físico de los espacios y no cumplen con las necesidades de la ciudadanía, cuando no hay suficientes actividades recreativas que promuevan la concurrencia de la gente, se tienen condiciones propicias para tener un espacio sub-utilizado o abandonado, que resulta ser poco funcional para el barrio o colonia en donde se ubica y que en el mejor de los casos se convierte únicamente en un lugar de paso, pero también existe el riesgo de que se conviertan en espacios propicios para el delito, lo que incide tanto en la

²³ Borja Jordi, Ciudadanía y espacio público, en Ambiente y desarrollo, Sept. 1998

inseguridad como en la percepción de inseguridad alrededor de los mismos. Estas situaciones han dado pie a un espacio público cada vez más fragmentado y desigual con el consecuente repliegue de lo público hacia lo privado.

Como se mencionó anteriormente, tradicionalmente, los espacios públicos constituían un escenario de interacción y construcción de identidades sociales, esenciales para el funcionamiento de la vida social y el ejercicio de las prácticas ciudadanas. Sin embargo, como señala Manuel Castells²⁴, en los últimos años su importancia ha disminuido, primero por el surgimiento de los medios masivos de comunicación e internet como nuevos espacios de socialización. Segundo, por el debilitamiento de los vínculos sociales y tercero por la imposibilidad de las administraciones locales de conciliar intereses contradictorios inherentes al espacio público²⁵. **Dentro de la**

diversidad de problemáticas que rodean al espacio público, en los últimos, son dos las más relevantes: su insuficiencia ante la creciente población y la creciente subutilización y deterioro de los existentes que se encuentran funcionando.

La rápida expansión de las ciudades ha provocado que éstas pierdan su capacidad para acoger confortablemente a sus habitantes y contribuir a una mayor integración y sociabilidad de los mismos²⁶.

Hoy en día tenemos un gran déficit de espacios públicos y áreas verdes, lo que incide negativamente en el bienestar de las personas. Por ejemplo, en Saltillo se tienen registrados 6.5 m² de áreas verdes por habitante; en la Ciudad de México 5.4 m², en la Ciudad de Chihuahua 4.9 m²; en Ciudad Juárez 4.8 m², en Guadalajara 4.7 m², en Querétaro 4.6 m², en Monterrey 3.9 m² y en Naucalpan, Estado de México 3.1

²⁴ Borja, J. Y Castells M. 1997 Local y Global. La gestión de ciudades en la era de la Información, Taurus, Madrid.

²⁵ CABRALES, F. Ciudades cerradas, mentes abiertas. En CABRALES, L. F. (coord) Latinoamérica: países abiertos, ciudades cerradas. Guadalajara: Universidad de Guadalajara-UNESCO, 2002,

²⁶ Segovia, Olga, y Dascal, Guillermo /Espacio público, participación y ciudadanía / 2000 / Capítulo III ESPACIOS PÚBLICOS EN LA CIUDAD Y EL BARRIO Olga Segovia y Enrique Oviedo.

m², cuando el parámetro internacional es de 9 m² por habitante. (Sedesol).²⁷

En relación al deterioro y abandono de los espacios públicos que afecta a una buena parte de la población que habita en las ciudades, una encuesta sobre calidad de vida, competitividad y violencia social²⁸, realizada en las 26 principales ciudades del país a 11 millones de personas, la mitad de ellas ha observado grafiti en las paredes de su calle y presencia de basura, en una menor proporción pero no menos preocupante, poco más de un tercio de la población representada por la encuesta observa signos de vandalismo y un cuarto de la misma identifica rutas peatonales o lugares peligrosos.

El deterioro de las condiciones físicas de los espacios urbanos se ha acentuado en los últimos años por la falta de atención y recursos que las administraciones locales destinan a ellos; por la falta de áreas verdes, de espacios para la recreación y los

deportes, por la contaminación, por la falta de participación ciudadana en el cuidado de los mismos -falta de civilidad- debido al debilitamiento de los vínculos sociales entre los diferentes grupos de la población y consecuentemente por la apropiación excluyente de los espacios públicos por parte de grupos o personas dedicadas a actividades delictivas o antisociales, convirtiéndolos así en lugares estigmatizados o restringidos.

Otro problema grave en los espacios públicos lo constituye el comercio ambulante, ya que se han apropiado de cruces, plazas, terminales de autobuses foráneos o urbanos, estaciones del metro y peseros entre otros. La competencia por la privatización de los espacios más públicos enfrenta a los vendedores ambulantes con los establecidos, los que protestan por competencia desleal ya que no pagan renta, servicios ni impuestos y por entorpecer el acceso a sus negocios. La concentración de los puestos convierte el arroyo vehicular de ciertas calles en vías peatonales de facto, con la consecuente disminución de la velocidad del tránsito vehicular en donde hay ambulantes. Este

²⁷ La Organización Mundial de la Salud recomienda para una buena calidad de vida, una superficie no menor a 9 m² por habitante. A su vez, la ONU establece como parámetro óptimo 16 m² por habitante.

²⁸ ENCAVI-2005. Sedesol-Colef

conflicto de apropiación del espacio público da lugar a múltiples modalidades de negociación y regulación, sobre todo en los barrios más antiguos. La intensidad y expansión de los usos mercantiles es un fenómeno que además de estar asociado a la irregularidad, coexiste con formas de inseguridad y con prácticas impulsadas por la delincuencia organizada.

Según una encuesta sobre percepción de inseguridad, conducta de riesgo y participación ciudadana 2007 (ENPICOR-2007 Sedesol), realizada con el objeto de recopilar información sobre los espacios públicos proclives a ser rescatados y la percepción de la población que habita en sus Zonas de Influencia Inmediata (ZININ)²⁹, de una escala de 0 a 10 (donde 0 es un problema “nada grave” y 10 es un problema “muy grave”, el deterioro de los espacios públicos obtuvo una calificación de 6.1 en el promedio nacional. La entidad que obtuvo la calificación más alta (en donde el problema es “muy

grave” fue Campeche con 7.5, por el contrario, Aguascalientes se encuentra en el otro extremo con una calificación de 5.1. El Distrito Federal obtuvo una calificación de 6.3. A su vez, una de cada cuatro personas en la ZININ, consideró necesario realizar obras de construcción, remodelación o equipamiento en los espacios públicos cercanos a su vivienda.³⁰

Con relación a la presencia de conductas de riesgo en los espacios públicos entre un 5.1 % y 6.3% de la población de las ZININ, observó que dentro de su hábitat inmediato el problema más relevante es el consumo desmedido de bebidas alcohólicas con un 6.3%, el pandillerismo 5.4%, el consumo de drogas 5.3%, la violencia 5.1% y el robo 5%.³¹

Por otro lado, la encuesta revela que las actividades más deseables para llevar a cabo en el espacio público son: las deportivas 24.7%, cursos o talleres 14.9%, eventos culturales o cívicos 14.6%³².

²⁹ Las Zonas de Influencia Inmediata (ZININ) son definidas como un área de 40,000 m² alrededor del espacio público. Se delimita al contar 100 metros lineales en dirección a los 4 puntos cardinales tomando como centro el espacio público.

³⁰ Fuente: ENPICOR-2007. Sedesol

³¹ Ibid

³² Ibid

Sin embargo las actividades recreativas como talleres y los eventos culturales suman en conjunto 29.5%; estos porcentajes indican que la carencia de una oferta adecuada de actividades lúdicas es una necesidad de la población.

En los últimos años el concepto de calidad de vida ha tomado gran relevancia, pero dada su compleja y multidisciplinaria naturaleza incluye tantos aspectos materiales y no materiales, que comprende el acceso a buenas condiciones de vida “objetivas” y a un alto grado de bienestar “subjetivo”, e implica la satisfacción de las necesidades, colectivas e individuales, a través de la política social³³.

De acuerdo al Banco Interamericano de Desarrollo (BID,2009), son tres los grandes bloques en los que se pueden reagrupar aspectos importantes para medir la calidad de vida:

- Las habilidades, tales como conocimientos adquiridos, las

experiencias y la capacidad de vinculación con el entorno social.

- Las condiciones materiales de vida que incluyen ingreso económico, consumo, vivienda, acceso a servicios de salud y educación, condiciones de empleo, etc.
- Las condiciones externas, es decir, el ambiente económico, social e institucional en el cual los individuos se desarrollan.

Dada su naturaleza, la calidad de vida de los individuos puede ser afectada de distintas formas: la ausencia o incapacidad de acceder a sistemas de salud y educación, el desempleo, la inseguridad y el sentimiento de vulnerabilidad que de ella se desprende. En el caso de las grandes ciudades, algunos de los principales factores de deterioro se originan en los elevados tiempos de traslado, las contingencias ambientales, las condiciones precarias de la vivienda y por supuesto la falta de una oferta real de espacios de uso común adecuados, donde sea posible realizar actividades lúdicas y de recreación que den un uso útil al tiempo

³³ Palomba, Rossella, Taller sobre la calidad de vida y redes de apoyo de las personas adultas mayores, CELADE, División Poblacional, CEPAL, Santiago de Chile 2002.

libre y que permitan a las personas interrelacionarse con los demás.

Últimamente las ciencias sociales han insistido en la importancia del capital social como elemento que coadyuva a incrementar la calidad de vida de la población³⁴, entendido como el sistema de vínculos y redes de confianza, reciprocidad y solidaridad que los individuos establecen y que permiten el logro de metas individuales o colectivas.

Primeramente la familia, los vecinos, amigos cercanos y compañeros de trabajo son la gente con la que se pueden generar redes o lazos, por otro lado, la gente puede generar lazos con quienes no comparte muchas características socio demográficas, y que le sirven de puente intercomunitario. Estos lazos comienzan a generarse dentro del entorno. La gente asiste a clubes, organizaciones locales, asociaciones, etc. Sin embargo es necesario que la población cuente con espacios adecuados y seguros para que esto se genere.

Un hecho evidente en los espacios públicos es que la población que se beneficia con el disfrute de las obras de mejoramiento físico y acciones sociales que se realizan en un parque, jardín, centro deportivo o plaza es difícil de cuantificar: el simple hecho de asistir al espacio público convierte al niño, mujer, joven o adulto mayor en susceptible beneficiario.

En un intento por estimar a los posibles beneficiarios por cada acción de rescate de un espacio público, se toma como referencia la distancia que cualquier persona está dispuesta a caminar en la ciudad para dirigirse a cualquier destino. Para la mayoría de la gente, según revelan distintos estudios, en situaciones cotidianas normales, la distancia aceptable para recorrer a pie está en torno a los 400-500 metros.³⁵

Partiendo de la base que el espacio público es un destino al que llegamos caminando, entonces podríamos decir que la población que puede disfrutar del mismo se encuentra en un radio de 400 a 500 metros a la redonda, si tomamos

³⁴ Ferré, 2004

³⁵ Gehl, La Humanización del espacio urbano, Reberté, Barcelona, 2006

en cuenta el radio más conservador de 400 metros, el área de influencia del espacio público es de aproximadamente 500,000 m². En los cuales se estima que habría 5,000 beneficiarios considerando poblaciones de más de 50,000 habitantes, ya que en éstas se concentra el 90% de la población urbana del país.

2.1 ESCULTURA URBANA: ELEMENTO MAL ENTENDIDO.

Si entendemos a la escultura urbana como parte del concepto de “arte público” como aquél que se desarrolla en lugares de acceso público, ésta sería una condición *sine qua non* para que ésta se lleve a cabo.

La idea de un arte público supone la comprensión de la ciudad como un entramado complejo: un contexto sociopolítico con carácter específico que depende de la comunicación, la educación y otros ámbitos de la cultura. Desde este punto de vista, y apoyándonos en la tesis del filósofo alemán Jürgen Habermas, quién define al espacio público como una esfera social específica, y, de manera ideal,

como un lugar de debate donde todos los ciudadanos pueden desarrollar y ejercer su voluntad política.³⁶ Es por esto de suma importancia que se revele cuál es el grado de compromiso del artista como de la institución desde donde se formulan y/o aceptan las propuestas, es igualmente importante observar desde que concepción global y local de las ciudades se fomenta, gestiona y se desarrolla un tipo de arte destinado a los lugares públicos.

En la década de los sesenta, las llamadas *Plop Sculpture* en EEUU, conocidas como las esculturas del 1%, fracasaron en su inserción social como arte público, por su dependencia de este porcentaje en la totalidad a un proyecto arquitectónico o urbanístico ligado a una burocracia estética que genera indiferencia, en donde con frecuencia, ni siquiera participan artistas, sino que estos encargos son realizados por los mismos arquitectos o ingenieros, como en el caso de autopistas y complejos urbanísticos.

³⁶ Mau Monleón, 2000 Arte público, Espacio público. https://www.upv.es/.../mau_monleon_artepublico_espaciopublico

Otra visión, quizás más contemporánea llevada a cabo con fines políticos en España ha sido la de concebir la totalidad de la ciudad como un museo al aire libre en concordancia con su cultura de ocio y del espectáculo. Siendo que la industria cultural es un valor al alza, no es de extrañar que el museo se abra al espacio público, compitiendo en la transformación de los procesos urbanos en su concepción de una ciudad genérica³⁷ sin identidad propia y vinculada a un continuo proceso de modernización.

El arte no puede pasar por encima de su contexto, ya que es éste, el que le da todo su significado; de esta forma, el arte público no puede tampoco olvidar la arquitectura, el urbanismo, la cultura y por supuesto la idiosincrasia de la gente a la que se dirige.

Ciertos artistas desde la tradición de la vanguardia crítica y socialmente comprometida, son los que han

³⁷ El concepto de ciudad genérica frente al de ciudad de la diferencia, ha sido propuesto por Rem Koolhaas para describir ese proceso de modernización sin fin del espacio público que se produce a escala global y que se caracteriza por la pérdida de identidad y de historia, y la exaltación del presente, lo aséptico y transparente.

reactivado el debate en torno al arte público, extendiendo su alcance y su comprensión al de las transformaciones sufridas por las propias ciudades y al funcionamiento de las democracias en nuestro sistema capitalista.³⁸

Artistas como **Siah Armajani**, con sus espacios de lectura a favor de un sentido cívico de la escultura, ha desmitificado el culto al creador.

Armajani opta por conferir a sus espacios una función determinada, lo que le permite centrarse en un materialismo crítico impregnado por un mundo de vida y sus necesidades más fundamentales.



Siah, Armajani / Picnic table for two with Podium, 2000. Foto: flickr.com

El reconocimiento de este contexto como social y políticamente determinante ha

³⁸ Mau Monleón, 2000

guiado asimismo la obra de artistas como **Lawrence Weiner**, **Dan Graham**, **Vito Acconci**, **Denis Adams**, entre otros, haciendo que el contenido de su trabajo se torne significativo y relevante para un determinado público local. Muchos de ellos han trabajado con arquitectos y urbanistas, y han producido un trabajo interdisciplinar.



Vito Acconci, Möbius Strip, Japan 2000.
immanentterrain.com

Foto:

Para encauzar este y otro tipo de propuestas, es necesario comprender mejor la cultura como un servicio público, al mismo tiempo que como patrimonio; estas ideas de arte público, más allá de su potencial estético, exigen y adquieren la responsabilidad de repensar nuestras ciudades, nuestro tejido social y nuestras necesidades más básicas. Como sugiere **Walter Grarskamp**, el espacio público está determinado por la posibilidad de superponer, trasladar y condensar

diferentes formas de uso de este espacio, combinando su frecuencia de uso, accesibilidad, mezcla de funciones, visibilidad y despliegue de medios y continua diciendo: si el espacio público ha de ser algo más que un escaparate, requiere de una continua entrada de energía social en todas sus formas: política, comercial, teatral, social, artística, etc.

Si se quiere tomar conciencia de la necesidad de generar un nuevo espacio público se debe aceptar la tesis de **Armajani** de que no existen modelos para el arte en el espacio público.³⁹

Estas consideraciones llevan a otros cuestionamientos, en el sentido de que si la escultura urbana cumple además de su valor estético con una función, ¿sigue siendo arte o ya se convierte en un objeto utilitario?

El artista propone nuevos campos de comunicación, donde el espacio y el tiempo modificado en nuestra civilización lo llevarán a la búsqueda de una obra donde sea tan importante el ritmo, el

³⁹ Mau Monleón, 2000 Arte público, Espacio público.
https://www.upv.es/.../mau_monleon_artepublico_espacio_publico

movimiento y los materiales entre otros, como el espacio en donde se ubique.

Dicho lo anterior, es necesario mencionar el término “site specificity” (lugar específico), término que engloba a todas aquellas esculturas que se han diseñado para ubicarlas en un lugar concreto. Este término diferencia las diseñadas para un lugar expreso de las que se crearon sin pensar en él. La diferencia entre ambas no implica que una sea mejor que la otra, sino que son planteamientos totalmente distintos. En la primera, el escultor no sólo deberá tener maestría técnica para la ejecución de la obra sino que deberá tener capacidad, visión espacial y una sensibilidad especial para organizar los elementos en juego dentro del espacio y ajenos a la obra, para lograr una buena integración con el sitio, deberá obtener la aceptación del público en general, para esto, será necesario que la obra además de sus cualidades estéticas que cumplen una función de ornamentación, transmita sentimientos, debe ser un medio para que el escultor diga “algo”. Por lo tanto la “obra de arte” debe tener un sentido estético, social y cultural, será un

transmisor de ideas, sentimientos y emociones. El espacio donde se ubique la obra se debe convertir en un sitio donde el espectador recupere la posibilidad de experimentarse a si mismo física y espiritualmente, a través de la visión-uniión con la obra: las cualidades del volumen, los materiales empleados y la luz, nos transportarán a través de una experiencia diferente del espacio-tiempo, deberá encontrarse en un punto donde sea percibida de tal manera que cumpla una función artística y llamativa a la vez, sin perder su lenguaje conceptual.⁴⁰

La tendencia de la escultura actual es salir del terreno de la cultura para introducirse en la ciudad encontrando otras funciones que no sean meramente decorativas o conmemorativas, apelando a la participación del espectador, llegando incluso a introducirse en ella, haciéndolo partícipe de la experiencia y transmitiendo los sentimientos que quiere el escultor.

⁴⁰ Bárcenas Cristina, 2009. Relación de la escultura con el entorno. Revista digital Innovación y experiencia educativas.

La inercia de los monumentos y esculturas hechas para dignificar o conmemorar a algún personaje o hecho histórico se ha frenado para dar cabida en ocasiones, a esculturas sin temática, conformadas por juegos geométricos y especulaciones formales, que en muchos casos la obra no llega a conmover al espectador, con el consecuente problema de no establecer comunicación alguna y por lo tanto rechazo, mismo que se manifiesta con grafiti y/o vandalismo de las obras.

3. MARCO Y REFERENCIAS TEORICAS.

Para comprender mejor el estudio objeto del presente trabajo, y una vez revisada la problemática del espacio urbano y las esculturas urbanas en las ciudades, se considera conveniente tomar en cuenta las lecturas que los especialistas hacen de la ciudad para tener una mejor apreciación de ellas.

En *Trilogy of Design: Urbanized*, película de Gary Hustwit, el Arquitecto **Sir Norman Foster** comenta que “las ciudades de hoy han estado haciendo lo mismo que hace miles de años, han sido el lugar donde el flujo de gente, el flujo de dinero, el flujo de mercancías se han amalgamado. Las ciudades son siempre la manifestación física de grandes fuerzas en juego, económicas, sociales, medioambientales. Lo que atrae hacia las ciudades, es el encuentro fortuito, es saber que podrás empezar aquí, terminar allá, regresar ahí, pero que algo inesperado sucederá a lo largo del camino, que harás un descubrimiento, eso de algún modo, es la magia de las ciudades”.

Por su parte **Amanda Burden**, Directora del Departamento de Planeación de la Ciudad de Nueva York, considera que “la urbanización es realmente el idioma de la ciudad, cuando caminas por una calle, todo lo que ves ha sido diseñado, el ancho de las calles, de la aceras, donde están plantados los árboles, la escala de los mismos, como interactúa el mobiliario urbano, las altura de los edificios, etc. todo eso ha sido pensado”.

Noah Chasin, Historiador Arquitectónico de la Architectural Historian Bard College, por su parte comenta que: “la cuestión acerca de la urbanización es que a diferencia de tener a un profesionalista trabajando solo, o a una empresa solitaria, se trabaja en un equipo interdisciplinario, enfocado en un mismo proyecto recibiendo muy diferentes puntos de vista, propósitos y diferentes papeles, sumas esfuerzos con las constructoras, con los contribuyentes, organismos de gobierno, etc. para llevar el proyecto a buen fin. Esto aplica desde pequeños a grandes proyectos. Fuerzas de cambio ocurren en todos los niveles, cambios tecnológicos, nuevas formas y modos de transporte. El mundo de hoy

está cambiando drásticamente, orientándose hacia ciudades donde vive más y más gente”.

El crecimiento lento de las ciudades en la antigüedad, desde épocas prehelénicas y pre-romanas, les llevó siglos llegar a ciudades de cerca de 1 millón de habitantes. Hacia principios del siglo XX ya encontramos que el 10% de la población mundial vivía en ciudades, hace unos pocos años el porcentaje ya era del 50% y con ese ritmo dentro de 40 años será del 75%.

El ritmo de crecimiento actual pone a prueba y ejerce mucha presión a cualquier sistema que cuente con recursos limitados. **Alejandro Aravena** de Architect Elemental “dice que si no nos ocupamos del proceso de migración a las ciudades, el proceso de urbanización se hará en forma de barrios de emergencia, así que tenemos que generar las condiciones adecuadas para que los flujos se den de buena manera.”

Es en la década de los 50s. cuando los autos empiezan a ejercer un problema real en las ciudades, especialmente en las estadounidenses y en gran medida

con un impacto negativo por ruido y congestionamientos principalmente entre otros, esto se ha convertido en un problema global, especialmente en países en vías de desarrollo como en México.

En opinión del Arquitecto **Sir Norman Foster** “el desafío para las ciudades en el futuro serán la demografía y la movilidad, la parte física de la ciudad en sí misma no podrá determinar su éxito, la arquitectura no será el único espectáculo. El reto crucial será la solución del cruce de arquitectura y movilidad pero creando un ámbito más humano a través del urbanismo”, también comenta que “las ciudades y su forma siempre serán campos de lucha, la democracia siempre está mostrando este tipo de presiones y tensiones de vez en cuando y la ciudad misma es una expresión de ella en muchos sentidos a pequeña escala, en algunas sociedades que ahora están siendo desgarradas por conflictos internos, tensiones, ambiciones y represión, son sus espacios públicos los que se convierten en símbolos”.

Desde otra óptica, la periodista y urbanista **Jane Jacobs**, aborda el problema de la movilidad mencionado por Foster, pero con una visión muy particular ya que habla de la “importancia de *tener ojos en la calle* para hacer de ella un lugar más seguro”. Ella detectó en el barrio donde residía, la problemática que se genera al separar los lugares de residencia y de estudio especialmente en niveles escolares primarios, porque se rompe la infraestructura social fundamental que hace posible la comunidad. Así, las escuelas donde la gente se reúne informalmente no se situaban necesariamente cerca de donde la gente estaba viviendo. “Tanto esfuerzo e interés puestos en crear la vivienda y tan poca atención puesta a lo que sucede afuera” puntualiza. ¿Dónde juegan los niños? ¿Dónde se sientan las madres a ver jugar a sus hijos? Jacobs tuvo la sensibilidad de reconocer la diferencia entre las personas y las actividades que desarrollaban, “mantener a las personas unidas es de lo que se trata una ciudad en su máxima expresión” afirma. Cuando eso no sucede la gente emigra y el

sentido del centro cívico se va perdiendo.

Las ciudades son organismos sumamente dinámicos, a lo largo de la historia del mundo hemos visto aparecer y desaparecer civilizaciones florecientes enteras, y de manera similar hoy en día sucede lo mismo con algunas ciudades y suburbios, algunas de ellas están creciendo y siguen florecientes y cada vez más gente quiere vivir allí y otras están reduciéndose.

La ciudad con su dinamismo, organicidad y desarrollo sumados a las inquietudes individuales de sus habitantes reflejan una estructura formal colectiva a partir de un orden espacial. La ciudad por su propia naturaleza es un fenómeno que difícilmente puede ser controlado, pero que con lineamientos multidisciplinarios bien dirigidos pueden encauzar su desarrollo y crecimiento. Para esto es necesario tener un visión de conjunto, el Arquitecto y Urbanista **Gordon Cullen** propone que nos preocupemos por la facultad de ver, porque es por medio de la vista que podemos lograrlo. La visión resulta no solamente útil, sino que además, tiene la

virtud de evocar nuestros recuerdos y experiencias, todas aquellas emociones íntimas que tienen el poder de alterar la mente en cuanto se manifiestan. Cuando el ambiente está a punto de provocar una reacción emocional voluntaria o no, es interesante comprender los tres caminos a que da lugar la propuesta de Cullen: la óptica, el lugar y el contenido.

En relación a la óptica dice que los escenarios ciudadanos se revelan, por regla general, en forma de series fragmentadas o revelación fragmentada, lo que denomina “visión serial”. La intención primera es manipular los elementos que intervienen en una ciudad de tal forma que produzcan un impacto en las emociones, siendo éste punto de vital importancia para el objetivo del presente trabajo ya que la mente humana reacciona ante los contrastes y ante las diferencias que producen tales vivencias por lo que la ciudad se hace visible en un sentido mucho más profundo, de lo contrario, la ciudad pasaría inadvertida ante nuestros ojos.

En relación “al lugar”, el Arquitecto **Cullen** se refiere a las reacciones respecto a la posición que ocupa el

cuerpo en medio de lo que lo rodea. La consciencia de saber que estoy adentro, afuera, arriba, abajo, etc., esta consciencia constituye un hábito instintivo del cuerpo humano, que puede ser positivamente explotado, esta consciencia de ubicación que experimenta una persona le genera un sentimiento de identidad o simpatía, al entrar a una calle o plaza, el saber que “está en ella”, de que “está llegando a ella” o de que “está subiendo por ella”, inmediatamente descubrimos y tomamos consciencia de un “aquí”, lo que automáticamente genera un “allí”, relación indisoluble que bien manejada crea efectos urbanísticos muy positivos.

Por su lado el Antropólogo **Eduard T. Hall** en su libro “La dimensión oculta” analiza y aporta ideas muy interesantes sobre el empleo que el hombre hace del espacio que mantiene entre sí y sus congéneres, de ahí que su tema principal sea el espacio personal y la percepción que el hombre tiene de él en distintas situaciones y culturas, dichas distancias las clasifica en 4: distancia íntima, personal, social y pública. Para fines del presente estudio **Hall** comenta: “La

escultura añade una dimensión al espacio, sobre todo cuando puede tocarse, frotarse, acariciarse, cuando uno puede apoyarse o subirse en ella”.

Volviendo a **Cullen**, la 3ª y última categoría que plantea es la referente al “contenido”, se refiere a la construcción en sí de una ciudad: su color, su escala, su estilo, su carácter, su personalidad y unicidad. Una ciudad refleja la suma de estilos de distintos períodos arquitectónicos, lo que en muchos casos resulta muy atractivo.

“La composición de un conjunto urbano es potencialmente una de las más emotivas y variadas fuentes de placer” y agrega **“una excelente característica de las poblaciones es la continuidad”**.⁴¹

“La principal tarea no obstante con la que se enfrentan los urbanistas es la de captar al público no con argumentos democráticos sino emotivos”⁴², así lo expresó un día el gran **Max Miller**; en el momento en que las luces mortecinas

señalaban la llegada del frío crepúsculo: *“sé que usted está presente, pues percibo su aliento”*.

La referencia de **Miller** nos remite oportunamente a la propuesta del Arq. **Juhani Pallasmaa**, quién en su libro “Los ojos de la piel”⁴³ **propone que nuestra experiencia sensorial sea de cuerpo completo**, desmitificando la importancia del sentido de la vista como primordial, de hecho plantea que **“todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto, todas las experiencias sensoriales son modos de tocar”** y dichas experiencias sensoriales pasan a integrarse a través del cuerpo. Nuestro cuerpo y movimientos están en interacción constante con el entorno; el mundo y el yo se informan y se redefinen constantemente el uno al otro.

Por su lado el Urbanista **Kevin Lynch**, sitúa al habitante de la ciudad interactuando con su entorno y **aborda la ciudad a partir de la percepción**, para lo cual involucra claves de variados tipos: las sensaciones visuales de color,

⁴¹ Cullen, Gordon, El Paisaje Urbano, blume-labor 1974

⁴² Ibid

⁴³ Pallasmaa, Juhani, Los ojos de la piel, Gustavo Gili

forma, movimiento o polarización de la luz, al igual que otros sentidos, como el olfato, el oído, el tacto, la cinestesia, la sensación de gravedad, que le permiten al individuo generar un proceso de orientación a través de una imagen mental del medio ambiente que lo rodea. “La necesidad de reconocer y estructurar el contorno es de importancia tan decisiva y tiene raíces que calan tan hondo en el pasado, que esta imagen tiene una vasta importancia práctica y emotiva para el individuo”⁴⁴. Un medio ambiente ordenado sumado a la imagen, actúa como un buen marco de referencia. **La ciudad es en sí misma un símbolo poderoso de una sociedad compleja**, pero si está visualmente bien planteada, puede tener asimismo un intenso significado expresivo.

Para abordar la ciudad a partir de su imagen, Lynch plantea cinco categorías de análisis considerando que en una realidad determinada, la misma puede variar en forma considerable entre diversos observadores y culturas ya que cada uno participa de un proceso de habitabilidad

y adaptabilidad propiciado por la orientación y apropiación del espacio. Los contenidos de las imágenes de la ciudad propuestos y que son referibles a las formas físicas son: **sendas, bordes, barrios, nodos y mojones**.

Ninguno de los tipos de elementos mencionados funciona aisladamente, por lo regular se superponen y conforman un juego de interrelaciones entre sí.

“**Las sendas**” son los conductos por los que nos desplazamos normal, ocasional o potencialmente y son representados físicamente por calles, canales, vías férreas, entre otros y éstos son para muchas personas, los elementos preponderantes en su imagen de la ciudad ya que son por donde la gente circula y a través de los cuales se articulan los demás elementos ambientales.

“**Los bordes**”, por su parte, son los elementos lineales que el observador no usa, pero son los que establecen límites físicos entre distintos elementos, como playas, vías de ferrocarril, muros. Estos elementos fronterizos, contienen para

⁴⁴ Lynch, Kevin, La Imagen de la Ciudad, 1984

muchas personas importantes rasgos organizadores.

El tercer elemento ambiental son **“los barrios” o distritos o colonias** que son secciones de la ciudad de mediana dimensión, en las que el observador entra mentalmente “en su territorio” y que son reconocibles como si tuvieran un carácter común que los identifica.

“Los nodos” son puntos de convergencia de sendas a los que puede entrar el observador y constituyen los focos intensivos de los que parte o a los que se encamina. Los nodos tienen muchos rasgos de confluencias al mismo tiempo que de concentraciones, por lo que están fuertemente vinculados con los conceptos de senda y barrio, en algunas ocasiones pueden constituir el rasgo dominante.

El quinto y último elemento son **“los mojones”**, los cuales son otros puntos de referencia, pero en este caso el observador no entra, por lo que son exteriores a él. **Son elementos físicos de fácil reconocimiento** para el público, como puede ser **un edificio** con características particulares, **una señal,**

un negocio, una montaña y por supuesto una escultura. Una de sus características es que son seleccionados entre diversas posibilidades y sirven de referencia visual desde muchos ángulos y distancias, pueden estar dentro de la ciudad o a tal distancia que simbolicen de manera práctica una dirección constante. Dentro de éstos elementos pueden estar las torres aisladas, las cúpulas, las colinas entre otros.



Cristo Redentor / Río de Janeiro, Brasil / Arq. Paul Landowski / 1931 / Foto elestadista.com.ar

Otros mojones funcionan en áreas mucho más restringidas o locales, por lo que son visibles a distancias más cortas, entre ellos figuran todos los letreros o anuncios, frentes de tiendas, árboles, detalles urbanos entre otros, que son captados por los observadores. Funcionan como claves de identidad con las que el observador se familiariza.

Por último, vale la pena subrayar que el análisis de los 5 elementos propuestos por **Lynch** y mencionados de manera aislada para su comprensión, no existen en estado de aislamiento como ya se mencionó anteriormente. **“Los barrios están estructurados con nodos, definidos por bordes, atravesados por sendas y regados de mojones.** Por lo regular los elementos se superponen y se interconectan. Si este análisis comienza por diferenciar los datos en categorías, debe terminar con su reintegración a la imagen total”⁴⁵.

Una vez planteadas y revisadas las distintas formas de entender y abordar la ciudad y sus espacios públicos por los distintos autores antes mencionados, me parece pertinente ampliar el campo de estudio, pero ahora, a través de las actividades de los ciudadanos en dichos espacios.

El arquitecto Danés **Jan Gehl** propone una clasificación para las **actividades realizadas en los espacios públicos** en tres categorías, cada una de las cuales plantea exigencias muy distintas al entorno físico: **actividades necesarias,**

actividades opcionales y actividades sociales.⁴⁶

Las **actividades necesarias,** son aquellas en que los participantes no tienen elección, ya que en mayor o menor grado están obligados a hacerlas, como pueden ser: ir al colegio o al trabajo, ir de compras, esperar el autobús o a una persona, entre muchas más que impliquen la acción de caminar y las tareas cotidianas. Por su carácter este tipo de actividades se realizan todo el año y en casi todo tipo de condiciones por lo que son más o menos independientes del entorno físico.

Las **actividades opcionales,** como su nombre lo dice, se participa en ellas si existe el deseo de hacerlo o si el tiempo y el lugar lo permiten. La mayoría de las actividades recreativas que resultan agradables de realizar en el exterior se encuentran en esta categoría. Entre ellas puede estar simplemente dar un paseo o sentarse a tomar el sol o tomar un poco de aire fresco y disfrutar simplemente de la vida. Estas actividades dependen en

⁴⁵ Lynch, Kevin, La Imagen de la Ciudad, 1984

⁴⁶ Gehl, La Humanización del espacio urbano, Reberté, Barcelona, 2006.

gran medida de las condiciones físicas externas.

Si la calidad de los espacios exteriores no es buena o son de poca calidad, sólo se llevarán a cabo actividades necesarias, pero sí por el contrario los espacios son de buena calidad, las actividades necesarias se pueden prolongar más y también se generarán una amplia gama de actividades optativas que invitan a la gente a detenerse, sentarse, comer, jugar, en fin, a llevar a cabo una gran variedad de actividades como su imaginación y el entorno se lo permitan.

Las **actividades sociales**, son aquellas que dependen y se producen por la presencia e interacción con otras personas en los espacios públicos y pueden ser desde las simplemente pasivas como ver pasar y escuchar a otras personas como las activas que involucran juegos infantiles y actividades comunitarias, entre otras. **Gehl** también denomina a éstas **actividades resultantes** ya que involucran a las otras dos categorías. En muchas ocasiones las *actividades sociales* se dan espontáneamente por el simple hecho de

compartir un mismo espacio o se pueden dar por compartir intereses comunes y porque las personas se conocen o simplemente porque se ven con frecuencia. “Aunque el marco físico no tiene una influencia directa en la calidad, el contenido y la intensidad de los contactos sociales, los arquitectos y los urbanistas pueden influir en las posibilidades de encontrar, ver y oír a la gente, unas posibilidades que conllevan una cualidad en sí mismas y llegan a ser importantes como telón de fondo y punto de partida en otras formas de contacto”⁴⁷

Gehl plantea también que “la vida entre los edificios abarca todo el espectro de las actividades, que se combinan para hacer que los espacios comunitarios de las ciudades y las zonas residenciales sean significativos y atractivos.”

Un viejo proverbio escandinavo dice: “**la gente va a donde hay gente**”. Lo que resume que la gente y la actividad humana son lo que suscita más atención e interés.

Los cambios recientes en los modelos de vida en los espacios públicos se han

⁴⁷ Gehl, La Humanización del espacio urbano, Reverté, 2006

incrementado dadas las nuevas condiciones en las sociedades urbanas. Los centros de muchas ciudades en el mundo con intenso tráfico vehicular se han ido transformando en sistemas de calles peatonales, con intensa vida ciudadana, social y recreativa. La ciudad de Copenhague es un buen ejemplo de ello, ya que en los últimos veinte años, las actividades sociales y recreativas se han cuadruplicado, su espacio físico no ha crecido, pero sí lo ha hecho notoriamente la vida en la calle.

Los espacios públicos en donde se despliega la vida diaria, es donde se deben concentrar la atención y el esfuerzo para garantizar a los ciudadanos protección, confort y disfrute.

Las ideas propuestas por los distintos autores citados y estudiados son de una enorme pertinencia para el estudio y comprensión del presente trabajo porque aportan múltiples elementos que permiten entender las actuales limitaciones y problemáticas, pero también las enormes posibilidades y beneficios de la inserción de esculturas urbanas en las ciudades.

3.1 LA ESCULTURA EN LA CIUDAD Y EL ESPACIO PÚBLICO, REFLEJO DE SU HISTORIA.

“Las ciudades son productos humanos, son realidades construidas por quienes en ella han vivido, son lugares nacidos de lo humano; de lo sagrado, de lo simbólico, de lo material, de los conocimientos acumulados y de los valores establecidos”.⁴⁸

Es por eso que muchos autores como **Christian Norberg Schultz** entre otros, afirman que ***“todas las ciudades, como todos los pueblos, tienen alma”***. (*Genius Loci*). *El alma o el genio del lugar* -como él lo concibe- de cada ciudad nace de las decisiones tomadas a lo largo de su historia por sus habitantes. “Una ciudad es el resultado de la intervención de muchas generaciones, es el resultado de muchos ingenios casi siempre descoordinados. Una ciudad es siempre la obra de todos quienes en ella han vivido”.⁴⁹ **Jordi Borja y Zaida Muxí** aseveran que la ciudad “es la realización humana más compleja y significativa que hemos

⁴⁸ Mascarell, Ferran, Barcelona y la modernidad. La ciudad como proyecto de cultura, 2007

⁴⁹ Ibid

recibido de la historia”, es un producto cultural que construimos y destruimos cada día, entre todos.

Reflejo de lo simbólico, de la libertad, de la creatividad, del progreso y de la comunidad, la ciudad es, un extraordinario instrumento de culturalización. **“Una buena ciudad arma a quien la vive y le da placer”**.⁵⁰

En este proceso de hacer ciudad, uno de los periodos que marcaron una nueva forma de hacer ciudad en México, fue el Porfiriato (1876-1910), en donde el país alcanzó esplendor económico entre otros. Con la aparición del ferrocarril se incrementó el comercio y “se inició una gran transformación en la arquitectura y el espacio público, por la planeación de nuevas avenidas y desarrollos habitacionales que ligaban a las zonas denominadas colonias con la ciudad antigua, dichos asentamientos poco a poco se consideraron como áreas novedosas, principalmente por las características de las edificaciones.”⁵¹

En la transformación del paisaje fue determinante la introducción de nuevas alturas y proporciones clasicistas en la arquitectura.

Se iniciaron cambios importantes en el manejo de materiales en las calles y la introducción del tranvía como sistema de transporte público produjo cambios significativos en la concepción del espacio público.

La incorporación del arte dentro del espacio empezó a ser cada vez más común con la aparición de diversos monumentos.

Con la salida de **Porfirio Díaz** del poder, la Revolución permitió que se buscaran nuevas formas de expresión que marcaran un cambio significativo, para dejar en claro el rompimiento con la etapa dictatorial.

Este rompimiento dio lugar a la llamada época neocolonial e indigenista con un marcado carácter nacionalista. Las artes fueron fundamentales para llevar a cabo dicho cambio, la pintura muralista fue el medio ideal para transmitir el nuevo

⁵⁰ Ibid

⁵¹ H Hernández Sánchez, Adriana, EL ESPACIO PÚBLICO Y ARTE EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XX. DE LA DICTADURA A LA DEMOCRACIA, on the w@terfront

concepto de lo “nacional”, en donde se transmitían al pueblo y al resto del mundo, pasajes de la Historia de México.

El gobierno fue el promotor de dichas pinturas poniendo a su disposición enormes muros en edificios públicos para la difusión de la misma y a pesar de que en un principio no tuvo mucha aceptación, con los años cobró gran fuerza en manos de sus tres principales exponentes: **Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros**, pues era primera vez en la historia de América, que se producía un arte con tal fuerza expresando los nuevos tiempos, con nuestra problemática y con un sentido universal.

Tanto en el campo de la escultura como en la arquitectura los artistas se sintieron obligados a tomar parte en esa reinvención del la Nación, con su trabajo aportaron nuevas ideas y colaboraron con lo que la pintura estaba logrando.

“La creación y establecimiento de la Academia de San Carlos en 1781 es la que inicialmente contribuyó a sistematizar la instrucción de los artistas

mediante el implante de métodos europeos sustentados en la ideología del neoclásico. La obra que sincretiza los eventos y la situación política que vivía el país en ese momento, es la estatua ecuestre de Carlos IV (1803) cuyo encargo fue asignado a **Manuel Tolsá** por Manuel de la Grúa Talamanca Marqués de Branciforte.⁵²

“**El Caballito**”, como coloquialmente se le conoce, fue colocado en la plaza mayor viendo hacia el Palacio Nacional, en este emplazamiento se convirtió en símbolo del máximo poder y dominación monárquico-español frente al poder de la Iglesia. Con el paso de los años, la obra se vio afectada por acontecimientos políticos por lo que estuvo escondida durante algún tiempo, y posteriormente en 1823 fue trasladada al claustro de la Universidad y en 1852 fue colocada en el Paseo de Bucareli, en la glorieta de Paseo de la Reforma y Bucareli en donde permaneció 127 años al centro de dicha glorieta.

⁵² Karla Sánchez Zepeda, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, UIA, 1998, México, D.F.



El Caballito en 1915

“El Caballito” constituyó el primer ejemplo de escultura urbana y monumental en México. A pesar de los cambios que sufrió su entorno, siempre funcionó como punto focal, ordenando todo a su alrededor. Poseía una fuerza visual impresionante debido a sus adecuadas proporciones y a la calidad de sus formas. Finalmente debido a obras viales y por considerar que ya no se le podía apreciar correctamente, fue trasladado a la Plaza Manuel Tolsá en la calle de Tacuba, en el Centro Histórico de la capital en donde permanece hasta nuestros días.

Conforme se fueron transformando los intereses de la sociedad de la época, donde la Iglesia fue perdiendo poco a poco su poder frente al del Estado, y la integración plástica lograda

anteriormente entre la escultura, pintura y arquitectura fue diluyéndose, tomando cada una su propio camino. La escultura por su parte, quedó reducida a esporádica imaginaria estatuaria retratista y a algunos ejemplos de arte monumental de carácter civil, de acuerdo a **Ida Rodríguez Prampolini**. Durante el Porfiriato se le consideró como medio de expresión meramente decorativo que podía servir para llegar a los ideales de “libertad, orden y progreso” establecidos por **Gabino Barreda**. Según **Mario Monteforte Toledo**, son dos los monumentos de la época que logran conjuntar las cultura grecorromana, la cultura francesa y el orgullo nacional bajo la celebración de la Independencia y la Reforma: El Hemiciclo a Juárez del **Arq. Guillermo Heredia** y el Monumento a la Independencia. Éste último clara muestra de escultura urbana bien realizada, ha logrado sobrevivir el paso de los años y continúa siendo el símbolo de la Ciudad de México. Fue realizado por el Arq. **Antonio Rivas Mercado** en 1910 para celebrar el centenario de la Independencia. La columna de la Independencia, colocada al centro de

una glorieta en la Avenida Paseo de la Reforma y a pesar de las transformaciones que ha sufrido la ciudad, sigue funcionando como un excelente elemento de organización espacial y punto de referencia con una fuerte carga simbólica sin igual en la ciudad.

Por otro lado, y retomando el tema de la transformación del espacio, la **Dra. Adriana Hernández Sánchez** puntualiza, que ésta se basó en la arquitectura realizada en tiempos de la revolución histórica fundamentalmente en periodos de crisis y de reivindicaciones sociales en donde la integración de las artes fue un factor significativo.

“Los regímenes derivados de la revolución plasmaron en la religión, las ciudades y la arquitectura (inseparable del muralismo, así como la escultura monumental conmemorativa, variable entre el realismo nacionalista y el neoclasicismo y el intento de la integración plástica) el sistema de símbolos identificado con la ideología de la clase política emergente, el cuál

transmite nuevos significados al espacio construido. (Méndez, 2002,5).

Es un proceso de modificación de significados, de simbolización acorde con los nuevos valores sociales, donde la arquitectura y el urbanismo juegan el papel de dar forma a la experiencia revolucionaria mediante la obtención de símbolos creadores. La trama arquitectónica está conformada no tanto por un sistema de espacios funcionales como por un sistema icónico. (Méndez, 2002, 8)

La proclamación de la Constitución de 1917, establece una transición en la manera de cómo se llevaba el país, y marca definitivamente un cambio contundente.

A pesar del plan nacional de desarrollo propuesto en la Constitución, “el desarrollo de las ciudades de México fue de manera desordenada creciendo desmesuradamente y como eje rector la especulación del suelo. La planeación de las colonias ya no contempló espacios recreativos a pesar de que en

el artículo 115 se destaca que debe haber parques y jardines”.⁵³

Una nueva concepción del espacio público en México se inicia con el proyecto de la “Ciudad Universitaria” en la década de los años 40, cuya realización se inicia en 1952.

A nivel internacional también estaban presentes los temas de la ciudad universitaria europea y norteamericana, además de los conceptos urbanísticos alemanes y soviéticos y la influencia de **Le Corbusier y Oscar Niemeyer**.

El afortunado y sensible manejo de la naturaleza y los materiales del sitio en la Ciudad Universitaria de México, fueron indiscutiblemente uno de los elementos que le dieron carácter al proyecto, que aunados al concepto espacial prehispánico con la incorporación de plazas y escalinatas y los bien logrados murales tanto interiores como exteriores (Biblioteca y Estadio) se logró una afortunada simbiosis entre elementos prehispánicos y contemporáneos.

En la década de los 70s. se llevó a cabo el Proyecto del Centro Cultural

Universitario, que en su conjunto consideró edificios dedicados a la promoción artística, entre los que se cuentan, salas de conciertos, de danza, de música y cine, teatros, biblioteca y hemeroteca nacional, y el “Espacio Escultórico”, éste último concebido por un grupo de seis escultores: **Mathías Goeritz, Manuel Felguérez, Sebastián, Helen Escobedo, Hersúa y Federico Silva**.

El estadio y las áreas deportivas de Ciudad Universitaria permanecen en la memoria colectiva de los ciudadanos como olímpicas, por haber sido sede de los Juegos Olímpicos de 1968 llevados a cabo en México.

La historia de represión del 68 se debe *aprender “2 de octubre no se olvida”*, de ahí la reivindicación del espacio público visto como escenario para la manifestación social.

Hay que subrayar que durante el siglo XX, el Partido Revolucionario Institucional (PRI) promovió el uso de los espacios públicos como escenarios de la clase política a través de la inserción de esculturas que rememoran al partido

⁵³ Hernández Sánchez, 2012

oficial, así como el cambio de nomenclatura en las principales calles de las ciudades. Años más tarde, en 1999 durante el sexenio del Presidente **Ernesto Zedillo Ponce de León**, se promovió la incorporación de banderas monumentales en distintos puntos de la ciudad de México y de otras ciudades del país, con el objetivo de promover e inculcar el patriotismo en la población.

El asesinato en 1994 del candidato a la presidencia **Luis Donald Colosio**, fue capitalizado como símbolo por dicho partido, erigiendo en su nombre esculturas, parques y nombres de avenidas o calles para rendirle homenaje.

El maestro, historiador, periodista y polemista yucateco **Antonio Betancourt Pérez** decía *“es muy peligroso dejar a las masas sin héroes, himnos y banderas, es decir sin símbolos. Pienso que por eso se erigen monumentos y se obliga a hacer honores a la bandera y a cantar himnos en nombre de la patria. Sirven para que las clases dominantes reafirmen su poder y las masas aprendan a respetar a quién los domina”*.

Por su parte la historiadora **Patricia Galeana** considera que *“durante los gobiernos panistas se disminuyó la inserción de obras escultóricas, así como nombres de calles relativos a **Benito Juárez**, quién ha perdido presencia, por lo que su figura y recuerdo han sido borrados de 417 calles, plazas, recintos y monumentos”*, esta situación obedece a los principios liberales de Juárez que van en contra de la visión conservadora del partido”.

Con la creación de la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL) en 1992 el gobierno federal creó un programa para el rescate de espacios públicos que presenten problemas de deterioro, abandono e inseguridad, promover la construcción, ampliación y rehabilitación física de los espacios públicos para que se conviertan en lugares seguros en donde se realicen actividades artísticas, culturales, cívicas, deportivas y de esparcimiento, y con ello detonar la cohesión social e identidad comunitaria. (SEDESOL 2010).

Durante las etapas dictatoriales se establecieron líneas a seguir y tuvieron favorablemente continuidad, se concluye

que de alguna manera las transiciones son un respiro en donde la creatividad artística y tecnológica promueven un pensamiento liberalizador, momento en donde México ha propuesto a través de sus artistas, arquitectos, e ingenieros, gran parte de las aportaciones en diferentes rubros y que se suman a una larga lista de patrimonio nacional y mundial como es el caso de la ciudad universitaria y todas aquellas obras porfiristas como el palacio de Bellas Artes o el Ángel de la Independencia como el elemento más emblemático.⁵⁴

Por último podemos decir que en los periodos oficializados como dictatoriales en el siglo XX tuvieron una importante promoción artística, pero a su vez las transiciones sirvieron de catalizadores para transformar positivamente las posturas radicales anteriores.

3.2 AUTORES VARIOS.

Es de suma importancia tomar en cuenta las ideas, opiniones y comentarios de algunos de los arquitectos y escultores, que con su quehacer artístico han intervenido el espacio público de nuestras ciudades en México desde la segunda mitad del siglo XX a la fecha, consciente de que los aquí citados son solamente algunos de los muchos que a mi entender han contribuido con su obra a enriquecer nuestro entorno y patrimonio cultural, por lo que me disculpo de antemano de dicha limitación.

El proyecto modernizador del país bajo el régimen del Presidente **Miguel Alemán** (1946-1952) se basó en la industrialización del mismo, con todo lo que implica en términos de infraestructura. Se creó el INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES mediante el cual se buscaba impulsar el desarrollo de las mismas.⁵⁵

Fueron varios los escultores extranjeros que llegaron a México obligados a

⁵⁴ Hernández Sánchez, 2012

⁵⁵ Karla Sánchez Zepeda, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, UIA, 1998, México, D.F.

abandonar sus países por la guerra, imprimiendo una profunda huella en la vida cultural del país: **Francisco Albert, Adolfo Laubner, Francisco Camps-Ribera, Marta Adams, José María Giménez Botey, Waldemar Sjölander, Ceferino Colinas, Jacobo y Ana Heller, Elizabeth Cattlet y Oliver Seguín** entre otros.⁵⁶ La obra de los antes mencionados vino acompañada con influencias góticas, impresionistas, cubistas y dadaístas, su obra contribuyó al desarrollo de las nuevas generaciones de escultores en nuestro país, paralelamente en el campo de la arquitectura, José Villagrán García, Carlos Obregón Santacilia y Mario Pani, encabezaban las tres principales corrientes.

El panorama artístico mexicano se encontraba en pleno proceso de cambios, sin embargo éstos no eran de raíz, pero gracias al arribo a nuestro país del artista danzigués **Mathías Goeritz**, el panorama del medio artístico empezó a tener cambios muy significativos.

MATHÍAS GOERITZ vino a México invitado por el Arq. Ignacio Díaz Morales para impartir cátedra en la recién creada Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara (UDG). Unos meses después de su arribo a México el 2 de Octubre de 1949, instauró en dicha universidad el curso de Educación Visual herencia de la BAUHAUS con el cuál pretendía sensibilizar a los estudiantes alentando su creatividad mediante la experimentación con conceptos y materiales nunca antes trabajados. Su curso además de novedoso y divertido por la participación activa de los alumnos logró despertar en ellos su sensibilidad dormida.

Goeritz permaneció en Guadalajara solamente dos años, durante los cuales, además de cumplir cabalmente con sus clases en la Universidad, “desplegó una inusitada actividad cultural”.⁵⁷

Fundó y promovió galerías de arte (Arquitac, Camarauz y José María

⁵⁶ Lilly Kassner, “La renovación escultórica”

⁵⁷ Lily Kassner, Mathías Goeritz *Vida y Obra 1915-1990, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, UNAM, México, 1997.*

Estrada),⁵⁸ dio a conocer obras de Kandinsky, Klee, Moore Gorky, Miró, Picasso entre otros, dio conferencias y editó publicaciones. En lo personal empezó a esculpir de modo sistemático, esculturas en madera de pequeño y mediano formato con la ayuda del artesano mexicano Romualdo de la Cruz.

Gracias a sus amigos **Luis Barragán, Ignacio Díaz Morales, Chuco Reyes y Julio de la Peña** entre otros conoció las grandezas del arte prehispánico. “Fue quizá la monumentalidad de las pirámides de Teotihuacán lo que hizo despertar en él la conciencia de los grandes volúmenes”.⁵⁹

El ambiente cerrado, conservador y tradicional de Guadalajara resultó muy inhóspito para sus ideas y obra por lo que se vió en la necesidad de cambiar su lugar de residencia a la Ciudad de México por todas las ventajas que representaba para poder desarrollar todos sus proyectos.

⁵⁸ Fernando González Cortázar, Mathías Goeritz en Guadalajara, Universidad de Guadalajara, México 1991.

⁵⁹ Lily Kassner, Op. Cit.

El primer encargo hecho a Mathías en México fue La serpiente del Pedregal, en el fraccionamiento que estaba construyendo en ese momento Luis Barragán, siendo éste el inicio de muchas colaboraciones profesionales entre ambos.

Gracias a su singular carácter se ganó la amistad de mucha gente en el medio y se convirtió en maestro, tanto en forma directa como por medio de su obra.

Entre sus discípulos se encuentran escultores de las siguientes generaciones como **Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Fernando González Cortázar, Hersúa y Sebastián** entre muchos otros, todos fueron profundamente afectados por sus enseñanzas.

En la Ciudad de México tuvo contacto con artistas e intelectuales mexicanos y extranjeros con los cuales planeó y discutió numerosos proyectos llegando a concretar algunos muy valiosos e importantes, como el museo experimental “El Eco” que en 1953 construyó gracias al patrocinio de Daniel Mont. Se trataba de un edificio que debía funcionar como galería de arte,

restaurante y bar.⁶⁰ Significó una llamada de atención a los arquitectos, quienes debieron cuestionarse el sentido de la arquitectura, a la que Goeritz llamó Arquitectura Emocional. Fue diseñado como una estructura poética cuya disposición de corredores, techos, muros, recintos y vanos llevaban a sus visitantes a reflejar su experiencia del espacio en un acto emocional; éste concepto desafiaba los intereses -cada vez más dominantes- del Funcionalismo durante esta época.



"El Animal" / Jardines del Pedregal, México, D.F. / Mathías Goeritz / 1949 / Foto: José Antonio Rage

“Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte. (...) Repito que toda ésta arquitectura es un experimento. No

quiere ser más que esto. Un experimento con el fin de crear, nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre, sin caer en un decorativismo vacío y teatral.”⁶¹

Con esta obra logró darle sentido a muchas de las ideas de la integración en una obra de arte total, que habían estado presentes en la mente de artistas europeos de las primeras décadas del siglo XX. Además, encontró una solución al problema de presentar el vacío en la arquitectura. Según Juan Acha:

“...su importancia estética consiste en ofrecernos unos vacíos para que los vivenciamos, experimentando sus efectos elementales de tipo corpóreo-sensorial o sensomotor.

Su importancia artística, mientras tanto, se afina en la novedosa estructuración de su patio, el cuál constituye más bien una obra de arte de conceptos completamente nuevos, que por eso merece rotularla aquí Plaza Escultórica. Su espacio, cerrado por tres paredes altas y una baja, pero abierta al cielo,

⁶⁰ Lily Kassner, Op. Cit.

⁶¹ Manifiesto de la Arquitectura Emocional transcrito en Ibid.

*contiene varios elementos conformando una unidad nueva: la escultura metálica, titulada La Serpiente, que ocupa casi todo el patio y que ha sido pensada como construcción arquitectónica; la ventana con cruz delgada y vidrios a modo de vitral; la pared de 12 metros de altura, con jeroglíficos en metal incrustados a cierta altura, y pintada de intenso amarillo que, sin ninguna utilidad o función práctica y gracias a ser esteliforme, hace de escultura; el espacio a cielo abierto, por último, que siendo arquitectónico es utilizado aquí como -elemento escultórico-. En pocas palabras, con esta Plaza Escultórica, Mathías Goeritz inicia, con intensidad estética y en forma racional, el acercamiento de la escultura a la arquitectura, para confundirlas en una nueva manifestación del diseño urbano futuro”.*⁶²

La escultura de “La Serpiente” en el patio de El Eco es la primera escultura minimalista, sus formas abstraen la esencia de la serpiente con formas geométricas, líneas rectas formando

triángulos virtuales abiertos continuándose uno con otro, siempre en un movimiento continuo.

Para la terminación del Museo Experimental, Goeritz, solicitó la colaboración de grandes figuras del momento: Rufino Tamayo, Germán Cueto y Henry Moore, siendo de éste último el diseño del gran mural del vestíbulo.



“La Serpiente” / Mathías Goeritz / 1953 / Foto: espiralcultural.blogspot.com

Mathías quería que su obra sirviera como pretexto para la interacción y encuentro de los creadores de todas las artes. Después de ésta obra, Goeritz continuó haciendo proyectos innovadores que cuestionaban las conciencias artísticas de todos sus contemporáneos.

⁶² Artículo de Juan Acha citado por Lily Kassner en Op. Cit.

“Mathías fue un gran artista en todos los sentidos que la palabra tiene. Fue un filósofo y crítico de su tiempo. Supo llevar a la realidad proyectos que sonaban imposibles.



Museo Experimental “El Eco”, Mathías Goeritz / Calle Sullivan, México, D.F. / 1953 / Foto: www.arte-sur.org

Con su persona y obra, contribuyó a la formación de grandes personajes de nuestra época y a la reflexión en torno a muchos aspectos que resultan importantes para cualquier ser humano

contemporáneo. Resulta importante enfatizar que la figura de **Mathías Goeritz como creador y promotor de proyectos escultóricos fue fundamental para el desarrollo de la escultura en México**⁶³.

Sin lugar a dudas una de las obras más relevantes y significativas de Goeritz en México, fueron las Torres de Ciudad Satélite, 1957, y que dada su importancia y relevancia en el objetivo del presente trabajo, comentaré en otro capítulo.



Las Torres de Ciudad Satélite / Barragán-Goeritz / 1957 / Foto: gastv.mx

Sin embargo cabe señalar que a partir de ellas, se iniciaron una serie de proyectos que cambiaron para siempre

⁶³ Karla Sánchez Zepeda, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, UIA, 1998, México, D.F.

el modo de ver de escultores, arquitectos y público mexicanos.

“Mathías Goeritz trajo el pensamiento teórico conceptual de la Bauhaus entre otros muchos aportes más. Con la creación de El Eco y las Torres de Satélite, sus manifiestos y críticas, abrió importantes caminos para el mundo del arte. Fue una figura fundamental para el desarrollo del arte occidental. Su obra en México fue revolucionaria por lo que resulta una pena que no haya sido difundida lo suficiente. Ni El Eco, las Torres, la Ruta de la Amistad, sus manifiestos (Arquitectura emocional, Los Hartos), ni sus demás escritos fueron debidamente valorados, mucho menos comprendidos, al menos en nuestro país. Mathías fue un gran artista en todos los sentidos, fue un filósofo, crítico de su tiempo. Supo llevar a la realidad proyectos que sonaban imposibles. Con su persona y obra contribuyó a la formación de grandes personajes de nuestra época y a la reflexión en torno a muchos aspectos que resultan importantes para cualquier ser humano contemporáneo. Sin su presencia en el

país, la Historia del Arte se hubiera escrito diferente”.⁶⁴

Vale la pena recalcar que la figura de Mathías Goeritz como creador y promotor de proyectos escultóricos fue fundamental para el desarrollo de la escultura en México.



Ruta de la Amistad / Estación 13 / Muro Articulado / Herbert Bayer / Austria-EUA / México 1968

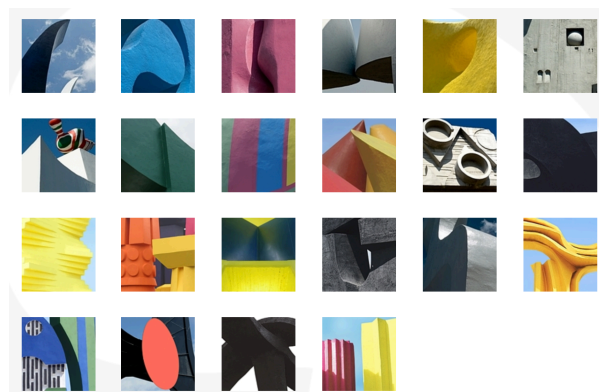
Uno de esos proyectos fue la Ruta de la Amistad, cuyos preparativos se iniciaron en 1967 con motivo de las Olimpiadas de 1968. “Se realizaron diversos

⁶⁴ Karla Sánchez Zepeda, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, UIA, 1998, México, D.F.

proyectos culturales en el marco de la Olimpiada Cultural organizada por primera vez y en paralelo a la Olimpiada Deportiva, el evento que más destacó por su importancia y relevancia fue el corredor escultórico que conectaría la Villa Olímpica con las instalaciones deportivas ubicadas en terrenos aledaños a Periférico Sur. Goeritz invitó a 19 escultores muy connotados, quienes fueron siguiendo el orden de las estaciones: **Ángela Gurría** / México, **Willi Gutmann** / Suiza, **Miloslav Chlupac** / Checoslovaquia, **Kioshi Takahashi** / Japón, **Pierre Székely** / Hungría-Francia, **Gonzalo Fonseca** / Uruguay, **Constantino Nivola** / Italia, **Jacques Moeschal** / Bélgica, **Tood Williams** / Estados Unidos de Norteamérica, **Grzegorz Kowalski** / Polonia, **José María Subirachs** / España, **Clement Meadmore** / Australia, **Herbert Bayer** / Austria-EUA, **Joop J.Beljon** / Holanda, **Itzhak Danziger** / Israel, **Oliver Seguin** / Francia, **Mohamed Melehi** / Marruecos, **Helen Escobedo** / México, **Jorge Du Bon** / México. Además se realizaron en forma paralela las obras de **German Cueto El**

Corredor, **Mathías Goeritz** la Osa Mayor y el Sol Rojo de **Alexander Calder**".⁶⁵

Goeritz planteó a los escultores en un encuentro previo lo siguiente: *“Los alrededores vitales del hombre moderno son cada vez más caóticos. (...) La fealdad de muchos elementos utilitarios indispensables y de los anuncios comerciales aplasta los núcleos urbanos especialmente en los suburbios y las carreteras. Éstas últimas, en el siglo de la velocidad y del automóvil, han adquirido un significado que nunca antes tuvieron. Urge por lo tanto una planeación artística enfocada al urbanismo contemporáneo y a las vías de comunicación”*.⁶⁶



Esculturas de la Ruta de la Amistad MÉXICO 68 / Fotos: Patronato Ruta de la Amistad A.C.

⁶⁵ Karla Sánchez Zepeda, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, UIA, 1998, México, D.F.

⁶⁶ Lily Kassner, Op. Cit.

Debido a circunstancias ajenas a lo que Mathías o los demás escultores hubieran querido, a decir del Escultor y Arquitecto Fernando González Cortázar, la Ruta de la Amistad resultó un fracaso, “un experimento fallido”.⁶⁷ Las esculturas quedaron realmente pequeñas, lo que contribuyó aún más a la polémica y descontento de muchos en torno a las mismas.

*“La ruta se convirtió en una colección de esculturas desperdigadas a los lados de una carretera, floreros al azar en el quicio de una ventana. Nada quedó del sueño de integración. La Ruta debió ser más homogénea, debió mostrar esa unidad anónima que Mathías y algunos de sus amigos lograron más tarde en el Espacio Escultórico.”*⁶⁸

La Ruta se convirtió en una fuente inagotable de problemas, a pesar de los sueños que Mathías Goeritz tenía sobre ella, se convirtió más en un acto político que artístico.

Por motivos ajenos a Mathías y a la mala administración de los organizadores, los espacios destinados originalmente para las esculturas no fueron respetados y peor aún en algunos casos fueron colocadas en terrenos particulares con los consabidos problemas legales que eso acarreó hasta nuestros días.

Debido a las modificaciones que el entorno ha sufrido al paso de los años, muchas de las esculturas se convirtieron en “**invisibles**” para los espectadores. Hoy en día (2015) la situación ha cambiado radicalmente por la construcción del segundo piso del Periférico, lo que ha ocasionado la reubicación de la mayoría de la esculturas, por lo que la Ruta de la Amistad original ya es historia, pero vale la pena recalcar que la Ruta, en su momento significó un notable impulso a la escultura urbana moderna, que no se ha vuelto a repetir como tal, fue la primera en su tipo en todo el mundo y a pesar de las fallas que presentó ha dejado enormes lecciones a propios y extraños. Ya nos tocará analizar

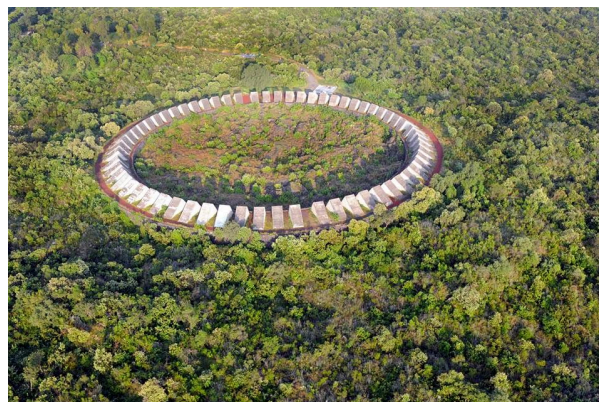
⁶⁷ Palabras de Fernando González Cortázar en la entrevista que le hizo Karla Sánchez Zepeda en su domicilio el 17 de febrero de 1998.

⁶⁸ Joop Beljon, “La Ruta de la Amistad”, Los Ecos.

cuidadosamente que pasará con la nueva reubicación de esculturas.

Por último y para cerrar lo relacionado directamente con Mathías Goeritz no quiero dejar de mencionar su participación en otro proyecto de gran relevancia para México y el mundo por sus características, “El Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria” 1977-80.

Dicho proyecto se realizó gracias a la iniciativa del entonces rector de la Universidad Nacional Autónoma de México- UNAM, el Dr. Guillermo Soberón, quién convocó a un grupo de escultores que en ese entonces estaban trabajando para la Universidad, los elegidos fueron en orden alfabético: Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathías Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva.



Espacio escultórico de Ciudad Universitaria, Conjunto / 1979
/ Foto: REPSA / ecosistemasurbanos.blogspot.com

“Se levantaría dentro del perímetro de la unidad cultural de Ciudad Universitaria, en plena integración con el paisaje, del cuál haría el mejor de los usos posibles, considerando esas áreas, en sí mismas, como un espacio estético privilegiado, suceptible de enriquecimiento con las esculturas y la obra de jardinería; ésta, en libre uso imaginativo, de la botánica y la topografía que singularizan el sitio.”⁶⁹

“El centro del Espacio escultórico será abierto en su totalidad, y el escenario natural, único en el mundo, formará parte de la propia escultura que diseñen los artistas.”⁷⁰

⁶⁹ Parte del texto del planteamiento del Lic. Jorge Carpizo, coordinador de Humanidades, al rector sobre la posibilidad de la creación del centro del Espacio escultórico, 1978.

⁷⁰ Parte del texto de la contestación del Dr. Guillermo Soberón al planteamiento de la Coordinación de Humanidades, 1978.



Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria / 1979 / Foto: www.dgcs.unam.mx

“... nunca como ahora se le había brindado a un grupo de artistas la posibilidad de enfrentarse a una naturaleza privilegiada a fin de reforzar, salvaguardándola, su insólita materia.

Nunca como ahora se había presentado la necesidad de armonizar el desafío telúrico con el espacio geométrico.

Nunca como ahora se había afrontado, mediante los enfoques de un “artista colectivo”, los problemas de una creación artística personal, de vanguardia.”⁷¹

Los seis escultores escribieron el siguiente manifiesto: *“Quienes participamos en el proyecto universitario del Espacio Escultórico hemos intentado poner*

en práctica principios olvidados por cientos de años; busca 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 anónimo, habrá de perdurar como un intento colectivo de arte público más importante de los últimos tiempos.”

Por último podemos decir que el Espacio Escultórico fue la primera obra de carácter colectivo-anónima en su tipo y es una obra fundamental en el desarrollo de la escultura urbana y monumental contemporánea, que revistió a la Ciudad de México de un aire universal y su concepción es una gran contribución al arte mundial.

Con la idea de formar una idea más amplia del panorama de la escultura urbana en nuestro país, quiero citar algunas ideas de los escultores que escribieron esas páginas de la historia: **ÁNGELA GURRÍA**, “La dama de la escultura en México” a decir del

⁷¹ Parte del texto de la carta de aceptación del proyecto por los escultores, 1978.

historiador del arte Luis Martín Lozano, fue la primera mujer aceptada como miembro de la Academia Nacional de las Artes, invitada por Mathíaz Goeritz a participar en la Ruta de la Amistad con su obra “Señal” en la Estación No. 1 de dicho proyecto, sus obras forman parte del inconciente colectivo escultórico de la Ciudad de México.

La escultora comenta en la entrevista que le otorgó en 1998 a Karla Sánchez Zepeda⁷², que **“el valor visual de la escultura urbana es el espacio que ocupa, dentro de su historia y dentro de su momento”**. **“Debe existir una armonía visual, no se puede agredir a los espacios”**.

“El arte urbano es arte de muchos para muchos, un arte fuera del ego”, considera que se deben respetar los tiempos, “no es posible que se tomen espacios históricos”.

“La escultura es una señal, sirve como medio de reconocimiento del barrio donde se coloca; debe guardar equilibrio con el paisaje, tener

armonía”. Cabe mencionar que una de sus mayores preocupaciones es la relación con el sitio y la naturaleza, y paradójicamente la escultura “Señal” antes mencionada, fue ubicada impredeciblemente en otro sitio del que le fue propuesto inicialmente a la autora, y una vez más, con el nuevo proyecto de reubicación de las esculturas de la Ruta de la Amistad, ha sido recientemente reubicada (2014).



Ruta de la Amistad / Estación No. 1, “Señal” / Ángela Gurría / 1968 / Foto: El Universal

⁷² Karla Sánchez Zepeda, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, UIA, 1998, México, D.F.

Este tipo de movimientos, que obedecen a los constantes cambios que sufren las ciudades como organismos vivos, afecta sin lugar a dudas, la memoria de los ciudadanos, que de la noche a la mañana se quedan sin un referente al que ya se habían acostumbrado a ver en un determinado sitio.

Sólo el tiempo y la memoria de los espectadores con relación a la obra, terminarían por aceptar o rechazar su nueva ubicación.

Otra escultora, creadora de proyectos arquitectónicos y artista conceptual, fue **HELEN ESCOBEDO** quién era considerada una de las creadoras más destacadas del arte en la segunda mitad del siglo XX, fue una de las primeras figuras públicas en preocuparse por la ecología, el medio ambiente y el urbanismo.

Esta creadora representa una época en la que la arquitectura y las artes plásticas -juntas- tuvieron gran impacto en la cultura mexicana. Por invitación de Mathías Goeritz participó tanto en la Ruta de la Amistad México 1968, como en

el selecto grupo de escultores del Espacio escultórico de CU.

“No sólo modificó el arte urbano de la Ciudad de México y del país, sino que entendió el espacio interior y la manera en la que vivimos dentro y fuera de un espacio determinado.

Descubrió que es importante que el espectador interactúe con la obra de arte, se identifique y la viva a su modo”.⁷³

Sus conceptos sobre el arte urbano son muy sencillos y claros: “Una obra urbana debe verse bien desde todos sus puntos de vista, **considera la escala como el elemento más importante de la escultura urbana** (Ej. El Ángel de la Independencia)”.

⁷³ Alejandra Betancourt Arriaga es estudiante de la carrera de [Arquitectura](#) en la Universidad Iberoamericana, miembro de Servicio Social de FUNDARQMX.



“Coatl” / Espacio escultórico de la UNAM. / Helen Escobedo / 2008 / Foto: <http://artemexikno.tumblr.com>

También considera que: **“Una escultura urbana es una señal** que uno busca para relacionarse con el entorno urbano, cuando la encuentra y la ubica es una obra buena, porque la busca, no porque le agrada; son obras que siempre están allí, dan constancia de lo que fue y es su entorno urbano (le resultan familiares al espectador)”

Por último también manifiesta una gran preocupación de la importancia de hacer conciencia sobre la grave contaminación visual que se vive actualmente en la ciudad”.⁷⁴

⁷⁴ Karla Sánchez Zepeda, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, UIA, 1998, México, D.F. Fragmentos extraídos de la transcripción de la entrevista hecha el 3 de Febrero de 1998.



Gran cono invertido / Helen Escobedo / IPN, Zacatenco / 2008 / Foto: <http://artemexikno.tumblr.com>

También es muy pertinente y relevante para los fines del presente trabajo la opinión del Arquitecto, urbanista y escultor **FERNANDO GONZÁLEZ GORTÁZAR** por la claridad de sus ideas, conocimiento y entendimiento de la ciudad y el arte en relación al arte urbano.

“Desde su punto de vista hay que hacer una distinción muy clara entre el arte público y el arte urbano. El arte público es aquél que está en un lugar más o menos accesible a todos, que está en un lugar en donde por lo menos teóricamente casi cualquier gente pudiera ver.

El arte urbano es aquél que nace de problemas de planteamientos concretos de la ciudad y que a su vez tienen repercusiones claras en la misma. Es decir, el arte urbano es aquél que se incorpora

como parte de la estructura de una ciudad, como elementos que la vertebran, que le dan una identidad que la diferencia de otras ciudades; **que forman parte de la estructura simbólica de la ciudad, de la estructura memorable de la ciudad.** Es decir, sólo aquellas piezas sin las cuales la ciudad sería otra ciudad.

Pueden quitar las estatuas que están a lo largo de Paseo de la Reforma y nada cambia para la ciudad de México. Probablemente pasarían semanas o meses antes de que la gente se diera cuenta de que las habían quitado, pero quita el Ángel de la Independencia y esta ciudad deja de ser lo que es.

Es decir se trata de un arte hecho para condiciones concretas, surgido de ellas, surgido de un contexto, de un paisaje, de una escala y que, a su vez, es un proceso de ida y vuelta, hace que ese paisaje gire en torno suyo, establece la escala. Es un arte que funciona como acento en el paisaje urbano, como fractura visual de ese paisaje, como elemento de orientación dentro de la mancha urbana generalmente amorfa, poco dife-

renciada; **como símbolo alrededor del cual se teje una identidad.**



Fuente la Hermana Agua / Fernando González Cortázar / Chapalita, Cd. Jardín, Jal. / Foto: <http://t.co/xmWPMTIMPV>

Símbolo no entendido en su obviedad simbólica, el águila y la serpiente, sino a elementos que de algún modo estimulen nuestra capacidad de simbolizar, nuestra necesidad de significar, es decir somos nosotros los que lo convertimos en símbolo, no son ellos los que nacen con esa intención. La inutilidad de la obra en sentido utilitario es necesaria por este aporte de valores más altos, pero también por otra causa: porque **para que algo se**

convierta en símbolo, todos debemos tener la posibilidad de sentir que aquello nos pertenece. Todos debemos sentir la posibilidad de apropiarnos ese elemento y sólo podemos apropiarnos de aquello que es inútil; lo que es útil, lo que alguien usa, pertenece a aquél que lo usa y los demás no podemos apropiárnoslo. Es decir, para que algo pertenezca a todos, no debe pertenecer a nadie.”⁷⁵

En síntesis F.G.C. plantea que las características que para él debe tener el arte urbano son: **“Nacer de la ciudad, repercutir en ella, por lo tanto moverse a la escala de ella, incorporarse a la estructura simbólica de la ciudad y pertenecer a todos”**. Agrega: **“creo que el arte urbano está en pañales, creo que está todo por hacerse”**.

Para los fines del presente trabajo y dar un panorama más amplio de los hacedores del arte urbano en México, considero una referencia obligada citar al escultor **HERSÚA**, primero por su participación

como co-creador del Espacio escultórico de Ciudad Universitaria, en la UNAM, y segundo por una serie de trabajos que salieron, en su momento de lo tradicional y crear el concepto de sucesos plásticos, ser precursor de performance y opening, que ahora son referencias históricas. Creador también de ambientes urbanos, lo que más adelante llamó arte urbano, Hersúa sabe del desarrollo del arte público y de la valoración ya no de la obra individual del artista, sino del hecho de considerarla parte del entorno y de los elementos que la circundan.

Su idea, desde el inicio fue crear una obra que abrazara el espacio con el cuerpo y con la forma escultórica, a generar esculturas transitables, que le dan otro sentido a la vida, porque querámoslo o no, todos transitamos en la vida, de una manera u otra.

Su propuesta escultórica, que raya con las fronteras de la arquitectura, **pretende romper con los paradigmas de la apreciación pasiva e invita al espectador a transitar dentro de sus esculturas** y que al recorrerlas genere pensamientos que establezcan un vínculo

⁷⁵ Karla Sánchez Zepeda, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, UIA, 1998, México, D.F. Fragmentos extraídos de la transcripción de la entrevista hecha el 17 de Febrero de 1998.

lo más íntimo entre la pieza y el espectador.



"Frida" / Hersúa / 1989 / Santiago de Cuba, Cuba. / Foto: Minerva.

Para Hersúa, **la escultura en el pasado ocupaba un espacio, hoy en día, la escultura no tiene nada que ver con ocupar un espacio, se volvió un sistema de relaciones con el entorno, en el que, dejando de ocupar el espacio, lo estructura de una forma especial.**

El escultor que no conciba que la materia prima con la que debe trabajar es lo real del espacio, éste que no vemos, pero que nos es vital, estará fuera de la problemática del arte urbano. Por otro lado, tenemos que tener presente la in-

tervención de los factores sociales de una comunidad, ya que de no ser así, puede ser que su presencia en un determinado lugar, no tenga sentido. Como el individuo, las obras deben ser reflejo unas de las otras.

Como individuo tengo que sentirme representado en alguna medida en la obra que tengo enfrente. **El hombre que no se ve reflejado en el producto artístico, lo rechaza.**⁷⁶

Todas las personas tenemos una condición somática y el arte urbano tiene como obligación considerarla. Todo cuerpo en el espacio tiene una connotación precisa, tiene una lectura, **las obras en sí mismas están muertas si no tienen un espectador activo.** La obra muere cuando no tiene espectadores y renace cuando tiene al menos uno.

La escultura actual, sea o no urbana, debe provocar que la gente reflexione sobre sí misma, sobre su medio ambiente y sobre la especie.

⁷⁶ Karla Sánchez Zepeda, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, UIA, 1998, México, D.F. Fragmentos extraídos de la transcripción de la entrevista hecha el 17 de Febrero de 1998.



“OVI” / Hersúa / 1986 / Museo de Arte Moderno, México, D.F. / Foto: José Antonio Rage

En el arte urbano lo deseable es que el espectador sienta que es parte de la obra, que la obra está sin terminar, que hace falta su acción al recorrerla y en ese sentido, el arte urbano tendría como condición que sea una obra transitable, que la transitemos, no con la vista sino con todo el cuerpo. Porque ahora sabemos que al usar nuestro cuerpo, usamos todos nuestros sentidos, no sólo los cinco establecidos, no, sino el de ver las cosas con un sentido profundo, que sería el de la percepción y hasta el séptimo que sería el del dolor. El dolor entendido como un sentido de provecho, de provecho en el sentido de ver las cosas fríamente como son.

El universo también nos enseña otro aspecto, el universo se expande, el

hombre se expande con sus acciones, es decir que el hombre tiene un cuerpo, algo físico, pero debe ir más allá de lo físico, entonces el hombre realiza acciones que lo hacen expandirse en el tiempo, es decir, introducirse más hacia el espacio, se vuelve más espacial. Entonces la obra, debe generar también estos aspectos, que sintamos que el territorio de la obra no es donde termina físicamente, sino que éste se prolonga, o sea, nos crea la sensación de expansión, es muy difícil lograrlo. El hombre de hoy debe fomentar la idea de expandirse; como dice el poeta Octavio Paz, “yo no soy sin los otros”.

Por último, cabe mencionar que **para Hersúa el arte urbano debe tener otra cualidad: no debe jerarquizar ni edades, ni grados de cultura.** Ahí está, por eso el arte urbano es difícil, igual le sirve a un niño como a un joven o a un adulto, a un universitario como a un obrero, cada quién con su potencial relativo. Quién tenga más conocimientos, podrá hacer una lectura más amplia o profunda lo que hace que la obra sea singular y eso hace que tenga un sello particular para cada uno de nosotros. Por último co-

menta que trata de involucrar a la gente de hoy, sus necesidades en su producto, es decir él mismo se considera espectador de su propia obra y cierra comentando que “el arte urbano se debe tocar con todo el cuerpo... Con todo el cuerpo ayudado por la mente, porque uno debe hacerse inteligente para ver las cosas”.

Para continuar con la lluvia de ideas de los creadores de arte público en México, no puedo dejar de citar a **SEBASTIAN**, también perteneciente al selecto grupo convocado para el diseño del Espacio Escultórico de CU, con los escultores anteriormente citados.

Nuevamente extraigo algunos conceptos expresados por el escultor en la entrevista que le hizo Karla Sánchez Zepeda el 07 de abril de 1998 en el estudio del artista en México, D.F. **Yo creo que existe la escultura urbana como una necesidad espiritual, de señalar, de conmemorar, de poner un hito para no perderse o un hito para un fin religioso, sobre todo en el mundo primitivo, y para enaltecer el espíritu.** Los dólmenes y los menhires eran piezas extremadamente difíciles de transportar

y de soportarse a sí mismas y sin embargo, se hizo el esfuerzo colectivo y se pusieron para poder reunir o a lo mejor para tomarlas con un sentido profundo religioso. Eso es parte del espíritu de los creadores, del ser humano y entonces desde las cavernas, hay esos signos y esa necesidad urbana, primero. No forzadamente urbana porque hasta que se da Roma abiertamente existe el urbanismo.

Se funda una ciudad, se ve una ciudad con el carácter de lo urbano, de lo rural pero... desde las cavernas hay señalamientos, hitos para llegar, para estar. Pero en Roma las puertas, las columnas, los arcos, únicamente conmemorativos, no funcionales arquitectónicamente, se dan. Y empieza a través de toda la humanidad, se siguen dando, como elementos sí constructivos, pero también escultóricos, conmemorativos, y de ahí hay una raíz muy fuerte hacia la escultura urbana.

Y luego se da la escultura de... los monumentos y la escultura figurativa que conmemora algún héroe, algún personaje, integrada a esos hitos. Bueno, todo eso es lo que yo considero escultura

urbana, no solamente el hacer una escultura con cánones grecolatinos y ponerla sino es todo lo que implica poner una columna, poner un pedestal, poner un arco.



"Arcos de Roberta" / Sebastián / 1984 / Paseo de la Reforma, México, D.F. / Foto: José Antonio Rage

Para mí, el trabajo de todo esto es la escultura urbana, aunque tenga las ligas con lo arquitectónico pero ahí está desligada de todo, de toda función arquitectónica. Simplemente, entra en el terreno de conmemoración urbana o de hito urbano, de arte urbano por llamarle de alguna manera...

Está desligada en cuanto a la función, pero en cuanto a la función urbanística y al diálogo arquitectura-urbanismo del paisaje urbano. En el paisaje urbano se integra con la arquitectura, y se fundamenta como hito para hacer un entorno agradable armonizado con la arquitectura, cuando esto no sucede, simplemente se queda en escultura. No es escultura urbana, puede ser escultura de gran escala pero en un pequeño entorno. Yo creo que urbanísticamente hay escultura de pequeño entorno y escultura de gran entorno. Cuando es de gran entorno tiene que trabajar..., lo fundamental es el hombre, pero tiene que trabajar con todas las escalas que lo rodean y no distraer o deteriorar el entorno arquitectónico, ni el paisaje urbano, sino integrarse perfectamente y balancearlo o hacer contrapunto para que eso se vuelva plaza o glorieta, o se vuelva un punto de referencia definitivo en la ciudad. Cuando eso se logra, es una buena escultura, es un buen elemento que se hizo con conciencia, incluso del estilo o los diferentes estilos del urbanismo de ese momento, el urbanismo es así, se transforma a través de todas las épocas, y van quedando vestigios de una época, de

otra con otra, y se va integrando y se va dando un entorno urbano más complejo, a veces muy contradictorio, a veces muy deteriorado.

Pero justamente a veces una escultura urbana puede conformar un contrapunto. Para valorar todo esto es complicado, no es tan fácil y luego las visuales, la circulación, los puntos de vista e incluso hasta de lo legal. Urbanísticamente la ciudad es, hay que tomarlo en cuenta y hay que dialogar con todo el mundo para llegar a una buena solución, a veces de milagro uno llega a una buena propuesta porque no todo mundo tiene voluntad, ni todo mundo está metido en el proyecto y no tienen la misma visión, es muy complejo.

Pero cuando hay madurez en todas las partes y se entiende que el trabajo urbano es un trabajo de equipo, se llega a una solución feliz.

La escultura, viéndola desde el punto de vista tradicional, es para verla a una escala de ... mera contemplación, por los 360° como un objeto bello. Pero cuando están integradas, deben de dialogar lo

arquitectónico visual con lo escultórico visual y darse sus espacios justos para que el entorno urbano se vuelva otro espacio aparte del arquitectónico y del escultórico.



"Cabeza de Caballo" / Sebastián / 1991 / Paseo de la Reforma y Av. Juárez, México, D.F. / Foto: José Antonio Rage

La escultura urbana debe tener la característica de una fácil lectura de su mensaje por la velocidad en que se vive.

4. LA ESCULTURA URBANA.

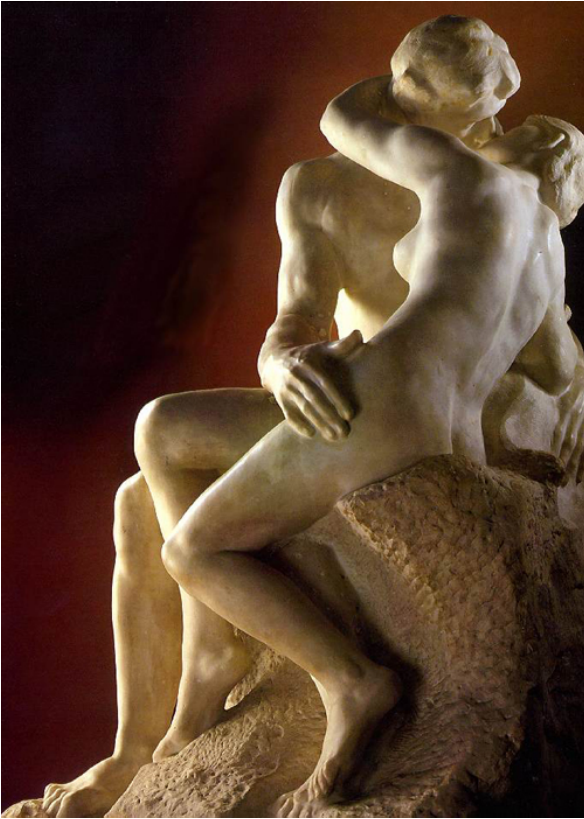
En el panorama nacional e internacional, la escultura de los años sesenta experimentó un gran cambio que dio lugar a su expansión fuera de sus propios límites, los espacios de las galerías o los museos, recintos éstos a los que hasta entonces se circunscribía, dedicados específicamente, en su gran mayoría, a la exhibición y recepción de la obra de arte, para retornar a ocupar sus orígenes: el espacio abierto y plurifuncional de la calle, lo que supuso todo un reto. Todo ello hizo posible que durante los años precedentes, sobre todo los setenta, se produjera un creciente interés por las propuestas plásticas. Hasta entonces, la escultura nos mostraba su carácter más tradicional, el conmemorativo, que resaltaba los atributos de conquista o victoria, ya sea en su aspecto político, militar o cultural, con el fin de perpetuar su memoria. Intervenir la ciudad y ganar espacio público para el arte fueron consignas de los años sesenta que todavía hoy siguen vigentes, transformando nuestras conciencias y nuestros entornos urbanos, a la vez que

replanteando el mismo concepto de arte urbano. Desde entonces, la imagen cultural de las ciudades ha venido cambiando de forma sistemática.⁷⁷

4.1 Referentes internacionales.

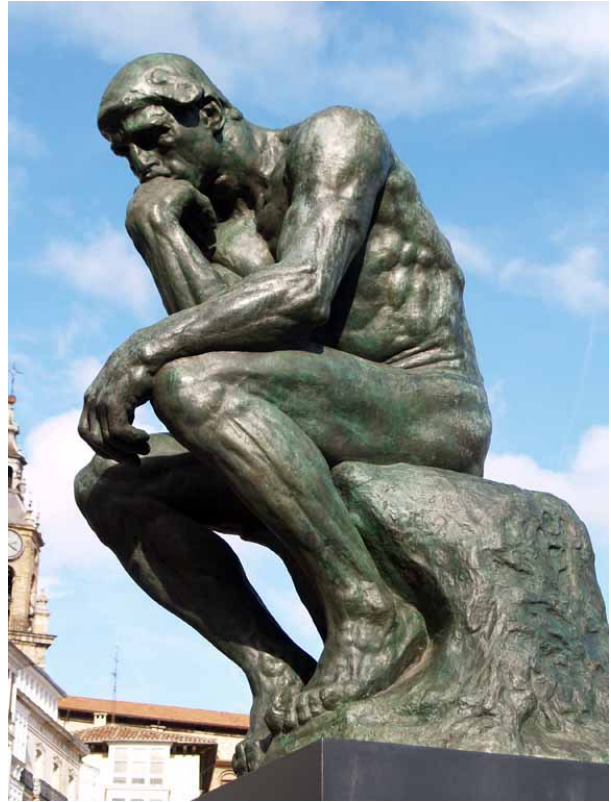
Para entender la escultura actual es necesario remontarse al punto de inflexión donde la escultura tomó un nuevo rumbo y este está ligado al movimiento pictórico del Impresionismo, que ejerció a finales del siglo XIX una fuerte influencia en la música, la literatura y la escultura y es **Auguste Rodin** quién mejor supo introducir de entre todos sus colegas los juegos lumínicos en sus esculturas mediante una renovación de sus técnicas. Su personalidad desbordó los límites del impresionismo situación que le provocó el rechazo de su obra por sus contemporáneos, con excepción de **El Beso** que disfrutó de aceptación popular.

⁷⁷ Miguel Andriño Muñoz, Tesis Doctoral, Facultat de Belles Arts, Departament d' Escultura, Universitat de Barcelona, 2011.



"El Beso" / Auguste Rodin / 1882-1889 / Foto: josamatriil.wordpress.com

A partir de un viaje que realizó a Italia en 1875 en el cuál conoció la obra de **Miguel Ángel**, su arte rompió con todos los cánones académicos, no obstante esta situación, gozó del favor de los críticos e incluso del arte oficial ya que realizó varios encargos para el estado, pero sin contar con la aceptación del gran público que no entendió y se burló de su arte. **El Pensador** pertenece a esta etapa, donde el deterioro de la anatomía anuncia las deformaciones de **El Expresionismo**.



"El Pensador" / Auguste Rodin / 1880 / Foto: imgarcade.com

Los principales componentes de la obra de Rodin son primero el movimiento y después la luz. En él se sintetiza la técnica impresionista que, con la rugosidad de las superficies y la multiplicación de planos causada por el movimiento, obtiene efectos de luz cambiante. En **El Pensador** se manifiesta claramente la influencia de la obra de **Miguel Ángel**.

A principios del siglo XX es la escultura contemporánea el arte que experimenta una revolución más radical. El cubismo

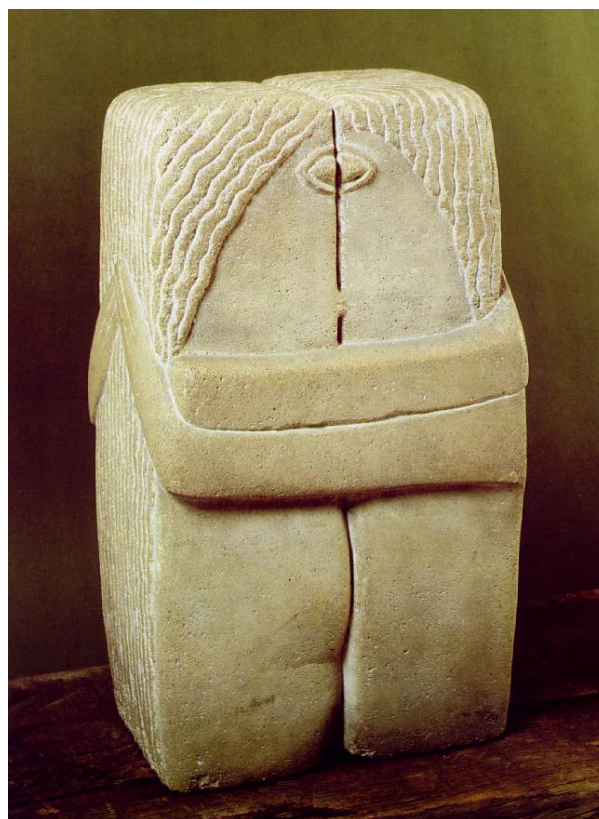
supone la ruptura definitiva con la tradición, la figura humana pierde su omnipresencia para dar paso a las formas geométricas, a la abstracción y el expresionismo y la trascendentalización de las formas, esas son, al igual que en la pintura, las dos grandes líneas de la escultura.

Es **Constantin Brancusi**, influenciado en su primera etapa por **Auguste Rodin** (la gran figura de la escultura decimonónica), quién fue capaz de abandonar sus formas (aquellas que se quedaban en el mismo límite de la modernidad) para hacerlas ingresar en el siglo XX, es sin duda alguna, el más grande de los innovadores del lenguaje escultórico, este rumano tímido, formado a sí mismo y trabajador sin pausa, quién revolucionó la escultura para hacerla verdaderamente moderna.

Como ya ocurría en pintura **Brancusi** comprendió que había que regresar al origen para eliminar toda la literatura e ilusionismo decimonónico.

Se inspiró para ello en el omnipresente arte africano y su manera de comunicar con menos, con una profunda abstracción geométrica de la realidad.

En sus obras hasta 1910 se acerca al Cubismo, pero poco a poco les da un enfoque expresionista creando obras como *El Beso*.



"El Beso" / Constantin Brancusi / 1912 / Foto: wikipaintings.org

Sus obras se convirtieron así en reducciones progresivas de lo visual para llegar a las formas primigenias (ovoide especialmente) que, curiosamente, nunca resultan insulsas o frías, pues siempre llevan en su ser un profundo humanismo. Es la materia trabajada minuciosamente para buscar en ella su verdad última.

“La cuestión de la escultura en el siglo XX fue abrir caminos, ampliar su campo y experimentar nuevos materiales. En esta trayectoria no podemos olvidar las contribuciones de los herederos del **Cubismo**, del **Dadá** y todo lo que sigue en materia de movimientos de vanguardia hasta las corrientes del arte contemporáneo. Ni tampoco desconocer nombres como los ya mencionados, **Rodin**, **Brancusi**, además de **Picasso**, **Arp**, **Naum Gabo**, **Duchamp**, **Beuys**, y tantos otros artistas, que como ellos, han contribuido a través de sus trabajos a romper límites en la escultura desde el final del siglo XIX.”⁷⁸

También son ellos, liderados por **Picasso**, quienes empiezan a hacer collage de materiales que, por su diversidad, abren un increíble campo de posibilidades.

Así, entre el final del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX existió este periodo conocido como “**Vanguardia Histórica**”, protagonizada por diferentes movi-

mientos y artistas que romperán con la idea tradicional del arte.

“En la escultura esa ruptura se da en el lenguaje (formas abstractas; orgánicas y geométricas), a través de los materiales (pobres, sintéticos, industriales...), a través de las técnicas y procesos (ensamblado, apropiaciones, procesos industriales...) y también a través de la intención (desde puramente estética hasta social y política). A partir de ahí, el trabajo del escultor que consistía en dar forma a la materia a través de unos procedimientos específicos, como cincelar, modelar, tallar, se enfrenta al concepto de construir. La acción de construir va a desarrollar nuevos procedimientos escultóricos, como armar, montar, fabricar o edificar. Así, construir es la acción de la escultura contemporánea.”⁷⁹

Ya entrados en el siglo XX, la tragedia de la Segunda Guerra Mundial provoca una vuelta al expresionismo, el cuál, es lo mismo que en pintura, una constante del lenguaje escultórico, los artistas descubren la intensidad expresiva de las deformaciones y el vitalismo de los ges-

⁷⁸ Nanci Santos Novais, Tesis Doctoral, Poéticas Urbanas en la escultura contemporánea, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.

⁷⁹ Nanci Santos Novais, *Ibid*

tos crispados. Los escultores insisten en las deformaciones y en los gestos de angustia, o en las formas geométricas gesticulantes. **Alberto Giacometti** investiga en las metamorfosis expresionistas y su obra explota al máximo la deformación de las figuras.

También es de destacar la obra del inglés **Henry Moore**. Influidor por todas las vanguardias, su obra alcanza madurez a partir de 1935. Su obra se concreta en una serie de temas recurrentes: grupo familiar, la maternidad, el guerrero herido, personas echadas. La figura es tratada como si fuera arquitectura, adquiere un aire monumental, incluso cuando es de pequeño tamaño. Su arte se mueve entre la abstracción, la figuración y la semi-figuración. Es un artista original, alejado de cualquier escuela. Una de las obras más conocidas de **Moore**, junto con **La familia**, es **Figura Reclinada**, donde se observa una evolución hacia formas cada vez más abstractas. Las deformaciones de los miembros y la potencia sugestiva de los espacios vacíos que separan las figuras anticipa los huecos o espacios internos de la escultura posterior.



"Figura reclinada" / Henry Moore / 1951 / Foto: harleinspiration.blogspot.com

Sí a finales del siglo XIX **Rodin** reivindicó libertad de creación y interpretación de un acontecimiento, en los inicios del siglo XX **Los Constructivistas** fueron más allá por crear un lenguaje propio de la vanguardia representado por las nuevas formas y técnicas y no por la evidencia del motivo.

El Constructivismo busca la forma al margen de la masa, prefiriendo un desarrollo de las superficies en el espacio, como si la obra creciera sobre sí misma encerrando espacios. Por eso se prefieren formas ahuecadas antes que los volúmenes cerrados.

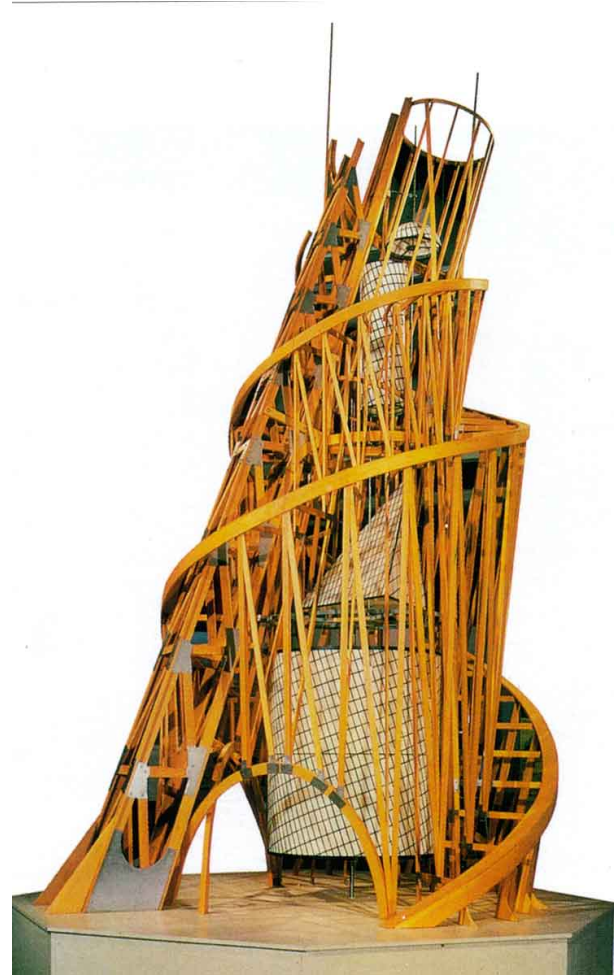
Es con ese pensamiento que **Vladimir Tatlin**, artista constructivista ruso, realiza en 1920 la maqueta del "Monumento a la 3ª. Internacional". Pero esta propuesta de Tatlin como la Tribuna de Lenin de **El Lissitzky** (Lázar Márkovich

Lisitsky) se quedaron en proyectos, y así, como Balzac y Burgueses de Calais de **Rodin**, fueron considerados proyectos fallidos desde el punto de vista de la función clásica del monumento por los comités que propusieron los encargos.

A partir de ahí se genera una gran preocupación crítica hacia los lugares de la memoria. Artistas, críticos e historiadores del arte, todos con sus atenciones hacia la función del monumento escultórico tradicional.

En este sentido, la crisis del monumento existió sí pensamos solamente en los monumentos de connotaciones cívicas e históricas, pues superado ese potencial simbólico que proporcionan el uso de la figuración, y siguiendo proposiciones que la vanguardia había enunciado, el monumento sigue reafirmando la independencia que la escultura al aire libre había iniciado desde el desarrollo urbanístico durante el renacimiento.

Su valor en la calle no ha desaparecido, sino que se ha transformado y diversificado.



"3ª. Internacional / Vladimir Tatlin / Maqueta 1029 / Foto: www.epdlp.com

Regresando a las aportaciones hechas a la escultura contemporánea, la otra gran incorporación a la escultura contemporánea es el movimiento. La escultura tradicional había reflejado el movimiento fijo, como en una instantánea. Al principio de siglo los escultores futuristas superponen láminas o deshacen las superficies rugosas para presentar posiciones sucesivas de una figura. El siguiente paso es incorporar espacio en el interior

de la escultura, el volumen abierto produce formas de continuidad en el espacio, posiciones sucesivas en las que la figura “conquista” fragmentos de espacio.

Pero el último paso lo da la escultura cinética, inspiradora de obras que se sostienen de manera inestable sobre un precario punto de apoyo, que giran con el viento o que se mueven de forma continua por un sistema descompensado de pesos. Así surgen, por ejemplo, los **Móviles** de **Alexander Calder**.

En la profusión, en la riqueza, en la diversidad de los años 60 y 70, se amplía el lenguaje del arte, más precisamente del lenguaje escultórico, su campo es expandido, los objetos son derivados, recuperados, reciclados, destruidos, trabajados, modulados. Desde otro campo estilístico distinto se pueden encontrar ejemplos de esculturas partiendo de la representación de objetos concretos, como son las piezas trabajadas por los artistas del “pop art” que nace en Estados Unidos a finales de los años 50 teniendo a **Claes Oldenburg** como uno de sus pioneros. En este lugar este arte

nació como reacción artística frente al **Expresionismo Abstracto**, ya que lo consideraba vacío y elitista, además trajo consigo el regreso de la ironía y la parodia para compensar el simbolismo personal que se encontraba en el expresionismo abstracto; y a mediados de los años 50 nace en el Reino Unido, en este caso el origen de este arte fue la imaginación paradójica de la cultura popular americana.



“Cringly with red disk” / Alexander Calder / 1973 / Stuttgart, Alemania / Foto: en.wikipedia.org



"Cuchara-puente y cereza" / Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen / Minneapolis, USA"

Sin embargo, el **Pop Art** también es conocido como la continuación de algunos aspectos del expresionismo abstracto como la creencia en las posibilidades de hacer arte en obras de grandes proporciones. **Pablo Picasso** y **Marcel Duchamp** son algunos de los artistas considerados como los precursores del movimiento pop.

Las fuentes del pop se inspiran con la realidad cotidiana del momento, de la cultura de masas que nace de la industria de la reproducción. Estos artistas intentaban buscar imágenes sencillas y reconocibles y elevarlas a la categoría de arte.

La producción de masas y el consumismo, proporcionaron los iconos que se

utilizarán en la obra de los llamados "artistas pop". Las pautas de un estilo mecanizado y de series reproducidas por el espectador contemporáneo las marca la experiencia cotidiana. Este es un arte de fuerte carga visual, una producción artística que enlaza directamente con el mundo de la publicidad. El tamaño de las obras es cada vez más espectacular, los motivos pasan a un primer plano o también se multiplican a lo largo de toda la superficie; la expresividad queda relegada a un segundo término, manteniendo firme un estilo impersonal que retrata su contemporaneidad.

En España, los dos escultores más importantes de los años sesenta y hasta nuestros días son **Eduardo Chillida** y **Jorge Oteiza**. A **Chillida** lo podemos considerar una continuidad de Gargallo y González. Apuesta por la abstracción aunque con distintos planteamientos estéticos.



"El Peine del Viento" / Eduardo Chillida / 1976 / San Sebastián, España. / Foto: arteparalosamigos.blogspot.com

A lo largo de sus más de cincuenta años de trayectoria creativa, **Chillida** exploró conceptos (opuestos para algunos, complementarios para él) como los de vacío y volumen, luz y sombra, límite e infinitud. El material del que estaban hechos sus trabajos (aun indagando en componentes tan diversos como el hierro, la piedra, el alabastro, el acero o el hormigón) no fue para él un fin en sí mismo, como tampoco lo fueron esas formas austeras y arcanas tan definitivas de su trabajo. Más allá de la materia y la forma, lo que quiso expresar **Chilli-**

da a través de sus obras fue una concepción ética, mística y trascendental de la existencia.

Por otro lado, su contemporáneo **Jorge Oteiza**, ya había elaborado todo un programa sobre la escultura abstracta. Radical hasta sus últimas consecuencias, **Oteiza** parte de los constructivistas soviéticos e influye notablemente en el Arte Normativo español que, opuesto al subjetivismo de los informalistas, habrá de preconizar la experimentación y el análisis objetivo.

Oteiza hablaba de su escultura como vacío, un espacio desocupado en el que ha desaparecido la masa. Tradicionalmente la escultura se ha planteado en términos de volumen: un sólido que ocupa un espacio. **Oteiza**, en cambio, invierte el principio: la escultura crea un vacío. Repetidamente, en textos y entrevistas, el escultor aludía a ejemplos que formaban parte de su universo. Sus obras, como en la **Escultura**, adquieren dimensiones arquitectónicas en las que se funden la geometría, el espacio interno y la abstracción racional.

Estos escultores representan las dos

grandes tendencias de la abstracción pictórica y escultórica: la lírica, expresionista, subjetiva e informalista y la geométrica, constructivista y objetiva.



"Construcción Vacía" / Jorge Oteiza / San Sebastián, España / Foto: de Dominio Público.

La ciudad construida por el **Movimiento Moderno**, desatendió y se olvidó del espacio público, dejando vacíos urbanos sin función que traerían consecuencias para la escultura. La ciudad muestra su incapacidad para dar respuesta a los nuevos desafíos urbanísticos, arquitectónicos, de equipamiento y mobiliario urbano, de infraestructuras e identidad sociocultural.

La relación de la escultura con el ámbito urbano en la modernidad no tiene ningún sentido, las obras son ubicadas al azar sin ningún análisis e investigación previos, se quedan sin expresividad y de-

muestran una total incompatibilidad con las formas arquitectónicas modernas.

Muchas obras se vuelven invisibles en una primera mirada, gracias a la inserción de publicidad que empieza a tener una enorme presencia en el espacio público, la escultura pierde su espacio y queda relegada a entornos de edificios consolidados. Las esculturas en la modernidad, no atraen la atención y no establecen una relación con el entorno, pudiendo estar en cualquier parte. **Douglas Crimp** comenta al entrevistar a **Richard Serra** en 1980: *"Ciertamente, las particularidades de los lugares (site specific), fueron importantes en la historia de la escultura pública, y fue esencialmente abandonada durante el periodo moderno."*⁸⁰

En relación al conjunto escultórico que diseñó **Brancusi** en el Parque Targu-jiu entre 1937 y 1938, **Rosalind Krauss** comenta: "Esta obra supera claramente uno de los problemas de la escultura moderna: la monumentalidad. Ningún escultor moderno, salvo **Brancusi**, ha

⁸⁰ Serra, Richard y Crimp, Douglas. Richard Serra's Urban Sculpture, (entrevista, 1980) Univ. Of Chicago Press.

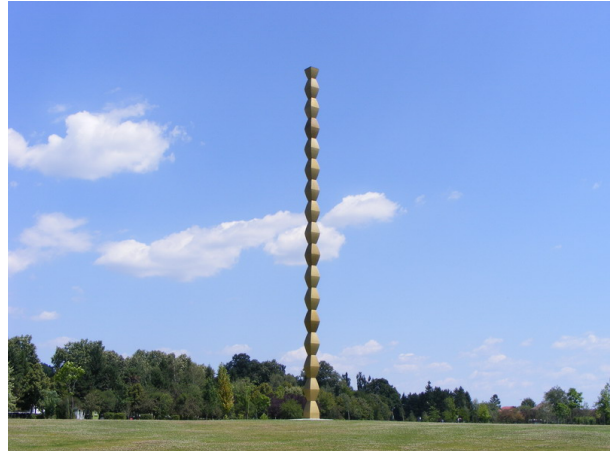
sido capaz de trabajar a gran escala más allá de un mero engrandecimiento de pequeños objetos, sobrepasando ampliamente los límites de su integridad estética; y todos esos objetos que pensamos de **Picasso** o de **Calder**, de **Henry Moore** o de **Debuffet** se nos aparecen como maquetas llevadas a dimensiones desproporcionadas en relación a su contenido plástico.”⁸¹



“La Puerta del Beso / Constantin Brancusi / 1937-1938 / Parque Targu Jiu, Rumania / Foto: kunstisoveral.wordpress.com



“La Mesa del Silencio” / Constantin Brancusi / 1937-1938 / Parque Targu Jiu, Rumania / nkunstisoveral.wordpress.com



“Columna sin Fin” / Constantin Brancusi / 1937-1938 / Parque Targu Jiu, Rumania / Foto: francroumanie.blogspot.com

En 1961 en la ciudad de Nueva York, surgió una ley que se basaba en ofrecer bonificaciones a los constructores que incluyeran espacios abiertos en sus edificios. Ello supuso la creación de pequeñas plazas o patios delanteros al remeter los edificios para que ahí se ubicara el trabajo de los nuevos escultores públicos.

“Y otra vez la escultura se torna esclava de la arquitectura, pues la arrogancia y la superioridad con que la mayoría de los arquitectos que necesitan “poner algo” en sus proyectos, encargan ese “algo” a un escultor, sin que el escultor pueda alterar en lo más mínimo el proyecto de ubicación y el entorno que va a rodear a su obra, impide a la escultura ejercer su papel en esa colaboración

⁸¹ Krauss, Rosalind. Quést-ce que la sculpture moderne?, Ed. Centre Pompiou, 1986, p. 253

que es enriquecer el espacio público.”⁸²

Artistas como **Picasso, Jean Arp, Joan Miró, David Smith, Henry Moore, Isamu Noguchi**, entre otros, han sufrido los efectos de este tipo de colaboración, unos porque sus obras se manifestaban impotentes frente al edificio, otros por su evidente inadecuación al medio.

Como comenta **Rosalind Krauss**:

*“El período moderno produce monumentos incapaces de referirse a otra cosa que no sean ellos mismos como pura base o pedestal, y cuyo resultado es la auto referencia. Éstos se encuentran alejados de la vida cotidiana y ni son capaces de cumplir con su antigua función conmemorativa.”*⁸³

A diferencia de la movilidad de la escultura moderna, los artistas contemporáneos tienen gran vitalidad y libertad en su lenguaje. A partir de la década de los 60s se identifica un momento decisivo en la evolución, renovación y rehabilita-

ción en la evolución de la escultura. La escultura baja del pedestal y se ve obligada a relacionarse con su entorno tanto arquitectónico como natural. A partir de este momento se rompen los vicios generados en el **Movimiento Moderno** y la escultura se amplía hacia el emplazamiento.

“Las rupturas producidas a lo largo de esta década y que culmina en la siguiente no sólo provocaran la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos, sino también la expansión de las formas artísticas, y muy especialmente el ensanchamiento del contexto en el que solía exhibir la obra de arte. En esta situación el paisaje, en su acepción más amplia, se convirtió en el entorno inmediato en el que intervenir: el paisaje rural con huida de un mundo no aceptado y el paisaje urbano como constatación y aceptación de un mundo tejido en el entramado de las ciudades. Y es precisamente de ahí de donde parte una clara reflexión sobre la ciudad como detonante y como envoltura de un arte urbano que tendrá en cuenta todo lo que constituye la ciudad, desde su estructura arquitectónica y urbanística hasta su condición social, pa-

⁸² Nanci Santos Novais, Ibid.

⁸³ Kraus, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”, AAVV. Posmodernidad, compilado por Hal Foster, Editorial Cairos, Barcelona, 1985. p59-74

*sando por las condiciones históricas, geográficas y meteorológica que las caracterizan.*⁸⁴

Entre los años 1960 y 1970 surge una nueva generación de artistas como el ya mencionado **Claes Oldenburg**, **Robert Smithson**, **Christo** y **Richard Serra** entre otros, que mediante la búsqueda de una relación más activa y radical entre escultura, lugar y significación, proponen proyectos de los cuales no solamente se preocupan con el lugar en sí, sino también con las referencias topográficas, urbanas y sociales en una parte constituyente de la obra.

“Hoy las creaciones artísticas en el espacio de la ciudad que nos hablan de la historia del lugar o que aportan algún elemento referente a la vida de los ciudadanos que conviven en él, son creaciones cada vez más comprometidas con la realidad, valorando el lugar y el usuario de las obras y, por ello trabajan con temas íntimamente relacionados con la identidad y la cotidianeidad del público, despertando importantes aportacio-

nes sociales a la conciencia colectiva. Su función es crear diálogos, provocar discusiones y reflexiones, es decir, crear distintas formas de promover la relación obra/ciudad/hombre.”⁸⁵

Para ejemplificar lo anteriormente dicho podemos citar las esculturas monumentales de los artistas **Jaume Plensa** y **Anish Kapoor** en el Parque Milenio, inaugurado en 2004 en la ciudad de Chicago en Estados Unidos, la misma ciudad que permitió a **Claes Oldenburg** implantar sus primeros trabajos en contra del monumento tradicional en los años sesenta.



“Crown Fountain” / Jaume Plensa / 2004 / Parque Milenio, Chicago, USA / Foto: arquitectitis.com

⁸⁴ PICAZO, Gloria. El desafío del arte urbano. En LH ART, Catálogo de exposición, 1989. p: 22

⁸⁵ Nanci Santos Novais, Ibid.



"Puerta Celestial" / Anish Kapoor / Parque Milenio, Chicago, USA, 2004 / Foto: serendipite-strategie.com

Tanto la obra de **Plensa** como la obra de **Kapoor** se complementan con la participación del público, ya que invitan al ciudadano a recorrerlas y descubrirse en la ciudad. Y mirándose en las superficies espejadas, tanto en el agua de la fuente de **Plensa** como en el nítido reflejo en el acero inoxidable en la pieza de **Kapoor**, el espectador es tomado como parte de sus piezas al mismo tiempo parte de la vida de la ciudad. Gracias a la relación ciudadano-obra, se crea en la gente un sentido de pertenencia.

"Así, frente al generalizado complejo americano de no tener historia, el Parque Milenio se origina desde su propio contexto, pues a través de las actuaciones de las esculturas en su espacio, abarca las escalas urbanas de la ciudad tanto como las ciudades abarcan sus

habitantes, lo que hace de él un parque que pertenezca a la ciudad en su totalidad, contribuyendo para la construcción de su identidad y de su historia."⁸⁶

Otro ejemplo paradigmático en el que los usuarios se identifican con el monumento, es el planteado por **Maya Lin** en el memorial a las víctimas de la guerra de Vietnam construido en Washington en 1981, el célebre "The Vietnam Veterans Memorial".



"The Vietnam Veterans Memorial" / Maya Lin / 1982 / Washington, D.C., USA / Foto: leefoster.photoshelter.com

Sobre la misma línea, pero menos conocida es también la obra de **Stanley Saitowitz** "The New England Holocaust Memorial", realizada en 1993 en Boston, Massachusetts. En ambas obras participa el público, profundizan en la dimensión arquitectónica de la escultura, de-

⁸⁶ Nanci Santos Novais, Ibid.

mocratizan el objeto de conmemoración alejándolo del héroe colectivo y crean lugares de identidad y significado para la comunidad.



"The New England Holocaust Memorial" / Stanley Saitowitz / 1993 / Boston Massachusetts / Foto: Yerevanci

Vale la pena señalar otro ejemplo inspirado en el diseño de **Maya Lin**, también de sumo interés por su concepción, ubicación y participación ciudadana, el Memorial para los Detenidos Desaparecidos en Montevideo, Uruguay, diseñado por los **Arqs. Marta Kohen y Ruben Otero** en 1991, tiene una escala y ubicación muy diferentes a los anteriores, pero su concepción plástica es de gran interés y sencillez.



"Memorial de los Detenidos Desaparecidos" / Arqs. Marta Kohen y Rubén Otero / 1991 / Montevideo, Uruguay / Foto: arquitecturaenuruguay.com

"El contra-monumento" es una práctica de concebir una obra en referencia a la memoria de un acontecimiento que empezó en los años ochenta entre los artistas de Europa y Estados Unidos. El discurso contemporáneo del contra-monumento alude en general la noción de redención o de aceptación cómoda del pasado. Su objetivo no es consolar sino provocar, no es permanecer inalterable sino cambiar, no es ser eterno sino desaparecer, no es ser ignorado sino demandar la interacción de quienes lo vean, no es permanecer puro sino invitar a su propia violación y desertificación.

El *contra-monumento* expresa más bien la complejidad de la pluralidad de la memoria a la vez que intenta comprometer al espectador y generar reflexión. Así

el contra-monumento se burla de los preciados convencionalismos de las memorias para toda la vida, es un monumento efímero. Como se refiere **Mau Monleón**:

*“El contra-monumento refuta esta premisa de permanencia y de verdad a través del tiempo, celebrando su impermanencia, al mismo tiempo que hace alusión a la naturaleza contingente de todo significado y memoria. Pero paradójicamente, resistiéndose a su misma razón de ser, el contra-monumento revitaliza la idea misma de monumento, aunque sea en su condición negativa.”*⁸⁷

Hay ejemplos significativos de esta práctica tales como el Negative-form Monument, de **Horst Hoheisel** hecho para la Aschott-Brunnen de Kassel en 1987. Su obra se basa en la recuperación de la memoria de un antiguo monolito- una pirámide neogótica - destruida por el nazismo por haber sido hecha y regalada a la ciudad por Sigmund Aschrott, de origen judío. El **contra-monumento** se

constituye entonces en la reproducción de la forma en negativo de una fuente para ser rellenada de agua que cae hacia su interior, un agujero que parte del suelo en profundidad alcanzando la misma dimensión del antiguo monolito de 1908.

Otro ejemplo es el monumento contra el fascismo en la ciudad de Hamburgo en Alemania, es el “Hamburg Monument”, una obra de **Jochen Grez y Esther Grez**. El monumento se auto consume, se va hundiendo en el suelo a medida que el público toma participación en él escribiendo sus mensajes hasta desaparecer. El público toma conocimiento de su acción a favor de la desaparición del fascismo a través de una placa escrita en varios idiomas⁸⁸.

En la actualidad la relación existente entre escultura-ciudad ha pasado por un proceso de maduración que influye tanto las prácticas como el discurso de los artistas, enriqueciendo a unos y otros.

⁸⁷ Monleón, Mau. La experiencia de los límites. Híbridos entre esculturas y fotografías en la década de los ochenta. Diputación de Valencia, Institución Alfons el Magnànim, Valencia, 1999. p.139

⁸⁸ Nanci Santos Novais, Ibid.



"Hamburg Monument" / Jochen Grez y Esther Grez / 1993 / Foto: www.taringa.net

Así, espacio, espacio público, lugar, site specific, escultura pública, intervención urbana, arte público, instalación, arte urbano, el contra-monumento, son términos citados cuando hablamos de las expresiones artísticas en la ciudad en las últimas décadas.

"Ahora sentimos la necesidad no sólo de mejorar la "calidad de vida", sino de volver a cargar de significado el espacio

urbano en el que vivimos para convertirlo en "lugar", salvándolo del tedio, es decir, haciéndole entrañable, significando diferencias cualitativas con respecto a otros lugares, para que los ciudadanos lo sientan suyo".⁸⁹

Consciente de que para cerrar las referencias internacionales seguramente faltan muchos nombres, pero considero que con los aquí citados podemos tener la visión general necesaria para los fines del presente trabajo, por lo que me disculpo de antemano de cualquier exclusión al respecto.

4.2 Referentes nacionales.

En el Capítulo 3, punto 3.2 Autores varios, relaciono los escultores que a nivel nacional tuvieron una fuerte influencia y marcaron tendencia en el desarrollo de la escultura en México, sin embargo vale la pena ampliar las referencias hasta nuestros días para entender mejor el panorama de la escultura en México.

⁸⁹ Maderuelo, Javier. Arte Público. Huesca. 1994

Como ya mencioné anteriormente, la década de los 60s. marcó cambios importantes en la escultura internacional y México no quedó fuera de los mismos, especialmente con la ya también comentada Ruta de la Amistad y la experiencia del Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria, época en la que se renueva el geometrismo mexicano heredado desde la época prehispánica con características de universalidad plástica moderna y contemporánea, dejando fuera y superando de una buena vez la corriente figurativa que predominó durante cientos de años, siendo sus principales exponentes: **Mathías Goertiz, Gunther Gerzso y Carlos Mérida.**

El geometrismo resurge como reacción de hartazgo al ambiente artístico de carácter político-nacionalista que imperó durante la primera mitad del Siglo XX y teniendo como influencias internacionales de las artes plásticas modernas y contemporáneas el expresionismo abstracto de Nueva York y la Bauhaus en todo el mundo.

El geometrismo en el arte plantea una nueva relación con el espectador a tra-

vés del interés centrado en el fenómeno de la percepción y como dice Marianna de Regil, *“el geometrismo ha concretado diversas modalidades como son el cinetismo y el minimalismo. El minimalismo geométrista desemboca en lo que conocemos como arte conceptual, el cuál sostiene que la obra se genera a través de las ideas”.*



“Río Papaloapan” / Ángela Gurría / 1970 / MAM, Mex. D.F. / Foto: José Antonio Rage

El geometrismo, al igual que el muralismo es una gran contribución de México al arte universal. El geometrismo mexicano sigue vigente y en constante renovación con una gran cantidad de exponentes que logran transmitir su mensaje con un lenguaje muy contemporáneo.

El geometrismo en la escultura mexicana ya cuenta con un largo camino recorrido por los grandes maestros y los

nuevos talentos que utilizan las soluciones geométricas como fundamento de sus esculturas y con nuevos significados.



"Primavera" / Kiyoto Ota / 2012 / UAM Azcapotzalco, México, D.F. / Foto: José Antonio Rage

El Museo de Arte Moderno de México realizó por primera vez en 1976 la primera exposición que reconoció al geometrismo como "el movimiento más importante que ha surgido en México después del gran movimiento muralista". A consecuencia de este reconocimiento por parte del MAM, la geometría en el arte

mexicano encuentra un camino que impera hasta nuestros días y de manera muy especial en la escultura.

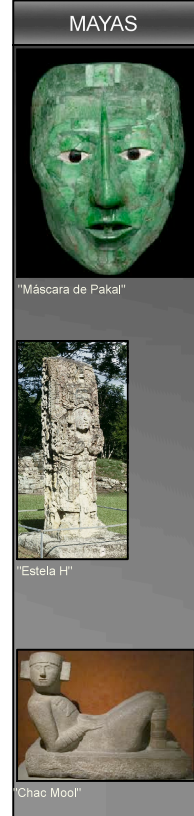
A la lista de los ya citados anteriormente: Ángela Gurría, Fernando González Gortázar, Manuel Felguérez, Hersúa y Sebastián podemos agregar los nombres de Vicente Rojo con el predominio en su obra de formas geométricas maleables; de Jesús Mayagoitia con su extraordinario poder de síntesis de formas de elementos naturales en líneas y planos; Yvonne Domenge que logra establecer un equilibrio entre lo geométrico y lo sensual de las formas; Jorge Yazpik que establece un fuerte diálogo con la materia; por mencionar algunos otros exponentes de la escultura en México con el riesgo y la limitación de la lista podemos citar a: Águeda Lozano, Gilberto Acéves Navarro, Rómulo Rozo, Enrique Gottdiener, Marina Láscaris, María Lagunes Kiyoto Ota, Ernesto Hume, Paul Nevin, Arno Avilés, Naomi Siegman, Oliver Seguín, Gabriel Macotella y un largo etcétera de artistas de gran calidad plástica que me es imposible de mencionar aquí

LÍNEA DEL TIEMPO

ESCULTURA MEXICANA



PREHISPÁNICO



ÉPOCA VIRREINAL



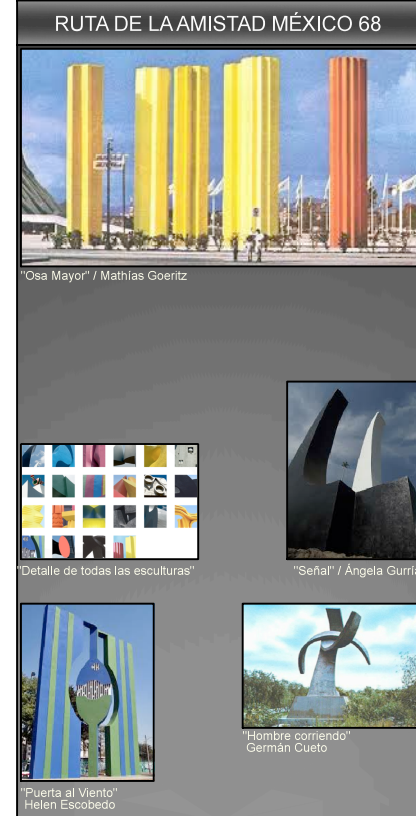
SIGLO XIX



ESCULTURA NACIONALISTA



SIGLOS XX - XXI



LISTA DE OBRA / LÍNEA DEL TIEMPO**ESCULTURA MEXICANA.****PREHISPÁNICO****OLMECAS**

“Cabeza Olmeca”, 1400-1000 a. C.
Roca Volcánica
Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México (MNA).

“El Luchador”, 1200-400 a. C.
Roca Volcánica.
MNA.

“Escena ritual”, 1000-400 a. C.
Jadeíta y serpentina.
MNA.

TEOTIHUACANOS

“Monolito de Tláloc”, 1650-900 d. C.
Entrada al MNA, Paseo de la Reforma, Ciudad de México.

“Máscara Funeraria”, 1650-900 d. C.
Piedra, amazonita, turquesa, hematita especular y concha.
MNA.

“Rostro de la muerte”, 1650 d. C.
Andesita y pigmento rojo.
MNA.

TOLTECAS

“Atlantes de Tula”, 900 y 1200 d. C.
Piedra. Zona arqueológica de Tula, Estado de Hidalgo, México.

“Cabeza de guacamaya”, 650-900 d. C.
Basalto, estuco, pigmentos rojo y negro.
MNA.

“Personaje con yelmo de animal”, 900-1200 d. C.

Cerámica plumiza, concha nácar, obsidiana y hueso.
MNA.

MEXICAS

“Coatlicue”, 1200-1521 d. C.
Andesita y pigmento rojo.
MNA.

“Coyoxauhqui”, 1325-1521 d. C.
Piedra, Templo Mayor, Ciudad de México.

“Piedra del sol”, 1200-1521 d. C.
Basalto de olivino y pigmentos rojo y ocre. MNA.

HUASTECOS

“El adolescente de Tamuín”, 900-1200 d.C.
Piedra arenisca.
MNA.

“Estatua Huasteca” Tampico, Tamps.
Piedra.
Museo de Antropología de Xalapa, Ver.

MIXTECOS – ZAPOTECOS

“Copa con colibrí”, 1200-1521 d. C.
Cerámica y pigmentos.
MNA.

“Urna del gran jaguar”, 100 a.C.–200 d.C.
Cerámica.
MNA.

MAYAS

“Máscara de Pakal, 650-900 D. C.
Jade, concha, piedra, obsidiana y perla.
MNA.

“Estela H”, Período Clásico
Piedra caliza.

“Chac Mool”, 900-1200 d. C.
Piedra caliza.
MNA.

ÉPOCA VIRREINAL

ARTE SACRO

“Cruz atrial”, Convento de San Agustín de Acolman, Siglo XVI. Estado de México.

“Templo de Santo Domingo”, siglo XVII
Puebla, México.

“San José”, siglo XVIII
Ciudad de México.

ARTE CIVIL

“El Caballito”, estatua ecuestre de Carlos IV, 1793-1803
Bronce.
Museo Nacional de Arte (MUNAL), Ciudad de México.

“Un Pescador”, 1835
Bronce
Av. Juárez, Ciudad de México

“Conquistador”, siglo XVI
Fachada de la casa de Francisco de Montejo.
Mérida, Yucatán, México.

SIGLO XIX

“Ángel de la Independencia”, 1900-1910
Antonio Rivas Mercado
Paseo de la Reforma, Ciudad de México.

“Monumento a Cuauhtémoc”, 1877
Francisco M. Jiménez y Miguel Noreña
Paseo de la Reforma, Ciudad de México.

“Tlahuicole”, general tlaxcalteca en el acto de combatir en el sacrificio gladiato-

rio.
Yeso Patinado
Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México.

“Malgré Tout”, 1910
MUNAL, Ciudad de México.

“Después de la orgía”, (Après l’orgie) 1909
Mármol
MUNAL, Ciudad de México.

“Andrómeda abandonada”, 1898
Mármol
MUNAL, Ciudad de México.

SIGLOS XX – XXI

ESCULTURA NACIONALISTA

“Grupo escultórico” Monumento a la Revolución, 1938
Oliverio Martínez / Carlos Obregón Santacilia.

“Monumento a la Madre”, 1949
Luis Ortíz Monasterio
Sullivan, Ciudad de México

“Monumento a la Patria”, Paseo Montejo, 1956
Rómulo Rozo
Mérida, Yucatán, México

“Altar a la Patria”, 1957
Ernesto Tamaríz / Enrique Aragón
Chapultepec, Ciudad de México

“Mujer con las manos en la cara”
Francisco Zúñiga
Bronce

“Estatua de Cándido Navarro”
Tomás Chávez Morado

RUTA DE LA AMISTAD

“Osa Mayor”, 1968

Mathías Goeritz
Ciudad de México

“Señal”, 1968

Ángela Gurría
Ciudad de México

“Puerta al viento”, 1968

Hellen Escobedo
Ciudad de México

“Hombre corriendo”, 1968

Germán Cueto
Ciudad de México

ESPACIO ESCULTÓRICO**UNAM**

De 1978 a 1980

Helen Escobedo
Manuel Felguérez
Mathías Goeritz
Hersúa
Sebastián
Federico Silva

**ESCULTURA MODERNA
Y CONTEMPORÁNEA**

“El animal herido”, 1949

Mathías Goeritz
Piedra
Pedregal de San Ángel
Ciudad de México

“Coatl”, 1980

Helen Escobedo
Jardín del Arte, UNAM
Ciudad de México

“La Espiga”, 1980

Rufino Tamayo
MUAC, UNAM
Ciudad de México

“Corona del Pedregal”, 1980

Hersúa
Jardín del Arte, UNAM
Ciudad de México

“Ocho Conejo”, 1980

Federico Silva
Jardín del Arte, UNAM
Ciudad de México

“La gran espiga”, 1983

Fernando González Gortázar
Calzada de Tlalpan, Cd. Mex.

“Olimpia”, 1992

María Lagunes
Colección particular

“El Caballito”, 1992

Sebastián
Paseo de la Reforma
Ciudad de México

“Menhir III”, 1993

Marina Láscaris
Colección Particular

“El pájaro de dos caras”, 1993

Juan Soriano
Embajada de México en Washington,
DC.

“El acróbata”, 1995

Alfredo Zalce
Museo de Arte Contemporáneo Alfredo
Zalce, Morelia, Michoacán, México

“Figura obscena”, 1996

José Luis Cuevas
Carretera libre Colima-Guadalajara, Mé-
xico.

“Pirámide”, 2000
 Jesús Mayagoitia
 Club de golf Bosques, Ciudad de México

“Columna”, 2000
 Ricardo Regazzoni
 Colección particular

“Volcán encendido 920”, 2003
 Vicente Rojo
 Av. Miguel Ángel de Quevedo, Ciudad de México

“Sin título”, S/F
 Jorge Yazpik
 Biblioteca de CU, UNAM, Ciudad de México.

“Escultura clásica”, 2005
 Paul Nevin
 Colección particular

“Puerta 1808”, 2006-7
 Manuel Felguérez
 Paseo de la Reforma, Ciudad de México.

“Paisaje de cedro rojo”, 2008
 Kiyoto Ota
 Museo Laberinto de las Ciencias y las Artes, San Luis Potosí, México.

“Bleau Hole”, 2011
 Ernesto Hume
 Colección particular

“Clythia”, 2011
 Yvonne Domenge
 Puebla, Pue., México

Conclusiones:

-La escultura en piedra del Arte Prehispánico, tanto las de pequeño como las

de gran formato y en las diferentes culturas, han sido sin duda alguna cimiento de la escultura posterior, donde el manejo de la escala como en la Cabeza Olmeca, Monolito de Tláloc, los Gigantes de Tula y las Estelas Mayas, ha sido ejemplar, además de su destreza técnica en el manejo de la piedra, el poder de comunicación y significación. Sin el referente de éstas obras no podríamos comprender el Geometrismo Mexicano.

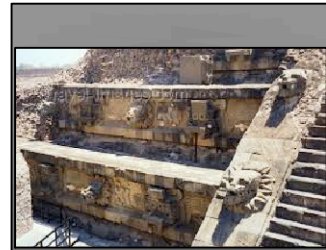
- Esto demuestra que el arte no se desarrolla, sino que se expande. Sin afán de comparación, esas obras son tan buenas, como las mejores de hoy.

- El propio Henry Moore, no ha tenido empacho en declarar: “ La escultura mexicana, tan pronto la hallé, me pareció verdadera y justa. Su “Petricidad”, con lo cual quiero decir su fidelidad a la materia; su tremendo poderío, sin mengua de la sensibilidad de su pasmosa variedad, y su fertilidad en inventiva de formas; y su acercamiento a una concepción tridimensional de la forma, la hacen, en mi opinión, insuperable por ningún otro período de la escultura en Piedra”⁹⁰

⁹⁰ Nelken, Margarita, Escultura Mexicana Contemporánea, edic. Mexicanas 1951

LÍNEA DEL TIEMPO

ESCULTURA INTEGRADA A LA ARQUITECTURA



"Pirámide de Tlaloc-Quetzalcóatl" / Teotihuacán, Edo. de México



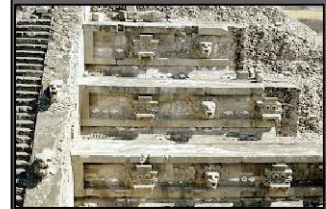
"Tzompantli" / Templo Mayor / Ciudad de México



"Capilla poza" / Siglo XVII / Huejotzingo, Puebla, México



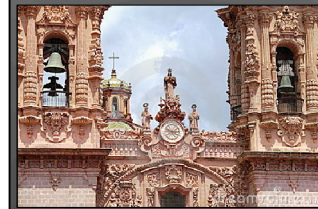
"Tormento a Cuauhtémoc" / Gabriel Guerra / Ciudad de México



"Pirámide de Tlaloc-Quetzalcóatl" / Teotihuacán, Edo. de México



"Tzompantli" / Templo Mayor / Ciudad de México



"Templo de Santa Prisca" / Siglo XVIII / Taxco, Guerrero, México



"Escalera monumental" / Palacio de Minería / Ciudad de México

TEOTIHUACANOS

MEXICAS

ARTE SACRO



"Celosía" / Hotel Camino Real / Mathias Goeritz / Ricardo Legorreta / Ciudad de México



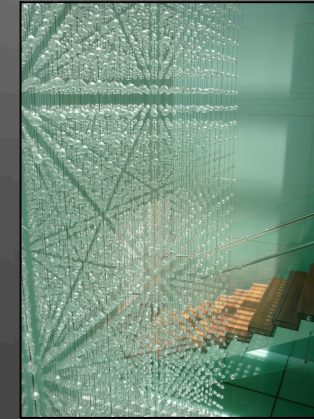
"Homenaje a la ceiba" / Hotel Presidente Intercontinental / Ángela Gurriá / Ciudad de México



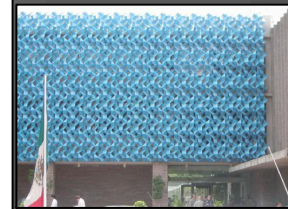
"Torbellino" / Grupo Nissan / Yvonne Domenge / Aguascalientes, Ags., México



"Auditorio Siglo XXI" / Pedro Ramírez Vázquez / Puebla, México



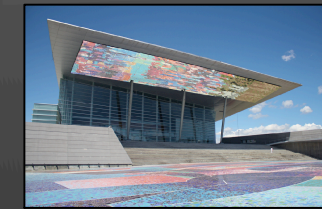
"Memorial de los niños" / Museo de Memoria y Tolerancia / Jan Hendrix / Arditti+RDT Arquitectos / Ciudad de México



"Celosía" / Centro de Capacitación de Aeroméxico / Ernesto Hume / Peñón de los Baños, Ciudad de México



"Pabellón de México" / Expo Sevilla 92 / Pedro Ramírez Vázquez



"Auditorio Gota de Plata" / Parque Cultural David Ben Gurión / Migdal Arquitectos / Pachuca, Hidalgo, México

ESCULTURA Y ARQUITECTURA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

PREHISPÁNICO

E VIRREINAL

SIGLO XIX

SIGLOS XX - XXI

MIXTECOS-ZAPOTECAS

MAYAS

ARTE CIVIL



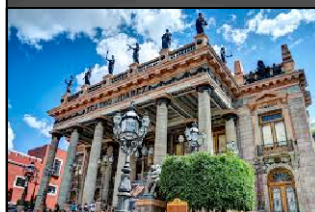
"Mitla" / Oaxaca, México



"Cuadrángulo de las monjas" / Uxmal / Zona Puuc / Yucatán, México



"Palacio de Iturbide" / Siglo XVIII / Ciudad de México



"Teatro Juárez" / Antonio Rivas Mercado y José Noriega / Guanajuato, México



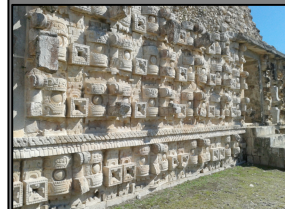
"Palacio de Bellas Artes" / Adamo Boari, Federico Mariscal / Ciudad de México



"Biblioteca Central" / Juan O'Gorman / Ciudad Universitaria / Ciudad de México



"Mitla" / Detalle / Oaxaca, México



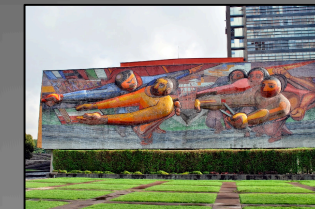
"Templo de los Mascarones" / Kabáh / Zona Puuc / Yucatán, México



"Casa Boker" / De Lemos y Cordes y Gonzalo Garita / Ciudad de México



"Conservatorio Nacional de Música" / Mario Pani / Ciudad de México



"Edificio de Rectoría" / David Alfaro Siqueiros / Mario Pani / Enrique del Moral y Salvador Ortega / UNAM Cd. México



"Patio central del Museo Nacional de Antropología" / D.F. / Pedro Ramírez Vázquez / Manuel Felguérez (celosía) / José y Tomás Chávez Morado (relieve de columna)



"Casa del Ahfrique" / Siglo XVIII / Puebla, México



"Cámara de Diputados" / Mauricio de María y Campos y Genaro Alcortá / Ciudad de México



"El Cárcano de Dolores. La Fuente de Tlaloc y el mural El Origen de la Vida" / Diego Rivera, Chapultepec, México



"La serpiente" / Museo el Eco / Mathias Goeritz / Ciudad de México



"Poliforum Siqueiros" / David Alfaro Siqueiros / Ciudad de México



"Muro de calaveras" / Museo Nacional de Antropología / Manuel Felguérez / Ciudad de México

LISTA DE OBRA / LÍNEA DEL TIEMPO

ESCULTURA INTEGRADA A LA
ARQUITECTURA.

PREHISPÁNICO**TEOTIHUACANOS**

“Pirámide de Tlaloc-Quetzalcóatl”
Teotihuacán, Estado de México.
Vistas parciales.

MEXICAS

“Tzompantli”
Templo Mayor
Ciudad de México

“Tzompantli”
Templo Mayor
Dibujo
Ciudad de México

MIXTECOS – ZAPOTECAS

“Mitla”, Edificio de las columnas
Oaxaca, México

“Mitla”, Edificio de las columnas, Detalle
Oaxaca, México

MAYAS

“Cuadrángulo de las monjas”, Uxmal
Zona Puuc, Yucatán, México

“Templo de los mascarones”, Kabáh
Zona Puuc, Yucatán, México

ÉPOCA VIRREINAL**ARTE SACRO**

“Capilla poza”, Siglo XVI
Huejotzingo, Puebla, México

“Templo de Santa Prisca”, Siglo XVIII
Cayetano de Ciguenza, Diego Durán,
Juan Caballero
Taxco, Guerrero, México

ARTE CIVIL

“Palacio de Iturbide”, Siglo XVIII
Francisco Guerrero y Torres
Calle de Madero, Centro Histórico de la
Ciudad de México

“Casa del Alfeñique”, Siglo XVIII
Antonio Santamaría de Incháurriegui
Ciudad de Puebla, México

SIGLO XIX

“Tormento a Cuauhtémoc”, 1877
Gabriel Guerra
Monumento a Cuauhtémoc, Paseo de la
Reforma e Insurgentes, Ciudad de Méxi-
co

“Escalera Monumental”, 1797-1811
Manuel Tolsá
Palacio de Minería, Centro Histórico de
la Ciudad de México

“Teatro Juárez”, 1872 a 1903
José Noriega, Antonio Rivas Mercado y
Alberto Malo
Jardín Unión, Guanajuato, México

“Casa Boker”, 1892
De Lemos y Cordes de Nueva York
Calle 16 de Septiembre e Isabel la Cató-
lica, Centro Histórico de la Ciudad de
México

“Cámara de Diputados”, 1856
Mauricio de María y Campos y Genaro
Alcorta
Donceles y Allende, Centro Histórico de
la Ciudad de México

SIGLOS XX – XXI

“Palacio de Bellas Artes”, 1904-1934
 Adamo Boari, Federico Mariscal
 Avenida Juárez, Centro Histórico de la
 Ciudad de México

“Conservatorio Nacional de Música”,
 1946
 Mario Pani
 Av. Presidente Mazaryk y Ferrocarril de
 Cuernavaca, Ciudad de México

“El Cárcamo de Dolores, la Fuente de
 Tláloc y el mural El agua, origen de
 la vida”, 1951
 Diego Rivera
 Segunda sección del Bosque de
 Chapultepec, Ciudad de México

“Biblioteca Central”, 1948-56
 Juan O’Gorman, Gustavo Saavedra y
 Juan Martínez de Velasco
 Ciudad Universitaria, Ciudad de México

“Edificio de Rectoría”, 1952
 David Alfaro Siqueiros, Mario Pani,
 Enrique del Moral y Salvador Ortega
 Ciudad Universitaria, Ciudad de México

“La serpiente”, Museo el Eco, 1953
 Mathías Goeritz
 Calle Sullivan, Ciudad de México

“Patio central del Museo Nacional de
 Antropología”, 1963
 Pedro Ramírez Vázquez
 Paseo de la Reforma, Ciudad de México

“Polyforum Cultural Siqueiros”, 1971
 David Alfaro Siqueiros, Guillermo Rosell
 de la Lama y Ramón Miquelajáuregui
 Insurgentes y Filadelfia, Ciudad
 de México

“Muro de calaveras”, 2014
 Manuel Felguérez
 Museo Nacional de Antropología
 Paseo de la Reforma, Ciudad de México

**ESCULTURA Y ARQUITECTURA
MODERNA Y CONTEMPORÁNEA**

“Celosía”, 1967-68
 Mathías Goeritz, Ricardo Legorreta
 Hotel Camino Real, Polanco, Ciudad de
 México

“Celosía”, 1986
 Ernesto Hume
 Centro de capacitación de Aeroméxico
 Peñón de los baños, Ciudad de México

“Pabellón de México” Expo-Sevilla 92
 Pedro Ramírez Vázquez
 Sevilla, España (Temporal)

“Homenaje a la ceiba”, 1976-77
 Ángela Gurría
 Hotel Presidente Intercontinental
 Ciudad de México

“Auditorio Siglo XXI”, 2005
 Pedro Ramírez Vázquez
 Puebla, Puebla, México

“Auditorio Gota de Plata”, 2005
 Migdal Arquitectos, Byron Gálvez
 Parque Cultural David Ben Gurión,
 Pachuca, Hidalgo, México

“Escalera escultórica”, 2007
 Yvonne Domenge
 Grupo Nissan
 Aguascalientes, Ags., México

“Memorial de los niños”, 2010
 Jan Hendriks, Arditti + RDT Arquitectos
 Museo Memoria y Tolerancia, CHCD.

Conclusiones:

En el caso de la escultura integrada a la arquitectura, también tenemos una herencia muy valiosa que se ha sabido plasmar a lo largo de la historia, desde los mascarones Teotihuacanos, los Tzompantlis Mexicas, las grecas de los Mixtecos-Zapotecas a las Mayas, y que con el tiempo también se manifiestan de alguna forma en la época Virreinal, pasando por una época de transición en el siglo XIX con las influencias neoclásicas europeas y ya en los siglos XX y XXI tenemos ejemplos muy claros en donde se evidencian nuestras raíces, expresadas en celosías arquitectónicas como las usadas por Goeritz, Felguérez y Hume por mencionar algunos, también en alto relieves diseñados por Siqueiros, O'Gorman y Chávez Morado y más recientemente en celosías y esculturas como las de Jan Hendrix. Obras como éstas, son ejemplos palpables de que el arte de nuestros ancestros ha sido fundamental para las nuevas generaciones de artistas que aún hoy en día siguen siendo inspirados por sus culturas.

5. MEMORIA CIUDADANA

Sébastien Marot en su libro *Suburbanismo y el arte de la memoria*⁹¹, habla del redescubrimiento del espacio y la memoria como un “arte olvidado”.

“Pocos saben que los griegos, que inventaron muchas artes, inventaron también el arte de la memoria, y que, al igual que las otras artes, pasó a Roma, de donde descendió a la tradición europea. Este arte enseña a memorizar valiéndose de una técnica mediante la cual se imprimen en la memoria **lugares e imágenes**. Por lo común se ha clasificado como **mnemotecnía**, capítulo de la actividad humana que en los tiempos modernos carece más bien de importancia. Pero que en la época anterior a la imprenta, el adiestramiento de la memoria era de extraordinaria importancia, y, por otro lado, la manipulación de imágenes en la memoria involucra, en cierta medida, a la psique como un todo”.

La memoria de los lugares precede a la de las imágenes, a la cual sirve de

marco y de soporte. Es una memoria que ayuda a otra memoria.

Un lugar de la memoria tiende a sacrificar los vínculos que una persona o grupo tienen con un espacio específico, el cual es apreciado más allá de su valor de uso, pues concentra sentidos vinculados a las emociones, a la historia o a ciertos elementos que se consideran propios y fundamentales para la representación de valores y visiones que se tienen de la realidad. Hay ahí una referencia tanto al pasado, como al futuro, una evaluación de lo que ha sido y de lo que se desea proyectar.

El patrimonio de una ciudad puede aludir perfectamente a los lugares donde cada habitante o grupo de ellos han depositado su memoria. **Los habitantes construyen sus propios patrimonios, escenifican sus propias memorias de los lugares**, sin embargo están sometidos a la transitoriedad propia de la vida en la urbe, los procesos de cambio en los territorios promovidos por la movilidad de la población urbana, ya sea por traslados diarios o por cambios de residencia.

⁹¹ Marot, Sébastien, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006

* Los textos con negritas en citas o fuera de ellas son del autor, para subrayar la importancia de lo que se dice para los fines del presente trabajo.

Aunque un grupo logre consolidar un lugar de residencia por un tiempo prolongado, incluyendo la construcción de lugares de la memoria, es muy probable que sus hijos emigren y no logren asegurar la continuidad simbólica de esos lugares, asimismo el creciente abandono de los espacios públicos, pone en jaque la posibilidad de que los sujetos logren coordinar significaciones en torno a espacios que pueden vivenciar colectivamente.

Cada generación construye su ciudad en la memoria a partir de sus propias vivencias y o experiencias, por lo que una misma ciudad es diferente para cada generación. Las capas de memoria se van apilando creando un espacio urbano especial y único que viene a ser el espacio que construimos en el momento en el cual nuestra memoria estuvo en su fase más ávida, o sea, entre la adolescencia y la juventud.

Cuando de adultos recorremos esos mismos espacios, nos percatamos que ya no son los mismos, ya sea porque han habido demoliciones o construcciones nuevas que lo alteran, vemos que

los árboles han crecido, son otros los vecinos que habitan los espacios, es otra ciudad que en ese momento la está construyendo en su memoria una nueva generación, con nuevas necesidades, aspiraciones diferentes y paradigmas extraños a nuestro entender.

Los espacios significativos dentro de la ciudad, se conservan a duras penas, en ocasiones se tratan de congelar y malamente se cercan, alejándoles cada vez más de los habitantes. Esos espacios conectan a la ciudad con una memoria colectiva histórica que le transmite su razón vital, espacios que conforman una red de autenticidad en el espacio de la colectividad. Son los espacios que se convierten en el lugar común de todas las memorias y que, por lo tanto, pueden por pleno derecho representar la ciudad.

Como asegura Omar Rancier⁹² *“La ciudad queda representada, para cada generación, en su espacio público, y si éste es significativo pasa a ser parte de esa memoria colectiva que estructura la ciudad y deviene a su vez, en la expresión*

⁹² Rancier, Omar, La ciudad en la memoria.
<http://www.cielonaranja.com/rancierciudadmemoria.htm>

más concreta de la democracia". "La ciudad, como dice Oriol Bohigas, *son sus espacios públicos*".

La memoria urbana, entendida como la suma de espacios, edificaciones y experiencias, es la única herramienta que construye identidad en una ciudad, una ciudad sin memoria es una ciudad que, más que estarse construyendo constantemente, se va deconstruyendo y diluyéndose en el tiempo.

El germen de la verdadera ciudad, late debajo de tanta modernidad mal expresada y en las ideas de una nueva generación que se va formando con una sensibilidad especial hacia la ciudad.

En esa generación descansa el destino de nuestras ciudades y nuestra responsabilidad es formarlas en el conocimiento de los paradigmas esenciales y trascendentes para que construyan una ciudad donde coexistan todas las memorias.

Es muy importante mencionar que también las ciudades son un sistema de comunicación con sus ciudadanos, tal como lo señala Roland Barthes "*la ciudad es un discurso, y este discurso es*

verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes"⁹³. *La ciudad no sólo funciona, también comunica*⁹⁴ y desde este ángulo podemos leer e interpretar en ella las numerosas huellas que van dejando sus habitantes a lo largo del tiempo, las construcciones de sentido que va imprimiendo la dinámica social, que se manifiestan como una escritura colectiva que es descifrable en sus construcciones, en sus calles, en los comportamientos. La metáfora *escritura colectiva*, empleada en numerosos casos por la literatura al referirse a la ciudad, indica que esta puede ser descifrada como si fuera *un código, un texto*, que contiene en sus estructuras de significación las huellas de los procesos históricos con su nivel de conflicto y sus disputas que han dado lugar a su construcción, incluyendo las estrategias urbanísticas, las elecciones estéticas y las decisiones políticas.

La ciudad, también es comparable a la lengua, construida por múltiples parlantes en un proceso histórico que da cuenta de interacciones y de luchas por la

⁹³ Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.

⁹⁴ Eco, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen 1972.

construcción social del sentido. La ciudad, al igual que la lengua, refleja la cultura. *El habla*, que va constituyendo la ciudad no se reduce a las acciones e interacciones comunicativas de sus habitantes, la presencia del poder que también influye en la lengua, es en la construcción de la ciudad, mucho más fuerte. El poder en sus diferentes manifestaciones, estatal, económico o financiero, influye decisivamente en la disposición y desarrollo de la ciudad.

Al recorrer la ciudad, el hombre tiene que enfrentarse a una de sus fatigas: sondear su historia; sondearla hacia arriba y hacia abajo, pues en las vísceras de la ciudad real, nos advierte Calvino, se esconden siempre, la ciudad celeste y la infernal.

Hay que seguir caminando. Hay que seguir escribiendo. Hay que dejar que la escritura transforme nuestra memoria, que la ciudad transforme nuestros recuerdos, pues escritura y ciudad tienen su “especial alquimia, su fuerza transmutadora”⁹⁵: no sólo salen de la historia,

sino que crean historia.

Por otro lado podemos afirmar que **a través del lenguaje artístico, es posible reforzar la imagen de la ciudad y despertar la conciencia de los ciudadanos.**

El profesor Manuel Castells en una conferencia en la 5ª Bienal de ciudades y urbanistas de Europa celebrada en Barcelona en el 2003, ya planteaba la importancia **del espacio público en el ámbito local como espacio de comunicación** don de la gente pueda volver a tenerse aprecio otra vez en ésta época de globalización y de cómo **los monumentos dejaron de ser esenciales en la apropiación simbólica de este espacio público por parte de los ciudadanos.**

Oriol Bohigas, que impulsó en Barcelona la definición de una nueva cultura contemporánea en la formalización del espacio público, había tratado también esta cuestión, insistiendo en su libro sobre la reconstrucción de Barcelona (1985) en los valores contemporáneos de los monumentos. En ese texto, síntesis de los puntos de partida de las primeras

⁹⁵ Zambrano, María, La ciudad y las palabras. La escritura de la memoria en María Zambrano e Italo Calvino. Artículo.

intervenciones de los años 80 en Barcelona, definía **el papel de los monumentos**, en términos parecidos a los que ahora nos explica Manuel Castells,⁹⁶ como **“todo aquello que da significado permanente a una unidad urbana”**, objetos que **“ayudan a mantener el recuerdo del pasado,...aglutinadores y representantes de ciertos aspectos de la identidad colectiva”**. Bohigas, desde hace veinte años (1995), insistía en la necesidad de monumentalizar la periferia, en el valor de los monumentos como garantes de la identidad y de la memoria y también llamaba la atención sobre la concepción amplia y común que considera monumento no tan solo la escultura pública o el arte público sino también aquellas obras de arquitectura a las que la gente va otorgando ese carácter.

La propuesta de Bohigas alentando una nueva política monumental y enfatizando el valor de la tradición monumental en España, es el origen de una política que llevó a Barcelona excelentes muestras del arte contemporáneo internacional.

⁹⁶ Lecea, de Ignasi, Arte Público, Ciudad y Memoria, Ayuntamiento de Barcelona.
www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_1.pdf

Para los que todavía continúan pensando en una visión del monumento como una tradición del siglo XVIII alejada del movimiento moderno sería importante referirse a los textos de 1943 de Josep Luis Sert, Sigfried Giedion y Fernand Léger. Bajo el título de ***Nueve puntos sobre la monumentalidad – Nine Points on Monumentality***- los autores afirman ***“Los monumentos son hitos urbanos que los hombres han creado como símbolo de sus ideales, objetivos y acciones, que se prevé que sobrevivan al periodo que los ha originado, y que constituyen un patrimonio para las generaciones futuras formando así un vínculo entre el pasado y el futuro. Los monumentos son la expresión de las más altas necesidades humanas en cuanto que tienen que satisfacer la eterna demanda de las personas por traducir en símbolos el esfuerzo colectivo. Los monumentos más vitales son aquellos que expresan los sentimientos y pensamientos de esta fuerza colectiva: la gente. Todo periodo histórico que ha configurado una vida cultural real ha tenido el poder y la capacidad de crear estos símbolos. Los monumentos son, pues, tan sólo posibles***

en los periodos con una conciencia y una cultura colectivas. En los últimos cien años la monumentalidad se ha devaluado...”

Por otro lado, Ignasi de Lecea comenta cómo el monumento fue, sobre todo en el siglo XIX, la expresión de los valores urbanos que ahora se planteaba recuperar. Así “monumentalizar la periferia” se convertía en un claro objetivo político y cultural, en el afán de que esa periferia asumiese su condición de ciudad. Artistas de todo el mundo colaboraron en la definición de los aspectos simbólicos de los nuevos espacios urbanos de Barcelona. Tras la reposición de elementos de la memoria colectiva que habían sido retirados tras la Guerra Civil Española (1936-1939) y cuidadosamente conservados durante casi cuarenta años en los almacenes municipales, se afrontó la política de monumentalizar la periferia y dignificar las áreas centrales, introduciendo mediante elementos contemporáneos aquellos valores de urbanidad y de capitalidad que los monumentos y la escultura pública habían aportado en la renovación urbana de las ciudades europeas muchos años antes..

En la nueva cultura del espacio público el arte y la memoria debían estar presentes, satisfaciendo las necesidades de imagen e identificación que los monumentos siempre habían ofrecido. Barcelona rechazó sin dogmatismos tanto la escultura como complemento decorativo, como logotipo de los grandes edificios públicos o corporativos que caracteriza buena parte de las intervenciones en los años 70s en las ciudades norteamericanas, como aquella otra del museo de esculturas al aire libre. **El espacio público no es la residencia de las musas sino de los ciudadanos**, sacralizarlo lo empobrece, y las obras ya tienen bastante competencia con la publicidad y con el mobiliario urbano como para competir entre ellas mismas.

Todo programa monumental precisa de un programa político implícito, así como también es necesario definir los programas de la memoria que queramos materializar en nuestros espacios públicos, de definir su relación con la ciudad para crear elementos que consoliden la identidad y, en definitiva, de abrir el debate ciudadano que permita que los promotores y el público en general se identifi-

quen con las obras y que éstas sean representación de una contemporaneidad que será heredada a las siguientes generaciones.

Las ideas anteriormente expuestas son tan sólo un modelo de aproximación posible para afrontar las necesidades de arte público, de identificación y memoria, pero es seguro que en la pluralidad de opiniones y experiencias se podrán experimentar otros caminos que lleven a buenos resultados.

También es **imprescindible mencionar que los monumentos y la escultura urbana, son además, elementos de referencia e identificación** para ubicarnos dentro de una creciente desorientación visual causada por el crecimiento indiscriminado de nuestras ciudades, sin compromiso social ni conciencia estética, tanto por inversionistas como por paracaidistas y ante la complacencia o impotencia de las autoridades para regularlo.

Monumentos y/o esculturas urbanas como Las Torres de Ciudad Satélite en México son hoy en día un modelo efectivo de referencia visual, para contrarres-

tar los graves desequilibrios de desorientación, causada por espacios residuales, “disueltos, edificados –ad libitum, sin reglas, sin compromiso social ni conciencia estética- tanto por inversionistas como por paracaidistas. Tal anarquía visual daña el frágil ecosistema de la ciudad. Es de suma importancia reconocer que la ecología urbana no se agota en la preservación de recursos naturales como el agua y el aire sino, esencialmente, también incluye la preocupación por la orientación visual del ser humano en su ambiente”.⁹⁷ En ese sentido, las torres siempre han ejercido un poder de atracción para el hombre y a lo largo de la historia, desde la torre de Babel hasta los rascacielos de nuestro tiempo son uno de los arquetipos más fascinantes e impresionantes.

Fascinación a la que no escaparon Mathías Goeritz y Luis Barragán al diseñar Las Torres de Ciudad Satélite, que según los historiadores y críticos, fueron inspiradas en ambos, por los rascacielos de Nueva York y por las torres de la ciudad de San Gimignano, Italia.

⁹⁷ Krieger, Peter, Paisajes urbanos: imagen y memoria, UNAM, IIE, 2006



Rascacielos de la ciudad de Nueva York, USA / Foto: todoviaje.com



Torres de la Ciudad de San Gimignano, Italia / Foto: grayline.com

Peter Krieger, en su libro Paisajes urbanos, cita al importante filósofo alemán del siglo XIX Friedrich Hegel, en relación a sus ideas sobre la arquitectura y su interferencia con la escultura que se pueden leer como una lúcida argumentación filosófica de Las Torres de Ciudad Satélite. *Dice Hegel que las torres, como la torre de Babel, cuando dominan el paisaje, proveen de identidad a una comunidad y representan materialmente conceptos de los pueblos; la arquitectura simbólica, como las*

torres, son una “lengua espiritual de profundo silencio”.

En Las Torres de Satélite podemos decir que se retomó el antiguo concepto expresionista de codificar las torres como objeto de identidad, “tal como sucedió con muchos monumentos medievales de la religión católica, pasaron de símbolos nacionales a objetos del turismo, conservando así su función de imagen colectiva. Las iglesias con sus altas torres mantenían su valor al ofrecer un espacio para la comunidad”.⁹⁸

Así pues, Las Torres de Satélite son el parte aguas que marca el fin del México postrevolucionario, para dar paso al México moderno, próspero y vanguardista que el ex presidente Miguel Alemán había echado a andar entre 1946 y 1952. Es decir en el marco de su gestión como presidente. Sin pretender entrar en detalles de la historia del nacimiento de Ciudad Satélite, sólo quiero mencionar el origen de la gestación de la misma para entender la importancia de su significado.

⁹⁸ Krieger, Peter, Paisajes urbanos: imagen y memoria, UNAM, IIE, 2006



Torres de Satélite / Luis Barragán y Mathías Goeritz, 1957 / Foto: www.travelbymexico.com

Debido a las dificultades para construir en la ciudad de México en aquél momento (1956), un grupo de inversionistas encabezado por el ex presidente Alemán y por el banquero Luis Aguilar, deciden echar andar el desarrollo de un enorme fraccionamiento fuera del Distrito Federal, al norponiente de la capital, en la salida de México a Querétaro, al que le dan el nombre de Ciudad Satélite. El encargo de dicho proyecto recae en el Arq. Mario Pani que contaba con gran experiencia como promotor inmobiliario, quién decide idear una ciudad moderna básicamente para el automóvil, con pretensiones de autosuficiencia y con un sistema vial de circuitos continuos.

Pani decide invitar a Luis Barragán para hacer **el símbolo** del nuevo desarrollo,

gracias a los antecedentes y el éxito de Jardines del Pedregal de San Ángel, en el que Barragán había trabajado desde 1945 a 1952. “Funcionó de maravilla la combinación de un diseño urbano relativamente novedoso -y también relativamente bueno-, con una fuerte campaña publicitaria en la que se enfatizaba la abundancia del agua, que por esos años preocupaba mucho a México. Pero también donde se enfatizaba –eso era una primicia, y sigue siendo algo muy de aplaudir y agradecer- la valoración del paisaje, la preservación de la naturaleza, y la presencia de la escultura pública y del paisaje diseñado en general. De manera que era muy fácil pensar que si la sucesora del Pedregal iba a ser Ciudad Satélite, Pani tuviera en mente aquellos logros por lo tanto pensara en darle una importancia que no era común al paisaje y al arte urbano; y también era natural, digámoslo así, que le encargara este trabajo a Luis Barragán, quién había sido el artífice del Pedregal y que ya para entonces demostraba hasta la saciedad su talento y su sensibilidad fuera de serie.”⁹⁹ Luis Barragán, invitó a su vez a

⁹⁹ González Gortázar, Fernando, Las Torres de Ciudad Satélite, Arquine, 2006

Mathías Goeritz para que se asociara con él en eso que le habían encomendado Mario Pani y sus clientes.

Retomando las ideas conceptuales de la gestación de las Torres de Ciudad Satélite, “está como condición visual el principio del movimiento cinematográfico, con su cambio dinámico de perspectivas. Eso que fue experimentado en las películas derivó en percepción cotidiana del ciudadano moderno: la movilidad que disuelve las formaciones estéticas de la ciudad. Hoy mismo cada conductor que pasa por la carretera a Ciudad Satélite, puede percibir la imagen espacial de un conjunto de torres como imaginación de la metrópoli.¹⁰⁰ Las torres dan orientación visual específicamente a los automovilistas, su verticalidad no tiene función práctica sino simbólica. El efecto visual que producen a todo el que las ve, es inevitable; pero su interpretación queda abierta a la condición intelectual y emocional del observador.

El espectador del arte urbano de nuestro tiempo en relación al de otras épocas, es que en su mayoría van a bordo de

vehículos por lo que las obras sustentadas en el valor del detalle se vuelven anti funcionales, la gente no tiene tiempo de detenerse para apreciar sutilezas. Las obras concebidas para este espectador deben simplificarse y volverse más claras en su concepto, tienen que ser capaces de transmitir toda su carga emocional en un instante. También en eso, Las Torres de Satélite cumplen muy bien su cometido.

En relación al usuario, el arte urbano actual del mundo entero no ha respondido del todo, más por su preocupación de hacerse ver, que de hacerse sentir.

Por último y consciente de la amplitud y complejidad del tema de la memoria que rebasa los límites del presente trabajo, cito de nuevo al Arq. Fernando González Gortázar quién dice que **“no es lo mismo el arte público que el arte urbano. Toda escultura urbana es pública, pero no toda escultura pública es urbana.** Hay una gran diferencia entre ambas: **arte público es aquella obra simplemente colocada en un sitio más o menos accesible a todos, mientras**

¹⁰⁰ Krieger, Peter, Paisajes urbanos: imagen y memoria, UNAM, IIE, 2006

que la escultura urbana nace de la ciudad, brota de ella, es generada por ella, como debiera pasar con cualquier edificio.

Es concebida para una ubicación determinada, con su tamaño producto de tal contexto, de los materiales y tecnología disponibles y de la realidad económica; con particulares sitios desde los cuales será observada, y un entorno dentro del cual la pieza deberá no solamente armonizar, sino también contrastar y florecer. Pero el arte urbano verdaderamente triunfante no sólo nace de la ciudad, sino que como en un rebote, después repercute en ella, la marca, la señala para siempre. **Cuando una obra de verdad tiene éxito, la urbe –o el barrio, en su caso- ya no puede prescindir de ella sino a riesgo de mutilarse, de desdibujarse, de dejar de ser la ciudad que es”**.¹⁰¹

El recuerdo que se nos graba en la memoria como individuos al ver un monumento o escultura urbana, se puede deber a muchos factores, entre ellos: por **su ubicación, su forma, su tamaño,**

sus materiales, colores y texturas o por su significado. Cada uno de estos factores impacta de diferente manera a cada persona dependiendo de su sensibilidad, grado de preparación, edad, sexo, etc. además de otro tipo de circunstancias como pueden ser, la frecuencia con que se les ve o se está en contacto con ella, si gusta o no, si hay sentimientos de identificación o no con lo que es o representa, sólo por mencionar algunas. Al apreciar estas obras también se pueden experimentar sentimientos: alegría o tristeza, nostalgia, esperanza, etc. También hay muchos factores externos que pueden moldear o inducir el grado de aceptación o rechazo de una obra, como en el caso ya mencionado de Las Torres de Satélite, en su momento se convirtieron en **“símbolo de la modernidad”** y gracias a toda la publicidad que se generó en torno a ellas, en primera instancia como símbolo del nuevo fraccionamiento de Ciudad Satélite, se utilizaron también como escenario para campañas publicitarias de distintos productos, autos, computadoras, ropa, etc. y la reiterada imagen que vendieron los medios y ciudadanos nacionales sino que traspasó nuestras fronteras.

¹⁰¹ González Gortázar, Fernando, Las Torres de Ciudad Satélite, Arquine, 2006.

También tenemos el caso de monumentos cuya imagen a sido adoptada como símbolo nacional como el caso del “Ángel de la Independencia” o el “Monumento a la Revolución” con los cuales la gente se identifica inmediatamente para distintos eventos festivos, de protesta o puntos de reunión.

El caso del **impacto** que provocan los memoriales merece mención aparte porque surgen del recuerdo de un evento para honrar a algún personaje o suceso histórico, en la mayoría de los casos doloroso, como pueden ser el Memorial Contra la Violencia en México ubicado en Paseo de la Reforma o los innumerables Memoriales al Holocausto en diversas ciudades del mundo o el Parque Memorial de la Paz en Hiroshima, por citar algunos.

La celebración del aniversario del suceso, en caso de haber una fecha específica, es muy importante porque es lo que reitera el motivo de la existencia del mismo y la permanencia en la memoria de los ciudadanos, de no ser así, corre el riesgo de caer en el abandono u olvido y con el paso del tiempo a perder

su significado o razón de ser.

En el caso de las esculturas de menor escala como las que encontramos en diversas plazas, parques, glorietas, camellones o en algunas banquetas, que fueron simplemente sembradas sin considerar las condiciones del sitio y mucho menos a sus ciudadanos, es posible que sean ignoradas, rechazadas o simplemente que con el paso del tiempo se hagan “invisibles” a la vista de los ciudadanos sin causar ninguna emoción para bien o para mal.

Cuando la obra tiene un mensaje claro de acuerdo a las capacidades artísticas, ideológicas, culturales, sociales y/o políticas de su autor y tiene que ver con el sitio y sus vecinos, es muy probable que se consiga transmitir el mensaje del artista y por lo tanto conseguir un sentido de apropiación por parte de los ciudadanos, como ya se mencionó anteriormente “en muchos casos, el arte que no es entendido, es rechazado” y éste rechazo se expresa con vandalismo y grafiti.



Con el objetivo de tratar de responder a las preguntas: ¿que le impacta de una escultura o monumento a un ciudadano? y ¿porqué la tiene en su memoria? Plantee una encuesta que considere elementos de ubicación, características formales y significado, así como el perfil del ciudadano.



“Memorial Contra la Violencia en México” / 2012 / Arqs. Julio Gaeta, Luby Springal y Ricardo López / México, D.F. / Fotos: José Antonio Rage

5.1 ENCUESTA

IMPACTO DE LA ESCULTURA URBANA EN EL CIUDADANO

MENCIONE LAS 5 ESCULTURAS O MONUMENTOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO QUE MÁS LE IMPACTEN O GUSTEN

1	2	3	4	5
LA RECUERDA POR SU: Numerar en orden de importancia	LA RECUERDA POR SU:	LA RECUERDA POR SU:	LA RECUERDA POR SU:	LA RECUERDA POR SU:
<input type="checkbox"/> ubicación	<input type="checkbox"/> ubicación	<input type="checkbox"/> ubicación	<input type="checkbox"/> ubicación	<input type="checkbox"/> ubicación
<input type="checkbox"/> forma	<input type="checkbox"/> forma	<input type="checkbox"/> forma	<input type="checkbox"/> forma	<input type="checkbox"/> forma
<input type="checkbox"/> tamaño	<input type="checkbox"/> tamaño	<input type="checkbox"/> tamaño	<input type="checkbox"/> tamaño	<input type="checkbox"/> tamaño
<input type="checkbox"/> color	<input type="checkbox"/> color	<input type="checkbox"/> color	<input type="checkbox"/> color	<input type="checkbox"/> color
<input type="checkbox"/> significado	<input type="checkbox"/> significado	<input type="checkbox"/> significado	<input type="checkbox"/> significado	<input type="checkbox"/> significado
<input type="checkbox"/> otro:	<input type="checkbox"/> otro:	<input type="checkbox"/> otro:	<input type="checkbox"/> otro:	<input type="checkbox"/> otro:
especificar	especificar	especificar	especificar	especificar

MENCIONE LAS 5 ESCULTURAS O MONUMENTOS EN EL MUNDO QUE MÁS LE IMPACTEN O GUSTEN

1	2	3	4	5
LA RECUERDA POR SU: Numerar en orden de importancia	LA RECUERDA POR SU:	LA RECUERDA POR SU:	LA RECUERDA POR SU:	LA RECUERDA POR SU:
<input type="checkbox"/> ubicación	<input type="checkbox"/> ubicación	<input type="checkbox"/> ubicación	<input type="checkbox"/> ubicación	<input type="checkbox"/> ubicación
<input type="checkbox"/> forma	<input type="checkbox"/> forma	<input type="checkbox"/> forma	<input type="checkbox"/> forma	<input type="checkbox"/> forma
<input type="checkbox"/> tamaño	<input type="checkbox"/> tamaño	<input type="checkbox"/> tamaño	<input type="checkbox"/> tamaño	<input type="checkbox"/> tamaño
<input type="checkbox"/> color	<input type="checkbox"/> color	<input type="checkbox"/> color	<input type="checkbox"/> color	<input type="checkbox"/> color
<input type="checkbox"/> significado	<input type="checkbox"/> significado	<input type="checkbox"/> significado	<input type="checkbox"/> significado	<input type="checkbox"/> significado
<input type="checkbox"/> otro:	<input type="checkbox"/> otro:	<input type="checkbox"/> otro:	<input type="checkbox"/> otro:	<input type="checkbox"/> otro:
especificar	especificar	especificar	especificar	especificar

ESPECTADOR

SEXO:

M H

EDAD:

10-19 / 20-39 / 40-59 / 60+

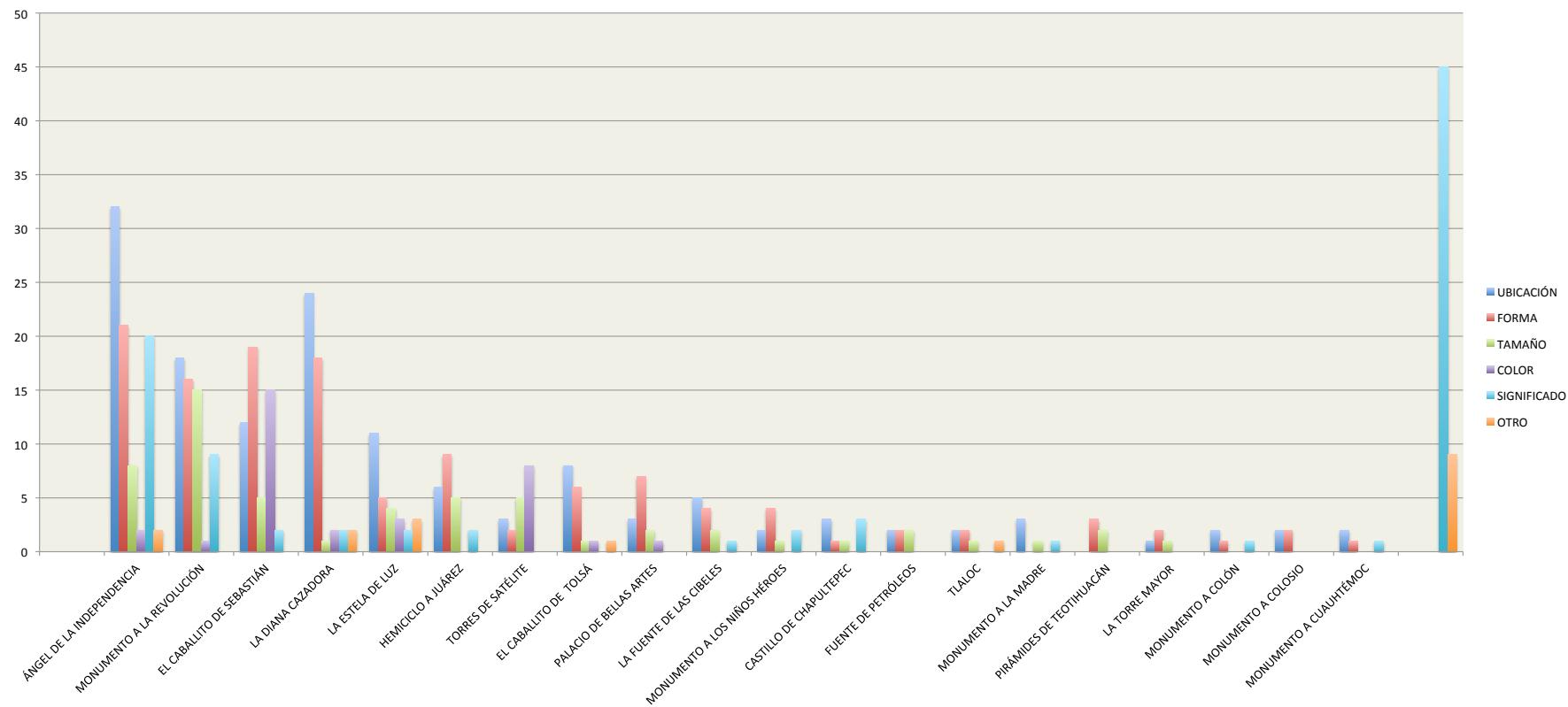
ESCOLARIDAD:

prim sec prepa lic ó+

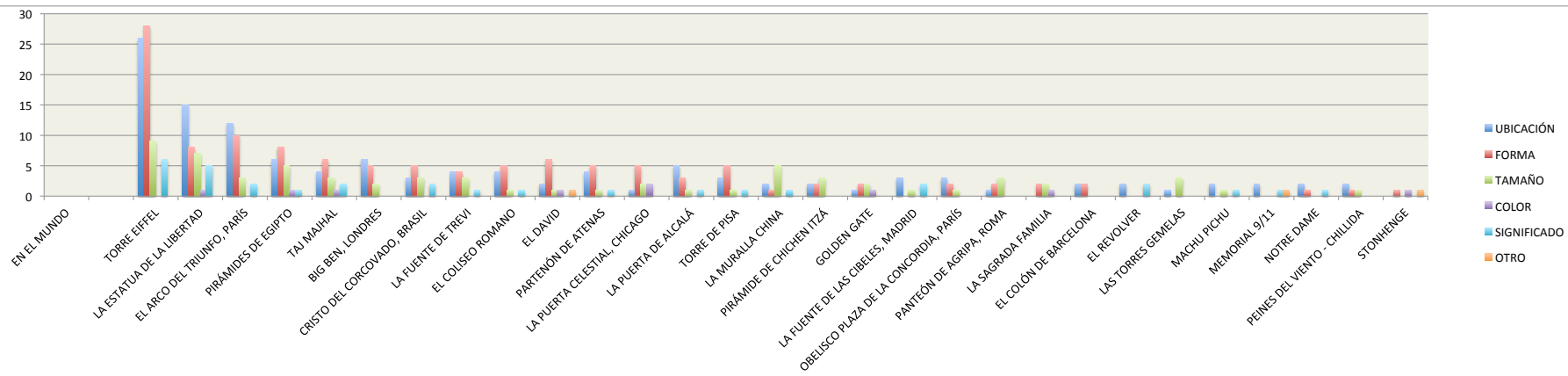
OCUPACIÓN

RESULTADOS DE LA ENCUESTA SOBRE EL IMPACTO DE LA ESCULTURA URBANA

EN MÉXICO	UBICACIÓN	FORMA	TAMAÑO	COLOR	SIGNIFICADO	OTRO	TOTAL	%	
1	ÁNGEL DE LA INDEPENDENCIA	32	21	8	2	20	2	85	20.68%
2	MONUMENTO A LA REVOLUCIÓN	18	16	15	1	9		59	14.36%
3	EL CABALLITO DE SEBASTIÁN	12	19	5	15	2		53	12.90%
4	LA DIANA CAZADORA	24	18	1	2	2	2	49	11.92%
5	LA ESTELA DE LUZ	11	5	4	3	2	3	28	6.81%
6	HEMICICLO A JUÁREZ	6	9	5		2		22	5.35%
7	TORRES DE SATELITE	3	2	5	8			18	4.38%
8	EL CABALLITO DE TOLSA	8	6	1	1		1	17	4.14%
9	PALACIO DE BELLAS ARTES	3	7	2	1			13	3.16%
10	LA FUENTE DE LAS CIBELES	5	4	2		1		12	2.92%
11	MONUMENTO A LOS NIÑOS HÉROES	2	4	1		2		9	2.19%
12	CASTILLO DE CHAPULTEPEC	3	1	1		3		8	1.95%
13	FUENTE DE PETRÓLEOS	2	2	2				6	1.46%
14	TLALOC	2	2	1			1	6	1.46%
15	MONUMENTO A LA MADRE	3		1		1		5	1.22%
16	PIRÁMIDES DE TEOTIHUACÁN		3	2				5	1.22%
17	LA TORRE MAYOR	1	2	1				4	0.97%
18	MONUMENTO A COLÓN	2	1			1		4	0.97%
19	MONUMENTO A COLOSIO	2	2					4	0.97%
20	MONUMENTO A CUAUHTÉMOC	2	1			1		4	0.97%
TOTALES		141	125	57	33	45	9	410	100%



EN EL MUNDO	UBICACIÓN	FORMA	TAMAÑO	COLOR	SIGNIFICADO	OTRO	TOTAL	%	
1	TORRE EIFFEL	26	28	9		6		69	19.9400%
2	LA ESTATUA DE LA LIBERTAD	15	8	7	1	5		36	10.4000%
3	EL ARCO DEL TRIUNFO, PARÍS	12	10	3		2		27	7.8000%
4	PIRÁMIDES DE EGIPTO	6	8	5	1	1		21	6.0700%
5	TAJ MAJHAL	4	6	3	1	2		16	4.6200%
6	BIG BEN, LONDRES	6	5	2				13	3.7600%
7	CRISTO DEL CORCOVADO, BRASIL	3	5	3		2		13	3.7600%
8	LA FUENTE DE TREVÍ	4	4	3		1		12	3.4700%
9	EL COLISEO ROMANO	4	5	1		1		11	3.1800%
10	EL DAVID	2	6	1	1		1	11	3.1800%
11	PARTENÓN DE ATENAS	4	5	1		1		11	3.1800%
12	LA PUERTA CELESTIAL, CHICAGO	1	5	2	2			10	2.8900%
13	LA PUERTA DE ALCALÁ	5	3	1		1		10	2.8900%
14	TORRE DE PISA	3	5	1		1		10	2.8900%
15	LA MURALLA CHINA	2	1	5		1		9	2.6000%
16	PIRÁMIDE DE CHICHEN ITZÁ	2	2	3		1		7	2.0200%
17	GOLDEN GATE	1	2	2	1			6	1.7300%
18	LA FUENTE DE LAS CIBELES, MADRID	3		1		2		6	1.7300%
19	OBELISCO PLAZA DE LA CONCORDIA, PARÍS	3	2	1				6	1.7300%
20	PANTEÓN DE AGRIPIA, ROMA	1	2	3				6	1.7300%
21	LA SAGRADA FAMILIA		2	2	1			5	1.4500%
22	EL COLÓN DE BARCELONA	2	2					4	1.1600%
23	EL REVOLVER	2				2		4	1.1600%
24	LAS TORRES GEMELAS	1		3				4	1.1600%
25	MACHU PICHU	2		1		1		4	1.1600%
26	MEMORIAL 9/11	2			1	1		4	1.1600%
27	NOTRE DAME	2	1			1		4	1.1600%
28	PEINES DEL VIENTO - CHILLIDA	2	1	1				4	1.1600%
29	STONHENGE		1		1		1	3	0.8700%
TOTALES		120	119	64	9	31	3	346	100%



Notas: La suma de votos por obra no corresponde al número de encuestados porque se consideraron las dos primeras opciones de categorías de cada encuesta y en algunos casos, sólo convotaron por una.

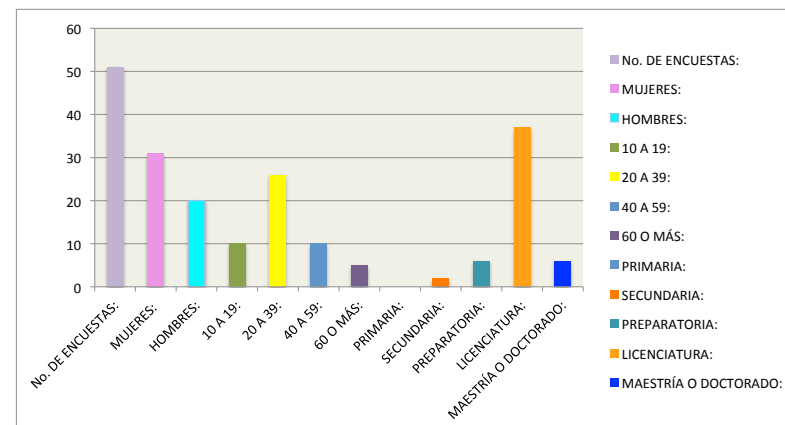
Se eliminaron de la lista las obras que solamente obtuvieron uno o dos votos en la encuesta.

En México: La Giganta de José Luis Cuevas, Los Indios Verdes, La Palma de Reforma, La Bandera Monumental de Campo Marte, La Fuente de los Hongos (desaparecida), Monumento a Clouthier en Insurgentes, Torre Latinoamericana, La Fuente de los Coyotes en Coyoacan, Zócalo de la Cd. de México, Pájaro de Juan Soriano, Caras de Joaé Luia Cuevas en Altavista, La Puerta de Chihuahua de Sebastian, Catedral Metropolitana, Cárcamo de Chapultepec, Las Alas de la Ciudad de Jorge Marín, Cocodrilo de Leonora Carrington, La Torre de Petroleos

En el Mundo: La Sirenita de Copenhague, Escultura de la Piña en el Vaticano, Escultura de Abraham Lincoln, WA., Caballito Gordo de Botero., Templo de Luxor, Rinoceronte en la explanada del Museo D'Orsay, Gallo Azul en Trafalgar Square, El Arco de Constantino, El Pensador de Rodin, Edificio Turning Torso en Barcelona, Buda Gigante en Hong Kong, Imhotep Estudiando, Basílica de San Pedro, El Beso de Rodin, Columna de Nelson, Tumba de Napoleón, La Pirámide del Louvre, Plaza Roja de Moscú, Niño Orinando en Bruselas, Jardines de Versalles, Catedral de Santiago de Compostela Ciudad de Petra, London Eye, Muro de Berlín, Piazza Navona, El puente de Alejandro III, Eros en Picadilly, La Capilla Sixtina, Palacio de los Soviets, Santa Sofía en Estambul

Aplicación de la encuesta: Diciembre de 2014 (Internet) y Abril-Mayo de 2015 directa.

No. DE ENCUESTAS:	51
SEXO	
MUJERES:	31 60.80%
HOMBRES:	20 39.20% 100.00%
EDADES	
10 A 19:	10 19.60%
20 A 39:	26 51.00%
40 A 59:	10 19.60%
60 O MÁS:	5 9.80% 100.00%
ESCOLARIDAD	
PRIMARIA:	0 0.00%
SECUNDARIA:	2 3.92%
PREPARATORIA:	6 11.77%
LICENCIATURA:	37 72.54%
MAESTRÍA O DOCTORADO:	6 11.77% 100.00%
OCUPACIÓN	
AMA DE CASA	3 5.89%
EMPLEADO	4 7.84%
ESTUDIANTE	31 60.78%
PROFESIONISTA	11 21.57%
OTROS	2 3.92% 100.00%
51	



5.3 CONCLUSIONES DE LA ENCUESTA

Consideraciones generales:

- La encuesta se diseñó considerando dos clasificaciones principales: obras en la Ciudad de México y a nivel mundial.
- Los puntos que se consideraron para evaluar el impacto fueron por su: ubicación, forma, tamaño, color, significado u otro.
- También se consideraron los puntos relativos al perfil del espectador, por sexo, edad, escolaridad y ocupación.
- El formulario se aplicó de dos maneras: por internet con 7 respuestas y por aplicación directa 44.
- La encuesta se aplicó a 12 alumnos del Departamento de Arquitectura de la UIA para que las respondieran ellos y sus familias: padre, madre, hermanos y personal de servicio.
- También se aplicaron algunas encuestas al personal de una empresa multinacional privada en la Colonia del Valle.
- Las mujeres mostraron mejor disposición para contestarla.
- El mayor porcentaje de respuestas lo dieron los estudiantes universitarios a nivel de licenciatura y profesionistas en edades de 20 a 39 años de edad.
- Es de llamar la atención que se mencionaron tanto en México como en el mundo, no sólo monumentos y esculturas sino también plazas, jardines y edificios arquitectónicos que la gente consideró como tales, ya sea por su ubicación, forma, tamaño o significado.
- Algunas de las personas que no tenían conocimiento de las esculturas a nivel mundial se negaron a responder la encuesta.
- Los resultados de la encuesta podrán variar dependiendo en la zona en donde se aplique nuevamente o por el nivel socio-económico y cultural de los encuestados.

ESCULTURAS EN LA CIUDAD DE MÉXICO

- Se mencionaron mayoritariamente 20 obras y 7 con un voto.
- **“El Ángel de la Independencia”** (Arq. Antonio Rivas Mercado) obtuvo la mayoría de votos, principalmente por su ubicación seguido por la forma y significado.
- La ubicación del Ángel de la Independencia en la Avenida Paseo de la Reforma -con su vista principal en el sentido de Nor-orienta al Sur-poniente- y su intersección con las calle de Florencia al Sur y Río Tiber al Norte, se ha convertido al paso de los años en un centro de reunión para concentraciones masivas, ya sea para festejar o protestar por gente de todas las edades y clases sociales, lo que lo ha convertido en un sitio de referencia.
- La imagen del Ángel como símbolo institucional de la ciudad, le ha dado mucha proyección, no sólo a nivel local, sino nacional e internacional inclusive.
- La carga histórica con la que cuenta, hace que esté presente en la mente de todos los mexicanos como el monumento nacional por excelencia.
- Como segundo lugar en la preferencia de los encuestados está el **“Monumento a la Revolución”**, otro símbolo nacional que fue seleccionado primeramente por su ubicación, seguido por la forma y tamaño.
- La reciente restauración del monumento (M.Arq. Gabriel Mérgo Basurto), renovación de la Plaza de la República y la modernización de Museo Nacional de la Revolución y construcción de un estacionamiento para 700 autos y todo su entorno (Arq. Enrique Lastra), lo han convertido en uno de los espacios públicos más visitados por muchos capitalinos y turistas nacionales y extranjeros.
- En términos de ubicación, el monumento remata el eje visual que se tiene desde el Zócalo, Av. Madero, Av. Juárez pasando por la Alameda, el cruce con Paseo de la Reforma y por último Calle y Plaza de la República.
- El tercer lugar lo ocupa la escultura de **“El Caballito”** del escultor Sebastián, seleccionada primeramente por su

forma, seguido del color y por último por su ubicación.

- Vale la pena resaltar que es la única obra de todas las mencionadas, en la que el color junto con la forma, son factores de memoria que impactaron en el gusto de los ciudadanos, esto, a pesar de que en el momento de su instalación, fueron motivo de mucha controversia en la opinión pública.
- El cuarto lugar de las preferencias lo ocupó la escultura de “**La Diana Cazadora**”, seleccionada en primera instancia por su ubicación y en segundo lugar por su forma. Esta escultura ha estado en repetidas ocasiones en boca de la opinión pública tanto por sus cambios de ubicación por motivos viales, como por la representación física y los mitos sobre la modelo de la escultura. La censura de muchos conservadores ha llegado en repetidas ocasiones al límite de vestir el cuerpo de la figura femenina desnuda de la Diana, situación que todavía se repite ocasionalmente.
- El quinto lugar lo ocupa “**La Estela de Luz**”, este monumento creado para festejar el Bicentenario de la

Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana fue recordado primeramente por su ubicación, forma y tamaño y no por su significado, siendo éste el motivo principal de su creación y causa por la que ha sido severamente criticado, además por su elevado costo. (mencionado en la clasificación de “otros”).

- La diferencia de porcentaje entre el monumento más votado -El Ángel de la Independencia- y el menos votado - La Estela de Luz- de los cinco primeros lugares, es de 13.87 puntos porcentuales, lo que representa una diferencia entre ellos del 67%.
- Vale la pena recalcar que en la lista de los monumentos y esculturas seleccionados por los encuestados, muchos de los monumentos de carácter histórico que tiene la ciudad, tuvieron muy pocas menciones, lo que quiere decir desde mi particular punto de vista, que cada vez son menos recordados y apreciados por los ciudadanos.

ESCULTURAS EN EL MUNDO

- Se mencionaron mayoritariamente 29 obras y 30 con un voto.
- “**La Torre Eiffel**” obtuvo la mayoría de votos, principalmente por su forma seguido por su ubicación, tamaño y significado.
- La forma y silueta de la Torre son mundialmente conocidas y prácticamente cualquier persona con una educación escolar media puede reconocerla.
- La Torre al paso de los años, después de su controversial construcción para la Exposición Universal de París en 1889, ha ganado fama nacional e internacional, al grado de ser el símbolo de la ciudad de París y de toda Francia y uno de los monumentos más conocidos en todo el mundo.
- La imagen de la Torre se ha explotado comercialmente con mucho éxito en toda clase de recuerdos (*souvenirs*) por lo que permanece en la memoria de todo el que la ha visto.
- Es un punto de identificación y referencia urbana en todo París.
- Como segundo lugar en la preferencia de los encuestados está la **Libertad iluminando al mundo**, mejor conocida como “**Estatua de la Libertad**” en la isla de la Libertad al sur de Manhattan en la ciudad de Nueva York, USA, el que fue considerado por lo encuestados primeramente por su ubicación seguido por su forma, tamaño y significado.
- Al igual que la Torre Eiffel es uno de los monumentos más conocidos en todo el mundo, regalo de los franceses a los estadounidenses en 1886 para celebrar el centenario de la declaración de su independencia.
- Funcionó como faro hasta 1902 y sigue siéndolo metafóricamente y poéticamente ya que es un elemento de identidad para todos los estadounidenses.
- Es tal la fuerza de su imagen, que también ha sido fuertemente explotada desde el punto de vista comercial.
- El tercer lugar lo ocupa el “**Arco del Triunfo**” de la ciudad de París, seleccionado primeramente por su ubicación, seguido por la forma, tamaño y significado.

- Su ubicación es clave en la ciudad y forma parte del eje urbano más importante de París -Los Campos Elíseos- siendo éste, además, uno de los más bellos del mundo.
- Es de llamar la atención, que su significado fue uno de los factores que menos enunciaron los encuestados, siendo éste el motivo principal de su construcción entre 1806 y 1836 por orden de Napoleón Bonaparte para conmemorar la victoria en la batalla de Austerlitz.
- Junto con la Torre Eiffel es uno de los monumentos más importantes de toda Francia.
- **“Las Pirámides de Egipto”** fueron mencionadas por los encuestados en cuarto lugar, primeramente por su forma, seguidos de su ubicación, tamaño, color y significado.
- La geometría de sus formas son sin lugar a dudas muy fáciles de asimilar y recordar para cualquier persona.
- Al igual que otros de los monumentos anteriormente citados, son símbolo de su país.
- Son, de todos los vestigios legados por los egipcios de la antigüedad, los más portentosos y emblemáticos monumentos de esta civilización y son consideradas una de Las 7 Maravillas del Mundo Antiguo.
- El quinto lugar en la selección de los encuestados está **“El Taj Mahal”** - Palacio de Corona- es un complejo de edificios construido entre 1631 y 1654 en la ciudad de Agra, India y fue seleccionado en primera instancia por los encuestados por su forma, seguido de ubicación, tamaño, significado y color.
- El imponente conjunto es un mausoleo que erigió el emperador musulmán Shah Jahan de la dinastía mogola en honor de su esposa favorita, Mumtaz Mahal.
- Nuevamente, el argumento principal para su ejecución, no fue el principal motivo de impacto en los encuestados, por lo que se puede deducir que la forma es uno de los elementos más significativos para recordar un monumento y/o escultura urbana.
- La diferencia de porcentaje de la obra más votada –La Torre Eiffel- y la menos votada –El Taj Mahal- de los cinco primeros lugares, es de 15.32 puntos porcentuales, lo que representa

diferencia entre ellos del 77%. Esta diferencia da una idea del abrumador impacto que tiene la Torre Eiffel como monumento en la preferencia de los encuestados.

Por último, vale la pena recalcar que si bien las encuestas tienen muchas variables, dependiendo de la zona donde se apliquen, el nivel socio-económico y cultural de los encuestados, sí dan una idea clara del impacto que tienen las esculturas y monumentos en ellos y cómo los conservan en su memoria personal y colectiva, ya sea por experiencias vividas o bien por los medios de comunicación que constantemente se lo recuerdan ya sea por fines publicitarios, políticos o socio-culturales. Lo importante, a fin de cuentas es, que todo ese patrimonio cultural se tenga presente en la vida y que se sienta orgullo o placer de contar con él, ya sea por su historia, su mensaje o cualidades estéticas que siempre serán alimento para el espíritu y motivo de felicidad.

6. PROPUESTA METODOLÓGICA

Uno de los objetivos que plantea el presente trabajo, es proponer un método para evaluar la inserción de un nuevo monumento o escultura urbana en el espacio público de las ciudades, para **lograr una adecuada integración en el contexto urbano** donde se pretenda ubicar y **lograr transmitir el mensaje correcto, para provocar un buen impacto en los ciudadanos.**

El método propondrá herramientas de análisis y dará lineamientos que sirvan también para **evaluar la presencia de los ya instalados**, para mejorar sus condiciones o promover su reubicación o remoción del mismo si el caso lo amerita.

Hoy en día la autorización institucional para instalar un monumento o escultura en el espacio público del Distrito Federal recae en el **Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos de la Ciudad de México** (COMAEP) dependiente de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda del D.F. (SEDUVI) y en el caso de los Estados, dicha autorización recae en las autoridades locales,

quienes tienen sus propias reglas y requisitos.

El primer paso es conocer al promotor del proyecto: **quién, porqué, para quién y en donde** se propone la inserción de una escultura.

En la mayoría de los casos, los proyectos son promovidos por los mismos artistas y/o la sociedad civil, quienes se acercan con los gobernantes de las distintas secretarías o instituciones y son ellos quienes contratan directamente a un escultor, arquitecto y/o urbanista, ya sea para diseñar una escultura o monumento como elemento aislado y en el mejor de los casos formando parte de un proyecto integral de regeneración urbana promovido por ellos o por el mismo gobierno.

Hay ocasiones en que las obras son donadas por el autor, por particulares o por gobiernos de otros países, siendo éstas, en muchos casos, ajenas al sitio y a sus habitantes. El gobierno, al aceptarlas, adquiere el compromiso moral de instalarlas, aún sin importar la calidad artística de la obra y de la aceptación o rechazo de los vecinos del lugar. Situación políticamente delicada sin duda alguna, que los

políticos y/o diplomáticos involucrados deben afrontar, para que las autoridades competentes puedan cumplir objetivamente la función que les corresponde.

Si la obra no cumple con las condiciones y lineamientos necesarios, no debe instalarse, porque es así, como muchas ciudades se han llenado de objetos indeseables.

Ante la iniciativa para instalar, reubicar o modificar una escultura, monumento o su emplazamiento en el espacio urbano, ya sea como parte de un proyecto de regeneración urbana o como elemento aislado, éste debe considerar cuando menos los siguientes puntos y acciones:

1. Objetivo de la escultura.

- Definir con claridad los conceptos, objetivos y el mensaje que se desee transmitir a los ciudadanos.

2. Temática: significado del sitio actual / significativo nuevo.

- Trabajar con la comunidad del sitio, para conocer el significado que tiene ese lugar para ellos, sus necesidades, aspiraciones e identidad.

3. Impacto territorial deseado.

- Plantear el radio de impacto o influencia territorial que se pretenda alcanzar: propio, local, barrio o colonia, ciudad, país o mundial. (Ver tabla de radios de influencia)

4. Secuencias de observación.

- Estudiar las posibles secuencias de observación de la escultura en relación a la velocidad: peatón (5 km/h); ciclista (15 km/h) y automovilista (60 km/h).

5. Contexto urbano inmediato a la ubicación de la obra.

- Analizar el contexto urbano inmediato considerando su escala, dimensiones, formas y materiales.

6. Emplazamiento.

- Analizar el sitio del emplazamiento de la obra considerando: movilidad, confort, protección y cruceros. (Ver tabla de herramientas accesibilidad, visión movilidad a una escultura).

7. Paisajismo.

- Analizar el paisaje natural, la vegetación y árboles existentes o futuros, para que no interfieran con la visibilidad de la obra.

8. Historicidad / Actuación en sitios históricos / Integración.

- Respetar y dialogar con la identidad de los sitios patrimoniales, mediante el estudio de sus antecedentes históricos para que sean considerados en la propuesta a desarrollar. (En su caso).

9. Memoria / Temática identificativa / Impacto esperado.

- Proponer una temática con signos de identidad en la escultura, acordes con la identidad de los residentes o el sitio, para que generen memoria ciudadana.

10. Características plásticas de la obra.

- Elaborar el diseño, la memoria descriptiva, la propuesta económica y una maqueta de la escultura y su contexto inmediato a partir del diagnóstico hecho, conside-

rando los análisis previos, todo ello para su revisión ante las autoridades competentes.

Los puntos y acciones antes sugeridos, son tan sólo un punto de partida como herramientas de análisis para una posible reflexión posterior que potencialmente los pueda llevar más lejos.

Es responsabilidad del artista y/o del equipo de trabajo involucrado, llevar a cabo un buen análisis de lo antes mencionado para de ahí concluir en un diagnóstico que les de los lineamientos necesarios para concebir, desarrollar y resolver su propuesta plástica. Al cumplir con lo anterior, el nivel de aceptación de la ciudadanía tendrá mayores posibilidades de éxito, siempre y cuando la obra sea de buena calidad plástica.

La aceptación y construcción de memoria es orgánica y paulatina y se va dando con el tiempo, la identificación de los ciudadanos con la obra, es día a día y su éxito como elemento de identidad o referencia, se irá consolidando con el mismo.

Las obras con radio de impacto o influencia propio, local o de barrio y colonia,

pueden reflejar más rápidamente el grado de aceptación o rechazo que las obras con radio de impacto a nivel ciudad, país o mundo, ya que éstas, por su escala y dimensiones, están casi siempre relacionadas con proyectos de regeneración urbana, en la cuál intervienen muchos más factores y donde la escultura, probablemente es sólo un elemento entre muchos otros, pero que, sin duda alguna, contribuyen en gran medida a enriquecer y embellecer las ciudades, dando a la gente elementos de referencia, identidad y orgullo ciudadano.

RADIOS DE INFLUENCIA DE UNA ESCULTURA URBANA

P .Las esculturas que entran en el radio de un ámbito propio, por lo general son de escala pequeña y para su apreciación, se requiere mantener una distancia corta con el espectador.
R . Muchas de ellas son figurativas y generan situaciones que provocan una intercomunicación cercana con el espectador de diversas formas.
O .Por su escala, dimensiones y cercanía con la que son observadas son susceptibles de tener un cierto grado de detalle que no pasa desapercibido por el observador.
P .Las obras que se ubican en este radio de acción por lo general son apreciadas por peatones.
I .Hoy en día, las estatuas y bustos de personajes históricos en esta situación, pasan desapercibidas para la mayoría de los ciudadanos.



"Las alas de la ciudad" Jorge Marín / Paseo de la Reforma, México, D.F.



"El banco de Chopin" Adam Myjak / Plaza San Francisco, La Habana, Cuba



"El lustra botas" 2003 Olga Inés Arango / Ayuntamiento de Medellín, Colombia

L .En el radio local encontramos esculturas que pueden tener una mayor escala que las de ámbito propio sin llegar a ser de grandes dimensiones, se encuentran generalmente en plazas peatonales lo que permite una interacción cercana del observador con la obra.
O .Su presencia es notoria en el espacio público de la plaza lo que les da una cierta singularidad cuando es la única obra en la misma y son un punto de referencia para los ciudadanos de la localidad.
C .También son muy usadas en las plazas de acceso a muchos edificios corporativos y/o gubernamentales y en muchos casos se constituyen como distintivos de las mismas.
A .En este rango actualmente hay una tendencia más fuerte a esculturas abstractas que figurativas.



"ST" 1996 Pablo Kubli / Av Insurgentes y Kansas, Col. Nápoles, México, D.F.



"Estatua de Antonio Gades" / José Villa Soberón, Plaza de la Catedral, La Habana, Cuba



"La Escucha" Henri Miller / Plaza René Cassin, Le Halle, París, Francia

B .La escala de las obras dentro del rango de barrio o colonia es mayor que en las anteriores, condición necesaria para tener una mayor presencia en el espacio público.
A . Dichas obras deben tener características estéticas singulares con las que los ciudadanos se identifiquen.
R .Las esculturas y monumentos que se encuentran en este radio de acción, le dan identidad al mismo, sin ellas el sitio no sería el mismo y sus habitantes perderían el sentido de pertenencia.
O .Cuando las obras forman parte de un proyecto de regeneración urbana integral logran un mayor nivel de aceptación de los residentes y se convierten también en polos de atracción turística.



"Kiosco Morisco" José Ramón Ibarola / Santa María la Ribera, México, DF.

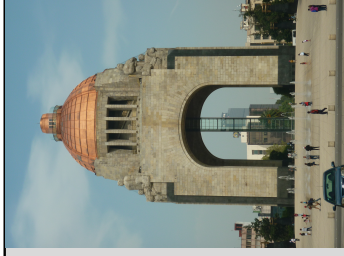


"Puerta Celestial" Anish Kapoor / Millennium Park, Chicago, EU



"Monumento a los Fueros Vascos" Luis Peña Ganchequi y Eduardo Chillida / España

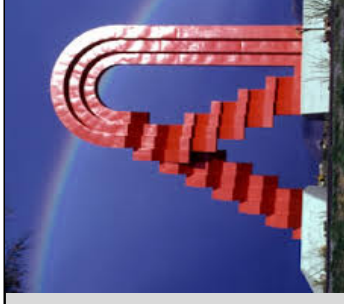
C .Las esculturas y monumentos ubicados en este radio de acción tienen una escala muy importante en la ciudad y su silueta forma parte del horizonte de la misma.
I .Dadas sus dimensiones, forma, color, etc., normalmente adquieren gran notoriedad en el perfil del paisaje urbano constituyéndose como puntos de referencia urbana (hitos).
U .Cuando forman parte de proyectos de regeneración urbana, son considerados como elementos rectoros en la composición de los mismos.
D .Gracias a su presencia y fuerza expresiva, en la mayoría de los casos llegan a convertirse en símbolos de las ciudades en donde se encuentran.



"Monumento a la Revolución" Carlos Obregón Santacilia / México, DF.



"Arco de San Luis Missouri" Eero Saarinen / USA



"Puerta de Chihuahua" Sebastián / México

P .Las esculturas y monumentos en el radio de impacto a nivel país, tienen las mismas propiedades que en el radio de ciudad, sin embargo por circunstancias especiales en cada caso alcanzan gran notoriedad.
A .Su ubicación urbana, su significado histórico, sus valores estéticos, son algunos de los elementos por lo que se han convertido en hitos nacionales, con los que los ciudadanos del todo el país se identifica y los acepta como propios.
Í .Por el prestigio y nivel de aceptación con el que cuentan, su imagen es usada a nivel nacional para fines publicitarios, turísticos, comerciales y políticos inclusive.
S .Por el prestigio con el que cuentan son polos de atracción turística y/o como lugares de referencia y concentración de gente para celebraciones festivas o de protesta nacional.



"Ángel de la Independencia" Antonio Rivas Mercado / México, DF.



"Monumento a Lincoln" Henry Bacon / Washington, USA



"Monumento a José Martí" Sircy y Enrique Varela / Pza. Revolución, La Habana, Cuba

M .Las esculturas y monumentos que alcanzan un radio de impacto mundial, tienen las mismas propiedades que en el radio de ciudad y país, pero es tan fuerte su presencia y notoriedad plástica y simbólica que trasciende las fronteras nacionales y se proyectan a nivel mundial.
U .Algunas de ellas ganaron proyección internacional por el éxito de su concepción artística y/o simbólica, en el momento de su ejecución.
N .En perspectiva histórica hay casos que han perdido notoriedad por circunstancias particulares y las más, han incrementado su fama nacional e internacional al grado de no poder imaginar esas ciudades sin su presencia.
D .En la mayoría de los casos el tiempo ha sido un gran aliado para que los ciudadanos aceptaran obras que en un principio rechazaron.



"Torres de Satélite" Mathias Goeritz y Luis Barragán / Edo. Mexico



"Estatua de la Libertad" Frédéric Auguste Bartholdi y Gustave Eiffel / Nueva York EU



"Torre Eiffel" Gustave Eiffel / París, Francia

HERRAMIENTA DE MOVILIDAD:*

VISION Y ACCESIBILIDAD A UNA ESCULTURA.

CALLE, BANQUETA, CAMELLÓN,
PLAZA, GLORIETA

PAVIMENTACIÓN

- ¿Anchos suficientes?
- ¿Superficies incluyentes?
- ¿Obstáculos físicos?

LEGIBILIDAD

- ¿Buena orientación?
- ¿Movimientos lógicos, secuencia visual?
- ¿Buena iluminación nocturna?

DISEÑO INCLUYENTE

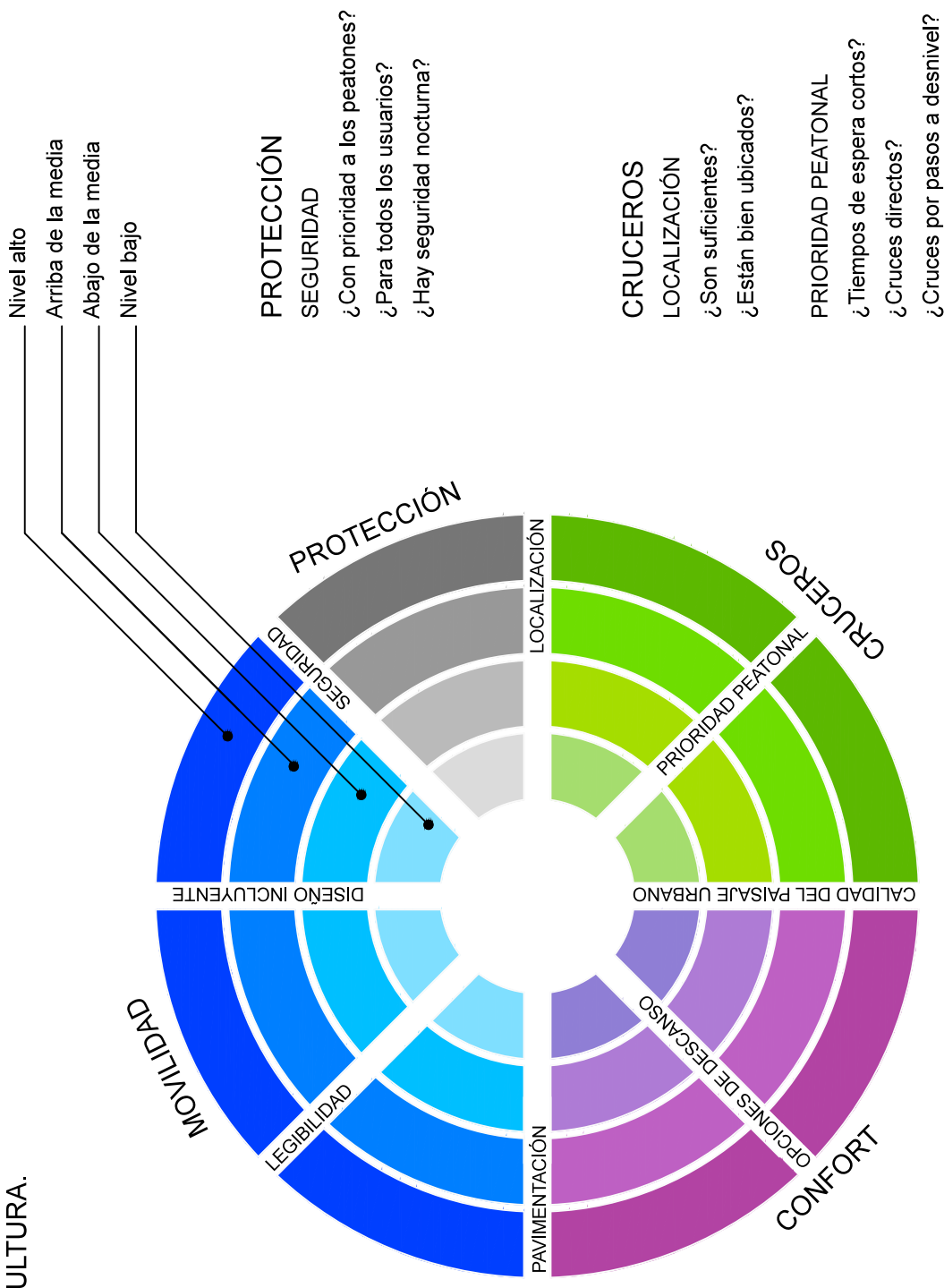
- ¿Guarniciones?
- ¿Tipos de superficies, Texturas?
- ¿Pavimento táctil?

CONFORT

- ¿Bancas públicas?
- ¿Otras opciones para sentarse ?
- ¿Cafés en el exterior?
- ¿Contaminación sonora?

CALIDAD DE AMBIENTE

- ¿Vegetación y Árboles?
- ¿Calidad del mobiliario urbano: bancas, basureros, luminarias, etc.?
- ¿Fachadas activas: abiertas y con comunicación a la calle?
- ¿Contexto urbano inmediato: escala, dimensiones, formas y materiales?



Basado en Walkability tool / Ghel Architects.

*Walkability se tradujo en Movilidad.

6.2.1 CONTENIDO DE LA GRÁFICA DE HERRAMIENTAS DE MOVILIDAD.

Visión y accesibilidad a una escultura.

La gráfica está basada en “Walkability tool” del despacho Ghel Architects, pero se añadieron conceptos pertinentes para los objetivos del presente trabajo.

La traducción de “Walkability” como “Movilidad” no es del todo precisa, porque en inglés el término se refiere al hecho de “caminable” es un lugar y todo lo que ello implica en términos de seguridad, confort, ambiente, etc., (lo que quiere decir que se refiere más concretamente a los peatones) y en español, en cambio, el término “Movilidad” es más genérico, porque puede ser tanto peatonal, como vehicular (autos, bicicletas, etc.) tanto como para transporte público y privado, incluyendo –también– las cualidades antes mencionadas.

Para los fines del presente trabajo el término “Movilidad” es adecuado porque incluye los distintos medios por los que se puede acceder al sitio en donde se encuentra una escultura o monumento y también, a fin de cuentas, todos somos peatones en algún momento. Tuve

conocimiento de la gráfica -Walkability tool- en el taller (workshop) “Intervenir para mejorar” (2015), impartido por Henriette Vamberg del despacho Ghel Architects, para un caso de estudio en la Ciudad de México. Su aplicación es útil para analizar una determinada situación urbana, y de ahí generar un diagnóstico para poder resolverla. La valoración de los cuestionamientos señalados en la misma, se grafican para ver los puntos débiles o fuertes del estudio en cuestión y a partir de ellos concluir en el diagnóstico antes señalado.

Considero que la instrumentalización de dicha herramienta, con las añadiduras hechas y cuidando el enfoque para analizar el emplazamiento donde se ubica o donde se pretende ubicar una escultura o monumento, será de mucha utilidad para generar un diagnóstico más preciso de las fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas (FODA) del sitio en cuestión, con el objetivo de poder apreciar a plenitud la obra exhibida y establecer un diálogo con la ciudad y los habitantes que la ven y la sienten.

Sin embargo, hay que subrayar que el diagnóstico es sólo el punto de partida

para los profesionales involucrados: escultores, arquitectos, diseñadores urbanos y urbanistas para que les ayude a sustentar sus decisiones de diseño, apoyados con la investigación preliminar de acuerdo a los 10 puntos y acciones planteados en la propuesta metodológica, todo ello para garantizar un mejor resultado.

- En México, proliferan todo tipo de esculturas, monumentos y memoriales a lo largo y ancho del territorio nacional y la gran mayoría de ellos, ocupan el espacio público por decisión de algún funcionario en turno, ya sean por compromisos políticos, diplomáticos, económicos u otros y no en función de proyectos de regeneración y/o diseño urbano que consideren el sitio y los habitantes del mismo.
- En la actualidad, uno de los retos principales que enfrenta toda ciudad, es la dotación y el mantenimiento de espacios públicos accesibles, confortables y seguros para lograr un equilibrio urbano y mejorar las condiciones de vida de la población. En cuanto al uso, el espacio público tiene una dimensión política, social y cultural, así mismo permiten detonar relaciones sociales sanas, críticas y constructivas entre la población, ya que son espacios concebidos para el desarrollo, la recreación y el ocio.
- Es aquí donde la escultura urbana juega un papel muy importante, ya sea como marca urbana, punto de referencia, punto de interés, símbolo de identidad y/o sentido de lugar.
- Las ciudades son “organismos” sumamente dinámicos, que por su propia naturaleza difícilmente pueden ser controlados, pero que con lineamientos multidisciplinarios bien dirigidos pueden encauzar su desarrollo y crecimiento. Son en sí mismas un símbolo poderoso de una sociedad compleja, pero si están bien planeadas, pueden tener un intenso significado expresivo. Son siempre la manifestación física de grandes fuerzas en juego: económicas, políticas, sociales, medio ambientales, etc., y su principal atractivo al recorrerlas como ciudadano, es el encuentro fortuito, es saber que puedes recorrerlas libremente, pero que algo inesperado sucederá a lo largo del camino, que harás un descubrimiento; eso de algún modo, como dice Sir Norman Foster “es la magia de las ciudades”.
- La interacción del habitante de la ciudad con su entorno, también puede

- ser abordada a través de la percepción, tal como plantea el urbanista Kevin Lynch, para lo cual involucra las sensaciones visuales de color, forma, movimiento o polarización de la luz, al igual que otros sentidos, como el olfato, el oído, el tacto, la cinestesia, la sensación de gravedad, que le permiten al individuo generar un proceso de orientación a través de una imagen mental del medio que lo rodea, la cuál influye en el proceso de creación de memoria.
- Otra manera de entender la ciudad y sus espacios públicos, es a través de sus actividades, como propone el arquitecto danés Jan Gehl, el cuál las clasifica en actividades necesarias, opcionales y sociales, su entendimiento, manejo y combinación ayuda a que los espacios comunitarios y residenciales de las ciudades sean más significativos y atractivos. Los cambios recientes en los modos de vida en los espacios públicos se han incrementado dadas las nuevas condiciones físicas, de seguridad y confort en las sociedades urbanas.
 - Los espacios públicos en donde se despliega la vida diaria de una ciudad, es donde se deben concentrar la atención y el esfuerzo para garantizar a los ciudadanos protección, confort y disfrute.
 - Por último, podemos decir en relación a la ciudad como afirman Jordi Borja y Zaida Muxi, que “es la realización humana más compleja y significativa que hemos recibido de la historia”.
 - El arte de la memoria, heredado de los griegos, enseña a memorizar valiéndose de una técnica mediante la cual se imprimen en la memoria lugares e imágenes. La memoria de los lugares precede a la de las imágenes, a la cuál sirve de marco y de soporte. El patrimonio de una ciudad puede aludir perfectamente a los lugares donde cada habitante o grupo de ellos han depositado su memoria. Cada generación construye su ciudad en la memoria a partir de sus propias vivencias y o experiencias, por lo que una misma ciudad es diferente para cada

generación. La memoria urbana entendida como la suma de espacios, edificaciones y vivencias, es la única herramienta que construye identidad en una ciudad y es responsabilidad de cada generación de habitantes la coexistencia de todas las memorias. Es importante decir que también las ciudades son un sistema de comunicación con sus ciudadanos porque la ciudad no sólo funciona sino también comunica como bien lo señala Roland Barthes y desde ese ángulo podemos leer e interpretar en ella las numerosas huellas que van dejando sus habitantes a lo largo del tiempo. Por otro lado, podemos afirmar que a través del lenguaje artístico, es posible reforzar la imagen de la ciudad y despertar la consciencia creativa y estética de los ciudadanos.

- Para entender mejor la escultura actual es necesario remontarse a finales del siglo XIX, cuando la escultura tomó un nuevo rumbo ligado al movimiento pictórico del Impresionismo. Es, en primera instancia, Auguste Rodin quien supo introducir de entre todos sus colegas, los juegos lumínicos en sus

esculturas mediante la renovación de sus técnicas. Su arte rompió con todos los cánones académicos del momento. Los principales componentes de su obra son el movimiento y el manejo de la luz.

- A principios del siglo XX la escultura experimenta una revolución más radical gracias al Cubismo, que supone una ruptura con la tradición, la figura humana pierde presencia para dar paso a las formas geométricas, a la abstracción y el expresionismo.
- Es Constantin Brancusi, influenciado en su primera etapa por Rodin, e inspirado en el arte africano y su austera manera de comunicar, con una profunda abstracción geométrica, quien revolucionó la escultura para hacerla moderna.
- La cuestión de la escultura en el siglo XX fue abrir caminos, ampliar su campo y experimentar nuevos materiales. La contribución de los herederos del Cubismo y el Dadá, fue determinante para ello. Pero los Constructivistas fueron más allá por

crear un lenguaje propio de la vanguardia representado por las nuevas formas y técnicas y no por la evidencia del motivo. Su conquista es incorporar el espacio en el interior de la escultura, el volumen abierto que produce formas con continuidad espacial, posiciones sucesivas en las que la figura conquista fragmentos de espacio.

- En la búsqueda del movimiento heredado del constructivismo, surge la “Escultura Cinética” con los móviles de Calder, obras que se sostienen de manera inestable sobre un punto de apoyo y que giran con el viento, pero que ofrecen otra alternativa de expresión.
- En los años sesenta y setenta, se amplía el lenguaje del arte, más precisamente del lenguaje escultórico, su campo es expandido, los objetos son derivados, recuperados, reciclados, trabajados, modulados. El “Pop Art” nace en Estados Unidos teniendo a Claes Oldenburg como uno de sus pioneros, sus esculturas se generan a partir de la representación de objetos concretos. Este arte nació como una reacción al Expresionismo Abstracto por considerarlo vacío y elitista. Sin embargo, el Pop Art también es conocido como la continuación de algunos aspectos del Expresionismo Abstracto como la creencia en las posibilidades de hacer arte en obras de grandes proporciones. Pablo Picasso y Marcel Duchamp son algunos de los artistas considerados precursores del Movimiento Pop. Estos artistas intentaban buscar imágenes sencillas y reconocibles y elevarlas a la categoría de arte.
- En España, los dos escultores más importantes de los años sesenta y hasta nuestros días, fueron Eduardo Chillida y Jorge Oteiza. Chillida exploró conceptos como los del vacío y volumen, luz y sombra, límite e infinitud. Más allá de la materia y la forma, lo que quiso expresar Chillida a través de sus obras fue una concepción ética, mística y trascendental de la existencia. Por su parte, Oteiza hablaba de su escultura como vacío, un espacio desocupado en el que ha desaparecido la masa. Su

escultura adquiere dimensiones arquitectónicas en las que se funden la geometría, el espacio interno y la abstracción racional.

- La ciudad construída por el Movimiento Moderno, desatendió el espacio público, dejando vacíos urbanos sin función que traerían consecuencias para la escultura. Su relación con el ámbito urbano en la modernidad, no tiene ningún sentido, las obras son ubicadas al azar sin ningún análisis e investigación previos. Las esculturas en la modernidad, no atraen la atención y no establecen una relación con el entorno.
- A diferencia de la movilidad de la escultura moderna, los artistas contemporáneos tienen gran vitalidad y libertad en su lenguaje. La escultura se baja del pedestal y se ve obligada a relacionarse con su entorno tanto arquitectónico como natural. A partir de ese momento se rompen los vicios generados en el Movimiento Moderno, (no considerar el sitio) y la escultura se amplía hacia el emplazamiento. El ya mencionado Claes Oldenburg, Robert

Smithson, Christo y Richard Serra entre otros, buscan una relación más activa y radical entre escultura, lugar y significación.

- Hoy las creaciones artísticas en el espacio de la ciudad que nos hablan de la historia del lugar o de sus habitantes que conviven en él, son creaciones cada vez más comprometidas con la realidad, valorando el lugar y el usuario de las obras y por ello trabajan con temas relacionados con la identidad y la cotidianidad del público, aportando conciencia social. Como ejemplo de lo anteriormente dicho podemos citar las esculturas de Jaume Plensa y Anish Kapoor en el Parque Milenio de Chicago en los Estados Unidos (2004). Otro ejemplo paradigmático de identificación entre la obra y usuarios, es el célebre “The Vietnam Veterans Memorial” de Maya Lin, construído en Washington D.C. en 1981. Afortunadamente para el arte y los ciudadanos, cada vez se replican más ejemplos exitosos de ésta relación.

- “El Contra-monumento” es una práctica de concebir una obra en referencia a la memoria de un acontecimiento en el pasado. Su objetivo no es consolar sino provocar, no es permanecer inalterable sino cambiar, no es ser eterno sino desaparecer, no es ser ignorado sino demandar la atención de quienes lo vean y generar reflexión. El contra-monumento se burla de las memorias para toda la vida, es un monumento efímero. Como ejemplo podemos citar el monumento contra el fascismo en la ciudad de Hamburgo en Alemania, es el “Hamburg Monument” obra de Jochen Grez y Esther Grez. El monumento se auto consume, se va hundiendo en el suelo a medida que el público toma participación en él escribiendo mensajes hasta desaparecer.
- En la actualidad la relación existente entre escultura-ciudad ha pasado por un proceso de maduración que influye tanto las prácticas, como el discurso de los artistas enriqueciendo a unos y otros. Así, espacio, espacio público, lugar, sitio específico (site specific), escultura pública, intervención urbana, arte público, instalación, arte urbano, contra-monumento, son términos citados cuando hablamos de las expresiones artísticas en la ciudad en las últimas décadas.
- En el proceso de hacer ciudad, uno de los periodos que marcaron una forma nueva de hacer ciudad en México, fue el Porfiriato (1876-1910), en donde el país alcanzó esplendor económico principalmente. Se produjeron cambios muy significativos en la concepción del espacio público gracias a la introducción del tranvía como sistema de transporte público. La incorporación del arte dentro del espacio público empezó a ser más común con la aparición de diversos monumentos. Al término del Porfiriato, la Revolución permitió que se buscaran nuevas formas de expresión que marcaron un cambio significativo, para dejar en claro el rompimiento con el régimen dictatorial, lo que dio lugar a la llamada época neocolonial e indigenista con un marcado carácter nacionalista. (La pintura muralista fue gran promotora de las ideas nacionalistas.) Las artes

fueron parte fundamental en este cambio, tanto en la escultura como en la arquitectura, los escultores y arquitectos se sintieron obligados a formar parte de esa reinvencción de la Nación, con su trabajo aportaron nuevas ideas y colaboraron con lo que la pintura estaba logrando. La creación y establecimiento de la Academia de San Carlos en 1781 es la que inicialmente contribuyó a la educación de los artistas, mediante el implante de métodos europeos sustentado en la ideología del neoclásico.

- La estatua ecuestre de Carlos IV (1803) mejor conocida como “El Caballito” fue el primer ejemplo de escultura urbana y monumental en México. Otros ejemplos simbólicos del orgullo nacional de la época son: El Hemiciclo a Juárez (1910) del Arq. Guillermo Heredia y el escultor italiano Lanzaroni y el Monumento a la Independencia (1910) mejor conocido como “El Ángel de la Independencia” del Arq. Antonio Rivas Mercado, éste último clara muestra de escultura urbana que ha logrado sobrevivir el paso de los años y que se ha

constituído como el monumento nacional por excelencia en México, tanto por sus cualidades urbanas como simbólicas.

- La proclamación de la Constitución de 1917, establece una transición en la manera de cómo se llevaba el país y marca definitivamente un cambio contundente. El plan nacional de desarrollo propuesto por la constitución no pudo frenar el desordenado crecimiento y la especulación del suelo de las ciudades en México.
- El proyecto modernizador del país bajo el régimen del Presidente Miguel Alemán (1946-1952) se basó en la industrialización del mismo con todo lo que ello implicó en términos de infraestructura. Se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) para el impulso de las mismas. Se generó una nueva concepción del espacio público con el proyecto de la Ciudad Universitaria en la Ciudad de México, cuya realización se inició en 1952.
- La llegada a México del artista danzigués Mathias Goeritz, provocó

cambios muy significativos en el adormilado proceso de cambios del panorama artístico mexicano. Su escultura “La Serpiente” ubicada en el Museo Experimental “El Eco” es la primera escultura minimalista en México. Pero sin lugar a dudas una de las obras más relevantes y significativas de Mathias Goeritz en México son “Las Torres de Ciudad Satélite” que diseñó en coautoría con el Arq. Luis Barragán en 1957 y que son el parteaguas de la escultura urbana moderna en México.

- En la década de los años 60, a nivel nacional e internacional, la escultura experimentó un gran cambio que dio lugar a su expansión fuera de sus propios límites, dejando los museos y galerías de arte para ocupar el espacio abierto y plurifuncional de la calle, es decir “el espacio público”, lo que supuso todo un reto.
- En México, en el marco de la Olimpiada Cultural, el proyecto de “La Ruta de la Amistad” de las Olimpiadas de 1968, coordinado por Goeritz, no tiene precedente en todo el mundo,

creando un corredor escultórico con la participación de 19 connotados escultores de distintos países. El resultado no fue el deseado, por motivos ajenos a Goeritz y a la mala administración de los organizadores: los espacios destinados originalmente para la colocación de las esculturas no fueron respetados. Los cambios en el entorno urbano inmediato a las mismas, han hecho que en muchos casos, las esculturas se convirtieran en “invisibles” para los espectadores. Hoy en día (2015) la situación ha cambiado radicalmente por la construcción del segundo piso del Anillo Periférico, lo que ha ocasionado la reubicación de muchas de ellas, rompiendo definitivamente con el sentido original de la ruta, pero con la expectativa de su nueva ubicación.

- Otro proyecto sin precedente en el mundo es el “Espacio Escultórico” de Ciudad Universitaria en el Distrito Federal (1979), por la coautoría de 6 escultores y su aporte como una obra fundamental en el desarrollo de la escultura urbana y monumental contemporánea que constituye una gran aportación al arte mundial.

- En la década de los 60s. los cambios importantes en la escultura internacional, también se sintieron en México como ya mencioné anteriormente, es la época en la que se renueva el Geometrismo Mexicano heredado desde la época prehispánica con características de universalidad plástica moderna y contemporánea, dejando fuera y superando de una buena vez la corriente figurativa, siendo sus principales exponentes: Mathías Goeritz, Gunter Gerzso y Carlos Mérida. El geometrismo, al igual que el muralismo es una gran contribución de México al arte universal. Otros exponentes de ésta corriente son: Ángela Gurría, Fernando González Gortázar, Hersúa, Sebastian, Vicente Rojo, Jesús Mayagoitia Yvonne Domenge y Jorge Yazpik entre muchos otros.
- En la línea del tiempo de la escultura mexicana presentada, se puede apreciar cómo el arte prehispánico es el basamento para entender el actual geometrismo, pasando primeramente por las etapas del neoclasicismo y el nacionalismo. Situación que se replica en la escultura integrada a la arquitectura.
- En la nueva cultura del espacio público el arte y la memoria deben estar presentes, satisfaciendo las necesidades de imagen e identificación que los monumentos siempre habían ofrecido. Los monumentos y las esculturas urbanas, son elementos de referencia e identificación para ubicarnos dentro de una creciente desorientación visual causada por el crecimiento indiscriminado de las ciudades, sin compromiso social ni conciencia estética, tanto por inversionistas como por “paracaidistas” y ante la complacencia de las autoridades para regularlo. Las Torres de Satélite, en México, son un buen ejemplo en el que se retomó el antiguo concepto de codificar las torres como objeto de identidad, situación que cumplen cabalmente.
- En relación al usuario, el arte urbano actual en el mundo entero no ha respondido del todo, más por su preocupación de hacerse ver, que de hacerse sentir.

- El recuerdo que se nos graba en la memoria como individuos al ver un monumento o escultura urbana, se puede deber a muchos factores, entre ellos: por su ubicación, su forma, su tamaño, sus materiales, colores y texturas o por su significado, impactando de manera diferente a cada persona dependiendo de su sensibilidad, grado de preparación, edad, sexo, etc. además de otros factores de tipo circunstancial, también se pueden experimentar sentimientos de alegría o tristeza, nostalgia, esperanza, etc., todo ello puede moldear o inducir el grado de aceptación o rechazo de una obra.
 - El caso del impacto que provocan los memoriales, merece mención aparte porque surgen del recuerdo de un evento para honrar a algún personaje o suceso histórico, en la mayoría de los casos doloroso. La celebración del aniversario del mismo, en caso de haber una fecha específica, es muy importante porque es lo que reitera el motivo de la existencia del mismo y la permanencia en la memoria de los ciudadanos, de no ser así, corre el riesgo de caer en el abandono y en el olvido y con el paso del tiempo, a perder su significado o razón de ser.
 - Por último y para cumplir con el objetivo principal del presente trabajo se propone un método de análisis que considera los siguientes puntos:
 - Objetivo de la escultura
 - Impacto territorial deseado
 - Secuencias de observación
 - Contexto urbano inmediato a la ubicación de la obra
 - Emplazamiento
 - Paisajismo
 - Temática: significado actual del sitio/significante nuevo
 - Historicidad / Actuación en sitios históricos / Integración
 - Memoria / Temática identificativa / Impacto esperado
 - Características plásticas de la obra.
- Todo ello para evaluar, la inserción de una escultura o nuevo monumento en el espacio público de la ciudad, para lograr una adecuada integración con el contexto urbano donde se pretenda ubicar y lograr transmitir el mensaje correcto para

provocar un buen impacto a los ciudadanos.

Actualmente tenemos el desafío de mejorar el aspecto y la percepción cualitativa de las ciudades. Es necesario revitalizar y reinventar el paisaje urbano, siempre de acuerdo a las aspiraciones de los usuarios y a sus actividades socioculturales.

Los centros urbanos están constituidos por amenidades que conforman la vida de una ciudad y su cultura, determinando que una comunidad prospere o que simplemente sobreviva con un mínimo de esparcimiento. Bajo este marco conceptual y operativo, el arte juega un rol muy importante en el desarrollo y recuperación de la ciudad, la escultura en los espacios urbanos es una excelente opción como elemento potenciador del esparcimiento, y utilizándola, también, como elemento de referencia e identidad local.

La principal ventaja de acciones de este tipo, radica en cómo la acción colectiva puede lograr apreciar los beneficios de proveer arte público, desde diferentes puntos de vista, ante esta situación, el

reto será que todos los actores involucrados con este desarrollo: artistas, arquitectos, diseñadores urbanos, urbanistas, respondan adecuadamente cuando se trate de revalorizar los espacios urbanos y aumentar potencialmente la calidad de vida, el sentido de lugar y pertenencia de los habitantes de la ciudad.

“ Las obras escultóricas colocadas en las urbes, son como los ojos de la ciudad y cumplen una insustituible misión artística”

Liu Kaiqu (1904-1993)

Escultor

8. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Acha, Juan / La apreciación artística y sus efectos / Trillas / ISBN 978-968-24-2675-9

Ashida, Carlos / Fernando González Gortázar / Círculo de Arte / 2000 / ISBN 970-18-4795-4

Bellido Márquez, María del Carmen / El impacto de la escultura pública contemporánea en el paisaje urbano / Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, Departamento de Escultura, Granada, España / 2014 /

Berger, John / Modos de ver / <https://paralelotrac.files.wordpress.com/2011/05/modos-de-ver-john-berger.pdf>

Bitel / Sebastian / Américo Arte Editores / 1996 / ISBN 968-7279-14-1

Calvino, Italo / LAS CIUDADES INVISIBLES / Siruela / Bolsillo / 1995 / ISBN 84-7844-212-X

Capó, Jaume y Catasús, Aleix / Barcelona, Esculturas / Ediciones Poligrafía / 2001 / ISBN 84-343-0979-3

Carandente, Giovanni / Chillida / Ediciones Poligrafía / 1999 / ISBN 84-343-0895-9

Careri, Francesco / El andar como práctica estética / GG / 2007 / ISBN 978-84-252-1841-5

Cullen, Gordon / El Paisaje Urbano / Blume / 1974 / ISBN 84-335-6940-6

Escobedo, Helen / Monumentos Mexicanos, De las estatuas de sal y piedra / Grijalbo / 1992 / ISBN 968-29-4541-0

Galofaro, Luca / El arte como aproximación al paisaje contemporáneo / GG / 2007 / ISBN 978-84-252-1843-9

Ghel, Jan / Ciudades para la Gente / Infinito / 2014 / ISBN 978-987-9393-80-2

Ghel, Jan / La Humanización del ESPACIO URBANO / Reverté / 2006 / ISBN 978-84-291-2109-4

Ghel, Jan, Birgitte Svarre / HOW TO STUDY PUBLIC LIFE / Islan Press / 2013 / ISBN-13:978-1-61091-423-9

González Gortázar, Fernando / LAS TORRES DE CIUDAD SATÉLITE / Arquine / 2014 / ISBN 978-607-7784-79-1

Kassner, Lily / Escultura Nacionalista en Historia del Arte mexicano, Tomo 14, Arte Contemporáneo II, SEP Salvat / México / 1982

Krieger, Peter / Paisajes Urbanos, imagen y memoria / UNAM / 2006 / ISBN 970-32-2624-8

Lynch, Kevin / La imagen de la ciudad / GG / ISBN 978-84-252-1748-7

Maderuelo, Javier / El espacio raptado, Interferencia entre Arquitectura y Escultura / Biblioteca Mondadori, España

Maderuelo, Javier / La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989 / Ediciones Akal, S.A. 2008 / Madrid, España / ISBN 978-84-460-1261-0

Marot, Sebastien / Suburbanismo y el arte de la memoria / GG / 2006 / ISBN-10: 84-252-1994-9

Mascarell, Ferran / BARCELONA Y LA MODERNIDAD, La ciudad como proyecto de cultura / Editorial Gedisa / 2007 / ISBN 978-84-9784-239-6

Matía Paris, Blanch Elena y otros / Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico / Akal Bellas Artes / 2006 / ISBN-13: 978-84-460-1804-9

Nelken, Margarita / Escultura Mexicana Contemporánea / Enciclopedia Mexicana de Arte / Ediciones Mexicanas / 1951

Olea, Oscar / El Arte Urbano / UNAM / 1980 / ISBN 968-58-2840-7

Norberg-Schultz, Christian / Genius Loci / Rizzoli / 1984 / ISBN

Peters, Paulhans / La Ciudad Peatonal / GG / 1981 / ISBN 84-252-0918-8

Rossi, Aldo / La Arquitectura de la Ciudad / GG / 1971 / Depósito legal: B.19.694-1971

SEDESOL / Documento diagnóstico de rescate de espacios públicos / 2010

Tibol, Raquel / Fernando González Gortázar, Arte, Espacio, Urbe, Comunidad / Colección de Arte 33 / UNAM 1977

REVISTAS

Badía, Montse / Arte y Espacio Público / Revista A-Desk , Crítica y Arte Contemporáneo / N15 07 05 07

Bárceñas Hermosilla, Cristina / RELACIÓN DE LA ESCULTURA CON EL ENTORNO / 2009 / Revista digital Innovación y experiencias educativas / GRANADA, ESPAÑA / ISSN 1988-6047

Huebner, Jeff / SCULPTURE IN THE URBAN FABRIC / Sculpture, Dec. 2006

Kassner, Lily / LA ESCULTURA MONUMENTAL EN MEXICO Y EL CAMBIO EN EL PAISAJE URBANO A PARTIR DE 1950 / Revista Porto Arte: Porto Alegre V 16, No. 27, Nov. 2009

Muruzábal Del Solar, José Ma. / Espacios de cultura en torno a la escultura pública en Navarra (1975-2009) / Príncipe de Viana, Mayo-Agosto 2011, Num. 253 / Gobierno de Navarra, España.

Palacios, Garrido Alfredo / Arte y contextos de acción en el espacio público / Revista Creatividad y Sociedad, Madrid / www.creatividadysociedad.com

Reis, Ricardo / Public art as an educational resource / International Journey of Education through Art, Volume 6 Number 1

Torré Susana / Ciudad, memoria y espacio público: el caso de los monumentos a los detenidos desaparecidos / Memoria & Sociedad Vol. 10 No. 20 Enero-Junio 2006

TESIS

Andrino Muñoz, Miguel / La escultura urbana como nexo de convivencia: Identidad y reflejo del lugar en el área de Vallés / Tesis doctoral / Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departament d'Escultura.

Fernández Quezada, Blanca / NUEVOS LUGARES DE INTENCIÓN: INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO URBANO COMO UNA DE LAS SALIDAS A LOS CIRCUITOS CONVENCIONALES ESTADOS UNIDOS 1965-1995 / TESIS DOCTORAL / Unioversidad Complutense de Madrid / 1999

Sánchez Zepeda, Karla / Una Selección de la Escultura Urbana y Monumental Contemporánea en la Ciudad de México / Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, UIA / 1998

Santos Novais, Nanci / POÉTICAS URBANAS EN LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA, Actitudes de preservación y rescate de la identidad y de la memoria de la ciudad / Tesis Doctoral / Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamento de Escultura / Universidad Politécnica de Valencia, España / 2010

Tejeira, Alejandra / Cómo la arquitectura, esculturas e instalaciones definen el espacio urbano / Letra Urbana - Revista digital de cultura, ciencia y pensamiento / Buenos Aires, Argentina / <http://letraurbana.com/articulos/como-la-arquitectura-esculturas-e-instalaciones-definen-el-espacio-urbano-2/>

ARTÍCULOS / SITIOS DE INTERNET

Bentivegna, Antonio / Universidad de Salamanca / La estética de los nuevos monumentos: Estrategias de desvío, injertos y palimpsestos sociales / Revista Observaciones Filosóficas.

Carrión M. Fernando / ESPACIO PÚBLICO: PUNTO DE PARTIDA PARA LA ALTERIDAD, ECUADOR / www.flacso.org.ec/docs/artfcalteridad.pdf

Cunha Leal, Joana // Art History Institute. Univerisade Nova de Lisboa / On the strange place of Public Art in contemporary Art Theory / on the w@terfront, vol 16, Dec. 2010

De Lecea, Ignasi/ Ayuntamiento de Barcelona / ARTE PUBLICO, CIUDAD Y MEMORIA / www.ub.edu/escul/Water/N05/W05-1.pdf

Fabris, Roxana / Escultura urbana, Integradora de contexto, Entrevista a Sebastián / ArkiTK No. 7 Julio-Agosto 2002, Sección Arte.

Fernández Gil, Natalia / Cualidades comunes de la escultura pública y el Mobiliario urbano en el espacio colectivo de la ciudad / www.euskonews.com/0656zbnk/gaia65601es.html

Freire, Juan / Arte y espacio público / Universidad de A Coruña / <http://nomada.blogs.com> / ISSN 1697-073X

Galofaro, Luca / Artscares / Cuando el arte define un sistema social / Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México / ISSN: 0185-1276

Gallego Escobar, Ángel Luis / LA PUERTA DEL VINO Y LA IMPORTANCIA DE LA ESCULTURA URBANA / Cuadernos de estudio Manchegos 33 / Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM), España.

García Guatas, Manuel / Universidad de Zaragoza / EL ARTE PÚBLICO,

REFLEJO DE LA TRANSICIÓN POLÍTICA EN ESPAÑA / on the w@terfront / ISSN 1139-7365

Gómez Aguilera, Fernando / Fundación César Manrique / ARTE, CIUDADANÍA Y ESPACIO PÚBLICO / on the w@terfront / ISSN1139-7365 / http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_3.pdf

Hernández Sánchez, Adriana / EL ESPACIO PÚBLICO Y ARTE EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XX. DE LA DICTADURA A LA DEMOCRACIA / on the w@terfront / ISSN 1139-7365

Margulis, Mario / La ciudad y sus signos / El Colegio de México, A.C. / Estudios Sociológicos / ISSN 0185-4186 / www.redalyc.org/pdf/598/59806001.pdf

Monleón, Mau / Arte Público / Espacio Público / 2010 / <http://www.search.ask.com/web?o=apn10371&GCT=SB&9=mau+monleon>

Muñoz Gutiérrez, Carlos / Giordano Bruno: El Arte de la Memoria / A Parte Rei 12 / <http://aparterei.com>

Pertuz, Fernando / Arte y Espacio Público / <http://esferapublica.org/nfblog/?p=10966>

Rancier, Omar / La ciudad en la memoria / Miguel D. Mena Ediciones / <http://www.cielonaranja.com/rancierciudadmemoria.htm>

SEDESOL / Documento diagnóstico de rescate de espacios públicos / 2010

Trapanese, Elena / / Becaria FPI Universidad Autónoma de Madrid / La ciudad y las palabras. La escritura de la memoria en María Zambrano e Italo

Calvino / http://www.uni-kiel.de/symcity/ausgaben/04_2013/data/Trapanese.pdf5

PONENCIAS

Calvo, I. Chilton, J. & Schoffham, E. / DISEÑO URBANO, ESPACIOS PÚBLICOS Y LUGARES PARA LA GENTE / Departamento de Planificación y Diseño Urbano, Universidad del Bio Bio, Concepción, Chile

VIDEOS

Hustwit, Gary / Urbanizes, Trilogy of design. https://www.youtube.com/results?search_query=trilogy+of+design%2C+urbanized

8-80 CITIES / What is a walkable city. <https://www.youtube.com/watch?v=Qv-lzCTkUhE>

9. ANEXOS / NORMATIVIDAD D.F.

Con el objetivo de dar a conocer quien autoriza y cuál es el procedimiento para instalar una escultura en el espacio público de la Ciudad de México, se anexan los documentos y formatos necesarios para llevar a cabo el trámite.

También se anexan ejemplos de las cédulas de registro de “elementos aislados” que está llevando acabo la Dirección de Patrimonio Cultural de la SEDUVI bajo la dirección de la Mtra. Beatriz Eugenia Pérez Méndez, para conformar un catálogo del patrimonio de la Ciudad de México.

- 9.1** Gaceta oficial del D.F. / COMAEP
29 Junio de 1998 y 14 de Marzo de 2013.
- 9.2** Objetivos de la COMAEP
- 9.3** Cédulas de elementos aislados
- 9.4** Formatos y requerimientos de solicitud.



GACETA OFICIAL DEL DISTRITO FEDERAL

Órgano de Difusión del Gobierno del Distrito Federal

DÉCIMA SÉPTIMA ÉPOCA

14 DE MARZO DE 2013

No. 1563

Í N D I C E

ADMINISTRACIÓN PÚBLICA DEL DISTRITO FEDERAL

Jefatura de Gobierno

- ◆ Acuerdo por el que se crea el Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos de la Ciudad de México 3

Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda

- ◆ Acuerdo por el que se suspende temporalmente la recepción de trámites, términos y gestión ante la Ventanilla Única, Oficialía de Partes y Oficina de Información Pública de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda durante los días que se indican 6

Secretaría de Desarrollo Económico

- ◆ Aviso mediante el cual se hace del conocimiento del público en general la designación del responsable de la Oficina de Información Pública de la Secretaría de Desarrollo Económico del Gobierno del Distrito Federal 8

Sistema de Aguas de la Ciudad de México

- ◆ Aviso por el cual se da a conocer el Manual Administrativo en su parte de Procedimientos de la Dirección General Administrativa en el Sistema de Aguas de la Ciudad de México, con número de Registro MA-12022-9/09 9

Secretaría de Salud

- ◆ Acuerdo mediante el cual se dan a conocer los días inhábiles de la Oficina de Información Pública de la Secretaría de Salud del Distrito Federal y de los Servicios de Salud Pública del Distrito Federal, correspondientes al año 2013 y enero de 2014, para efectos de los actos y procedimientos competencia de estas Oficinas 10

Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal

- ◆ Acuerdo por el que se hace del conocimiento al público en general los días inhábiles correspondientes al año 2013 y enero del año 2014 para efectos de los Actos y Procedimientos Administrativos de las Solicitudes de Acceso a La Información Pública, de Acceso, Rectificación, Cancelación y Oposición de Datos Personales y Procedimientos Administrativos en General, competencia de la Oficina de Información Pública del Instituto Técnico de Formación Policial 12

Continúa en la Pág. 2

ADMINISTRACIÓN PÚBLICA DEL DISTRITO FEDERAL

JEFATURA DE GOBIERNO

(Al margen superior un escudo que dice: Ciudad de México.- **Decidiendo Juntos**)

ACUERDO POR EL QUE SE CREA EL COMITÉ DE MONUMENTOS Y OBRAS ARTÍSTICAS EN ESPACIOS PÚBLICOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO

MIGUEL ANGEL MANCERA ESPINOSA, Jefe de Gobierno del Distrito Federal, con fundamento en los artículos 122, Apartado C, Base Segunda, fracción II, inciso b) de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos; 8° fracción II, 12, fracciones I, II, IV y 67, fracciones II y XXVI y 90 del Estatuto de Gobierno del Distrito Federal; 2° 5°, 14 y 15 fracciones II, XI y XII de la Ley Orgánica de la Administración Pública del Distrito Federal; 65, 66 y 67 de la Ley de Desarrollo Urbano del Distrito Federal y 19 de la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal; y

CONSIDERANDO

Que de acuerdo con lo establecido en la Ley del Régimen Patrimonial y del Servicio Público; son bienes de dominio público del Distrito Federal, los monumentos históricos o artísticos, pinturas murales, esculturas y cualquier obra artística incorporada o adherida permanentemente a los inmuebles del Distrito Federal.

Que de conformidad con lo dispuesto por la Ley de Desarrollo Urbano del Distrito Federal, en el ordenamiento territorial del Distrito Federal se atenderá a la conservación, recuperación y acrecentamiento del patrimonio cultural de la Ciudad de México, del que forman parte los bienes inmuebles, elementos aislados tales como esculturas, monumentos, así como los paisajes culturales y espacios públicos tales como calles, parques urbanos, plazas y jardines, nomenclatura, imagen urbana; las áreas de conservación patrimonial y todos aquellos elementos y espacios que, sin estar formalmente catalogados, merezcan tutela en su conservación y consolidación y, en general, todo aquello que corresponda a su acervo histórico o que resulte propio de sus constantes culturales y de sus tradiciones.

Que en términos de lo dispuesto por la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal, el fomento y desarrollo cultural en la Ciudad de México, tiene entre sus principios rectores, el vincular la cultura a la sustentabilidad, garantizando el desarrollo económico, la inclusión social, el cuidado del medio ambiente, la protección del patrimonio tangible e intangible y toda aportación relativa al bienestar social de la población.

Que es de interés colectivo el cuidado y conservación del paisaje de la Ciudad de México, en el que se incluyen los monumentos históricos o artísticos, pinturas murales, esculturas y cualquier obra artística incorporada o adherida permanentemente a los inmuebles del dominio público del Distrito Federal, que se exhiben públicamente y que están incorporadas a los espacios de uso común, como plazas, calles, avenidas, paseos, jardines y parques públicos.

Que es facultad del Jefe de Gobierno del Distrito Federal, ejercer los actos de posesión, aprovechamiento, administración, utilización, conservación, mantenimiento, control, inspección y vigilancia de los bienes propiedad del Distrito Federal, así como dictar las reglas respectivas.

Que de acuerdo con la Ley Orgánica de la Administración Pública del Distrito Federal, el Jefe de Gobierno contará con unidades de asesoría, de apoyo técnico, jurídico, de coordinación y de planeación del desarrollo que determine y podrá crear mediante reglamento, decreto o acuerdo las comisiones, comité y demás órganos de apoyo al desarrollo de las actividades de la Administración Pública del Distrito Federal

Que en virtud de lo anterior se ha estimado necesaria la creación del Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos de la Ciudad de México como órgano de coordinación, asesoría, apoyo técnico, opinión y consulta del Jefe de Gobierno del Distrito Federal, en materia de monumentos y obras artísticas en los espacios públicos de la ciudad, por lo que he tenido a bien expedir el siguiente:

ACUERDO

PRIMERO.- Se crea el Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos de la Ciudad de México, como órgano de coordinación, asesoría, apoyo técnico, opinión y consulta del Jefe de Gobierno del Distrito Federal, en materia de monumentos históricos o artísticos, pinturas murales, esculturas y cualquier obra artística a incorporarse, reubicarse o removerse de manera permanente en los inmuebles del Distrito Federal, que tengan el carácter de bienes del dominio público de uso común, como plazas, calles, avenidas, paseos, jardines y parques públicos.

SEGUNDO.- El Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos de la Ciudad de México, se integrará por la o él Titular de:

- I. La Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda, quien fungirá como Presidente del Comité;
- II. La Secretaría de Cultura, quien fungirá como Presidente Suplente.
- III. La Secretaría de Turismo
- IV. La Secretaría de Educación
- V. La Autoridad del Espacio Público del Distrito Federal
- VI. La Autoridad del Centro Histórico
- VII. Cuatro representantes de la Sociedad Civil, invitados por el Jefe de Gobierno del Distrito Federal, que serán personas de reconocido prestigio y conocimiento en la materia.

Los integrantes del Comité tendrán carácter honorífico, por lo que no recibirán remuneración alguna por su participación.

Por cada miembro titular, se elegirá a un suplente, quien en caso de ausencia del titular podrá asistir a las sesiones.

El Presidente del Comité designará a un servidor público que fungirá como Secretario Técnico del mismo.

El Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos de la Ciudad de México, se reunirá cuando su Presidente lo considere necesario, o a petición del Jefe de Gobierno del Distrito Federal o de cualquiera de sus miembros, debiendo para su validez contar con la asistencia mínima de más de la mitad de sus integrantes.

TERCERO.- El Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos de la Ciudad de México, tendrá las atribuciones siguientes:

- I. Emitir dictámenes técnicos sobre la instalación, reubicación o remoción de monumentos históricos o artísticos, pinturas murales, esculturas y cualquier obra artística en los bienes de dominio público del Distrito Federal que sean de uso común;
- II. Autorizar la instalación, reubicación o remoción de monumentos históricos o artísticos, pinturas murales, esculturas y cualquier obra artística en los bienes de dominio público del Distrito Federal que sean de uso común como plazas, calles, avenidas, paseos, jardines y parques públicos;
- III. Emitir recomendaciones públicas vinculatorias a la Administración Pública del Distrito Federal acerca de la conveniencia de instalar, reubicar o remover algún monumento histórico o artístico, pintura mural, escultura y cualquier obra artística que se encuentre en los bienes de dominio público del Distrito Federal que sean de uso común.
- IV. Emitir recomendaciones públicas no vinculatorias, a los particulares acerca de la conveniencia de hacer ajustes en bienes de propiedad privada que incidan en la configuración del paisaje de la Ciudad, para hacerlos armónicos con éste;
- V. Aprobar sus reglas y procedimientos de operación interna; y
- VI. Las demás que le señale el Jefe de Gobierno del Distrito Federal.

CUARTO.- El Secretario Técnico tendrá las siguientes facultades y obligaciones:

- I. Convocar a sesión a los integrantes del Comité;
- II. Levantar las actas de sesión;
- III. Recibir las solicitudes de instalación, reubicación o remoción de ; de monumentos históricos o artísticos, pinturas murales, esculturas y cualquier obra artística en los bienes de dominio público del Distrito Federal que sean de uso común;
- IV. Informar periódicamente al Jefe de Gobierno sobre las solicitudes, dictámenes y recomendaciones hechas por el Comité; y
- V. Las demás que le señale el Presidente del Comité.

QUINTO.- Las Dependencias, Órganos Desconcentrados; Órganos Político-Administrativos y Entidades de la Administración Pública del Distrito Federal que propongan la instalación, reubicación o remoción con carácter permanente de monumentos históricos o artísticos, pinturas murales, esculturas y cualquier obra artística en los bienes de dominio público del Distrito Federal que sean de uso común, deberán solicitar el dictamen del Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos de la Ciudad de México, para lo cual remitirán al Secretario Técnico del mismo, una descripción detallada del monumento u obra y los motivos para su instalación, reubicación o remoción, así como el nombre del autor, procedencia y destino de la misma.

Para que los dictámenes y recomendaciones del Comité tengan validez, requieren del voto de la mayoría de los Consejeros que asistan a las sesiones.

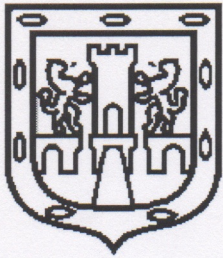
SEXTO.- El Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos de la Ciudad de México, podrá coordinarse con las autoridades federales, locales y con los particulares, de acuerdo a lo dispuesto en las normas aplicables en la materia.

TRANSITORIOS

PRIMERO. El presente Acuerdo entrará en vigor al día siguiente de su publicación en la Gaceta Oficial del Distrito Federal.

SEGUNDO. El Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos de la Ciudad de México deberá instalarse dentro de los noventa días siguientes a la publicación del presente Acuerdo.

TERCERO. Se abroga el Decreto por el que se crea la Comisión de Arte en Espacios Públicos de la Ciudad de México, publicado en la Gaceta Oficial del Distrito Federal del 29 de junio de 1998.- **EL JEFE DEL GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL, MIGUEL ÁNGEL MANCERA ESPINOSA.- FIRMA.- EL SECRETARIO DE DESARROLLO URBANO Y VIVIENDA, SIMÓN NEUMANN LADENZON.- FIRMA.**



CIUDAD DE MEXICO
DF

Gaceta Oficial del Distrito Federal

Organo de Difusión del Distrito Federal

OCTAVA EPOCA

29 DE JUNIO DE 1998

No. 135

INDICE

DISTRITO FEDERAL

DECRETO POR EL QUE SE CREA LA COMISION DE ARTE EN ESPACIOS
PUBLICOS DE LA CIUDAD DE MEXICO 3

SECRETARIA DE OBRAS Y SERVICIOS

CONVOCATORIAS NUMEROS 022 Y 024 DE LICITACION PUBLICA
MULTIPLE NACIONAL SOBRE CONTRATO DE OBRA PUBLICA 5

NOTA ACLARATORIA POR LA QUE SE COMUNICA LA CANCELACION DE
DIVERSAS LICITACIONES 9

SECRETARIA DE FINANZAS

ACUERDO POR EL QUE SE ESTABLECE EL REGISTRO DE FIDEICOMISOS
PUBLICOS DE LA ADMINISTRACION PUBLICA DEL DISTRITO FEDERAL 9

SUBSECRETARIA DE ASUNTOS JURIDICOS

CIRCULAR 12

MOVIMIENTOS NOTARIALES 13

Continua en la página 59

DISTRITO FEDERAL

DECRETO POR EL QUE SE CREA LA COMISION DE ARTE EN ESPACIOS PUBLICOS DE LA CIUDAD DE MEXICO.

Al margen un Sello con el Escudo que dice: Ciudad de México, Jefe de Gobierno del Distrito Federal.

CUAUHTEMOC CARDENAS SOLORZANO, Jefe de Gobierno del Distrito Federal, con fundamento en los artículos 122, Apartado C, Base Segunda, fracción II, inciso b) de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos; 8º, fracción II, 21, 67, fracción II, 90 y 138, fracción X del Estatuto de Gobierno del Distrito Federal; 2º, 4º, 12, 13, fracciones II y VI, 25, fracción III de la Ley Orgánica de la Administración Pública del Distrito Federal; 16, fracciones V y X de la Ley del Régimen Patrimonial y del Servicio Público, y

CONSIDERANDO

Que es de interés colectivo el cuidado y conservación del paisaje de la Ciudad de México, en el que se incluyen las obras artísticas que se exhiben públicamente y que están incorporadas a los espacios de uso común, como plazas, calles, avenidas, paseos, jardines y parques públicos.

Que entre los bienes de dominio público del Distrito Federal, se encuentran las pinturas murales, las esculturas y cualquier obra artística incorporada o adherida permanentemente a los inmuebles del Distrito Federal.

Que es facultad del Jefe de Gobierno del Distrito Federal, ejercer los actos de posesión, aprovechamiento, administración, utilización, conservación, mantenimiento, control, inspección y vigilancia de los bienes propiedad del Distrito Federal, así como dictar las reglas respectivas.

Que con relación a los bienes de propiedad privada que inciden en la configuración del paisaje de la Ciudad, se considera que la instalación de un órgano que pueda emitir recomendaciones públicas y no vinculatorias a los particulares, es el mecanismo adecuado para conciliar los derechos individuales y el interés colectivo.

Que en ese contexto, se ha juzgado conveniente establecer una Comisión de Arte en Espacios Públicos de la Ciudad de México, que actúe como órgano de asesoría, opinión y consulta del Gobierno del Distrito Federal, en materia de arte en espacios públicos, por lo que he tenido a bien expedir el siguiente

DECRETO

Artículo Primero.- Se crea la Comisión de Arte en Espacios Públicos de la Ciudad de México, como órgano de asesoría, opinión y consulta de la Administración Pública del Distrito Federal, en materia de pinturas, murales, esculturas y cualquier obra artística a incorporarse, reubicarse o removerse de manera permanente en los inmuebles del Distrito Federal, que tengan el carácter de bienes de uso común.

Artículo Segundo.- La Comisión de Arte en Espacios Públicos de la Ciudad de México, se integrará por:

- I. Siete miembros, con voz y voto, que serán personas de reconocido prestigio y conocimiento en la materia, designados por el Jefe de Gobierno del Distrito Federal, y que durarán en su encargo tres años, pudiendo ser ratificados por igual período, y
- II. Un Coordinador, con voz pero sin voto, designado por el Jefe de Gobierno del Distrito Federal.

La Comisión de Arte en Espacios Públicos de la Ciudad de México, se reunirá cuando su Coordinador lo considere necesario, o a petición del Jefe de Gobierno del Distrito Federal o de cualquiera de sus miembros, debiendo para su validez contar con la asistencia mínima de cuatro de sus miembros.

Artículo Tercero.- La Comisión de Arte en Espacios Públicos de la Ciudad de México tendrá las atribuciones siguientes:

- I. Emitir los dictámenes sobre la instalación, reubicación o remoción de las obras artísticas en los bienes de dominio público del Distrito Federal que sean de uso común;

- II. Servir de instancia dictaminadora en materia de instalación, reubicación o remoción de monumentos y obras artísticas públicas;
- III. Emitir recomendaciones públicas, no vinculatorias, a los particulares acerca de la conveniencia de hacer ajustes en bienes de propiedad privada que incidan en la configuración del paisaje de la Ciudad, para hacerlos armónicos con éste, y
- IV. Las demás que le señale el Jefe de Gobierno del Distrito Federal.

Artículo Cuarto.- El Coordinador de la Comisión de Arte en Espacios Públicos de la Ciudad de México, tendrá las siguientes facultades y obligaciones:

- I. Convocar a sesión a los miembros de la Comisión;
- II. Levantar las actas de sesión;
- III. Recibir las solicitudes de instalación, reubicación o remoción de obras artísticas;
- IV. Informar periódicamente al Jefe de Gobierno sobre las solicitudes, dictámenes y recomendaciones hechas por la Comisión, y
- V. Las demás que le señale el Jefe de Gobierno del Distrito Federal.

Artículo Quinto.- Los servidores públicos de la Administración Pública del Distrito Federal, para autorizar la instalación, reubicación o remoción con carácter permanente de una obra artística en inmuebles de dominio público del Distrito Federal, deberán solicitar el dictamen de la comisión de Arte en Espacios Públicos de la Ciudad de México, para lo cual remitirán al Coordinador de la comisión, una descripción detallada de la obra y los motivos, así como el nombre del autor, procedencia y destino de la misma.

Para que los dictámenes y recomendaciones de la Comisión tengan validez, requieren del voto de la mayoría de los Consejeros que asistan a las sesiones.

Artículo Sexto.- Las autoridades de la Administración Pública del Distrito Federal, podrán solicitar la reconsideración al Jefe de Gobierno del Distrito Federal del dictamen de la Comisión de Arte en Espacios Públicos de la Ciudad de México.

Artículo Séptimo.- Hasta en tanto el Jefe de Gobierno del Distrito Federal no resuelva una solicitud de reconsideración, los servidores públicos responsables se abstendrán de colocar la obra artística, removerla o de retirarla, según sea el caso. En los casos en que el Jefe de Gobierno confirme la recomendación, se acatará dicha decisión.

Artículo Octavo.- La Comisión de Arte en Espacios Públicos podrá coordinarse con las autoridades federales y con los particulares, de acuerdo a lo dispuesto en la Ley Federal sobre Monumentos, Zonas Arqueológicas, Artísticas y Arqueológicas.

TRANSITORIOS

PRIMERO.- El presente Decreto entrará en vigor al día siguiente de su publicación en la Gaceta Oficial del Distrito Federal.

SEGUNDO.- La Comisión de Arte en Espacios Públicos de la Ciudad de México deberá instalarse a los noventa días naturales de la publicación del presente Decreto.

Dado en la Residencia del Organismo Ejecutivo Local, Ciudad de México, a los ocho días del mes de junio de 1998.- El Jefe de Gobierno del Distrito Federal, **Cuauhtémoc Cárdenas Solorzano.-** Rúbrica.- El Secretario de Desarrollo Urbano y Vivienda, **Roberto Eibenschutz Hartman.-** Rúbrica.- La Secretaria de Educación, Salud y Desarrollo Social, **Clara Jusidman Rapoport.-** Rúbrica.



CDMX
CIUDAD DE MÉXICO



INICIO

SECRETARÍA

RECINTOS

PATRIMONIO
HIST. ARTS. Y CULT.

VINCULACIÓN
CULTURAL COMUNITARIA

CA

Me gusta 0

Twittear

COMAEP

El 14 de marzo de 2013 se publica en la Gaceta Oficial la creación del Comité de Monumentos y Obras de Arte, un órgano de coordinación, asesoría, apoyo técnico, opinión y consulta del Jefe de Gobierno del Distrito Federal para la conservación, restauración, mantenimiento, traslado, reubicación, modificación, eliminación o incorporación de bienes del dominio público de uso común, como plazas, calles, avenidas, paseos, jardines y parques.

El Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos de la Ciudad de México, se integrará de la siguiente manera:

- I. La Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda, quien fungirá como Presidente del Comité;
- II. La Secretaría de Cultura, quien fungirá como Presidente Suplente.
- III. La Secretaría de Turismo
- IV. La Secretaría de Educación
- V. La Autoridad del Espacio Público del Distrito Federal
- VI. La Autoridad del Centro Histórico
- VII. Cuatro representantes de la Sociedad Civil, invitados por el Jefe de Gobierno del Distrito Federal, que fungirán como miembros de pleno derecho.

.....
El trámite debe iniciarse ingresando una solicitud de Opinión Técnica de la Dirección de Patrimonio Cu
link:

<http://www.seduvi.df.gob.mx/portal/docs/tramitesyservicios/sitiospatrimoniales/formatos/>

TRANSPARENCIA
FOCALIZADA

CÓDIGO CDMX

TRANSPARENCIA

INFOMEX DF

INFO DF



Secretaría de Cultura de
la Ciudad de México

CONTACT

Av. de la Paz
Álvaro Obregón

Tel. 17 19 30

scg_cultura@



CÉDULA DE ELEMENTOS AISLADOS



Clave DPCU	
Categoría	Escultura
Título	A la Familia
Autor	Edysa Ponzanelli
Taller o Firma	Sin Dato

UBICACIÓN

Calle	Av. Acoxpa	Otra Localización	Esquina con Prolongación División del Norte		
Colonia	Villa Coapa	Coordenadas UTM Eje X	486201	Coordenadas Geográficas Latitud	19° 17' 42.54" N
Delegación	Tlalpan	Coordenadas UTM Eje Y	2133493	Coordenadas Geográficas Longitud	99° 7' 52.83" O

ESTADO GENERAL DEL ELEMENTO

Estado de Conservación	Bueno	Relevancia Urbana	Valor relevante alterado
Condición Patrimonial	SEDUVI	Valoración	Patrimonial
Tipo de Material	Metal	Descripción del Elemento y sus Deterioros	
Técnica	Cera perdida	La técnica en su elaboración se denomina Bronce a la Cera Perdida y montada en base de mampostería de piedra.	
Dimensiones			



ANTECEDENTES

La escultura representada por una pareja una mujer, un hombre con un niño sobre los hombros y una niña tomados de las manos que nos da la oportunidad de saber la importancia que la familia, los valores familiares, obra de la artista Edysa Ponzanelli. Fue develada en el año de 2012, por el jefe delegacional Higinio Chávez, durante el evento resalto que la escultura es el símbolo de unificación de la familia tlalpense y del Distrito Federal y recordó que Villa Coapa fue seleccionada porque tiene su historia ya que en 1968 se empezó a colonizar por la llegada de familias de diferentes partes de la ciudad de México.

Abreviaturas		Bibliografía	
ACP: Área de Conservación Patrimonial	INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia		
PDDU: Programa Delegacional de Desarrollo Urbano	INBA: Instituto Nacional de Bellas Artes Dirección		
PPDU: Programa Parcial de Desarrollo Urbano	DGSMPC: General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural		
ZMH: Zona de Monumentos Históricos			
Realizó	Dirección del Patrimonio Cultural Urbano	Fecha de Levantamiento	20/08/2014



CÉDULA DE ELEMENTOS AISLADOS

NORMATIVIDAD

ACP <input type="checkbox"/>	Nombre ACP Fuera de ACP	ZMH Fuera de Zona de Monumentos Histórico
PPDU	Fuera de Programa Parcial	

CONDICIÓN JURÍDICA Y VÍNCULOS

		Condición COMAEP						
Regimen de Propiedad	Registros	INAH	INBA	DGSMPC	SECULDF	AEP	ACH	Delegacional
Delegacional								X



Secretaría de
Desarrollo Urbano
y Vivienda



Área de
**Atención
Ciudadana**

Folio: [Redacted]

Clave de formato: TSEDUVI-CGDAU_OTLC_1

NOMBRE DEL TRÁMITE: Opinión Técnica para la Colocación de Esculturas en Espacio Público o Instalaciones en Vía Pública de Elementos Afectos al Patrimonio Cultural Urbano y/o en Área de Conservación Patrimonial

Ciudad de México, a [Redacted] de [Redacted] de [Redacted]

Dirección del Patrimonio Cultural Urbano [Redacted]

Presente

Declaro bajo protesta de decir verdad que la información y documentación proporcionada es verídica, por lo que en caso de existir falsedad en ella, tengo pleno conocimiento que se aplicarán las sanciones administrativas y penas establecidas en los ordenamientos respectivos para quienes se conducen con falsedad ante la autoridad competente, en términos del artículo 32 de la Ley de Procedimiento Administrativo, con relación al 311 del Código Penal, ambos del Distrito Federal.

Información al interesado sobre el tratamiento de sus datos personales

Los datos personales recabados serán protegidos, incorporados y tratados en el Sistema de Datos Personales **DICTAMENES Y/U OPINIONES TÉCNICAS PARA INTERVENCIONES EN ÁREAS DE CONSERVACIÓN PATRIMONIAL** el cual tiene su fundamento en el artículo 24 fracción X de la Ley Orgánica de la Administración Pública del Distrito Federal; los artículos 1, 2 fracciones I y III, 3 fracción II, 7 Fracciones I, VII, XIV, XXIII y XXXIV, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 71 y 72 de la Ley de Desarrollo Urbano del Distrito Federal; los artículos 32, 33, 35, 35 Bis y 44 de la Ley de Procedimiento Administrativo del Distrito Federal; el artículo 49 fracción XII del Reglamento Interior de la Administración Pública del Distrito Federal; los artículos 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68 y 72 del Reglamento de la Ley de Desarrollo Urbano del Distrito Federal, los artículos 1, 3 fracción II, 51 fracción I, 52 fracciones V y VI, 62 y 121 del Reglamento de Construcciones para el Distrito Federal y la Norma de Ordenación Número 4 en áreas de actuación para las áreas de conservación patrimonial del programa general de desarrollo urbano, cuya finalidad es integrar el registro de los datos personales de los solicitantes para concentrar los dictámenes y opiniones emitidas para salvaguardar la condición de los inmuebles catalogados de carácter histórico, artístico y monumental incluido o no en áreas de conservación patrimonial y podrán ser transmitidos a la CDHDF, CGDF, CMHALDF, INFODF y a los órganos jurisdiccionales en cumplimiento a los requerimientos que en el ejercicio de sus atribuciones realicen, además de otras transmisiones previstas en la Ley de Protección de Datos Personales para el Distrito Federal. Con excepción del teléfono particular, los demás datos son obligatorios y sin ellos no podrá acceder al servicio o completar el trámite **DICTAMENES Y/U OPINIONES TÉCNICAS PARA INTERVENCIONES EN ÁREAS DE CONSERVACIÓN PATRIMONIAL**. Asimismo, se le informa que sus datos no podrán ser difundidos sin su consentimiento expreso, salvo las excepciones previstas en la ley. El responsable del Sistema de Datos Personales es _____, **Director (a) del Patrimonio Cultural Urbano** y la dirección donde podrá ejercer los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición, así como la revocación del consentimiento es **Av. Insurgentes Centro No. 149, piso 4, Col. San Rafael, Del. Cuauhtémoc, C.P. 06470, México, Distrito Federal**. El titular de los datos podrá dirigirse al Instituto de Acceso a la Información Pública y Protección de Datos Personales del Distrito Federal, donde recibirá asesoría sobre los derechos que tutela la Ley de Protección de Datos Personales para el Distrito Federal al teléfono 56 36 46 36; correo electrónico: datospersonales@infodf.org.mx o en la página www.infodf.org.mx.

DATOS DEL INTERESADO (PERSONA FÍSICA)

* Los datos solicitados en este bloque son obligatorios en caso de persona física.

Nombre (s) [Redacted]
 Apellido Paterno [Redacted] Apellido Materno [Redacted]
 Identificación Oficial [Redacted] Número / Folio [Redacted]
 (Credencial para votar, Pasaporte, Cartilla, etc.)
 Nacionalidad [Redacted]

En su caso

Documento con el que acredita la situación migratoria y estancia legal en el país [Redacted]
 Fecha de vencimiento [Redacted] Actividad autorizada a realizar [Redacted]

DATOS DEL INTERESADO (PERSONA MORAL)

* Los datos solicitados en este bloque son obligatorios en caso de ser persona moral.

Denominación o razón social [Redacted]

Acta Constitutiva o Póliza			
Número o Folio del Acta o Póliza		Fecha de otorgamiento	
Nombre del Notario o Corredor Público			
Número de Notaría o Correduría		Entidad Federativa	

DATOS DEL REPRESENTANTE LEGAL, APODERADO O TUTOR			
* Los datos solicitados en este bloque son obligatorios en caso de actuar en calidad de representante legal, apoderado, mandatario o tutor.			
Nombre (s)			
Apellido Paterno		Apellido Materno	
Identificación Oficial		Número / Folio	
Nacionalidad			

Instrumento o documento con el que acredita la representación			
Número o Folio		Nombre del Notario, Corredor Público o Juez	
Número de Notaría, Correduría o Juzgado		Entidad Federativa	
Inscripción en el Registro Público de la Propiedad y de Comercio			

DOMICILIO PARA OIR Y RECIBIR NOTIFICACIONES Y DOCUMENTOS EN EL DISTRITO FEDERAL			
* Los datos solicitados en este bloque son obligatorios.			
Calle		No. Exterior	
Colonia			
Delegación		C.P.	
Correo electrónico para recibir notificaciones			

Persona autorizada para oír y recibir notificaciones y documentos			
Nombre (s)			
Apellido Paterno		Apellido Materno	

REQUISITOS	
1. Este formato debidamente requisitado y firmado.	2. Identificación oficial con fotografía del solicitante (Cartilla del Servicio Militar Nacional o Cédula Profesional o Credencial para Votar o Licencia para Conducir o Pasaporte) original y copia para su cotejo; y en su caso acreditación el carácter de representante o apoderado, personas físicas (Carta Poder firmada ante dos testigos e identificación oficial del interesado y de quien realiza el trámite), para personas morales (Acta Constitutiva, Poder Notarial e Identificación Oficial del representante o apoderado), original y copia para su cotejo.
3. Memoria descriptiva, en la que contenga el nombre de la obra y autor, descripción detallada del monumento u obra, motivos para su instalación, reubicación, retiro, mantenimiento y/o restauración.	4. Propuesta de ubicación incluyendo fotomontaje de la obra en sitio y sus características técnicas, con croquis de localización.
5. Propuesta técnica y estructural, propuesta de regeneración del espacio, proyecto integral de mantenimiento, adecuación al entorno, y suficiencia presupuestal para su realización.	6. Documento que avale la donación de la pieza (contrato, etc.).
7. Currículum o semblanza del autor de la pieza y el personaje, así como procedencia y destino de la escultura (antes y después).	8. Convenio de Donación de la pieza.

9. Contrato o convenio de la institución, asociación o ente público o privado que se comprometa al mantenimiento y cuidado de la pieza y su entorno inmediato por lo menos un año, bajo los lineamientos de la Autoridad del Espacio Público, en su caso.

10. En caso de que la donación provenga de otro país: oficio en que Jefatura de Gobierno y en su caso el área de Relaciones Internacionales del Distrito Federal aceptando la donación.

FUNDAMENTO JURÍDICO

Ley de Desarrollo Urbano del Distrito Federal. Artículos 1°, 2° fracciones I, II y III, 65°, 66°, 67° y 87° fracciones VII, VIII y IX.

Reglamento de Construcciones para el Distrito Federal. Artículos 1, 3 fracción II.

Reglamento de la Ley de Desarrollo Urbano del Distrito Federal. Artículos 1, 3, 5, 60, 61, 63 64, 65, 66 y 69

Norma de Ordenación Número 4 en Áreas de Actuación para Áreas de Conservación Patrimonial del Programa General de Desarrollo Urbano del Distrito Federal.

Costo: Artículo, fracción, inciso, subinciso

del Código Fiscal del Distrito Federal

Sin costo

Documento a obtener

Opinión Técnica

Plazo de respuesta

No Aplica

Vigencia del documento a obtener

1 año

Procedencia de la Afirmativa o Negativa Ficta

Afirmativa Ficta: No Procede; Negativa Ficta: Procede.

DATOS DEL PREDIO

Calle

No. Exterior

No. Interior

Colonia

Delegación

C.P.

Cuenta Catastral

Opinión Técnica para:

Colocación de Escultura

Intalaciones en vía pública

CROQUIS DE LOCALIZACIÓN



Norte

Dibujar a tinta y regla, especificando el nombre de las calles que delimitan la manzana donde se localiza el predio o inmueble de interés, las medidas del frente y fondo y las distancias de sus linderos a las esquinas más próximas.

Observaciones del trámite

Una vez que la solicitud sea evaluada por la Dirección del Patrimonio Cultural Urbano, se le informará al promovente, vía correo electrónico, si se requiere su ingreso de solicitud al Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos de la Ciudad de México y/o Interdependencial.

INTERESADO O REPRESENTANTE LEGAL (en su caso)

Nombre y Firma

LA PRESENTE HOJA Y LA FIRMA QUE APARECE AL CALCE, FORMAN PARTE INTEGRANTE DE LA SOLICITUD DEL TRÁMITE OPINIÓN TÉCNICA PARA LA COLOCACIÓN DE ESCULTURAS EN ESPACIO PÚBLICO O INSTALACIONES EN VÍA PÚBLICA DE ELEMENTOS AFECTOS AL PATRIMONIO CULTURAL URBANO Y/O EN ÁREA DE CONSERVACIÓN PATRIMONIAL, DE FECHA _____ DE _____ DE _____.

El interesado entregará la solicitud por duplicado y conservará un ejemplar para acuse de recibo que contenga sello original y firma autógrafa del servidor público que recibe.

Recibió (para ser llenado por la autoridad)

Área	_____
Nombre	_____
Cargo	_____
Firma	_____

Sello de recepción

--



QUEJAS O DENUNCIAS

QUEJATEL LOCATEL 56 58 11 11, HONESTEL 55 33 55 33.

DENUNCIA irregularidades a través del Sistema de Denuncia Ciudadana vía Internet a la dirección electrónica <http://www.anticorrupcion.df.gob.mx/index.php/sistema-de-denuncia-ciudadana>