

JÓVENES ARTISTAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS
FACULTAD DE HUMANIDADES
CAMPUS VI

JÓVENES HABITANDO ESPACIOS:
ANÁLISIS DE INTERVENCIÓN ARTÍSTICA
URBANA EN TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ESTUDIOS CULTURALES

PRESENTA

ANA KAREN JIMÉNEZ AGUILAR

DIRECTOR DE TESIS
DR. RIGOBERTO MARTÍNEZ SÁNCHEZ
CO-DIRECTORA
DRA. GILLIAN E. NEWELL

TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS
NOVIEMBRE DEL 2017





FACULTAD DE HUMANIDADES CAMPUS VI
COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
ÁREA DE TITULACIÓN



F-FHCIP-TM-016

AUTORIZACIÓN/IMPRESIÓN DE TESIS/MAESTRÍA

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas noviembre 06 del 2017
Oficio No. CIP/344/17

C. ANA KAREN JIMÉNEZ AGUILAR

Promoción: 5°

Matrícula: M080144

Sede: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Presente.

Por medio del presente, informo a Usted que una vez recibido los votos aprobatorios de los miembros del JURADO para el examen de grado de la Maestría en Estudios Culturales para la defensa de la tesis intitulada:

“JÓVENES HABITANDO ESPACIOS: ANÁLISIS DE INTERVENCIÓN ARTÍSTICA URBANA EN TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS”.

Se le autoriza la impresión de Siete ejemplares y tres electrónicos (CDs), los cuales deberá entregar:

- Una tesis y un CD: Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas.
- Un CD: Biblioteca de la Facultad de Humanidades C-VI.
- Seis y un CD: Área de Titulación de la Coordinación de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades C-VI, para ser entregados a los Sinodales

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

ATENTAMENTE

“POR LA CONCIENCIA DE LA NECESIDAD DE SERVIR”

MTRO. FREDY VÁZQUEZ PÉREZ

COORDINADOR



POSGRADO DE HUMANIDADES
CAMPUS VI
COORDINACIÓN DE
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Este trabajo fue realizado gracias al financiamiento que recibí como becario (583936) de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Autónoma de Chiapas, otorgado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología durante el periodo entre agosto 2015/ julio 2017 y a la Beca Mixta en el extranjero durante el periodo del 20 de Octubre al 20 de Diciembre de 2016 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Dedicatorias

*A mi gran amor Linda Flor,
A mi papá Josemaría,
a mi hermano Alexis,
a toda mi familia por la gran nobleza de sus corazones.
A cada joven que sortea artísticamente los desafíos de esta historia,
nuestra historia.*

Agradecimientos

A Luis, Gely, Quique y Solmarena por su interés y apoyo fundamental para la tesis, les admiro y respeto. Al dr. Rigoberto Martínez Sánchez y dra. Gillian E. Newell por acompañarme en mi propio camino, por esas largas discusiones, muchísimas gracias.

A quienes compartí la pasión de este trabajo; Dra. Karla, Dra. Rosario, Dr. Ocaña, Dra. Dulce, Dr. Zebadua, Dra. Emma; a mis amigas Yessica, Alma, Isela, Quetzalli, Amira, a mi hermana Tatiana; a mis amigos Víctor, Gustavo, Pepe, Mario, Rubén, Raúl ... A ti Aldo por ser mi cómplice.

Al fotógrafo chiapaneco Ariel Silva por proporcionarnos parte de su trabajo. A mis compañeras y compañeros de la maestría en estudios culturales de la Universidad Autónoma de Chiapas.

A mi ciudad Tuxtla Gutiérrez por dejarme latir a su lado. Desde mi corazón verde, ¡muchas gracias! a todos y todas por *existir en el espacio*.

Contenido

Introducción: <i>artes de hacer</i>	9
CAPÍTULO.1 INTERVENCIÓN ARTÍSTICA URBANA COMO OBJETO DE ESTUDIO	20
1.1. Intervención artística en escena	27
1.2. Para entender la Intervención artística urbana: momentos sociohistóricos del arte	36
1.2.1. Impresionismo: la rebelión	38
1.2.2. Vanguardias: las técnicas	41
1.2.3. La escultura pública: de lo monumental a lo público	63
1.2.4. Arte contemporáneo: desde “los nuevos” soportes y medios para la obra	69
1.2.5. <i>Artivismo: el arte desde lo político</i>	76
1.2.6. Arte urbano: la calle como paradigma artístico. 82	
1.3. Intervención artística urbana: el artista y los espacios	89
1.3.1. El artista que interviene: México, Chile y Brasil como ciudades imaginadas	90
1.3.2. El devenir del espacio urbano en la intervención artística	99
1.3.3. Los contrastes de la intervención artística urbana	107

CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS DE INTERVENCIÓN ARTÍSTICA URBANA: NARRATIVA DISCURSIVA Y ESPACIAL.....	112
2.1. El campo de los estudios culturales y la aplicación de la metodología narrativa.....	117
2.2. Narrativa discursiva: voces de jóvenes artistas en torno a la intervención artística urbana	130
2.2.1. Estrategia de análisis metodológica para la narrativa del discurso de los y las jóvenes artistas (<i>los cómo</i>).....	134
2.3. Narrativa espacial: "los qué" de la intervención artística urbana en Tuxtla Gutiérrez	137
2.3.1. Estrategia de análisis metodológica para narrativa espacial: registro y construcción del espacio de intervención artística urbana en Tuxtla Gutiérrez.....	141
CAPÍTULO 3. DESDE LOS JÓVENES: VOCES DE INTERVENCIÓN ARTÍSTICA URBANA EN TUXTLA GUTIÉRREZ.....	148
3.1. ¿Por qué las y los jóvenes?: Jóvenes artistas en Tuxtla Gutiérrez	150
3.2. Jóvenes ¿desde dónde?.....	153
3.3. Solmarena Torres	163

3.3.1. Festival Metadatos: intervenciones	175
3.4 Luis Bautista “ckazpa “	181
3.4.1. Intervención artística por <i>Ckazpa</i>	190
3.5. Quique Ballinas	195
3.5.1. Danza contemporánea: Violeta Violentada.....	205
3.6. Gely Pacheco.....	209
3.6.1. Performance: “carro sucio, conciencia limpia” by Nadia Granados. Gestión “La Botika”	217
3.7. Jóvenes ¿artistas o creadores? : En el juego de la IAurbana en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas	222
Capítulo 4. La ciudad pensada, vivida e imaginada desde la intervención artística urbana por jóvenes en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.....	246
4.1. ¿Cómo pensar a la ciudad?: desafíos teóricos.....	248
4.2 Consideraciones históricas de la ciudad Tuxtla Gutiérrez, Chiapas	258
4.3. <i>La producción del espacio</i> en Tuxtla Gutiérrez: la ciudad como medio para la intervención artística urbana	264
4.3.1. El espacio percibido.....	269

4.3.2. El espacio concebido - pensado	276
4.3.3. El espacio vivido - imaginado.....	287
4.4. Tuxtla Gutiérrez ¿una ciudad imaginada desde la intervención artística urbana?	306
CONCLUSIONES	315
Bibliografía.....	351
ANEXOS.....	362

Introducción: *artes de hacer*

Dice Antonio Gramsci en Sacristan (2013, p.437), el hombre -y la mujer- son procesos, pueden dominar su destino, <<hacerse>> así mismo desde el proceso de sus actos, dentro de sus límites y realidades *ser* y *hacer*.

Se trata de reconocer la importancia de **la concreta actividad en la creación de sí mismo, de sí misma y de nuestros actos, es decir, en la creatividad del *ser* y *hacer***, una cuestión de *habitar*, que pensamos, debe atravesar nuestro hoy.

Este trabajo primigeniamente es el resultado de inquietantes preguntas que acontecen al investigador, ¿cómo podemos *ser* a partir de lo que hacemos?, de esa actividad de creación de sí mismo-misma, pero también de la creación-creatividad de inventar una ciudad; una ciudad pensada, vivida e imaginada desde la intervención artística urbana.

Estas preguntas nos orientan a la relación ¿qué es el hombre y la mujer?, un cuestionamiento que

aparentemente honda a la filosofía, pero se encuentra latente en todo momento, en nuestras obras y acciones, -entendiendo obras como lo producido y lo actuado por uno mismo-, por lo tanto, la respuestas se encuentran quizá en la misma mujer y hombre, es decir, en lo que puede *llegar a ser* el hombre y la mujer, y aquí hay que implicar lo vivido.

Por lo anterior y centrándonos en la discusión científica que es lo que nos atañe, es en este interés por la búsqueda y la construcción de un punto de vista <<crítico>>, donde el presente proyecto se vitaliza desde el campo de los estudios culturales.

El cómo el andar de la intervención artística urbana (IAurbana) figura en procesos artísticos (obras, artista y la formación de lo mismo), pero también expresa: tensiones, desafíos, rupturas, posiciones políticas o económicas de jóvenes y de una sociedad, que desde lo cultural urden a una ciudad como lo es Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Hay una apuesta que pretendemos desarrollar en este trabajo de investigación, considerar a la intervención artística urbana (IAurbana) como una posibilidad de análisis que se comprende en: arte, jóvenes, espacio y

ciudad; esta complicidad se ve dinamizada en el campo de la cultura, como se observa en la Figura I

Figura I. Dimensiones de análisis de la Intervención artística urbana.

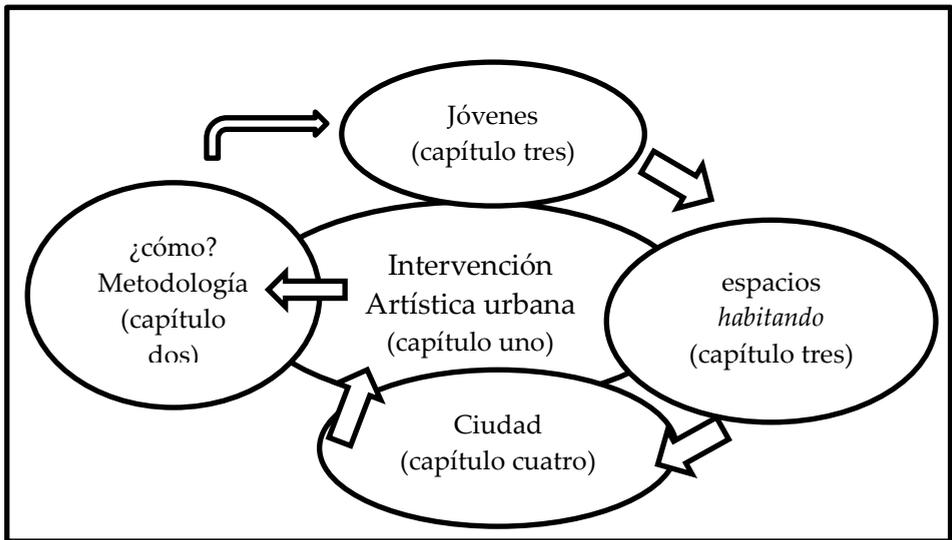


Figura I. Dimensiones y procesos culturales de análisis desde la intervención artística.

A partir de este planteamiento, la de la intervención artística urbana en diálogo con una ciudad como Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, desde ciertos jóvenes artistas, es que este trabajo de investigación se titula “Jóvenes *habitando* espacios: Análisis de intervención artística urbana en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas”, desde ahí proponemos un análisis,

reflexión y debates que nutran al llamado estudios culturales urbanos.

La intervención artística urbana merece nuestro estudio, porque creemos es un acto creativo y práctica cultural, que ha estado y está inmerso en la tensión de una resistencia y un orden constituido.

Por mínimo o efímero que sea el acto de la intervención artística, podemos alcanzar a visualizar que esto es una microresistencia, pese a los mecanismos de control inherente, subsiste y abre grietas de existencia, ofrece “una posibilidad de un espacio inexpugnable”, es decir, un *habitar*.

El *habitar* del que hablamos se produce desde una existencia material como punto de partida para lograr construir un espacio que sea propio, es decir, hay un principio de ordenamiento espacial (lo hegemónico) en una ciudad que condiciona prácticas socioculturales.

Sin embargo, cuando el acto de creación de nuestro *ser* se manifiesta en el *hacer*, estamos construyendo otros espacios, otras maneras de vivir el espacio, de contarlas, de

percibir las y por lo tanto de renombrarlas, ahí es donde decimos que *habitamos* espacios.

El *habitar* es procesual y depende de cada acto de creación del sujeto, es el resultado de aquel sujeto que se reconoce -asímismo-, “que se lee” y que se permite desde prácticas específicas (que significan y representan subjetivamente a cada uno) “situarse frente al mundo” y construir escenarios para renombrar-*ser* desde su hacer.

En este caso, el *habitar* espacios desde la intervención artística urbana, cuestiona primeramente las dimensiones socio-espaciales de lo comúnmente clasificado como espacio “público y privado”: esa morfología material y social otorgada por la ciudad, pero a sí mismo cuestiona el *hacer* intervención artística por las y los jóvenes y cómo esto se conecta con el *ser* artista, el *ser* joven y el *ser* *tuxtleco*.

En suma, el *habitar* producirá **referencias espaciales de nuestra experiencia**, esto provocará nuevos “textos” a partir de lo que “lee” el sujeto. Procesualmente se construirá una nueva manera de mirar el espacio, por lo tanto de apropiar.

En esa apropiación se encuentra el *habitar*, una constante pugna entre el *hacer* y el *ser*, condicionado por la lógica del orden, pero que a la vez “nos hace salir fuera de nosotros mismos, en el cual justamente se produce la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos consume y avejenta es también en sí mismo un espacio heterogéneo” (Foucault, 1984, p.47), de nuestras relaciones, de nuestros encuentros o de nuestros enfrentamientos.

Habitar espacios desde la IAurbana nos permite explorar: "espacio percibido, espacio concebido y espacio imaginado “de la ciudad, desde la mirada de estos jóvenes artistas con sus *otros* y propios espacios “imaginados, dislocados, emplazados o irrumpidos” que hace el artista frente al "orden urbano espacial–hegemónico- de una ciudad“.

El *habitar* también nos recuerda la problemática del espacio y su complejidad con el mundo moderno, el cómo atraviesa las historias de sujetos como jóvenes, como artistas y ciudades como Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (también una joven ciudad, 125 años).

Por lo tanto, *habitando* espacios expone el proceso del *hacer y ser* en nuestros tiempos, bajo estructuras y mecanismos de poder que operan en nuestra vida cotidiana, pero que también nos permite alcanzar la posibilidad de una re-existencia en clave espacial, artística y creativa.

Estos procesos nos orillan a preguntas como ¿El habitar del joven artista es transitorio?, ¿los espacios que presentamos permiten un *habitar*?, ¿cómo llegar a construir y entender esos espacios del *habitar*?, ¿cómo estamos entendiendo la IAurbana en Tuxtla Gutiérrez para el *habitar*? Respuestas que haremos hilando durante los capítulos.

Respecto a nuestro objeto de estudio y punto de partida, nosotros vemos maravillas en la IAurbana así como De Certeau (1996) miraba maravillas en prácticas comunes (*Artes de hacer*).

Nos recuerda que las prácticas comunes se hallan en un incesante vaivén de lo teórico a lo concreto, de lo particular a lo circunstancial y de ahí a lo general, coincidimos y por lo tanto, como partimos de específicos: jóvenes, artistas,

expresiones y prácticas artísticas, estamos hablando de una específica manera de *hacer* intervención artística urbana y de *habitar* espacios.

No tratamos “de elaborar un modelo general para vaciar en este molde el conjunto de las prácticas, sino al contrario “especificar los esquemas de operación” (De Certeau, 1996, p.36), esquemas de operación de cada joven artista que se irán construyendo a lo largo de la tesis.

Movidos por eso, en este trabajo de investigación nos preguntamos, ¿cómo estos jóvenes artistas interpretan y narran la ciudad a través de la intervención artística urbana? y ¿cómo se reconfigura la ciudad a partir de estas intervenciones artísticas?, lo que nos ha llevado a citar los siguientes objetivos:

Objetivo general: mostrar la relación que hay entre procesos y prácticas de intervención artística urbana de los y las jóvenes en la reconfiguración de la ciudad Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; los específicos son 1. Describir cuáles son las prácticas de intervención artística urbana de estos jóvenes; 2. Conocer la construcción espacial de estos jóvenes desde la IAurbana en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez;

3. Comprender la relación de prácticas de intervención artística de las y los jóvenes y la configuración en los espacios urbanos de la ciudad Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

A continuación (Figura II), de manera esquemática, queremos compartir el cómo iniciamos esta arquitectónica de la investigación.

Figura II. Proceso de la arquitectónica de la investigación

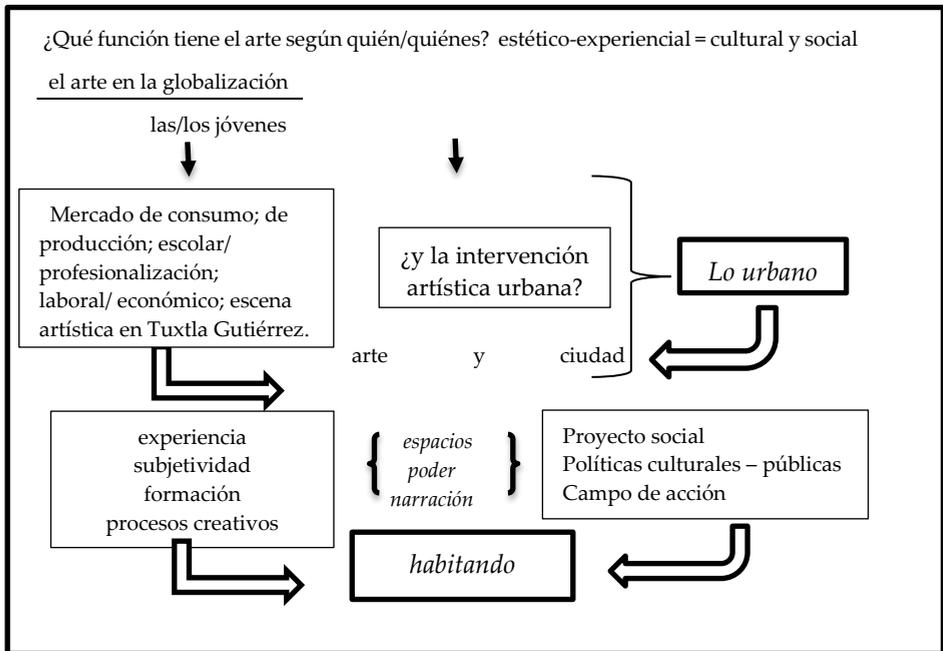


Figura II. Esquema del proceso de investigación Tesis “Jóvenes *habitando* espacios: Análisis de intervención artística urbana en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas”.

Hemos considerado *lo urbano* como un eje transversal para este estudio, primeramente porque nos hemos dado cuenta a lo largo del desarrollo de la tesis, que la intervención artística en las ciudades funciona para entender la construcción de lo urbano; vista desde la irrupción espacial de espacios públicos-urbanos, con prácticas que dan seña de una sociedad referida, en este caso Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

En el capítulo I, lejos de una teorización concreta de qué es intervención artística urbana, mostramos la construcción del objeto de estudio a partir de determinados claves y momentos sociohistórico de las artes, o que nos permitirá comprender la IAurbana desde sus espacios y artistas.

En el capítulo II, nos centramos en la reflexión metodológica desde la narrativa: discursiva y espacial, como posibilidad de análisis desde la IAurbana.

En el capítulo III, conoceremos las narraciones que componen este trabajo de tesis a partir de cuatro jóvenes artistas. Pretendemos contar las prácticas artísticas que ejecutan en sus intervenciones e introducirlas con las experiencias particulares de cada uno; para conocer,

comprender y analizar las tensiones culturales, las luchas internas y externas personal-socialmente, la síntesis de su *habitar* el espacio.

Respecto al último capítulo IV, abordamos desde la perspectiva de Henry Lefebvre (1969) con *la producción del espacio* de Tuxtla Gutiérrez, cómo se relacionan las narraciones encontradas de los y las jóvenes artistas y las operaciones de intervención artística urbana con la sociedad urbana de su ciudad.

Coincidiendo con Paquot (2011, p.84), Lefebvre denunciaba la subestimación del arte por los planificadores, los promotores y la mayoría de los habitantes, “El arte [...] aporta a la realización de la sociedad urbana su larga meditación respecto a la vida como drama y goce” (Lefebvre, 1969, p.136). Ambos, Paquot (2011) y Lefebvre (1969) comparten esta visión que sostenemos, la de una necesaria aportación artística en la construcción de la sociedad urbana y sus ciudades.

CAPÍTULO.1 INTERVENCIÓN ARTÍSTICA URBANA COMO OBJETO DE ESTUDIO

Preámbulo necesario

Para abordar al objeto de estudio, Intervención artística urbana (IAurbana), como objeto de estudio y no caer en lecturas e interpretaciones ajenas al trabajo de investigación, es necesario apegarnos al cuestionamiento: ¿qué estamos entendiendo por arte? y consecuentemente ¿arte para quién o quiénes?, preguntas que interpelan al objeto de estudio.

Hay que reconocer que el estudio del arte ha sido espinoso, porque a diferencia de las ciencias sociales y humanas, no hay un consenso de lo que es *arte*, aún se sigue reproduciendo la idea del Arte con mayúscula (bellas artes), esta percepción aristocrática, reduce su introducción al fenómeno sociocultural en las sociedades y en la historia de la humanidad.

Los riesgos de seguir colocando al Arte “en un pedestal”, en una jerarquización de élite, propicia que el arte sea tratado como una valoración cultural para las sociedades calificadas desde la pirámide.

Son las “bellas artes” un ejemplo de una reproducción de poder, de concebir el arte occidental como “lo verdadero”, “lo legítimo” para los cánones e incluso academias, minimizando el estudio de *las otras artes*, denominaciones emergentes como “arte-indígena”, “arte-prehispánico” o “arte-urbano”.

En ese tono, nos preguntamos, cómo saber cuál de todos estos lenguajes (que son invenciones del mundo), nos pueden señalar qué es “lo verdadero”, “lo falso”, “lo verosímil”, ¿Qué buscamos en el arte, entonces?, ¿una verdad para calmar las aguas de la significación?. A continuación explicamos dos maneras (no las únicas) de entender y hacer estudio de las artes: desde lo estético y lo experiencial.

El objeto de estudio de las artes desde la estética es *la belleza*, ese descubrimiento y conocimiento que evoca la relación de la obra de arte, del sujeto que la contempla, del

sujeto creador y del objeto artístico o como dice Trías (1949), *objeto artificioado*.

Kant (1770) según Trías (1949), funda dos postulados respecto a la Estética, primeramente que el objeto propio es la *belleza*, y segundo, no confundir *lo bello* con *lo bueno*, *lo verdadero*, o *útil*. Estas son consideraciones filosóficas que conciernen a la Estética desde el estudio de *la belleza*, por lo que:

La belleza es, entonces, *método* en sentido etimológico, es decir, camino hacia algo; es lo que permite que algo sea visto, y lo que en lo visto se hace visible. En este sentido se afirma que la belleza tiene un carácter medial (Labrada, 2007, p.72).

Trías (1949, 1958) plantea además del estudio de *la belleza*, los siguientes puntos desde la estética al arte para estudiar:

I. *Problemas propios:*

1. Esencia del arte
2. Fronteras de las artes
(derivado del anterior)

II. *Problemas conexos:*

1. Metafísica de la belleza
2. Psicología de la contemplación estética
3. Psicología de la producción
4. Teología y Moral del arte

Estas consideraciones reúne un entramado filosófico del arte con la *Éstetica*, por lo que requiere un dominio de reflexiones filosóficas; metafísica, *la belleza, la verdad, el espíritu*, la existencia.

La clave experiencial por a parte, es otra manera de estudiar las artes, se articula de muchos procesos culturales, sociales y humanos, lejos de una “estetización” de la obra, el interés se centra en, la experiencia misma del artista en el acto de **crear** una obra, alejándonos de la tradición del estudio de la composición, los materiales, la técnica, las formas, los colores, la denominada estética.

Es desde ahí donde situamos nuestro estudio, desde lo experiencia pues consideramos que se deben implicar lo social, lo económico, lo político, lo culturale en relación con una vivencia humana y experiencial en las y los artistas, en estas sociedades en procesos de globalización y específicamente en las y los jóvenes.

Herbert (1990), señala que el arte intenta decirnos algo acerca del universo, del hombre y la mujer, por lo que el arte es **el medio** de llegar a comprender el ambiente y universo social, es decir, son experiencias.

Wladislao (2001), nutre esta idea cuando concibe al arte como una actividad humana consciente y capaz de construir formas, productos, contenidos, mensajes, que expresan una experiencia (individual y social), por lo que el arte es consciente y capaz, cuando provoca o evoca emociones, incluso choques culturales en quienes la perciben, la materializan y la manifiestan.

En ese sentido, el estudio del arte desde lo experiencial, reconsidera al artista tan igual como a la obra, porque sí hay una finalidad que son las creaciones llamadas obras, pero no la reduce a una condición estética, sino a una formación que está relacionada con un contexto histórico; ahí se encuentra el proceso de la enseñanza-aprendizaje, lo que propicia un conocimiento singular en el hombre y la mujer.

Como nos dice González (2014), “El artista trata de convencer al lector para mirarlos del modo en que él los percibe. La visión del mundo lo implica en su ideología” (p.5), un mundo que es compartido con todo, por lo tanto el artista y sus obras dan cuenta del “espíritu de la época”.

Hay un “procedimiento de verdad” que fragmenta nuestro *ser* al compartirse con *los otros*, por lo tanto estas

obras resultan ser “reales”, Badiou (2009) desde lo filosófico, dice que el arte es **un procedimiento de verdad**:

...el arte en sí-mismo es un procedimiento de verdad. O también: la identificación filosófica del arte exime de la categoría de verdad. El arte es un pensamiento cuyas obras son lo real (y no el efecto). Y este pensamiento, o las verdades que activa, son irreductibles a otras verdades, ya sean estas científicas, políticas o amorosas (p. 216).

Es en ese “procedimiento de verdad” se dan procesos sociales-culturales donde los y las artistas, enmarcan sus vidas pero también generan una memoria histórica, un eco con su sociedad, un reclamo o una burla; evocaciones que generan un conocimiento de sus realidades.

El arte también constituye un modelo de aprehensión de la realidad, de estas discusiones se ha desprendido que el arte es, también, conocimiento. El proceso no es el mismo, es diferenciado. En esto radica la diferencia quizá no en fondo. Finalmente, el arte es un modelo diferenciado de aprehensión. Conocimiento al fin. (González, 2013, p.11-12).

Es el estudio del arte desde lo experiencial, de este “procedimiento de verdad” y aprehensión de realidad de ciertos jóvenes artistas, lo que nos permite dar cuenta, como dice Acha (2005) de la condición de las artes como un fenómeno sociocultural, que puede manifestarse en paralelo con las condiciones socioculturales del presente.

Invitamos a hacer el esfuerzo de desacralizar y *desbanalizar* “el Arte”, al menos en este caso desde lo que llamamos intervención artística urbana, como otro modelo más diferenciado de los paradigmas Arte. “Si el arte es una forma de conocimiento, este episteme propone implícitamente su correlato, un objeto de estudio que requiere un ámbito de pertinencia u ontología” (Alatríste, et al, 161).

Este lugar de pertenencia lo encontramos en jóvenes, en una ciudad que es Tuxtla Gutiérrez, donde el arte desde la IAurbana, si se nos permite decirlo, se expresa como la estrategia de esa dinámica, de esa relación (*habitar*), de esa complicidad que se teje entre jóvenes, espacio y ciudad.

1.1. Intervención artística en escena

La intervención artística ofrece “una posibilidad de un espacio inexpugnable”, en ese sentido es un acto de irrupción espacial, que dependiendo de las intenciones del artista, es en esa irrupción espacial donde hay una construcción de otros espacios: subjetivos, íntimos, experienciales; desde un lenguaje, técnicas o soportes artísticos, propician narraciones que logran exponer la existencia de estos artistas y quizá también, del hombre, de la mujer, de su mundo, de su sociedad; es en esta trama derivada de la intervención artística donde efímeramente, se brinda la posibilidad de un espacio inexpugnable.

Estas acciones de intervención artística como estudio, se persiguen y devela procesos culturales que se diferencian entre sí; por las condiciones o contextos singulares de cada actor, de cada espacio, pueden ser comprendidos desde diferentes paradigmas.

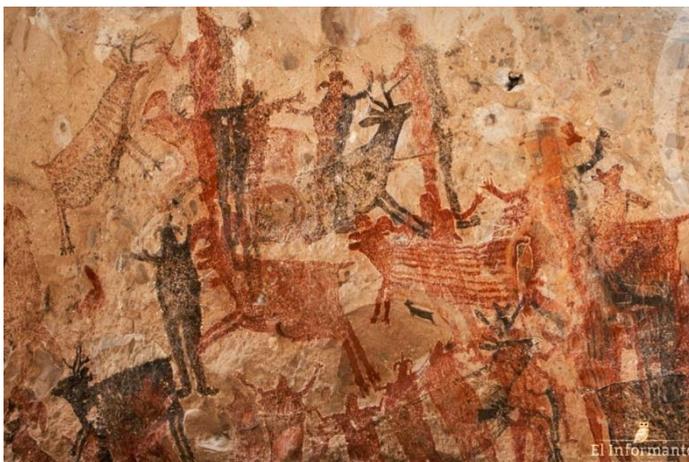
Por ejemplo, críticos de arte como Gillo Dorfles en su libro “El devenir de las artes” (1989), siembra ideas de entender la intervención artística como proceso humano,

social, histórico, cultural y político; en ese proceso él habla del arte que en acción absorbe y asimila **el medio del otro** y se crea un lenguaje artístico a partir de esa apropiación:

Es posible, por consiguiente, afirmar que –siempre que un arte absorbe y asimila el medio de otro, haciendo uso de ese medio cual si le fuera propio- logra, por el “principio de asimilación” citado, apropiarse de él e integrarlo; pero cuando en lugar de ello trata de imitar un lenguaje ajeno o fuerza al propio a expresarse como él no llegará a otra cosa que llegar a resultados dudosos y con frecuencia perjudiciales (Dorfles, 1989, p. 56).

Esta asimilación del medio del otro podemos observarlo en las pinturas rupestres. Podríamos decir que fueron intervenciones artísticas puesto que, desde un espacio físico que son las cuevas, se irrumpieron a través de dibujos de pintura o pigmentos naturales (aquí ya hay una técnica y materiales artísticos), lo que produjo *otros espacios*: los simbólicos, porque las pinturas rupestres representan principalmente relatos de cómo cazaban u otras historias.

Muestra de ello es la obra “El pasado indígena” de López Austin; López Luján (2001), donde además del rastreo histórico que hacen de la historia de México desde lo prehispánico, podemos encontrar evidencias de pinturas rupestres en México, como la hallada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en la Sierra de San Francisco; donde además de los pigmentos en color rojo, observamos animales y personas que podrían ser hombres y mujeres.



Fotografía 1. Pintura rupestre de la Sierra de San Francisco, Área de Baja California, Aridamérica. Fuente: ElInformante.

Incluso hasta hoy en día, las pinturas rupestres nos siguen narrando la vida de esa época, pues desde esa

irrupción espacial la cual la hace intervención artística sigue desprendiendo otras interpretaciones, desde diferentes disciplinas y diferentes marcos espaciotemporales, por lo tanto la hace un espacio inexpugnable.

Otro ejemplo de intervención artística desde otro contexto y tiempo, podría ser la que sucedió en Estados Unidos a finales del siglo XIX con los llamados *hobos*.

Existió una “oscura y rica subcultura de *los hobos*, una particular especie casi extinta de vagabundos románticos que recorren Estados Unidos como polizones en los trenes de mercancías” (Abarca, J. 2016).



Fotografía 2. Retrato del Bozo Texino original, J.H. Mckinley, tomado en 1938. Fuente: <http://unlockfair.com>

En los trenes escribían alegorías personales, tal vez de sus aventuras, dificultades o simplemente una señal de su existencia; esta peculiar forma de expresión produjo una red de comunicación entre los *hobos*. Algunos como Abarca (2016) señalan que es una peculiar forma de *graffiti*, conocida como *boxcar art*.

Ambos ejemplos localizados en diferentes momentos y espacios de la historia humana, producen narraciones en espacios diferentes: cuevas y trenes, ambas diría Badiou (2009), son un “procedimiento de verdad” que activó en cada uno de los actores una manera de existir en esos espacios y que hoy podemos conocerlas.

La condición que permea es que hay una necesidad de comunicar y relacionarse, de **existir en el espacio**, y es la intervención artística la que ofrece esa posibilidad de encarar épocas, sociedades, tiempos y vidas.

De los párrafos anteriores no debemos perder de vista tres elementos constantes que observamos y que se implican para entender la intervención artística; la primera tiene que ver con los actores; la segunda con el contexto sociohistórico que determina condiciones de esos actores; y

la tercera con las decisiones y acciones en el que el actor constituye su espacio “inexpugnable”, a partir de prácticas artísticas y de expresión.

Aquí cobra importancia lo que señalábamos con Gillo Dorfles (1989), el arte que en acción absorbe y asimila **el medio del otro**: Los *hobos* se apropiaron del medio, un vagón de tren e inventaron un código que sólo los *hobos* entendían; en el caso de las pinturas rupestres pensamos, son el medio y el lenguaje, dotaron de sentido a la cueva, ya no sólo para vivir y protegerse, también para comunicarse y narrar su vida cotidiana como la caza.

En ambos ejemplos está la intención de señalar una existencia a través de una asimilación espacial, de un medio y de un lenguaje artístico, acciones que nos hace pensar son intervenciones artísticas.

En síntesis, estos ejemplos nos orientan para entender que la intervención artística, dinamiza y moviliza procesos y prácticas culturales de actores; tal es el caso de los y las jóvenes artistas de la ciudad Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

En escena la intervención artística nos presenta acciones que irrumpen artísticamente espacios urbanos;

esto produce *otros espacios* que al yuxtaponerse crean **narraciones**: de jóvenes, de artistas y de una ciudad, es decir, la intervención artística urbana también sirve para interpretar una sociedad.

La intervención artística resulta ser un acto de poder; una posibilidad de inventar, crear, manifestar y expresar una experiencia del *ser* desde el *hacer* arte.

Dependiendo de la disciplina que los estudia, los trabajos e investigaciones de intervención artística pueden entenderse desde diferentes enfoques. Por ejemplo, en los últimos años se analiza a partir de categorías como: espacios urbanos, públicos y ciudad¹.

Sin embargo, hay un dilema respecto al cómo estudiarla, principalmente por la metodología; ya que estos “temas” correspondientes a las Artes, han transitado para su estudio con la geografía, urbanidad, políticas culturales, empleando metodologías como cartografía, iconografía, semiótica.

¹ Así lo explica y ejemplifica la tesis doctoral de Fernández Quesada (2004) Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995.

Encontramos también congresos reconocidos como el “Congreso Internacional Arte y Entorno. Ciudades globales, espacios locales” en España; revistas científicas como “Revista Científica Street Art & Creatividad Urbana” en Lisboa.

Más al sur, en la facultad de artes de la Pontificia Universidad Javeriana en Colombia, encontramos propuestas para pensar y narrar la historia del arte, con una descolonización de la historia del arte.

Estos hechos ponen en relevancia a los estudio de intervención artística, ya sea en relación con los espacios públicos, urbanos y la ciudad; o en este caso con el campo de los estudios culturales.

Este último nos permite enlazar la investigación con otros ejes de análisis y categorías: género, migración, clase social, etnicidad, política, hegemonía, relaciones de poder, cuerpo, estudios feministas; con sus propias consideraciones teóricas y metodológicas, lo que en efecto resulta ser otro tipo de intervención.

Respecto a la categoría “intervención” en los estudios culturales: “Pero hay que cuidarse de “romantizar la heterogeneidad de lo totalmente-otro” (Spivak) como si las instituciones no fuesen, en sí mismas, microterritorios de lo político que pueden ser “intervenidas” en sus **políticas de los espacios** para desajustar lo que rige en ellos como **hegemonía de saberes y prácticas**” (Nelly, 2010, p. 80).

Este trabajo de investigación cumple con el ejercicio del investigador que interviene, cuando sugiere maneras de estudiar algunos procesos culturales con el campo del arte; desde lo teórico y metodológico como sugiere Nelly Richard (2010), “vale la pena, en América Latina, seguir desordenando y reinventando nuevas intersecciones entre “ciencias sociales”, “arte” y “humanidades” (p.77).

En atención a lo anterior, nos corresponde hacer una incorporación de conocimiento sobre del objeto de estudio, a partir de una ruta que recupera momentos sociohistóricos artísticos, estos cimientos darán pauta a comprender la intervención artística urbana.

1.2. Para entender la Intervención artística urbana: momentos sociohistóricos del arte

“Toda noción de canon es autoritaria” - Juan Villoro

La intervención artística es una sucesión sociohistórica de lo que produjo el arte en la humanidad y sociedad. Tiene que ver con movimientos o corrientes artísticas que se situaron en determinados hechos sociales y que permitieron, desde las intenciones y acciones de los y las artistas, revolucionar y agitar los cánones para producir nuevas maneras de hacer, entender y producir arte.

Estos hitos artísticos que presentamos a continuación, nos permiten encontrar escenarios del arte que propician reflexionar el cómo se fue trazando una ruta que derivó a lo que llamamos “intervenciones artísticas urbanas”.

Como señalamos anteriormente, intervenciones artísticas siempre ha habido; entendidas o nombradas de diferente manera, los siguientes ejemplos darán cuenta de lo que decimos, el cómo se irrumpieron espacios en y por

la creación artística, pero también en cómo agitaron los cánones para acercarse a “otros públicos”.

Esto nuevamente nos coloca entre el *ser* y *hacer*; en conocer en qué llegó a *ser* y *hacer* el artista, cada uno con sus características, contextos y circunstancias sociales, pero con una constante: crear.

Se han elegido momentos del arte, que marcaron diferencias frente al “arte de los siglos XV, XVI y XVII de las escuelas flamenca, holandesa y alemana introduce, a parte de las temáticas religiosa y mitológica” (Punto y coma, 2007, p.71).

Nos centraremos específicamente en las aportaciones que consideramos de mayor importancia, estamos hilando cabos para lo comprender el objeto de estudio. Estos momentos sociohistóricos del arte se ha organizado de la siguiente manera:

- Impresionismo: la rebelión
- Vanguardias: las técnicas
- La escultura pública: de lo monumental a lo urbano
- arte contemporáneo: “los nuevos” soportes y medios

- *artivismo*: el arte es político
- arte urbano: la calle cobra sentidos

1.2.1. Impresionismo: la rebelión

El Impresionismo fue un movimiento artístico que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XX en Europa, principalmente en Francia (Solana, 1997). Los principales exponentes consideramos fueron Manet y Renoir, sus pinturas coloridas, chispazos de luces, las formas, los cuerpos, mezcladas o casi diluidas marcaron características que la hicieron diferentes a otros movimientos artísticos anteriores que se basaban en un paisajismo y naturalismo.

El Impresionismo como la rebelión, cobra sentido cuando sus artistas desafiaron las órdenes del canon artístico, “fue el primer episodio heroico del arte moderno. Allí surgieron los conflictos ejemplares: entre los artistas rechazados y el jurado del Salón oficial, entre las exposiciones independientes y la tutela patriarcal del Estado” (Solana, 1997, p.13), en ese siglo XIX, el Salón oficial

tenía el exclusivo poder de legitimar las obras y a los artistas, el no ser aceptado era una condena por que se entendía como un fracaso.



Imagen 1. "El desayuno en la hierba".
Édouard Manet, 1863.



Imagen 2. "Baile en el Moulin de la Galette".
Pierre-Auguste Renoir, 1876.

Ante tal situación, en 1863 se organizó una exposición con las obras que el jurado del Salón oficial no había admitido, según Jerez (2017), el mismo Napoleón III influyó para organizar esta exposición que se llamó "Salón de los rechazados", entre los pintores rechazados se encontraba Manet, y aquí comenzó una forma contestataria frente a los salones oficiales.

De fondo, estas luchas reflejaba una problematización sobre la manera de visualizar y acreditar las pinturas; los

Salones oficiales calificaban las obras a partir de parámetros de la tradición más conservadora, pero los impresionistas apostaron por una nueva manera de visualizar la obra pictórica, “si el impresionismo, según afirmaron sus teóricos, quería depurar de hipótesis conceptuales el acto de visión, precisamente esa depuración era una meta intelectual” (Solana, 1997, p. 14).

Este antecedente desde la pintura propició que los artistas dejaran de ser, como diría Duchamp (en Solana, 1997), “testigos oculares” para asumir ser “testigos oculistas” de la pintura, es decir, el artista asumía un carácter consiente de lo que pintaba.

Los impresionistas al desafiar al Salón oficial aprendieron a trabajar en colectivo, a tal grado que se expandieron por toda Europa, influyendo en otras expresiones artísticas: músicos, escritores, arquitectos, “El impresionismo, si bien fue un movimiento fundamentalmente pictórico, expandió sus contenidos más allá de sus fronteras: la literatura y la música ofrecen diferentes escorzos de contenidos similares” (Ocampo, 1990, p.84).

Fueron los Impresionistas una fuerza y resistencia frente al Salón oficial, su rebelión ante los cánones artísticos de ese tiempo, podríamos considerarlo como una actitud de intervención artística, pues marcaron precedentes para los movimientos futuros.

1.2.2. Vanguardias: las técnicas

Ya en el siglo XX con las secuelas de la Primera Guerra y Segunda Guerra Mundial, así como la Revolución Soviética y otras guerras, hubieron cambios sociales y económicos que desestabilizaron y casi obligadamente reorganizaron el mundo, o lo que quedaba del mundo, “sustituir lo viejo por lo nuevo” era una apuesta casi universal, resultado de un evidente malestar social e incluso espiritual.

En esos terrenos surgió un movimiento artístico que ha sido denominado las Vanguardias, este movimiento presentaba a una generación de artistas que también habían padecido las consecuencias de las guerras y así mismo estaban siendo testigos del cambio mundial, lo que

provocaba en ellos situaciones de confrontación y crisis respecto al estado del arte.

Según Jerez (2017), los movimientos vanguardistas son más una actitud ante el arte que una estética, la actitud era sacudir la reconstrucción mental de la obra anclada al pasado y centrarse en un nuevo lenguaje de formas y colores, por lo tanto también al espectador se le exigía esta nueva actitud ante la obra.

Esta pluralidad de actitudes artísticas expresadas en cada movimiento vanguardista, creó e impulso técnicas y características que los artistas hacían para diferenciarse entre sí, por lo que algunos movimientos vanguardistas fueron más efímeros que otros.

A continuación presentaremos a partir de Micheli (1979), Barroso (2005) y Jerez (2017) las principales aportaciones de algunos movimientos vanguardistas, así como la presentación de la llamada vanguardias latinoamericanas desde Pini (1998) y Mocarquer (2015):

- Expresionismo
- Cubismo
- Futurismo
- Dadaísmo
- Surrealismo
- El Estridentismo mexicano
- Muralismo Mexicano

- El Expresionismo (1905 -1913)

Esta vanguardia surgió en Alemania y contenía un proyecto, trataba de dar al espectador una visión de los sentimientos del artista, más que un “impresionismo” de la realidad, exaltaban el interior y las preocupaciones de los artistas.

Fue una vanguardia abanderada principalmente por jóvenes quienes, según Jerez (2017) estaban influenciados por autores como Goya, el Greco, Munch y Ensor.

Los expresionistas alemanes, consecuentes en líneas generales con la búsqueda de la expresión de las grandes emociones que mueven al ser humano, utilizaron la línea en un sentido a su vez también rupturista, pero de manera peculiar (Barroso, 2005, p.57).

De los expresionistas podemos ubicar a Ernst Kirchner y Emil Nolde, Vasily Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee en Munich, (Jerez, 2017). Es importante señalar que el expresionismo no sólo fue una vanguardia en la pintura, también lo fue en la escultura, cine, danza, ópera, arquitectura y la música.

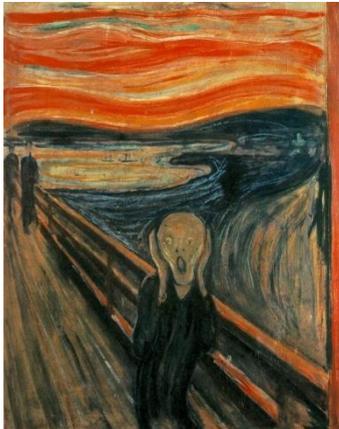


Imagen 2. "El grito". Edvard Munch, 1893.



Imagen 3. Pabellón de Cristal para la Exposición de Colonia. Bruno Taut, 1914.

Respecto a las técnicas que caracteriza a la vanguardia del Expresionismo en la pintura podemos notar el color, el fondo, las líneas dirigidas a una forma exagerada, ya no tan definida, más bien abstracta sin olvidar ese carácter

emotivo: dolor, tristeza, angustia para el caso de “El grito” de Munch (1893), y respecto a la arquitectura que influyó el expresionismo podemos notar el carácter industrial en la edificación de Bruno Taut (1914), así como la combinación de materiales de acero y vidrio, desafiando incluso las formas monumentales tan unidimensionales por formas monumentales que inducían al espectador a soñar otras formas.

- El Cubismo (1907 - 1914)

Dice Micheli (1979), “El cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es arte de imitación, sino de pensamiento que tiende a elevarse hasta la creación [...], el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones, puede, en cierto modo, cubicar “(p.312), el Cubismo estuvo fuertemente representado por Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, principalmente.

Para el Cubismo la ruptura de la línea tuvo otro significado. Trataba sobre todo de crear espacio y movimiento simultáneos, y delimitarlos mediante su

propio juego, denotando independencia del objeto con respecto a las convenciones, pero con el realce sobre todo de la propia ejecución, para señalar que ella se basta a sí misma como objetivo de la obra (Barroso, 2005, p.56-57).

El Cubismo realmente dejó atónitos a sus contemporáneos, presentaban una técnica diferente, pero también alteraban una realidad, la del ideal humano.



Imagen 5. "Guernica". Pablo Picasso, 1937.

No era exactamente una representación de la realidad presente ante el artista, era la cosmovisión conjunta de ese humano representado a partir de un nuevo enfoque, en la manera de configurar otra idealidad del humano a través de estas técnicas, (Barroso, 2005), desde estas tres dimensiones, representar varios puntos de vista a la vez en una sola imagen, destruir la óptica renacentista como único

punto de vista. (Jerez, 2017), lo que ofrecía nueva información en una sola imagen.

- El Futurismo (1909-1914)

El Futurismo inició con el primer manifiesto publicado el 20 de febrero de 1909 por Filippo Marinetti (Jerez, 2017) en Italia, donde se proclamaba: “un automóvil rugiente, es más bello que la Victoria de Samotracias”, este movimiento estuvo fuertemente concentrado en una idea del dinamismo universal de la figura a partir de los movimientos, de la velocidad, de la fuerza, de la rapidez, que tradujeron técnicamente en la luz destellante de sus obras.

Todo se mueve, todo corre, todo transcurre con rapidez. Una figura nunca es estable ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por la persistencia de la imagen en la retina las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose como vibraciones en el espacio que recorren. Así, un caballo que corre no

tiene cuatro patas: tiene veinte, y sus movimientos son triangulares (Micheli, 1979, p. 321).

El Futurismo exaltó el progreso, modernidad, la tecnología, lo mecánico y lo industrial como actores principales en sus obras, deseaban superar “el pasado” y el peso de la tradición. Sus mayores exponentes fueron Humberto Boccioni, Gino Severino y Giacomo Balla, en esos años el movimiento se radicalizó en algunos artistas tras la I Guerra Mundial, por lo que algunos como Jerez (20117) señalan que se relaciona ideológicamente con el fascismo italiano.



Imagen 6. Carlo Carrá. Caballo y jinete. 1913.



Imagen 7. “La ciudad que se alza” Umberto Boccioni. 1910

- El Dadaísmo (1915-1922)

Escribe Micheli (1979), “Dada no significa nada”, esa respuesta es irónica pero en efecto, es lo que provocaba (y sigue provocando) el movimiento, “El Dadaísmo planteaba desde la ironía y la postura iconoclasta más absoluta, el tratamiento de cualquier clase de tradición en el arte” (Barroso, 2005, p. 127).

Para Jerez (2017) fue el más radical y agresivo de las vanguardias, una “vanguardia anarquista”, desde el nombre mismo *dada*, se mostró rotundamente estar en contra de cualquier norma social, moral o estética, principalmente con ese arte “burgues”.

Esta vanguardia surge en Zurich, tras la I Guerra Mundial, donde Tristan Tzara considerado uno de los fundadores del dadaísmo lanza un manifiesto, rápidamente le siguieron artistas como André Breton, Philippe Soupault y Louis Aragon (Barroso, 2005), el dadaísmo llegó a la pintura, la poesía, la escultura la música.



Imagen 8. "La Fuente" Marcel Duchamp, 1917.

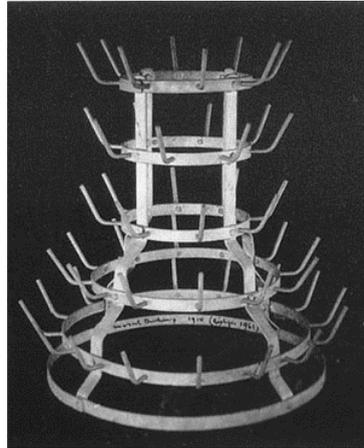


Imagen 9. "Bottle Rack" Marcel Duchamp, 1914.

Gracias al movimiento dadaísta, el campo del arte abrió sus fronteras y aceptó otros modos de expresión artística, lo que consideramos fue su mayor aportación, porque inclusive hoy en día el dadaísmo ha dejado seña en las siguientes corrientes artísticas como el arte conceptual, "Así nació DADÁ, de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad. Los que están con nosotros conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría" (Micheli, 1979, p.261).

La aportación técnica como el uso del collage, el performance, los llamados anti-poemas, instalaciones, la

utilización de objetos industriales principalmente, objetos que tienen la intención de ridiculizar, ser absurdos o irónicos en el planteamiento de una obra, y así atentar con el “arte respetable” (Barroso, 2005), es pues un “anti-arte”.

- El Surrealismo (1924-1939)

Esta vanguardia se destaca principalmente por las fechas en que aconteció, 1924 y 1939 fue un periodo inestable entreguerras donde surgieron las teorías de Sigmund Freud referente del psicoanálisis, donde se estudió la profundidad de los sueños, el inconsciente o la psique humana (Jerez, 2017).

Esta influencia tocó a André Breton, escritor y poeta considerado el fundador de esta vanguardia con el *Primer manifiesto surrealista* en 1924, donde destaca, “Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Micheli, 1979, p. 290), se prioriza entonces en el Surrealismo un esfuerzo por desmenuzar el contenido humano de esa

época, un ejercicio de introspección que enfrentaba el orden y el razonamiento de concebir las realidades.



Imagen 10. "Niño Geopolítico Observando El Nacimiento del Hombre Nuevo". Salvador Dalí Domènech. 1943.



Imagen 11. "Eso no es una pipa" René Magritte, 1928-1929.

Un ejemplo de lo anterior, puede ser la obra de René Magritte con *Ceci n'est pas une pipe*, es decir, "esto no es una pipa", donde el mismo Foucault (1973) hace un ensayo sobre este pintor francés y en específico esta obra, señala, "el caos de lo diferente, [...] Allí donde todo es igual, o donde todo es dispar, no es posible imponer las categorías del conocimiento, y por lo tanto el *orden*"(Almansi en Foucault, 1973, p.9), era pues el Surrealismo una apuesta de

dislocar la realidad concebida e imaginar otras realidades casi místicas.

Se puso de relieve la importancia del sueño, y sus autores, tratarán de borrar los límites entre ensueño y realidad, potenciando nuevas dimensiones del arte y de la vida. Al potenciar la subjetividad y recoger algunas constantes del ser humano muestra el tipo de tensiones, anhelos, morbosidades, ensueños y contenidos de un mundo subconsciente (Barroso, 2005, p. 131-132)

El Surrealismo tiene un importante papel en hispanoamérica reflejado en sus artistas, entre los que destacan el chileno Roberto Matta Echaurren, el cubano Wifredo Lam (Barroso, 2005) y en México a Frida Kahlo, Remedios Varo y Leonora Carrington.

Hay una anécdota que cuenta que Breton visitó México en 1938 (Rodríguez, sf.) quedó tan sorprendido que proclamó que México era “el país más surrealista del mundo”, posteriormente Salvador Dalí menciona, “De ninguna manera volveré a México. No soporto estar en un país más surrealista que mis pinturas”. El surrealismo

abanicó de golpe el mundo de las ficciones, esas que hacemos al enfrentar las realidades *ordenadas*.

- El Estridentismo mexicano

Los países latinoamericanos no estuvieron exentos de experimentar, desde su contexto, las transformaciones que trajo la modernización, transformaciones congruentes a las sociedades de cada país de Latinoamérica, desde su economía y política, condiciones muy diferentes a los países europeos, principalmente por un componente cultural distinto, el mestizaje.

En el caso específico de México, el Estridentismo es quizá uno de los movimientos más representativos de la vanguardia mexicana (Mocarquer, 2015). Como resultado de la Revolución Mexicana surgieron generaciones de artistas, principalmente desde la literatura, con un movimiento que tuviera un carácter ideológico y político donde abogaban un sentido de urgencia al cambio, de irreverencia, de trasgresión ante “lo viejo” apostando por la tecnología.

Maples Arce fue uno de los principales artistas que catapultó al Estridentismo como movimiento vanguardista en México, en sus poemas podemos observar cómo se rompe con la clásica prosa poética, involucrando a nuevos elementos como la ciudad, referencia de una modernización.

He aquí mi poema brutal y
multánime a la nueva ciudad.
Oh ciudad toda tensa de cables y de esfuerzos,
sonora toda de motores y de alas.
Explosión simultánea de las nuevas teorías,
[un poco más allá en el plano espacial de Whitman y
de Turner y un poco más acá
de Maples Arce.
(MAPLES ARCE, p.427).

Podemos notar cómo se entrama en el discurso poético y artístico la complejidad de una urbanización; un ritmo de la modernidad, el cómo las ciudades están cambiando, sus ciudadanos y ante esto hay emergencias y problemas “nuevos” por atender.

El Estridentismo utilizó códigos de las vanguardias de occidente para posicionar sus críticas, promoviendo las imágenes mecánicas que alteran un mundo sostenido por

la naturaleza, una exaltación de la máquina, de la ciudad y del hombre tecnificado.

Los estridentistas nunca definen sistemáticamente sus principios estéticos, siguen el futurismo italiano en su interés en las máquinas, su búsqueda de un nuevo lenguaje poético basado en imágenes chocantes del mundo moderno, y su esfuerzo en combinar la rebelión literaria con una versión algo ingenua de la rebelión social. Su principal efecto es el crear un sentido de choque y atacar la retórica y la complacencia de la literatura anterior (Debicki, 1977, p. 18).

El Estridentismo fue un vanguardia mexicana que al retomar muchos códigos de las vanguardias europea, tanto del cubismo, futurismo, dadaísmo, pues resultó ser una vanguardia multidisciplinaria, donde desfilaron escritores, músicos, periodistas, artistas visuales, fotógrafos, era pues como lo es casi todo en Latinoamérica, un híbrido pero artístico que marcó un precedente en el campo artístico propiamente de América Latina.

- El Muralismo mexicano

Si vemos al movimiento del muralismo mexicano desde la institucionalidad, podríamos decir que fue precisamente de la mano de José Vasconcelos (autor de *La Raza Cósmica*), un proyecto exitoso, pues incluso hasta hoy en día el muralismo mexicano sigue vigente en exposiciones museos internacionales.

El muralismo es sinónimo de mantener una memoria histórica de México, pulsado por los favoritos, los *Tres Grandes*: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Pero si intentamos ver al muralismo como lo que es, como un movimiento artístico que exaltó la cosmovisión de un México indígena, pobre, injusto, desigual, que atravesó la decadencia para apostar por una modernidad industrial, científica, tecnológica, cada visión social expresada en los murales desde sus artistas, podremos encontrar en el muralismo mexicano, relatos de cómo era ese México y qué nos recuerda qué sigue siendo “igual”.

Según Garrido (2009) el Muralismo Mexicano se produjo en el periodo entre 1921 y 1970, fue en ese gran periodo donde el movimiento tuvo muchos matices, desde el contenido, la forma y la técnica. Si el muralismo mexicano comenzó como un proyecto donde se intentaba revitalizar los valores de lo indígena, de lo campesino, de la sociedad popular, también es cierto que mientras los cambios políticos en México se suscitaban, las intenciones de los artistas muralistas también.

Por ejemplo, la pintora y muralista Aurora Reyes (1908-1985), abanderó los problemas del magisterio, principalmente de las maestras, así como su constante apoyo para el derecho del voto de la mujer.



Imagen 12. Mural Presencia del Maestro en la Historia de México (fragmento). 1960-1962. Aurora Reyes.

Ella como otros muralistas, por ejemplo Diego Rivera, estaban fuertemente ligados a una ideología política que representaban en el mensaje de sus murales, pues además de ser militantes del Partido Comunista Mexicano eran integrantes de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios para promover una vinculación entre el arte con los obreros.

Al Muralismo Mexicano también se le reconoce por su invención de técnicas aplicadas a gran escala, como ejemplifica Garrido (2009) con Siqueiros, "Utilizó la pistola de aire y superficies metálicas para sus murales, introdujo la esculto-pintura y experimentó diversas técnicas para hacer murales exteriores" (p 70), en técnica, es similar a lo que hacen los *graffiteros*, sólo que en vez de pistola de aire es una lata de aerosol.

Otra de las valoraciones que podemos observar desde el Muralismo Mexicano fue la representación de un México y de sus mexicanos ante el mundo y ante el mismo México, como dijo Orozco, "qué es lo que México piensa, lo que ama y odia; qué es lo que lo inquieta, lo obsesiona o perturba, lo que teme y espera" (Fernández J., 1962, p. 221), quizá para

los mexicanos el muralismo lleva una nostalgia del México pos-revolucionario, pero también lleva una seña de lo que se aspiró a ser como nación, de lo que se logró y de lo que aún se espera lograr. Es sin duda el muralismo mexicano un recordatorio de las deudas históricas que México tiene con las y los mexicanos.

De esta manera concluimos las denominadas Vanguardias; en esta selección (faltan otras como Neoimpresionismo (1884), Postimpresionismo (1910), Suprematismo 1915/1919, Constructivismo 1913/1920, Neoplasticismo, Minimal Art, Arte Cinético entre otras), encontramos un enriquecimiento en cada expresión, cada artista, cada técnica, discurso, mensaje y públicos.

Hasta hoy en día, las vanguardias siguen influyendo a las nuevas manifestaciones de expresión artística, siguen siendo estudiadas y analizadas por ser consideradas precursoras de muchos movimientos artísticos de la actualidad.

No significaba lo mismo afiliarse al futurismo que al dadaísmo, tampoco lo era reconocerse surrealista o

cubista, aunque sí hubiera contactos. Este hecho, de tal manera, solo puede concebirse como resultado de una fuerza dominante, y esta es la noción de ruptura. Pero también resulta cierto que, como elemento común, se encuentra el deseo de lucha y combate por una transformación del arte (Mocarquer, 2015, p. 75-76).

Todas estas vanguardias ofrecieron diferentes características, cada una era reconocida por especificidades que la hacían única frente a las demás vanguardias, por lo mismo, para poder señalar las aportaciones de intervención artística desde las Vanguardias explicadas anteriormente, presentamos la siguiente Tabla 1 donde reconocemos lo que para nosotros fueron las más importantes contribuciones para entender la intervención artística urbana.

Tabla 1. Aportaciones técnicas de las Vanguardias

Vanguardias	Aportaciones técnicas
Fauvismo	“violencia cromática” de colores
Expresionismo	emotividad y sensibilidad en “la línea” del trazo

Cubismo	exploración de formas tridimensionales: tres puntos de vista
Futurismo	movimientos de las figuras: luz y abstracción
Dadaísmo	Objetos industriales para ridiculizar, ironizar el discurso
Surrealismo	La exaltación de <i>la psique humana</i>
Estridentismo en México	<i>Contranarrativa</i> de la Revolución Mexicana
Muralismo en México	Pintura a gran escala. Utilización del <i>aerógrafo</i>

Tabla 1. Tabla elaborada a partir de las descripciones de las Vanguardias: Fauvismo, Expresionismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Estridentismo y Muralismo.

Siguiendo el orden de ideas, a continuación explicamos: la escultura pública, el arte contemporáneo, el *artivismo* y el arte urbano, estos últimos eslabones tienen en común una participación espacial por parte de sus artistas, más allá de las técnicas y discursos que sí tienen como innovadoras, nos ocupa señalar las acciones y operaciones artísticas relacionadas a los espacios para su expresión y manifestación, continuación la explicamos.

1.2.3. La escultura pública: de lo monumental a lo público

Posterior a las revoluciones en muchos países de América Latina, hubo un ejercicio de exaltar públicamente los triunfos y logros en la “renovación” de sociedades y de países, fue la escultura monumental una estrategia visual de retratar a la sociedad a partir de sus personajes públicos, personajes legitimados por el poder, los “héroes” de la patria desde “bustos” o monumentos.

Por ejemplo en México, siguiendo a Agostoni (2003) durante el periodo del Porfiriato (1876-80, 1884-1911) se inició un proyecto de modernización en las ciudades, la ciudad se convirtió en la representación material y simbólica de los logros del Porfiriato, a través de monumentos, edificios públicos, servicios de sanidad como el sistema de drenaje, la idea era construir una infraestructura urbana, dejando los escombros de la Revolución, enalteciendo la idea de un “progreso material” representada en la ciudad.

The construction of public works (the drainage system and historical monuments) embodied materially and symbolically the confidence of an era of “order” and “progress” in a context of a largely non-modern society, and why it was thought that the construction of public Works would transform the city into a health-giving environment (Agostoni, 2003, p. xiii).

Dentro del legado monumental del *Porfiriato* podemos señalar al Palacio de Bellas Artes, Monumento a la Revolución, Teatro Juárez o La columna de la Independencia, por mencionar, todas en la ciudad de México.



Imagen 13. La Columna de la Independencia. 16 de septiembre de 1910. Ciudad de México.



Imagen 14. Palacio de Bellas Artes. 1934. Ciudad de México.

Sin embargo, autores como Rosalind Krauss en "La escultura en el campo expandido" (1979) hace una crítica de cómo ha sido pensada y tratada la escultura, como una categoría que fue forzada a cubrir una heterogeneidad sobre la conexión entre la obra con la historia, caso que vimos con el Porfiriato respecto a sus esculturas y arquitectura monumentales.

Entonces la condición de la escultura era legitimar una función histórica desde lo monumental, lo que para Krauss (1979) esta manera de entender la escultura se colapsaría al ser tratada como "una categoría históricamente limitada y no universal" (p. 63) sin ofrecer otras posibilidades.

Mientras unas son entendidas como monumentos con los que "decorar" la ciudad, la escultura pública actual propone y confronta el espacio "público" y al público, intenta a partir de estas piezas integrarlos o poner en diálogo una expresión social, es la *escultura pública*, como un fenómeno artístico ligado al paisaje urbano de las ciudades y poniendo como protagonistas a la sociedad urbana.

Algunos representantes de denominada escultura pública van desde Christo y Jeanne-Claude, Jochen y Esther Gerz, Hans Haacke, Tadashi Kawamata y Wodiczko, cada artista con su propio estilo e incluso ideología.



Imagen 15. Monumento contra el fascismo (1986) Jochen y Esther Gerz.

Jochen y Esther Gerz presenta su obra Monumento contra el fascismo (1986) donde invita a los espectadores a firmar su nombre en la escultura para expresar su inconformidad con el fascismo. Wodiczko critica los valores de las sociedades capitalistas al proyectar sobre los

monumentos más importantes del mundo imágenes de personas sin hogar.



Imagen 16. Krzysztof Wodiczko, Arco de la Victoria Projection Madrid. 1991.



Imagen 17. Videomapping. 2017 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 2017.

Es a partir de estas propuestas o contrapropuestas, que la escultura potencializa el carácter público y urbano como objeto escultórico, superando el canon clásico de entender la escultura como “el arte de los volúmenes del espacio” y arriesgarse a crear una escena de producción artística desde la escultura pública.

La importancia que tiene la escultura pública para entender la intervención artística en el espacio urbano es para conocer cómo se estaba y se está produciendo una ruptura estética, teórica, técnica y de procesos creativos, “la práctica no se define en relación con un medio dado, sino más bien con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio [...] pueden utilizarse” (Krauss, 1979, p. 72). Cualquier medio, incluso los que no son concebidos como soportes para el arte pueden ofrecer una oportunidad o posibilidad de redefinir prácticas o relaciones con el arte, tal como lo expresa el arte contemporáneo.

1.2.4. Arte contemporáneo: desde “los nuevos” soportes y medios para la obra

Para Adriana Salazar (Nc- arte, 2012) hay una complejidad de definir el arte contemporáneo, porque radica entre las incongruencias que sustenta el tiempo y el mismo espacio, “En el mundo del arte, y ya incluso fuera de él, lo contemporáneo transita sin distinciones entre un pasado y un futuro indeterminados. ¿Cómo explicar esta inconsistencia?” (Salazar en Nc- arte, 2012, p.10).

La incursión del arte contemporáneo es tan ambigua para entenderla que los mismos artistas, críticos, historiadores y curadores no se ponen de acuerdo, pero quizá lo que podemos señalar y coincidir es que, estas propuestas de entender el arte contemporáneo pueden ser explicadas desde la utilización de soportes y medios innovadores para la obra.

Si el arte contemporáneo ofrece *maneras de hacer arte* desde narraciones correspondientes a una visión del mundo capitalista, donde según el crítico e historiador de arte Ben Lewis (2009), con el documental “La gran burbuja

del arte contemporáneo”, el arte contemporáneo es el que genera y es generado por un mercado de arte, donde las intenciones estéticas quedan en segundo plano ante las intenciones monetarias y de estatus.

López (2001) hace una reflexión respecto a la ruptura del arte moderno, analiza principalmente cómo estos *modos de hacer arte* sugieren otra narración, la de la *posmodernidad* y las obras como los artistas se enfrentan al reto de explicar qué son sus obras, ya que el significado ha sustituido a la belleza.

En el caso de México, definir el arte contemporáneo es ubicarnos en la historia del arte en México a partir del mercado del arte, de esto que habla López (2001) una *posmodernidad* que alcanzó a los artistas, a sus obras y sus manifestaciones.

Vamos a contextualizar: después de la matanza de estudiantes en Tlatelolco (1968), surgió una generación de artistas que se les llegó a conocer como “Los Grupos”, herederos de una memoria colectiva por los acontecimientos en Tlatelolco como lo señala Ortega (2012): Germinal, Marco, Mira, No Grupo, Peyote y la Compañía,

Proceso Pentágono, Suma, Taller de Arte e Ideología (TAI), Tepito Arte Acá, Tetraedro, Taller de investigación Plástica (TIP), entre otros.

La importancia que tienen “Los Grupos” y la pertenencia para abordarlos desde el arte contemporáneo, es que se convierten en un referente artístico confrontando a las instituciones del Estado, cuando recurren al espacio público y a soportes innovadores para su expresión e inconformidad, desafiando incluso a otros artistas mexicanos.

En esos años el Estado era el *mecenas* (otra vez) de los artistas, pero bajo condiciones que pretendían normalizar a los jóvenes artistas desde su formación educativa, se les enseñaba una visión del arte tradicional, esto que según Ortega (2012) se enfocaba en cuestionamientos de índole formal y estética pero sin reconocer su potencial contestatario.

Esta situación alcanzó a “Los Grupos” pues se estaban “metiendo” con sus procesos creativos, estaban decidiendo por los artistas el cómo y cuándo expresarse, entonces comenzó una generación de artistas a considerar el

potencial político que tiene el espacio público, espacio que no estaba condicionada por las escuelas.

Fue ahí en esa proliferación de intenciones, donde “Los Grupos” en su mayoría, tocaban temas políticos y decidían cómo trabajar sus procesos creativos, “lo que los llevó a incursionar en medios como el cine, grabación de audio, publicaciones y fotografía documental. Igualmente se les reconoce la búsqueda y diversificación de públicos, y la creación de espacios innovadores para la presentación de sus proyectos” (Ortega, 2012, p.4).

En 1977 uno de esos grupos, se estabilizó bajo el nombre de “No-Grupo”, con cuatro integrantes: Marisa Bustamante, Alfredo Núñez y los ya fallecidos Rubén Valencia y Melquíades Herrera (La Vanguardia, 2011). ¿Por qué hablar del No-Grupo para entender la intervención artística?

Según Vanguardia (2011) el No-Grupo era insolente, jugaban con el lenguaje popular para incomodar a las instituciones del arte o a quienes eran institucionalmente correctos. Por ejemplo, contrapunteaban los nombres de sus eventos respecto a otros eventos que realizaban los

“museos legítimos”, tal como lo expone (Vanguardia, 2011) a un evento que hacía referencia al pintor José Luis Cuevas “El regreso del hijo pródigo” frente a la propuesta de ellos que era: “Atentado al hijo pródigo” de No-Grupo.



Imagen 18. Los No- grupo (1977- 1983): Alfredo Núñez, Melquiades Herrera, Marisa Bustamante, Rubén Valencia.
Fuente: <https://userscontent2.emaze.com>



Imagen 19. Maris Bustamante para No-Grupo. ‘El pene como instrumento de trabajo’, 1982.
Fuente:
<http://hemisphericinstitute.org>



Imagen 20. Instalación de Gely Pacheco. 2015. Chiapas, México.

No-Grupo incomodaba a otros artistas, museos o instituciones de arte a partir de los materiales de la obra, de la representación, instalación o montaje, de la mano de Juan Ancha aprovecharon otros recursos audiovisuales para reforzar su actitud y redefinir la práctica artística que proponían, “para ellos era un acto político generar espacios y defender también un modo de producción que en ese momento no se entendía por el tipo de materiales que utilizaban” (MacMasters, 2011).

No-Grupo propuso lo que denominarían “arte no objetual”, que era la utilización de recursos audiovisuales que en aquel momento no eran comunes como el vídeo, la fotografía, carteles, además fueron los pioneros en proponer un nuevo concepto artístico al que denominaron Montajes de Momentos Plásticos, “Tuvieron que inventar este concepto de los montajes de instantes plásticos que años después lo vemos, claro, como arte acción o performance” (MacMasters, 2011).

Andolfato (2007) señala que en los años setenta hubieron factores importantes que determinaron la producción artística pero la principal fue la llamada

sociedad de consumo, “las imágenes que acompañaban a los seres humanos en el mundo occidental eran las que anunciaban o implicaban consumo, o las dedicadas al entretenimiento comercial de masa: estrellas de la pantalla y latas de conserva” (2007, p.23).

Posiblemente esto implicó que los propios artistas comenzaran a cuestionar y decidir qué, cómo y con qué hacer sus obras, una confrontación con “las maneras de hacer arte” a las que se estaba acostumbrado y marca nuevos escenarios artísticos como el llamado Arte Contemporáneo, donde podría darle más importancia a la “propuesta” que a la obra misma”.

“La propuesta” es otra manera de entender la actitud y autonomía del artista, diría Dorfles (1989), es ese disfrute provocada o motivada por una actitud perceptiva y espacial del artista que responde a ese tiempo y espacio en el que vive.

1.2.5. *Artivismo: el arte desde lo político*

Hay también otras manifestaciones artísticas que son un efecto a los movimientos y sucesos de los años 60's; Guerra Fría, Guerra de Vietnam, Primavera de Praga, el Mayo Francés, el movimiento estudiantil de 1968 en México.

Con personajes como Simone de Beauvoir y la lucha feminista; Martin Luther King y el movimiento de derechos civiles de la comunidad negra en Estados Unidos; fueron una especie de antesala que permitió el nacimiento de otras fuerzas artísticas como el *artivismo*. El *artivismo* es una serie de acontecimientos.

La autora Nina Felshin (1995) en el libro “¿Pero esto es arte?” define arte activista como “un híbrido del mundo del arte y del mundo del activismo político y la organización comunitaria (como se citó en Fernández Quesada, 2015, p. 131), es decir, *artivismo* es una conjunción de las palabras **arte y activismo**.

Ana María Lozano (2012) curadora e historiadora del arte entiende al *artivismo* como una serie de operaciones

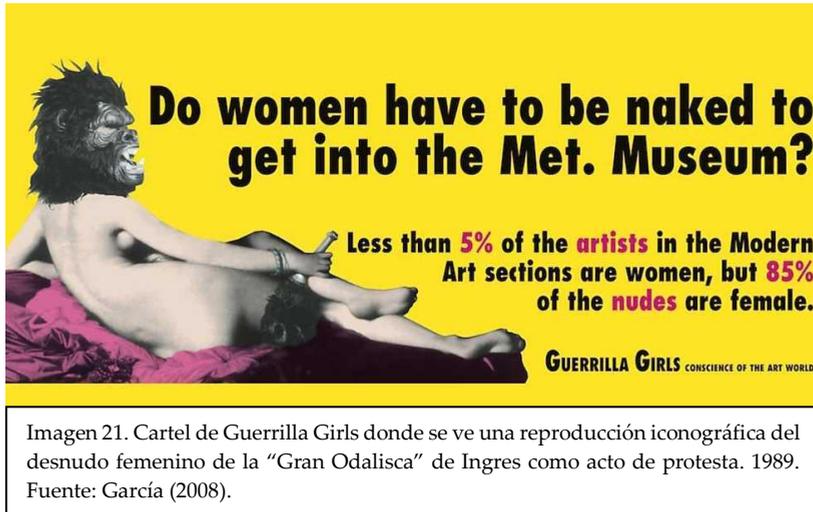
que primero: pone en aprietos la noción arte, pues *artivismo* es una “operación en el marco de la cual se **busca producir cambios** precisos y directos en el estado de las cosas”, esto se aleja al arte como consumo o entretenimiento.

Segundo, al *artivismo* ante el espectador es provocar un desconcierto, la traducción o interpretación que puede hacer el espectador frente a la obra y a los artistas, desprende otras series de cuestionamientos o dudas que ponen en riesgo la legitimidad del carácter artístico de estas operaciones y prácticas artísticas.

Por ejemplo, uno de los movimientos de artivismo que es feminista (lo que la hace doblemente *artivista*) es el grupo de mujeres Guerrilla Girls quienes en 1985 se pronunciaron en contra de una exposición que reunía 169 artistas, donde sólo 13 eran mujeres (García, 2008) titulada “An International Survey of Painting and Sculpture”

Según García (2008) las Guerrilla Girls colocaron un cartel frente al MOMA de Nueva York que decía “¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Met Museum? Menos del 5% de los artistas en las secciones de

Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos”.



Las Guerrilla Girls son uno de los movimientos *artistas* y feministas que hasta hoy en día se siguen pronunciando, señalando y exigiendo cambios frente a las desigualdades que las mujeres artistas aún viven por el sexismo y la capitalización exclusiva del hombre en el campo del arte.

El *artivismo* coloca el debate de la intervención artística urbana pues se ocupan espacios que no fueron concebidos

para expresiones artísticas, pero cuando el artista irrumpe estos espacios le otorga esta otra funcionalidad al espacio público y urbano para expresar una *contranormatividad* artística.

El uso de carteles, posters, estencil y grafitis como herramientas de identificación y comunicación fueron consideradas entre las expresiones contraculturales, puesto que fueron empleadas y popularizadas por artistas callejeros neoyorquinos que utilizaban como soporte a lugares públicos que no eran autorizados así la fuerza pública consideró a estas actividades como ilegales estigmatizando a esta labor como propia de agrupaciones delictivas (Balarezo, 2016, p. 1).

La serie de operaciones a las que recurren las Guerrilla Girls responden al movimiento feminista con un mensaje directo al espectador o al público, ya no era suficiente incomodar a los artistas o “administradores del arte”, ahora esa inconformidad debía llegar a más gente, a un nuevo escenario, a la calle, donde fueron condenadas como actos delictivos, lo que generó un debate sobre estas nuevas formas de expresión en el espacio público y urbano.



Imágenes 22, 23. Las Guerrilla Girls grupo de artistas feministas en el espacio público de Nueva York. Fuente: <http://www.madriz.com>



Fotografías 3, 4. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Marzo 2017. Manifestación artística en pronunciamiento para la campaña "Aborto gratuito" afuera del Congreso del Estado de Chiapas.

El *artivismo* es intervención artística urbana desde sus operaciones, estrategias, tácticas, planeación y ejecución

que revierten una ocupación espacial público y urbano, para entenderse como una expresión del poder que hay en la cultura, por eso es político, porque el *artivismo* tiene como intención denunciar y para lograrlo recurre a un lenguaje artístico novedoso o poco comprendido como propuesta política y artística.

La preocupación central de estas corrientes parece ser, en efecto, la de exaltar los valores de los espacios urbanos de libre concurrencia, cuestionando la voluntad patente de los poderes en orden a exorcizar la amenaza que para su hegemonía supone la acción colectiva en ellos, acelerando al máximo las virtualidades subversivas latentes en la interacción humana ordinaria que se desarrolla en su seno (Delgado, 2013, p. 69).

No todos son artivistas o hacen *artivismo*, hay una preocupación por como dice García Andújar (2009) de convertir al *artivismo* en una plataforma de una práctica cultural que devuelva a la estética su capacidad política y pueda convertir las prácticas artísticas en instrumentos de transformación social (p.101). La ciudad se vuelve el lienzo

de operaciones y estrategias de los artistas, quienes parten de un compromiso ético-político que deben asumir para lograr los objetivos que menciona Andújar (2009) desde el *artivismo*.

1.2.6. Arte urbano: la calle como paradigma artístico

El arte urbano comparte características del *artivismo* de “tomar por asalto” las calles para expresarse, sin embargo, el arte urbano no necesariamente tiene un compromiso ideológico con algún movimiento social. El arte urbano asume fundamentalmente un carácter de “la calle”.

Para situar al arte urbano debemos partir del llamado *street art*, una conjugación de palabras en inglés que significa en español, “arte de la calle”, para el *street art* no hay arte sin calle, es “en esencia la transgresión y el antisistema. Muchos críticos y artistas denominan a este movimiento evolutivo como Post-Graffiti” (Vega, 2012, p. 49).

La referencia histórica de “arte de la calle” es el Graffiti. El graffiti nació siendo un movimiento de jóvenes de un extracto social y económico precario de los barrios pobres de Estados Unidos, este movimiento tiene una connotación transfronteriza, porque pretendía “marcar” un territorio en pugna con otros territorios, en esta transición espacial, el graffiti ha sido reconocido a nivel mundial por su carácter volátil al tener contacto con las calles.

A finales de los años ochenta en Estados Unidos y Europa, se van promoviendo diferentes estilos de graffiti e innovando nuevas formas de expresiones gráficas que invaden el espacio público: los semáforos, las puertas, los camiones, los anuncios de tránsito vehicular, los postes, los botes de basura, las bancas de parques y otros espacios públicos considerados “de la calle”.

Las expresiones artísticas que nacieron en las calles surgen a partir de condiciones sociohistóricas que ameritaban este sentido de confrontación. Respondían a ese tiempo y espacio, pero sobre todo respondían a esas sociedades, a esos contextos.

La brecha que aquí debemos clarificar es que ahora hay otras sociedades, hay otros conflictos, hay otras problemáticas y por lo tanto hay otras maneras de manifestarse, de confrontar o protestar desde las calles.

En el caso de Tuxtla Gutiérrez nos encontramos con un artista de arte urbano, Luis Bautista “Ckazpa”, quien realiza murales con graffiti; en su contenido manifiesta la resistencia zapatista, muestra a jóvenes, hombres y mujeres con el puño en alza, con pasamontañas (característico de los zapatistas).



Fotografía 5. Arte urbano en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Fuente: Luis Bautista. 2007.



Imagen 24. *Street art* realizado por el artista urbano internacional “Bansky” en su visita a Chiapas, México. 2001- Fuente: dailymail.co.uk



Fotografía 6. Arte urbano. Luis Bautista. *Street art* con técnica de stencil. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.



Fotografía 7. Visualización del *street art* por de Luis Bautista. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Podemos darnos cuenta de cómo el arte urbano en su proceso creativo, combina herramientas y técnicas como: el diseño, las calcas (*stikers*), la pintura, el *stencil* (una plantilla) y otros recursos que potencializan la innovación técnica dentro de esta expresión artística.

Esto puede también entenderse como otra manera de irrumpir la normatividad de la expresión del arte, que cobra sentido en su amplitud cuando ese esfuerzo técnico y de procesos artísticos se materializa en las calles de la ciudad. El arte urbano es el arte de y para las calles, no de los museos.

El arte urbano está en la calle por lo tanto orbita en un contexto urbano, entonces, ¿de quién es la obra del arte urbano?, ¿de quién es al final la obra?

La experiencia y proceso es del artista, la obra es el registro de ese proceso y experiencia que se materializa en una base social, en su morfología física (la calle) que a su vez comprende una capa social en sus ciudadanos y en su ciudad, estas intervenciones artísticas de arte urbano producen una experiencia inmersiva para la ciudad.

A continuación en la Tabla 2. Podemos encontrar estas pistas para el entendimiento de la IAurbana. El propósito de exponer las aportaciones que encontramos en las diferentes vanguardias y expresiones artísticas, nos permiten entender cómo las artes en su recorrido sociohistórico desde diferentes latitudes, tiempos y espacios, han permitido configurar nuevas manifestaciones artísticas, tal es el caso de la intervención artística urbana.

Tabla 2. Aportaciones de ciertos momentos sociohistóricos para la intervención artística urbana.

Momento sociohistórico	Aportaciones para la intervención artística urbana (IAurbana)
60's Escultura Pública	Configuración del paisaje urbanista de las ciudades desde la escultura
80's <i>Artivismo</i>	Revertir el espacio público y urbano a partir de operaciones estratégicas artísticas con carácter un carácter político e ideológico.

90's Arte contemporáneo	Nuevos soportes y medios para la obra: fotografía, medios audiovisuales, materiales poco convencionales.
90's – 2000's Arte urbano	¡No museos, Sí calles!
Tabla 2. Tabla elaborada a partir de los momentos sociohistóricos de la Escultura Pública, <i>Artivismo</i> , Arte contemporáneo y el arte urbano.	

El dadaísmo trataba de dar un mensaje de anti-arte, los Impresionistas desafiaron al Salón Oficial, qué alejada esta esta cosmovisión de ese arte al arte que se realiza en el espacio urbano de las ciudades, hoy quizá, para poder expresarse desde espacios ilegítimos la calle es el nuevo museo.

Qué sucede cuando Siqueiros recurre a la pistola de aire, (aerógrafo) como técnica para sus murales en México, qué distancia hay entre eso con los *graffiteros* que recurren al aerosol, también como técnica visual, es decir, más allá del ejercicio de comparación entre qué es arte o no, se trata de un ejercicio de visualización de este arte que está siendo expresada en los espacios urbanos de la ciudad.

En este caso, el resultado de lo observado da como resultado, comprender la configuración de la instancia de poder que tiene la intervención artística urbana vista desde dos dimensiones: el artista y los espacios.

La intervención artística resulta ser una contestación urbana, urbana porque se concentran fuerzas creadoras y de manifestación en un medio, que es la ciudad contemporánea.

1.3. Intervención artística urbana: el artista y los espacios

Este apartado trata de comprender en su complejidad, cómo encontramos la actitud del artista y su interés desde; procesos creativos que van en los materiales, técnicas o soportes de la obra; el mensaje, contenido o propósito de la obra; hasta la irrupción visual-espacial en las ciudades y el sentido- significado social que eso puede evocar.

Para nosotros es importante situar el arte desde el *ser* y *hacer* del artista en cuestión, es decir, no podemos comprender el arte como proceso creativo si no

encontramos a quien lo crea, al *ser* y *hacer*, en síntesis, al artista.

En el caso de los espacios, nos interesa conocer cómo los espacios públicos y urbanos son el escenario y el campo de batalla de las acciones y operaciones artísticas que realizan los artistas y que culminan en obras.

En ese sentido, lo urbano se expresa en la calle, en los espacios públicos de la ciudad, por lo tanto, la intervención artística urbana es una contestación de las ciudades, de sus artistas y coyunturalmente de nuestra historia.

1.3.1. El artista que interviene: México, Chile y Brasil como ciudades imaginadas

Es el artista quien construye “una verdad”, la suya, pero también la de su mundo.

El artista es un creador, es un *accionador* que a través de técnicas y procesos creativos artísticas, manifiesta sus intereses, pero también construye un personaje, que va adquiriendo valoraciones concedidas por su sociedad.

Hay un mito de lo que debe ser un artista y por lo tanto también hay una desmitificación del artista. Esto lo podemos explicar con una crítica: sobre la función del artista.

Desde el proyecto cultural del Estado-Nación se le han relegado a los artistas, mantener una función “identitaria” que sea coherente a ese proyecto de nación.

Es decir, el artista puede ser un recurso funcionalista para decorar, exaltar héroes, o replicar “la identidad nacional”, tenemos a un Diego Rivera, a un Siqueiros, a una Frida Kahlo, complacientes de alguna manera con el proyecto de una nación única en México.

Es lamentable que a partir de eso, en muchas ocasiones se haya construido la importancia del artista, entre la utilidad o inutilidad que tienen para decorar memorias históricas, sin embargo, también en ellos y ellas, podemos encontrar artistas que exaltan al anti-heróe.

Ahí es donde estos personajes cambian de papeles; el artista decide qué pintar, qué obra producir y cuentan otra historia, “construye su verdad y la de su mundo”.

Por ejemplo, “La Congelada de Uva”, Rocío Boliver es una artista del performance mexicana. Famosa por el performance que hizo en 2012 en el marco de las elecciones presidenciales en México.

Ella defecó en pleno zócalo de la ciudad de México, sobre una fotografía del candidato electo del PRI (Partido Revolucionario Institucional) Enrique Peña Nieto, mientras invitaba a más personas a hacer lo mismo, este acto produjo mucha controversia por las esferas políticas, pero también la artista intervino un espacio cotidiano donde encontró personas que compartían ese repudio y rechazo hacia tal personaje político.



Imágenes 25 y 26. La Congelada de Uva performance 2012 en el Zócalo de la ciudad de México. Defecando sobre una fotografía del candidato electo Enrique Peña Nieto. Fuente: <http://patitospunk.blogspot.mx>



Fotografías 8 y 9. La Congelada de Uva. Impartiendo Taller de Performance y conferencia, en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 2013. Gestion por Gely Pacheco.

Otro ejemplo a mencionar es en Chile con el grupo “Nautilus, casa transparente”, se diseñó un proyecto de intervención urbana a cargo de los arquitectos Arturo Torres y Jorge Christie.

El proyecto consistía en construir una casa de cristal que reflejará la vida cotidiana de una chica llamada Daniela, “Este proyecto nace como una acción de arte que involucre a la arquitectura para abrir un debate acerca de la relación entre la vida privada y la vida pública” (chilearq.com, 2004).

Fue un proyecto exitoso, tuvo mucha concurrencia, a tal grado de cambiar la habitante Daniela por un hombre, esto detonó debates en torno a cómo se objetualiza el cuerpo de

la mujer; las sensaciones del “morbo”, a partir de la vida cotidiana de una chica.

En esa casa Daniela, realizaba actividades nada extraordinarias; comer, bañarnos, limpiar el hogar, hacer las compras, ver televisión o leer; actividades que dislocaron a la población de Chile por un factor visual, la casa era totalmente transparente.



Imagen 27 y 28. Proyecto Nautilus, casa transparente.
Fuente: <https://pvaldebenitos.wordpress.com>



Imagen 29. Proyecto Nautilus, casa transparente.

Fuente: <http://www.chilearq.com>



Imagen 30. Proyecto Nautilus, casa transparente.

Fuente: <http://www.chilearq.com>

Están otros proyectos artísticos como los que presenta el brasileño Eduardo KOBRA. Con él podemos encontrar una **política de representación de la calle**, del espacio urbano, a partir de la exaltación de vidas e historias pasadas, colocadas en el presente de las ciudades.



Imagen 31. Mural por Eduro Kobra. Brasil.

Eduardo KOBRA propone desde sus murales, una representación de su ciudad, de su gente; expone un híbrido de un pasado arquitectónico con un presente, ambas envueltas en una vida cotidiana del Brasil de los años 20's o 30's.

Mi trabajo se basa en el uso de imágenes antiguas de las ciudades donde pinto [...] La idea de los murales es la creación de un espacio que ya no existe, para así, quienes no vivieron en ese tiempo tengan un momento para recordar (en Torres, 2013).

Estos ejemplos nos ofrecen pistas para explicar, que la función social del artista no debe basarse en mantener una hegemonía social, política y económica, desde monumentos de héroes de la nación. Pensamos que la función debe responder a la sociedad, en representar el mundo en el que vive, esto a partir de cómo él o ella, el artista, traducen su mundo.

Por ejemplo, tenemos el caso del chiapaneco Saul Kak, un artista zoque como él se denomina, quien desde el contexto indígena y de comunidad, enfrenta una problemática: las empresas transnacionales de hidrocarburos, que están arriesgando los territorios zoques para sus intereses industriales.

Saul Kak decidió como artista abrazar esta causa y problema de su comunidad y hacer frente desde el arte que él presenta.



Fotografía 10. Artista visual zoque Saul Kak. Julio, 2017. Chiapas, México.

Imagen 32. Cartel “zoques contra hidrocarburos” realizado por el artista visual zoque Saul Kak. Julio, 2017. Chiapas, México.

Es un artista que tiene definido un estilo, técnicas, soportes y materiales, pero también el contenido y mensaje que propone está orientado en visibilizar sus preocupaciones como zoque. Por lo anterior, Saul Kak es reconocido por su sociedad, por su comunidad.

Con todo esto, queremos llegar a decir que el artista es punto de inicio y puntos de devolvimientos. Es decir, que todas las experiencias y la formación que viven, nos parecen de vital importancia para conocerlos, para conocer

su *ser* y su *hacer*, pero también los localiza en un plano social que tiene que ver con los espacios.

Los espacios hacen responder al artista, y el artista hace del espacio su propia respuesta, esta dinámica y relación creativa nos orienta a concluir, qué estamos entendiendo de los espacios para la intervención artística urbana.

1.3.2. El devenir del espacio urbano en la intervención artística

"Nuestra época sería más bien la época del espacio"- Foucault

Los estudios del espacio han sido muy estudiadas por la geografía, Milton Santos (1985) geógrafo, señala que "el espacio contiene y está contenido por las demás instancias, del mismo modo que cada una de ellas lo contiene y es por ellas contenida" (Santos, 1985).

Sin embargo, esto nos advierte que "tradicionalmente, la teoría social dejó en manos de la geografía la consideración del espacio, razón que lleva a indagar sobre qué se ha

entendido por tal en esta disciplina" (como se citó en Guzmán, 2007, p.37). Estas lecturas reivindican el estudio del espacio desde las ciencias sociales, por lo que se tiene un doble reto: desarticular y/o rearticular.

Foucault (1984) señala que las ciencias sociales han centrado la cuestión de la investigación y producción de conocimiento en la historia con el tiempo, lo que ha producido que los saberes partan de ese tiempo *historizado*, "El espacio fue tratado como lo muerto, lo fijo, lo no dialéctico, lo inmóvil. El tiempo, por el contrario, fue rico, fecundo, vivo, dialéctico" (Foucault, 1980, p.70).

Es decir, el espacio es un campo del saber, de producción de conocimiento; en nuestro caso, es un eslabón fundamental para el análisis de procesos culturales como el de la intervención artística urbana.

Entonces *el espacio* como producto y productor de lo social, como conocimiento, saber y poder, nos señala que transforma y es transformado por procesos culturales: históricos, económicos, políticos, sociales, religiosos y artísticos.

Como nuestro objeto de estudio se centra en prácticas artísticas que se ejecutan en el espacio público y urbano, en espacios que recuperen formas de representación; del *ser* y *hacer* artista; de sus contextos inmediatos y de lo que se teje a partir de prácticas, en suma, el escenario macro que contiene todas estas dinámicas, son las ciudades.

Son los espacios públicos y urbanos los espacios de la ciudad, el agente dinamizador y *potencializador* de sujetos que en su expresión artística, articulan una serie de operaciones y procesos que visualizan y materializan en una ciudad.

Ahora bien, cuando hablamos de espacio público y urbano, debemos comprender que hay una complejidad a desmenuzar, ya que contiene elementos transversales, que se relacionan y articulan para denominarse espacio público y urbano, proponemos las siguientes:

- Ciudad
- Relaciones sociales
- Necesidades espaciales
- Institucionalización – “normatividad”

Respecto a la ciudad, Iracheta (2013) nos dice: "La ciudad es ante todo el espacio público, el espacio público es la ciudad. Es a la vez condición y expresión de la ciudadanía, de los derechos ciudadanos" (en Olvera García, 2015, p. 539).

Estamos de acuerdo que "los espacios de la ciudad", sean denominados como espacios públicos porque son manifestados y comunicados socialmente en una ciudad, sus funciones físicas responden a las relaciones sociales que se producen en esa ciudad.

Los espacios públicos son planeados, organizados, distribuidos y condicionados a partir de necesidades espaciales que requiere determinada ciudad y ciudadanos.

Es decir, las necesidades espaciales responden a esa **especificidad social y cultural de determinada ciudad**, ¿Quiénes hacen ese trabajo? En principio las instituciones, son las que le dan normatividad a esos espacios públicos, legitiman el funcionamiento y comportamiento social del espacio público, para eso fueron planeados.

Espacios públicos como: las calles, los parques, las plazas, bibliotecas, los jardines públicos, los hospitales, los

museos, los mercados, las terminales de transporte, entre otras; estos espacios cuantificables se supone, cubren necesidades inmediatas de la sociedad, lo que propicia y facilita la convivencia y relaciones sociales de los ciudadanos en la ciudad, es decir, hay una **democratización de la vida política y social de las ciudades**, al menos en teoría.

Sin embargo, hay a su vez otras necesidades que confronta a la sociedad. Es en la capa social, donde observamos un cúmulo de experiencias específicas, representaciones cotidianas, de ciudadanos plurales; habitantes colectivos; se produce una manera subjetiva y colectiva de producción espacial y de prácticas que intentan resolver estas necesidades. Eso es **lo urbano**.

Lo urbano es el carácter de **especificidad social y cultural** de esa ciudad, de sus habitantes, por lo tanto, esa urbanidad no será nunca lo mismo con otra ciudad.

Lo urbano como proyecto de ciudad constantemente está movilizand o espacios y fuerzas que visibilizan la imagen de la ciudad, pero aquella imagen de la ciudad, que

a simple vista no puede ser visibilizada, queda relegada a las acciones de sus habitantes en su diario vivir.

En palabras de Fernández Quesada (1999) un espacio urbano es un espacio de **intención**, que expresa la intención de ese sujeto social y político, que puede ser un vendedor ambulante, un transportista público o un artista. Es en este punto en donde el espacio urbano deviene en la intervención artística.

Entonces, lo urbano lo hacemos todos los días, somos la ciudad en que vivimos, somos y hacemos "espacio vivenciado". Es la proyección de esa intención, que al encontrarse con otras fuerzas sociales, provoque perpetuidad o aniquilación.

Por lo tanto, la relación espacio público y espacio urbano, no deben entenderse como sinónimos, pero sí como procesos espaciales que practican los habitantes y que son los habitantes quienes le dotan una relación social.

Borja; Muxi (2000) dicen, "el espacio público es el de la representación, en el que la sociedad se hace visible" (Borja, Muxi: 2000, p.7) pero cuando esa sociedad no se hace

visible, entra en acción el espacio urbano, al final, es la representación de la sociedad y de la ciudad.

Porque una ciudad, no “es” por sus espacios públicos, “es” por lo que hacen sus ciudadanos con esos espacios públicos y urbanos, cuando se transforma para llegar a “ser” y “hacer”.

El ¿por qué hablamos de espacios y no de territorio?, parte de que la idea de que territorio es ese lugar propenso a ser ocupado, asimilado y agenciado:

El territorio puede ser relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido dentro del cual un sujeto se siente ‘una cosa’. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. El es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales (como citó Haesbaert, 2009, p. 2004).

La territorialidad es otra forma de vivir el espacio, el tiempo, la historicidad y los procesos culturales de cada sujeto; el cuerpo es territorio; la ciudad es territorio, las intervenciones artísticas marcan territorios, pero es en el

territorio las operaciones y apropiaciones son de carácter **colectivo, de agencias.**

En este caso, no hablamos de colectivos ni de ciudadanías, hablamos de ciertos jóvenes con ciertas prácticas artísticas e intenciones específicas.

Lo inmaterial se densifica y los sujetos toman protagonismo" (Lacarrieu, 2007, p. 47), estos sujetos son ciertos jóvenes artistas de la ciudad quienes, con "la mirada transforma las fuerzas extrañas en objetos que se pueden observar y medir, controlar por tanto e "incluir" en su visión", en este caso la visión, la narración de los y las jóvenes artistas.

Hablamos de un dominio de los espacios mediante la vista, la percepción, una lectura espacial que en su génesis no estaba prevista para ello, pero que resulta ser un **poder de lo espacial** cuando se interviene artísticamente.

Precisamente es ese **poder de lo espacial** un componente y recurso oportuno que encontramos en los artistas para producir "una posibilidad de un lugar inexpugnable".

Es ahí donde observamos un ejercicio de microresistencia, una intensión que se produce y resignifica al espacio público y urbano, que responde a “ese orden constituido” pero que ofrece “un juego”; para expresar discursos espaciales, metáforas espaciales, narrativas, experiencias, vivencias de los y las jóvenes a partir de intervenciones artísticas urbanas en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

1.3.3. Los contrastes de la intervención artística urbana

Lo nuevo debemos abordarlo como una necesidad, no como una fórmula. Lo nuevo se producirá por necesidad histórica"- Jaqueline Nova

El curador y crítico de arte chileno Justo Pastor (en Marzo; Baldia, 2003), habla de la complejidad de ser artista en estos tiempos y de las implicaciones e importancia que tiene el artista con lo político; primeramente habla de una política de la imagen y cuestiona, ¿dónde está la práctica que pone en crisis la misma naturaleza del poder político?

Pastor (en Marzo; Baldia, 2003) encuentra en estos tiempos, ese poder crítico en cierto tipo de prácticas visuales; podemos mencionar nosotros la de, “La congelada uva” o la del proyecto “Nautilus: casa transparente”, es decir, esa representación o de una imagen que crean los artistas, se convierte en un acto político frente al poder político hegemónico.

Lo hegemónico también se coloca en los espacios públicos y urbanos, alerta a ese diseño, maquinaria o sistema que configura las políticas de representación: de la ciudad, de los espacios y de los artistas. Artistas que ya no deciden en qué espacios intervenir, sino que deciden por ellos.

Por lo tanto, nos encontramos con artistas que terminan circulando por una industria, un mercado, una adscripción capitalista (Arte contemporáneo), de esta manera se pierde esa posible fuerza de poder crítico visual y de representación.

Encontramos una representación del artista que quiere dinero, fama, reconocimiento; exponer en museos internacionales o salir en los periódicos; tener cargos

importantes en el gobierno público; vender sus obras en subastas de famosos museos; tener una marca; dar conferencias, clases, talleres; buscar becas y fondos para hacer proyectos; ser un artista revolucionario o independiente; ser un crítico de arte, hacer libros o ser “citados”.

No podemos negar que estos mecanismos de poder del sistema moderno, coloca al arte, al artista y sus obras en un circuito de consumo y de producción, mantiene un *status quo* donde el arte y el artista es controlado; poder salir, escapar o perforar esa condición es la cuestión.

Debido a que ese poder de la institucionalida, suele avasallar el *ser* y *hacer* del artista, pero no podemos generalizar las respuestas frente a eso. Un artista puede *ser* muchos artistas dependiendo su realidad inmediata, su posición personal frente al mundo y sus estrategias.

Esto puede o no estar de acuerdo con las expectativas sociales, con en el debate sobre qué función social tienen los artistas hoy en día; en esta tónica podemos decir que el arte sirve para vernos a nosotros mismos, ver la querella de

la humanidad, de la sociedad, incluso del rumbo de esa sociedad.

No nos gusta vernos, sobre todo cuando no hay con quién o qué compararnos, cuando el ojo crítico es sobre nosotros mismos, para algunos eso es insoportable. Y ¿quién realiza esa labor? El artista. Artistas, que también están inmersos en esta “bola”, que sortean esas condiciones del poder institucional, del consenso social. No son ajenos al mundo que compartimos.

Con todo esto encontramos experiencias que contrastan las maneras de hacer intervención artística urbana y por lo tanto las maneras de *ser* artistas.

En Barcelona por ejemplo, famosa por su arte urbano, donde incluso ese poder insitucional; Estado, Leyes, Escuelas, Sociedad; en aras de conducir “un control”, ha democratizado espacios para la realización de proyectos de intervención artísticas; ha modificado sus leyes; ha incluido en los museos obras que desafían el canon Arte.

Se viven otras problemáticas de intervención artística urbana en ese lugar, como ha habido avances, también se han generado otros desafíos; esto es una pugna constante.

Pero esa es la señal de que, un artista es una fuerza creadora de su tiempo, de su espacio, de su aquí y ahora, representa también una visión de lo que es él/ella y de lo que es su sociedad; el artista en sus acciones, en su *hacer* decide qué artista *ser*.

CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS DE INTERVENCIÓN ARTÍSTICA URBANA: NARRATIVA DISCURSIVA Y ESPACIAL

¿En qué momento narramos a la ciudad y sus habitantes?

Se pueden elegir muchas maneras de narrar a una ciudad y a sus habitantes, Pillai (1999) recomienda hacer “una descripción cuidadosa y una teorización de las tendencias globales en su relación con el carácter local” (150-151), es decir, no pensar a la ciudad desde una lupa generalizadora o desde un poder omnividente.

Cuestionar cómo se produce la relación global con las especificidades locales de una ciudad y sus habitantes, tal es el caso de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (TGZ), sin narrar a la ciudad con una visión global y unidimensional, que homogeniza historias y diferencias, consecuentemente esta visión generaría en el proyecto de ciudad, privilegio para ciertas historias y las diferencias que no caben en el proyecto generan violencias institucionales y sociales.

Por lo que al momento de narrar desde la intervención artística urbana, también estamos cumpliendo con la convicción de conocer ese *habitar* espacios por parte de estos jóvenes, creemos que para acercarnos a estas *marcas* o *huellas* espaciales inscritas en una ciudad, codificadas por los/las jóvenes y manifestadas a partir de procesos artísticos en espacios urbanos, estaríamos conociendo las historias y diferencias de estos jóvenes, una narratividad desde *el presente*.

El *presente* como la capacidad de comenzar por sí mismo en el momento del acto del habla, es decir, la capacidad de que *nuestro acto ocurra*, a diferencia del transcurrir lineal (pasado-presente-futuro), como decíamos en la introducción, el de *crearse a sí mismo-misma*.

Siguiendo a Biedman (2007), esta acción de *lo que hace que ocurra*, es un actuar con *intención*, narramos con una intención, no se trata contar una historia sobre la ciudad, se trata de que al contar-nos nuestra historia sobre la ciudad del presente, vivida, sentida, se cuente “una iniciativa es, pues, una intervención del agente de la acción en el transcurso del mundo, intervención que causa,

efectivamente, cambios en el mundo” (Biedman, 2007, p.182), cambios e intervenciones desde el arte.

Esta iniciativa la vamos a presentar a partir de jóvenes artistas, porque pensamos que en su intervención artística hay una distribución y negociación espacial que se incorpora o interioriza en ellos/ellas, es la señal de un forma *de ser en el mundo*, una forma de *ser jóvenes* en Tuxtla Gutiérrez y una forma de narrar a la ciudad, es en esa intervención artística donde llegamos a conocer cómo se está construyendo el *habitar* el espacio de cada joven.

A continuación presentamos un esquema (Figura III), que nos funciona para comprender e interpretar ese *habitar* del espacio desde la relación y movilidad que tiene la IAurbana en: jóvenes, arte, espacios y ciudad (Figura I), lo que nos permitirá en suma conocer cómo están narrando estos jóvenes a su ciudad.

Figura III. Modelo para entender el *habitar* el espacio de los jóvenes desde la IAurbana.

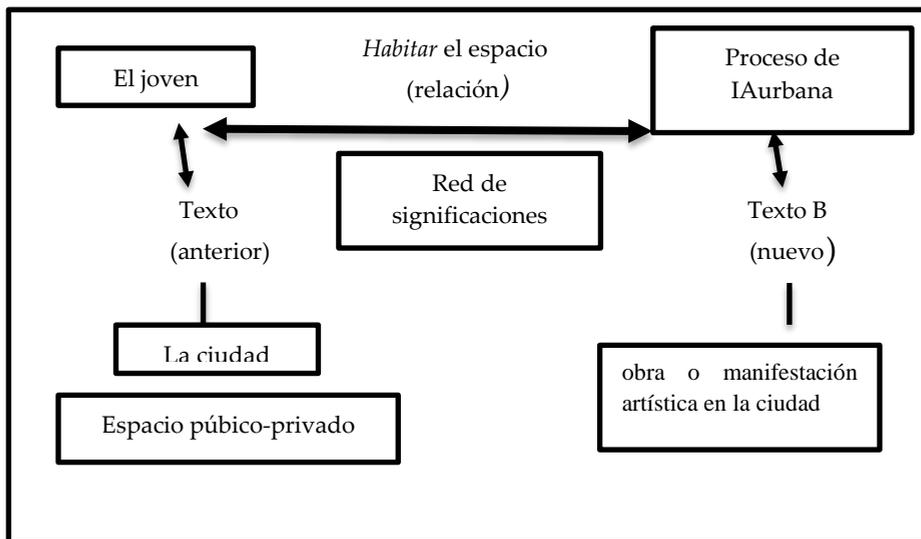


Figura III. Esquema del *habitar* el espacio a partir del esquema de *intertextualidad* de Gutiérrez (2010, 5).

Para construir e interpretar una narración de la ciudad desde la IAurbana, tenemos que conocer primeramente la red de significados que cada joven artista crea en relación con la enunciación artística y su ciudad, esta relación de significados también nos permite llegar al *habitar* de cada joven.

Por lo tanto, se cumplen dos funciones con la siguiente metodología a explicar, la primera es en atención a la pregunta, ¿En qué momento narramos a la ciudad y sus habitantes? será desde el presente (Biedman, 2007) de la mano de jóvenes que realizan intervención artística, quienes al describir sus prácticas y operaciones estaremos conociendo a sí mismo, cómo se construye ese *habitar* espacios, por lo que presentamos los siguientes dos niveles metodológicos que cumplirán con estas dos funciones:

1. Narrativa discursiva = de los y las jóvenes artistas:
¿quiénes son?
2. Narrativa espacial = de sus obras y expresiones artísticas:
¿qué y cómo lo dicen?

Respecto a la narrativa discursiva de los y las jóvenes artistas, la intención es situar a qué jóvenes estamos refiriendo, ¿quiénes son ellas y ellos?, centrarnos en conocer ese *borde subjetivo* que acciona y motiva realizar procesos de intervención artística urbana.

El segundo punto, las narraciones espaciales hilan las narraciones del discurso de estos jóvenes artistas; la

materialización, procesos creativos y operación para lograr sus expresiones. La intención es visibilizar las obras del joven para así, reconocer en términos locales, cómo se está produciendo la intervención artística urbana desde Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

2.1. El campo de los estudios culturales y la aplicación de la metodología narrativa

Los Estudios Culturales serán el campo de investigación donde abordamos esta tesis, “son una perspectiva teórica que construye nuevos objetos y modos de abordaje” (Grimson, en Nelly Richard, 2010, p.17).

Presentaremos en los siguientes párrafos la armazón del paradigma de análisis en que trabajamos: teórica y metodológicamente.

El trabajo es de corte cualitativo, la producción de conocimiento científica parte de realidad(es) específicas para conocer, “cómo se forma parte de esa realidad y desde la perspectiva y posibilidad para conocerla, así entre el sujeto de la investigación y el objeto que habla se establece

una relación de interdependencia e interacción” (Taylor; Bogdan, 1996, p.34).

Flores (2004, p.3) señala que los paradigmas pueden ser caracterizados según, la manera en que los investigadores y sus investigaciones respondan a tres preguntas de corte: ontológico, epistemológico y metodológico, es decir, el investigador y el trabajo de investigación asumen desde la elección del paradigma, una postura política y ética.

Un paradigma es una forma de ver el mundo, una perspectiva general, una manera de fragmentar la complejidad del mundo real. Dicho esto, los paradigmas están enraizados en la socialización de los adeptos y de los practicantes, los paradigmas dicen a ellos lo que es importante, legítimo y razonable (Patton, 1990, p.37).

Para ejemplificar lo anterior, Sánchez Santamaría (2013), propone una tabla comparativa de paradigmas en la investigación científica (Tabla.3) con características ontológicas, epistémicas, metodológicas. Esto nos permitirá el paradigma para este trabajo de investigación y la correspondencia con los Estudios Culturales.

Tabla 3. Paradigmas con sus características, retomado y adaptado desde Sánchez Santamaría (2013, p.99).

Criterio ontológico	Paradigma Dimensión	Positivista Racionalista Cuantitativo	Interpretativo Naturalista Cualitativo	Sociocrítico
	Fundamentos teóricos	Positivismo lógico Empirismo	Fenomenología Teoría interpretativa	Teoría crítica
	Naturaleza de la realidad	Objetiva, estática, única, dada, fragmentada, convergente	Subjetiva, dinámica, múltiple, holística, construida, divergente	Compartida, histórica, construida, dinámica, divergente, dialéctica
	Finalidad de la investigación	Explicar, predecir, controlar los fenómenos, verificar teorías y leyes para regular los fenómenos	Comprender e interpretar la realidad, los significados de las personas, percepciones, intenciones y acciones	Analizar la realidad, emancipar, concienciar e identificar el potencial para el cambio

Criterio epistémico	Relación sujeto/objeto	Independencia. Neutralidad. No se afectan. Investigador externo. Sujeto como "objeto de investigación"	Dependencia. Se afectan. Implicación investigador o interrelación con la realidad u objeto de investigación	Relación influida por el compromiso para el cambio. El investigador es un sujeto más.
	Conocimiento	Nomotético: generalizaciones libres de contexto y de tiempo Cuantitativo, deductivo	Ideográfico: explicaciones en un contexto y en un tiempo dado. Cualitativo, inductivo.	(idem anterior)
Criterio metodológico	Metodología	Experimental/ manipulativa: orientada a la verificación de hipótesis.	Hermenéutica y dialéctica	Participativa, sociocrítica, orientada a la acción
	Criterios de calidad	Validez, fiabilidad y objetividad	Credibilidad, transferibilidad y confirmación	Intersubjetiva, validez consensuada
	Valores		Explícitos. Influyen en la investigación	Compartidos. Ideología compartida

Criterio metodológico

	Neutros. Investigador libre de valores. Método es garantía de objetividad		
Técnicas para la obtención de información	Instrumentos: test, cuestionarios, observación sistemática. Experimentación	Estrategias: entrevista en profundidad, observación participante, análisis documental	Técnicas dialécticas
Análisis de datos	Cuantitativo: estadística descriptiva e inferencial	Cualitativo: análisis de contenido, inducción analítica, triangulación	Intersubjetivo y dialéctico
Tabla 3. Cuadro comparativos de paradigmas de investigación científica. Fuente: desde Sánchez Santamaría (2013, p.99).			

De acuerdo con lo anterior, definimos nuestra posición desde la fenomenología como visión y sentido de la experiencia vivida, por lo tanto el método a aplicar será narrativo; tendrá un análisis desde lo hermenéutico-interpretativo.

Ontológicamente el enfoque fenomenológico en términos generales, como visión y sentido de la **experiencia vivida**, hablamos del ser y del sentir de los actores artistas, que en su práctica representan y **experimentan un mundo**, su mundo. Retomando a Alfred Schutz y Thomas Luckmann (en de la Garza Toledo; Leyva, 2011) proponen a partir de las experiencias y acciones humanas en las ciencias sociales con la **subjetividad de los sujetos** y de la sociedad:

El objeto de análisis Schutziano lo constituyen las experiencias y las acciones humanas (Schutz 1972 [1932]: 68 y ss.). También su discípulo, Thomas Luckmann, adopta esta posición. Éste argumenta que las propiedades objetivas de las realidades socio-históricas están basadas en estructuras universales de orientación *subjetiva* en el mundo (p. 98).

Entendiendo las aportaciones de la fenomenología que señalamos anteriormente: **experiencia vivida, experiencia de mundo y subjetividad de los sujetos**, conceptos que recuperamos desde Alfred Schutz y Thomas Luckmann (en de la Garza Toledo; Leyva, 2011), encontramos una correspondencia con uno de los planteamientos de los estudios culturales, el de aproximarnos a esa experiencia del mundo que producen, traducen y significan cada uno de los jóvenes artistas, donde se cruza otros procesos culturales en la formación del sujeto social: identidad, identificaciones sexo-genéricas, etnicidad, discurso, **poder**.

Poner el énfasis sobre las *relaciones* sociales en tanto que las relaciones desniveladas [...] Lo que procura el estudio de la cultural es comprender la intersección de mundos diferentes (Abu Lug-hod), los modos en que las personas participan en discursos múltiples, más o menos discrepantes (Barth), así como las sedimentaciones históricas que pueden producir clausuras culturales reales o imaginarias (Grimson en Nelly Richard, 2010, p. 18).

En esos procesos de significación, de relaciones sociales en desniveles hay tensiones: **“tensión entre la subjetividad del actor individual y la colectividad o la sociedad** (de la Garza Toledo; Leyva, 2011, p. 98), hay modos de comprender e interpretar esa experiencia de mundo, por lo que es necesario asumir el **contexto**.

El contexto es donde se dan esos procesos culturales, “los Estudios Culturales refieren a ese campo transdisciplinario que busca *comprender e intervenir*, desde un enfoque contextual, cierto tipo de articulaciones concretas entre lo cultural y lo político” (Restrepo en Nelly Richard; 2010, p. 110).

Desde el enfoque contextual, llegar a comprender esos procesos culturales: tensión entre la subjetividad del actor individual y la colectividad o la sociedad, se ha decidido abordar desde el método narrativo, para la obtención de datos y la interpretación hermenéutica para su análisis.

Tradicionalmente el método narrativo corresponde a la perspectiva literaria y pragmática: interpretar el texto desde una perspectiva sintaxis lógico-lingüística, es decir,

la narración como un objeto para analizar desde parámetros inmovibles. Este no es el caso.

Concretamente sería desde esta *mutabilidad* del narrador. No podemos separar las condiciones sociotemporales, espaciales, contextuales e históricas en las que se está produciendo esa narración.

Como investigadores no tenemos el control de los propósitos del narrador al momento de narrar-se, por lo tanto hay una *mutabilidad* o como dice Arfuch (2005), hay un juego reflexivo de la narratividad, “*el sí mismo* aparecerá así reconfigurado por el juego reflexivo de la narrativa, y podrá incluir la mutabilidad” (p. 27).

En general, los estudios narrativos “se han expandido hacia **el registro** y comprensión de las historias o relatos que personas, grupos e instituciones elaboran sobre sus **experiencias**” (Bernasconi, 2011, p. 10).

Sin embargo, Bolívar (2002), menciona, “La narrativa no es sólo una metodología; como señaló Bruner (1988), es una forma de construir realidad, por lo que la metodología se asienta, diríamos, en una ontología (Bolívar, 2002, p.4), apegada al paradigma de la investigación: reconocer la

subjetividad, formación y experiencia de cada joven artista, para conocer las acciones y operaciones en sus intervenciones artísticas urbanas.

Dice Bolívar (2002) que la narrativa además de expresar la experiencia vivida, también abarca otras dimensiones donde se “media la propia experiencia y configura la construcción social de la realidad” (p.4), este sería el último eslabón a llegar, conocer cómo la ciudad Tuxtla Gutiérrez en su sociabilidad urbana, **media** la experiencia de estos jóvenes y artistas; también media la configuración o construcción de los procesos creativos de estos jóvenes.

El análisis narrativo será desde el enfoque hermenéutico-interpretativo, “descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones y comportamientos que son observables, incorporando la voz de los participantes, sus experiencias, actitudes, creencias, pensamientos y reflexiones tal y como son expresados por ellos mismos” (Sandín, 2003, p.121).

El paradigma hermenéutico-interpretativo ve al escenario (los espacios urbanos de Tuxtla Gutiérrez) y al objeto de estudio (la intervención artística urbana de los

jóvenes), situados en puntos de vistas múltiples que lo caracterizan, reconfiguran y responden a la necesidad de comprender los motivos de los actores: Quique Ballinas, Solmarena Torres, Luis Bautista y Gely Pacheco y cómo se reconocen en estos jóvenes su formación y experiencia.

A continuación presentamos la Tabla 4 recuperada en Bolívar (2002, p. 12-13), dos formas de análisis que nombra: análisis paradigmático y análisis de narrativo:

Tabla 4. Contraste entre dos tipos de análisis de datos narrativos por Bolívar (2002, p. 13).

	Análisis paradigmático	Análisis narrativo
Modos de análisis	Tipologías, categorías, normalmente establecidas de modo inductivo.	Conjuntar datos y voces en una historia o trama, configurando un nuevo relato narrativo.
Interés	Temas comunes, agrupaciones conceptuales, que facilitan la comparación entre casos. Generalización.	Elementos distintivos y específicos. Revelar el carácter único y propio de cada caso. Singularidad.
Criterios	Comunidad científica establecida: tratamiento formal y categorial.	Autenticidad, coherencia, comprensible, carácter único.
Resultados	Informe “objetivo”: análisis comparativo. Las voces como ilustración.	Generar una nueva historia narrativa conjuntada –a partir de las distintas voces– por el investigador.
Ejemplos	Análisis de contenido convencional, “teoría fundamentada”.	Informes antropológicos, buenos reportajes periodísticos o televisivos.
Tabla 4. Cuadro de características de análisis de datos narrativos. Fuente en Bolívar (2002, 13).		

El análisis narrativo da cuenta de aspectos singulares de cada narración, es decir, la construida por cada joven artista (anécdotas, relatos, historias); partir de lo que narran conocemos su **formación concreta** (formación artística), **experiencia concreta** (la personal que marcó su trayecto creativo) y **subjetividad concreta** (lo que expresan en sus obras).

Todo esto con la intención final de construir una nueva narración conjuntada (en este caso la del investigador y la de los jóvenes artistas) para Tuxtla Gutiérrez, la ciudad.

Para este trabajo retomamos los análisis narrativos que señalan Sparkes; Devís (2008, p.54), los que "priorizan" la historia: ¿qué ocurre en las personas?; y los que priorizan el discurso: el ¿cómo cuentan la historia?

A continuación explicamos la ruta metodológica narrativa, para conocer cómo se construye el espacio *habitado*; formación, experiencia y los procesos de intervención artística: "*los qué*" de la narración y "*los cómo*" de la narración, a partir de dos niveles metodológicos que explicamos:

2.2) narrativa del discurso de los y las jóvenes artistas: “los cómo” están construyendo el significado y sentido de la intervención artística urbana; desde sus experiencias, formación y contexto.

2.3) narrativa espacial: “los qué” de sus obras y expresiones artísticas en el espacio urbano: qué operaciones, procesos creativos, estrategias y tácticas espaciales ejecutan para la intervención artística urbana.

Cada “dato narrativo” obtenido en la narrativa del discurso y narrativa espacial, contará con técnicas y análisis específicos que serán explicados en cada nivel metodológico narrativo.

2.2. Narrativa discursiva: voces de jóvenes artistas en torno a la intervención artística urbana

Con la narrativa del discurso de los y las jóvenes artistas: “los cómo”, la intención es conocer y entender cómo se sitúan y significan estos jóvenes artistas, es decir,

cómo son como jóvenes y como artistas; cómo significan la intervención artística urbana desde su contexto local.

Como nos interesa principalmente acercarnos a **las experiencias** de la vida de estos jóvenes, ese sentido a su constitución como jóvenes y como artistas; a **la formación** como artistas, recurriremos a la entrevista a profundidad, observación y observación participante.

Figura IV. Esquema metodológico de narrativa discursiva

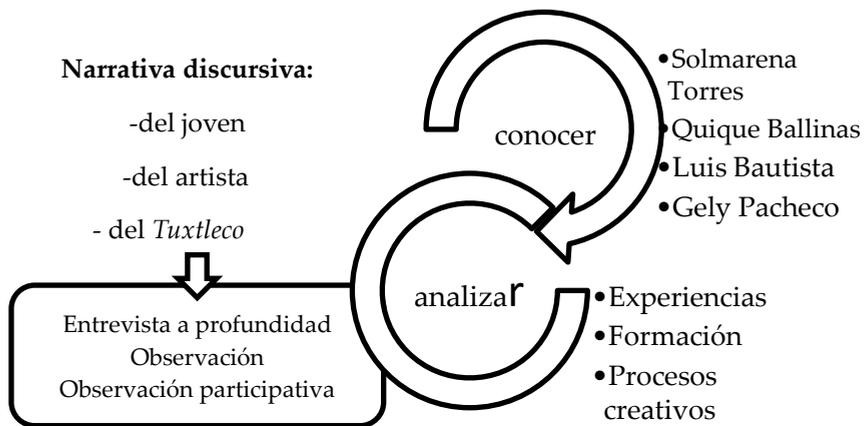


Figura IV. Proceso de la narrativa discursiva y su metodología.

Serán entonces los jóvenes artistas quienes a partir del registro de sus narraciones, discutiremos esas significaciones y la relación entre subjetividad y acción que les motiva intervenir los espacios urbanos de la ciudad.

La decisión de aplicar la entrevista a profundidad nace también, por la confianza que se ha construido con los actores artistas y la relación que tiene el investigador a partir de la tesis de licenciatura, *Prácticas comunicativas emergentes en las expresiones artísticas de los jóvenes en Tuxtla Gutiérrez* (2015).

Por lo que la entrevista a profundidad desde un tono de conversación, puede ofrecernos un acercamiento a esas experiencias, formación, opiniones, críticas, visión del mundo de estos jóvenes, artistas y habitantes de Tuxtla Gutiérrez.

es adentrarse en la vida del otro, penetrar y detallar en lo trascendente, descifrar y comprender los gustos, los miedos, las satisfacciones, las angustias, zozobras y alegrías, significativas y relevantes del entrevistado; consiste en construir paso a paso y minuciosamente la experiencia del otro (Robles, 2011, p.40).

Para lograr lo anterior hemos diseñado preguntas guías (en Anexos I) que nos permitirán dar ese paso de ir “introduciéndonos en la profundidad de su intimidad y con ello, lograr construir el significado, el valor y la trascendencia de su experiencia” (Robles, 2011, p. 43).

Esa construcción narrativa será *lo que la gente dice de sí, o el sí mismo*, "proyecciones, expectativas y recuerdos derivados del múltiple y, en última instancia, limitado repertorio de narraciones sociales, públicas y culturales disponibles" (Somers, 1994, p. 614), por lo que el análisis de esas narraciones obtenidas a partir de la entrevista a profundidad irán a compañadas por la observación y observación participativa.

La observación y observación participativa serán un recurso para el investigador de acompañar y completar el análisis de esas narraciones; observar al joven artista, observar la preparación del proceso creativo para sus intervenciones artísticas urbanas; estar presentes en esos momentos, proporciona elementos que quizá no se alcancen a obtener con la entrevista a profundidad.

2.2.1. Estrategia de análisis metodológica para la narrativa del discurso de los y las jóvenes artistas *(los cómo)*

A continuación exponemos mediante un cuadro la estrategia de análisis metodológica que aplicaremos en las siguientes páginas. Partimos del constructo teórico conceptual de *intervención artística* en el capítulo uno, donde situamos IA, espacio y subjetividad, estas pautas conceptuales nos sirvieron para guiar la entrevista a profundidad a partir de cuatro categorías: Formación, Procesos vitales, Proceso creativo y Espacio urbano.

Tabla 5. Estrategia de análisis metodológica para la narrativa del discurso de los y las jóvenes artistas.

Intervención artística, espacio y subjetividad		Estrategía de análisis
Categorías de la entrevista a profundidad	Preguntas claves	
T R A B A J O D E C A M P O	Formación	¿Por qué soy artista?
	Procesos vitales	Procesos reflexivos-personales
	Proceso creativo	Hacemos intervención artística
	Espacio urbano	Tuxtla Gutiérrez, ¿tu ciudad?
		1.- Fenomenología/ método narrativo 2.- Presentar la narrativa de los actores: respetando el corpus de las narraciones 3.- Discusión y análisis de la categoría central de IA ¿Cómo están narrando la IA? desde las narraciones de: Quique Ballinas, Solmarena Torres, Luis Bautista y Gely Pacheco 4.- Contrastar el análisis con el constructo teórico conceptual: IA, espacio, sujeto. 5.- Caracterizar el espacio de intervención artística de los y las jóvenes artistas con las categorías de narrativa espacial: -emplazamiento- heterocronías -Estrategias y tácticas

Tabla 5. Tabla elaborada a partir de las categorías guías de la entrevista a profundidad: Formación, procesos vitales, proceso creativo y espacio urbano.

Posteriormente para el análisis, recuperamos de estas cuatro categorías mencionadas cuatro preguntas claves que nos sirven como ejes de discusión para el análisis: ¿Por qué soy artista?, Procesos reflexivos-personales, Hacemos intervención artística y Tuxtla Gutiérrez ¿tu ciudad?, estas preguntas construidas desde la narración de las y los jóvenes nos articulan la pregunta central, ¿Cómo están narrando la IA?

Las posibles respuestas que a partir del trabajo de campo con el constructo teórico conceptual de capítulo uno, podremos conocer los alcances y las limitaciones de la IA como categoría para analizar, así como las coincidencias u omisiones que se hicieron, todo lo anterior basado en un ejercicio de análisis y reflexión a partir de las narraciones de Quique Ballinas, Solmarena Torres, Luis Bautista y Gely Pacheco.

Recordemos que hemos apostado por dos unidades metodológicas: la narrativa discursiva que ya hemos explicado y la narrativa espacial que a continuación desarrollamos. Ambas nos permitirán desde la obtención de análisis cualitativos, un análisis de la experiencia de

estos jóvenes, basada en una formación artística-personal y de los datos cualitativos espaciales, en cuanto a los significados, motivos y producciones que ahí se desplieguen a partir de la intervención artística urbana.

2.3. Narrativa espacial: "los qué" de la intervención artística urbana en Tuxtla Gutiérrez

Para conocer esa capa de subjetividad de los y las jóvenes expresada en el espacio; y conocer la capa de urbanidad de la ciudad a partir de esas intervenciones artísticas urbanas; la narrativa espacial nos permitirá acercarnos a *los qué* de las obras y expresiones de los jóvenes

Si los jóvenes crean productos culturales para reafirmarse a sí mismos y reafirmar su posición social, entonces tendrán intersecciones con campos que le ayuden a expresarse. "El arte como campo en el cual es posible el desarrollo de la expresión de la subjetividad mediante la manipulación de la técnica dentro de una sociedad global que tiende cada vez más a la normalización del sujeto" (Rinaldi, 2008, p.103).

Estos sujetos que frente a la normalización de su ciudad, se sitúan en márgenes espaciales de la urbanidad para hacer posible esa expresión de subjetividad.

cualquier sujeto adquiere relevancia porque sus prácticas socioespaciales son consideradas como un proceso de producción; él no es un simple ocupante, un usuario, un ser dotado del poder de participar de la producción colectiva del espacio. Este hecho que con frecuencia solemos ignorar (Hiernaux, 2013, p.10).

Ese espacio nos brinda una narración a partir de prácticas: artísticas, creativas, de operaciones y acciones para intervenir. En este caso el espacio narrado sirve para dar sentido a la subjetividad que traza cada joven artista y que a su vez, se registra en el espacio un modo perceptivo de vida social, que adquiere un carácter de eminente producción social, humana y artística.

La narrativa espacial también funciona como acompañamiento metodológico a las narraciones del discurso de los y las jóvenes artistas *los cómo*.

Arfuch (2014) nos habla de una narrativa espacial desde el “espacio biográfico”, como una propuesta del saber, del conocimiento y del reconocimiento, mismas que en sus dimensiones teóricas y políticas nos permiten acercarnos a una narrativa de identidades y subjetividad, pero también a una construcción de tramas y sentidos de la memoria pública.

En esta tónica, nos dice que el espacio es “ese registro de la voz –la primera persona, el testimonio– en tanto expresión altamente valorada de la experiencia, tanto individual como colectiva, resulta hoy imprescindible en relación, justamente, con la dimensión sociohistórica de nuestro conflictivo presente” (Arfuch, 2014, p.71). Un conflictivo presente que retomamos desde la urbanidad de la ciudad Tuxtla Gutiérrez.

Para este trabajo de investigación, se hará una narrativa espacial desde una construcción del espacio practicado por las y los jóvenes artistas: Quique Ballinas, Solmarena Torres, Luis Bautista y Gely Pacheco: para hacer un registro que nos permite vivenciar la experiencia de intervención artística urbana en la ciudad.

La construcción del espacio para la IAurbana nos permitirá conocer dos elementos para el análisis de la narrativa espacial: 1. Conocer los diferentes tipos de expresión u obra artística de cada uno de los jóvenes 2. Conocer el proceso de operaciones para la intervención artística urbana, explicado en la siguiente Figura V.

Figura V. Esquema metodológico de narrativa espacial para la IA.urbana

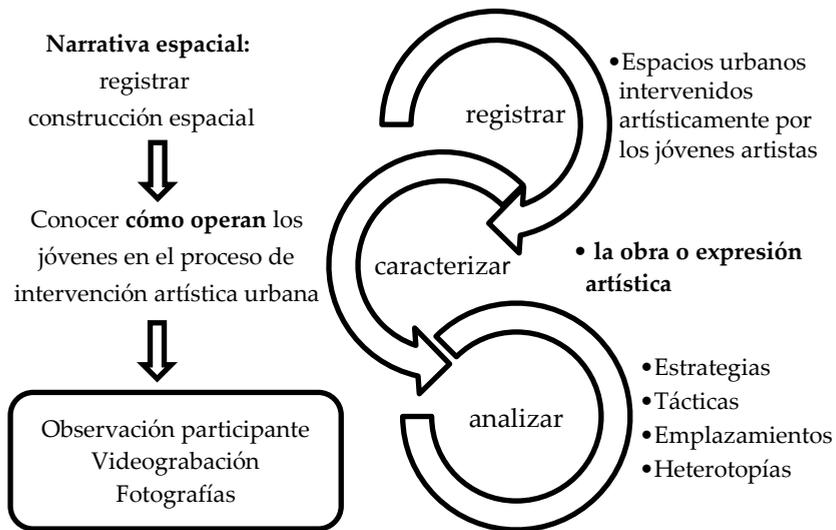


Figura V. Proceso de la narrativa discursiva y su metodología.

Se desea llegar a conocer esa experiencia del espacio, ese *existir* en el espacio desde la intervención artística urbana y acercarnos a ese *habitar* el espacio de cada joven.

2.3.1. Estrategia de análisis metodológica para narrativa espacial: registro y construcción del espacio de intervención artística urbana en Tuxtla Gutiérrez

Para acercarnos a la construcción el espacio, se hará un registro visual a partir de fotografías que mostrará *el cómo* los jóvenes artistas realizan sus obras y el proceso creativo. Por lo tanto las fotografías también funcionan como el registro visual de la intervención artística urbana en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez.

En la entrevista a profundidad retomamos dos categorías que sirven para reconocer y explicar las intervenciones artísticas urbanas de cada joven, a saber: Proceso creativo y Espacio urbano.

Aquí los jóvenes nos explican y describen cómo es el proceso creativo de cada uno para lograr realizar una

intervención, visto desde: planeación de ideas, boquejos o estudio de la obra a realizar, elección del tema, técnicas o estilos, tiempo a dedicar y el espacio que seleccionen.

Además nos comparten el significado que tienen para ellas y ellos los espacios urbanos de su ciudad y cómo éstas les permiten realizar sus obras; conociendo los retos, limitaciones o posibilidades a las que se enfrentan.

En suma estos procesos significan diferentes espacios para cada uno de ellos, y nos brindan claves para el análisis futuro de su relación con la ciudad.

Para poder analizar estas narrativas espaciales desde el registro y construcción del espacio y obra intervenida, recurriremos a los planteamientos de: a) emplazamiento de Michel Foucault y b) estrategias-tácticas de Michel de Certeau.

Estos autores tienen implicaciones teóricas con este trabajo de investigación y con el análisis de la narrativa espacial que proponemos, a partir de “los espacios otros” de Foucault (1984) y *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer* desde la reflexión *artes de hacer, prácticas de hacer, relatos de espacios* de De Certeau (1996).

Ambos teóricos han abonado sustancialmente el campo de los estudios culturales, por mencionar, recuperan el análisis de las sociedades a partir de los sujetos: desde sus prácticas, relaciones de poder, instituciones, identidades sexo-genéricas, significados, producciones, consumos; ponen como un escenario de análisis la vida cotidiana.

Para los estudios culturales la vida cotidiana vuelca la producción de conocimiento y saberes en la misma significación de lo que es para los actores la cultura. Es como dice Camarena (2006), la vida cotidiana la expresión de la cultura y como dice Lefebvre (1974):

Esta palabra designa filosóficamente lo que el sentido común llama: 'la vida real' esta vida que es a la vez más prosaica y más dramática que la del espíritu especulativo. La finalidad del materialismo dialéctico no es otra que la expresión lúcida de la praxis, del contenido real de la vida, y correlativamente, la Transformación de la praxis actual en una práctica social consciente, coherente y libre (p.80).

En este caso, recuperamos a Foucault - De Certeau desde los emplazamientos, tácticas y estrategias, como esa

posibilidad de conquistar espacios urbanos y públicos desde una práctica artista.

Foucault (1984) desprende de la conferencia *Des espaces autres* es decir *los espacios otros*, una reflexión sobre las heterotopías. Foucault (1984) presenta las siguientes características de heterotopías, de la cual trabajaremos para el análisis el último punto: emplazamientos (p.4):

1. Probablemente no existe ningún lugar en el mundo que no construya sus heterotopías.
2. En el curso de su historia, una sociedad puede hacer funcionar de maneras diferentes a las heterotopías ya existentes.
3. La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un mismo lugar varios espacios, varios **emplazamientos** en sí mismos aparentemente incompatibles.
4. Las heterotopías están vinculados muy a menudo, a recortes en el tiempo, es decir que abren heterocronías como rupturas absolutas del tiempo tradicional.

Respecto a las **estrategias** y **tácticas** que presenta De Certeau (1996), plantea desde una visión de "entrarle al

juego". Este *juego* donde los jóvenes artistas se hacen "valer de" ciertas operaciones que inventan, en este caso operaciones para lograr la IAurbana y así expresarse en los espacios urbanos de su ciudad.

Mil maneras de *hacer/deshacer el juego del otro*, es decir, el espacio instituido por otros, caracterizan la actividad, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por no tener uno propio, deben arreglárselas en una red de fuerzas y de representaciones establecidas. Hace falta "valerse de" (De Certeau, 1996, p.22).

Este *juego* crear estrategias a partir de "las reglas" de ese juego, entrar a ese campo y apropiarlo al hacer uso de ese campo, de ese medio a partir de otros medios o como diría de Certeau (1996) a partir de estrategias y tácticas.

La IAurbana contiene *estrategias*, cuando los artistas articulan una serie de procedimientos, acciones y procesos creativos que tiene intensiones específicas al momento de ejecutarse.

Estas intensiones específicas son producto de una fuerza de conocimiento y voluntad del artista, en el que

sustenta y determina **el poder de darse un lugar propio**, a partir de una negociación espacial.

Llamo *estrategia* al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder [...] resulta aislable. La estrategia postula *un lugar* susceptible de ser circunscrito como *algo propio* y de ser la base donde administrar las relaciones con *una exterioridad* de metas o de amenazas (de Certeau, 1996, p.42).

Respecto a *las tácticas*, de Certeau (1996) señala que son “obra de poco a poco” ya que aprovecha las “ocasiones” de las circunstancias que se presenten en ese tiempo y espacio”, es decir, aprovecha y capitaliza los beneficios que pueden obtener los jóvenes artistas a su favor en el preciso momento de la intervención artística urbana.

Por lo tanto las *tácticas*, son “esas ocasiones de las circunstancias que se presenten” donde hay una “ganancia” de ese aprovechamiento, es crear una sorpresa: sencilla, imperceptible pero manifestándose en el acto de la IAurbana.

A diferencia de las *estrategias* que son una fuerza que elabora y articula un conjunto de acciones donde se ofrece una negociación espacial.

Apoyados con el registro visual y éstas categorías para el análisis, nos guiarán a esa construcción del espacio, para acercarnos a conocer y explicar ese *ser* y *hacer*, que inventan, crean o imaginan los y las jóvenes artistas al intervenir un espacio.

Por lo tanto, estas "artes de hacer arte" en el espacio urbano, nos permitirán develar discursos espaciales, metáforas espaciales, narrativas y vivencias que los y las jóvenes sienten, pero también contribuirá para acercarnos a esas especificaciones de los esquemas de operación de cada uno, desde: el street art, performance, activismo, danza contemporánea, música entre otras expresiones con discursos como: feminicidios, pobreza, justicia, preocupación ambiental, entre otras preocupaciones o temas que retoman estos jóvenes artistas



CAPÍTULO 3. DESDE LOS JÓVENES: VOCES DE INTERVENCIÓN ARTÍSTICA URBANA EN TUXTLA GUTIÉRREZ

Una de las interrogantes que nos hacíamos en la elaboración del protocolo era ¿Por qué es importante abordar las IAurbanas desde los jóvenes?, Cuando en el campo del arte están otros artistas que no se encuentran en esa “categoría etaria y social”, que también pueden ofrecernos un análisis y narración de la ciudad Tuxtla Gutiérrez.

Sin embargo, como el objeto de estudio es la IAurbana y si la pensamos como ese acto disruptivo espacialmente que ofrece “una posibilidad de un espacio inexpugnable”,

de nuevas maneras de ver o narrar a la ciudad, nos encontramos que en Tuxtla Gutiérrez son los jóvenes artistas quienes intervienen los espacios urbanos.

Además para nosotros es importante que este análisis recupere la voz de los jóvenes artistas (narración discursiva) desde su formación y experiencias como jóvenes y como artistas, el cómo están sintiendo, visualizando, o narrando su ciudad, su sociedad tuxtleca y a ellos mismos, a partir de intervenciones artísticas urbanas.

¿Qué repercusiones tiene el ser joven y ser artista en una ciudad como Tuxtla Gutiérrez, Chiapas?, nos acercamos a sus obras y expresiones, al conocer sus procesos artísticos (estrategias, tácticas y emplazamientos), y salir de ese dato donde hay “una enorme diversidad que cabe en la categoría ‘jóvenes’ y salir así de la simplificación de lo joven como dato dado” (Reguillo, 2000, p.50).

Pensar a los jóvenes desde los jóvenes y sus prácticas, desde su *habitar*, conocer qué están narrando, qué procesos culturales están suscitando en ese joven y en ese artista

cuando interviene los espacios urbanos de la ciudad tuxtleca.

3.1. ¿Por qué las y los jóvenes?: Jóvenes artistas en Tuxtla Gutiérrez

Sí hay una necesidad de estudiar a los y las jóvenes, en principio porque su análisis suele ser entendida desde una categoría social etaria, joven como “una persona que oscila entre los 15 y 24 años de edad” (Programa de Acción Mundial para los Jóvenes. ONU, 2000, p. 4), este referente homogeniza a todos los sujetos de esas edades sin profundizar en las características contextuales que viven desde diversas realidades.

Por ejemplo, según la Encuesta Intercensal INEGI (2015) en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas siguiendo el estándar “joven” que ofrece la ONU de 15 a 24 años, hay en la ciudad 118,500 jóvenes de los 553 mil 374 como población total (Tabla 5. Anexo I).

Es decir, de la población total de Tuxtla Gutiérrez 553 mil 374 habitantes, el 21.41% aproximadamente representa

a los jóvenes (entre 15 a 24 años de edad), de esta cifra hay 56 mil 795 hombres y 61 mil 705 mujeres, es decir, el 52.07% aproximadamente son mujeres y el 47.92% aproximadamente son hombres (Figura VI), por una ligera diferencia, hay más mujeres jóvenes en Tuxtla Gutiérrez que hombres.

Figura VI. El 21.41% corresponde a la población joven: el 52.07% representa a las mujeres y el 47.92% representa a los hombres en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.



Figura VI. está basado por el tabulador con fecha 24/ Octubre del 2016) que realizó la Encuesta Intercensal 2015 INEGI en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Esta gráfica nos permiten visualizar la cantidad poblacional de los jóvenes y tener un previo conocimiento de ellos y ellas, esta visión nos recuerda que, el deber del *vivir el paradigma social*, como “el joven”, al igual que otras categorías sociales (infantes, mujeres, pobres, entre otros) sirven para que la sociedad jerarquice, sistematice y organice su estructura, “las categorías, como sistemas de clasificación social, son también y, fundamentalmente, productos del acuerdo social y productoras del mundo” (Reguillo, 2000, p. 29).

Estudios como los que hace Reguillo (1993), Feixa (2006), Canclini (2012) y Valenzuela (2015) por mencionar, pone en debate los estudios de los jóvenes, juventudes, culturas juveniles, *Juvenicidio*, desde fenómenos como las de culturas urbanas, migración, violencia y expresiones artísticas. La intención nos parece, es cuestionar esa visualización que tiene el joven como unidad social inmutable “el error que representa pensar a este grupo social como un continuo temporal y ahistórico” (Reguillo, 2003, p. 24), para así considerar los diferentes contextos y potenciales problemáticas que viven estos jóvenes desde

sus realidades, en suma, también pone en relieve la situación de muchos jóvenes en México.

En Chiapas hay estudios de los jóvenes como los que propone Carbonell (2003) (2008), respecto a las culturas juveniles, los procesos de globalización e identitarios, también con Cruz López y Ascencio Cedillo (2014) una revisión del rock étnico en Chiapas. Todas estas apuestas teóricas sobre los estudios de los jóvenes se han venido trabajando desde los 90's, y siguen teniendo efervescencia hasta hoy en día en otros campos de estudio, como lo es el arte.

3.2. Jóvenes ¿desde dónde?

Para los estudios o investigaciones como este, podríamos partir diciendo que los jóvenes son una categoría social, que comparte otras categorías adyacentes y sistemas de clasificación social, que le permiten a los jóvenes plantear esquemas de representación de sí mismos para configurar campos de acción desde sus prácticas culturales.

Estas categorías adyacentes y transversales podrían ser: el nivel económico, escolaridad, creencias religiosas, identidades, identificaciones sexo-genéricas, condición física o psicológica, política, migración, generación, medios de comunicación, urbanidad, arte, consumos culturales, empleo, espacios, prácticas y la lista sigue.



Fotografía 11. Normalista - Escuela Rural Mactumactzá / 2016. Chiapas, México. Archivo:Ariel Silva



Fotografía 12. Jóvenes aficionados / 2017. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México. Archivo:Ariel Silva



Fotografía 13. Jóvenes *cosplayers* / 2017. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México. Archivo:Ariel Silva

Estos categorías adyacentes problematizan a la categoría de los jóvenes y su estudio, una categoría social que se construye, no está acabada y que tiene relación intrínseco con las temporalidades, espacialidades, contextos, historias, la “vida real” diría Lefebvre (1968) de cada uno de los jóvenes.

Entonces no es lo mismo ser joven en Tijuana que en Tuxtla Gutiérrez, como no es lo mismo ser joven artista en Tijuana que joven artista en Tuxtla Gutiérrez. Hay muchas formas de ser jóvenes: joven mujer, joven migrante, joven cristiano, joven indígena, joven urbano, joven *rico* o pobre [...].

Estas categorías adyacentes y sus contextos, implican que el estudio de los jóvenes reconozca al *sujeto* a partir de sus prácticas y discursos culturales. Prácticas y discursos que transitan en otros procesos culturales que se despliegan en los jóvenes como: la identidad, los consumos, lenguajes, espacios, adscripciones identitarias o sexo-genéricas, por mencionar, que “relocalizan” a los jóvenes desde sus prácticas y la configuración que estas representan en los

jóvenes con otros jóvenes: grupo, colectivo, movimiento juvenil, identidades juveniles y culturas juveniles.

Para intentar comprender los sentidos que animan a los colectivos juveniles y a los jóvenes en general, hay que desplazar la mirada de lo normativo, institucionalizado y del “deber ser”, hacia el terreno de lo incorporado y lo actuado: buscando que el eje de “lectura” sea el propio joven que, a partir de las múltiples mediaciones que lo configuran como actor social, “haga hablar” a la institucionalidad (Reguillo, 2000, p. 69).

Es en ese ánimo de intentar comprender los sentidos de los jóvenes, como investigadores tendríamos que colocarnos teórica- metodológicamente en las representaciones, prácticas y configuraciones que van asumiendo estos jóvenes pero desde la diversidad que tiene la categoría “joven”, podría ser desde las grupalidades juveniles, las juventudes, las culturas juveniles (Feixa, 2006), para así como dice Reguillo (2000), salir así de la simplificación de lo joven como dato dado y entrar en la complejidad de la categoría “joven”.

Observemos en la siguiente Tabla 6. Elaborada a partir de lo que (Reguillo, 2000, p. 54, 55) nos presenta como una clasificación del proceso de conformación y distinción de los jóvenes entre grupo, colectivo, movimiento juvenil, identidades juveniles y culturas juveniles.

Tabla 6. Características de la diversidad de la categoría joven.

<p>El grupo</p> <p>Referencia a la reunión de varios jóvenes que no supone organicidad, cuyo sentido está dado por las condiciones de espacio y tiempo.</p>	<p>El colectivo</p> <p>Refiere a la reunión de varios jóvenes que exige cierta organicidad y cuyo sentido prioritariamente está dado por un proyecto o actividad compartida; sus miembros pueden o no compartir una adscripción identitaria, cosa que es poco frecuente.</p>
<p>Movimiento juvenil</p> <p>Supone la presencia de un conflicto y de un objeto social en disputa que convoca a los actores juveniles en el espacio público.</p>	<p>Identidades juveniles</p> <p>Nombra de manera genérica la adscripción a una propuesta identitaria: punks, taggers, skinheads, rockeros, góticos, metaleros, okupas, etcétera.</p>
<p>Culturas Juveniles</p> <p>Hace referencia al conjunto heterogéneo de expresiones y practicas socioculturales juveniles</p>	
<p>Tabla 6. Características de: grupo, colectivo, movimiento juvenil, identidades juveniles y culturas juveniles. Elaborado a partir de la fuente en (Reguillo, 2000, p. 54 -55)</p>	

Si relocalizamos a los jóvenes desde los jóvenes y sus prácticas, podríamos conocer qué están narrando y reconociendo a ese *sujeto* con la capacidad de actuar y de ser su propia referencia, una *autorepresentación* de su mundo vivido.

En este sentido pensamos que las expresiones artísticas, serán construidas en el intercambio social que experimentan las y los jóvenes: como el consumo cultural que influye en las construcciones identitarias: en contextos mediáticos, como campos de disputa para manifestarse, siendo el arte un campo para matizar su realidad, ideas y creencias a través de expresiones artísticas en un espacio urbano.

Dice Canclini (2012), “Las transformaciones de los procesos culturales recientes no pueden entenderse si se examinan en una sola dimensión” (p. 4), este trabajo de investigación aborda la problematización de la Iaurbana desde los y las jóvenes; considerando una narrativa espacial y a una ciudad para el análisis: arte, espacio, jóvenes y ciudad.

Si las prácticas de los jóvenes producen campos de disputa, uno de esos campos puede ser el arte. Esa idea del arte como campo de disputa, en donde las y los jóvenes identificados en las expresiones artísticas, *semantizan* los espacios urbanos de su ciudad Tuxtla Gutiérrez, ciudad donde viven y consumen el proyecto de ciudad.

Por lo tanto, el arte como campo en disputa por y desde “jóvenes inquisitivos, de creadores que optan por una vía lírica, alegórica o experimental, de pensadores que revisan “sendas perdidas, utopías y desencantos” (Arfuch, 2013, p.13), por ellos hablar de jóvenes artistas.

Campo de disputa también para conocer las historias locales desde prácticas globales, como la IAurbana, donde pueden establecer sus propios mecanismos de construcción identitaria, jóvenes que no sólo consume, sino que a partir de eso, decide qué producir desde sus propios objetivos artísticos.

Estos jóvenes desde las prácticas de IAurbana nos permitirán conocer esa representación o identidad artística en la que ellas y ellos se adscriben. Esa construcción identitaria dice Canclini (1995), responde a una *narración*

local, es “una construcción que se relata” de las vivencias y apropiaciones que hace el actor, en este caso los y las jóvenes: Quique Ballinas, Solmarena Torres, Luis Bautista y Gely Pacheco.

Por lo tanto, estos jóvenes desde las narraciones de sus experiencias y formación, nos permitirán contestar ¿Quiénes son ellos y por qué son artistas?, ¿Son sus obras o expresiones intervenciones artísticas urbanas?, ¿qué intervención artística urbana hay en Tuxtla Gutiérrez?, ¿Qué narraciones podemos reconocer y que nos permita construir una narración de la ciudad?.

Lo anterior pone en manifiesto *el borde* de estos jóvenes artistas. Es decir, un borde donde pone en evidencia cómo se organizan estos jóvenes, qué actividades nuevas ensayan, que complicaciones o retos se enfrentan por ser jóvenes y por ser artistas, en síntesis, experiencias que representan significados para ellas y ellos, para así acercarnos a lo que enuncia Reguillo (2000) “miles de jóvenes semantizan el mundo y se lo apropian” (p.103).



Fotografía 14. En el cierre del festival “Metadatos” 2016 con las y los jóvenes artistas-creadores organizadores y participantes. Lugar: *Paso desnivel* en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

¿Qué mundo son los que se apropian estos jóvenes? O también, qué mundos construyen en esa apropiación espacial desde la IAurbana. Los y las jóvenes a los que estudiamos sus prácticas de IAurbana, son jóvenes artistas *tuxtlecos*, considerados dentro del rango que propone Moreno Mínguez (2008), de edad de 20 a 35 años. De la mano de Solmarena Torres, Luis Bautista, Quique Ballinas y Gely Pacheco, conoceremos a partir desde ellos, un modos de ser joven artisa en la ciudad Tuxtla Gutiérrez y las IAurbanas que se realizan en la ciudad.

Para conocer lo anterior hemos propuesto la siguiente presentación de estos jóvenes artistas de Tuxtla Gutiérrez y las obras o expresiones en donde ubicamos las IAurbanas de cada uno:

- 2.1 Solmarena Torres
 - 3.3.1 Festival Metadatos
- 2.2 Luis Bautista
 - 3.4.1 Muralismo en TGZ
- 2.3 Quique Ballinas
 - 3.5.1 Violeta violentada: danza contemporánea
- 2.4 Gely Pacheco
 - 3.6.1 La Botica fundación: Voces feministas

La manera en que organizamos la presentación de cada artista corresponde a: quién es el artista (narrativa discursiva), cuáles son sus operaciones de Intervención artística urbana: tácticas, estrategias y emplazamientos (narrativa espacial) para así localizar y situar *el habitar*.

3.3. Solmarena Torres

gestora de arte



Fotografía 15. Retrato Solmarena Torres Aguilar

Solmarena Torres Aguilar es una mujer de 25 años de edad, nació en el Triunfo, Chiapas, México un 11 de Mayo de 1992.

Es la última hija de tres hermanos, sus padres son maestros rurales, “mis papás son maestros de primaria, ninguno de los dos quiso dar clases a niveles más altos, nunca, no sé, les gustaba los niños”. Lleva viviendo cinco años aproximadamente en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, pero ha vivido en la ciudad de México, San Cristóbal, Villaflores, Coita, municipios de Chiapas.. Ella es gestora de arte, es decir, “hace acompañamiento para que la obra suceda”

Solmarena, tu nombre hace referencia al sol, mar y arena

“Yo me veo haciendo esto toda la vida, me tapo los ojos por que quizá no sea cierto. Las cosas que más te gustan y que más amas al final del día puede que no te termine de gustar tanto y tengas que cambiar la forma o el camino”
(Solmarena/ENT, 2017).

Solmarena es licenciada en en Gestión y Promoción de las artes, egresada de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH). Sin embargo, atravesó por la incertidumbre e inseguridad de no saber concretamente qué

estudiar, esto la hizo pasar por varias universidades como opciones y por enfrentamientos personales con sus padres.

“Quería estudiar artes, humanidades o filosofía una cosa así y luego descubrí, desde cuarto semestre, empecé a buscar carreras y empecé a leer un chorro y encontré Humanidades en la UDG, que era justo eso, estudiar como varias cosas pero con una dirección a la literatura o a la antropología. Y yo dije “bueno es eso”, saber de muchas cosas, son como muchas cosas pero en un área que sí conozco que es la literatura. Y me fui hacer examen allá en la Universidad de Guadalajara, presenté aquí en Gestión, presenté Literatura en Puebla y presenté Filosofía en la Unam, quedé en todas, pero tenía novio acá, no me arrepiento pero mi familia me lo sigue echado en cara” (Solmarena/ENT, 2017).

El “mal amor” como objeto artístico

Después de una relación de cinco años, donde incluso iba a contraer matrimonio, Solmarena Torres hace reflexiones sobre esa etapa de su vida. Recapitula el cómo se sentía, el cómo vivía con él, lo que hizo o no por esa relación, hasta que como dice ella, *conoció el feminismo*.

“él no hacía nada y de pronto era una situación yo siento que bastante machista, el hecho de que él se sintiera como rebasado por mí en un chorro de cosas, y no lo decía tal cual, pero la actitud era un poco violenta de pronto, y yo estaba muy tontamente mal, entonces no me daba cuenta, incluso mucho después me di cuenta de que las cosas estaban mal, y cuando terminamos fue que dije ¡no haber espera!, y haciendo como recapitulaciones, cuando conocí el feminismo, yo dije ¡qué!, ¡qué estuve haciendo estos cinco años!, y no me arrepiento tampoco por que sino no hubiera sabido que las cosas son así, tal vez no las hubiera creído nunca” (Solmarena/ENT, 2017).

Basado en las anécdotas y experiencias que cuenta Solmarena Torres, damos cuenta que el objeto artístico que deseaba descudriñar y expresar estaba ligada a los sentimientos que le causó esa relación amorosa, donde su cuerpo era el lienzo de expresión de su sentir.

Solmarena nos hace una conclusión sobre lo que piensa de esa relación amorosa, nos comparte el cómo ha resignificado poco a poco esa experiencia pasada en su vida actual.

“Es como mi tatuaje yo creo, como contándome cosas sobre mis procesos de vida, al final de cuentas, creo que siempre es para uno mismo, **a veces solo eres en el reflejo y espejo para los demás**. Se puede amar de muchas maneras en realidad, yo creo que que la manera de amar incondicionalmente es respetar los procesos del otro” (Solmarena/ENT, 2017).



Fotografía 16. Performance en Parque Bicentenario. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.



Fotografía 17. Performance en Centro Cultural "Jaime Sabines". Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

¿y qué te da miedo?

Me da miedo a quedarme muy sola (risas), y justo, creo que ya no me dan miedo muchas cosas, pero tenía **mucho miedo a fracasar**, a no ser suficientemente buena y esto era un sentido como de competencia conmigo misma, de siempre ser buena académicamente, pues es que, me importa mucho la escuela, mucho. Lo que digan los demás de pronto me afectaba, ahora mismo, muy poca gente, porque no sé, de pronto no siento estos procesos tan sólidos y creo que de pronto, **criticar al otro no es más que un reflejo de lo que te quieres criticar a ti mismo**" (Solmarena/ENT, 2017)



Fotografía 18. "Auto representación", serie experimental, ¿Qué vas hacer cuando me muera?, 2014 por Solmarena Torres. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

La condición de un sujeto que constantemente se enfrenta y desnuda para exponerse ante los demás, acompañada del miedo a fracasar, en competencia consigo misma, creemos son síntomas de un malestar social global, la preocupación de no ser “bueno” frente “al otro”, de estar orbitando, ni un centro, ni un principio², de una incompletud:

“no hay prisa tampoco de estar completa, ni decir esto no es medio bien o esta bien y me voy a quedar acá por que eso tendría también que saber que me voy a dedicar a la gestión o a la docencia” (Solmarena/ENT, 2017).

¿artista o creador? “Yo soy gestora de arte”

Durante la entrevista a profundidad, Solmarena constantemente marcaba la diferencia entre un artista y un creador. Por su experiencia como gestora y por estar involucrada directa o indirectamente en la escena artística de Tuxtla Gutiérrez por más de ocho años, le ha servido para

² Jacques Derrida. En *Los márgenes de la filosofía*. Cátedra, Madrid, 1974, p. 23.

profundizar sus reflexiones respecto a qué es arte y cómo están entendiendo hoy en día esto los jóvenes artistas o creadores.

Piensa que el arte está dentro de un status, de una sacralización de la obra que responde a museos, a galerías, esto a provocado que la obra no se comunique con “el otro”. Como su intensión y el de muchos jóvenes artistas, es dislocarse del museo-galería, y el de crear otra dinámica, el por lo que muchos jóvenes prefieren asumirse como “creadores” y no como “artistas”, y el por qué ella es “gestora y creadora”

“la conciencia que era arte y ese status de **sacralizar la obra** y del hacer, hace como que los demás te miran de cerca pero desde lejos, [...] van actuar bajo una dinámica que tú estás proponiendo sin que se enteren, pero cuando se enteran creen que lo que estás haciendo es una obra de arte y tiene este lugar de **espacio**, de museo, de galería. **Se pierde un poco la humanidad con el otro**, con el que está arriba” (Solmarena/ENT, 2017).



Fotografía 19. Solmarena Torres Aguilar. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.

“estoy yendo a un proceso que si bien no es de producción de obra, **sí es creativo para mí, y es el de acompañamiento para otros creadores.** No sé, siempre he sido así, soy un caoz bien organizado” (Solmarena/ENT, 2017).

Intervención artística desde Solmarena Torres Aguilar

Como gestora de arte, Solmarena Torres tiene claro que la intervención artística que ella realiza, se adscribe al **acompañamiento que hace para que la obra suceda**, es decir,

a diferencia de las intervenciones artísticas en el espacio público y urbano, Solmarena se ocupa que su aportación e intervención sea en la gestión, logística y elaboración de un plan de acción para que sus compañeros artistas puedan lograr alcanzar sus metas artísticas.

En por su formación profesional de gestión y la experiencia de más de ocho de años de ser gestora de arte, donde Solmarena asume un compromiso con el artista, pero también su preocupación recae en que la obra expresada, se dirija al espectador o al público y esté lo entienda, por lo tanto su intervención artística pretende alcanzar al público en cuanto el discurso de la obra, lo que ha sido un reto para ella, puesto que la importancia ya no recae exclusivamente en la obra o el artista, sino a quién y de qué manera le llega.

“Sabes ya no es tanto el hecho de que el que la genere sea como el importante, sino quien la percibe tiene que entender, es el vínculo entre la sociedad o **el público consumidor y el artista con la obra**”, “estar acompañándolos a ellos para que produzcan y yo solo dar herramientas para que ellos lo hagan, no se con lo de Metadatos que es el festival que organizo, es lo mismo, yo si puedo sentarme a dar una charla

sobre el arte postinternet o dirigir un debate, pero yo no voy a presentar una obra, porque también se me hacía bastante hipócrita el gestionar, presentar, dirigir, generar, ni siquiera se me hace ético, cómo puedes con tanto, no sé, hay alguien que podría con tanto. Sí hay ente supongo, pero es la gente que se queda a la mitad, y que no termina, supongo que yo estoy en la misma, que no termina de afianzar el discurso” (Solmarena/ENT, 2017).

La Intervención artística actual Solmarena Torres se da desde una **macro relación entre el público consumidor-artista- obra en Tuxtla Gutiérrez**. Ella observa, investiga y analiza cómo en Tuxtla Gutiérrez los artistas se enfrentan a desafíos para poder realizar sus obras, para poder exponerlas, para poder tener un pago por sus obras, entre otras situaciones que viven muchos artistas y creadores jóvenes en la ciudad.

Desde su charla “Canales de distribución en el arte”, realizada el pasado 07 de Marzo de 2017, Solmarena presenta su preocupación principal respecto a colaborar con otros artistas, creadores, gestores e instituciones para poder dar un soporte digno, remunerado, donde la distribución sea

horizontal hacia los espectadores, ella cree que la función del gestor es importante y clave para lograr lo anterior, por lo que se ha preparado continuamente, creado redes con otros artistas y creadores, ampliando sus proyectos hacia otros espacios institucionales, con el propósito de lograr mejores condiciones para los artistas y sus obras, condiciones de respeto, de apoyo, remunerados y valorados.

“El artista no vive sin su obra y su obra no vive sin el artista” - Solmarena Torres

Lo que propone Solmarena Torres es apostar en estos momentos en Tuxtla Gutiérrez, a los circuitos de canales de distribución, es decir, a espacios que legitimen a los artistas y a sus obras, esto, como una posible solución ante la poca o nula remuneración económica a la que se enfrentan los artistas y creadores. Esta visión propuesta por Solmarena va dirigida a mejorar el panorama de los artistas en Tuxtla Gutiérrez.

3.3.1. Festival Metadatos: intervenciones

El festival Metadatos es un trabajo colectivo que coordina Solmarena Torres, junto a su equipo inmediato *Brysamó*, Brenda Obregón y Gely Pacheco. Este festival tiene como objetivo presentar arte digital y post-internet en Tuxtla Gutiérrez:

“Metadatos, festival de arte digital y post-internet, congrega una serie de actividades relacionadas con el arte digital, arte post-internet y música 8 bit, desarrolladas en espacios dentro de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México. El festival pretende innovar en la escena artística local e incentivar la relación de los proconsumidores - obra - creadores, brindando herramientas teórico metodológicas del arte digital, arte post internet y 8 bits” (15 de Mayo, 2017, metadatos.mx/)



Fotografía 20. Solmarena Torres y su equipo de trabajo en la organización previa para el Festival Metadatos 2017. TGZ, Chiapas.



Imagen 33, 34. Publicaciones impresas sobre el Festival Metadatos 2017. TGZ, Chiapas, México.

En la difusión del evento, Solmarena y su equipo contaron con las redes sociales y medios impresos, televisivos y radiofónicos locales. La gestión de Solmarena le permitió aprovechar estos recursos posteriormente, desde su plataforma virtual para replicar las entrevistas respecto al festival.

Festival Metadatos 2da edición: Intervención en “Cabeza Maya” en el Boulevard Belisario Domínguez, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 2017.



Fotografías 21, 22 y 23. Videomapping en “Cabeza Maya” Junio, 2017. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

videomapping, una técnica visual que proyecta imágenes, letras o composiciones ilustrativas sobre un monumento o edificación pública, tal es el caso de y el videomapping en la cabeza maya de la ciudad Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.³

3

Tabla 7. Festival Metadatos* 2017 – Solmarena Torres Aguilar

<p>Operaciones espaciales</p>	<p>Análisis desde la observación, observación participativa y entrevista a profundidad</p>
<p>Estrategias</p>	<p>Se contó con el apoyo y colaboración de Instituciones y empresas locales, como: Hotel María Eugenia, Hotel Hilton Garden Inn, Hotel Quality Inn, Museo de la Ciudad, Secretaria de la Juventud, Recreación y Deporte, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (Unicach), Gobierno municipal y estatal.</p>
<p>Tácticas</p>	<p>Solmarena Torres comenzó difundiendo el festival en Facebook donde presentaba periódicamente vídeos de presentación. Esto llamó la atención de medios de comunicación locales quién la invitaban para difundir el evento desde radio, televisión y periódico.</p>
<p>Emplazamientos</p>	<p>El emplazamiento más visible fue realizado en la denominada “cabeza Maya” de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas ubicada en el Boulevard Belisario Domínguez, el eje vial principal de la ciudad, además, “la cabeza maya” hace referencia a una herencia cultural prehispánica que hay en Tuxtla Gutiérrez y que es difusa ante el “proyecto moderno”.</p>
<p>Tabla 7. Esquemas de operaciones de IAurbana de Solmarena Torres.</p>	

La intervención realizada en la pieza escultural conocida popularmente como "Cabeza Maya", fue desde el *videomapping*. Recordemos que este recurso ha sido mencionado con la obra de Krzysztof Wodiczko en Madrid ("La escultura pública: de lo monumental a lo público" del capítulo dos) y ahora, toca en la ciudad Tuxtla Gutiérrez a cargo de Asunción Tercero + Música de Species y Crypt Humans.

Aunque la intención de Solmarena con este proyecto que coordina, es abrir brecha para una "vanguardia artística", la realidad es que en la ciudad, falta una madurez principalmente del público para aceptar estos inovadores referentes artísticos.

Por ejemplo, esa misma pieza, el 10 de Noviembre deL presente año, se dio a conocer por redes sociales la intervención del artista urbano mexicano *Ciux Mugre*. La disputa entre una valoración artística por parte de la sociedad tuxtleca arrasó principalmente entre: "No es arte", "es graffiti", "atenta contra la identidad y memoria histórica"; y "me gustó", "están rescatando el espacio público olvidado", "nadie prestaba atención a ese lugar", entre otras.



Fotografía 24. *Ciux* en intervención “cabeza Maya” Tuxtla Gutiérrez, 2017.
Fuente: Fundación Toledo

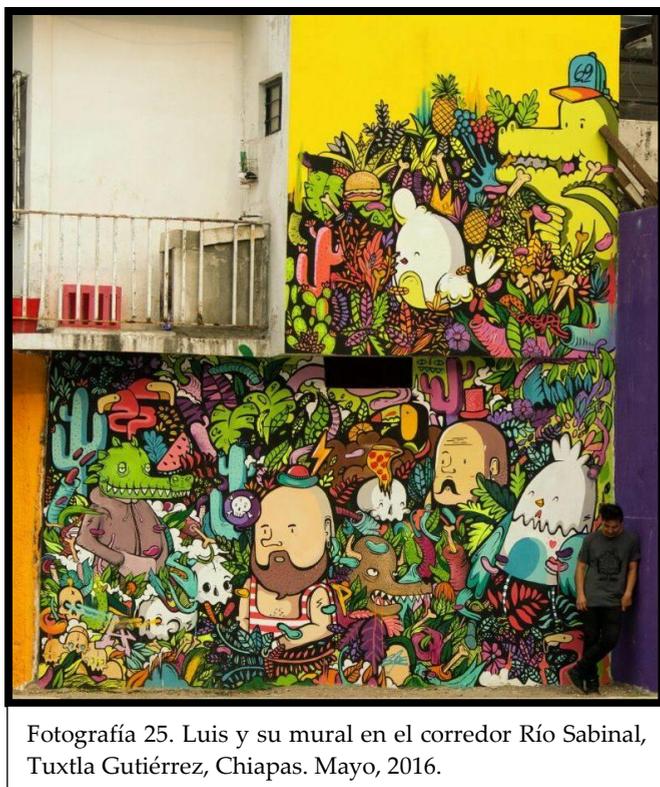
En esa coyuntura, encontramos el trabajo de hace años de Solmarena Torres por presentar ante su ciudad nuevas maneras de entender las creaciones y obras artísticas contemporáneas, principalmente las de un soporte virtual y de internet. A pesar de lo anterior, nos parece que seguimos cayendo en el bucle de la valoración artística desde los cánones, cuando precisamente es la intervención artística urbana, una contestación.

Sin embargo, estas formas de expresión han logrado colocarse la iniciativa privada, donde son patrocinados en la difusión de medios, recursos materiales y pagos monetarios, así como lo demostró el Festival Metadatos 1ª y 2da edición.

3.4 Luis

Bautista “ckazpa”

“¿Espacios? ¡Todo está ahí!”



Fotografía 25. Luis y su mural en el corredor Río Sabinal, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Mayo, 2016.

“desde que era chiquito he dibujado, quizá en ese momento no lo hacia tan conciente de lo que quería, fue a partir de la secundaria yo creo que conocí a gente que estaba involucrada en ciertos como movimientos se podría decir, o **ciertas tribus urbanas** y que estaban haciendo equix cosas y yo también quería, de alguna manera **formar parte de eso**” (Luis Bautista/ENT, 2017).

Luis Bautista Gómez tiene 25 años de edad, nació en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, toda su vida ha vivido ahí, en la colonia Emiliano Zapata. Sus padres son originarios del municipio de Acala, desde muy jóvenes migraron a Tuxtla Gutiérrez para tener mejores condiciones económicas. Luis es el hijo mayor, tiene una hermana llamada Mary.

Estudió artes visuales en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, actualmente trabaja en la galería taller “La Casa Azul” de Hugo Huitzi, otro artista tuxtleco de importancia para la escena del *street art*.

En la entrevista, pudimos encontrar con mayor claridad, la fuerte relación que tiene Luis Bautista con identificaciones y adscripciones relacionadas al Hip Hop,

graffiti y *street art*, él las denominó como “tribus urbanas”, donde además de hacer amigos ahí, pudo conocer, descubrir sus habilidades y encaminar su profesión hacia las artes visuales.

refiere a la reunión de varios jóvenes que exige cierta organicidad y cuyo sentido prioritariamente está dado por un proyecto o actividad compartida; sus miembros pueden o no compartir una adscripción identitaria, cosa que es poco frecuente (Reguillo, 2000, p. 54 -55).

En la primera imagen (izquierda) podemos observar a Luis Bautista alias *Ckazpa* con otros jóvenes, quienes se organizaron para compartir y salir a “pegar stickers” con otros jóvenes por toda la ciudad tuxtleca. En la segunda fotografía (derecha) podemos observar nueve años después a Luis Bautista, junto a un fragmento del mural que hizo en el proyecto “Sabinal: Porque te quiero, te rescato” en 2017.



Fotografía 26. Luis Bautista “Ckazpa” en “Invasión Visual” Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 2008.



Fotografía 27. Luis Bautista “Ckazpa”, retrato. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 2016.



Fotografía 28. Luis Bautista “Ckazpa” en “Diantre Fest” evento de hip hop en Tabasco. Agosto, 2016.

“Me gusta el hip hop, me gusta mucho, me involucré desde hace un chingo de tiempo en el hip hop, tenía como 17-18 años [...] en ese entonces yo era muy purista en

cuanto a gustos de música, no me daba chance de escuchar música, pero empecé a producir música y fue que comencé a escuchar jazz, blues, reggaes, ska, de todo. Ya no tengo solo un género” (Luis Bautista/ENT, 2017).

¿la mejora etapa de tu vida? La universidad



Fotografía 29. Compañeros de Luis Bautista de la licenciatura en artes visuales por la Unicach, 2014. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

“Yo creo que la mejor ha sido la universidad, la verdad es que sí, [...] aprendí mucho de otros maestros, de gente que conocí ahí y me abrió un poco más los ojos, me hizo más responsable, que hiciera las cosas por mi cuenta [...] no estar en una zona de confort, buscarlo, buscar [...] me hizo más conciente de lo que quería hacer, mi trabajo maduró mucho, hubo una evolución, tuve como más herramientas para saber hacer: grabado, dibujo, pintura. Es como ya

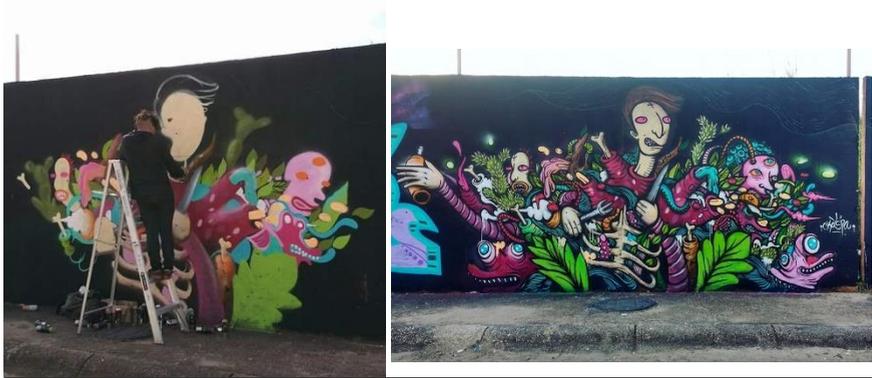
estar conciente de que si iba **hacer esto de verdad, era como ya, voy a esto, le voy a tirar a esto**" (Luis Bautista/ENT, 2017).

¿Qué te ha gustado desde "siempre" que no tiene que ver con el arte?: Mi familia

"Estar con mi familia, eso sí lo disfruto bastante ahora, antes no sé, antes andaba como muy rebelde y no me daba cuenta de muchas cosas, antes como cuatro o cinco años, no valoraba como ciertas cosas [...] estar en mi casa, con mi familia y de pasar tiempo [...] Siempre han sido como muy abierto ellos, **siempre me dejaron ser**, no me pusieron trabas para nada y creo que ha influido mucho como en mi proceso sabes, como que ayudó mucho, por que **no me frenaron, siempre tuve la libertad de hacer lo que yo quisiera, ahora sí la neta, fue como muy importante**, yo siento que es **lo más importante**, porque pude tener libertad" (Luis Bautista/ENT, 2017).

¿Te consideras artista?

“no busco compararme o diferenciarme de un artista, si soy artista o no lo soy. Te digo, no es como que me quiera diferenciar, comparar o etiquetarme si soy o no soy artista, no sé, prefiero, si tengo que tener un etiqueta, prefiero etiquetarme como creador, yo creo es lo importante para mí” (Luis Bautista/ENT, 2017) .



Fotografía 30, 31. Proceso de intervención artística urbana por Luis Bautista.

“Cazkpa” y su búsqueda

“yo creo que todavía estoy buscando pues también, **todavía me estoy buscando**, todavía, no puedo decir “soy esto” por que ni siquiera ha concluido como mi trabajo, estoy siempre haciendo algo, estoy buscando cosas, estoy aprendiendo más cosas, no sé, prefiero estar creando, que

estar pensando en alguna etiqueta o algo así” (Luis Bautista/ENT, 2017).

¿Qué te preocupa?

“Me preocupa quedarme estancado y luego estar frustrado por no haber hecho cosas en su tiempo [...] Estaba muy disperso, tenía que lidiar con muchas cosas, cosas que si me tuve que dividir en lo que tenía que hacer, tenía que hacer una cosa después otra, y ahorita no, es como **todo en uno**, no tengo broncas, estoy más conciente, conciente de mí, de lo que me gusta hacer, de lo que quiero hacer, de lo que no debo hacer [...]. Yo creo que creo **más en mi ahora**” (Luis Bautista/ENT, 2017).

Ckazpa: mi firma

Luis Bautista *firma* como Ckazpa en sus obras desde; diseño digital, muralismo en *graffiti*, grabados, pinturas, *beats*. Su firma es una seña de sí mismo y de una actitud de reconocimiento. Su intención es que, en algún punto, deje de firmar sus obras, pues confiará en que la gente sabrá que se trata de él.



Fotografía 32. Luis Bautista "ckazpa". Artista urbano de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.



Fotografía 33. Luis Bautista "ckazpa". Artista urbano

“Lo que ha pasado últimamente, que a veces la gente por ejemplo, en lo que pinto, ya no ven la firma, sino como el tipo de gráfica, el dibujo o tipo de colores y ya lo relacionan conmigo y eso es súper, súper chido, me gusta mucho, más que mi firma, porque puedo decir que quizá en algún momento deje de firmar, y la gente va relacionarme, eso está muy chido, por que osea ya es como parte de mí, **saben que soy**

yo, sí porque te digo, al final de cuenta es **una parte de mí que voy dejando**” (Luis Bautista/ENT, 2017).

3.4.1. Intervención artística por *Ckazpa*

¿Cómo inicia tu proceso creativo para realizar un mural?



Fotografía 34. Luis Bautista "ckazpa". Artista urbano



Fotografía 35, 36. Mural por Luis Bautista & Amauri en Col. Mexicanidad Chiapaneca. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 2016.

“tengo que salir a caminar para encontrar algo que a mí me guste [...] me tomo mi tiempo para eso, de salir y ver muros que si me gusten de verdad y verlos como un soporte en el que yo pueda hacer mi trabajo bien [...] **Ese espacio es mi soporte**” (Luis Bautista/ENT, 2017).

¿Qué sientes cuando al fin encuentras el muro y decides intervenirlo?

“me olvido así como de todo de hecho, así ni si quiera el celular hago caso, me clavo bastante en lo que hago, me tomo mi tiempo, me siento un rato, lo veo, me paro un rato, pinto una cosita, me vuelvo a sentar, disfruto mucho eso, es como lo que te decía, como escapar” (Luis Bautista/ENT, 2017).

¿alguna vez tuviste que adaptarte al espacio?

“Sí muchas, es como un reto, eso sí es un reto [...] tenían que verse como **una unión**, no disperso por que pinté con alguien más, eso también lo tengo **que acomodar** por ejemplo a lo que hace la otra persona, [...] nos podemos **acoplar**, soy muy quisquilloso en eso de que no se vea disperso, por que me gusta que **todo se vea como un**

conjunto [...] un conjunto de cosas que fluyan bien juntas y por ejemplo este último muro fue una esquina, tenía que pintar de un lado que funcionara, osea si estás viendo de un lado que funcionará sólo ese pedazo, pero si caminas un poco más funcione también [...] Siempre nuevo todo, nunca es como lo hago en la libreta si es que boceteo, o como lo pienso, nunca, **siempre cambia, siempre siempre va cambiar, nunca es como lo pienso a la primera, siempre va cambiando y siempre termina siendo otra cosa** pero así es el proceso y me gusta, por que **no me ato a algo** ya así super específico, fluye en el momento, me gusta ese fluido de ideas” (Luis Bautista/ENT, 2017).



Fotografía 37, 38. Mural por Luis Bautista & Carolia Cobain. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 2017.

Tabla 8. Murales desde el *street art*- Luis Bautista Gómez

Operaciones espaciales	Análisis desde la observación, observación participativa y entrevista a profundidad
Estrategias	Por la experiencia que ya tiene Luis Bautista, ya no le es necesario armar un bosquejo o diseño previo a la ejecución de un mural. En ese sentido, tiene un cálculo y confianza sobre sí mismo al momento de intervenir un espacio.
Tácticas	Como no emplea un diseño previo, “lo saca de su mente”, recurre a muchas tácticas para minimizar o reducir los errores del graffiti que no contemplaba. Aplicación de aerosoles, letras o el aprovechamiento físico del espacio.
Emplazamientos	Cuando colabora con otro artista o artistas, en un mismo espacio, barda, es cuando realiza más emplazamientos, principalmente porque se preocupa de la unificación de todos los elementos visuales para crear una sola imagen.

Tabla 8. Esquemas de operaciones de IAurbana de Luis Bautista.

De acuerdo a la tabla anterior, podemos especificar que Luis recurre a una técnica del *street art* conocido como *stencil*. El *stencil* básicamente es una plantilla, puede ser de papel, cartulina o cartón; se usa como molde sobre un

espacio físico, como un mural, para esparcir aerosol o pintura y obtener crear una imagen o texto que sea reproducible, muchas veces se eligen espacios planos con textura, para crear un efecto visual, lo anterior es un ejemplo de que esta pared muta a una pared con contenido-forma desde la cosmovisión de Luis Bautista y su temática de resistencia zapatista.

3.5. Quique Ballinas

Invenciones desde *el cuerpo*



Fotografía 39. por María Cruz. Marcha por “el orgullo LGBTTTT”. 2016. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

¿Quién eres?: “No soy nadie”

“Bueno, me llamo Enrique Ballinas y la banda me conoce como Quique Ballinas, tengo 25 años, estudié gestión y promoción de las artes en la UNICACH”
(Ballinas/ENT, 2017)

Para Quique Ballinas las posibilidades que le ofreció la carrera de gestión y promoción de las artes en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH)

han sido muy enriquecedoras, pues le han permitido explorar expresiones artísticas, participar en lugares como el “Centro Cultural Jaime Sabines” y el Teatro de la Ciudad “Emilio Rabasa”; donde Quique se formó como artistas a partir de los talleres que ofrecen.

“la carrera de gestión me ayudó también a abrirme ventanas y puertas, a conocer gente que estaba haciendo cosas y yo decía “pues quiero hacer esto” y entonces iba y me metía a un taller de literatura, un taller de fotos y escribía algunas cosas. Creo que la carrera me permitió también como para percatarme que **no todo es imposible, sabes, sí lo puedes hacer**” (Ballinas/ENT, 2017).

“La crisis de la escena artística en Tuxtla Gutiérrez” desde Quique Ballinas

Una de las aportaciones del análisis que Quique hace sobre la escena artística de su ciudad es la constante división que observa entre los artistas y una constante lucha de egos entre estas “esferas” artísticas. Esta reflexión lo

acompaña con una crítica sobre que este hecho mancha el esfuerzo que están haciendo muchos artistas desde sus diferentes disciplinas.

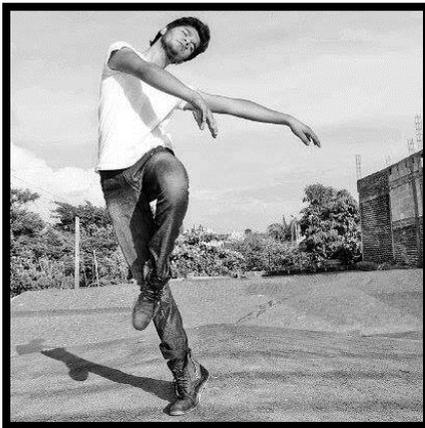
“Siento que Tuxtla en cuestión artística tiene mucho que dar, muchísimo que dar, una vez que estás dentro del ámbito como dice un amigo de la farándula no, se me hace una mamada pero es real, te enteras como de un chingo de cosas que está pasando, gente que está haciendo teatro, que están haciendo presentaciones de libros, firmando, que está bailando, que shalala, aquí en Tuxtla se hace mucho teatro, muchísimo teatro, es maravilloso” (Ballinas/ENT, 2017).

“es muy cabrón dejar el ego, y yo tengo el ego y todos tenemos ego”

“el problema es que siento que Tuxtla se mueve por esferas, sabes, el gremio artístico cultural entre comillas, lo tengo que decir porque no me van a ver [...] estamos tan divididos que nos hacemos chiquitos, Tuxtla es una ciudad chica en realidad y todavía acá nos dividimos y todavía en esa misma esfera de la farándula nos dividimos

todavía más” [...] “es muy cabrón dejar el ego, y yo tengo el ego y todos tenemos ego y de pronto dejar de lado es muy difícil sabes, entonces pasa justamente por eso [...] no sabemos qué está haciendo el otro, no conocernos, no reconocernos entre nosotros, ¿está chido tu desmadre!, **¿en qué te puedo apoyar?, ¿en que te puedo ayudar?, ¿qué hago para que juntos nos fortalezcamos?”** (Ballinas/ENT, 2017).

¿Artista o creador?



Fotografía 40. Quique Ballinas y su danza contemporánea.

“¡jole, siempre he dicho que me gusta más la palabra creador, me suena como más a mano dura sabes, como un carpintero pues, alguien que crea, que está constantemente haciendo cosas, aunque no las haga tal vez de manera crítica, pero su mente todo el tiempo está sabes andando en la ardilla, siempre estás **revolucionando**” (Ballinas/ENT, 2017).

“¡Soy mi propio artista!”



Fotografía 41. Edición y fotografía por Carlos Ibarra. 2014

Quique Ballinas se enfrenta al debate central sobre el arte: ¿qué es el arte?, ¿qué es un artista?, él confronta estas preguntas y prefiere alejarse de la denominación “artista”, para asumirse como su propio artista y creador

“Se me hace una palabra muy pretenciosa, sabes, igual y es mi onda ahí internalizada de mi propio concepto y que no comparte el mundo. Me parece muy pretencioso decir, “¡ay soy artista!, hago arte”, qué es el arte para empezar, osea, qué defines tú como arte, que también es una discusión que se puede super alargar y yo digo, “nel, **me quiero como deshacer de estas pretensiones**”. Yo por eso no me pongo como la camiseta de soy artista, no, soy un wey que está creando cosas y que en algún momento va a

decir algo, que pueda ser remotamente interesante, al que le guste le va gustar y al que no le guste pues no le va a gustar” (Ballinas/ENT, 2017).

“El cuerpo es todo, es un universo de posibilidades infinitas, no solo en la cuestión dancística, es un ente energético”



Fotografía 42. Quique Ballinas en escena. Por Pedro Aragón.

“la naturaleza de la danza contemporánea, tiene que ver con la expresión, para mí al menos, tendría que ver con una cuestión de análisis, de crítica, de reflexión social, que también no puede ser, puede que sea algo interno, muy personal y que quizá alguien del público va a “frikiar”. (Ballinas/ENT, 2017).

Quique Ballinas encuentra en la danza contemporánea una externalización de lo que le aqueja, divierte, preocupa u ocupa, recurre a su cuerpo como medio de manifestación de su ser, pero así mismo significa su cuerpo como un ente transitorio entre el público y él. Su cuerpo le adjudica la capacidad de comunicarse a partir de un lenguaje que él creó y le da sentido para poder intervenir el espacio del otro:

“Yo creo que la **Intervención artística** da la oportunidad de **poder hablar sin hablar**, las palabras no son suficientes, yo creo que tienes ganas de decir algo y no sabes cómo decirlo, entonces qué haces, **intervienes un espacio, intervienes el espacio del otro también**. [...] El idioma hablado es muy limitante, **mi forma como de decir lo que tengo para decir pues ha sido la creación**. El bailar, el escribir, el hacer foto, ha sido de alguna manera mi escape, cuando yo descubrí eso, pues dije, aquí me quedo [...] nunca termino de decir las cosas, siento eso, entonces, **la cuestión artística para mí ha sido un desahogo** [...] han sido terapéuticos, no he sabido como de pronto **librar mis batallas emocionales**” (Ballinas/ENT, 2017).

¿Entonces, cuál sería tu intervención artística?



Fotografía 43. Quique Ballinas entrenando. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.



Fotografía 44. Quique Ballinas en performance en espacio público. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

“Es modificar un espacio inmediato y volverlo tuyo y dejar algo tuyo, algo que quizá nadie más va dejar, o quizás alguien sí va dejar, y no lo sabes, pero justamente esa incertidumbre también hace que todo sea más rico [...] entonces todo se reduce a eso, realmente qué es lo que estás diciendo, por qué estás diciendo lo que estás diciendo, puedes aplastarlo de pronto también, puedes aplastar tu propio discurso, y decir, no tengo nada interesante qué decir entonces no hago nada. Entonces intervengo el espacio a lo pendejo, también puede ser, porque es un proceso muy humano no tener nada que decir” (Ballinas/ENT, 2017).



Fotografía 45. Quique Ballinas en taller de danza contemporánea.



Fotografía 46. Danza contemporánea escenificada

“Yo creo que para mí, a nivel Quique, mi intervención ha sido más a la cuestión emocional y de pensamiento de quien me ve, o de quien me escucha o tal vez me lee [...] creo que para mí en ese caso es intervenir el razonamiento ajeno, la forma en el que el otro piensa, **la forma en la que el otro percibe la realidad**. Yo creo que en mí estar, se resume a **intervenir al pensamiento del otro** o al bienestar emocional del otro, de pronto hay obras o *coreos* que son como un abrazo y que la gente te agradece, y que sube y te dice, “gracias, lo necesitaba” y “me hiciste sonreír, me hiciste el día”, y que chido, que buena onda. Como también hay obras que son de confrontación, entonces la realidad que estás presentado y que eso interviene el estar del otro, se sube y dice, “no lo había pensado”, es que si es cierto “me paso esto” (Ballinas/ENT, 2017).

¿Cómo y por qué decides abordar la violencia de género en tu propuesta?



Imagen 35. Cartel de obra de teatro “Cabaret Pop” en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2017.

“yo creo que tuvo que ver con mi despertar sexual, con esta cuestión de que mi atracción sexual no se limita a un género, a algo que haya entre las piernas [...] a mí me tocó de pronto sentir estos **parámetros de género**, masculino, entonces, te tiene que gustar el fútbol o cosas así, que a mí nunca me interesaron en realidad, pero sí me sentía como mal decía “por qué no soy un niño normal” [...] entonces sí me afectó de alguna forma, también me sirvió como **resorte de rebeldía**, de pronto de decir un poco “no, no voy a hacer esto” que de pronto se espera que yo haga, no, voy a hacer lo que naaadie espera que yo haga” (Ballinas/ENT, 2017).

3.5.1. Danza contemporánea: Violeta Violentada



Imagen 36. Cartel Violeta Violentada. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 2017.

“para mí es importante que quede claro de qué estoy hablando” la naturaleza de la danza contemporánea eso eso, la búsqueda de la expresión, de pronto del ser humano” [...] “mi obra de danza se enfoca en la violencia de género que es algo que me super antaño, que me súper importa, por que creo que es algo que es necesario hablar, es algo que nos está lastimando como sociedad, como seres humanos” (Ballinas/ENT, 2017).

El proyecto de danza contemporánea que presentó Quique Ballinas este 22 de Marzo de 2017 en el centro cultural “Jaime Sabines” en Tuxtla Gutiérrez, fue producto del PECDA, Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico, donde él compitió con otras propuestas de otros artistas, siendo acreedor a la beca para

realizar este montaje de danza contemporánea con elementos teatrales y audiovisuales, llamada “Violeta Violentada” y que tiene como central objetivo exponer la violencia de género que viven las mujeres.

“sólo mujeres porque en realidad, la violencia de género es un sistema que está construido, hay mucha gente que dice que la violencia de género hacia los hombres no existe hay quienes dicen que sí pero en menor medida, yo pienso que pueden existir presiones sociales y parámetros que te miden o que te rigen” (Ballinas/ENT, 2017):

Tabla 9. Violeta Violentada – Quique Ballinas

Operaciones espaciales	Análisis desde la observación, observación participativa y entrevista a profundidad
Estrategias	<p>Previamente al día de la presentación, Quique creó páginas de facebook e Instagram para poder difundir el evento.</p> <p>Dentro de la planeación, se hizo un anécdotario audiovisual donde presentan mujeres contando anécdotas donde se sintieron violentadas por su género, esto conmocionó a público durante la presentación.</p>
Tácticas	<p>Quique solicitó a sus amigos más cercanos se caracterizarán con golpes, rasguños y sangre en el rostro para darle más dramatismo al acto pero desde las butacas.</p>
Emplazamientos	<p>Durante la presentación de danza contemporánea no pudimos observar emplazamientos físicos, aunque se observó que el público se sintió identificada y algunos lloraron o mostraban mucho</p>
<p>Tabla 9. Esquemas de operaciones de IAurbana de Quique Ballinas.</p>	

Quique Ballinas pone en práctica todos los conocimientos que ha aprendido en los talleres de fotografía, literatura, danza contemporánea, teatro y su carrera como gestor. Capitaliza todo ese conocimiento

adquirido, pero a sí mismo se aventura a otros riesgos, como el de montar una obra de teatro por primera vez.

A pesar de la incertidumbre, el trabajo que realizó con *Violeta Violentada* le permitió dar el salto; la obra tuvo buena aceptación y logró desde su perspectiva, compartir un malestar que le aqueja, la violencia de género; hecho que marcó su identificación genérica y la volcó en inspiración creativa.

Violenta Violentada fue un proyecto impulsado por el estímulo PECDA 2017 de Coneculta Chiapas, en ese sentido, Quique Ballinas no siente incomodidad por hacer uso de estos recursos institucionales, por la relación que ha tenido con estas instituciones para su formación artística.

Quique Ballinas orienta su labor creativa a sus preocupaciones específicas y por lo tanto a cierto público, en este caso: mujeres y quienes no se adscriben como dice él, dentro de lo heteronormado, por lo tanto, busca espacios públicos donde puedan brindar seguridad ante este tipo de temas de diversidad sexual y de género, que suelen causar controversia aún en Tuxtla Gutiérrez.

3.6. Gely Pacheco

Artivista



Fotografía 47. Conferencia “Las mujeres en la Historia del Arte”. Marzo, 2017, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Gelytzi Pacheco Montero, es una mujer de 31 años, nació en Cancún, lleva viviendo nueve años en Chiapas. A

diferencia de los demás artistas, Gely (así le gusta la nombren) no es “originaria” del estado de Chiapas, a pesar de que su familia materna es chiapaneca, de Villaflores. Esto ha influido en el proceso creativo de Gely, debido a que ha vivido experiencias de discriminación de otros artistas y de convocatorias institucionales para proyectos, por considerarla como una migrante

“cuando fue lo de un Salón de la Plástica, estábamos a punto de salir de la carrera, mi pieza tuvo mención honorífica, pero yo sentía que mi pieza tenía calidad, muchos me hicieron el comentario, que mi pieza era para un premio de adquisición [...], te estoy hablando hace cuatro, cinco años, entonces, a lo mejor los cuatro años de residencia que yo tenía aquí, no eran suficiente para tener una pieza de adquisición del acervo de Coneculta, entonces yo siempre me quedé con eso, pero, hasta los jurados, si si no, así como de, yo así como de ok, no hay problema, esa fue la primera vez que dije, ¡ay cabrón! [...] hace poco, pues voy a hacer un encuentro Zacatecas-Chiapas, gráfica, y digo, “voy a estar incluida”, y No [...] Yo una vez publiqué, “como dice Chavela Vargas, una chiapaneca nace donde chingados quiera, osea nací en Cancún pero soy Chiapaneca” ” (Pacheco/ENT, 2017).

Gely estudió la licenciatura en Artes Visuales en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH) con especialización en grabado. Gely a lo largo de los nueve años de vivir en Chiapas, ha sido una artista-creadora, gestora con un trabajo intenso de colectividad y redes con otros artistas, instituciones, iniciativa privada y educativa. A partir del proyecto Botika No colectivo, haciendo referencia Los NoGrupo de los años setenta, Gely con su compañera Obregón.

Posteriormente, Obregón se va a estudiar a otro estado y Gely queda desarrollando festivales donde se involucren otros artistas, gestores o colectivos en colaboración para eventos direccionados a la problemática sexual y de género, tal es el caso de la primera y segunda edición del “Festival de Arte Pos Pornográfico” y en su tercera edición “Festival disidente y exhibicionismo viral”, en Tuxtla Gutiérrez y San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

“En el primer festival de posporno nos adaptamos muy bien con Magno Morales, Sandra Gómez, Haren y yo, Magno es gestor y Sandra y Haren son artistas, junto con Norma que está dando clases en la UNICACH, convertimos la Botika No-olectivo, como la Botika fundación de arte contemporáneo” (Pacheco/ENT, 2017).



Fotografía 48, 49, 50, 51. Primer Festival Pos Pornográfico en Tuxtla Gutiérrez.

“habría que reflexionar qué es el espacio independiente”

Gely ha experimentado desde su labor artística en diversos espacios. Una de las discusiones que aún persisten en ella es sobre reflexionar qué es el espacio independiente y cómo se está entendiendo el espacio físico versus los que trabajan en el espacio. Al no contar con un espacio físico a diferencia de otros colectivos, la “Botika fundación de arte contemporáneo” junto a su equipo de trabajo, han sido relegados de diferentes agrupaciones o gremios artísticos. En ella genera una molestia pero también una preocupación del cómo se percibe a los artistas que cuentan con un espacio físico y con aquellos que no pero también trabajan con el espacio y generan proyectos artísticos (Anexo IV de alguno de los proyectos de la Botika fundación de arte contemporáneo/ Gely Pacheco).

“el que no tengamos un espacio físico no quiere decir que no tengamos un trabajo, sí trabajamos con el espacio. Con Srita Luz Cafetera, que tenía el gremio de espacios

independientes y algunos colectivos, entonces yo la topo en el banco y le digo, “qué onda luz”, salió el tema, habría que reflexionar qué es el espacio porque nos sentimos discrimiandos-discriminadas de cierta forma, y sí trabajamos con el espacio” (Pacheco/ENT, 2017).

¿Artista o creadora?: “Creadora”



Fotografía 52. Gely Pacheco en exposición. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 2015.

“A mí me es difícil denominarme artista, yo creo que puedo denominarme creadora, también está palabra del artista, ya es como decimonónico, ahora son creadores, creadoras” (Pacheco/ENT, 2017).

“Yo recuerdo mucho las palabras de la Congelada Uva cuando vino a qué en el Centro Cultural “Felicidades, algún día todo lo que siembras lo vas a recoger en la cosecha” y a sí es, la cultura en México, no es fácil” (Pacheco/ENT, 2017).

¿ Y la intervención artística?

“Intervención artística es como, como cortar, como entrar, como ruptura, como una brecha, cuando intervienes, cortas por ejemplo, hace un performan en la calle, o sacas una instalación, **sacas de esta normatividad de esta vida cotidiana de las personas [...]**rompes con ese círculo, con esa **cotidianidad [...]**rompes algo en su cabeza, cambias el chip y les muestra que también está lo otro, el arte, la cultura y los aceptas, y trabajar en el espacio público es **una forma de acercar el arte y la cultura y sacarlo de la Institución**” (Pacheco/ENT, 2017).

Hemos ejemplificado muchas intervenciones artísticas que ha realizado Gely Pacheco, sin embargo, en estos últimos años se ha concentrado en el proyecto “voces feministas” una plataforma de internet que le ha servido para vincular su trabajo con otras artistas, así como las Instituciones y las organizaciones civiles feministas y de derechos de la mujer, en esa tesitura ella encuentra maneras de realizar su quehacer artístico/creativo con su posición política, como dice ella:

“A mí me sirvió mucho cuando surge la plataforma de voces, yo ya traía un discurso feminista pero no estaba muy sólida, y en **voces feministas** conocí a muchas mujeres, de todos los ámbitos, de muchos sectores, tanto cultural, tanto locales, estatales, nacionales, se empieza a abrir a otros círculos. Yo creo que vino a solidificar muchas ideas, tanto en la **parte creativa**, en la **parte gestora**, tienes que invertir en **visibilizar tu trabajo**, que no siempre suena a remuneración económica, pero vas haciendo vínculos y enlaces, ¡oye Geliy que vente!, y vas y te pagan o no te pagan, pero vinculas a otros artistas y queda como ese proyecto” (Pacheco/ENT, 2017).



VocesFeministas.com
Lo que no se nombra, no se ve

Imagen 37. Logo del portal VocesFeministas.com. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. México.

“A mí me sirvió como feminismo, arte, cultura, yo soy feminista. Me ha servido y creo que ha venido a sentar también muchas cosas más sólidas, entender el despertar de las artistas, porque en el arte hay desigualdad, entonces, estoy muy cómoda con lo que hago, desde el espacio digital, al no tener uno físico, donde hay una democratización de la información, un acceso a la información, un espacio inmediato a la mano” (Pacheco/ENT, 2017).

3.6.1. Performance: “carro sucio, conciencia limpia” by Nadia Granados. Gestión “La Botika”



Fotografía 53, 54, 55, 56. Performance a cargo de Nadia Granados y LaBotika. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

“yo creo que lo más fuerte que hemos hecho fue con Nadia Granado cuando hicimos el performance “carro sucio, conciencia limpia” que duraba aproximadamente una hora y en el que ella tenía que quedar completamente desnuda, una hora lavar un carro completamente enlodado y no hubo ningún problema, llegó la policía pero teníamos un permiso, entonces aguantó, la policía aguantó y la gente viendo, es como otra forma, lo hicimos fuera del centro cultural y fue como

manifestación porque habían sacado una convocatoria y era como pintura, escultura y gráfica, ¿es en serio? Y en ¿dónde queda fotografía, ¿dónde queda la instalación?, ¿donde queda el performance?, en ese entonces era el 2014” (Pacheco/ENT, 2017).

“¡TENÍAMOS MIEDO!, teníamos miedo de ver todo, porque Nadia que no es mexicana, ella es de colombia, teníamos miedo de su integridad, pero bueno ella también, por eso te digo de traer artistas con experiencia, ella dijo: “no pues necesito un permiso por cualquier cosa”, entonces hacemos el oficio, lo metemos al ayuntamiento, nos dicen que sí. Hasta eso con esa **táctica**, en esos ámbitos burocráticos, no le voy a poner: “va quedar una mujer desnuda en la calle”, le pusimos que: “solicitamos tal espacio entre tales calles, del centro cultural, porque íbamos a presentar un performance, una actividad cultural”, hasta ahí, no más detalles, tal fecha tal hora” (Pacheco/ENT, 2017).

**Tabla 10. Performance Carro sucio, conciencia limpia.
Gestión de Gely Pacheco**

Operaciones espaciales	Análisis desde la observación, observación participativa y entrevista a profundidad
Estrategias	<p>La principal estrategia que encontramos en este performance fue que Gely Pacheco gestionó la participación y guía de Nadia Granados, por su experiencia en performance contempló los riesgos que implicaba desnudarse.</p> <p>El solicitar el permiso ante Municipio sin especificar el contenido del performance, simplemente aclarando la hora, la fecha y el uso del espacio público para una actividad cultural.</p>
Tácticas	<p>A pesar del miedo del equipo de trabajo y Gely, pudieron sortear el involucramiento de los policías al llegar al espacio público para no afectar el performance ni a la artista, con el previo permiso gestionado ante municipio, lo cual, calmó la actitud de los policia para evitar interrumpir la IAurbana.</p>
Emplazamientos	<p>Dos emplazamientos: El espacio público del parque 5 de Mayo, además de usarlo y significarlo al practicar el espacio, se emplazó por el espacio del performance, del “teatral”, el otro emplazamiento fue discursivo, pues entre líneas había un mensaje de protesta, contra una convocatoria que abrieron las instancias públicas de arte y</p>

	cultura, donde discriminaron a las expresiones como la fotografía, el performance y la instalación.
Tabla 10. Esquemas de operaciones de IAurbana de Gely Pacheco.	

Las tácticas y estrategias de Gely Pacheco, nos indican una postura política como feminista que se expresa en sus discursos artísticos. En el caso del performance “Carro sucio, conciencia limpia”, observamos lo siguiente:

- El uso del espacio público “Centro Cultural Jaime Sabines”, representa una institución cultural y de las artes en la ciudad, por lo tanto, representa también una estrategia para desafiar espacialmente, a este lugar y emplazar, una actitud política de “limpiar un carro sucio”, entre líneas, hay una consteación respecto al papel de dicha institución frente a las propuestas artísticas como un performace.
- La idea de recurrir a un performace que implicara que una mujer se desnudara, nos señala que Gely Pacheco, en su intención creativa, desea introducir la problemática del cuerpo de la mujer expuesto ante la mirada del público; medir incluso las reacciones y efectos, con la finalidad de entender a qué nivel el público tuxtleco puede ser escenario, para otras propuestas similares o con mayor alcance.

Entonces ¿qué sigue para Gely Pacheco? ¿qué harás ahora?

“haciendo, haciendo, haciendo, ser terca y ser insistente y plasmar tus ideas, porque si te quedas con las ideas en la cabeza te frustras y ahí te quedas. Pero si las haces, yo creo, que; uno, eres feliz, dos; de que puedes ser capaz de hacer las cosas, tres; de que te abre las puertas, de estar ahí haciendo, haciendo, haciendo, yo creo que te abre las puertas . Haber qué sale, este año quiero traer a Mónica Mayer, para Julio: taller, conferencia y exposición. Retomaré pláticas con ella” (Pacheco/ENT, 2017).⁴



Fotografía 57, 58, 59. Gely Pacheco y Mónica Mayer en Chiapas. 2017.

⁴ Mónica Mayer, artista feminista estuvo en Tuxtla Gutiérrez en Agosto-Septiembre 2017, ofreciendo talleres y una exposición colectiva con otras artistas mujeres del sur de México. Se presentaron en la ciudad TGZ y Chiapa de Corzo. Visitan varios centros culturales de los municipios de Chiapas como presentación ambulante

3.7. Jóvenes ¿artistas o creadores? : En el juego de la IAurbana en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Como hemos visto, los jóvenes cuentan con una formación profesional y empírica que los introduce al campo de las artes, dependiendo sus intereses, van moldeando su camino y producciones artísticas. Esto puede llevar años y cruza con otras experiencias de vida social propias de ser joven y donde pueden llegar a decir, “no soy artista”.

Quizá se deba a estas experiencias y aprendizajes que coloca a estos jóvenes, en una constante búsqueda de su lugar y el lugar de su arte. Las y los jóvenes viven procesos de definición, “una praxis que caracteriza el movimiento permanente en que todo existe” (González, 2002, 87-88).

Esa construcción del espacio es consecuencia, un proceso de subjetividad donde interpelan experiencia, formación, cuerpo, emociones, sentidos, significados, representaciones, prácticas, entre procesos que no se constituyen en una existencia de universales, sino en

sujetos que comparten contextos sociales y culturales pero, que así mismo son diferenciados.

Debido a las complejidades que encontramos en cada narración de estos jóvenes, es importante señalar que las categorías son un recurso y apoyo en una dimensión conceptual, pero también es una ruta para explicar, interpretar y analizar.

Lo que expresamos en las categorías siguientes sirven para desplazar un análisis, donde podamos acercarnos a esos procesos subjetivos de intervención artística y los procesos interseccionales que transcurren en Quique Ballinas, Solmarena Torres, Luis Bautista y Gely Pacheco, son las siguientes:

1. El *habitar*
2. Identidad urbana
3. contextos situados
4. consumo cultural
5. identificaciones sexo-genéricas y de representación
6. ritmos espaciales del proceso creativo

De igual manera hemos encontrado la construcción del espacio intervenido artísticamente desde los propios procesos creativos de cada uno de los jóvenes, a continuación en la Tabla 11.

Hemos organizado las categorías mencionadas que basándonos en la estrategia metodológica antes explicada, nos permitirá hacer un análisis más profundo para dar cuenta de cómo están implicándose en la relación.

Tabla 11. Categorías reconocidas en el análisis narrativo discursivo de las y los jóvenes: voces de intervención artística urbana en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Categorías implicadas en torno a la IAurbana	Quique Ballinas danza artística	Gely Pacheco creadora y gestora	Solmarena Torres gestora	Luis Bautista Street Art
identidad urbana	De Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México	Nació en Quintana Roo, México y vive en TGZ desde hace nueve años	Nació en El Triunfo, Chiapas, México, vive en TGZ intermitentemente	Nació y vive en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
Contextos situados	Universidad	Universidad Trabajo	Universidad	-Familia -Universidad - Trabajo
Consumo cultural	Música: Madonna Lana del Rey Talleres, cursos en torno al cuerpo-performance	Arte feminista Arte contemporáneo Espacios digitales feministas	Arte digital Libros: Sartre, Nietzsche. Art Post Internet	Música: Hip Hop y Electrónica Internet: Vídeos, series, otros circuitos de <i>artistas urbanos</i>

Identificaciones : -sexo-genéricas - representaciones	<i>No heteronormado</i> Creador	Feminista Gestora Creadora	Gestora de arte Creadora	Creador "mi firma Ckazpa"
Ritmos del proceso creativo	discontinuo	Continuo	Discontinuo	Continuo
El <i>habitar</i>	"Experimentar quién soy"	"Encontrar mi lugar"	"Ese amor es mi tatuaje"	"La búsqueda de mi ser"

Tabla 11. Categorías para el análisis de las narraciones discursivas y espaciales.

Es importante ser puntuales al decir que estas categorías son interseccionales, es decir que estos procesos culturales no se viven de manera separada a otros sistemas o estructuras sociales, estas categorías comparten un entramado de realidades que han permitido desarrollar en cada uno de los jóvenes procesos de intervención artística.

Pero también, estas categorías están experimentadas y vividas de manera subjetiva, es decir, Quique Ballinas, Solmarena Torres, Luis Bautista y Gely Pacheco significan de manera diferente las cinco categorías, por lo que posteriormente al armado conceptual-teórico de las categorías, daremos cuenta de cómo están viviendo y experimentando cada una de ellas y ellos las siguientes categorías que a continuación serán explicadas.

Identidad urbana

La importancia del espacio en la construcción de la identidad urbana que planteamos se da desde las prácticas artísticas, estética, experiencial dentro de una ciudad. Por lo tanto cuando hablamos de Identidad urbana hablamos

de esa relación-construcción que tiene la identidad con el espacio.

Según Tamayo; Wildner (2005), la importancia que tiene el espacio cuando hablamos de identidades urbanas se debe primeramente a lo que denominan, fragmentación de paradigmas, es decir, ese proceso de modernidad, nacionalismo, pos-modernidad, hasta globalización, fragmentadas por que hay desigualdad, exclusión, dominación, relaciones de poder, vertical y horizontalmente.

Ante esto, es necesario cuestionarnos y explicarnos cómo podría ser la interrelación de los impactos globales y las particularidades regionales. En esos contextos sociales, se dan contradicciones globales y éstas tratan de conectarse con realidades culturales, en específicos países, regiones, ciudades,

En otras palabras, el espacio urbano y sus diversas configuraciones (colonias, fraccionamientos, pueblos, conjuntos habitacionales) constituyen forma, diferentes de habitar la ciudad, de organizar los tiempos y los espacios sociales, y de concebir y dar sentido al mundo de todos los

día. Si hablamos de la vida cotidiana dentro del espacio de la ciudad, un elemento de adscripción fundamental es el *lugar de residencia*, ya que el individuo estructura y le da forma a su identidad urbana siempre en el contexto de un territorio que le es propio (no en el sentido de propiedad, sino de apropiación simbólica) (Tamayo; Wildner,2005, p.79-80)

Por lo tanto, la identidad urbana en este caso desde estos jóvenes artistas, podrían ubicarse desde el resurgado de esa fragmentación de paradigmas y de esa configuración de ciudad desde: **nivel socioeconómico, clase social** y el **lugar de procedencia**, estas características nos han permitido ubicar a Quique Ballinas, Solmarena Torres, Luis Bautista y Gely Pacheco como jóvenes *urbanos* debido a las condiciones que implican habitar o residir en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Las preocupaciones de un joven urbano responden a las problemáticas de la ciudad donde habitan, no están preocupados por otros jóvenes que no compartan el carácter de una ciudad, no están preocupados por los jóvenes indígenas, por los jóvenes con capacidades

diferentes, por jóvenes migrantes, por jóvenes que no “forman” parte de la sociabilidad tuxtleca, por lo tanto sus proyectos, sus visiones y sus intenciones están en sintonía con una ciudad en proceso acelerado de urbanización, lo cual se ve reflejado en sus intervenciones artísticas.

El joven urbano va a responder y a darle continuidad al proyecto de ciudad en donde habita, sea este un proyecto inclusivo o no, de alguna manera, estos jóvenes urbanos responden a esa lógica de su ciudad, también discursivamente se ocupan y preocupan de los jóvenes que comparten su condición de urbanidad, así como los malestares urbanos de su ciudad ya sea desde las problemáticas de inseguridad, ineficiente movilidad de transporte o la insuficiencia de servicios sociales.

Por lo anterior, las valoraciones que los jóvenes hacen referente a la ciudad son variantes, aunque comparten la simpatía de seguir gestionando, practicando y trabajando artísticamente en esta ciudad, pues esas condiciones de vivir en “una ciudad capital” siguen permeando las expectativas en cada uno de los jóvenes.

Hay una coexistencia de realidades que posiblemente comparten la condición de urbanidad pero estas son cruzadas y atravesadas por cada experiencia de vida cotidiana de cada uno de ellas y ellos, lo que deja diferentes y diversas lecturas de la subjetividad de estos jóvenes *urbanos*.

Contextos situados

Los llamados contextos *situados* nos sirven para comprender en dónde las y los jóvenes artistas le otorgan un valor especial a diferencia de otros contextos de su formación como jóvenes y como artistas, en los cuales a partir de Quique Ballinas, Solmarena Torres, Luis Bautista y Gely Pacheco hemos considerado: la universidad, la familia, el trabajo y las relaciones amorosas, este último específicamente para Solmarena Torres.

Estos contextos que hemos denominado situados, responden al concepto de aprendizaje situado, misma que retomaremos desde lo que dice Sagástegui (2004) “El aprendizaje situado, al concebir la *actividad en contexto*

como el factor clave de todo aprendizaje” (30), estas aportaciones se han teorizado y conceptualizado desde el campo de la educación e investigación educativa, por lo que hemos retomado este concepto de *situado* por que consideramos que estos contextos: la universidad, la familia, el trabajo y las relaciones amorosas han sido factores claves para la formación de los jóvenes como artistas, son ellas y ellos quiénes otorgan un sentido especial a los contextos *situados*.

No es nuestra intención problematizar los dilemas y debates del llamado *aprendizaje situado*, debido a que como señala Sagástegui (2004), no hay una significación unívoca y sus planteamientos pueden responder a lo que llama un principio básico:

la educación no es el producto de procesos cognoscitivos individuales sino de **la forma** en que tales procesos se ven conformados en la actividad por una constelación de elementos que se ponen en juego, tales como percepciones, significados, intenciones,

interacciones, recursos y elecciones
(Sagástegui, 2004, p.32).

Por lo que contextos *situados* son en específico estos contextos que han claves para la **formación** de los diferentes procesos creativos, pero también de identificación, referencia y soporte para ser jóvenes artistas, es decir, estos contextos *situados* son los que juegan el papel de andamiaje en cada uno de los jóvenes artistas, incluso a pesar y a través de las diferentes espacialidades y temporalidades que han experimentado estos jóvenes, estos contextos *situados* siguen siendo aún para ellos y ellas (hasta el mometo) los que operan como primordiales en su experiencia como jóvenes artistas en una ciudad como Tuxtla Gutiérrez.

Consumo Cultural

El consumo cultural también es interseccional con las categorías joven *urbano* e identificaciones (el siguiente punto 2.2.5), sin embargo, vamos a comprender consumo cultural a partir de las actividades, productos simbólicos y

materiales que los y las jóvenes consume a fines a los intereses y gustos personales en torno a las prácticas artísticas de Quique Ballinas, Solmarena Torres, Luis Bautista y Gely Pacheco.

Dice Canclini (2005) "El consumo sirve para pensar", porque para decidir qué estilo o forma de vida se elegirá, se debe conocer, aprender y aprehender a "ser" lo que "se eligió", una de las formas de captar estos procesos es consumiendo las culturas que vivimos, en el caso de estos jóvenes hay ciertos consumos culturales específicos que han ido alimentando sus procesos creativos, mismas que conoceremos más a fondo cuando se aborde cada uno de los jóvenes.

La ciudad de Tuxtla Gutiérrez dentro de este espectro de consumo cultural nos sirve como un medio, un medio que responde a un proyecto de urbanidad que pretende ser moderna, esto puede brindar ciertos servicios y accesos que faciliten los procesos de consumos culturales para una producción artística, como el internet.

Al internet lo podemos comprender como contextos mediáticos globales y locales que han facilitado los circuitos

de consumo, consumos que están cruzado por lo local, es decir, por la ciudad que es el medio, para ello deben haber ciertas condiciones socioeconómicas, familiares, educativas, de género, de clase, por mencionar, que tienen o viven cada uno de los jóvenes mencionados, esto posibilita el tener acceso a internet, como estos jóvenes son *urbanos*, en diferentes grados sí cuenta con las condiciones para usar el internet por lo que han ampliado sus consumos culturales para su producción artística.

Por lo tanto, “el consumo es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (Canclini, 1995:42,43), este último punto de “los usos de los productos”, nos parece central para ejemplificar con estos jóvenes pues, no queda en un consumo cultural que permite identificaciones o representaciones como joven o artista, sino que, además estos jóvenes producen otro tipo de consumos culturales propiamente desde sus creaciones artísticas.

Ahora bien para realizar esa apropiación y los usos de esos productos hay factores que como hemos dicho posibilitan o no las producciones, el primero que

encontramos responde al factor económico, ya que es el que distribuye y administra los consumos desde los bienes (vivienda, comida, diversión), servicios (de salud, de educación, de movilidad) hasta los productos específicos (música, ropa, tecnologías), lo que nos hace recordar que los factores de nivel socioeconómico y clase social se manifiestan en la categoría de consumo cultural y de *joven urbano*, así como la de identificaciones ó representaciones (el siguiente apartado 2.2.5), es decir, una constante interseccionalidad.

Estas dinámicas de consumo-producción cultural las podemos entender como un ejercicio de qué, cómo, quiénes consumen – producen y esto en dónde *nos coloca*, más que el valor monetario de lo que se consume, para el caso de la producción artística es el valor simbólico lo que se consume, es decir, es el artista, es la marca, es la firma, es la idea, esto nos hace pensar que hay una dinámica de circuito consumo-producción cultural artístico que es un tema pendiente par este tesis, por que estos consumos-producción maneja otras esferas de poder, no solo

económicas incluso políticas, tal así que se le ha denominado “mercado del arte”.

Identificaciones sexo-genéricas

Esta siguiente categoría se decidió abordar a partir de la observación, del escuchar y de los argumentos que dieron los jóvenes artistas a ciertos cuestionamientos del proceso creativo de sus intervenciones, hemos denominado identificaciones sexo-genéricas y de representaciones porque son las que observamos movilizan la configuración de la categoría joven *urbano* y artista.

Para hablar de indentificaciones hay que partir de lo que estamos entendiendo por identidad, la identidad como dice Canclini (1995, 107) es “una construcción que se relata” de las vivencias y apropiaciones que hace el sujeto, una búsqueda de encontrarse y de encontrar personas afines que exponen el *modus vivendis* de cada uno.

Reguillo (2000) habla de identidades juveniles cuando “ nombra de manera genérica la adscripción a una propuesta identitaria: punks, taggers, skinheads, rockeros,

góticos, metaleros, okupas, etcétera” (54, 55), e este caso jóvenes artistas en Tuxtla Gutiérrez, Guacaneme (2014) también diría que hay dinámicas de identificación, pero él las ubicaría a partir de *autonarraciones*, es decir, esta “Expresión/co-constitución narrativa de sí mismo en una dinámica relacional de identificación y diferenciación con un nosotros y unos otros (Guacaneme, 2014, 38).

A partir de estas dinámicas de identificación en procesos de intervención artística, podemos observar que las identificaciones sexo-genéricas están presentes en la narrativa Quique Ballinas, Solmarena Torres, excepto Luis Bautista, pero en la identificación de representación están todos al no asumirse como artistas pero sí como creadores, es decir, en este “conjunto heterogéneo de expresiones y prácticas socioculturales juveniles” (Reguillo, 2000) desde el arte, los y las jóvenes ponen en manifiesto una serie de adscripciones o identificaciones en el cual narran el sentido y significado en que ellos perciben este mundo y el cómo se perciben, explorados desde sus intervenciones artísticas.

Respecto a las identificaciones sexo-genéricas, vamos a entenderlas como aquellas identidades sexuales y de

género que son diversas, es decir, aquellas identidades que no se adscriben al binario heterosexual hombre-mujer.

Los sistemas de género sin importar su periodo histórico, son sistemas binarios que oponen el hombre a la mujer, lo masculino a lo femenino, y esto, por lo general, no en un plan de igualdad sino en un orden jerárquico (Lamas, 2000, p.6).

Con esto no queremos decir que Quique Ballinas, Solmarena Torres y Gely Pacheco se adscriban con alguna identidad sexo-genéricas diversas, pero sí hacen una reflexión y manifiestan una preocupación en sus procesos creativos respecto a la diversidad sexo-genérica, por lo tanto manejan un discurso desde el feminismo y desde lo “no heteronormado”.

Por lo tanto, vamos a entender estas identificaciones sexo-genéricas a partir de procesos creativos, donde el ‘sujeto’ es el resultado del proceso de subjetivación, de interpretación, de asumir performativamente alguna ‘posición fija del sujeto’⁵, donde Quique Ballinas,

⁵ Ernesto Laclau en Contingencia, hegemonía, universalidad. Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavov Zizek en, FCE. Bs. As., 2003 p. 15

Solmarena Torres y Gely Pacheco subjetivan e interpretan las condiciones de identificaciones sexo-genéricas diversas a través de una performatividad discursiva en expresiones artísticas.

De representación

Respecto a la identificación pero como representación, vamos a entenderla a partir de cómo están estos jóvenes ubicándose en el campo del arte, si se adscriben como artistas o no.

Nos parece importante entender, cómo ellos mismos se visualizan al practicar expresiones artísticas y no otro tipo de prácticas culturales, esta visualización de sí mismo, nos lleva a entender esas ficciones sobre sí, que nacen en la trama de sus narraciones, por lo tanto creemos que las identificaciones sexo-genéricas y las de representación, resultan ser una reflexión y praxis ante un *statu quo*, porque generan un sentido de controversia, de resistencia, desencanto y “rebeldía”. Estas adscripciones son también una manera más de ser políticos.

No queremos perder de vista el hecho de que estos jóvenes, no se adscriben ni identifican como **artistas**, prefieren usar y presentarse como **creadores**.

Esto cambia la manera en que conceptualizamos el **arte**, para ser creativos no se necesita estar anclado a la idea o al concepto **arte**, refiriéndonos a las tradiciones canonicas como vimos en el capítulo uno: las vanguardias, el expresionismo, por mencionar.

Finalmente decimos que los y las jóvenes creadores, como se adscriben, terminan de una u otra manera, por encontrarse con otros jóvenes artistas y/o creadores; en estos cruces se propicia el compartir gustos, objetivos, pensamientos, comportamientos, actitudes y modos de ser; lo interesante de estos encuentros es lo que pueden generar, qué prácticas realizarán en compañía o solitario, pero desde la sintonía del campo artístico.

Ritmos espaciales del proceso creativo

Esta categoría la hemos llamado *ritmos* del proceso creativo y partimos de la noción que propone Lefebvre

(1947) en su libro *Crítica a la vida cotidiana*, cuando nos habla sobre la interrelación entre el espacio y el tiempo pero a partir de la comprensión de la vida cotidiana, “una concepción no líneal del tiempo y la historia equilibra su famoso replanteamiento de la cuestión del espacio” (Elden, 2004, 3).

Los *ritmos* del proceso creativo son aquellos procesos de ejecución artística en el que el y la joven artista depositan su energía, ideas, habilidades, emociones con tal de llegar a su objetivo artístico o con tal de crear una obra, este proceso creativo también otorga un valor socioespacial y temporal, es decir, los ritmos nos señalan las *continuidades* o *descontinuidades* del proceso creativo de cada uno de los jóvenes, de Quique Ballinas, de Solmarena Torres, de Luis Bautista y de Gely Pacheco.

La importancia a esta categoría es que nos está diciendo qué ritmo tiene el momento de la producción de ideas de la creación, es decir, el acto previo a la intervención artística, diría Biedman (2007) a la intensidad pero no en un espacio ni tiempo homogéneo, son los mismos artistas quiénes suscitan sus tiempos y espacios, de acuerdo a sus

subjetividades, a sus metas o proyectos artísticos, esta última categoría que reconocemos desde las narrativas de los y las jóvenes artistas nos dan pauta para, profundizar un análisis desde la narrativa espacial, este espacio heterogéneo, abigarrada a los procesos creativos de cada uno de los jóvenes artistas que a continuación conoceremos:

Creemos que el *ritmo* del proceso creativo de Solmarena Torres es *descontinuo*, debido a que su producción y proceso creativo están fuertemente regulado por las experiencias de relaciones amorosas, aunque en este año 2017, hemos visto una disposición orientada a una mayor producción artística y por lo tanto de intervenciones.

Habitando espacios

Es desde la mirada del joven quien durante el proceso de IAurbana, observa el texto que es la ciudad, magnificada desde sus espacios públicos y urbanos, ahí descubre y construye una manera de mirar el espacio de su ciudad y el suyo, produce una red de significaciones, que nos lleva a “especificar los esquemas de operación” (De Certeau, 1996

p, 36), en suma, produce un nuevo texto, que involucra las maneras de *ser* y *existir* de esos jóvenes desde el *hacer*.

Basándonos en la entrevista a profundidad, la observación a lo largo de los últimos cinco años, así como la observación participativa durante la ejecución de sus intervenciones artísticas que presentamos en este capítulo (III), podemos expresar lo siguiente:

El espacio *habitado* de Solmarena es: el amor como objeto artístico.

El espacio *habitado* de Quique Ballinas es: la experimentación de *ser* quien es

El espacio *habitado* de Luis Bautista es: *la búsqueda* de su *ser*, que se encuentra en constante inconformidad.

El espacio *habitado* de Gely Pacheco es: Encontré mi lugar y seguiré ahí

Es durante el proceso de IAurbana, dentro de los límites y realidades de cada uno, donde ellos y ellas pueden llegar a *ser*, quizás efímeramente, la *concreta actividad en la creación de sí-mismo, de sí-misma*, es decir, en la creatividad

del ser y hacer, pero también en la creación-creatividad de inventar una ciudad; por lo que ahora nos queda continuar este trayecto del espacio *habitado* a una ciudad pensada, vivida e imaginada desde la intervención artística urbana.

Capítulo 4. La ciudad pensada, vivida e imaginada desde la intervención artística urbana por jóvenes en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Para este estudio, la ciudad es el último punto de anclaje de la intervención artística urbana, principalmente porque es el campo donde permite que la subjetividad de los/las jóvenes creadores opere en espacios urbanos.

En ese sentido la ciudad se convierte en *el medio*. Este último capítulo concentra el análisis que arrojó la revisión teórica, metodológica y el trabajo de campo que a lo largo de la tesis se fue armando, para culminar en la ciudad Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (TGZ).

Como hemos visto el cúmulo de invenciones y operaciones dan como resultado una intervención artística que es material, visual, “tangible” y percibida en los espacios urbanos, pero también desde el *habitar* de espacios que se cruzan con la

intimidad creativa de estos jóvenes, en donde la ciudad resulta ser el medio de pronunciamiento de esa síntesis de existencia.

Por lo tanto, para este cuarto y último capítulo es muy importante abordar y aclarar de qué manera vamos a pensar a **la ciudad**: como concepto y en relación con las narrativas de jóvenes creadores. Que ante las prácticas de IAurbana la ciudad resultar ser *el medio*.

Como nuestra pretensión también es revertir formas de narrar a la ciudad y a sus habitantes, desde la intervención artística urbana, el siguiente reto es, cómo hacer que estos datos de las narrativas no se cuantifiquen, sino que se representen visual-simbólicamente a través de la IA en TGZ y cumplir con el objetivo de mostrar esas relaciones.

No hay que olvidarnos que el medio donde operan la subjetividad y acción (jóvenes creadores y prácticas de intervención artística urbana) es en la ciudad Tuxtla Gutiérrez, por lo que las narraciones también darán cuenta de cómo los jóvenes están narrando a la ciudad.

Aquí la dimensión narrativa simboliza a la misma ciudad, “la narración es la forma de pensamiento y expresión de la visión

del mundo de una cultura” (Bruner, 1997, p.15). Y la entenderemos como *el medio* de la intervención artística urbana.

Es en ese sentido este trabajo de tesis, abordó el análisis de la ciudad desde la propuesta de Lefebvre (1969) *la producción del espacio* y poder llegar a la ciudad pensada”, “vivida” y para poder decir “la ciudad imaginada” desde la intervención artística urbana en TGZ.

4.1. ¿Cómo pensar a la ciudad?: desafíos teóricos

Decimos “La ciudad pensada, vivida e imaginada desde la intervención artística urbana” por lo que nos dice la socióloga y feminista chilena Paula Soto (2011), las ciudades representan, las ciudades también son escenarios estratégicos para pensar la alteridad, en este caso desde las prácticas y narraciones de IAurbana de ciertos jóvenes, en donde, la ciudad pasa a ser el **medio** de acción y subversión.

La ciudad es un proyecto social donde a través de prácticas cotidianas y emergentes (prácticas artísticas urbanas por ejemplo); de personas, personajes o caminantes (jóvenes creadores); de ideas, pensamientos y acciones (intervención en

este caso artística), podemos buscar un *más allá* de lo que es "edificable" para una ciudad, "Conviene puntualizar que las ciudades albergan no sólo una materialidad arquitectónica sino, especialmente, una serie de maneras de ser, de mirar y de practicar el espacio" (Mora, 2003, p. 24).

La ciudad en su estudio y análisis ha sido retomado por tradición en referente a sus edificios, calles, plazas, monumentos, viviendas, transporte, priorizando a la ciudad como entidad y no como un ente social, invisibilizando la posibilidad de estudiar a la ciudad andante, practicada, pensada, imaginada, inventada, fracturada, que recorren día a día sus habitantes, la ciudad como sustancia sociocultural.

Para hacer una desmitificación de cómo se piensa a la ciudad en su estudio, retomamos a Henry Lefebvre (1969) francés filósofo marxista que reivindicó la acción ciudadana en la cotidianidad de los habitantes y sus espacios, puso énfasis de los estudios de la ciudad y lo urbano con obras como, *El derecho a la ciudad* (1968), *De lo rural a lo urbano* (1970), *La revolución urbana* (1970), *Espacio y política* (1973) y *La producción del espacio* (1974).

La intención de la mano de Lefebvre, es trascender el paradigma de *ciudad* como paisaje físico e inerte, a diversas

representaciones simbólicas o imaginarias y por lo tanto reinterpretables, como dice Paquot (2011, p. 81), "Releer a Henry Lefebvre consiste en actualizar su pensamiento y en mantenerlo vivo en un mundo que ya es otro".

Un mundo que ubicaremos en un contexto local, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México. México creemos, ha vivido una fragmentación de paradigmas, esencialmente por el proyecto de nación, bien lo recalca Florescano (1996), "Nunca entendieron que los indígenas, al defender sus territorios, estaban protegiendo el núcleo productor de la solidaridad social que los unía, el generador de la vida comunitaria y la razón más profunda para seguir siendo ellos mismos" (p.362).

Esta cita tiene relevancia porque precisamente, esta "civilización" y "proyecto de nación" persigue una "modernidad", en este caso vista desde un proyecto económico-político mundial que es globalizado y capitalista.

Por ende, este paradigma que marcó fuertemente a México, -o que sigue y seguirá marcando muchos rumbos-, desde la construcción o la invención de una nación mexicana, que en sus adentros no atiende a todas y todos sus mexicanos, como dice Batalla (1987), es un proyecto nacional que consistía (o consiste)

en contar **una única historia nacional de México** y sus mexicanos/mexicanas, esta lógica pensamos, es la que sigue latente en el ahora “proyecto de ciudades”, que corresponde a una dinámica fundamentalmente en la administración económica y política de una nación, que desafortunadamente genera violencias sociales e institucionales, horizontal y verticalmente, producto de este paradigma capitalista y moderno.

La crisis de la ciudad es la crisis de un modelo económico-político que pone por delante el interés individual del capital y no el de los derechos de todos los ciudadanos bajo el supuesto de que es bueno primero acumular para luego repartir (Iracheta, 2015, p.100).

Hay otro aspecto del estudio de las ciudades que merece ser explorada y en este caso, ser mencionada, y que tiene que ver con estas violencias institucionales, la ciudad desde su dimensión jurídica, y que precisamente es un desglose de este modelo económico-político, donde según Azuela (2016), las ciudades siguen siendo construidas al margen de la ley, donde es necesario hacer efectivos los dispositivos jurídicos que “da

forma y contenido a las normas y a las prácticas jurídicas correspondientes” (p.14) de una ciudad:

el ascenso a escala global del lenguaje de los derechos y de la idea del estado de derecho, la preocupación por el incumplimiento de la normatividad urbanística aparece de manera recurrente en los medios de comunicación y en la conversación de los sectores ilustrados. Con todo lo legítima que puede ser la preocupación sobre el incumplimiento de las normas, el mirar sólo eso ha tenido como resultado el de opacar muchos otros aspectos del lugar de las instituciones jurídicas en la reproducción de la sociedad urbana (2016, p.9).

De la mano de este proyecto de nacionalismo único que enfrenta el hecho de reconocer al proyecto de la modernidad, desde un orden universal donde su centralidad es Europa, “El eurocentrismo como el nuevo orden de producción y de control de subjetividad –imaginario, memoria- y ante todo de conocimiento” (Quijano, 2007, p. 302), es decir: sólo desde ahí se legitima una historia mundial, una política mundial, una forma de vida, un Arte, una manera de ser y hacer ciudad. Para Dussel (2000) la modernidad comenzó en 1492 cuando Europa se

convierte en el "centro del mundo", la "primera modernidad del mundo".

Mientras tanto para Flórez-Flórez (2007), es desde 1945 la herencia del pensamiento moderno, es decir, la racionalidad de Europa se fundó y arraigó en las instituciones y ciencias de Latinoamérica, este proceso tocó también estas instituciones, a la ciencia y a las estructuras de Latinoamérica, "el proceso de globalización está inextricablemente unido a la actual crisis de la modernidad" (Escobar en Flórez-Flórez, 2007, p. 251).

Ambas, modernidad y globalización son procesos inextricables, difusos y por lo mismo la complejidad como proceso totalizador *captura* esas otras formas de sentidos (saberes, periferias, márgenes, desde el sur), aunque también hay que reconocer que en esas alteridades se encuentra un fuerte trabajo de decoloniales, que le apuestan al potencial del conocimiento "subalterno", ubicado fuera de esos parámetros o reguladores "legítimos" de la racionalidad, institucionalidad o modernidad.

La producción de conocimiento, la de racionalidad de Europa en América Latina ha moldeado la producción intelectual y de conocimiento, así como la producción de control

y distribución de carácter capitalista, que podemos ver reflejado en la visión y proyección de una ciudad por ejemplo Tuxtla Gutiérrez (TGZ), aspirando a embonar en esta idea de “ciudad moderna”.

Respecto a la intensión de este apartado, no podemos negar que existe un esfuerzo de pensar-nos desde "paradigma otro", se hablarán de "historias locales con diseños globales", o lo *glocal* ((Roland Robertson es quien introduce este concepto retomado por Canclini), que en "La globalización imaginada", Canclini (1999) señala que "lo glocal" se reescribe como esos diseños globales que se viven desde lo local.

Desde lo *glocal* hay que asumir luchas de poder, producción de resistencia y traducciones subjetivas- específicas que la intervienen, porque no es lo mismo comprender o interpretar los procesos urbanos locales de TGZ desde las amas de casas, travestis, trabajadoras sexuales, ancianos, el sector transportista, los ambulantes o indigentes, o diría Lefebvre (1968), desde los obreros, que desde jóvenes creadores

En este punto, los estudios culturales hacen reflexiones de lo local frente a procesos de globalización, el recuperar significaciones y sentidos que viven sujetos en contextos *glocales*.

Cada sujeto desde sus categorías adyacentes: económicas, religiosas, entre otras; nos presentará y representará maneras distintas de entender y traducir su realidad. Algo que se comparten y acaece según Harvey (2012), es que todos significan sentidos encontrados, en algún punto (o varios) hemos enfrentado desigualdades, todas y todos, y éstas mismas han producido en cada sujeto procesos culturales políticos.

cuando se entienda que quienes construyen y mantienen la vida urbana tienen un derecho primordial a lo que ha producido, y que una de sus reivindicaciones es el derecho inalienable a adecuar la ciudad a sus deseos más íntimas, llegaremos a una política de lo urbana que tenga sentido (Harvey, 2012, p. 14).

En esta intención de reivindicar el estudio de la ciudad, o como dice Harvey (2012), la de una política urbana que tenga sentido, no podemos negar ni pasar por desapercibido que las ciudades, como proyecto social, son productos de un orden globalizado y capitalista, de un proyecto moderno pues, que está vivo en las historias y experiencias de sus habitantes.

De igual importancia no podemos generalizar que los procesos de globalización en las ciudades se vivan de manera

similar. No es lo mismo vivir tiempos de globalización en Europa que en América Latina. En el caso de la ciudad, los procesos y fenómenos urbanos son distintos, aunque los malestares parecieran universales.

La cuestión sería entender que en las ciudades, los sujetos se constituyen y construyen ciudad (aún con los paradigmas socioculturales que los *historiza*), "No hay obra tampoco sin cosas, sin una **materia a modelar**, sin una realidad práctica-sensible, sin un espacio, sin una <<naturaleza>>, sin campo y sin **medio**" (Lefebvre, 1969, 67).

Tuxtla Gutiérrez es un medio que contiene materia a modelar, como cualquier otra ciudad, la cuestión sería localizar qué procesos culturales de los habitantes están *modelando*.

Son estos jóvenes creativos constructores de una realidad práctica-sensible que opera en los espacios de la ciudad, una ciudad que también es joven (125 años), un proyecto social que camina muchas veces sin considerar las necesidades de sus habitantes.

La manera de contar y *hacer ciudad*, es en palabras de Lefebvre (1969), para reclamar un **derecho a la ciudad**. El derecho a la ciudad y el estudio de la ciudad a partir de esa

visión, provoca tensiones culturales; primeramente porque confronta la hegemonía histórica de una ciudad, contando otras historias o haciendo otras maneras de *hacer ciudad*, de la mano de ciertos actores.

El derecho a la ciudad demanda un análisis con respecto a los desafíos de la ciudadanía en el contexto de la globalización, involucrando la exigencia y el desarrollo de nuevos derechos ciudadanos –derecho a la vivienda, al lugar, al **espacio público**, a la monumentalidad, a la belleza, a la identidad colectiva en la ciudad, a la movilidad la accesibilidad, a la centralidad y a la innovación política- que a su vez reivindiquen el derecho a la ciudad en todos aquellos espacios donde ésta cobra vida (Olvera, 2015, p.6).

El derecho a la ciudad además de buscar acceso a los servicios, bienes, recursos urbanos y públicos de una ciudad, es filosóficamente, una cuestión de cambiarnos a nosotros mismos cambiando a la ciudad, nuestra ciudad, y esto podría entenderse y analizarse a partir de lo que Lefebvre (1979) llamó **una producción del espacio**.

4.2 Consideraciones históricas de la ciudad Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

A continuación presentamos algunos datos pertinentes para conocer la ciudad Tuxtla Gutiérrez desde un esbozo histórico, acompañado de fotografías que ilustran la historia de cómo este lugar se formó como ciudad.

Este apartado tiene como objetivo presentar un panorama amplio sin profundizar la construcción histórica, de sus personajes, lugares o grupos sociales de la historicidad de Tuxtla Gutiérrez.

Tuxtla Gutiérrez es un lugar de zoques, según Castro (2015), los lugares que fundaron los zoques fueron las aldeas de Usumalpa, Tochtlán (Tuxtla), Quisimpac (Antigua Terán), Tamasulapa, Yuquís, Maztumactzá, Copoya, y la capital Javepacuay (Ocozocoautla) entre otras, esto a finales del siglo VI.

Para la descripción los zoques, según León; Ruíz; López; Zea (2007), sugieren definir desde qué área de estudio se abordará: histórico, lingüístico y demográfico. Como nuestro interés se centra en Tuxtla Gutiérrez desde lo demográfico, debemos especificar que, además de San Fernando y

Ocozocoautla, Tuxtla Gutiérrez corresponde a los Zoques del sur (25).

Los Zoques de Tuxtla, según León *et al.* (2007) es una cultura que “se asentó durante el periodo prehispánico [...]”. A este asentamiento se le denominó Coyatokmó, que quiere decir “lugar y casa de conejos” (26). Por lo tanto, Tuxtla Gutiérrez en sus entrañas históricas y culturales hay un precedente de una cultura correspondiente al periodo prehispánico.

Popularmente entre *los tuxtlecos*, Tuxtla hace referencia a *Tuchtlán*, quizá por desconocimiento, pero esta palabra es una “denominación náhuatl: Tochtli “conejo” y Tlan, “lugar en que abundan” (2007, 26). Este imaginario colectivo de “conejo” se ha profundizado en la identificación de la ciudad, por lo que el logo del municipio tiene esa correspondencia figurativa con el conejo.



Imagen 38, 39. Los conejos como símbolos en los logos del Ayuntamiento Mpal. De Tuxtla Gutiérrez. Periodo 2015 – 2018.

El nombre de la ciudad observamos que parte de dos realidades culturales: Tuxtla como el pequeño valle de Tochtlán (1560), consecuentemente "el pueblo de San Marcos Evangelista Tuchtla en la margen derecha del río de los Sabinos (hoy sabinal)" (Castro, 2015, 20) y por otra parte, el apellido Gutiérrez; ambas crean el dominio Tuxtla Gutiérrez.

No es vano que Tuxtla lleve el apellido Gutiérrez, esto se debe al personaje político y militar Joaquín Miguel Gutiérrez, hijo de un español y mestiza, quien llevó a la ciudad a hacer parte de México y reconocer a la villa Tuxtla como ciudad. Según Castro (2015):

- 1824 Joaquín Miguel Gutiérrez firma, en representación de la villa de Tuxtla, el acta declaratoria de la federación de Chiapas a México, con fecha del 12 de septiembre.
- 1824 El 7 de octubre, Tuxtla reconoce la federación de Chiapas a México.
- 1825 Es electo, como primer diputado federal, el capitán Joaquín Miguel Gutiérrez en representación del naciente estado libre y soberano de Chiapas.
- 1829 El 29 de junio se eleva al rango de ciudad a la villa de Tuxtla.

- 1830 Se nombra como segundo gobernador constitucional de Chiapas al capitán Joaquín Miguel Gutiérrez.
- 1892 Se pasan los poderes públicos del estado de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas a Tuxtla Gutiérrez

A partir de esto, recordemos, Tuxtla responde al legado de la palabra Tochtlán (1560) y Gutiérrez (1843) en homenaje Joaquín Miguel Gutiérrez, es decir, hay una distancia en años entre estas denominaciones -Tuxtla y Gutiérrez- más de 300 años en la que se invoca a los zoques y a un hombre militar en una misma ciudad.

La ciudad también atravesó por tensiones políticas por trasladar los poderes públicos de San Cristóbal de las Casas a Tuxtla Gutiérrez, no fue hasta 1892 cuando Tuxtla Gutiérrez mantiene esos poderes y le permite ubicarse como ciudad capital de Chiapas. Hasta este 2017, cumple 126 años.

Estas referencias nos permiten a continuación, ilustrar a partir de fotografías esa transformación y cambios históricos de la ciudad, desde un lugar zoque hasta la ciudad como capital.

Tuxtla Gutiérrez en los años 1924; 1937; 1951

7



⁷ Fotografía 60.. 1a. avenida norte. Tuxtla Gutiérrez. Año 1924. Tomada de oriente a poniente. Foto de Archivo personal de Carlos Trejo. revista del consejo n°2 sept-oct.1990. AGECH.; Fotografía 62. Catedral de San Marcos en Tuxtla Gutiérrez 1951. Archivo Histórico General del Estado. Se aprecia la estatua de Joaquín Miguel Gutiérrez donde actualmente está establecida frente a la Presidencia Municipal. Fotografía 62. Casa del Agrarista. Ubicada en 12 oriente norte. Donde se encuentra hoy el "Jardín de niños Leona Vicario" frente al mercado "5 de mayo". se inauguro el 15 de mayo de 1937.

Tuxtla Gutiérrez en los años 1960; 2000's.



¹ Fotografía 63. Catedral de San Marcos, 2000. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Fotografía 64. Avenida Central y 5ta Poniente. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Fotografía 65. "Vía recreativa" ciudadanos en bicicleta. Tuxtla Gutiérrez. La avenida central de Tuxtla Gutiérrez es la avenida principal de toda la ciudad, tiene la intención de dividir a "la mitad" a la ciudad, lo que la hace el centro de la ciudad. Para los habitantes tuxtlecos es común la referencia "ir al centro" se infiere que se localizará por la Av. Central o cerca a ella, principalmente porque ahí se ubican una gama de negocios de servicios, productos y entretenimiento.

4.3. *La producción del espacio en Tuxtla Gutiérrez: la ciudad como medio para la intervención artística urbana*

La ciudad entendida como el lugar donde se inscribe un texto con contexto, objetivada por los sujetos, por ejemplo como el lenguaje, nos recuerda que "la ciudad así misma se escribe y prescribe, no puede separarse de su contenido ni de aquello que lo contiene" (Lefebvre, 1974, 66), son sus habitantes y sus espacios sociales producidos por ellos, la traducción de su ciudad.

Por lo tanto esa traducción de la ciudad, desde *la producción del espacio*, también permite recontar la historia de la ciudad, narrar o *contranarrar* a la ciudad. Desde diversas lecturas y textos culturales de la y en la ciudad, intentando descentralizarse del parámetro temporal-espacial que rigen las memorias de estas ciudades e incluso de las subjetividades de los ciudadanos, es decir, es narrar y trastocar desde lo urbano.

Lo urbano con la producción social del espacio de una ciudad tienen una relación intrínseca, para Lefebvre (1968) lo urbano es practicar la "realidad social compuesta por relaciones a concebir, a construir o reconstruir por el pensamiento" (Lefebvre, 1974, 67), por lo tanto lo urbano está mediado por la ciudad y por las relaciones sociales de sus habitantes, pero no está "acabada" como proyecto, lo urbano se expresa en la producción social del espacio de las ciudades, es una oportunidad de construir nuevos textos o narraciones.

Desde esa perspectiva "lo urbano" lo hacen sus habitantes al producir sus espacios, ya que los habitantes son y hacen ciudad, es decir, la ciudad funge como **mediación** entre las relaciones de producción de sus habitantes (producción de relaciones humanas- producción de objetos) y de sus prácticas.

Para Lefebvre (1969) este resultado es complejo y conflictivo, se reconoce en el espacio y modo desde la vida cotidiana, no desde la visión de "proyecto de ciudad" que marcaba o imponía una "forma de vivir" a sus habitantes. El espacio ordena pero también desordena.

Una ciudad no se reconstruye jamás afuera, se reconstruye en quienes lo habitan, por lo tanto la IAurbana exponen espacios donde damos cuenta de procesos creativos (narrativa espacial) y procesos subjetivos (formación y experiencia), la ciudad opera en espacios diría Lefebvre (1974), por lo que la producción de narraciones las hemos concebido desde esa producción espacial: narrar la ciudad es narrarse, de igual manera que narrarse es narrar a la ciudad.

¿Cómo conocer *la producción del espacio* de Tuxtla Gutiérrez para así exponer la ciudad como el *medio* de la intervención artística urbana? para este caso, “Desde el punto de vista analítico, la práctica espacial de una sociedad se descubre al descifrar su espacio” (Lefebvre, 1974, 97), basándonos en “La triada percibido-concebido-vivido (que en terminos espaciales puede expresarse como práctica del espacio-representaciones del espacio-espacios de representación)” (99):

- Las prácticas espaciales: el espacio percibido
- Las representaciones del espacio: espacio concebido
- Los espacios de representación: espacio vivido

Es importante puntualizar que ubicaremos el análisis de la ciudad *tuxtleca* desde la reflexión del “proyecto moderno”, paradigma de ciudad que configuró el espacio percibido, concebido y vivido de la ciudad y sociedad tuxtleca, así como lo ejemplifica la siguiente Figura V:

Figura VII. Análisis de *la producción del espacio* de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a partir del “proyecto moderno”:

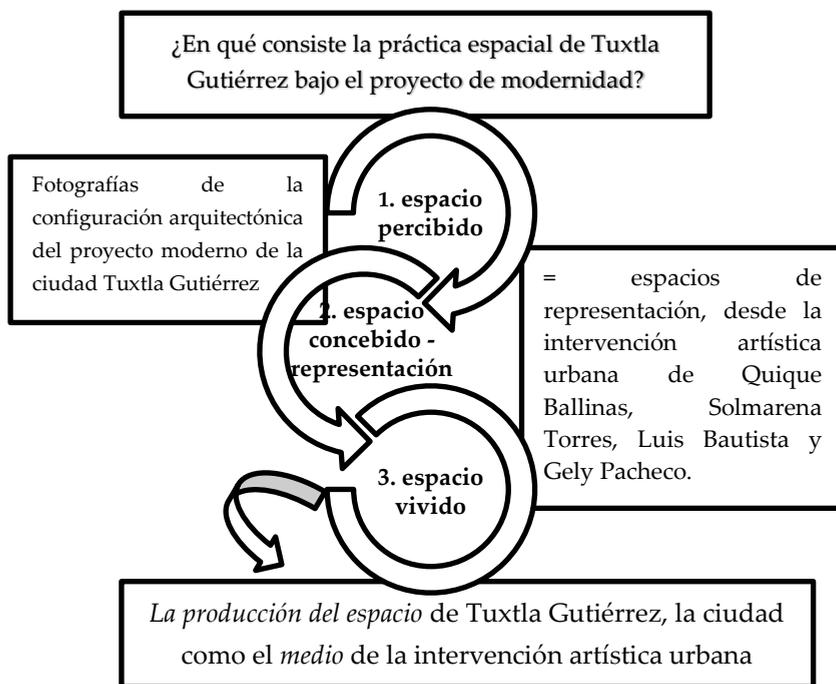


Figura VII. Esquema de *La producción del espacio* de Henri Lefebvre (1974) para la aplicación de la intervención artística urbana en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Para mostrar visualmente las prácticas espaciales de IAurbana que hacen estos jóvenes en la ciudad como *medio*, realizaremos un mapa que tiene como fin ofrecer información visual y de análisis, “el mapear se convierte en una forma de visualización crítica [...] la idea de buscar aproximaciones para representar eventos localizados espacial y temporalmente” (Mamber, 2017, 165), en este caso las que realizan los y las jóvenes artistas y que nos permitirán llegar a una *ciudad imaginada* desde la IAurbana.

Los mapeos narrativos se convierten en algo más que un anexo o guía de lectura de una obra. Pueden llegar a ser, como el propio Mamber lo dice: la verdadera interfaz con la fuente original. Nos enseñan nuevos modos de entender el tiempo, el espacio, las historias y los usos que les damos a estas. (Mamber, 2017, p. 165).

La creatividad del investigador será fundamental para poder complejizar estos análisis y lograr llegar a construir una narración de la ciudad y de los actores a partir de la IAurbana y que se vea representado visualmente en el mapa narrativo, y así como cumplir con el objetivo general:

mostrar la relación que existe entre procesos y prácticas de intervención artística urbana de jóvenes en la reconfiguración de la ciudad.

4.3.1. El espacio percibido

Dice Lefebvre (1974) que **la práctica espacial** de una sociedad es **el espacio percibido** por esta sociedad, es “una interacción dialéctica: lo produce lenta y serenamente, dominándolo y apropiándose de él”(97), son fuerzas históricas que desde parámetros sociotemporales le permiten a las sociedades construir **realidades**.

Aunque cada sociedad y época viven su realidad de manera distinta a la otra, es la necesidad de producir un propio código, un propio lenguaje, en donde se ubica **el espacio percibido**, es decir, es el cómo se dio la construcción de ese código donde, desde “La práctica espacial no crea la vida sino que la regula” (1974, 391).

Son desde las condiciones y circunstancias materiales e inmateriales de determinado espacio físico y sociales, que se da un proceso de transición de saberes y de ubicarse

frente al mundo, entre el espacio social en relación de cada miembro de la sociedad.

Lefebvre (1974) correspondiente a su tiempo y postura marxista, observaba este proceso social, histórico y específico el “de una transformación histórica que alteró las relaciones entre el **campo y la ciudad**” (99), en nuestro caso, ubicándonos en Tuxtla Gutiérrez, podríamos decir que es transformación histórica de relaciones y el espacio percibido de Tuxtla Gutiérrez, la podemos encontrar en los Zoques.

La producción de prácticas espaciales que hicieron los Zoques, hablando desde la generalidad, pudo permitir que **la producción de su espacio** tuviera sentido para ellos, desde una manera específica de percibir su realidad.

Lefebvre podría situar a Tuxtla Gutiérrez como “sociedades precapitalistas”, él consideraba que en ella existían relatos míticos; “dioses, jefes, madres, reyes, sacerdotes”, que en su privilegio situado generaban **una práctica espacial** que tuviera cierta cohesión (sin que esto equivalga a coherencia) con esa sociedad específica.

La cohesión que encontramos, como dijimos, entre la práctica espacial percibida por los Zoques y que en este

2017, podemos considerar como una huella existencial es desde los carnavales Zoques, específicamente sus danzas.

Danza zoque desde Tuxtla Gutiérrez: San Roque

Basándonos en León *et al.* (2007), se pueden identificar ocho danzas distintas en Tuxtla Gutiérrez: Baile de pastores o de Pascua; Danza para La Robadera; Namanamá; Carnaval; Baile del Torito o Santa Cruz; Nazetzé: Tonguyetzé y Baile San Roque (86 – 87).

El baile de San Roque puede evocar, de alguna manera, las antiguas danzas de cuadrillas, en sus distribuciones y coreografía compleja bien determinada, la cual debe ser ensayada antes de la celebración. Inclusive la “lanza” que llevan en la mano, y con la cual el primer baile hace algunas señas a los demás danzantes, podría sugerir que fuera una derivación de la danza de lanceros, popular entre las clases pudientes del Tuxtla de finales del siglo XIX y principios del XX (León *et al.*, 2007, p.103)

Decidimos abordar el baile San Roque, desde una experiencia del investigador que me permito contar: “entre

el 16 y 17 de agosto de este 2017, nos encontrábamos mi familia y yo en la zona centro de la ciudad, 3ra Sur esquina 1a Norte, denominada como “el centro”, fuímos a hacer la compra de alimentos de la semana al “mercado viejo” a un costado de La Iglesia del Calvario. Al terminar nuestras compras nos dirigiamos a nuestro hogar, subimos al carro y emprendimos el destino, pero cuál fue la sorpresa, atrás de nosotros íban estos hombres danzantes, en pleno centro, con su vestimenta ceremonial: pantaloncillo rojo, una camisa blanca, cascabeles, penacho de plumas de guacamaya. ¿De dónde salieron?. En mi mente además de imprimir en mi memoria esta imagen, di cuenta de que la gente: los vendedores ambulantes, los transportistas, los otros comerciantes, nos detuvimos a **apreciar** esta manifestación zoque, andando en una de las calles principales “del centro” de la ciudad”.



Fotografía 66. Festividades zoques en celebración a San Roque en Tuxtla Gutiérrez, Agosto 2017. Archivo Personal.



Fotografía 67. Festividad San Roque, 2016/ Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Archivo: Ariel Silva

Percibimos lo que dice Lefebvre (1974) “una interacción dialéctica: lo produce lenta y serenamente, dominándolo y apropiándose de él” (97), en este caso, desde la Danza San

Roque, herencia tradicional de los Zoques, manifestada en una ciudad en proceso de urbanización, donde el espacio prácticado por hombres y niños se da desde el mismo cuerpo-significante para la danza, como una codificación cultural de cómo se perciben en este mundo.

La práctica social supone un uso del cuerpo: el empleo de las manos, de los miembros, de los órganos sensoriales y de los gestos del trabajo y de las actividades ajenas a éste. Se trata de la esfera de lo percibido (base práctica de la percepción del mundo exterior, en el sentido psicológico (Lefebvre, 1974, p.99).

La práctica espacial debe situarse en un “modo de producción”, no necesariamente capitalista, en este caso un motor de producción desde la danza, saberes, tradición y para nuestro interés, de un mundo percibido, desde la condición indígena y étnica, los zoques en su modo de producción, respondían en gran medida a una comunidad. A veces podríamos cuestionarnos, ¿qué tiene qué ver Tuxtla Gutiérrez actualmente con los Zoques? Y ¿qué tiene que ver esta explicación del espacio percibido-de la producción del espacio con los zoques en relación con

Tuxtla Gutiérrez como ciudad? Mucho, podemos dar cuenta como esos **espacios practicados-percibidos** son la fuerza pre-existente e histórica de nuestra sociedad tuxtleca.

cualquier espacio es siempre anterior a la aparición del actor, sujeto principal y colectivo, miembro de un grupo de una clase que intenta apropiarse del espacio. Esta pre-existencia espacial condiciona la presencia del actor, la acción y el discurso, la competencia y el comportamiento. Y sin embargo, su presencia, su acción y su discurso niegan al mismo tiempo que suponen dicha pre-existencia espacial (Lefebvre, 1974, 115).

Al pasar “la historia” y ser ahora Tuxtla Gutiérrez, capital del estado de Chiapas, existe otro modo de producción del espacio percibido, que es esta pre-existencia espacial que condiciona a los tuxtlecos, a su acción y a sus discursos: “la comunidad zoque es una alabanza a los santos, dioses, a las fuerzas del universo, los astros, la agricultura, ese ciclo de ser humano y naturaleza”(Newell en Gómez, 2017).

4.3.2. El espacio concebido - pensado

El segundo punto de la producción del espacio de Lefebvre (1979, 97) que explicamos para entender la producción social del espacio, es de **las representaciones del espacio** como **espacios concebidos**.

Podríamos decir, que este punto no es tan complejo de entender, en apariencia, son básicamente los espacios dominantes en cualquier sociedad, “el espacio de los expertos”, son aquellos espacios que están “penetradas por un *saber* (una mezcla de conocimiento e ideología) siempre relativo y en curso de transformación” (Lefebvre, 1979, 100). Este espacio concebido se manifiesta en ese espacio colonizado y la mejor manera de explica esto es desde la arquitectura.

Mediante la construcción, la arquitectura, la edificación, se expresa un proyecto que exige una representación del espacio, congruente a ese proyecto de sociedad y de ciudad capitalista. Aquí hay una advertencia que hace Lefebvre (1979), sobre que las representaciones del espacio, al estar subordinadas en una lógica (un *saber*)

tarde o temprano estallan debido a su incoherencia, y Tuxtla Gutiérrez (TGZ) le estalló esa incoherencia.

Son tan sólo obras simbólicas, que tarde o temprano quiebran por su incongruencia y cohesión con las necesidades de los habitantes, y primordialmente por no considerar la historización en que se construyó la práctica espacial de la ciudad “se consumen” (Lefebvre, 1979, 100).

Un ejemplo de esto es KA'AN LUXURY TOWERS, que según su página oficial, significa “Cielo” en Maya. Son torres de vivienda consideradas de lujo, con áreas sociales, deportivas y recreativas. Este proyecto rompe el esquema habitacional-vivienda de los departamentos en la ciudad, principalmente por su precio, adquirir un departamento se encuentra desde \$2, 682, 000.00. En una ciudad donde hay 598 710 habitantes (INEGI, 2015), qué población podría comprar o rentar un departamento así.



Fotografía 68. Torres residenciales KA'AN LUXURY. Libramiento Sur Pte. Tuxtla Gutiérrez, 2017 Archivo: Ariel Silva



Fotografía 69. Col. Jardines del Grijalva. 2016/ Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Archivo: Ariel Silva



Fotografía 70. Estadio Zoque Víctor Manuel Reyna. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Archivo: Ariel Silva



Fotografía 71. La tribuna en el primer partido de Tuxtla FC. / 2017 Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Archivo: Ariel Silva

El estadio de fútbol, estadio Zoque Víctor Manuel Reyna, puede ser otro ejemplo de estallido aunque en

“resignificación”, primeramente el nombre. En el principio de la obra, se llamó Víctor Manuel Reyna, posteriormente le agregaron “Zoque”, quizá para reivindicar a la ciudad de su pre-existencia histórica social, sin embargo, el estadio en su fachada, con letras grandes se pronuncia titularmente como estadio “Chiapas Jaguares”, haciendo alusión al extinto equipo de primera división “Jaguares de Chiapas”.

Consideramos al estadio como un ejemplo de espacio concebido, primeramente por lo que menciona Lefebvre (1979), “las representaciones del espacio integran sin embargo la practica social y política: las relaciones establecidas entre los objetos y los individuos” (100). Actualmente el equipo de primera división “Jaguares de Chiapas” ya no existe como tal, sin embargo, encontramos un equipo de segunda división Tuxtla FC, quiénes son ahora los que utilizan el estadio, contando con la participación y apoyo de la afición tuxtleca.

Tuxtla Gutiérrez y el proyecto moderno

Hemos dando cuenta, del cómo es el espacio concebido desde la arquitectura a partir de la visión del proyecto moderno para las ciudades. Por lo tanto, nos toca hacer un análisis *parametral* de "las ciudades" respecto a la ciudad Tuxtla Gutiérrez (TGZ) y de esos proyectos concebidos de lo que debe ser una ciudad.

TGZ no entra en la categoría de "área regional global", entendida como "una nueva forma metropolitana caracterizada por una extensa y policéntrica red de centros urbanos originados alrededor de uno o más centros urbanos históricos" (Cortés, 2012, 11). Sin embargo, sí es una ciudad con sus propias dinámicas y problemáticas urbanas.

Por ejemplo, según el informe "perspectivas de la población mundial" (ONU, 2015), México ocupa el 10° lugar de países con mayor población mundial frente a países como Estados Unidos, India o China que han tenido un incremento significativo de población. Ese es el país en donde coexiste la ciudad Tuxtla Gutiérrez, capital de un estado sureste de México, Chiapas.

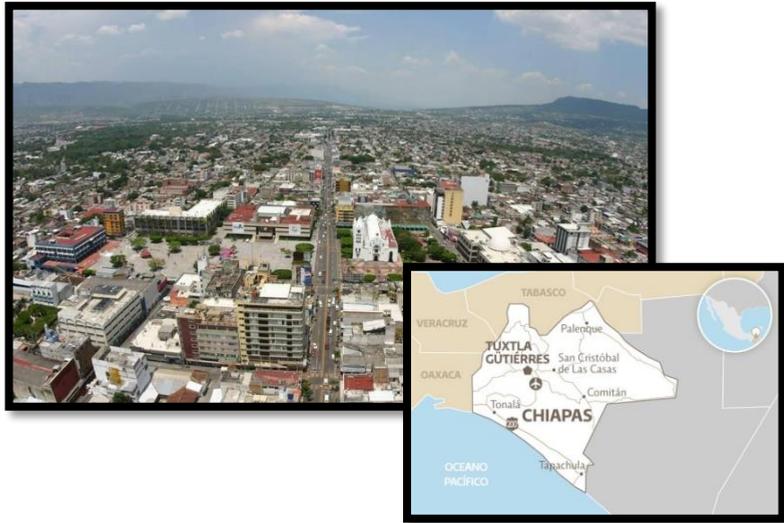


Imagen 40, 41. Toma panorámica de Tuxtla Gutiérrez, capital del estado de Chiapas, México.

En ese mismo informe (ONU, 2015), México cuenta con 128.6 millones de habitantes y su capital la ciudad de México ya es considerada como "regiones metropolitanas", también la llaman "megaciudad" en palabras de (Cortés, 2012), por tener "extensos barrios donde se concentra, o al menos se hace más evidente, el lado más oscuro del crecimiento económico y de la concentración urbana.

Es de suma importancia entender que a mayor población mayores fenómenos de urbanidad, por algún sentido los países con mayor índice poblacional se

enfrentan a retos de gran escala: pobreza, inseguridad, desempleo, crisis económica, educación, salud, colapsos democráticos o políticos, injusticias, sobrepoblación entre otras lamentables situaciones, es decir, representa mayores desigualdades.

Tuxtla Gutiérrez no tiene un comportamiento urbano de tal magnitud como para considerarla metropolitana, “creo que los tuxtlecos tenemos como nuestra propia manera de concebir la realidad, de vivir en esta ciudad que es pobre pero que a la vez tiene aspiraciones metropolitanas” (Ballinas/ ENT, 2017), pero eso no quiere decir que no tenga un comportamiento urbano local.

En donde también se presentan (las mismas) desigualdades: pobreza, la inseguridad, el desempleo y así, también, desde sus formas y maneras se van presentando como problemas sociales, económicos y políticos que atraviesan todas las ciudades.

De lo que sí pensamos que comparten TGZ y estas ciudades llamadas mega ciudades, es que en algún punto vivieron una transición urbana. TGZ también la vive a su propio ritmo y proceso histórico, motivadas por la "estimulación de la creatividad y del crecimiento

económico como la intensificación de las desigualdades económicas y sociales, al tiempo que la polarización de los conflictos" (Cortés, 2012, 11), y es que no podemos escaparnos de esta aceleración urbana estimulada por estos factores, principalmente económicos.

No hay ningún lugar en el mundo que se libre de la influencia del capitalismo industrial urbano, lo cual origina que el fenómeno de la urbanización se esté extendiendo por toda la superficie de la Tierra hasta un grado ni visto ni, tampoco, sospechado hasta hace muy poco tiempo (Cortés, 2012, p.13).

En ese sentido, en esa ciudad concebida, materializada desde la arquitectura pero también implicada en el proyecto de ciudad moderna, David Harvey (2012) señala la importancia de resignificar la forma de entender a la ciudad a partir de **la vida cotidiana urbana** de los habitantes, puesto que la matriz de desigualdad y violencia institucional estará presente en las CIUDADES y en las ciudades, es e esa vida cotidiana urbana, donde se debe concentrar el poder e importancia que tienen los movimientos sociales urbanos, aquellos que se suscitan en

las calles, en los barrios, ahí en donde la gente vive "la crisis de su ciudad".



Fotografías 72, 73. Impresiones fotográficas durante las movilizaciones magisteriales en Tuxtla, Gutiérrez, Chiapas/ Archivo: Ariel Silva

En ese punto no consideramos que las intervenciones artísticas urbanas en Tuxtla Gutiérrez sean un movimiento social urbano a gran escala teniendo como referencia dos puntos: los antecedentes artísticos planteados en el primer capítulo, que pareciera ser su entronque cultural; y teniendo como referencia las megaciudades, sin embargo, sí consideramos que son una manera de hacer movimiento locamente, apegados al propio ritmo-espacial y de continuidad de los/las jóvenes artistas y sus contextos, así como el del proceso urbano específico de la ciudad Tuxtla Gutiérrez.

Espacios geográficos concebidos

Carta urbana de Tuxtla Gutiérrez. La primera imagen corresponde a 1939 y la segunda imagen al 2007-2020, según el Laboratorio de Sistemas de Información Geográfica (SIG).

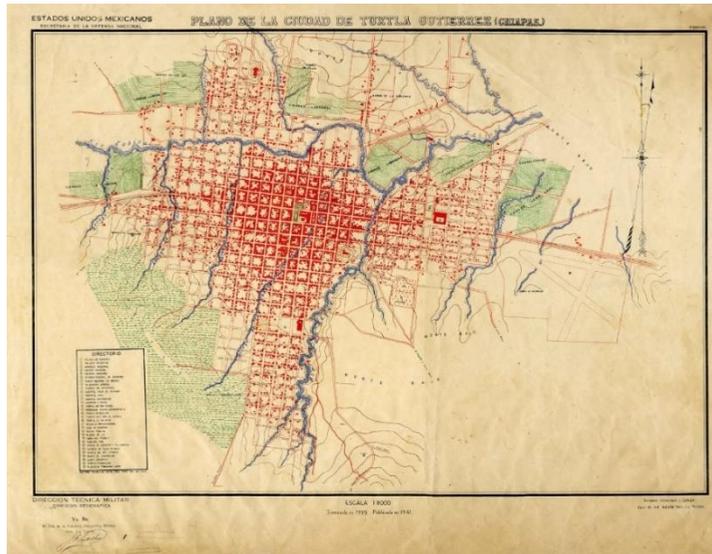


Imagen 42. Carta urbana de TGZ; 1939 - 1941, Archivo: Comisión Geográfica.

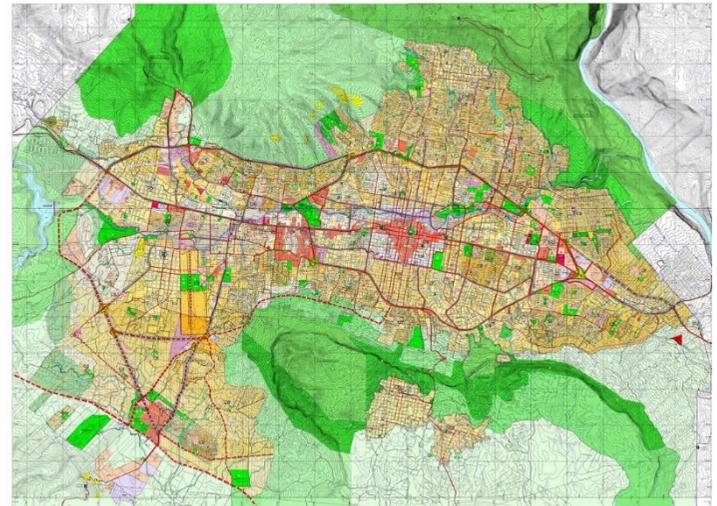


Imagen 43. Carta urbana de TGZ; 2007-2020, Archivo: Laboratorio de Sistemas de Información Geográfica (SIG).

4.3.3. El espacio vivido - imaginado

El tercero finalmente, el espacio de la representación, es decir, el espacio vivido, “es el espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una existencia material. Es el espacio de usuarios y habitantes, donde se profundiza en **la búsqueda de nuevas posibilidades de la realidad espacial**” (1979, p. 18), en nuestros términos, encontramos coincidencias del espacio vivido de Lefebvre con el espacio *habitado* por jóvenes desde la IAurbana, por que devuleven una experiencia artística, formación, subjetividad, emociones, deseos, que trascienden a la operación de prácticas intervención espacial, propiciando un narrar de su ciudad.

El espacio de representación se vive, se habla; tiene un núcleo o centro afectivo: el Ego, el lecho, el dormitorio, la vivienda o la casa; o la plaza, la iglesia, el cementerio. Contiene los lugares de la pasión y de la acción, los de las situaciones vividas y, por consiguiente, implica inmediatamente al tiempo (p.100)

El espacio vivido en las ciudades, en TGZ por ejemplo contiene un espacio percibido, en este caso por los Zoques desde su pre existencia histórica y concebido por la arquitectura bajo la lógica del proyecto de ciudad moderna, desde una existencia material: las calles, los parques, los museos, los puentes, espacio público para este caso. Paula Soto (2010) recupera la idea del espacio vivido desde (Di Méo 1999) y menciona:

implica por un lado, una nueva concepción del espacio porque además de la materialidad considera las emociones, los sentimientos, los recuerdos, motivaciones, sueños, miedos, deseos, como ejes de la experiencia espacial individual y colectiva. Por otro lado implica una nueva mirada del sujeto, su experiencia particular, las sensaciones y valores de los individuos. En este sentido separamos analíticamente la ciudad vivida de la ciudad imaginada, pero hacemos hincapié en que son inseparables en la experiencia cotidiana de los habitantes (p.21)

Lefebvre (1974, p. 100) desde su corriente marxista, consideraba que muy a menudo, los etnólogos, antropólogos y psicoanalistas estudian los espacios de representación (espacios vividos) pero olvidan confrontarlos con las representaciones

del espacio (espacios concebidos) desatendiendo la práctica social (IAurbana) en la que coexiste. Sin embargo, Paula Soto (2010) sí hace hincapié en que no son inseparables.

En este punto entrelazamos la discusión y percepción de Soto (2010) y de Lefebvre (1974); conocer ese *habitar* los espacios de cada joven pero también, la expresión artística de ese espacio vivido en la ciudad. La ciudad también vive su espacio *habitado*.

Nos gustaría recordar y presentar de nueva cuenta, lo que interpretamos como espacios *habitados* y reconocer las coincidencias o correspondencias con el espacio imaginado y vivido artísticamente desde Solmarena Torres, Luis Bautista, Quique Ballinas y Gely Pacheco, como jóvenes artistas de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas:

Tabla 12. Espacios *habitados, imaginados y vividos* desde la IAurbana

Espacio <i>habitado</i>	Espacio <i>vivido- imaginado</i>
Solmarena es: el amor como objeto artístico	"La ciudad dislocada y simulada"
Quique Ballinas es: la experimentación de ser quien es	"La ciudad contradictoria"

<p>Luis Bautista es: la búsqueda de su ser, que se encuentra en constante inconformidad.</p>	<p>“La ciudad de venas pesadas”</p>
<p>Gely Pacheco es: Encontré mi lugar y seguiré ahí</p>	<p>“La ciudad feminista”</p>

Tabla 12. Espacios *habitados* y *vividos- imaginados*

El espacio vivido desde Solmarena Torres: respecto a las intervenciones artísticas del festival Metadatos*, de principio notamos una intensión o apuesta por introducir este concepto o propuesta artística denominado arte Post-Internet, realmente una novedad para la escena artística de la ciudad.

La primera aplicación del término “posinternet” al mundo del arte se atribuye a la artista Marisa Olson [...] Obras realizadas en un momento de post-navegación por la red, creadas “al estilo de o bajo la influencia de Internet de alguna forma”, apuntando así al paso “desde la obra que era estrictamente en red y/o estrictamente online, a la obra cargada de la impronta de la vida en la cultura en red” (Martín, 2017, p 46).

La experiencia artística que Solmarena Torres retoma va en dirección a esa comunicación contemporánea desde el arte Post-Internet, “No es extraño opinar que la virtualidad como

característica tecnológica de la comunicación contemporánea está cada vez más enmarañada con las estructuras sociales.” (Sánchez, 2010, p. 227). La discusión gira en torno a qué diálogo podemos encontrar desde el arte post-internet y la ciudad tuxtleca, en este caso la encontramos desde la *virtualidad*.

El investigador urbanista Garza (1998), menciona que la planeación de nuestro país es virtual, es decir, no se producen efectos “reales” que atiendan las necesidades de la sociedad, por lo tanto, la sociedad, sujetos se encuentra en dimensiones de confrontación y tensión, esto hace que se desestructure el campo para generar “efectos reales”.

La virtualidad como estructura tecnológica conlleva toda esta contradicción entre presencia (cuerpo) y ausencia (espíritu). Sherry Turkle ha señalado que la virtualidad permite el reencuentro con un mundo que restituye la fluidez y la multiplicidad del ser. Algo similar al espacio de la creación, o los espacios que el arte abre (Sánchez, 2010, p.232).

Nos parece que el Festival Metadatos* propuesta que presenta Solmarena Torres encuentra un diálogo con la ciudad, a partir de esa desestructuración del cuerpo material de la ciudad; el edificable, lo tangible, lo observable, para dotarla de

una sustitución virtual, un mundo virtual, que niega a Tuxtla Gutiérrez en su dimensión material para sustituirla en una dimensión simbólica, desde el puente del internet, en este caso desde la visión del arte post-internet.

En ese sentido, creemos que Solmarena Torres arma un mundo virtual, porque desde ahí, ella elige las representaciones virtuales en las que pueda interactuar o socializar, esta virtualidad puede ser un espacio y un lugar seguro. Sánchez (2010) vincula esto con una condición existencialista, “Los mundos virtuales inauguran una dimensión de esa búsqueda, de la muerte o el olvido que nosotros llamamos ausencia (p.232).

Esa ausencia se presenta en Tuxtla Gutiérrez, desde lo que Garza (1998) comenta, no hay efectos reales en la urbanidad de la sociedad mexicana, hasta la ausencia de Solmarena Torres en relación a su ciudad, en donde ve necesaria la utilización de un lenguaje virtual artístico, no le basta lo que “ve”, y experimenta un mundo ajeno sobre el mundo total, diría Sánchez (2010) “una doble sensación de espacios, se trata del paso del interior al exterior o el adentro y el afuera, la paradoja física sería pertinente llamarla. Una sensación de ruptura no muy localizable” (p.236)

Entonces, el espacio vivido e imaginado de Solmarena Torres en diálogo con su ciudad Tuxtla Gutiérrez desde su intervención artística urbana, es “La ciudad dislocada y simulada”.

“Yo en específico de la ciudad siempre me quejo cuando dicen que la ciudad es muy fea, yo no creo que la ciudad es fea, a mi me gusta mucho porque es fea, **sí es muy fea en realidad pero tiene algo caótico que lo vuelve atractivo**, que lo vuelve sublime también, nada más que camines una cuadra atrás de San Roque, todas esas calles, esos edificios, las casas que están llenas de cochambres y **a la vez** y tienen una arquitectura de los 80, 90”, que parecen vacías pero tienen personas dentro y están viviendo ahí y **coexisten en un medio que parece que no es habitable, eso esta bien bello**” (Solmarena /ENT, 2017).

Para que suceda esto, Solmarena destruye, desarticula, desestructura a la ciudad como entidad material y desde su lenguaje artístico (arte post-internet) se inventa o transforma a la ciudad. “la destrucción de la mismidad entendida como espacio del yo, y avistan la aparición del otro bajo otra forma corporal, siempre con la intervención de un medio: magia, tecnología o lenguaje” (Sánchez, 2010, p. 237).

El espacio vivido desde Luis Bautisa está en el graffiti y *street art* que realiza en la ciudad, esto le ha devuelto experiencias donde ubica a su ciudad desde la contradicción: entre la calidez de su gente y las desigualdades, violencias institucionales y sociales que no permiten a la ciudad “definirse”:

“Tuxtla es mucho yo creo, porque toda mi vida he estado aquí la neta, aquí nació toda la gente que conozco esta aquí, osea hay mucha gente muy chida aquí, hay mucha gente muy chida, quizá no hay oportunidades tan grandes o apoyos tan fuertes, pero la gente está haciendo cosas aquí y la neta, por ejemplo hablo de artistas, hay músicos, pintores no sé, de todo, artistas urbanos, un montón haciendo cosas importantes que quizá aquí no los valoran tanto, pero por ejemplo en otro lados se sabe de ellos, se habla de ellos. Hay mucho que hacer aquí antes que en otro lado, hay mucho que hacer aquí todavía en nuestro estado que podemos explotar mucho aquí, que no se ha hecho como en otros estados que ya tienen una escena definida, y aquí todavía está empezando” (Luis Bautista/ENT, 2017).

Observamos en Luis una necesidad de estar constantemente realizando intervenciones artísticas: un mural, un diseño, serigrafía, hasta la exploración musical por su

trabajo como DJ. Como a Luis le interesa concretar sus proyectos artísticos en una obra material, no encuentra actualmente conflicto de interés al trabajar o hacer uso de las instituciones públicas, gubernamentales o privadas:

“Tuxtla es mucho yo creo, me gusta estar aquí a pesar de todo me gusta estar aquí y **se que es una contradicción** pero no sé, antes quizá tenía como muchas ganas de irme ya y nunca volver, **pero sin duda estaré aquí**, podría salir y volver sin bronca” (Luis Bautista/ENT, 2017).

Luis evoca sentimientos contradictorios respecto a su ciudad, ha pensado en irse y nunca regresar, pero después se rectifica diciendo que, a pesar de todo le gusta estar en su ciudad. El proceso de adaptación espacial a la que se enfrenta como artista urbano, le ha brindado también una capacidad de moldear su manera de ver y entender a la ciudad.

“Confío en la gente, me gusta la gente de aquí, me gusta, es como, como muy cálida yo creo, he conocido otras personas y no nada que ver con la gente de aquí, es como muy unida, muy, son como muy amorosas como con su familia, con sus amistades, no sé. Tuxtla es pequeño, no se hay como una union

ahí, es como muy solidario, tiene sus partes males pues hay como inseguridad y esas cuestiones, pero creo que no ha afectado del todo como esa actitud de la gente, la gente no es apática ni nada. Es muy bonita la gente de aquí y eso me gusta” (Luis Bautista/ENT, 2017).

Recordemos el espacio percibido, pues notamos que Luis Bautista refleja esa condición pre-existente e histórica de pensar a su sociedad en comunidad. En esos lazos cálidos de amistad y de familia, que observa en “la gente de Tuxtla”, por algo, para él, su familia es muy importante y aunque basándonos en sus narraciones, él no entendía esa importancia, ahora la ubica y se aferra a eso.

Luis se ubica en el plano de la transición por lo tanto, en busca de un estilo o de una escena artística definida en su ciudad, desde la voz de esa fuerza de unión, de empatía en tensión con la otra fuerza, las desigualdades y violencias institucionales, sociales de su ciudad, como dice Luis, “la del sistema”.

Por lo tanto Luis Bautista en diálogo con su ciudad desde su IAurbana es: la contradicción. El no situarse entre: la tensión cultural del espacio percibido y del espacio concebido; genera la inquietante búsqueda del “futuro”, de la proyección, pero

otros momentos le absorbe “el presente”, hasta provocar frustración y decepción, sin embargo, como dice él: “**sin duda estaré aquí**”:

“no me gusta del todo culpar al sistema y decir el sistema tiene la culpa, y así pero de verdad es como luchar contra algo demasiado grande y sí, la gente se ha unido y eso está súper chido y eso es lo que a mí me ha gustado mucho, que la gente se da como muestra de unión y de tener conciencia de lo que pasa y de lo que quiere cambiar, y así pero es como, de repente sube, esta la gente a flote pero en corto es como ¡pum! llega ahí la mano y todos se van abajo y ahí se quedan otra vez por un buen tiempo hasta que vuelve a salir otro movimiento o alguna otra cosnigna de lucha, y vuelen a salir pero vuelve a pasar lo mismo siempre, siempre es como quedarse abajo y no se eso también me tienen un poco furstrado y es como, me decepciona” (Luis Bautista/ENT, 2017).

Desde el espacio vivido e imaginada de la ciudad desde Quique Ballinas, podemos explicarle en dos rutas que se encuentran: desde la danza contemporánea que contempla fundamentalmente el cuerpo y desde las identificaciones sexo-genéricas, donde Quique se adscribe como una persona de “una

expresión no heteronormada”, esto lo narra desde: Tuxtla Gutiérrez, “la ciudad de venas pesadas”.

“Ijole, es que Tuxtla es como un monstruo gris que se mueve muy lento, pero tiene como muchas venas y esas venas como que se mueven muy rápido. **La sangre corre muy rápido en Tuxtla**, yo siento que es eso, es como, si de pronto comenzaras a mover tu cabeza de forma muy lenta y **la gente de afuera** sólo lo ve, que se está moviendo lento pero en realidad tus neuronas están trabajando a una velocidad inconcebible. Tuxtla me parece así, es como un monstruo gigante gris, pesado, que se mueve leeeentooo, pero que **por dentro está generando un chingo de procesos**” (Ballinas, ENT/ 2017).

“La ciudad de venas pesadas”, hace de la ciudad “un monstruo gris”, una ciudad lenta, en palabras de Quique, pero es un monstruo gris desde afuera, por su comparación con “las ciudades centrales”, con “aspiraciones metropolitanas”. Porque desde adentro, la sangre está corriendo muy rápido: ahí es donde se están generando muchos procesos que sólo se podrán entender “estando dentro”:

“yo creo que Tuxtla es una ciudad con grandes aspiraciones, pero quizá en la práctica nos está fallando un poco [...] Siento

que Tuxtla es **una ciudad de extranjeros** como que nos quedamos a la mitad del mar, como que éramos de Guatemala, como que sí, como que no, como que somos de México pero como todavía no, porque nadie conoce Chiapas, por que somos el estado más pobre. **Siento que Tuxtla es una cosa que no agarra raíz**, pero esta cuestión de no agarrar raíz la ha enriquecido, que ha **buscado como su propia de voz de alguna forma**" (Ballinas, ENT/ 2017).

El planteamiento anterior nos recuerda a lo que Pillai (1999) plantea, la ciudad es un cuerpo con cuerpos y TGZ es un cuerpo con cuerpos, pero con cuerpos que no se comprenden entre sí. No es una entidad, solamente, es sobre todo, un ente, un organismo que siente, que adolece y que expresa. Desde la visión de Quique, esta ciudad adolece "una raíz" que busca su propia voz pero expresa "una ciudad extranjera", sin embargo, por dentro se están germinando otras sangres que recorren las venas lentas de ese monstruo gris, la sangre le da vitalidad, es cuestión de que esas venas fluyan.

El espacio vivido desde Gely Pacheco la enmarcamos desde el feminismo. No podemos negar que la IAurbana de Gely se ha direccionado con precisión hacia los discursos

feministas, de género y sexualidades disidentes, razón por lo que ella se adscribe como *artivista*.

Gely es la artista que tiene mayor edad a diferencia de los demás artistas presentados, 31 años, esto es importante mencionarlo ya que Gely ve, observa y opina que la ciudad tuxtleca es una ciudad “virgen” para hacer propuestas artísticas novedosas, además que ella valora “el Sur” desde esta condición geográfica a diferencia de estado del norte de México.

“Tuxtla es zona virgen para hacer muchas cosas, a diferencia de otros lugares que tienen esto como “alta cultura”. En el Sur hay más apertura, yo creo que el Sur está teniendo una propuesta, y es la pelea eterna, de la ruptura entre lo abstracto y lo figurativo [...] el Sur está teniendo una propuesta de arte emergente diferente a la que tiene el norte” (Pacheco, ENT/2017).

El trabajo de Gely Pacheco ha sido procesual y continuo, a lo largo de los nueve años que lleva viviendo en Chiapas, su trabajo a madurado y abanderado desde la perspectiva feminista. Ella se asume como feminista y gran parte de sus

intervenciones artísticas tienen que ver directa o indirectamente con esta posición política.

La experiencia e imagen de la ciudad es indudablemente múltiple, de manera que los contactos con la diferencia y la alteridad no se experimentan de manera homogénea, por el contrario, los posicionamientos de género, edad, pertenencia territorial conllevan diferencias en los modos de experimentar e imaginar la urbe (Soto, 2011, p.26).

En esa coyuntura, podemos decir que en Tuxtla Gutiérrez se ha notado una preocupación, alarma, activismo ciudadano e institucional, por cierto gremio, en atender los feminicidios y las violencias contra las mujeres.

El 18 de Noviembre del 2016, en Tuxtla Gutiérrez así como otros seis municipios más de Chiapas: Comitán, Chiapa de Corzo, San Cristóbal de las Casas, Tapachula y Villaflores, se emitió la alerta de género por la Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres (Conavim) de la Secretaría del Gobierno.

Aunque el 25 de Noviembre del 2013, la agrupación civil Centro de Derechos de la Mujer ya había solicitado la alerta, no fue hasta el 2016 cuando se emitió:

En el estado, de acuerdo a datos de la Procuraduría General de Justicia del Estado, de agosto del 2014 a 2016 se registraron 104 feminicidios. En ese mismo periodo 7 mil 720 mujeres fueron víctimas de delitos de lesiones, secuestros, violencia familiar, violación sexual, hostigamiento sexual y trata (en ChiapasParalelo, 2016).

Gely Pacheco vive esa problemática desde su experiencia, como habitante, como joven, como gestora de arte, como mujer, como feminista, practica su ciudad, desde su gestión, creación, obras, desde salir a otros lugares para regresar con más propuestas, tejiendo un proyecto de posibilidades para la ciudad Tuxtla Gutiérrez, al menos artísticamente.

“Yo me veo fuera pero trayendo nuevas ideas, Tuxtla es una ciudad que me ha dado tanto, sería como egoísta, no estaría bien irme y ya no regresar, cuando mi carrera, lo que he aprendido, lo he aprendido aquí. Hace poco fui y regresé, me fui como un mes, y me caí, lo sentí como un reclamo. Yo creo que puedes tener un punto donde es tu casa e ir conectando, pero tienes tu ancla, un lugar. **Tuxtla es mi ancla**” (Pacheco, ENT/2017).



Fotografía 74. Archivo: Ariel Silva

Fotografía: Ariel Silva / Portavoz 2014 ©

“Hacer intervenciones en el espacio público, ¡claro que inciden! ¡claro que inciden!, no vengán a decir que no aporta nada, que no sirve de nada, que todas las marchas se han apoyado con estos muros, claro que el arte y la cultura van de la mano” (Pacheco, ENT/2017).



Fotografía 75. Archivo: Ariel Silva

Ariel Silva, fotógrafo chiapaneco, capta muy bien el trabajo del colectivo *nahual* realizado en TGZ. Aquí vemos cómo estas prácticas artísticas desde los murales, narran el espacio vivido- imaginado desde la preocupación, el dolor, la angustia, la tristeza, las pérdidas y la situación de feminicidios que vive la ciudad, así como otros municipios de Chiapas.

Esa turbación se da en la vida cotidiana, de una sociedad urbana, ahí donde se desarrolla esta especificad, por lo tanto el espacio vivido de una ciudad, también se expresa en los corazones de sus habitantes, la ciudad como medio de esa representación.

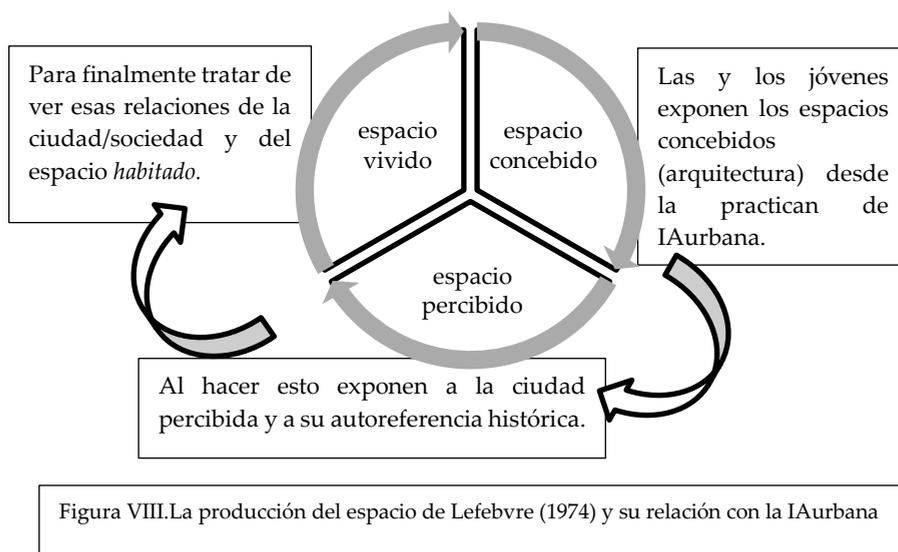
El <<corazón>> vivido (hasta el malestar y la dolencia) difiere extrañamente del corazón pensado y percibido [...]
Las localizaciones no son fáciles y el cuerpo vivido alcanza bajo la presión de la moral la turbación de un cuerpo sin órganos, castigado, castrado (Lefebvre 1974, p. 99)

La ciudad de Tuxtla Gutiérrez es el medio de la IAurbana, el medio para la acción, el medio como campo de batallas culturales, el medio como propósito, el medio

como potencia de prácticas, significaciones y discursos "de una manera de ser-hacer-pensar y vivir" la ciudad.

En ese sentido, *La producción social del espacio* desde la triada conceptual-metodológica propuesta por Lefebvre (1974); prácticas espaciales - espacio percibido; representaciones del espacio - espacio concebido; espacios de representación- espacio vivido, nos permitió desde la IAurbana, hacer hablar a la ciudad con sus habitantes: jóvenes artistas, esto resultó ser un juego: de entrar al campo-medio y apropiarlo, lo exponemos:

Figura. VIII. Procesos de: *la producción del espacio* y la IAurbana



4.4. Tuxtla Gutiérrez ¿una ciudad imaginada desde la intervención artística urbana?

El espacio vivido pone en relieve a los espacios percibidos y concebidos de la ciudad, es decir, la ciudad como medio, posee la capacidad de expresar su condición y fuerza pre-existente e histórica como sociedad tuxtleca, desde ahí la IAurbana al trastocar ese medio, el espacio concebido como una materialidad arquitectónica, despliega al denominado espacio vivido, ¿cómo coexisten?, ¿de quién? y ¿qué hay entre esos espacios percibidos-concebidos en relación con el vivido?. Lefebvre (1974) reflexiona ante esto:

¿Que hay en medio? ¿Que ocupa el intersticio entre las representaciones del espacio y el espacio de representación? **¿Quizá una cultura?** Ciertamente, pero la palabra posee una plenitud engañosa. ¿Entonces el trabajo artístico creativo? Sin duda, pero quién y cómo **¿La imaginación? Quizás, pero por qué y para quién** (p.102)

En ese sentido, sí coincidimos y podemos decir, que la IAurbana al exponer la producción del espacio, dentro de sus contradicciones, puede exponer ese juego; entra a ese campo-medio que desde la práctica de intervención, encontramos una microresistencia desde la invención de la imaginación.



Fotografía Ariel Silva / Perforce 2011

Fotografía. 76. Parte trasera de la Iglesia del Carmen. Ubicación: 5 de Mayo. Tuxtla Gutiérrez/ Archivo: Ariel Silva.



Fotografía Ariel Silva



Fotografía 77. Justicia social mexicana. 2016. Tuxtla Gutiérrez/ Archivo: Ariel Silva.



Fotografía 78. Avenida Central. 2017/ Archivo: Ariel Silva.



Fotografía 79. Jorge Escobar y Chicle. 2017/Archivo: Ariel Silva.

Appadurai (2001) menciona que “la imaginación posee un sentido proyectivo, el de ser un prelude a algún tipo de expresión sea estética o de otra índole... sobre todo cuando es colectiva, puede ser combustible para **la acción**” (1996, 10) ¿De qué acción estamos hablando? de la IAurbana en sus múltiples manifestaciones ¿Y acaso los jóvenes no son potencia, imaginación, proyección, en su forma individual y colectiva, con sus exploraciones o experimentos?

Sí lo son y por lo mismo, se pueden conocer desde ellas y ellos, desde sus prácticas, desde su manera de ser, de existir, de pintar, danzar, graffitear, gestionar, de *habitar* espacio, la construcción de una narración de su ciudad.

Los diversos flujos que vemos (de objetos, personas, imágenes y discursos) no son coetáneos, convergentes, isomórficos o espacialmente congruentes. Mantienen relaciones de disyunción. Esto quiere decir que las vías o vectores seguidos por estos diversos fenómenos tienen diferentes velocidades, diferentes ejes, diferentes puntos de origen y fin y diferentes relaciones con las estructuras institucionales en diferentes naciones, regiones o

sociedades. Por otro lado, estas disyunciones en sí mismas precipitan diversos tipos de problemas y fricciones en diferentes situaciones locales. (Appadurai, *sf*, párr.5)

En ese sentido, la producción del espacio, entendido desde el espacio vivido, pensado e imaginado, nos permitió colocar a la ciudad como medio para la IAurbana, pero además nos caracteriza y presenta a la ciudad desde la visión de los y las jóvenes artistas, quienes en sus diversos ritmos, velocidades, ejes, han ido marcando sus prácticas en el proyecto social de su ciudad.

Presentamos un mapa narrativo que tiene como propósito, localizar algunas prácticas de IAurbana de estos jóvenes artitas en la ciudad Tuxtla Gutiérrez. El mapa adquiere una fuerza mayor que ser ilustrativamente un área coloreada, adquiere un soporte que da cuenta de esa IAurbana, prácticas, metáforas espaciales y *habitados*, los puntos de partida y convergencia para la invención de una ciudad imaginada.

Llamaré a esta actividad “mapeo narrativo”, y lo definiré de manera simple y amplia: este es un intento de representar visualmente eventos que suceden a lo largo del tiempo. Esto sería mapear (en vez de presentar una imagen), porque el espacio, el tiempo y, tal vez, otros componentes de eventos también deberían de tomarse en cuenta. Así, un espacio de información visual es construido y provee una información de actividades complejas (Mamber, 2017, p.165)

Primeramente se construyó el mapa basándonos en el mapa urbanístico de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, en esa textura geográfica, el mapa será un soporte narrativo de los datos cualitativos de las narraciones de cada joven y de la localización de esas prácticas espaciales- de IAurbana.

A continuación mostramos a través de un mapa que ilustra pero que también analiza visualmente, aquellos espacios intervenidos artísticamente por Solmarena Torres; Gely Pacheco; Quique Ballinas y Luis Bautista.

Figura. IX. Mapa narrativo de intervención artística urbana de Gely Pacheco, Solmarena Torres, Luis Bautista y Quique Ballinas en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

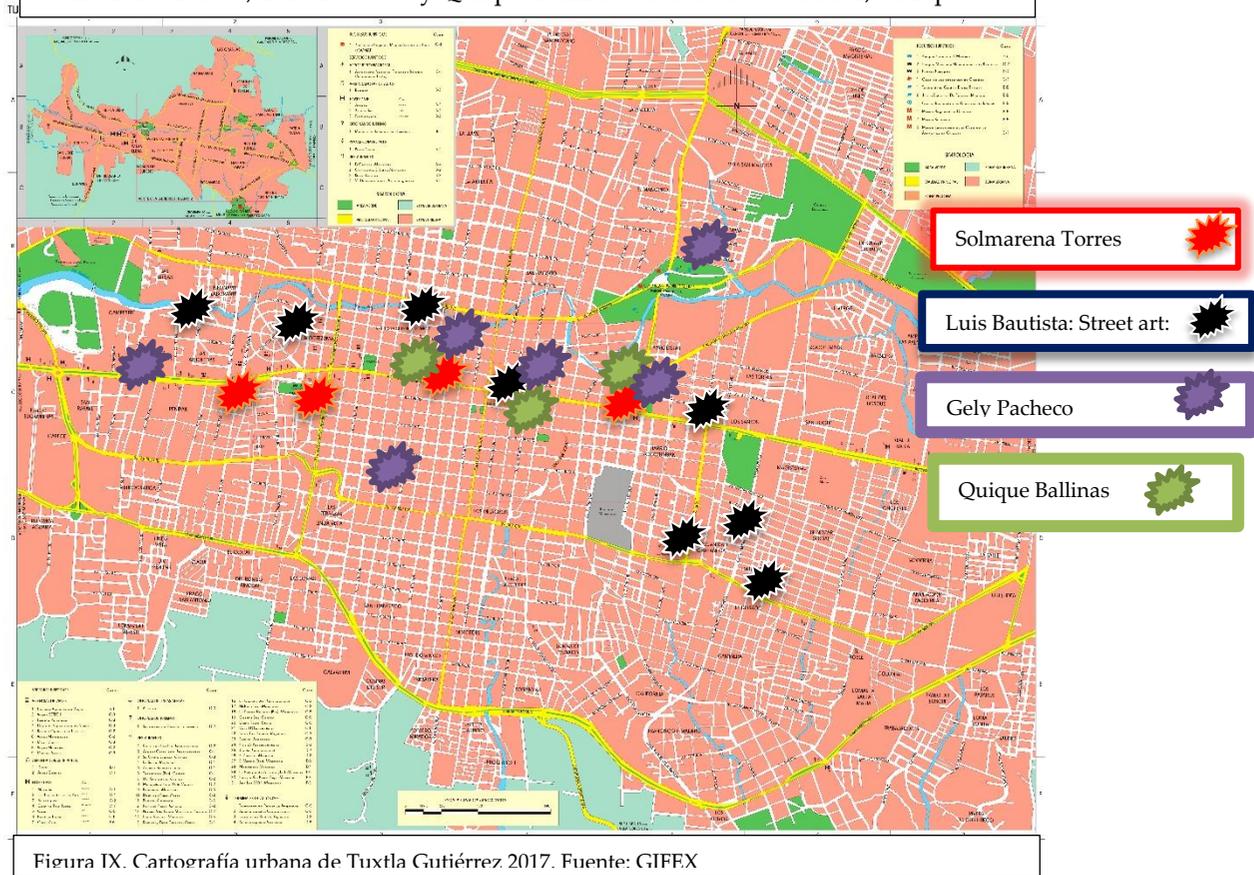


Figura IX. Cartografía urbana de Tuxtla Gutiérrez 2017. Fuente: GIFEX

Al operar en un espacio urbano que configura visualmente a la ciudad, opera también un espacio subjetivo y de experiencias de estos jóvenes artistas, por lo que estaríamos diciendo que la intervención artística urbana acciona a la ciudad como *medio* y también acciona el campo subjetivo de cada actor, por lo tanto este mapa narrativo representa esta ciudad como *medio* y la acción-operación de intervención artística urbana de estos jóvenes.

Todo este esfuerzo teórico y metodológico está basado en las preguntas de investigación; ¿cómo estos jóvenes artistas interpretan y narran la ciudad a través de la intervención artística? Y ¿cómo se reconfigura la ciudad a partir de estas intervenciones artísticas urbanas? al responder y analizar los resultados estaremos cumpliendo con el objetivo general, mostrar la relación que existe entre procesos y prácticas de intervención artística de los jóvenes en la reconfiguración de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Algo que nos parece muy importante reflexionar, es que, estas “taxonomía de los espacios”, prácticas de IAurbana, al menos desde el trabajo de campo realizado,

encontramos que se ubican desde este imaginario de la centralidad de la ciudad, es decir, las IAurbanas que observamos en el mapa se presentan en el centro de la ciudad (basándonos en la cartografía urbana), entonces, las IAurbanas de estos jóvenes para que sean visibles y reconocibles, se concentran en su mayoría en la centralidad; Boulevard Belisario Domínguez, Museo de la Ciudad, Centro Cultural Jaime Sabines, Parque de la Marimba, Parque Central, principalmente.

Es por lo tanto, complejo todavía superar esta visión y romper el esquema, por que la misma ciudad como medio y como ciudad concebida, desde sus instituciones, administración y arquitectura, condicionan –pero no determinan– estas prácticas de IAurbana, sin embargo, aunque el mapa da cuenta de esto, es precisamente esta capacidad de negociar espacialmente; de microresistir que tiene la IAurbana, lo que propicia generar nuevos modos y maneras de narrar a Tuxtla Gutiérrez.

Queda estar atentos y atentas a estas prácticas y procesos culturales que desde hace diez años aproximadamente han venido caminando en la ciudad, con

su propio ritmo y espacialidad local, orientándose a otras rutas, pero en esta constante del campo del arte.

No perder de vista la relación de disyunción, es decir, ciertas realidades de ciertos jóvenes artistas, nos dan cuenta de historias locales/prácticas globales, que en su invención e intervención artística hacen espacios, sienten espacios, construyen espacios de su ciudad, la imaginan y la practican.

Paula Soto (2011), llama “ciudad imaginada” a esa, “discusión se sitúa en las percepciones, ideas, esquemas mentales y representaciones espaciales que las mujeres construyen de los lugares en la ciudad, en particular se aborda el sentido del lugar, el paisaje y los espacios del miedo” (10), en ese sentido, para nosotros, desde la perspectiva de la IAurbana que hemos estado construyendo, serán desde los espacios *habitados*, esa construcción que trastoca la existencia y condición creativa del artista; a sí como la IAurbana trastoca el espacio percibido, concebido, vivido e imaginado, que se materializa a partir de ciertas prácticas creativas-artísticas a una ciudad imaginada.

CONCLUSIONES

El reto de narrar-se y narrar la ciudad desde los estudios culturales y la intervención artística urbana

Este trabajo de investigación abona al campo de los estudios culturales *urbanos* en Tuxtla Gutiérrez, desde las relaciones y las tensiones entre las artes, las/los jóvenes, el espacio urbano, la ciudad, tal como lo planteamos en la introducción Figural, en este caso “lo cultural como espacio de cruce y encrucijadas entre lo político, lo económico y lo simbólico” (Silva en Nelly, 2010, 84).

Los estudios culturales urbanos en América Latina, según Chaves (2013), comenzaron de la mano de José Luis Romero, Antonio Rama y Richard Morse¹⁰, a finales de los años 70's, “Si bien desde posiciones enfrentadas, los tres pondrán en el centro del debate sobre **la cultura urbana** el

¹⁰ Por mencionar, José Luis Romero con *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976); Antonio Rama con *La ciudad letrada* (1938); y Richard Morse con *Los intelectuales latinoamericanos y la ciudad* (1978).

papel de los intelectuales y **los artistas** en la conformación de las matrices de comprensión y de transformación social” (Chaves, 2013, 220).

Durante esta experiencia de la realización de tesis, comenzamos planteando que la intervención artística dinamiza procesos culturales en las dimensiones: jóvenes, ciudad y espacios - *los otros espacios*. En ese trayecto recurrimos a métodos específicos para abordar la IA (intervención artística), narraciones de los artistas (entrevista a profundidad); narrativa espacial (estrategias, tácticas y emplazamiento) y el conocimiento de la ciudad a partir de *la producción del espacio* (Lefebvre, 1974), todas desde la coyuntura de las intervenciones artísticas.

En ese proceso nos dimos cuenta que nos faltaba recuperar *lo urbano*, entendido como la impronta social, económica, cultural y simbólica de una sociedad en su relación con la ciudad, y que desde lo espacial, ubicaba las prácticas artísticas de las/los jóvenes artistas en espacios específicos de su ciudad. Por lo que en esa revisión teórica y en esa necesidad de complejizar la trama de análisis, la

idea de intervención artística pasó a ser intervención artística urbana (IAurbana).

Esto cubría la claridad de exponer que la intervención artística urbana se producía en una ciudad pequeña y local como lo es Tuxtla Gutiérrez (TGZ) frente a las “megaciudades” o “metrópolis”.

La nomenclatura de IAurbana también delimita y marca las diferentes percepciones de *las artes* acreditadas y universales, es decir, estamos hablando de prácticas artísticas desde Tuxtla Gutiérrez, desde sus jóvenes, desde los contextos.

Será precisamente en esa contextualización lo que caracterizará los Estudios Culturales de América Latina a los de Birmingham, los Estudios Culturales de Colombia a los de México, los Estudios Culturales del Colef en Tijuana a los de la Mec en Chiapas, el ejercicio sería entender cuáles son las circunstancias contextuales e históricas en donde abordaríamos nuestros análisis e interpretaciones, en este caso desde la ciudad Tuxtla Gutiérrez:

Los Estudios Culturales son contextuales teóricamente porque no están garantizados por la citación de ciertos autores, ni se derivan mecánicamente de la utilización de unas teorías sobre la cultura y el poder. Son contextuales políticamente ya que lo que en un contexto determinado puede ser políticamente progresista, en otro puede ser abiertamente reaccionario (o, tal vez más fácilmente encontrable, mezclas de ambas al tiempo), por lo que hay que hacer el trabajo de investigar los ensamblajes de fuerzas concretas en aras de orientar las intervenciones políticas relevantes (Restrepo, en Nelly Richard, 2010, p 110-111).

Esa diversificación de lecturas e interpretaciones que podemos encontrar en los estudios culturales desde diferentes latitudes, concentra un legado, “el carácter político y conflictivo de la cultura, así como el carácter culturalmente constitutivo de la política y de la economía” (Grimson, en Nelly Richard, 2010, 19), es en esa oportunidad donde hemos implicado el concepto de *lo urbano*.

Para nosotros *lo urbano* se cruza como una realidad espacial de la ciudad y sus habitantes que merece nuestra

atención, desde los estudios culturales, armar un debate en torno a la necesidad de reconceptualizar una definición de la ciudad, ya hay trabajos desde hace dos décadas (por lo menos) haciendo esta labor¹¹.

De igual manera podemos encontrar trabajos de tesis, por mencionar por ejemplo: Zonificación Sísmica de la Ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (Ordoñez, 2013), Manejo y disposición final de los residuos sólidos municipales en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (Villalobos, 1996) y libros como Bosquejos históricos de Tuxtla Gutiérrez (Castro, 2017).

Sin embargo, en esta ocasión es desde la coyuntura de los estudios culturales con el objeto de estudio, intervención artística urbana de jóvenes en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, la aportación que hacemos para una construcción narrativa de la ciudad vista desde *lo urbano* implicándose con las narraciones de los jóvenes y sus

¹¹ En América Latina encontramos desde Argentina a Ana Falú con su red latinoamericana *Ciudades más seguras para las mujeres*, en México los de Paula Soto con *La ciudad pensada, la ciudad vivida, la ciudad imaginada. Reflexiones teóricas y empíricas* (2011), o los de Ángela Giglia con *Entre el bien común y la ciudad insular: la renovación urbana en la Ciudad de México* (2013), la misma Rossana Reguillo con *Lotería Urbana: un juego para pensar la ciudad* (2001).

prácticas artísticas y discursivas en el espacio urbano de la ciudad.

La IAurbana siendo nuestro objeto de estudio, resultó ser el pretexto y motivo para después señalarnos que la ciudad, como escenario de acontecimientos y proyecto social cargado de heterogéneos espacios, necesita recuperar su estudio e importancia para los estudios culturales urbanos.

Quizá entre líneas estamos confrontando la postura ética y política del investigador, como joven y como tuxtleca, la preocupación de ¿Cómo es el proyecto de ciudad de Tuxtla Gutiérrez? y ¿hacia dónde se dirige?.

Nos importa la ciudad, sus habitantes, su edificación arquitectónica, su planeación urbanística, su sociedad, sus actores y las acciones políticas de la ciudadanía, su educación, su economía, por que es en esta contemporaneidad, como dice Mumford (1957), la ciudad (después del lenguaje) es la obra de arte más grande, (Virilio, 1997) la mayor forma política de la historia y la referencia de su habitar del hombre -y la mujer-.

Como joven investigadora y como *tuxtleca*, nos cuestionamos cómo continuar el estudio de la ciudad, específicamente el de Tuxtla Gutiérrez. Cómo interpelan la geografía, la arquitectura, las artes, los estudios urbanísticos, los estudios regionales, entre otros, así como las técnicas de investigación: la cartografía, los mapeos, las estadísticas, cómo plantear el estudio, desde los imaginarios, las representaciones, desde las prácticas, es decir, cómo delimitar y trazar las posibles rutas para futuros estudios en este marco.

La siguiente Tabla 13. ejemplifica cómo fue ese proceso de recuperar propuestas desde diferentes disciplinas para trazar el trabajo de investigación presentado:

Disciplinas desde:	Aportaciones teóricas	Aportaciones metodológicas	Análisis y reflexiones
Investigación artística	-Arte desde lo experiencial -Movimientos artísticos: técnicas, discursos, obras.		
Geografía	-Geografía social	-Mapeos narrativos	
Estudios urbanos	-Ciudad, espacios urbanos y espacios públicos		-La ciudad pensada, vivida e imaginada

	-“Producción del espacio” de Lefebvre (1968)		
Antropología		-Entrevista a profundidad -Registro visual fotográfico	
ESTUDIOS CULTURALES	-Formación -Experiencia -Subjetividades -Jóvenes -Poder espacial -Prácticas culturales: artes	-Narrativas como método de obtención y análisis de datos -Estrategias-tácticas y emplazamientos como categoría de análisis para la narrativa espacial	-Mediaciones -Consumo cultural -Identificaciones sexo-genéricas -Identificaciones de representación -Ritmos espaciales del proceso creativo- <i>Artistización</i> de las políticas urbanas

Tabla 13. Aportaciones teóricas y metodológicas recuperadas desde disciplinas para este trabajo de investigación.

Esto nos llevó a advertirnos que aún hay residuos del “principio del estudio de la ciudad”, el de una visión progresista y funcionalista (proyecto moderno), al menos en Tuxtla Gutiérrez, y pudimos también dar cuenta de esa visión en el mapeo narrativo que señala que las IAurbanas de estos jóvenes, al menos durante el trabajo de campo, fuer desde una centralidad, una localización central de la ciudad.

Esto originó en el investigador una autocrítica que hacemos (desde los estudios culturales), el de retomar categorías de análisis de Europa, sin caer o repetir un diagnóstico desde “convicciones modernistas”, que posiblemente no corresponden a la realidad tuxtleca (apoyándonos en Flores Flores (2007)).

En este caso se recurrió a categorías de análisis del estudio de la ciudad y prácticas espaciales desde los trabajos de Lefebvre (1968), De Certeau (1996), de Foucault (1984); con *producción del espacio*, tácticas-estrategias y emplazamientos, respectivamente. En el proceso de investigación hicimos un ejercicio de jugar con las categorías a partir de la historia, condición social urbana y del proyecto que tiene Tuxtla Gutiérrez como ciudad, esto que nos menciona Restrepo (en Nelly Richard, 2010):

Los Estudios Culturales son contextuales teóricamente porque no están garantizados por la citación de ciertos autores, ni se derivan mecánicamente de la utilización de unas teorías sobre la cultura y el poder. Son contextuales políticamente ya que lo que en contexto determinado puede ser políticamente progresista, en otro puede ser

abiertamente reaccionario [...] por lo que hay que hacer el trabajo de investigar los ensamblajes de fuerzas concretas en aras de orientar las intervenciones políticas relevantes (p.110)

En aras de orientar este trabajo de investigación, fue que sumamos fuerzas desde categorías y aportaciones teóricas desde autores europeos (que han tenido una fuerte aportación a los estudios culturales), pero también desde la contextualidad y especificidades de la política del arte y de problematizaciones culturales, políticas y sociales que viven cada joven artista y Tuxtla Gutiérrez.

Nos parece que es una de las riquezas que encontramos en este trabajo, concluir en lo que señala García Canclini (en Gorelik, 2004), habría que distinguirse a las ciudades europeas de las latinoamericanas, habría que descentralizar a la invención de las ciudades que corresponden a un proyecto moderno europeo, frente a las ciudades latinoamericanas que en su afán de *modernidad*, no contemplan las realidades de la vida cotidiana y de la historia de sus propios países de América Latina, en el

sentido de la planeación urbanística y el proyecto social que es la ciudad.

No se trata de eliminar teórica-metodológicamente las aportaciones de Lefebvre (1968), De Certeau (1996), de Foucault (1984), de geógrafos como Soja (1989), de urbanistas como Lynch (1996) o Virilio (1997), la apuesta sería, que en la complejidad de estos estudios podamos cuestionar los roles que tienen esas categorías que nacieron de problematizaciones ubicadas en otro tiempo-espacio-historias-actores-sociedad.

Cómo jugar con esas categorías de análisis, y que esto nos dé pauta para un comienzo, quizá desde una renovación conceptual o quizá desde apuntar desde los estudios culturales, como lo ha venido trabajado Soto (2011), otros objetos de estudio, como la ciudad Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

En esa pretensión y motivación causada por esta tesis, el ejercicio introspectivo que realizamos como investigadores, interpeló y contribuyó a construir una narración de la ciudad y las prácticas del espacio de

jóvenes, ambas desde la IAurbana como objeto de estudio y como detonante de estas conclusiones.

A sí mismo problematizar a la ciudad, a los/las jóvenes, a sus espacios, desde la IAurbana en Tuxtla Gutiérrez, nos permitió reconocer los alcances y las limitaciones a la que nos enfrentamos, cuando decidimos que el eje articulador de toda esta investigación fuera la IAurbana: desde la teoría, desde la metodología y desde el cumplimiento con los objetivos de la tesis. Por lo que a continuación exponemos, estos alcances, limitaciones y posibilidades como resultado final de todo este trabajo de tesis.

Intervención artística urbana como categoría de análisis: alcances, limitaciones y posibilidades

La reflexión final sobre qué estamos entendiendo por IAurbana ha tomado consideraciones de los momentos del arte que presentamos en el capítulo I, desde su universalidad con las escuelas y cánones artísticas como el *impresionismo*, las *vanguardias*, hasta las contemporáneas como el *artivismo* o *street art*, así como las creaciones y

posturas políticas de artistas de Latinoamérica, caso México, Chile y Brasi.

Por lo tanto, nuestra reflexión final sobre qué estamos entendiendo por intervención artística es, ese acto y situación de una realidad histórica y artística donde el artista, potencializa, aprovecha y produce creaciones u obras, impulsadas por el interés y la necesidad de expresar, comunicar y experimentar un espacio practicado a partir de procesos artísticos, en este sentido, la actuación de los artistas, es decir, sus intervenciones pueden incluir todo tipo de propuestas, técnicas, formas, contenidos, soportes y objetos artísticos.

Las intervenciones artísticas urbanas, aspiran a un estadio contestatario y de crear reacciones o efectos en la sociabilidad de las y en las ciudades, en sus habitantes, así como alterando las morfologías físicas o arquitectónicas de una ciudad, por lo tanto, las intervenciones artísticas urbana también ejercen una capacidad explotaría, de análisis y de reflexión para proponer y quizá irrumpir la vida cotidiana, desde problemáticas sociales hasta las inquietudes propias de los y las artistas.

La finalidad es traspasar las barreras culturales, políticas y económicas que les separan, inventar nuevas formas de representación y, al mismo tiempo, interrogar la calidad de vida social interpretando las operaciones realizadas en la ciudad (Fernández Quesada, 2005, p. 222).

La intervención artística urbana en este trabajo, funcionó como un móvil (más) situado y en desplazamiento espacial y artístico, que a través de las artes de hacer arte de las y los jóvenes creadores o artistas, recuperan o liberan las formas y estilos del juego de una sociabilidad urbana, es decir, narran la ciudad, por lo que ese carácter de urbanidad la traduce como intervención artística urbana.

La intervención artística es consumo y producción por parte de estos jóvenes, es dialéctica mediada por los procesos de globalización y capitalismo, “Los procesos de globalización y las nuevas maneras de ver el consumo se acompañan, también, de formas distintas de abordar el estudio de los medios y los espacios de consumo” (Bermúdez, 2001, 2).

En el campo del arte los artistas tienen una formación profesional o empírica que los introduce al campo y dependiendo sus intereses, van moldeando su camino y sus producciones artísticas. Esto puede llevar años y cruza con las otras experiencias de vida y social que tienen los artistas, que va desde el ser joven, ser adulto, anciano, estas categorías desde lo etario infieren cargas sociales y culturales que influyen o permean al artista en su quehacer.

Lo que necesitamos son formas de entender los procesos culturales propios del siglo XXI, que se alejen de las nociones estáticas minoritarias y elitistas de la <<cultura>> como una elaboración, representación o apreciación de objetos artísticos especiales o únicos (Willis, 1998, p.98).

La problemática va más allá de estos planteamientos, partimos ahora de la existencia material y simbólica de nuestras ciudades, ciudades que se ubican en el paradigma capitalista y neoliberal, por lo que las ciudades, en sus espacios públicos- urbanos con sus habitantes, en este caso jóvenes artistas, se enfrentan a nuevas formas de construir

ciudad, con retos y desafíos, pero también con posibilidades y alcances.

Este trabajo de investigación se aproxima a específicos actores jóvenes artistas, desde sus particulares concepciones, interacciones, construcciones, identificaciones y en su relación con los espacios urbanos y grupos sociales de su ciudad, estas entran una narración que responde a su ciudad Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Sin embargo, como lo que nos ocupa es construir una narrativa que de cuenta de cómo es la ciudad de TGZ desde la visión de los/las jóvenes artistas, y en el análisis de la producción de IAurbana de cada uno, el debate se orientó a tres conclusiones centrales que denominamos de la siguiente manera:

1. Un diálogo entre la ciudad y la IAurbana
2. Entre lienzos, burocracia y autogestión: el panorama artístico de los/las jóvenes en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
3. *El habitar* de jóvenes artistas desde la IAurbana en Tuxtla Gutiérrez

Un diálogo entre la ciudad y la IAurbana

Puesto que las ciudades serán los escenarios de los procesos culturales enmarcadas en una vida política y economía de una sociedad específica, donde se pueden conocer las relaciones y tensiones de las minorías de la ciudad. Es decir, es en la misma emergencia del hacer ciudad, donde se va reflejando las ausencias que no contempla el proyecto ciudad, en una homogenización de historias y diferencias, por una centralidad unidimensional, es ahí en ese paradigma donde la IAurbana nos permitió dar cuenta de los procesos culturales de jóvenes habitantes de la ciudad, que en su experiencia y formación como artistas o creadores, pudimos aproximarnos a la manera de ser ciudad en Tuxtla Gutiérrez, TGZ.

En una ciudad como Tuxtla Gutiérrez, dominada por una economía comercial basada en bienes y servicios, con un campo laboral predominantemente por una clase burocrática, con una historia que se ha intentado negar como la de los zoques, con una proyección de “ciudad moderna y capital” de uno de los estados más pobres y con

mayor rezago educativo en México¹², hablar de arte y de artistas es complejo.

A diferencia de estados como Oaxaca, Zacatecas, Guadalajara o ciudades como San Cristóbal en Chiapas, es en ese mismo estado, su capital, la ciudad de Tuxtla Gutiérrez donde no hay una predominación de galerías de arte, ni muchos museos, esto se debe al consumo de las artes por la sociedad, sumándole a la calificación del trabajo de las instancias públicas y gubernamentales, que de paso tienen la responsabilidad de orientar políticas culturales para su sociedad.

Pero que en el proceso de esas acciones, se pierden en cuotas electorales, como está sucediendo en la ciudad tuxtleca o como lo ejemplifica María Cristina García Cepeda¹³, con programas de “demagogía” y “asistencialismo”.

¹² Consultar en

http://www.coneval.org.mx/coordinacion/entidades/Chiapas/PublishingImages/Chiapas_Cuadro1.JPG

¹³ Respecto a la crítica que hace con la Ley General de Cultura: Pantallas o Vales de Cultura de la Secretaría de Cultura en México.

Uno de los retos a los que nos enfrentamos para visibilizar ese diálogo entre la IAurbana y la ciudad, es la imagen, fue necesario recurrir a fotografías que dieran cuenta de las IAurbana, porque a pesar de estar ahí, son invisibles para unos tantos.

De igual manera, la traducción más efectiva de IAurbana para visualizar a esa ciudad imaginada, era desde el graffiti o *street art*, relegando a la participación de la danza contemporánea, del performance y de la gestión de proyectos, porque estos últimos tienen un *ritmo espacial*, que se sucita en el aquí y ahora, su único registro es desde fotografías, a diferencia del *street ar* y *graffiti*.

Por lo que podemos decir que, a pesar de los años, de los nuevos modos y maneras de IAurbana, sigue siendo el *street ar* y *graffiti* la inmediata referencia de intervenciones artísticas y la inmediata visualización de una ciudad imaginada, pero hay que tener cuidado sobre eso, la IAurbana no es sinónimo de arte urbano, aquí dimos cuenta, localmente, de las otras maneras de hacer IAurbana.

Cuando la intervención artística urbana sucede en la ciudad es porque hay una representación, “no de la ciudad, sino la mirada con la cual esta misma ciudad es observada”, (Fernández Quesada, 2015, 224), la intervención artística urbana nos permite construir el ojo que mira a una ciudad, a sus habitantes y a su sociabilidad, es decir, la intervención artística construye nuevas maneras de mirar, percibir, imaginar, sentir y vivir a la ciudad y a sus habitantes a través de expresiones artísticas, son pues pulsiones de la ciudad que provoca efectos en los artistas.

Por lo tanto, las intervenciones artísticas urbanas se significan de diferentes maneras a partir de contextos específicos, desde espacios, tiempos, sociedades, ciudades, problemáticas sociales y desde los mismos artistas que, resultan ser en suma contextos microdiferenciados.

No es lo mismo significar la intervención artística en Barcelona como en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, hay una serie de procesos y circunstancias diferenciadas que permiten o no desde el arte, dinamizar acciones, situaciones, medios y apropiaciones que corresponden a esos contextos inmediatos.

Por otra parte, también creemos que independientemente del contexto, la capacidad de ejercer una acción, este caso una acción creativa y artística, se produce, se imagina, se inventa, se crea y se vive en cada uno de nosotros, porque en algún momento de nuestras vidas, en el contexto que vivamos, podremos enfrentar ciertas necesidades que nos hagan dislocare e inventar y crear formas de satisfacer esas necesidades, podríamos decir que tenemos un poco de artistas, solo que a veces no lo sabemos o no lo entendemos.

Puesto que las ciudades serán los escenarios de los procesos culturales enmarcadas en una vida política y economía de una sociedad específica, donde se pueden conocer las relaciones y tensiones de las *minorías de la ciudad*.

Es decir, es en la misma emergencia del *hacer ciudad*, donde se va reflejando las ausencias que no contempla el proyecto ciudad, en una homogenización de historias y diferencias, por una centralidad unidimensional, es ahí en ese paradigma donde la IAurbana nos permitió dar cuenta de los procesos culturales de jóvenes habitantes de la

ciudad, que en su experiencia y formación como artistas o creadores, pudimos aproximarnos a la *manera de ser* ciudad en TGZ.

Desde lo incierto. Entre aerosoles, burocracia y autogestión: el panorama artístico de los/las jóvenes en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

El panorama que a continuación describimos está basado en los hallazgos anteriormente analizados, producto de las narraciones de Quique Ballinas, Solmarena Torres, Luis Bautista y Gely Pacheco, a quienes a continuación nos referiremos como jóvenes creativos y no como “jóvenes artistas”, pues ellos y ellas no se ubican ni se representan desde esa “etiqueta”.

Sin embargo, nosotros sí consideramos que sean artistas, desde la clave urbana- experiencial que se reflejan en los espacios urbanos de la ciudad, así como en la posibilidad de reinventar e imaginar proyectos visuales que expongan las texturas de su sociedad.

De igual importancia, las reflexiones que a continuación presentamos son producto de un seguimiento de la escena artística local desde hace diez años, movidos por el interés y gusto personal, así como desde la investigación. Es importante señalar que estos jóvenes viven transversalidades económicas y políticas, pero desde el campo de las artes, lastimosamente, impera más el factor económico, este factor traza las rutas de estos jóvenes, quienes en un afán creativo, artístico, algunos destacan sobre otros, sorteando sus realidades para poder alcanzar un objetivo dentro de las artes.

Otros no tan afortunados, se pierden en ese *bluf*, en esa nube del ideal artístico. Los entrevistados han sido egresados de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Unicach, Luis Bautista y Gely Pacheco estudiaron Licenciatura en artes visuales, Quique y Solmarena Gestión y promoción de las artes, licenciaturas pensadas en la profesionalización de las artes, el artista y los procesos de gestión.

¿Qué están haciendo estas escuelas con la profesionalización de las artes en las y los jóvenes?, ¿Qué

sentido ofrece ser un profesional de las artes cuando hay un nulo campo laboral?, ¿Contemplan estas carreras los retos laborales a los que se enfrentan sus egresados? ¿De qué manera? o ¿la importancia sólo radica en cuántos alumnos matriculados se logran al año? Esto es sólo respecto a la profesionalización ofrecida por la universidad pública.

Nos percatamos, que no es suficiente tener una “profesionalización de las artes”, ni es suficiente tener un Coneculta, ni una beca Pecda o Fonca, como lo comenta Gely Pacheco. Para que estos jóvenes vivan las condiciones para *llegar a ser* los artistas que buscan ser. Sin embargo, aquí está la sustancia que nos compartieron los y las jóvenes que participaron en este trabajo de tesis, que sí se puede y que también no se puede, que en la totalidad del proceso artístico, siempre se lleva una apuesta, un riesgo y que vale la pena aventurarse

La siguiente reflexión es de una “cuota de arte” en la agenda que en los últimos años ha tenido mayor relevancia y apoyo económico en Tuxtla Gutiérrez. Hemos observado, una intensa capitalización de las expresiones artísticas de estos jóvenes para darle un rumbo a la ciudad desde el

campo del arte, genuina o no genuinamente, un rumbo que pretende vincularse con la sociedad, con el gremio artístico y nada más, es decir, no hay un proyecto a largo plazo, no hay una visión ni misión desde la agenda para el campo del arte ni para estos jóvenes, lo que hay son oportunidades políticas de lograr una “cuota de arte” que sea funcional para los proyectos actuales y nada más.

No hay un proyecto articulador, les es suficiente ofrecer materiales como pintura, aerosoles, bardas, muros, sin llegar a la complejidad del problema. Aunque hay buenas intenciones la realidad es que los y las jóvenes artistas de Tuxtla Gutiérrez, siguen enfrentando los mismos retos y ahora una “**artistización** de las políticas públicas” en Tuxtla Gutiérrez, el lugar del arte en las políticas culturales de una ciudad, parte del proyecto cultural que tenga ese macrocontexto, la nación.

A sí mismo compartimos también la preocupación de Pastor (2003) y de otros más como Sergio Rojas (2003) y Francisco Brugnoli (2003), cuando colocan al artista en este escenario de “políticas de la representación y el

espectáculo”, del “Proyecto cultural” de cada nación, o de las llamadas políticas culturales.

Estas no se hacen en la academia, son los gobernantes quienes apoyados por la academia pueden propiciar un paradigma diferente y no repetir la de una política cultural unitaria frente a un México que es plural. Por que aquello que se le consideraba disruptivo o de irrumpir el espacio urbano, se vuelve parte del sistema orgánico de las naciones o en este caso de Tuxtla Gutiérrez y se da el riesgo de perder esa especificidad o esa diferencia que maximizaba la capacidad de tener un poder crítico o de remover a una capa social.

La artistización de las políticas culturales están orientado a darles una visibilidad a esos artistas pero también se les domestica para ser útiles, entonces ¿qué pasa con ese potencial crítico que tenían?

Encontramos por ejemplo los estímulos, programas, becas como Pecda, Fonca, bajo la tutela de Coneculta, Conaculta, por mencionar, en principio reproducen la idea de *las bellas artes*, ofreciendo cobijo y facilidades a “la esfera artística” de la que hablaba Quique, mientras tanto *los otros*

artistas, también pueden acceder a estos estímulos pero se enfrentan a “los de la monopolización de las artes”. Personajes al final de cuentas, que desfilan con sus obras musicales, pictóricas, teatrales, entre otras para ofrecer un entretenimiento a la otra esfera política.

Esto molesta, entristece y enfrenta a los artistas y creadores ajenos a estas esferas, lo que creemos produce dos cosas: 1. Intentar colarse en “la esfera” o “morir en el intento”; 2. Sin ser idealistas, ser independientes cuando se tenga que ser y cuando no, pues no. Ambos caminos son infortunios, sin embargo, hemos observado que la constancia y el gran interés de parte de algunos artistas, los ha llevado a buenos resultados, pocos pero buenos resultados.

Habitando espacios

poéticamente habita el hombre y la mujer. Hölderlin.

Le pese a quien le pese, creemos que el arte sigue siendo una posibilidad de existencia que libera el sentido de *llegar*

a ser del hombre y de la mujer, que en práctica y proceso seconjuga la condición existencial del creador, con la condición humana de su sociedad, para finalmente arrojar una obra de ese *llegar a ser*.

Durante el trabajo de campo, recorrimos lugares de esa actuación, espacios urbanos como: la calle, los puentes, bardas, parques, así como otros espacios donde realizaron talleres, festivales, exposiciones, todo esto con el fin de conocer quiénes son estos jóvenes artistas, cómo son sus procesos creativos (desde la planeación o la elaboración de un bosquejo, la gestión de recursos hasta los ensayos), cuáles son sus obras o expresiones, qué significado tienen los espacios urbanos y la ciudad para ellos.

Fue en ese contacto del proceso creativo donde desde esa construcción de practicar el espacio, es decir el *habitar* el espacio, encontramos otra manera de entender a los y las jóvenes creadores, a la IAurbana y la ciudad.

Las y los jóvenes no sólo intervienen espacios urbanos (físicos y públicos) como hemos visto, también significan otros espacios: espacios íntimos, propios, de sus historias,

de sus encuentros, de sus enfrentamientos, crean su *habitación propia*, diría Virginia Woolf.

El espacio que habitamos visto desde la IAurbana, nos acerca a la reflexión “somos el espacio al practicarlo” que inventa “esos otros espacios, una suerte de contestación a un espacio mítico y real del espacio en que vivimos” (Foucault, 1984, 47). Los jóvenes artistas en la práctica de la IAurbana producen espacios míticos y reales; míticos porque inventan, imaginan y plasman; reales porque se ubican en un espacio de la ciudad que es “visible”.

En Tuxtla Gutiérrez, la IAurbana es relativamente un fenómeno sociocultural latente y fresco para la población tuxtleca, como público, es decir, las intervenciones artísticas urbanas han estado desde hace más de diez años, sin embargo, en los últimos años ha tenido una visibilidad mayor, en gran medida por la politización de las artes desde la instancia gubernamental.

Respecto a otros contrastes como Barcelona en Europa (punto de referencia universal del arte urbano), o países como Colombia, Brasil o Chile en América Latina, la IAurbana en TGZ, se encuentra en un proyecto de

incertidumbre por la comprensión y apreciación de su sociedad, es decir, los retos ya no son “hacer intervención artística urbana”, sino, que sea aceptada, apreciada, valorada por una sociedad que apenas está visibilizando el poder espacial de estas intervenciones.

A pesar de todas las tensiones que atraviesa el joven creador para sus intervenciones artísticas urbanas, podemos decir que, esto va seguir desarrollándose, ahora como un proyecto donde contempla a la ciudad como un **medio** –que ofrece pero que condiciona-.

Además las “mancuernas” entre lo gubernamental-institucional y lo independiente, pueden prolongar esa visibilidad de la IAurbana en la ciudad tuxtleca, con la posibilidad de construir otros posibles escenarios diferentes a lo ya comentado.

Respecto a este joven creador, la IAurbana en la ciudad, es un proceso de *hacer* primeramente, porque está condicionado y mediado por instancias gubernamentales o de iniciativa privada, una lógica capitalista.

Y aunque estos condicionamientos también han sido aprovechados por ciertos jóvenes, -desde sus

emplazamientos, estrategias y tácticas-, para lograr *ser*, algunos muy claros en sus obras y expresiones, otros aún en la búsqueda, hacen camino y ahí está el campo de lo posible.

No negamos que hay fuerzas que cercan la posibilidad de elegir *ser*, pero el arte en su magnífica expresión de creatividad del espíritu humano, permite minúsculamente o efímeramente, llegar a *ser*, un *ser* que se ha venido construyendo desde un *hacer*.

Un *hacer* cuestionable si pensamos que, ese poder desde lo institucional, o desde el poder de la autogestión, o desde ambas, estos jóvenes siguen, desde hace ya más de diez años siendo participes de una escena artística en Tuxtla Gutiérrez, desdibujada, inconstante o difuminado, siguen teniendo problemas económicos, personales, sociales, laborales, pero también siguen cultivando *su manera de ser* en el mundo.

Podremos cuestionarles si son artistas o no, podremos cuestionarles si se irán de Tuxtla Gutiérrez o no, podremos cuestionarles si su obra de arte tiene calidad o no, pero lo que no podemos cuestionarles es, el por qué a pesar de la

realidad de la escena artística en el que viven en su ciudad, siguen apostando por sus ideas, siguen apostando por su creatividad, siguen apostando por sus procesos artísticos, siguen apostando por querer seguir estudiando algo relacionado a sus disciplinas artísticas, siguen apostando a realizar festivales, eventos o exposiciones, con público o sin público, siguen abriendo espacios independientes, también se siguen cerrando.

Y cuando nos preguntamos, ¿Por qué siguen?, nos encontramos con respuestas como, “no me veo haciendo otra cosa” (Luis Bautista, 2017), “esto es mi trabajo, mi pasión” (Pacheco, 2017), “es mi forma de vida” (Ballinas, 2017), nos cuesta a algunos entender esas respuestas, nos cuesta asimilar el significado que tiene el arte para estos jóvenes y sobre todo nos cuesta observar cómo alguien *eligió ser* sabiendo que el camino está lleno de lodo. Eso es *habitar*.

Habitamos para ocupar un espacio físico, público y urbano, pero también *habitamos* desde el cuerpo, desde la experiencia, con objetos o prácticas, con nuestro lenguaje, que puede ser artístico como la IAurbana.

El *habitar* es la dinámica entre el *ser* y *hacer*. Un *hacer* condicionado por el *statu quo*, pero que a pesar de ello, no alcanza a cercar *el habitar* de cada joven, porque esos espacios son inexpugnables, porque quien les otorgó existencia fueron experiencias concretas de sujetos específicos, con actividades y prácticas de creación de sí mismo-sí misma. <<forjadores de nosotros mismos>>.

Gutiérrez (2010) señala que se da “la relación que cada enunciado mantiene con otros, está cargado de una pluralidad de sentidos que puede resultar confusa” (2), es decir, los/las jóvenes codifican sus experiencias en el espacio desde un lenguaje artístico que tiene relación con espacios físicos, prácticas artísticas específicas y su ciudad, estas acciones actúan en el texto de su ciudad para coexistir con una intertextualidad de cada joven.

Podríamos decir que el espacio *habitado* desde ahí, responde a un carácter ontológico, pues en ese “registro de la representación” hay una subjetividad que responde, “al intento de volver a conceptualizar el fenómeno psíquico en una ontología propia del tipo de organización y procesos que lo caracterizan” (González, 2002, 65). Es por lo tanto

también la IAurbana en ese *habitar* el espacio, una señal ontológica espacial de quien la produce.

Habitar el espacio es pues un recurso metafórico para poder introducirnos en esa complejidad de tramas de sentidos y expectativas que tienen estos jóvenes sobre sí y sobre sus obras, es decir, en el *habitar* desde la IAurbana, se requiere una codificación para entenderla, al ser un ejercicio político por alterar el espacio urbano, encontramos que hay un lenguaje significativo para estos jóvenes, que procesualmente va representando el *hacer* de sus obras.

El *habitar* espacios desde la IAurbana, nos permitió conocer ese hilo de la intimidad de estos jóvenes, sus dolores, sus miedos, sus deseos y sueños. Tuxtla Gutiérrez también tiene dolores, miedos, deseos y sueños, por cierto, cumplió 125 años este 2017, realitivamente es una ciudad joven, también.

Tuxtla Gutiérrez necesita manifestar sus emociones, necesita expresar la ciudad que desea ser y alcanzarla, y cuando hablamos de Tuxtla Gutiérrez como ciudad, hablamos de la expresión humana y social de sus ciudadanos que hacen ciudad. De sus jóvenes, de sus niños,

de sus ancianos, de sus mujeres, de sus hombres, de su población indígena, de su población migrante, de su población LGTBI, de su población con capacidades diferentes, de sus historias, de sus riquezas y sus pobreza, de sus potencialidades, de sus trabajadores, de sus maestros, de sus estudiantes, de sus académicos, incluso de sus animales y flora.

La ciudad es un caos que necesita ser escuchado, y están ahí los jóvenes artistas gritando y señalando con sus dedos, que sí se puede, a veces no, a veces se pierde o no se logra lo que uno desea, pero, por qué estos jóvenes artistas siguen apostando por su ciudad, por que es más fuerte esa experiencia de *habitar* los espacios de Tuxtla Gutiérrez que los mismos desafíos sociales, políticos y económicos de la ciudad, al menos hasta el momento.

Estas intervenciones artísticas urbanas son también producto de un devenir de la misma historicidad de la ciudad y de relaciones sociales de cada actor, son pues extensiones del acto del habla de cada joven artista que le permiten narrar y narrarse para darle sentido a su propia vida, dimos cuenta de eso en la producción del espacio,

desde el espacio percibido, concebido-pensado, vivido e imaginado. Está entrañado ese espacio *habitado*, ese espacio irrumpido, intervenido, historizado, accionado, de microresistencia con toda esa producción espacial de la ciudad.

Estas subjetividades del sujeto y de su cultura se caracteriza en espacios que converge con otros procesos culturales del sujeto y de lo social como el género, la clase social, la raza, la religión, la educación, la salud, la vivienda, el trabajo, lo político entre otras que configuran los espacios, en este caso, como espacio percibido, concebido-pensado, vivido e imaginado, pero también el espacio heterogéneo inexpugnable que es el espacio *habitado*.

Todo en suma, apoyándonos de los procesos de IAurbana, nos ofrece interpretar y mostrar esos modos de vivir el mundo y de existir en el mundo, de reconocer la importancia de **la concreta actividad en la creación de sí mismo, de sí misma y de nuestros actos, es decir, en la creatividad del ser y hacer.**

Bibliografía

Abarca, Javier. (2016) Culturas del graffiti. *Recuperado de:* <http://urbanario.es/culturas-del-graffiti-seminario-en-fuerteventura/>

Acha, Juan. (2005). *Expresión y apreciación artísticas*. México. Editorial: Trillas.

Agostoni, Claudia. (2003). *Monuments of Progress. Modernization and Public Health in Mexico City, 1876- 1910*. Estados Unidos. Editoria.: Latin American and Caribbean Series.

Alatraste Tobilla, Janitzio, Bernal Gómez, Eduardo, Encastin Cruz, Manuel (2010) El arte como posible conocimiento. *Recuperado de:* www.redalyc.org/pdf/676/67616330010.pdf

Andolfato, Maria Laura. (2007) *La Historia del Arte Contemporáneo y su influencia en el Diseño Publicitario*. (Tesis de pregrado). Universidad Abierta Interamericana. Buenos Aires. Argentina.

Appadurai, A. (s.f.) La globalización y la imaginación en la investigación. *Recuperado de:* www.fhuc.unl.edu.ar/sociologia/paginas/biblioteca/archivos/Appadurai%203.pd

Arfuch, Leonor. (Ed.) (2005) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires. Editorial: Prometeo libros.

Arfuch, Leonor (2013) *Memoria y autobiografía : exploraciones en los limites*. Buenos Aires. Editorial: Fondo de Cultura Económica.

Archuf, Leonor. (2014, marzo). (Auto) biografía, memoria e historia. *Clepsidra Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. *Recuperado de:* <http://memoria.ides.org.ar/revista-clepsidra/clepsidra-n-1>

Azuela, Antonio. (Ed.) (2016). *La ciudad y sus reglas en el orden urbano*. Universidad Autónoma de México. Ciudad de México, México.

Barroso Villar, Julia. (2005). *Tema, iconografía y forma en las Vanguardias Artísticas*. España. Editorial: Castrillón.

Balarezo, Cristian. (2016). Las Guerrilla Girls y el Activismo contra la Discriminación.

Recuperado de:

https://www.academia.edu/30247710/Las_Guerrilla_Girls_y_el_Activismo_contra_la_Discriminaci%C3%B3n.pdf

Bermúdez, Emilia. (2001) Consumo cultural y representación de identidades juveniles

Recuperado

de:

<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/BermudezEmilia.pdf>

Bernasconi, Oriana (2011). *Aproximación narrativa al estudio de fenómenos sociales: principales líneas de desarrollo*. Recuperado de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/2861>

Bonfil, Batalla Guillermo. (1987) Cuadernos Políticos. México.

Recuperado de:

<http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.52/CP52.5.Guillermo%20Bonfil.pdf>

Bolívar, A. (2002, febrero). "¿De nobis ipsis silemus?": Epistemología de la investigación biográfico-narrativa en educación. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*. Recuperado de: <http://redie.uabc.uabc.mx/vol4no1/contenido-bolivar.html>

Borja Jordi, Muxí Zaida. (2000) *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. Recuperado de:

https://www.researchgate.net/publication/44358990_El_espacio_publico_ciudad_y_ciudadania_Jordi_Borja_y_Zaida_Muxi

Bruner, Jerome. (1997). *La educación, puerta de la cultura*. Madrid. Editorial: Visor.

Canclini, García Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Editorial: Grijalbo.

Canclini, Néstor. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México. Editorial: Grijalbo.

Chaves Martín, Miguel Ángel. (2013, junio). Estudios Culturales Urbanos: Una aproximación interdisciplinar. *Revista Arte y Ciudad*. Recuperado de: <http://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/117>

De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano I, Artes de hacer..* México, Universidad Iberoamericana

De la Garza, Toledo Enrique y Gustavo Leyva. (2011) *Tratado de metodologías de las ciencias sociales: perspectivas actuales*. México. Fondo de Cultura Económica.

De los Santos, Sandra (2016). Declaran alerta de violencia de género para 7 municipios de Chiapas. *Chiapas Paralelo*. Recuperado en: <https://www.chiapasparalelo.com/noticias/chiapas/2016/11/declaran-alerta-de-violencia-de-genero-para-7-municipios-de-chiapas/>

Dorfles, Gillo. (1989). *El devenir de las artes*. México. Editorial: FCE (Breviarios).

Feixa, Carlos. (2006). Generación XX. Teorías sobre la juventud en la era contemporánea. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*. México

Fernández Quesada, Blanca. (2005). *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). Universidad Complutense de Madrid. España, Madrid.

Flores, Fahara Manuel (2004, enero). Implicaciones de los paradigmas de investigación en la práctica educativa. *Revista Digital Universitaria*. Recuperado de: www.revista.unam.mx/vol.5/num1/art1/ene_art1.pdf

Florescano, Enrique (1996) *Etnia, estado y nación. Ensayo sobre identidades colectivas*. México, Taurus.

Foucault, Michel (1973). *Ceci n'est pas une pipe*. Esto no es una pipa. Traducción: Francisco Monge. Barcelona. Editorial: Anagrama.

Foucault, Michel (1980) "El ojo del poder", Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, Jeremías: "El Panóptico", Ed. La Piqueta, Barcelona. Traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría.

Foucault, Michel (1984). *De los espacios otros "Des espaces autres"*. Recuperado de: yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf. Página 46-49

García Andújar, d. (2009) Reflexiones de cambio desde la práctica artística, in carrión, j.; sandoval, l. (eds.), *infraestructuras emergentes*, valencia: barra diagonal, pp. 100-103. Recuperado de: artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/.../manuel-delgado-arte-de-protesta.pdf

Appadurai, a. (1996) *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

García Arias, Patricia (2008) *Podríamos ser cualquiera; estamos en todas partes. GUERRILLA GIRLS. La conciencia del mundo del arte*. Recuperado de: <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1566>

Gómez Aguilera, Fernando. (2004, marzo). *Arte, ciudadanía y espacio público*. Fundación César Manrique. Recuperado de: www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/viewFile/214757/285049

Gómez, Karla (6 de septiembre 2017). *Guillian E. Newell, una seguidora de los carnavales zoques*. *Diario de Chiapas*. Recuperado de: <http://www.diariodechiapas.com/landing/gillian-e-newell-una-seguidora-de-los-carnavales-zoques/>

González Rey, Fernando. (2002). *Sujeto y subjetividad. Una aproximación histórico cultural*. Madrid. Editorial: S.A. EDICIONES PARANINFO

González, Morales Alfredo (2003) *Los paradigmas de investigación en las ciencias sociales*. Editorial Islas.

Gorelik, Adrián. (2004). *Imaginario urbano e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos*. *Revista Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*. Recuperado de: <http://www.bifurcaciones.cl/2004/12/imaginarios-urbanos-e-imaginacion-urbana/>

Gutiérrez, Estupiñán Raquel (2010) *Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento*. Universidad Autónoma de Puebla, México. Recuperado de: www.biblioteca.org.ar/libros/154929.pdf

Guzmán, Ovares Marcela. (2007). El espacio urbano y las relaciones sociales: una mirada a las teorías de Edward Soja. *Recuperado de:* <http://www.redalyc.org/pdf/166/16616205.pdf>

Harvey, David. (2012) *Ciudades Rebeldes*. Traducción de Juanmari Madariaga. Ediciones Aka!.

Herbert, Read (1990) *Arte y sociedad*. Madrid. Ediciones Península.

Herner, María Teresa. (2009). Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. *Recuperado de:* <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf>

Hiernaux, Nicolas Daniel. (2013) La producción del espacio urbano: Entre materialidad y subjetividad. *Recuperado de:* fcps.uaq.mx/descargas/pnpc/3_personal_academico/nucleo_basico/daniel.../4.pdf

INEGI (2015) Encuesta Intercensal INEGI. *Recuperado de:* <http://www.beta.inegi.org.mx/>

Jerez, Pablo (2017) *Arte en Parte*. *Recuperado de:* <http://www.arteenparte.es/2017/>

Krauss, Rosalind (1979). *La escultura en el campo expandido*. en Foster, Hal
Labrada, María Antonia. (2007). *Estética y filosofía del arte: Hacia una delimitación conceptual*. Universidad de Navarra.

Lacarrieu, M. & Pallini, V. (2007). *Buenos Aires imaginada*. Buenos Aires: Convenio Andrés Bello - Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Lamas, Marta (2000). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Porrúa. México.

La Vanguardia (2011) La otra política del No-Grupo. *Recuperado de: https://marceloexposito.net/pdf/exposito_nogrupa.pdf*

Lefebvre, Henri. (1969). *El derecho a la ciudad*. Ed. Península, Barcelona.

Lefebvre, Henri. (1974). *La producción social del espacio*. Artículo publicado en: *Papers: revista de sociología*.

Lefebvre, Henri. (1976). *Espacio y política*. Ed. Península, Barcelona.

López, Cuenca Alberto. (2001, marzo). La obra de arte y sus significados. *RDL Revista de Libros*. Recuperado de: http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=2078&t=articulos

MacMasters, Merry (2011) No-Grupo generó memoria, crítica y nuevos espacios estéticos: *Sol Herald*

Recuperado de:
<http://www.jornada.unam.mx/2011/03/12/cultura/a04n1cul>

Mamber, Stephen. (2017). Mapeo Narrativo. Antrópica. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*.

Universidad Autónoma de Yucatán. Mérida. Traducción de Sergio J. Aguilar Alcalá

Martín Prada, Juan. (2017) Sobre el arte post-Internet. *Revista Aureus*, num 3, Universidad de Guanajuato, junio.

Marzo, Jorge Luis; Baldía, Tere. (2003). *La función del arte y del artista*. [Vídeo]. CirculoA.com

Micheli, Mario de (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma.

Mocarquer, Javier (2015) *Las vanguardias en México: el Estridentismo y Manuel Maples Arce*. Recuperado de: <https://www.researchgate.net/publication/266338524>

Mora, Martín. (2003). *La identidad trasnhumana. Artefacto, errancia y transtierro como personajes liminales*. Universidad de Guadalajara.

Moreno Mínguez, Almudena (2008). *Rasgos característicos de la transición a la vida adulta de los jóvenes españoles en el marco comparado europeo*. en Pensamiento Iberoamericano, N° 3, 2ª época.

Monleon Pradas, Mau (2010). *Arte Público/Espacio Público*. Recuperado de: https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/doc/s/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF

NC-arte (2012). *Conceptos de arte contemporáneo*. Fundación Neme. Colombia. Recuperado de: www.nc-arte.org/wp-content/uploads/.../LIBRO-Conceptosdeartecontemporaneo.pdf

Nelly, Richard. (2010). *En torno a los estudios culturales localidades, trayectorias y disputas*. CLACSO

Ocampo, Estela (1990). *El impresionismo: pintura, literatura, música, 1981*. Barcelona. Editorial Montesinos

Olvera García Jorge; Olvera García César. (2015). *Ciudad y ciudadanía. Hacia una resignificación desde el contexto mexicano*. Porrúa, México.

Ortega, Gonzalo (2012). Arte público. Cuatro décadas de transformación de la Ciudad de México. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3828416.pdf>

ONU. (2000). Programa de acción mundial para los jóvenes hasta el año 2000 y años subsiguientes. ONU. Recuperado de: www.un.org/esa/socdev/documents/youth/publications/wpay2010SP.pdf

ONU (2015) Perspectivas de la población mundial. Recuperado de: https://esa.un.org/unpd/wpp/Publications/Files/Key_Findings_WPP_2015.pdf

ONU. UN- Habitat (2017) Por un mejor futuro urbano. Recuperado de: <https://es.unhabitat.org/temas-urbanos/juventud/>

Patton, M.Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. Newbury Park: Sage.

Pillai, Shanti, (1999). *La ciudad sin cuerpo y sin cuerpos: comentarios sobre el papel de las jergas académicas para estigmatizar lo urbano*, en Fernando Carrión, (comp.), *La ciudad, escenario de comunicación*, Flacso, Quito.

Pini, Ivonne (1998). *Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20*. Recuperado de: www.bdigital.unal.edu.co/44728/1/46497-225788-1-SM.pdf

Redacción. (23 de Mayo, 2013) Las sorprendentes pinturas rupestres de México. *Animal Poítico*
Recuperado de: <http://www.animalpolitico.com/2013/05/las-sorprendentes-pinturas-rupestres-de-mexico/>

Reguillo Cruz, Rossana. (2000). *Emergencia de Culturas Juveniles, estrategias del desencanto*. Ed. Norma, Buenos Aires.

Robles, Bernardo; (2011). La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo antropológico. *Cuicuilco*, Septiembre-Diciembre, 39-49.

Rodríguez, Ida (s.f) Surrealismo y arte fantástico en México *Recuperado en: www.revistadelauniversidad.unam.mx*

Sánchez Martínez, José Alberto. (2010) Cuerpo y tecnología. La virtualidad como espacio de acción contemporánea. *Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952010000100010*

Sagástegui, Diana. (2004). Una apuesta por la cultura: el aprendizaje situado. *Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/998/99815918005.pdf>*

Sánchez Santamaría, José. (2013). Paradigma de investigación educativa: de las leyes subyacentes a la modernidad reflexiva. *Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4768090>*

Sandín Esteban, María Paz (2003). *Investigación Cualitativa en Educación. Fundamentos y Tradiciones*. Madrid. Mc Graw and Hill Interamericana de España.

Solana, Guillermo (1997). *El Impresionismo: la visión original : antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Ediciones Siruela. Madrid

Somers, M. (1994). The narrative constitution of identity. A relational and network approach. En *Theory & Society*, (23), 635-649.

Soto, Villagrán Paula. (2011). La ciudad pensada, la ciudad vivida, la ciudad imaginada. Reflexiones teóricas y empíricas. *Recuperado de: www.scielo.org.mx/pdf/laven/v4n34/v4n34a3.pdf*

Sparkes, A., y Devís J.(2008). Investigación narrativa y sus formas de análisis: una visión desde la educación física y el deporte. En M. William (Ed.) *Educación, cuerpo y ciudad. El cuerpo en las interacciones e instituciones sociales.*(oo. 43-68). Medellín, Colombia:: Funámbulos.

Tamayo, Sergio; Wildner, Kathrin (2005) *Identidades Urbanas.* México. Universidad Autónoma Metropolitana

Trías, Manuel, B. (1949). *El objeto de la estética.* Universidad Nacional de Cuyo.

Vega Cedeño, Bladimir (2012) *Lenguaje visual publicitario como sistema de comunicación en el street art: creación y difusión.* Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra.

Virilio, Paul. (1997). *El ciber mundo, la política de lo peor.* Entrevista con Philippe Petit. Ed. Teorema: Madrid.

Willis, Paul (1998). *Cultura viva.* Barcelona : Diputació de Barcelona.

Documental

BBC Four, Lewis, Ben (2009). *La gran burbuja del arte contemporáneo.* País: Reino Unido

Fotografía

Ariel Silva. Chiapas. México <http://www.arielsilvafoto.blogspot.mx>

ANEXOS

Anexo I. Guía de preguntas para la entrevista a profundidad: narrativas discursivas de los y las jóvenes artistas: Solmarena Torres, Luis Bautistas, Quique Ballinas y Gely Pacheco.

<i>Nombre:</i> <i>Edad:</i> <i>Identificación sexo- genérica:</i> <i>Hora: Lugar:</i> <i>Fecha:</i>	Preguntas	Respuestas	Observaciones
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">Categorías</div> Formación: Familiar	1.-¿Cuéntanos sobre ti, dónde naciste? 2.-¿Cómo es tu familia? 3.-¿ En qué lugares has estudiado? 4.-¿Quiénes son tus amigos? 5.- ¿Tienes novia-novio?		

<p>Educativa</p> <p>Relaciones sociales</p> <p>Artística</p>	<p>6.- ¿Tienes algún problema actualmente que desees compartírnos?</p> <p>7.- ¿Qué es lo que siempre te ha gustado y hasta el momento no te ha dejado de gustar?</p> <p>8.-¿Hay algún recuerdo de tu pasado que crees haya influido en tu forma de ser y de pensar?</p> <p>9.- ¿profesionalmente cómo te ha ido?</p> <p>10.-¿Tienes alguna experiencia positiva o negativa en el campo laboral o de escuela que consideres sea importante mencionar?</p> <p>11.-¿Cuál ha sido la mejora etapa de tu vida hasta el momento y por qué?</p>		
<p>Experiencias:</p>	<p>12.-¿Cómo fue tu acercamiento con el arte?</p> <p>13.- ¿Qué música, película y otras actividades te gustan?</p> <p>14.-¿Qué opinas de la situación del país, del estado, de Tuxtla Gutiérrez?</p> <p>15- ¿Qué te preocupa como joven?</p> <p>16.-¿Cómo te ves en algunos años más?</p>		

<p>-Vivenciales (amorosas, de infancia, laborales, enfermedades, recreativa)</p> <p>- Artísticas</p>	<p>1- ¿Respecto a tu formación artística estás satisfecho con lo que hay en Tuxtla Gutiérrez?</p> <p>2.-¿Qué cambiarías o mejorarías de lo anterior?</p> <p>3.-¿Piensas seguir haciendo esto (expresión artística)?</p> <p>4.-¿A quiénes admiras?</p> <p>5.-¿Estás orgullosa-so de ti?</p> <p>6.-¿Cuál sería el reto más grande al que te gustaría enfrentarte de tu actividad artística?</p> <p>7.-¿ Cuándo te diste cuenta que lo tuyo era el arte?, ¿o no es lo tuyo?</p> <p>8.-¿Cuándo decidiste profesionalizarte o tomarlo como un trabajo?</p> <p>9.- ¿Qué es el arte para ti?</p> <p>10.-¿Por qué decidiste elegir esta expresión artística?</p> <p>11. ¿Qué tanto has cambiado desde que iniciaste con esta forma de vivir, del arte?</p> <p>12.¿Te arrepientes de algo que sientas haya afectado tu carácter artístico?</p> <p>13.¿Cómo es tu proceso creativo, podrías describirnos algo?</p>		
--	--	--	--

<p>Proceso creativo</p>	<p>14. ¿Cuáles han sido las mejores satisfacciones que te ha dejado el arte?</p> <p>15. ¿Qué piensas hacer más adelante sobre tu formación artística?</p> <p>16. ¿Has estado en algún otro lugar o conocido gente que te interese?</p> <p>17. ¿Cuáles han sido los momentos más críticos en el que dijiste, "ya no más"?</p> <p>18. ¿ Por qué sigues haciendo esto?</p> <p>19.- ¿Qué opinas de Tuxtla Gutiérrez como escenario para lo que haces?</p> <p>20.-¿Qué te ha gustado y disgustado de Tuxtla Gutiérrez?</p>		
<p>Espacios Urbanos</p>	<p>1.-¿Qué entiendes por espacio?</p> <p>2.- ¿Como concibe lo urbano, qué te dice la ciudad como tal?</p> <p>3.- ¿Te sientes parte de ella o ajena a ella, por qué?</p> <p>4.-¿Cómo eliges los espacios para expresarte?</p> <p>5.-¿Consideras requisitos especiales a la hora de seleccionar los espacios donde intervienes artísticamente?</p> <p>6.-¿Cuándo estás ejecutando la acción artística qué sientes?</p> <p>7.-¿Has tenido que cambiar la forma de hacer lo que haces para adaptarte al espacio?</p>		

	<p>8.-¿ Qué sientes cuando terminas de intervenir el espacio?</p> <p>9.- ¿Escuchas música o prefieres el silencio cuando haces lo tuyo?</p> <p>10.-¿Siempre queda como lo imaginaste?</p> <p>11.- ¿Qué has aprendido a mejorar o a cambiar de técnica conforme los años?</p> <p>12.-¿Cuándo haces esto lo haces para ti o para quién?</p> <p>13.-¿Te importa que los demás te vean o solo te importa dejar lo que hiciste?</p> <p>14.-¿Cuando ves tu obra terminada, esperas una pronta respuesta de los demás o no esperas nada a cambio?</p> <p>15.-¿Crees que los tuxtlecos o Tuxtla Gutiérrez como ciudad entiende lo que estás haciendo?</p> <p>16.-¿Pretendes dejar algún mensaje o contenido en lo que haces?</p>		
	<p>17.-¿Cómo quieres te identifiquen?</p> <p>18.-¿Por qué decides hacerlo en los espacios urbanos y no en otros?</p>		

Central Camionera

10

Jardines de Tuxtla
COL. MOCTEZUMA

Edif. Plaza de las Instituciones Turismo del Estado

carretera de circunvalación sur pte.

libramiento sur pte.

1 AVE. 14 DE SEP. parque Morelos

11 pte. sur Blvd. S. León Brindis
10 pte. sur
8a. pte. Sur
13a. sur pte.

2
3
5a. norte pte.
4a. norte pte.
3a. pte. nte.
2a. sur pte.
CENTRAL PTE.

2a. Sur ote.
AVE. 14 SEP.
2 nte. pte.

5
9a. SUR OTE.
13a. Sur ote.
19 sur ote.

COL. SAN JUAN SABINITO

Copaxya Museo Zoológico Museo de Ciencia y Tecnología

ESTADIO ZOQUE Victor Manuel Reyna

11 OTE. NORTE

Jardin de la juventud (antes Parque 5 DE MAYO) Centro Cultural Jaime Sabinos

COL. INFONTA GRIJALVA

SABINAL

Blvd. S. León Brindis
CENTRAL OTE
CREA
11 ote. nte.
14 ote. Sur
16 ote. sur

COL. BIENESTAR SOCIAL

Blvd. Angel A. Corzo

La Diana

carretera de circunvalación

libramiento sur ote.

