



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Comisión de Estudios de Postgrado
Instituto de Urbanismo
Doctorado en Urbanismo

**“Arte, espacio público y comunicación urbana:
De la intervención quirúrgica a la activación interna”**

Tesis doctoral presentada para optar al Título de Doctor en Urbanismo

Autor: Oscar García Cuentas

Tutor: Rocco Mangieri

Caracas, Abril de 2012.

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Comisión de Estudios de Postgrado
Instituto de Urbanismo
Doctorado en Urbanismo.

**“Arte, espacio público y comunicación urbana:
De la intervención quirúrgica a la activación interna”**

Autor: Oscar Enrique García Cuentas

Tutor: Rocco Mangieri

Fecha: Abril de 2012

RESUMEN

El objetivo central de esta investigación ha sido el de explorar las manifestaciones de arte público en la ciudad de Mérida, fundamentalmente desde la dimensión comunicacional y sociológica. Entre los objetivos específicos, los más relevantes para este trabajo han sido:

a) Conocer los elementos, criterios e intenciones que mueven a los artistas para realizar las obras de arte público; **b)** Analizar la significación social y los procesos de comunicación del arte público; **c)** Aplicar la semiótica al análisis del arte público desde la perspectiva comunicacional en relación a la intencionalidad del artista, la intención de la obra y la intención del público. A lo largo de la investigación se plantearon las siguientes interrogantes: ¿Cómo se caracteriza el arte público de la ciudad de Mérida? y ¿Cuál es la función del arte público en la ciudad? La metodología empleada fue cuali-cuantitativa y el objeto de estudio se dividió en 4 elementos: 1) *Artistas*: abordados a través de las técnicas de entrevistas y la observación etnográfica, 2) *Obras de arte público*: mediante la observación participante e instrumentos comunicacionales y semióticos, 3) *El espacio urbano*, a través de instrumentos procedentes de la sociología y la semiótica del texto y 4) *El público*: a través de entrevistas estructuradas y la observación participante.

Al término de esta investigación, pudimos comprobar que los artistas, como *actantes* y *actores urbanos*, realizan acciones y *programas narrativos estéticos, políticos y éticos* orientados a la *transformación* de espacios y de formas de *ver* y de *habitar* la ciudad, leída y narrada por sus habitantes. En este tránsito de conceptualización y producción de nuevas relaciones espaciales, imaginarios urbanos y propuestas físico-espaciales, se emplazan y rearticulan *valores* que sostienen *dinámicas tensivas y complementarias*. La *producción-circulación* y *lectura* del arte público merideño nos presenta una gama que, aunque no muy amplia de propuestas y soluciones formales, manifiesta concretamente en la superficie del discurso de la ciudad, la existencia de un lenguaje de signos complementarios y opuestos es decir, en una *tensión relativa* que rehúye el equilibrio en su conjunto. La actividad sociocultural productiva y teórica de los artistas y operadores urbanos responde a convocatorias más o menos esporádicas pero logradas, sus expresiones son diversas y eclécticas. Las obras presentan un débil imagen de conjunto, propuestas pluri-isotópicas y no excluyentes; la morfosintaxis está definida por el sentido práctico y también por el simbólico; presentan una diversidad expresiva a nivel de la forma visual y plástica; en varias de ellas predomina la sintaxis de citación filológica e historiográfica; se observa la concentración

centralizada en las áreas tradicionales del centro de la ciudad y un relativo vacío en las zonas urbanas no-centrales y más periféricas. El público se caracteriza por una participación proporcional a las convocatorias con una mayor receptividad por parte del sexo femenino. Los *estratos jóvenes* perciben con mayor intensidad los signos y estímulos físico-intelectuales (el nivel de *indexical* y *simbólico*) y los mayores perciben más el estético-sensorial (el nivel *icónico* y el *indexical*). A mayor edad hay una tendencia a la preferencia por el *monumentalismo* mientras que los jóvenes se orientan hacia las propuestas menos fijas en el espacio-tiempo y adscribibles al arte contemporáneo (obras efímeras, instalaciones, *Street-art*, obras más colectivas y de medios mixtos). La percepción de la calidad de la obra adquiere un alto nivel de aceptabilidad y fruición estética en el caso del arte callejero o *Street-art*.

Descriptores / Palabras clave / términos de referencia:

Espacios públicos, comunicación urbana, semiótica, arte público.

Art, public space and urban communication: From external “surgical” intervention to internally-driven activism.

Author: Oscar Enrique García Cuentas. Tutor: Rocco Mangieri. Date: April 2012

SUMMARY

The central objective of this investigation has been to explore the demonstrations of public art in the city of Merida, fundamentally in the realm of sociology and communication. Among the specific objectives, the most relevant for this project have been:

a/ To understand the elements, criteria and intentions which motivate artists to create their public artwork; b/ To analyse the social significance and the methods of communication of public art; c/ To apply semiotics to the analysis of public art from the perspective of communication with regards to the intentionality of the artist, the intention of the work and the intention of the public. Throughout the investigation we will pose the following questions: How to define public art in the city of Merida? What is the function of public art in the city? The methodology used was quali-quantitative and the object of the study is divided into 4 parts: 1/ *Artists*: Approached via interview techniques and ethnographic observation, 2/ *Public Artwork*: via participant observation and semiotic and communication

tools, 3/ *Urban Space*: using sociological tools and the semiotics of the texts, and 4/ *The Public*: through structured interviews and participant observation.

At the end of this investigation, we were able to prove that the artists, as *urban actors*, accomplish actions and *esthetic, political and ethical narrative programmes* orientated to the *transformation* of spaces and ways of *seeing* and *living in* a city, as read and narrated by its inhabitants. In this process of conceptualisation and production of new spatial relationships, urban imaginings and physico-spatial proposals, they put in place, and rearticulate *values* which sustain *tensive and complementary dynamics*. The *production-circulation and interpretation* of Merida public artwork presents a range which, although not very wide in terms of formal proposals and solutions, is expressed in a concrete way across the surface of the city discourse, the existence of a language of complementary and opposing signs, which is to say a *relative tension* which shuns balance as a whole. The theoretical and productive sociocultural activity of artists and urban operators responds to calls which are more or less sporadic, but successful, whose expressions are diverse and eclectic. The works present a weak image of the group, pluro-isotopic and non-exclusive proposals; the morphosyntax is defined by the practical and symbolical meaning; they demonstrate an expressive diversity in terms of visual, plastic form; in various works, the syntax of philological and historiographic references predominates; the concentration of works is evidently centralised in the traditional areas in the city centre and there is a relative lack in non-central and peripheral urban zones. The participation at openings of public artwork is proportional to the importance of the artwork, women being generally more receptive. The *youth strata* perceive with greater intensity the physico-intellectual signs and stimulæ (at the *indexical and symbolic* level). Older generations have a tendency to prefer *monumentalism* while young people tend towards works less fixed in space-time and ascribable to contemporary art (ephemereal works, installations, *street art*, more collective and mixed-media works). The perception of the quality of the art acquires a higher level of acceptability and aesthetic appreciation in the case of *street art*.

Descriptions / Key Words / Terms of Reference:

Public space, urban communication, semiotics, public art.

Índice

1. Introducción	12
1.1 De un modelo normativo al problema de la significación y la comunicación de la obra de arte público	12
1.2 Artista-obra-espacio-público	13
1.3 Logotécnicas y reducción de la significación urbana	15
1.4 Intervenciones “quirúrgicas” y activaciones internas al tejido urbano	16
1.5 La obra y el público como lector e intérprete urbano	17
1.6 Estrategias y tácticas teórico-metodológicas	18
1.7 Metodologías particulares aplicadas a la investigación	18
1.8 Objetivos generales, Objetivos específicos, Actividades y Resultados o Productos de las actividades de investigación	19
1.9 Organización preliminar del marco teórico en función del objeto de estudio	21
1.10 Trabajo de campo: Los imaginarios urbanos	24
2.- Las implicaciones del investigador	26
2.1 Hablar en primera persona o la persistencia de lo autobiográfico	26
2.2 El tránsito por una ciudad-texto: Maracaibo y sus signos	26
2.3 Monumentos epónimos y experiencias personales	28
2.4 La oportunidad de lo experimental: El programa Alma Mater	31
2.5 Instalaciones e “invasiones armadas”: Arte público y arte político	33
2.6 Los dilemas de la significación del arte público en la ciudad actual	34
3.- El concepto de Arte Público	

	36
3.1 De la definición y de las dificultades de clasificación del arte público	36
3.2 La relación público-privado, una categoría fundamental	37
3.3 Arte social, colectivismo y ritualidad	38
3.4 La obra de arte público pensada-producida en democracia: El sentido de lo público	40
3.5 La gama de definiciones de arte público: La coincidencia en lo cívico y lo político	42
3.6 La ciudad-gramática y la isotopía de la accesibilidad plena y no-obstruida	44
3.7 Retorno táctico sobre la categoría privado/público: Las dinámicas <i>tensivas</i> y polémicas	46
3.8 Aproximación al sentido de la acción en el espacio en el espacio público: Ocupar-habitar-provocar-instalarse provisionalmente	49
3.9 La configuración del actante-colectivo en la obra de arte público en la ciudad tecno y cyber-semiótica actual	50
3.10 El poder y el hacer	53
3.11 Privado/Público, accesibilidad y escalas de mediación social	54
3.12 Transitando algunos casos concretos: <i>Graffiti</i> , <i>Street-art</i> , Instalaciones...	56
3.13 Objeto de arte urbano y discurso cívico	57
 4.- El espacio público: intervención urbanística, arquitectónica y artística	 60
4.1 Entre la aceptación y el rechazo	60
4.2 Transgresiones: Actos <i>logrados</i> y actos <i>fallidos</i>	61
4.3 Relaciones y tensiones entre lo aceptado y lo rechazado	64
4.4 Forma urbana, organización de tiempo cotidiano y obra de arte público	66
4.6 Lo Tópico y lo Heterotópico: Más acá y más allá de lo real urbano	68
4.7 Modelos urbanos de referencia	69

4.8 La ciudad-texto como red de soportes, nodos y servicios	72
a) La accesibilidad-visibilidad	73
b) Por su Gestión y Propiedad	73
c) Proxémica	73
5.- El espacio público de la ciudad de Mérida	75
5.1 Antecedes: El legado colonial y la trama urbana	75
5.2 Resumen del resultado del diagnóstico de uso y estado actual de la calidad del espacio urbano en la ciudad de Mérida	77
5.3 Las Zonas urbanas	77
1) Áreas Centrales	77
2) Nuevos desarrollos urbanos	79
3) Poblamientos espontáneos	81
5.4 Ordenamiento de los rasgos definitorios de los espacios públicos vitales	82
6.- La Sociedad merideña: Aspectos cuantitativos y cualitativos	85
6.1 Densidad poblacional y algunos datos de orden físico-simbólico	85
6.2 Estructura de la población: La pirámide poblacional de la ciudad	86
6.3 Factores socio-económicos y algunos datos del comportamiento social	87
6.4 Niveles de pobreza y medición de la desigualdad social	88
6.5 La ciudad de Mérida como ciudad universitaria: Incidencia de la Universidad en la caracterización de la ciudad	89
6.6 Estructura poblacional del Municipio Libertador de la ciudad de Mérida	89
6.7 Ciudad, paisaje, patrimonio cultural	90

7.- Componentes de un modelo teórico para el arte público	92
7.1 El modelo teórico general: Los cuatro componentes fundamentales	92
7.2 El Primer componente: Acción y transformación simbólica	92
7.3 El Segundo componente: El modelo de Ch. S. Peirce y la dinámica semiótica entre <i>Primeridad</i> , <i>Segundidad</i> y <i>Terceridad</i>	95
7.4 El Tercer componente: La transposición de las funciones del modelo comunicacional	102
7.4.1 La noción de isotopía aplicable al entorno ambiental de la obra de arte	106
1.- Obra expresiva	107
2.- Obra fática	108
3.- Obra referencial	109
4.- Obra poética	111
5.- Obra metalingüística	112
6.- Obra conativa	114
6.1 Encomendativos	118
6.2 Declarativos	119
6.3 Representativos	120
6.4 Expresivos	121
6.5 Directivos	121
8- Cuarto componente: Lector empírico / Lector modelo	123
8.1 El juego interpretativo entre texto/obra-lector/intérprete	123
8.2 <i>Tensividades</i> y abducciones	124
8.3 Intentio autoris/Intentio operis/intentio lectoris...	125

8.4 El lector crítico/lector modelo ante la obra de arte	126
9.- Del Arte Público de Mérida	128
9.1 Los artistas entrevistados	128
9.2 Acerca del registro de las obras y el encuentro con el público	129
9.3 Historias de vida y experiencias en el arte público	129
9.4 El mercado local del arte y el saber-hacer del artista: Mercados paralelos	132
9.5 Macro y micro proyectos de artes urbano en la ciudad actual	133
9.6 El <i>Street art</i> en Mérida: Un lenguaje muy activo	133
9.7 La forma escultórica conmemorativa: La continuidad de un relato	134
9.8 Entre el contrato fiduciario y la polémica	136
9.9 De las re-contextualizaciones y activaciones internas en las zonas urbanas	137
9.10 El <i>corpus</i> de obras de arte seleccionado	138
9.11 La configuración del grupo de público receptor: Selección de la muestra	188
9.11.1 La mirada sobre el Parque Albarregas	189
9.11.2 Sobre el repertorio de obras de artes público de la Universidad	190
9.11.3 Sobre la estatuaría urbana	191
9.11.4 Arte de la calle o <i>Street-art</i>	192
9.11.5 Artes escénicas, <i>performance</i> y arte accional	193
9.11.6 Mitos y lecturas cruzadas	193
9.11.7 Aproximación a una semiosis del gusto: Edades, hábitos y tipologías	194
9.11.8 Piezas emblemáticas: Pequeños imaginarios tejidos alrededor de las obras locales	195
9.11.9 Los juegos tensivos y humorísticos entre el <i>lector empírico</i> y el <i>lector modelo</i> implícito en la obra	196
9.11.10 Sobre la calidad formal y técnica de las obras de arte urbano	198
9.11.11 Diferencias y analogías	199

10.- Conclusiones	200
Artista-Emisor	102
Obras-Mensaje	102
Público-Receptor	203
11. Referencias Bibliográficas	206
12. Anexos	212
10.1.- Línea de tiempo: arte público en Venezuela	213
10.2.- Modelo de entrevista al público	226
10.3.- Resultado de las entrevistas al público	238
10.4.- CD-Room	269
10.4.1.- Banco de imágenes digital	
10.4.2.- Videos	

Índice de Gráficos

Gráfico 1. Esquema comunicacional básico	14
Gráfico 2. Rol del artista	16
Gráfico 3. Marco lógico de la investigación	19
Gráfico 4. Ubicación de los objetos de estudio en el esquema comunicacional básico	22
Gráfico 5. Conceptos de arte público	42
Gráfico 6. Cuadrado lógico del acceso a las obras de arte	45
Gráfico 7. Dimensión tecno-socio-semiótica	47
Gráfico 8. Cuadrado lógico del poder-hacer	53
Gráfico 9. Cuadrado lógico privado / público	54
Gráfico 10. Dimensiones del arte público	59
Gráfico 11. Cuadrado lógico aceptación-rechazo	64
Gráfico 12. Rasgos del espacio público	73
Gráfico 13. Superficie, Población y Densidad Poblacional del Municipio Libertador. Año 2006	86
Gráfico 14. Pirámide Poblacional Municipio Libertador. Año 2006	87
Gráfico 15. Pobreza por hogares y parroquias. Municipio Libertador	88
Gráfico 16. Estructura de Población por Edad y Sexo del Municipio Libertador. Año 2006.	90
Gráfico 17. Procesos interpretativos según Blumer	93
Gráfico 18. Acción / identificación simbólica	94
Gráfico 19. Modelo triádico de Peirce	96
Gráfico 20. Modelo Triádico de Ch. S. Peirce	96
Gráfico 21. Aplicación de los interpretantes de Ch. S. Peirce en la lectura de obras de arte público	99
Gráfico 22. Modelo Comunicacional de Jakobson	103
Gráfico 23. Locutivo – ilocutivo	117
Gráfico 24. Ampliación y adaptación de los modelos comunicacionales	118
Gráfico 25. Niveles de intención implicados en el texto/arte público	125
Gráfico 26 Esquema simplificado del modelo de cooperación textual de Eco	126
Gráfico 27. Categorías y valores de las heterotopías	138

1. Introducción

1.1 De un modelo normativo al problema de la significación y la comunicación de la obra de arte público

Cuando nos propusimos esta investigación pensábamos en el desarrollo de un modelo normativo para la instalación o emplazamiento de obras de arte para los espacios públicos. Es decir, cómo encontrar instrumentos teóricos y metodológicos a través de los cuales la ciudad y sus ciudadanos se dotan de obras de arte para el disfrute cívico y urbano. Se nos presentaron múltiples alternativas y caminos para alcanzar este objetivo. Teníamos la intención y la certeza de que, durante el desarrollo de la investigación, realizaríamos la sistematización de conceptos, principios y objetos conceptuales a través de los cuales se configuraría un modo “idóneo” de adquisición de arte para los espacios públicos de la ciudad de Mérida.

Al mismo tiempo, esta propuesta buscaba realizar una sinergia con los procesos formativos que desempeñamos como profesores de la facultad de Arte de la Universidad de Los Andes (Venezuela), en las asignaturas que tienen contenidos dirigidos a la creación de conocimientos y habilidades para el desarrollo de obras artísticas integradas al paisaje urbano y la vida cotidiana de la ciudad.

La meta de conceptualizar y diseñar un instrumento eficaz para la gerencia y equipamiento de obras de arte urbano no es desdeñable y, de hecho, en algunas partes de esta tesis se plantean algunos aspectos y problemáticas relativas a este tema. Pero, al profundizar durante el trabajo de campo y al contacto con el medio artístico y los procesos de producción y realización de sus obras nos dimos cuenta que era mucho más urgente y necesario responder a otras preguntas vinculadas al sentido sociocultural y los procesos de comunicación que las obras generan en una ciudad universitaria y turística como Mérida. Antes que plantearnos un instrumento de gestión y manejo de arte urbano consideramos como más pertinente –debido fundamentalmente a las características de la ciudad y la presencia de un gremio bastante permanente de artistas que manejan recursos y tendencias contemporáneas– emprender un estudio sobre las relaciones existentes entre obra, artista, mensaje urbano y público o usuario.

Se indagó en los documentos y recomendaciones de las Naciones Unidas en relación a la participación ciudadana en la toma de decisiones sobre el hábitat y el marco de pautas sobre el desarrollo sostenible, pasando por la reflexión de los procesos contemporáneos de urbanización y sus postulados teóricos. Así, dimos un giro a la perspectiva del proyecto y ello se tradujo en la decisión de que el estudio debía dirigirse a la revisión teórica y metodológica del arte en el espacio público de la ciudad de Mérida, desde la perspectiva comunicacional en vez del paradigma administrativo o normativo. Todo ello por cuánto las diversas tipologías de intervenciones hacían dudar de la efectividad de una normativa que, *a priori*, se nos hacía insuficiente y potencialmente conflictiva, en la medida en que el marco de las referencias teóricas y las practicas documentadas por las Naciones Unidas ponían en claro que la construcción del hábitat es un problema en el cual todos tenemos el derecho de participación activa y, más aún, el deber de aportar en la configuración física y simbólica de la ciudad. Por tanto, abordamos el hecho de cómo podríamos intentar “normar y regular” sin antes escudriñar teóricamente el objeto que se iba a proponer regular y gestionar.

Coincidimos con una mirada de consenso que pone el arte a la disposición y beneficio de la sociedad. Artista y sociedad son un *binomio dialéctico* cuyas relaciones se afectan recíproca y simultáneamente, en el sentido en que la sociedad demanda, modela y promueve condiciones que caracterizan no sólo su época sino también su cultura, incluidas sus artes. Como contrapunto, entendimos que en este proceso las artes, como conjunto, tienen la facultad y el potencial de impactar e influenciar cambios en la sociedad, en tanto que el arte es factor integrante y significativo de una época socio-histórica.

La investigación debía encontrar los principios, valores y prácticas artísticas, en relación al conocimiento fenomenológico y vivencial de cómo la ciudad se convierte en escenario de las expresiones de los artistas y de cómo esas obras son recibidas, percibidas e interpretadas por los ciudadanos que habitan nuestra ciudad. A partir de aquí, encontrar y formular referentes que sirvan de insumos a la formulación de proyectos artísticos urbanos.

1.2 Artista-obra-espacio-público

Ordenamos el objeto de estudio en tres grupos o “fases” para poder profundizar en el análisis de las relaciones comunicativas y polisémicas que genera el arte público. La división

provisional y metodológica *artistas-obra-espacio-público/usuario* se inspira en cierta forma en los elementos de un modelo de comunicación y de circulación social de la obra de arte:



Gráfico 1. Esquema comunicacional básico

Esta división del objeto, a partir de las dinámicas de producción y de interpretación del arte en el espacio público, sólo tiene una existencia teórico metodológica. De hecho, en la trama o red de la vida social, esta relación es compleja, incluso indivisible y dotada de muchas significaciones y relaciones comunicacionales. Podemos hablar aquí de cuatro “objetos” (artista-obra-espacio-público) y de tres “relaciones” diferenciadas, pero cuya relación determina la existencia de cada uno de ellos.

Configuramos el primer conjunto (*artista-obra*) con un conjunto heterogéneo y aleatorio de artistas cuyo trabajo ha sido visto, presentado, accionado o referenciado en el espacio público en un arco temporal seleccionado previamente, en modo individual o en equipos y colectivos. En este conjunto utilizamos la *dimensión temporal de existencia comunicativa de la obra* como un criterio inicial (no único) de ordenación, desde las obras *efímeras* como el *performance*, la acción urbana, el teatro de calle, las morfologías no permanentes, el *happening*, las proyecciones, los espectáculos multimedia, las *instalaciones*, como el cine de calle, los eventos multi-actividad, los festivales de calle, la instalación-acción, etc. hasta las obras *permanentes* como los monumentos y la escultura a escala urbana, el ornato público, el mobiliario urbano, parques urbanos, las edificaciones (oficiales, religiosas y civiles) consideradas patrimoniales, etc. Pero lo fundamental en esta fase es la investigación de *la génesis y la conceptualización que el artista genera cuando desea y puede crear una obra para un espacio urbano*. Los elementos que pone en juego comunicativo *para producir la obra y pensarla desde el espacio de la ciudad que la recibe y le dará sentido*. En la configuración de este primer conjunto encontramos un grupo de artistas y creadores que nos ofrecieron sus saberes, sentimientos, interpretaciones y experiencias acerca del proceso de gestación de las obras y su inserción urbana. Así, vivenciamos conversaciones en las que pudimos entender múltiples visiones de la ciudad y la sociedad. En este proceso, similar a las

historias de vida, nos aproximamos a la comprensión de cómo los artistas accionan sus métodos y su creatividad en función de un compromiso disciplinar y un deber cívico.

Conformamos el segundo conjunto (*obra-espacio urbano*) a través de un *corpus* seleccionado en base a varias estrategias: un *método aleatorio* sobre rutas e *itinerarios* determinados para las obras efímeras, las instalaciones y el *Street-art*; un *método de selección* basado en valoraciones historiográficas y estéticas para las obras permanentes. A estos métodos se superpone, de algún modo, la lectura fenomenológica y la *participante* del investigador, atento a la forma, la expresión, las técnicas y la contextualización de las obras propuestas.

Una de las metas fue la de sustanciar la actividad plástico-artística y estético-perceptual de promotores y ejecutantes que intervienen en la inercia de los espacios y en las dinámicas físicas-simbólicas de la ciudad, en relación a los *modos de trascendencia* de la obra de arte, a la *morfología* o configuración formal, a la organización y *comunicación de los significados* y las *funciones y uso del espacio urbano* a intervenir.

1.3 Logotécnicas y reducción de la significación urbana.

Aquí es importante destacar que, como lo menciona el subtítulo de la tesis, se parte teóricamente de dos modalidades provisorias de *uso-intervención* del espacio urbano en cuanto a las condiciones de existencia de la obra y de su *producción de sentido*. Por un lado, las estrategias de carácter “quirúrgico” a cargo de actantes y actores dotados de *competencias* profesionales reconocidas (especialistas, técnicos, políticos, gerentes), es decir aquellas condiciones de modificación del entorno social y físico que se gestan en paradigmas exógenos a las comunidades –que homologamos al bisturí en el cuerpo del enfermo–, lo que Roland Barthes y Francois Choay denominaban como *logotécnicas* (Choay 1980, Barthes1990,) prácticas *reductoras de la significación* del espacio urbano y colectivo. La otra modalidad proveniente de un paradigma casi antagónico al anterior, en el cual las condiciones de la intervención y de inserción de la obra de arte son endógenas y devienen en la activación de espacios públicos desde las mismas comunidades (actores sociales individuales o colectivos) capaces de generar una coparticipación social ampliada (no exclusiva del especialista) –lo que equiparamos al sentido de activación energética y “homeopatía”–.

En relación a estas dos grandes modalidades (análogas a las logotécnicas de R. Barthes y las producciones discursivas e imaginarias de A. Silva), los artistas van a diferenciarse principalmente en el sentido de que en la “intervención quirúrgica” el artista opera y acciona, produce desplazamientos desde su propia intención estética extendiéndola casi exclusivamente desde su individualidad (la *intentio autoris* de U. Eco), mientras que en la “activación interna” el rol del artista pasa a hacer el de un activador de procesos operando desde el bricolaje y la inclusión de signos en la dinámica interna de una sociedad fundada en la interacción artista-colectivo-obra-espacio.

1.4 Intervenciones “quirúrgicas” y activaciones internas del tejido urbano.

El siguiente cuadro ilustra de algún modo las dinámicas y los rasgos estructurales de ambas modalidades:

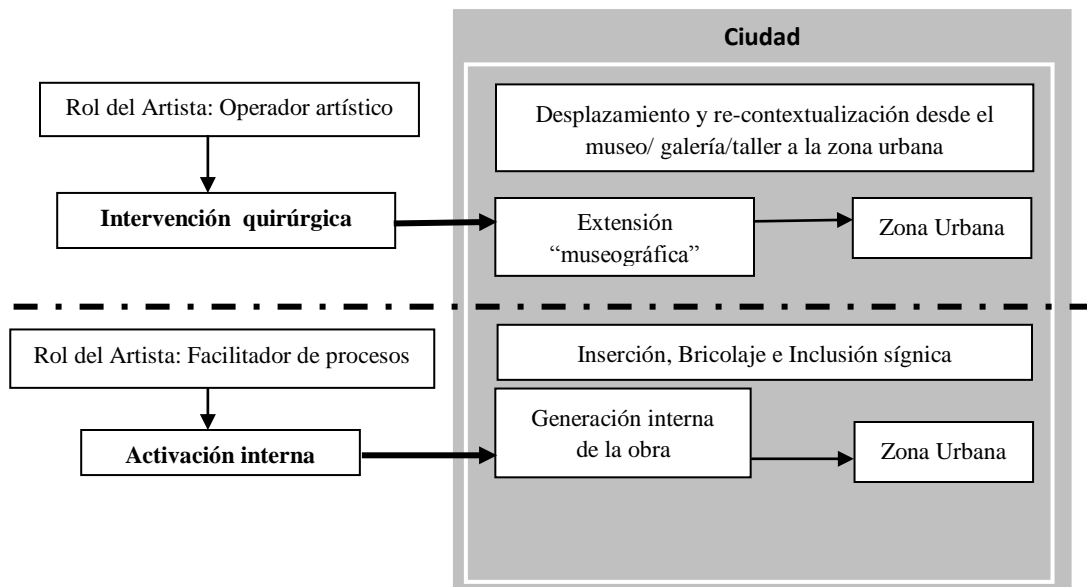


Gráfico 2. Rol del artista

El esquema gráfica y visualiza dos grandes modalidades polares de *producción y emplazamiento de las obras de arte público*. La terminología metafórica de estas dos modalidades no constituyen en principio una hipótesis de trabajo científico en el pleno sentido del término sino solamente una visualización preliminar muy reductiva de toda la gama de posibilidades que tiene la obra de arte público de generarse y de emplazarse en el

espacio de nuestras ciudades. La oposición *dinámica y tensiva* entre las “intervención quirúrgica” o *exógena* y las “activaciones internas” o *endógenas* podría homologarse a las condiciones y *entornos polémicos y contractuales* entre el *poder-hacer* y el *no-poder-hacer* en el interior de los *relatos urbanos* que movilizan y ponen en relación a diversos tipos de *actores y roles sociales* cuyo *hacer* se orienta a la construcción física y simbólica de la ciudad. Los *juegos complementarios* de actores y fuerzas sociales que se desplazan en el interior del discurso urbano casi nunca alcanzan un equilibrio en sentido literal. La construcción discursiva (material e imaginaria) de las ciudades que vivimos, sostienen casi siempre la condición *aspectual y modal* de una *tensividad* complementaria (con varios grados de energía social y “diferencia de potencial”) entre *actantes* y *sujetos* que quieren, saben y pueden *hacer ciudad* en el contexto socio-comunicacional de *contratos, dilemas y polémicas permanentes*. La obra de arte público es generada a través de la acción socioindividual de un *operador artístico* cuyos roles oscilan entre un “genio creador” o un “facilitador de procesos creativos”; de la “extensión museográfica” a las “producciones o generaciones de obras en el interior de las comunidades. Unas operan fundamentalmente por una re-contextualización de la función museística (por inclusión, inserción o bricolaje de objetos y dispositivos escénicos), otras por procesos de conceptualización, diseño y construcción de morfologías deseadas y logradas en el seno de espacios de uso y disfrute colectivos.

Cada una de estas dos grandes modalidades o tipologías de producción del *objeto* (forma física, acción o acontecimiento) configuran un conjunto heterogéneo y heteromorfo de expresiones que nos ha exigido una taxonomía exploratoria experimental, en la cual las categorías y los objetos de estudio se juxtaponen y no son excluyentes unos de otros.

1.5 La obra y el público como lector e intérprete urbano.

El tercer conjunto (*obra-público*) está configurado por el público y sus relaciones de uso e interpretación con las obras e intervenciones artísticas en cualquiera de las modalidades. Aquí se abordan los procesos de lectura que la obra promueve (la *intentio operis*) y las lecturas que el usuario desea construir (la *intentio lectoris*). Es el ciudadano que vive y habita disfrutando-padeciendo del texto-ciudad, de la ciudad como ámbito físico espacial y como *gramática-texto* (Greimas, 1974). Sus intuiciones, su percepción y su acción social (de uso, disfrute,

intervención, modificación) de las obras es, sin duda, una de las la justificaciones de la existencia del arte público.

Debemos señalar que la ciudad de Mérida, a pesar de no ser un ejemplo de urbanismo en el pleno sentido, posee sin embargo condiciones geográficas y naturales que permiten al ciudadano compensar el déficit de diseño de equipamiento y servicios, con una condición ambiental paisajística e identitaria que le permiten sentirse y vivir en una ciudad que conserva un buen nivel de vida y confort.

1.6 Estrategias y tácticas teórico-metodológicas

Para cada uno de estos tres conjuntos (*artista-obra*, *obras-espacio* y *obra-público*) diseñamos estrategias e instrumentos de investigación particulares que nos permitiesen acercarnos a la estructura y al sentido de estos objetos de estudio. En primer lugar para entender y explicar las cualidades y potencialidades del *ser* y del *hacer* del actor social urbano vinculadas al arte en los espacios públicos. Pero, al mismo tiempo, se requería de un *marco general teórico* y conceptual que *articulara las metodologías empleadas* en las diversas zonas y momentos de la investigación. En este sentido, ha sido en buena parte la *teoría semiótica*, aplicable a lo urbano y a la interpretación y uso de la obra de arte, el campo disciplinar a cargo de los puntos o aspectos más relevantes de este trabajo. De hecho se tomó la decisión de enmarcar el tema o problema general de la *producción-inserción-lectura de la obra de arte público* como un proceso de *comunicación*, de *interpretación* y de *significación*, homologando enseguida las *fases* (artista-obra-espacio urbano-público) a los elementos de un *modelo de la comunicación* (Roman Jakobson, el esquema performativo del lenguaje) a un *modelo de la interpretación aplicable a la ciudad como texto* (Eco, Mangieri, Peirce) y a un *modelo de la generación del sentido* (Greimas).

1.7 Metodologías particulares aplicadas a la investigación.

Los *métodos e instrumentos* particulares conforman un *campo ecléctico* consistente con la diversa *complejidad epistemológica* de los objetos de estudio que aunque son observados a través de disciplinas todas provenientes de las Ciencias Sociales y de las teorías

interpretativas de las artes, han requerido de enfoques particulares ajustados a sus diversas consistencias fenomenológicas:

- El método de la *Observación Participante*.
- El método de las *Historias de Vida*, basado en la metodología de Víctor Córdoba.
- El método de la *Entrevista estructurada* en base a la metodología cuali-cuantitativa de los “Imaginos urbanos” de Armando Silva.
- El método de *lectura fenomenológica*.
- El método *historiográfico*.

Si bien la investigación se hizo extensa y compleja, dadas las dimensiones y cualidades de los conjuntos antes señalados, la *escala urbana* intermedia de la ciudad de Mérida fue un factor favorable para aplicar los andamiajes conceptuales que sustentaron el marco teórico-metodológico general de este trabajo.

1.8 Objetivos generales, Objetivos específicos, Actividades y Resultados o Productos de las actividades de investigación:

Objetivos	Marco lógico de la investigación.		
General.	Investigar el sentido de las expresiones de arte presentes en los espacios públicos de la ciudad de Mérida desde la dimensión comunicacional, a través del análisis semiótico de las relaciones entre la intención de los artistas, intención de la obra y la percepción en la población.		
Objetivos Específicos.	1.- De los artistas y las obras: Conocer los elementos, juicios y criterios de intencionalidad que mueven a los artistas para realizar obras o experiencias en los espacios públicos de la ciudad, a través de procedimientos de entrevistas y observación etnográfica	2.- De la percepción-significación ciudadana: Analizar la <i>percepción-significación</i> social de las expresiones y obras artísticas en el espacio público de la ciudad a través de la aplicación de encuestas y metodologías semióticas	3.- Análisis del sentido de las intervenciones artísticas: Analizar las intervenciones artísticas desde la relación comunicacional <i>artista-obra-público</i> a través de metodologías semióticas y de la teoría de la comunicación.

	(intenciones, valores, expectativas, motivaciones, actitudes y perspectivas).		
Actividades.	1.1.- Lista de artistas que realizaron intervenciones urbanas en Mérida. 1.2.- Contacto y pautas de citas. 1.3.- Confirmación. 1.4.- Realización de guiones de entrevistas. 1.5.- Logística y producción. 1.6.- Entrevistas y grabación de videos. 1.7.- Documentación de obras. 1.8.- Postproducción de videos.	2.1.- Preparación de encuestas. 2.2.- Captación y entrenamiento de encuestadores. 2.3.- Preparación logística para encuestas. 2.4.- Encuestas propiamente dichas. 2.5.- Análisis y tabulaciones de resultados.	3.1.- Comparación de coincidencias intención de la obra/percepción del público. 3.2.- Formulación de relaciones de sentido. 3.3.- Formulación de conclusiones.
Resultados.	De las entrevistas de los artistas y la documentación de las obras se infieren las intencionalidades de las intervenciones y se documentó la interacción del público con las obras. Asimismo estos resultados se convirtieron en insumos para la producción de videos en los que se observan las relaciones comunicacionales de las propuestas de los artistas y el público.	Se obtuvo una serie de datos, gráficos, cuadros, tabulaciones y respuestas de la ciudadanía respecto de la percepción y la significación de las intervenciones artísticas que configuran un cuerpo de información estratégica para el desarrollo de nuevos análisis.	Se realizaron análisis semióticos de las intervenciones artísticas bajo la perspectiva de la significación y la comunicación.

Gráfico 3. Marco lógico de la investigación.

El marco general de la investigación propone como *objetivo general* la comprensión del sentido de las expresiones y manifestaciones artísticas que habitan en los espacios públicos de la ciudad de Mérida. El marco metodológico se apoyó en el marco de una estructura cognoscitiva compleja e híbrida que transita por lo psicológico, lo semiótico y la teoría comunicacional: los procesos socio-individuales de *apropiación simbólica* del espacio según Korosec (Korosec, 1976), la obra de arte público considerada como *objeto* del signo que tiende a generar procesos de *semiosis ilimitada* a partir del modelo semiótico de Charles S. Peirce (Peirce, 1974), las “fases” principales del proceso de *producción-recepción del arte público* transpuestas sobre el modelo comunicacional de R. Jakobson y la teoría de los *actos de habla* de Searle y Austin, la fase de relación obra-público considerada desde la figura del *lector in fabula* de U. Eco y la *ciudad-texto* entendida como espacio generador de sentido (Mangieri).

1.9 Organización preliminar del marco teórico en función del objeto de estudio

Estas aproximaciones teóricas nos prometían un trabajo heurístico productivo cuyo alcance no se limitaba a la aprehensión del fenómeno en términos diacrónicos, sino que podían potenciar la experiencia docente en el contexto de las intervenciones artísticas del espacio público. Este andamiaje conceptual previo a ser verificado sobre el trabajo empírico en el objeto de estudio, fue configurado a través de *cuatro componentes* que definieron posteriormente la dimensión y alcance del marco teórico general de la investigación.

1.- Un ***primer componente*** constituido en base a las propuestas en el marco de la psicología social y la psicología de la percepción del espacio urbano que nos permitieron autores como Korosec (Korosec, 1976), H. Blumer (Blumer, 1969) y Enric Pol (Pol, 1987), se sustenta la explicación de los *procesos sociales interpretativos* que desembocan en la *apropiación simbólica del espacio*. Estos autores han desarrollado estudios sobre los procesos de apropiación individual y colectiva del espacio creando las condiciones para hablar de una *imagen sociocolectiva* de la ciudad y de la producción de una identidad social.

2.- Un ***segundo componente*** lo hallamos en los aportes de la teoría sígnica de Charles S. Peirce, de Umberto Eco y Rocco Mangieri los cuales permiten acercarnos al problema de la *interpretación* del signo y la *semiosis* de quienes perciben/interpretan una intervención artística.

3.- El **tercer componente** está estructurado a través del modelo comunicacional de Roman Jakobson (Jakobson, 1961) transpuesto al contexto de esta investigación. Nos basamos en el trabajo de Jakobson sobre los elementos y las funciones de la comunicación y a partir de estas implicaciones realizamos una transposición en la que proponemos una *taxonomía experimental* que nos permitiría ordenar las intervenciones artísticas por las redundancias que aparecen en la morfología de las obras (isotopías a través de su plano de expresión y el plano de contenido). Las funciones del modelo de Jakobson fueron utilizadas en el contexto de la producción y la interpretación de las obras artísticas (Expresiva, Fática, Referencial, Poética, Metalingüística y Conativa).

4.- El **cuarto componente**, está organizado en base a la *semiopragmática* de U. Eco orientándose a la *teoría de la competencia enciclopédica* del lector (Eco, 1981), las previsiones y actualizaciones discursivas de los intérpretes o destinatarios y los usos en diversos contextos y circunstancias. Aquí se plantean dos tipologías de lectores: el *lector empírico* y el *lector modelo*. En estas dos categorías los lectores se caracterizan de modo desigual y se diferencian en que el lector empírico (individual o colectivo) interpreta la obra en su cotidianidad en un entorno físico espacial concreto y el lector modelo es un sujeto semiótico construido por la teoría que se define por la competencia interpretativa presupuesta por la obra-texto. En este punto el problema teórico fundamental es “medir” de algún modo las diferencias a nivel semántico o interpretativo entre los *intérpretes reales* y los *intérpretes textuales*, es decir, la diferencia entre la *competencia enciclopédica* que supone una obra de arte público y las competencias de *lecturas activadas por los usuarios* del mundo real.

El esquema teórico de *cuatro componentes* se articula en el modelo comunicacional de Roman Jakobson (Jakobson, 1961). En este esquema hacemos corresponder los tres objetos de estudio de esta tesis, es decir las relaciones *artista-obra*, *obra-espacio* y *obra-público* con las figuras semióticas correspondientes del emisor, el mensaje y el receptor:

Emisor	Mensaje	Receptor
Artista/Emisor	Obra/Mensaje	Público/Receptor

Gráfico 4. Ubicación de los objetos de estudio en el esquema comunicacional básico

Aquí hacemos notar que hemos excluido provisionalmente del esquema, por razones de economía visual, los otros tres elementos del modelo de Jakobson es decir, el *canal* (el vehículo de transmisión de la información y de los mensajes; los *códigos* o los sistemas de correlación significante/significado generados tanto por el emisor como por el receptor y a veces no coincidentes y, por último, los *referentes*).

Durante la investigación nos involucramos directamente con los artistas a través de entrevistas y atendiendo a los propios procesos creativos de las obras, a las intenciones comunicativas, los valores formales proyectados y realizados, las expectativas y las actitudes implicadas a lo largo de todo el proceso de realización de las obras. Los entrevistados aportaron datos importantes para la definición del primer conjunto *artista-emisor* y develaron algunos vínculos significativos.

Las obras en sí mismas componen el segundo conjunto (*obra/mensaje*). Estas corresponden al espacio del esquema referido de la *enunciación* de los mensajes propiamente dichos, es decir la producción artística concretamente insertada en el espacio público; Cada obra conforma un *sistema morfológico y sintáctico* que apunta a la configuración expresiva del artista/emisor. Para este conjunto propusimos una recopilación y registro de las obras, planteándonos los recorridos e itinerarios por los sectores con mayor incidencia de eventos de intervenciones artísticas, emergiendo así sectores que configuraron el ámbito geográfico de la investigación: El Municipio Libertador del Estado Mérida. Se detectaron zonas de la ciudad que contienen las mayores *frecuencias de intervenciones*, particularmente la Parroquia El Sagrario en el centro de la ciudad (Rangel, 2003).

Progresivamente llegamos a las estrategias teórico-metodológicas del último conjunto (*obra-público*). La obra como mensaje se vincula a la *percepción-significación social* del espacio público de la ciudad (Pol 1987, Silva 2004), lo cual se articula con los modos a través de los cuales el ciudadano participa en la vitalidad de la obra de arte urbana y viceversa, es decir, en los modos a través de los cuales el arte participa en la comunicación ciudadana y la significación del espacio urbano. La relación interpretativa que el público establece con las obras configura una *semiótica* en el mismo sentido propuesto por Hjelmslev, es decir dos planos semióticos (de expresión y contenido) articulados por códigos de diversas dimensiones y consistencias y que se superponen continuamente entre sí como una *semiótica connotativa* (Hjelmslev, 1971). De hecho los signos del arte urbano y público son siempre connotados por la gente a través de discursos polisémicos.

Esta conexión sensorial e intelectual entre la obra y el público desencadena procesos de *semiosis* interpretativa y de significación que conforman un campo extenso y complejo que en parte pudimos comprobar a través de las *entrevistas estructuradas*, una técnica propia de las ciencias sociales, cuyo diseño y estructuración fue concebido a partir de la propuesta metodológica del reconocimiento de los *imaginarios urbanos* de Armando Silva (Silva, 2004). Esto nos condujo a la obtención de referencias e informaciones que caracterizaron el tercer y último conjunto, el del público/receptor.

Para procesar este conjunto de datos recurrimos en buena parte al modelo semiótico de *Lector in fabula* de Umberto Eco (Eco, 1981), a partir de una puesta en relación entre la intencionalidad del artista/emisor (*intentio auctoris*), la intencionalidad de la obra/mensaje (*intento operis*) y la intención del público/receptor (*intentio lectoris*).

Este trabajo se inició en el 2004, cuando dimos inicio a los primeros *recorridos urbanos* de observación y documentación, atentos a las expresiones que se configuraban dentro de nuestro primer bosquejo del marco teórico. Trabajamos en ese momento con obras que pudiesen ser enmarcadas en los métodos que estábamos aplicando para construir un archivo audiovisual que pudiese dar cuenta de las transformaciones políticas, económicas y culturales de la ciudad de Mérida.

Se trabajó la documentación en paralelo, mientras se ubicaba a los autores de las obras y se acordaban las pautas para las entrevistas. Muchas dificultades se presentaron, sobre todo en el momento de identificar la *autoría* de muchas obras que se encontraban mal identificadas o en una suerte de virtual anonimato. Luego de superada esta etapa, el acceso a los artistas constituyó un trabajo progresivo de notable interés.

1.10 Trabajo de campo: los imaginarios urbanos

La última etapa del *trabajo de campo* fue la investigación de la relación *obra-público*, en la cual se indagó acerca de las formas de interpretación de las obras de arte. La etapa completa requirió de varias fases, las cuales fueron realizadas entre el 2010 y el 2011 a los fines de cubrir las condiciones idóneas señaladas por la metodología en los estudios de los imaginarios planteados por Armando Silva. El instrumento usado para cada entrevistado (con un tiempo de duración de 45 minutos en promedio) fue aplicado en la población con algunas *variables de estratificación*: edad, parroquia de residencia, género, nivel económico y nivel

de educación. Así mismo, los resultados fueron procesados haciendo análisis de contenido con algunos apoyos estadísticos básicos. Esto por cuanto el instrumento responde a un paradigma mixto o *cuali-cuantitativo* (Bergaza, 2005).

Después del cierre de cada etapa y la sistematización de los resultados por conjunto, se procedió entre 2011 y 2012 al análisis y *puesta en relación* de los resultados. Evidentemente nosotros no damos por cerrado este tipo de proceso de investigación. Las dinámicas sociales y estéticas, comunicativas y fenomenológicas vinculadas a las obras de arte público siguen abiertas a trabajos de esta o de otra naturaleza.

2.- Las implicaciones del investigador

“Si las obras de arte son respuestas a sus propias preguntas,
también se convierten ellas mismas por este hecho en preguntas.”
Theodor W. Adorno.

2.1 Hablar en primera persona o la persistencia de lo autobiográfico.

En este capítulo se exponen los procesos autobiográficos del autor de este trabajo, las motivaciones de un autor implicado en el proceso heurístico de la investigación. Pedimos excusas por escribir este segmento en *primera persona* y hacemos esto entendiendo que para describir las motivaciones del autor se hace pertinente asumir la primera persona del singular en un proceso narrativo que se reviste de lo autobiográfico, lo curricular e incluso de lo anecdótico.

Sabemos que el punto de ubicación del investigador determina el modo de aproximación heurístico al problema (Greimas, 1976), en el cual se proyectan los valores de juicio. Este segmento busca establecer los puntos de referencia para que el lector pueda aproximarse con mayor claridad al texto una vez que se conoce en qué lugar del discurso se ubica quien escribe y desde qué lugar habla:

Mi interés en este estudio tiene sus raíces en el proceso de formación profesional, en mi formación en la disciplina de la escultura a finales de la década de los 80, en la Escuela de Artes Plásticas *Julio Arraga* de la ciudad de Maracaibo. Allí se activó la necesidad del análisis y la reflexión de las obras de arte público a través de la práctica de la restauración de bustos escultóricos, de la mano y guía del maestro Rubén Suárez, docente de la escuela de artes plásticas y autor de las obras escultóricas de la Plaza del Marino (1960) en la población de El Mojan (Estado Zulia), en la cual también participó como modelo y ayudante el escultor y maestro José Nicanor Fajardo.

2.2 El tránsito por una ciudad-texto: Maracaibo y sus signos.

En su dominio técnico del modelado en arcilla, el maestro llenaba su taller de esculturas con sus trabajos personales, el de sus estudiantes y de aquellas obras de la ciudad que le eran confiadas para su restauración. Las imágenes de santos, “prohombres” y metáforas

ejemplarizantes, cargaban consigo las marcas de la estadía en el espacio urbano, obras que ilustraban con en presencia silenciosa las acaloradas clases marabinas. En nuestras manos de estudiantes y bajo las orientaciones del maestro, aquellas obras regresaban inmaculadas a formar parte del imaginario de la ciudad, de aquella colectividad urbana de dimensiones físicas y simbólicas.

Es en ese contexto, cuando el tema de la relación comunicacional público/arte devino en el desarrollo de mi espacio y tiempo personal, nacieron un sinfín de interrogantes, ensayos e intentos de respuestas, sedimentándose en memorias de múltiples niveles de valoración estética. Los elementos más persistentes de todo aquel ámbito de vivencia han ido generando un sentido de libertad y al mismo tiempo de compromiso urbano, particularmente con un reparto de sujetos, objetos y valores de lo que Mangieri llama el texto-ciudad (Mangieri, 1994).

Poco tiempo después del aleccionador taller de escultura del maestro Rubén Suárez, el mundo tembló con el pronóstico y conciencia del colapso ecológico mundial (1992). La ciudad de Río, en el majestuoso Brasil, se constituyó en escenario premonitorio del hábitat. En aquella cumbre (Río-92), esos valores que me venían marcando en mi contexto vivencial persistieron en su agitada interacción. Hoy pasando las dos décadas, en un siglo distinto, se monitorean los resultados de estrategias y metas que se proyectaron en escalas milenarias y en ámbitos de gobiernos multinacionales. En el centro de la discusión se encuentran el desarrollo sostenible, los asentamientos humanos dignos y el derecho a la ciudad. Toda esta vivencia y otras que a continuación referimos, marcan las rutas de mis modos personales de implicación en los fenómenos del arte en el espacio urbano y con ello mi praxis pedagógica.



**Colocación del Ecuestre de Bolívar de la Plaza Bolívar del Municipio San Francisco.
Autor: Oscar García Cuentas. Foto: Oscar García C. 1999.**

2.3 Monumentos epónimos y experiencias personales.

La realización de un grupo escultórico para la Plaza Bolívar de San Francisco (1998-1999), del entonces recién creado Municipio San Francisco en el Estado Zulia en el área metropolitana de la ciudad de Maracaibo, generó la moderación de mi libertad estética personal, debido a factores financieros que supeditaron elementos significativos de la morfosintaxis de la obra a los deseos estéticos de los políticos y promotores, sus asesores e incluso de colegas y compañeros de labor. El compromiso histórico con la tradición estatuaría marcó el resultado de aquel proyecto. Enmarcado en una tipología decimonónica y barroca, el grupo escultórico de la plaza Bolívar del Municipio San Francisco en el Estado Zulia, por solicitud de los promotores, debía reflejar el criterio del monumento tradicional y reivindicar una fidelidad histórica a las formas y hechos del período independentista nacional.



**Ecuestre de Bolívar (1998-1999). Plaza Bolívar Municipio San Francisco. Edo. Zulia.
Autor: Oscar García Cuentas. Foto: Oscar García C. 1999.**

Una vez culminada la obra se evidencia el acatamiento de las indicaciones y se obtuvo con ello el beneplácito del comité promotor y las autoridades políticas que lo solicitaron. Con una Plaza Bolívar recién creada y con la realización de todos los elementos en el propio Estado Zulia, se cerró el siglo XX del espacio público regional con un monumento a Bolívar que se comporta como lo explica Carlos Reyero:

“Con los monumentos se da una paradoja: por un lado, son productos decimonónicos típicos, pero, por otro, los más espectaculares monumentos “de apariencia decimonónica” fueron levantados en el siglo XX” (Reyero, 2003:42).

En consecuencia, mi trabajo participa de lo que históricamente ha caracterizado al monumento en América Latina, el mismo Reyero explica:

“[...] la filiación de la “fiebre monumentalista” a la acción política y estética de un conjunto de gobiernos “afrancesados”, repartidos por toda la geografía americana aunque no necesariamente coincidentes en el tiempo. Mejor dicho, gobernantes como el mexicano Porfirio Díaz o el venezolano Antonio Guzmán Blanco, que intentaron hacer de sus ciudades émulos visuales del París del Barón Haussman, promoviendo las obras públicas y, entre ellas, los monumentos conmemorativos llamados a convertirse en medios para que determinadas

zonas de las ciudades se erigiesen en espacios simbólicos en torno a ellos” (Reyero, 2003:173).

Hoy agregaríamos a más de un centenar de políticos venezolanos y ciertamente no coincidentes en el tiempo y menos aún en sus criterios estéticos, aunque para muchos de los casos París ya ha dejado de ser el referente a emular.

Pero, quizás lo más importante, para mi poética personal, es que ciertamente el territorio zuliano cerró el siglo dividiendo su capital en dos municipios, con la creación del Municipio San Francisco, también con dos importantes plazas cívicas dedicadas a Bolívar y con el único monumento al Libertador realizado íntegramente en el Estado Zulia y posiblemente el último monumento a Bolívar del siglo XX venezolano.



**Grupos escultórico de la Plaza Bolívar del Municipio San Francisco del Edo. Zulia (1998-1999).
Autor: Oscar García Cuentas. Foto: Oscar García 2000.**

Después de todo esto logré proyectar sobre un espacio público una obra con plena y personal libertad estética, la creación de la obra “*Despertares*¹” (en el año 2002) se insertó en la colección del proyecto “*Alma Mater*” de la Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, proyecto creado bajo la dirección del profesor Rafael Cartay. Esta

¹ La obra se encuentra en los jardines externos de la facultad de Ingeniería en el núcleo La Hechicera de la Universidad de los Andes en la ciudad de Mérida.

obra significó el ejercicio de un lenguaje propio que marcó un giro personal importante en el estudio del arte en el espacio público.



**Despertares (2002). En fase de modelado (yeso) en el taller de Adán Vergara. Tabay-Mérida.
Autor: Oscar García Cuentas. Foto: Oscar García C. 2002.**

2.4 La oportunidad de lo experimental: el programa Alma Mater.

El programa de arte “*Alma Mater*” de la Universidad de Los Andes reivindica políticas públicas nacidas en Francia cerca de 1951, la cual afectó a las construcciones escolares y universitarias, políticas de intervenciones artísticas llamadas del “1%”². Estas estrategias europeas constituyen una palanca significativa del desarrollo en la creación contemporánea del arte público³ y cuyos principios fueron exportados y replicados por toda la geografía americana (Reyero; 2003).

De igual modo, no se puede dejar de hablar de la vinculación conceptual con la Universidad Central de Venezuela (UCV) y el conjunto importante de obras que resguarda en sus espacios, haciendo la salvedad histórica de que en el caso de la UCV el proyecto de

² Que a su vez tiene sus antecedentes en un proyecto de ley de 1936, que prevé la realización de decoraciones monumentales en las construcciones públicas de París, y que no es sino hasta mucho tiempo después que se extiende a todo el país.

³ El principio consiste en asignar el 1% del valor de los trabajos realizados a la hora de la construcción de la restauración, o de la extensión de los edificios públicos, para la realización de una obra de arte contemporánea concebida especialmente para el correspondiente lugar.

vinculación del arte con la arquitectura estaba en los mismos orígenes del proyecto de edificación de la universidad, y no como un complemento a posteriori, como es el caso del programa de la Universidad de Los Andes.

La obra “*Despertares*”, representa la expresión de mi poética personal sobre un espacio colectivo e implicó ingresar públicamente en lo que para algunos es prácticamente una teología: la teoría de “*l’art pour l’art*”, en este caso aplicada al espacio público, lo cual convirtió al París de los siglos XIX y XX en el centro del mundo de las artes. Las bases plástico-estéticas de “*Despertares*” se ubican en el marco de la herencia de una “nueva idea de la escultura”, heredada de la década de los 90, de la cual Javier Maderuelo magistralmente desglosa algunas de ellas y, para quien les escribe, quizá la más importante por su implicación conceptual es:

“El rechazo de las reglas del clasicismo se puede apreciar en muchas de las características que definen a las esculturas actuales. Desde nuestro punto de vista argumental bastaría con fijarnos en una de esas características, en la propia posición que ocupan las esculturas con respecto al espacio en el que se instalan. Así, podemos observar como muchas esculturas renuncian a su posición erecta con respecto al plano del suelo y se extienden por él [...]” (Maderuelo, 1994:18)



**Despertares (2002). Bronce ubicado inicialmente en la Facultad de Medicina de la Universidad de los Andes, la obra fue trasladada a la Facultad de Ingeniería en la Hechicera.
Autor: Oscar García Cuentas. Foto: Oscar García C. 2004.**

Así, “Despertares” se inscribía como un elemento más de aquellas políticas de arte público y me ubicó como parte del inventario de artistas en la práctica de este tipo de proyectos.

Un elemento adicional, que termina de constituir la motivación de este estudio, está conformado por las ideas y expresiones de poéticas personales proyectadas en colectivo, como una sola red sobre un espacio determinado y delimitado. Esta línea la aplicamos en un proyecto que desarrollamos como “*Colectivo Ciudadano Precario*”, el cual tuvo una única presentación en el edificio sede del Museo Juan Astorga Anta de la ciudad de Mérida, en el marco del Simposio de Estética del año 2005.

2.5 Instalaciones e “invasiones armadas”: arte público y arte político

Manejando el concepto de instalación-acción, lanzamos una especie de “invasión militar armada”, mediante 14.000 soldaditos de plástico de 3cm de altura, diferentes colores y seis modelos distintos. Se provocó la aceptación de unos y el rechazo de otros, pero en todo caso

genera una reflexión sobre la ocupación de Irak. Abrimos el debate sobre el militarismo, las invasiones y el juguete bélico, todo ello proponiéndonos como objetivo “invadir toda subjetividad” que se encontrase expuesta en el edificio. Las reflexiones fueron diversas y desde nuestra óptica caben en este trabajo las preguntas de Brünzels: “¿Era esto arte político?, ¿acaso arte público “de nuevo género”? ¿O activismo político tradicional instrumentando el arte sólo como camuflaje?” (Brünzels, 2001:449). Esos cuestionamientos son aplicables. Ciertamente la intervención y sus consecuencias produjeron en mí una reflexión personal: Se convirtió en un instrumento metodológico de evaluación y revisión semántica de ciertos valores tales como las relaciones privado-público y libertad-compromiso.

Toda esta experiencia de trabajo la he venido incorporando a las actividades docentes, a través de la asignatura Fundamentos del Diseño Tridimensional, dictada para las carreras de Arte Visuales y Diseño Gráfico, de la Facultad de Arte de la Universidad de los Andes⁴. La meta de esta asignatura es confluir en un conjunto de conocimientos de diseño que desemboquen en la propuesta de intervenciones urbanas. Este proceso ha significado un sinfín de trabajos de todo tipo que incluso han permitido el desarrollo de proyectos de tesis finales en ambas carreras, de las cuales algunas se han logrado concretar en el espacio público de la ciudad, nutriendo así la experiencia docente con mi trabajo personal.

2.6 Los dilemas de la significación del arte público en la ciudad actual

Todo lo anterior condujo a formularme algunas preguntas: ¿Qué es hoy el arte para el espacio público? ¿Cuál es su epistemología? ¿Cuál es su ideología? Y dichas incógnitas me llevaron a la necesidad de profundizar los elementos teóricos y prácticos que permitan ahondar en las dimensiones posibles del arte, del espacio público y de la comunicación urbana a través de la

⁴ En el año 2002, pasé a conformar la nómina de becarios en el exterior de la Universidad de los Andes e ingresé al programa de Doctorado en Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte y Sociedad, de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Barcelona-España, programa interdepartamental: Departamento de Escultura / Departamento de Psicología Social (Compuesto de período de docencia, período de investigación y tesis). Doctorado al cual asistí con el objetivo de realizar estudios del fenómeno urbano desde el punto de vista de la sostenibilidad y de la intervención ambiental sobre el territorio, con especial incidencia de los procesos de globalización principalmente estética, en el contexto del arte público y la regeneración urbana. Dichos estudios se lograron concluir hasta su fase de docencia y por causas de diversa índole, principalmente socio-políticas en Venezuela, forzaron la suspensión al final del período de investigación. Estos estudios fueron retomados posteriormente en el Doctorado del Instituto de Urbanismo de Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela.

observación del conjunto de ideas que caracterizan las obras artísticas de la ciudad. Para ello consideré como algo sustancial el abordaje de los estudios urbanos, sociales y semióticos con enfoque interdisciplinar.

Contar con “otra mirada” que permita acceder a una respuesta alternativa implica responder en forma comparada a las preguntas ¿cuál ha sido nuestra idea de arte para el espacio público? ¿Cuál es nuestro sentido del espacio público? ¿Cuál es la intención del público y cual la del artista? ¿Cómo se encuentran las intenciones del artista y las del público? Para responder a esto se propone aquí un modesto intento teórico-metodológico que permita aproximarnos a un objeto de estudio desde el paradigma del pensamiento complejo ¿Cuál es el deber-ser de eso que debemos hacer y de lo que hacemos? Entendiendo la ciudad como “la definición espacio-temporal de lo común en nuestra sociedad contemporánea” (González, 2005), estamos impelidos a saber cómo vemos el arte en nuestro espacio público, cómo lo vivimos y cómo nos sentimos a través de ello, qué significado individual o colectivo, central en este esfuerzo por situarnos en la ciudad construida y significada desde el hacer artístico.

Desde la perspectiva de la acción y el sentimiento cotidiano del arte, nos planteamos la difícil tarea de aportar un pequeño paso en el análisis de la comunicación y la significación de las expresiones del arte que atraviesan el mundo citadino y que implican la necesaria crítica a la ciudad modernizada que construimos desde nuestro vivir/hacer/ser. Se trata de una crítica desde la cultura y para la cultura, hecha en la ciudad fragmentada en flujos de actividades y sentimientos interconectados. Pero, también se refiere a una crítica comprometida con la apuesta moderna por un mundo centrado en el derecho de toda persona a seguir su inspiración y desarrollar –con base en ella– un sustento, teórico y práctico, sin que la razón de la eficiencia sea el único criterio para valorar su resultado (González, 2005). Aún no he encontrado aquí las respuestas a estas interrogantes y su fiabilidad no ha sido comprobada, por tanto lo que presento tómese modestamente como una hipótesis. Pero debo confesar que creo con fe y fuerza que todo esto sea un paso hacia el encuentro con esa verdad que nos ocupa y nos apasiona respecto de la ciudad que vivimos y creamos.

3.- El concepto de Arte Público

“El arte no es exactamente un placer: es una actividad creativa de la parte consciente del ser humano, de la cual se deriva toda creación espiritual humana. El arte es todo. Todo lo que hacemos e incluso lo que pensamos es arte”.

Naum Gabó.

3.1 De la definición y de las dificultades de clasificación del arte público

El arte público no es un concepto fácil de definir, el hecho de estar asociado a la ciudad y a la sociedad le contextualiza una complejidad estructural. El arte público evidencia espacios socio-políticos y se constituye a través de relaciones sociales que describen recorridos expresivo-receptivos originados desde la creación de objetos, sujetos, materias, conceptos relacionados entre sí. Participan de este concepto la presentación de orquestas musicales, coros, los actos protocolares y la ritualidad teatral que las define, el manejo circense de los payasos o la potencialidad inmóvil de las estatuas vivientes, los *happening* desde lo institucional a lo anárquico-espontáneo, la pintura y la escultura antigua y la vanguardista en los que podemos concebir un espacio cívico y de cobijo de una consensuada atmosfera pasiva y potencialmente violenta.

La sustancia o núcleo de su sustanciación lo constituye una estética intencionada, proveniente de individuos o colectivos, que transita horizontalmente desde la dictadura a la democracia, y que describe una verticalidad que se eleva desde la humildad al orgullo. La estética irreverente de un *tagg* que se banaliza ante la conceptualización de un estencil, que participa de esa limitación de no poder hacerse en lo privado pero, a la vez, se ve trasgredida por el poster en la impunidad del político que puede hacer su publicidad en lo público mientras la autoridad persigue al vándalo que pinta las paredes. Estas son dinámicas que *transcodifican* las características de la estructura urbana en la cual se generan lugares de re-organización de las escalas de valores de mediación físico-contextual.

La definición de arte público es quizás el equivalente a un recorrido conceptual complejo y polémico. La discusión no está cerrada y deja un debate abierto en el cual las propuestas se incrementan en la medida en que se va sustanciando la polémica ya que la sociedad manifiesta su cultura y toda ésta contiene sus artes, las que se insertan en dinámicas y

funciones propias. En este sentido, el arte se considera como todo lo que pueda abrirse camino en la sensibilidad humana y alcanzar a tocar el sentir de la experiencia estética tanto en lo intuitivo y sensorio-corporal como en la interpretación intelectual y lógico-causal.

3.2 La relación público-privado, una categoría fundamental

Una reflexión fundamental en torno a una la dicotomía conceptual implícita en el concepto es la relación público/privado. En este sentido, lo artístico (en términos de su relación con lo privado o lo público) comprende el sentido Político de la sociedad en la cual se encuentra inserto, que va desde la obra y sus condiciones mínimas de producción hasta el público que la recibe cuando la percibe. La implicación contextual de la función comunicacional de la obra-espacio varía la percepción de la misma. Esto significa que si lo que se muestra es una obra teatral en protesta de reivindicaciones sociales o la ilustración de la muerte de cristo, variará si se realiza en época pre-electoral o en Semana Santa, respectivamente. La obra-mensaje, los edificios y el discurso que se establece a través de sus elementos se vinculan contextualmente con el momento social y sus efemérides; una vinculación obra-público que es vivenciada y que activa procesos sincrónicos receptivos en el público, capaces de generar valores sensorial-interpretativos, para su organización a través de la mediación de la percepción físico-contextual.

De este modo, la obra artística se ve mediatizada por los saberes y prácticas sociales y políticas del contexto sociocultural, del momento en el que acontece y de las competencias sensorio-intelectuales del público que la percibe. Es esta una discusión no cerrada que en la praxis artística actual se observa continuamente, tocándose con intensa emotividad cuando se evidencian los matices éticos de las intervenciones artísticas en el ámbito urbano y sus consideraciones ciudadanas, ámbito en el cual los artistas insertan o introducen su expresión y contenido.

En el análisis conceptual del término “Arte público” (en la búsqueda de una definición desde la génesis del mismo), consideramos clave el papel de la superstición en el sentido del hombre primitivo, ya que las fuentes y elementos de las relaciones del término se remontan a los orígenes de las dinámicas sociales y sus vinculaciones con la funcionalidad de las artes (más allá de la función comunicacional como eje central de nuestro concepto). Por tanto es casi obligante revisar la relación histórica del hombre con la naturaleza en sus formas más

antiguas, especialmente sus intentos por domesticar la naturaleza utilizando la imitación, la identificación, el poder de las imágenes, el lenguaje, el movimiento rítmico de los colectivos, etc. La sociedad primitiva, al observar las leyes de la naturaleza, al descubrir la causalidad y con ello la lógica, inició la construcción consciente de un mundo de signos, de palabras, conceptos y convenciones sociales; Según Ernst Fischer:

“La función decisiva del arte era, evidentemente, ejercer poder (poder sobre la naturaleza, sobre un enemigo, sobre el compañero en la relación sexual, sobre la realidad, poder para fortalecer al colectivo humano). En el alba de la humanidad el arte tenía muy poco que ver con la “belleza” y nada en absoluto con el deseo estético: era un instrumento mágico o un arma del colectivo en la lucha por la supervivencia.” (Fischer, 2001:55).

3.3 Arte social, colectivismo y ritualidad

Asumiendo el riesgo de errar en la distancia, al mirar el pasado desde la actualidad, la ciencia lanza una visión contemporánea sobre el hombre primitivo y asegura que aquel convirtió la realidad en mito, la ceremonia mágica en precepto religioso y finalizó transformando la magia en Arte. Estos dogmas hacen pensar hoy que en aquella estructura social, el arte no era un producto individual sino un vínculo social-natural, configurado por una forma densa y entrelazada de un colectivismo primitivo. Así, la ciencia concibe como cultural, el arte de aquella época y nos indica que en todas sus formas (lenguaje, danza, cantos rítmicos, la teatralidad en las ceremonias mágicas, etc.), era una relación social, por excelencia una actividad en la que todos participaban y que devino en una creciente y progresiva forma de elevar a todos los hombres por encima del mundo natural y animal (Fischer, 2001).

Buena parte de esta elevación se ha sustentado en torno a lo que es considerado como las raíces políticas de la sociedad contemporánea. En otros momentos, más allá y dejando atrás al hombre primitivo, se reivindicaron estas posiciones en las relaciones socio-culturales de la antigüedad de Grecia y Roma (Hauser, 1955). Como sabemos, gracias a los historiadores y arqueólogos, la cultura de estas sociedades marcó fundamentos y raíces sustanciales de nuestra cultura y política contemporánea, específicamente de la occidental (Fischer, 2001). Así, muchas de las nociones que sustentan las acciones públicas artísticas o no artísticas se sujetan a principios culturales fundamentalmente éticos-morales, provenientes de los modelos socio-político greco-romano. Por ejemplo, para el mundo griego antiguo los que se revestían

como ciudadanos participaban de la dicotomía público/privado sin delimitaciones concebidas estrictamente como fronteras, sin embargo, los forasteros y las mujeres poseían derechos espaciales muy restringidos, así como los esclavos estaban totalmente carentes de ellos. El concepto de lo público se encontraba desvinculado, inconexo e inaccesible para algunos actores sociales menos afortunados (no-ciudadanos). En todo caso, se entra así en el espectro del derecho, particularmente en los derechos individuales y personales. Estos se tienen como elementos estructurales para la construcción del orden jurídico moderno, respondiendo tanto a una cultura individualista como a una teoría social y moral a la cual el arte como componente cultural no puede estar exento (Hauser, 1955).

En el desarrollo de las relaciones estructurales de las sociedades se han observado ramificaciones de múltiples vertientes, lo cual marca el paso de un sistema de relaciones hacia otro. Estas se reflejan en el cambio desde una estructura arcaica a una estructura emergente, reconocible en primer lugar generalmente por el cambio en sus esquemas de relaciones entre los sujetos y, en segundo lugar, por el cambio de las vinculaciones de los sujetos con la naturaleza. Para que estos procesos de cambio se desarrollasen, fueron necesarios diversos y complejos procesos históricos que pueden centrarse en dos ejes fundamentales, como lo son: la fe y la razón. De estas, debemos señalar en primer lugar la experiencia religiosa de un Dios personal y trascendente, en el cual entre otros podemos presentar como ejemplo al Moisés cristiano, quien como emisario de una figura abstracta e indeterminada la caracteriza con la figura del “Yo soy el que soy”, con lo que se crea el contrapunto para la concepción del ser individual en la fe cristiana. En segundo lugar, se sumaría a la explicación el hallazgo aportado principalmente por los griegos, referente a la filosofía basada en la capacidad del hombre para actuar de acuerdo con la razón sustentada en la lógica teniendo como herramienta principal la palabra. Así, los orígenes más remotos del individualismo los encontramos según Berger Peter (1986) en la religión y la razón, dos poderosas tradiciones vitales de la cultura occidental, que rompen con la tradición arcaica, que radica en cuestionamientos hacia el orden de las sociedades; incluso se cuestiona el estatus mitológico en el cual se concibe la génesis del arte.

Aquí invitamos al lector a una revisión personal de este par dicotómico público/privado y fe/razón en el recorrido de la historia de la humanidad y nos permitimos señalar el espacio histórico correspondiente a la Edad Media, en la cual aparece un caso muy significativo. Más allá de que en la estructura político social medieval se adicionan particulares e importantes

valores en el reconocimiento del arte que supera lo mítico, y que se palpan en indicadores claros de su cambio social, también el artista cambia y se posesiona de un espacio específico y preferencial de la estructura social y económica. Pero en el análisis teórico, aquí aparece la conciencia como elemento que completa la lógica de la dicotomía público-privado, y es esa conciencia que puede mediar la concepción sensorial de la percepción del arte. Esto se puede simbolizar en la Edad Media con lo sucedido en la arquitectura y el concepto de la Catedral. Vale señalar que la Catedral Medieval, según el investigador Félix Duque, destaca en su conceptualización porque funge como la primera presentación no-consciente de “*arte del pueblo y para el pueblo*”, es decir, los valores que se acercan al lado democrático de la mediación. Esto lo apuntala Duque indicándonos que: “ese pueblo no considera las obras que él mismo ha erigido como arte, sino como manifestación de lo sagrado” (Duque, 2001:38). Más que “de” lo sagrado nosotros diríamos “hacia” lo sagrado, lo cual vuelve a poner importantes elementos en el vínculo fe/razón.

3.4 La obra de arte público pensada-producida en democracia: el sentido de lo público

Félix Duque (2001) aporta más. Señala de forma clara que como consecuencia de esa convicción en el modo de producción de la obra en democracia, no es sino hasta los albores de la sociedad moderna cuando los individuos comienzan a ser conscientes de la existencia de un arte público desde la práctica de lo social, es decir, como “praxis simbólica” posible de ser analizada desde la pragmática lingüística, o incluso desde la semiótica.

Para finales del siglo XIX, después de un largo proceso de conceptualización política y social, emerge en términos históricos el espacio público propiamente dicho reestructurando la relación de la fe (Dios) y del potente poder de la razón institucional (noblesza, reyes, militares y en síntesis del poder del hombre). Se presenta el espacio público como un territorio que oscila entre las indeterminaciones y la sobre-determinación, principalmente las morales y las éticas que se reflejan en los elementos técnicos. Lo entendemos así especialmente si observamos las revueltas sociales y políticas, que como espacio dominado por el anonimato dentro de la multitud producen acelerados repliegues hacia lo privado. A partir de ese momento se acelera el proceso de secuestro y desaparición progresiva tanto del sentido de

ciudad como la dimensión pública de la vida urbana; un fenómeno que alcanza su punto culminante en el horizonte contemporáneo y particularmente en la ciudad de Mérida.

Este retroceso y declive del sentido de lo público, obedece a la puesta en marcha de distintos procesos; de un lado, las práctica errónea del urbanismo que asume sin amagos la misión de producir espacios monolíticos que desactivan la pluralidad y la diversidad de usos, incluso las teorías urbanísticas se ven obligadas a redoblar esfuerzos para encumbrar la pluralidad y la diversidad contraponiéndose a la praxis existente; por otra parte, muchas competencias y servicios que corresponden a la esfera pública son absorbidos por empresas privadas (especialmente las multinacionales) o incluso por la intervención errónea del Estado; desde otra perspectiva, los residuos del espacio público que resisten a estas presiones se someten a una creciente privatización bajo el argumento de la seguridad y la productividad económica, lo cual se evidencia en sofisticados y casi imperceptibles códigos de reducción y exclusión del espacio público.

El resultado de todo ello, como reconoció Hannah Arendt (Arendt, 1998), es la perversión absoluta del sentido genuino de la sociedad, convertida en una gran organización de propietarios que, en lugar de proyectar sus bienes en el ámbito público, solicitan una constante protección para acumular mayor privacidad, riqueza y consecuentemente “retribuir” a la sociedad más exclusión, regresando a las concepciones restrictivas de la antigüedad en Grecia y Roma, es decir en su direccionamiento hacia la creación de sectores sociales excluidos (extrapolables a esclavitud).

Con sus señalamientos, Duque fundamenta y señala que es hasta ahora, en esta nuestra época, cuando se producen avances significativos de un arte que apunta fuertemente y en forma auto-reflexiva (metalingüística) al consumo estético y sensorial del ciudadano y una autoconsciencia (en el sentido de Hegel) de su valor y misión en la significación del espacio de la ciudad. Duque acierta cuando afirma que, aunque una obra-mensaje coexista con un público-receptor esto no implica que necesariamente exista un *arte público* en un sentido pleno e integral (Duque, 2001), caracterizando así a lo público con valores relativos a un *poder-hacer* (tomando el esquema *modal* de Greimas) insertos en la conceptualización democrática, *contractual* y *topológica* de la ciudad vista como un *texto-gramática*:

“Así se presenta, en grandes líneas, la tarea simplificada que conduce a la construcción de una *gramática textual de la ciudad* tomada en principio como un *enunciado global*. El *texto-*

ciudad al que se tratará de analizar, habiendo sido manifestado en el *lenguaje espacial* que es, como se ha visto, el lenguaje que permite la lectura del mundo de las *cualidades sensibles*, los *objetos* que entrarán en una *relación con los sujetos reconocidos en este texto*, no les interesa en tanto que tales, sino sólo por algunas de sus propiedades sensibles: *visuales, sonoras, térmicas, olfativas etc.*, no siendo concebido el espacio mismo en este estadio, más que como el concepto totalizante de todas estas cualidades, el *usuario* puede ser a su vez definido *el intérprete del espacio urbano...*” S.n (Greimas, 1976).

3.5 La gama de definiciones de arte público: La coincidencia en lo cívico y lo político

Para reforzar esta línea conceptual, que por lo polémico preferimos señalar que no es la única, consideramos necesario presentar más aportes para la construcción de nuestro consenso. Veremos varias posiciones respecto de los conceptos de arte público encontrados en nuestra búsqueda y que consideramos claves por cuanto apuntan a una conceptualización emergente y eminentemente cívica:

Autor	Conceptos de Arte Público
Alejandro Otero (1977)	<i>Un arte para la multitud, en paralelo con el nuevo diálogo del hombre con el universo, con los elementos de la naturaleza, en perspectiva ya no doméstica, sino sideral.</i>
Roberto Guevara (1978)	<i>Arte para una nueva escala es decisión, no un estilo determinado. Es consecuencia inevitable del hacer conciencia de los fines del artista en la sociedad donde vive, para la cual crea, aporta respuestas, abre caminos, El arte que sale de las paredes y los claustros busca en definitiva un contacto más directo con la vida y los hombres. [...] Su propósito se torna de continuo imperativo vital y sus manifestaciones se hacen cada vez más abarcales. El artista de gabinete está dando paso al artista social, consciente de su papel visionario y explorador de nuevos alcances para el destino humano.</i>
Blas Galindo (fecha no determinada)	<i>La acepción más extendida de arte público es aquella que implica la imposición de obras que sus destinatarios no han solicitado, ni se reflejan en ellas, y que tampoco satisfacen sus necesidades estéticas; pero que en cambio han de costear por la vía de presupuestos controlados por el sector cultural, y han de padecer irremediabilmente.</i>
Siah Armajani	<i>El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás.</i>

(1986)	<p><i>No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano.</i></p> <p><i>No estamos interesados en el mito creado en torno a los artistas y por los artistas. Lo que nos importa es la misión, el programa y la obra misma. Por medio de las acciones concretas, en situaciones concretas, el arte público ha adquirido un cierto carácter. Una de las creencias fundamentales que compartimos es que el arte público es no-monumental. Es bajo, común y cercano a la gente.</i></p>
Javier Maderuelo (1994)	<p><i>[...] una plaza, un edificio público, un jardín o un monumento son elementos del vocabulario estético de la ciudad, pero también son signos de la ideología dominante que aparecen cargados de connotaciones y valores. El compromiso del “arte público” con la ciudad está no tanto en seguir generando este tipo de signos ideológicos como el de pretender ser un reflejo de la actividad social de la ciudad.</i></p> <p><i>Su significado no hay que buscarlo en su capacidad paradigmática sino en la forma en la que la obra convierte el espacio urbano en lugar y le sirve, dotándole de carácter. La obra de “arte público” debe conferir al contexto un significado estético y también social, y, además, debe ser comunicativa y funcional. En una palabra, debe contener esas características de las que carecen aquellas obras que son ubicadas arbitrariamente en los espacios públicos.</i></p>
Parramón (fecha no determinada)	<p><i>Arte Público es un nombre genérico que abarca muy distintas prácticas que tienen como finalidad intervenir, incidir o interactuar en el ámbito de lo público. Arte Público en la actualidad es una categoría obsoleta, dado que no precisa tanto en relación con el contenido y el posicionamiento como en la forma. De hecho “todo arte es público”, todo arte busca una interacción, un intercambio con un público.</i></p>
Antoni Remesar (1999)	<p><i>[...] el conjunto de prácticas estéticas que interviniendo en un territorio desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio público, que contribuyen a co-producir el sentido de lugar</i></p>
http://en.wikipedia.org/wiki/Public_art (2010)	<p><i>The term public art properly refers to works of art in any media that has been planned and executed with the specific intention of being sited or staged in the physical public domain, usually outside and accessible to all. The term is especially significant</i></p>

	<i>within the art world, amongst curators, commissioning bodies and practitioners of public art, to whom it signifies a particular working practice, often with implications of site specificity, community involvement and collaboration. The term is sometimes also applied to include any art which is exhibited in a public space including publicly accessible buildings.</i>
--	--

Gráfico 5. Conceptos de arte público.

Debemos señalar la coincidencia de todas estas definiciones con el significado de *lo público* asociado a lo urbano. Esto como condición para la elaboración de las obras denominadas públicas, en el sentido de que se impone el juicio de valor que considera que uno de los rasgos fundamentales e inapelables *es la garantía del acceso a las obras por parte de todos los ciudadanos*. La configuración de una semiótica del *actante* y *actor urbano* dotado de la *competencia* y la *performance* adecuadas. Protagonista de un *programa narrativo urbano*. Significante y *no-estereotipado*. Como apunta Greimas:

“...La organización social urbana podría así ser descompuesta en *diferentes actantes* y *actores colectivos* cuyas descripciones, parciales en principio, comparativas y totalizantes después, facilitarían más las captaciones de *sentido comunitario*, y los modelos sintácticos obtenidos servirían de marco a un análisis semántico de las *representaciones colectivas* de la ciudad”. S.n (Greimas 1974, Mangieri 1994).

3.6 La ciudad-gramática y la isotopía de la accesibilidad plena y no-obstruida

Las obras-mensajes pueden ser calificadas en función de la condición de *acceso pleno* al contexto del emplazamiento y por la *conexión sensorio-intelectual* del público-receptor. Esto se puede esquematizar en el *juego sociosemiótico entre lo accesible y lo no accesible*, el *libre* (como en calles, plazas, etc.), el acceso público *restringido* (parques, universidades, etc.) o finalmente los *no accesibles al público*, sin dejar de pertenecer en cierto modo a la estructura de lo público (militares, cárceles, etc.). Luego se observa una condición sensorial personal, donde aparecen los elementos contextuales que permiten la recepción de las obras por parte del público pero desde una perspectiva donde los canales de comunicación hacen posible la vinculación mensaje/receptor. Así aparecen las *mediaciones* de accesos sensorio-corporal *total o parciales*, como por ejemplo los *accesos sólo visuales*, *accesos auditivos*,

acceso táctiles y las mixturas que se producen entre éstos, incluidas la producción de *sinestesias* o cruces entre los procesos perceptivos. Un ejemplo conocido de sinestesia puede ser en la música la conexión auditivo-visual como el color que se produce al escuchar una nota musical o la conexión visual y gustativa que produce el recuerdo o una imagen.

Pero una de las claves isotópicas en la definición semántica, sintáctica y *pragmática* del texto urbano de arte público es la *accesibilidad* (física, visual, corporal, térmica y proxémica). En la mayoría de las definiciones dadas es la condición semio-pragmática de la *accesibilidad plena y libre*, el rasgo que debe normar el arte público. Hay varias *tácticas de comunicación* empleadas por ejemplo por el microdiscurso artístico (en diversos contextos socioculturales y políticos) que se apoyan en la mediatización neutralizante (según varios grados) de la condición de accesibilidad plena. Así, podríamos encuadrar una primera tipología alrededor del eje isotópico de la *accesibilidad* (el poder entrar-acceder / el no poder entrar-acceder):

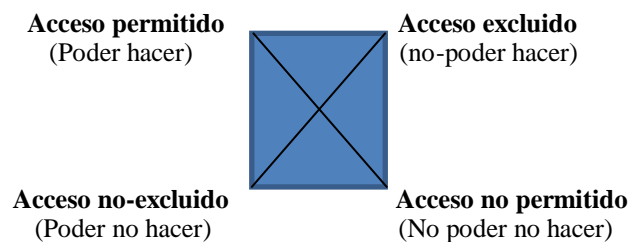


Gráfico 6. Cuadrado lógico del acceso a las obras de arte.

Si la *accesibilidad* se convierte en uno de los elementos definitorios habría que explorar una gama de alternativas que *modalizan y temporalizan* esta redundancia de acuerdo a determinadas retóricas del objeto: así, por ejemplo, la accesibilidad puede ser aceptada sólo visualmente o a través de *signos-rélicas* (como acontece con las Cuevas de Lascaux en Francia) o a través de *dobles-exactos*, como el Pabellón Barcelona de Mies Van de Rohe, que fue posteriormente reconstruido al milímetro en Barcelona. Los *regímenes de visibilización* pueden además ser mediatizados a través *filtros socio-semióticos*, dispuestos en función de determinados actores y actantes de la comunicación como ocurre en ciertas galerías de arte con la contemplación de piezas “reservadas” para especialistas o actividades especiales.

Por lo tanto, un factor importante que debemos señalar, reside en las condiciones particulares en las que los destinatarios reciben las obras-espacio. Aquí aparecen implicaciones que, como

ya habíamos señalado, participan de los *valores* y significados del ámbito de lo cívico y de los procesos democráticos de acceso y disfrute de cada contexto en particular. La tendencia de esto la situamos en las vertientes más puristas de la democracia y en los cuales el privilegio de la condición de ciudadano marca el punto de percepción del concepto.

En último lugar, debemos señalar las condiciones de especificidad espacial que los lugares reclaman sobre las características de las intervenciones y las relaciones preexistentes así como las generadas por las obras y las que el público-receptor establece con la obra-espacio (en la semiótica de Greimas hablaríamos de las variables cualitativas de una *topología de lugar*), y también las relaciones que se establecen entre los ciudadanos con el espacio físico visto como objeto de investigación para producir nuevas significaciones artísticas. Con ello se abren desde este punto de vista las perspectivas relativas al vínculo de los artistas-obras como variantes en cuanto a sus búsquedas estilísticas, su saber-hacer y sus posiciones conceptuales (en semiótica del espacio y de la arquitectura hablaríamos de una secuencia a nivel de la relación usuario-espacio, usuario-objeto). En este sentido encontramos un abanico amplio de propuestas artísticas de un espectro muy abierto.

3.7 Retorno táctico sobre la categoría privado/público: las dinámicas *tensivas* y polémicas

A partir de las conceptualizaciones anteriores, consideramos que se presentan diversos rasgos para el análisis a los fines prospectivos de una didáctica y de una pedagogía a la cual se debe esta investigación. Es para nosotros más interesante lo que se presenta en la dicotomía *público/privado* y sus vertientes de los autores indicados hacia lo cívico, la ética y la moral, lo que destacamos más sensiblemente. Se relacionan estos entre sí por las tendencias de civismo y del colectivismo constante en todos los conceptos de arte público presentados.

Entendiendo el término *objeto* en su sentido más amplio, encontramos dos categorías determinantes respecto al contexto en el que se encuentren las expresiones artísticas. En la primera, lo “público” entendido como la potestad, jurisdicción y autoridad para hacer algo perteneciente o relativo y común, es decir extensivo a toda la ciudadanía. En el segundo, “privado” se comprende como lo particular y personal de cada individuo, algo que no es de propiedad pública o estatal, sino que pertenece a particulares y se contrapone a lo público. (GOFFMAN, 1971, GÓMEZ, 2004). Estas dos acepciones semánticas nos ayudan a establecer una

relación de valores, respecto al espacio, a los objetos y a los sujetos con los que cohabitan el arte público, y por el cual se define.

Dentro de estos límites, la *dinámica tensiva* entre lo público y lo privado responde a un sistema de relaciones que sirve como referencia para establecer un umbral ético-social dentro del cual se hace posible la comunicación y más aún la vida en sociedad. Planteado en estos términos, el significado y el sentido de la obra de arte público introducida en la tensividad “Objeto Privado” versus “Objeto Público” atraviesa *múltiples lugares de mediación* y organización semántica y pragmática, en una escala de valores progresiva, que puede ir de lo “indivisiblemente privado” a lo “irrestrictamente público”. Los niveles de mediación semiótica van a variar de un punto de la escala a otro según las características sociales del público y los elementos físicos contextuales. Así, elementos tales como la accesibilidad, el uso, la producción, la circulación, la función-percepción, la propiedad-titularidad, son marcadores semánticos que pueden definir con mayor precisión analítica la dimensión tecno y socio-semiótica del “circuito productivo de la obra de arte público”:

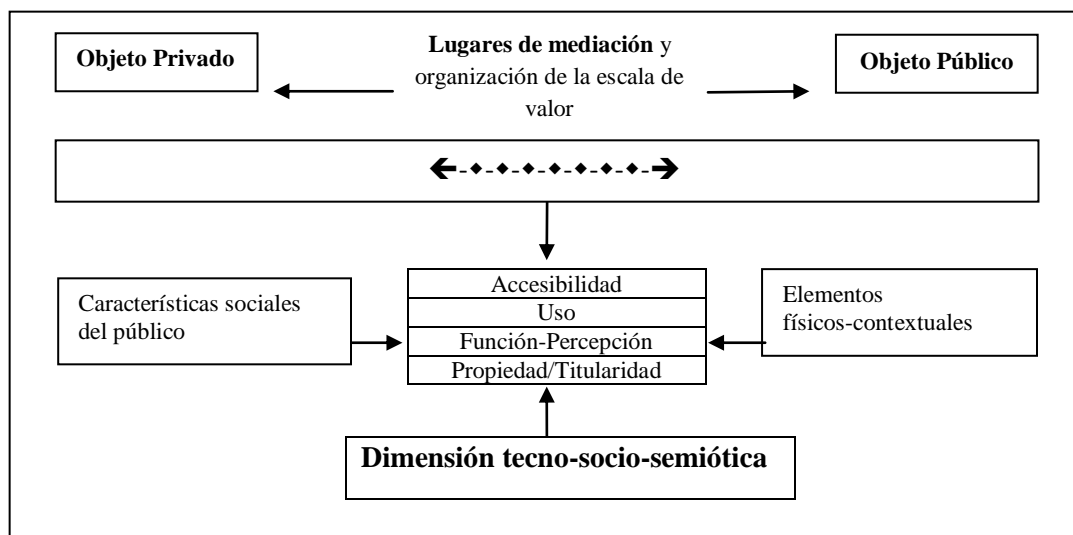
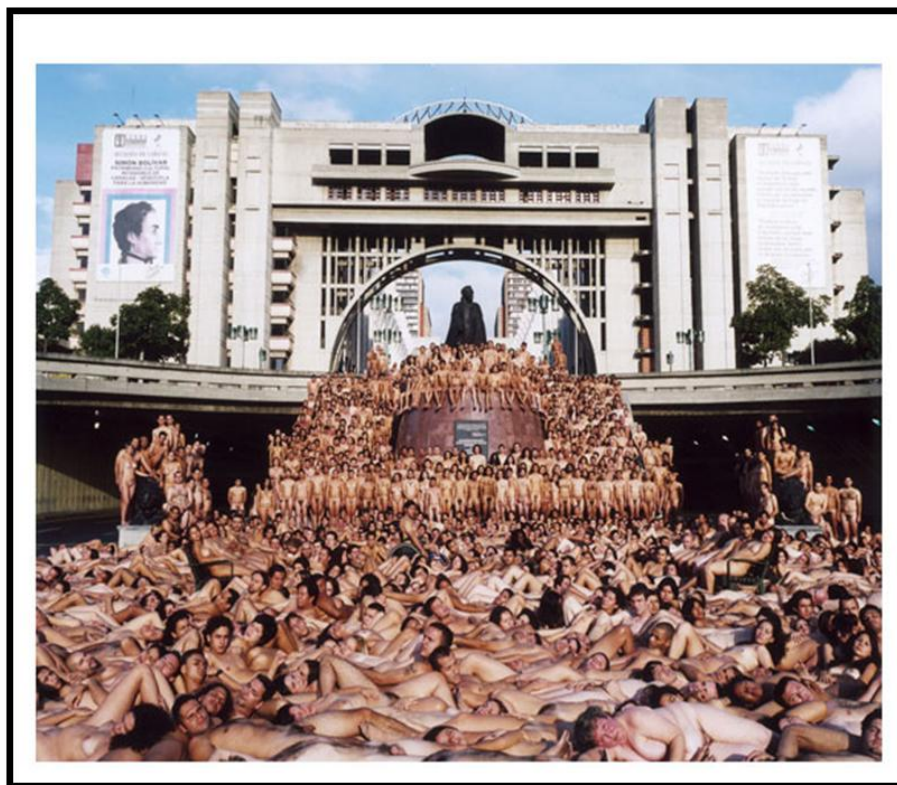


Gráfico 7. Rocco Mangieri y Oscar García (2010).

Ahora bien, algunas referencias teóricas y técnicas, nos indican una tendencia de consenso en la sociedad postmoderna en relación a que nos estamos acercando hacia la frontera de un arte que se define como “público” en su sentido social y político.

Se señala sin embargo que emerge un nuevo paradigma más radical de arte público (en el sentido político y democrático del término). En este sentido, nos parece muy lúcida la afirmación hecha por Félix Duque en su trabajo *Arte público y espacio político*, en el cual describe el advenimiento del arte público visto como una manifestación de las intervenciones de los artistas atendiendo a los principios éticos y sociopolíticos de la democracia como un *acoplamiento a los procesos de desarrollo cívico*. Según Duque va apareciendo una nueva modalidad de producción y circulación del arte público conformado por grupos y colectivos que a través de sistemas de convocatoria digital y en red ocupan y activan espacios urbanos con diferentes tipos de acciones no-programas o semi-organizadas.

“Si uno fuera seguidor de Marshall McLuhan, pensaría de forma harto optimista que, en la era incipiente, no sólo van a coexistir pacíficamente arte público y público artístico, sino que ambos factores acabarán por fundirse, intercambiando indistintamente sus funciones.” (Duque, 2001:39).



Spencer Tunick. Venezuela 2. Caracas-Venezuela. 2006.

3.8 Aproximación al sentido de la acción en el espacio en el espacio público: Ocupar-habitar-provocar-instalarse provisionalmente

En esta vertiente de la conceptualización observamos artistas e incluso colectivos de intervenciones artísticas, que se reúnen a discutir posibles acciones en el espacio público. Algunos grupos proponen pequeños aportes individuales de sus integrantes, para que luego “en colectivo” se genere un *discurso cooperativo*, en el cual algunos participan con un guión preestablecido o no, valorizando la *improvisación* de los individuos, que como hemos descrito en la argumentación de Félix Duque, se asumen como *materia y substancia de expresión* por voluntad propia, a través de dinámicas que desbordan los intereses y metas planteados por sus coordinadores iniciales. Aquí, en este tipo de arte público, las relaciones comunicativas *artista-obra-espacio-público* se cruzan con intensidad, haciendo de estos cuatro elementos un *texto plural* que aunque posee una gran isotopía temática y figurativa (el *cuerpo desnudo* que tensa la oposición *privado-público* e *intimidad-socialidad*) se abre a la configuración efímera de un *sujeto-actante colectivo* que asume dos roles figurativos: como *objeto carnal-obra de arte* y como intérprete-usuario del espacio que *invade*. Nos preguntamos, sin embargo, la eficacia simbólica de este tipo de instalación-*performance* que, hasta cierto punto, funciona como lo opuesto a una marcha o una manifestación en la cual la masa de cuerpos está activa y orientada espacialmente de otra manera.

En trabajos como los de Spencer Tunick, cuya obra-mensaje se vale de convocatorias y facilitación logística para la congregación de personas con un objetivo general pre-definido, son esas masas de público que se convierten en sustancia de la obra en una *vertiente inestable* e indefinida de interrelaciones personales en la desnudez corporal, de la que Tunick ha señalado un rol de “facilitador”, asumiendo los videos y fotografías como procesos de documentación de lo que él define como “instalaciones”. Los elementos puestos en interrelación no son ya objetos inanimados sino sujetos vivos en interacción desnuda, o como define Rocco Mangieri: una *inter-art-cción*. Un indicador que se puede observar en la obra de Tunick es que el público responde a la convocatoria según el contexto y las propias características socio-políticas. Esto es lo que define la mayor o menor cantidad de personas desnudas en las instalaciones y su “método” escénico.

Tunick deja en claro que su obra no es el trabajo fotográfico en sí, sino el “instante” en el que logra conjuntar el espacio con los cuerpos desnudos. Él establece claramente: “Nunca estuve

muy cómodo con la fotografía [...], lo que me interesa es el ambiente que se crea y la fotografía sirve para documentar ese hecho” (Estrada, 2007). Sus primeros trabajos de instalación con personas desnudas fueron realizados en 1994 en Nueva York, en la cual no participaron más de 25 personas. Al ser interrogado por sus interacciones y lo vinculado a las restricciones y condiciones de lo cívico, Tunick señala: “Me han arrestado cinco veces, así que cuando inicié mis proyectos todo tenía que ser muy rápido, sólo tenía 10 minutos para que todos se sacaran la ropa, se ubicaran en la posición que yo deseaba y tomar las fotos” (Estrada, 2007).

El artista-emisor, al autoevaluar la actividad de esos primeros años, afirma que las instalaciones que realiza en la actualidad son mejores gracias a los apoyos de instituciones y museos. Esto ejemplifica las implicaciones de la ética y la moralidad que, en este como en otros casos, se transforma en restricciones e intolerancia, las cuales son superadas sólo gracias al apoyo institucional, por lo cual estos proyectos nos hablan de la indefinición del concepto de “Arte público” en el mismo sentido en que nos seguimos preguntando ¿Por qué se detiene a un artista o a una obra por intervenir el espacio público? Esto se responde a través de las consideraciones de las características sociales del público y de los elementos físico-contextuales que producen el *lugar de mediación* en la escala de valor de la relación Privado/Público y en los *sentidos modales del poder hacer/no poder hacer* (ver esquema 5).

3.9 La configuración del actante-colectivo en la obra de arte público en la ciudad tecno y cyber-semiótica actual

En esta línea, hemos constatado la existencia a nivel internacional de múltiples iniciativas vinculadas específicamente a la *sumatoria de colectivos* que puedan actuar en forma conjunta pero de manera diversa y plural. En la construcción de efectos de *actantes sociocolectivos* cuyo estatuto de verosimilitud habría que valorar. Es evidente que en la sociedad actual *tecno-cyber-semiótica* el estatus y sobre todo la *eficacia* del actante y el actor sociocolectivo está puesto “entre paréntesis”. Sin embargo, vale afianzar nuestra posición inicial, en tanto que consideramos que el arte nunca ha perdido su carácter colectivo, ni siquiera después de que históricamente la colectividad primitiva (de orden *etnosemiótico*) se bifurcase y se decantase en nuestra actual sociedad individualista y dividida en clases (Fischer, 2001). Adrián Henri, señalaba en 1974, una idea que complementa esta visión y que marca su

conocimiento a través de sus estudios de propuestas de arte de tipo instalaciones, *happenings* y *performances*, nos sumamos a este punto de vista, al señalar junto a Henri Adrián que:

“La diversidad de las creaciones del hombre ha hecho separar las artes populares y las bellas artes; (pero) el hombre quiere volver al origen, como en las sociedades primitivas, donde el arte está ligado a una función social, sacramental, lúdica, ritual u otra, y es inseparable de esa función” (Adrián, 1974).

Vale decir, que este tipo de expresiones artísticas colectivas se habrían producido en diferentes momentos históricos, algunas vanguardias de los años 20, algunas prácticas en los 60 como el *Situacionismo* y otros artistas que elaborando estrategias más particulares en una línea anarquista, transgresora, irreverente y de resistencia a los sistemas irracionales. En este sentido, las entendemos como experiencias que se insertan en un discurso socializador y opuesto al individualismo, en el ámbito de lo colectivo, presentándose este tipo de prácticas tanto en el arte como en el diseño, en el urbanismo como en la arquitectura y otras que producen obras-mensajes. Pero, por ello mismo, implica que estas prácticas han de entrar en procesos que colaboren con otras disciplinas más próximas a la acción social, más cercanas a las prácticas de acción que a lo formal (Parramón, 2003).

Otro artista que nos permite explorar la perspectiva histórica de este paradigma conceptual, por demás de suma importancia histórica, es el alemán Joseph Beuys quien desarrolló en la Documenta 7 de 1982 en Kassel, su obra *7000 Oaks* (7000 robles), en el cual propuso la siembra un importante número de robles en las calles. Se observa en su análisis la participación de diversos factores que evidencian nuestra conceptualización. La obra-mensaje de Beuys fue una intervención de arte *accional*, en la que la obra en sí *se desvanecía como objeto* para poner en primer término al *público participante* y su *accionar* en el proceso de siembra de los árboles. Beuys estaba interesado en la *acción comunitaria* y la obra se desborda hacia un alcance simbólico, para construir lo que el artista denominó una *escultura social*, término sumamente polémico por sus matices ideológicos de izquierda que, sin embargo, utiliza para definir el propósito último que era ilustrar, a través del proceso, la metáfora de una *arquitectura social*, es decir, la articulación de una coherente estructura social expresada simbólicamente en un acto socio-colectivo de *construcción de un signo vinculado a la vida y la energía*.



Joseph Beuys 7000 Oaks (7000 robles)

Antes que construir un monumento, el artista quiso convertir al público en el monumento en sí mismo, al mismo tiempo que conceptualmente exploraba cada individuo como imagen de un escultor/arquitecto del orden colectivo. El nuevo estatus del objeto artístico, la centralidad del ámbito urbano, la mediación del artista y la importancia del público en este nuevo contexto, implicados en el proyecto de Beuys, trazan algunas de las líneas de fuerza de la renovación del arte en el ámbito del espacio público (Gómez, 2004).

Así, los elementos que se observan pueden ser derivados al *sujeto del hacer* y a la cualidad del *poder*, el *poder hacer* y valorizar la activación en el contexto social, particularmente

desde lo estético. Entendiendo las implicaciones por las que pasa la facultad del poder-hacer del sujeto que actualiza del arte en el sentido político, observamos el siguiente esquema:

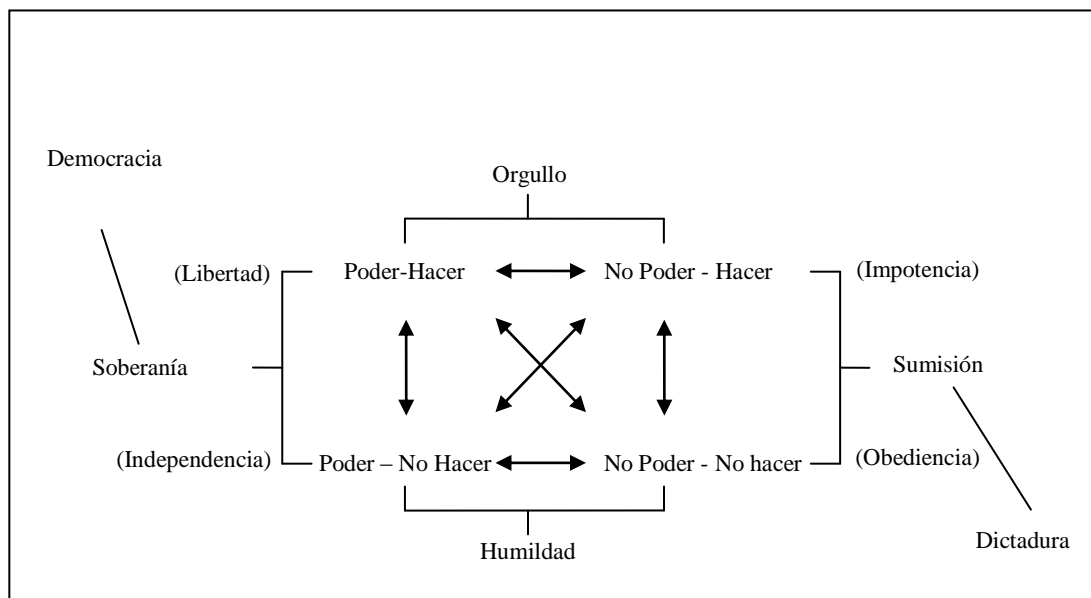


Gráfico 8. Cuadrado lógico del poder-hacer. Rocco Mangieri y Oscar García. 2010.

3.10 El poder y el hacer

Este esquema nos sirve para explicar el accionar del arte público y del poder-hacer/artístico, si entendemos que el *Poder-Hacer* se opone *tensivamente* al *No Poder-Hacer*, a los cuales se conectan respectivamente el *Poder-No hacer* y el *No Poder-No hacer*. En estos pares de oposiciones se implican dos segmentos funcionales de nuestro esquema. Por un lado, una “horizontal” en la que aparece la *soberanía* y la *sumisión* como entidades opuestas, y en una dirección “vertical” el *orgullo* y la *humildad*. Caracterizan a la “soberanía” los valores de libertad e independencia, y a la sumisión la impotencia y la obediencia, conectados estos a los conceptos de Democracia y Dictadura, respectivamente.

Si tomamos el caso de Beuys, podemos ilustrar este punto de vista, entendiendo que la *acción* del artista nace de proponer desde su visión personal un *saber hacer* y un *poder-hacer*. De allí su aporte al colectivo. Un proyecto conceptual de *escultura social*, un concepto que se sustenta en un ámbito público y de con-participación. Sin embargo la iniciativa nace de Beuys, *superponiendo así privado y público en un mismo proyecto*, el cual se ubica dentro

del arte público como un concepto integrador de los ámbitos de la lógica semiótica Público-Privado, y sus otros términos No privado-No público. Se observa así, la aparición de dos subcategorías a partir de la oposición privado-público. Estos *espacios intermedios* de lo no-público y lo no-privado se comportan como una dimensión de intermediación por predominancia de los elementos de los que se compone, tanto en el *plano del contenido* como en el *plano de la expresión* de la obra (en semiótica, *semas* en el contenido y *sememas* en lo expresivo).

Veámoslo en el siguiente *cuadro semiótico* de lo privado-público:

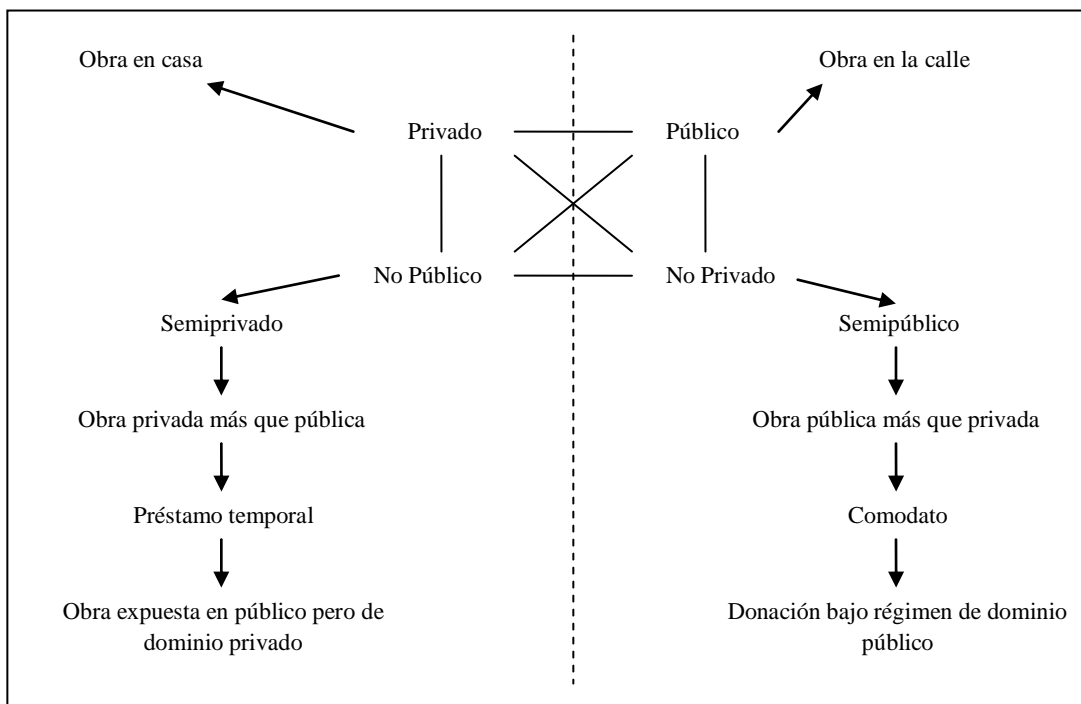


Gráfico 9. Cuadrado lógico privado / público. Rocco Mangieri y Oscar García. 2010.

3.11 Privado/Público, accesibilidad y escalas de mediación social

Aquí presentamos, al igual que en el Poder-Hacer, dos posiciones encontradas y tensivas, Lo público y lo privado se articulan con otros dos términos de lo No Público y lo No privado respectivamente. Lo privado corresponde, como hemos venido señalando, a aquellas condiciones en las cuales el carácter de *propiedad* y *acceso* se fija o establece en una táctica (normativa, política o cultural) de *restricción* y *limitación espacial y temporal*, mientras que lo opuesto determina propiedad y acceso para todos. Así las características de los términos de

la oposición van a estar predominadas por las mediaciones en las cuales participan. Por el lado del No público, *lo semiprivado* o bien aquellas obras-mensajes cuya predominancia está en lo privado antes que en lo público y que participan de lo público por un factor indeterminado ubicado siempre en la *escala de mediación*, pudiendo ser obras en préstamo temporal u obras de dominio privado expuestas en espacios público, entre otras. Por el lado del No Privado ubicamos lo *semi-público* y la predominancia de lo público sobre lo privado. Aquí la escala de mediación se inclina hacia lo público, en este sentido encontramos obras-mensajes privadas en *comodato* para lo público o *donaciones de lo privado bajo régimen de dominio público* y sujeto a dichos condicionamientos.

Desde un enfoque sociosemiótico y sociológico, el arte en general se puede ubicar como un medio sofisticado de representación social y de *circulación semiótica*, sin embargo la vertiente dialéctica que posee el concepto de arte público que estamos desarrollando aquí (gracias a las escalas de mediación observadas se involucran con las características de la población y los elementos físico-contextuales del lugar), establecen las condiciones de tránsito de valores que van desde el extremo de lo privado al extremo de lo público. Estas no promueven la oposición privado/público sino por el contrario exponer los extremos de un mismo objeto en el que términos opuestos definen un proceso que tiende a hacerse cada vez más complementario o tensivos⁵.

Condición esta, que se recarga de importantes implicaciones comunicacionales, en tanto que ofrece la posibilidad de enunciar en modo simbólico una realidad socio-política, sea de aquellos que se involucran en el hecho de señalar los rumbos de los asuntos públicos y sus consecuencias, o desde la posición de aquellos quienes leen los signos urbanos en forma pasiva y se someten a esas enunciaciones, que en suma son permeables a sus propias representaciones sociales.

⁵ En la *semiótica generativa* la *complementariedad* es análoga a una *situación dilemática* de signos o términos opuestos que mantienen una *tensividad* entre ellos así por ejemplo lo público y lo privado no se anulan en un equilibrio urbano sino que se mantienen en una tensión de fuerzas sociales tanto en el nivel del *plano de contenido* como a nivel del *plano de la expresión*.

3.12 Transitando algunos casos concretos: *Graffiti*, *Street-art*, *Instalaciones...*

Tomemos los casos del *Graffiti* y del *Street art*. Estos modos de expresión y comunicación con implicaciones plástico-gráficas, conforman algunas de las tendencias que, por su frecuencia y diversidad, evidencian en la actualidad la proyección de las representaciones sociales que, desde una perspectiva histórica, se manifiestan en un accionar importante en el imaginario colectivo, el cual simbólicamente y de forma modesta reivindica las funciones comunicacionales que en un primer momento tuvieron acciones como las de los monumentos decimonónicos, entendiendo que los objetivos de algunas de estas intervenciones apuntaban a temas que invitan a la reflexión y construcción crítica de lo cívico y de la identidad colectiva, tales como el naturalismo, la ecología, la conciencia social, la despenalización del consumo de cannabis, etc. Valga de contrapunto el caso venezolano en el período de Guzmán Blanco y las implicaciones que la escultura pública tuvo en el proceso de construcción del proyecto de una nación que se ocultaba tras el plan de un monumentalismo urbanístico (1870 a 1887).

Por supuesto, hacemos la salvedad y el distanciamiento que requieren las tipologías, la estética y las cualidades cívicas entre el arte también llamado “callejero” respecto de los monumentos. A cada uno lo sustentan las expresiones de su época y sociedad condicionando sus características y tendencias. No es posible negar que en tanto que muchos grafitis adolecen por completo de civismo, por igual muchos monumentos incluso aquellos de carácter y tipología decimonónica también han subvertido en contra de los mismos principios cívicos de su génesis tipológica, en tanto hayan sido erigidos contraviniendo los deseos ciudadanos, impuestos en la sociedad incluso a sangre y fuego. El caso de repudio evidenciado en las obra de Joseph Bailly, “Saludante Ecuestre”, erigida en 1876 frente a la Universidad Central y el “Manganzón Pedestre”, erigido en 1876 en el paseo El Calvario, que fueron obras impuestas a la sociedad venezolana y demolidas en 1878 por la propia sociedad y vueltas a erigir con la misma actitud impositiva en 1879 por el propio gobierno, son testimonio de la intencionalidad del emisor-obra en la oscilación existente en la organización de las escala de valores entre el objeto de arte público impuesto y rechazado y el objeto de arte público-consensuado y aceptado que se modifican en función de las características sociales del público y de los elementos físicos-contextuales⁶. Aquí aparece entonces y se superpone una partitura social *modal* que recubre , visto desde la mirada performativa de los

⁶ Se trata de una semiosis polémica y contractual al mismo tiempo, donde deben establecerse empíricamente programas normativos de uso y signos de mediación de la intervención del arte público.

actos de habla, los *signos ilocutivos y perlocutivos* cuyas condiciones de recepción y lectura pueden ser felices o infelices, logrados o no. Más adelante, veremos cómo pueden implicarse en estos procesos de uso-interpretación logrados o malogrados (y otros) los esquemas simplificados de la *dimensión performativa* de lenguaje proyectada sobre la semiótica sincrética de la obra de arte público y sus dinámicas contractuales y polémicas: a menudo, los equipos de “especialistas” en mobiliario y “ornato” urbano o grupos de presión social y económico logran insertar obras de arte público en contextos en los cuales serán rechazadas e incluso agredidas.

En relación a productos urbanos como el *Graffiti*, el stencil, el *Street art*, encontramos que allí la dimensión de lo público referida en principio a las modalizaciones del poder-hacer se fundan a través de la instancia de la *enunciación* (la dinámica del *yo-tu-aquí-ahora*), desde una realidad deseada por un colectivo urbano o a través de los códigos *idiolectales* (Eco, 1968) y comunes a los artistas populares y “anónimos” que pueblan la ciudad latinoamericana y que progresivamente ha venido contextualizándose (por afinidad conceptual) en un proceso de orden político que es sumamente atrayente de ser observado y analizado desde nuestro enfoque. Las abundantes manifestaciones del *Graffiti* en el *Street art*, las instalaciones y las artes *accionales*, han constituido complementos a las prácticas estéticas establecidas en los circuitos culturales institucionalizados u oficiales (galerías, museos, ferias de arte, etc.) y han escapado en busca de mayor contacto comunicativo con la sociedad.

El *Street art*, “transgénero” que recubre una cantidad considerable de *prácticas de escritura urbana* no verbal, no solamente puede explicarse como lenguaje desde las modalidades del poder o no poder hacer sino sobre todo de la *transgresión* y la posibilidad de colocarse justamente como acción artística *en la línea que divide políticamente lo que es público de lo que es privado*, lo que es *permitido* de lo que *no lo es*, lo que es una “superficie oficial virgen” y una “superficie escritural” atacada por el signo no-verbal.

3.13 Objeto de arte urbano y discurso cívico

La conceptualización que intentamos cerrar, en razón del objeto artístico urbano, connota un parentesco profundo con el ámbito de las políticas urbanas, en virtud de un origen común: El orden social. En tanto que el arte se inserta en el espacio público participa en el espacio político y se activan así una variabilidad de expresiones interconectadas de *comunicación*

experimental, que desde nuestro enfoque, se ubican en las *teorías de las representaciones sociales*, que requieren de lecturas experimentales que permiten un encuentro entre lo social, lo artístico y lo político.

Para nosotros el concepto de arte público se asocia a la participación de las distintas manifestaciones del arte dentro del espacio urbano en su sentido socio-político, entendiendo que es esencialmente un *vínculo social expresivo/receptivo* devenido de la intencionalidad de individuos o colectivos que asociando contenidos y expresiones en la creación de objetos, materias, conceptos y relaciones físicas o imaginarias configuran un *lenguaje de la ciudad*.

El arte público participa de dimensiones ético morales “horizontales” y “verticales” que van desde la democracia a la dictadura, de la soberanía a la sumisión y de la humildad al orgullo. Se vinculan en *graduaciones modales* del poder-hacer dentro de lo público y al no poder-hacer en lo privado, de lo permitido y lo no permitido, de lo accesible y lo inaccesible, sin descartar las trasgresiones y complicidades. Todo ello en una condición de *tensividad* y *transitoriedad* que se transmuta según las características del público y de los elementos físico-contextuales, generando escalas de valores y procesos intersubjetivos.

El arte público *es habitado y habita un espacio político*, presenta una significación análoga entre la obra de arte y la acción de carácter público. Es un elemento sustancial del espacio público que aborda dimensiones múltiples y no excluyentes entre sí, incluso en sus morfologías. Puede ser una representación artística individual o colectiva que, llevada al dominio público, pasa a experimentar el conjunto de normas de lo público.

Sobre esto señalaba Isaac Joseph:

“¿Qué se ha hecho de este aumento de lo privado que se describe como el síntoma de la sociedad fragmentaria, como el síntoma de esos territorios del hombre de la ciudad que se hizo sordo a los llamamientos del civismo y del espacio público?” (Isaac, 2002:27).

De igual modo, observando esa sociedad fragmentaria como base y habiendo transitado estos tiempos de post-modernidad, es importante observar y analizar las respuestas que se puedan dar a estas preguntas si las transponemos al tema del arte público, a saber: ¿Qué se ha hecho desde el arte ante el aumento de la privatización del espacio público? ¿Se debe o no el arte a esos territorios humanos de llamamiento al civismo?

En el siguiente esquema se organizan las categorías principales esbozadas en este texto alrededor de la lógica modal del cuadrado semiótico del poder-hacer. La modalidad del *querer hacer* (vinculado) y del *saber-hacer* (además de competencia y saberes) se suprimen como fases e instancias previas en el recorrido generativo de la semiosis del actor urbano.

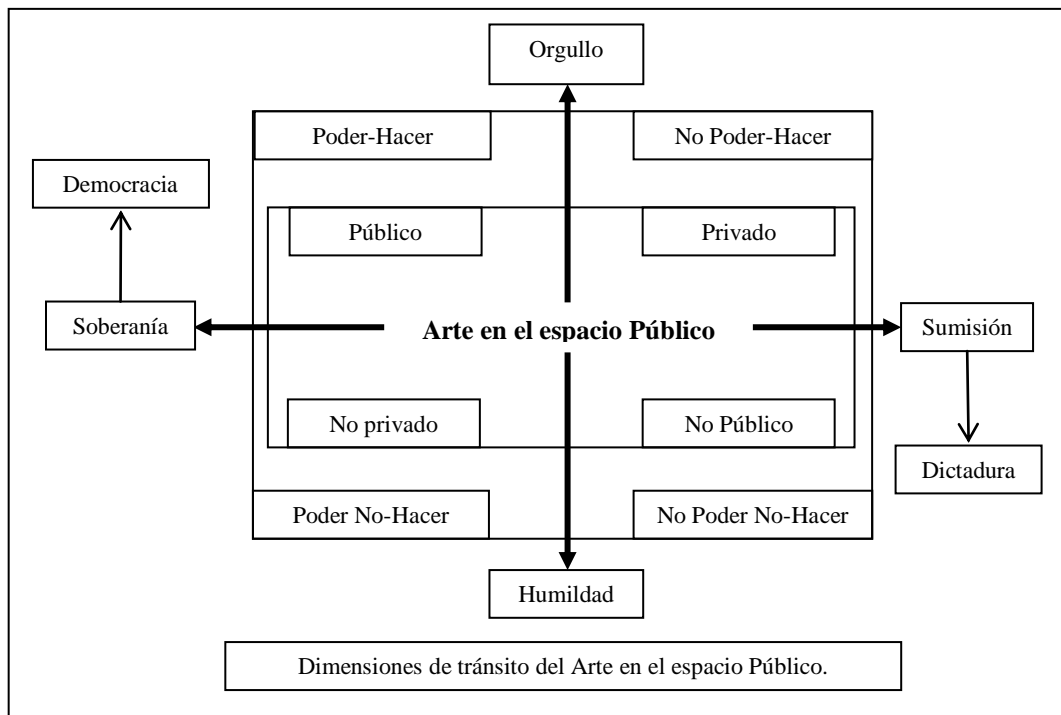


Gráfico 10. Dimensiones del arte público. Rocco Mangieri y Oscar García. 2010.

4.- El espacio público: intervención urbanística, arquitectónica y artística

4.1.- Entre la aceptación y el rechazo

La ciudad como texto y discurso es un objeto polisémico visto desde los artefactos, las edificaciones, los flujos y circuitos de energía, las obras de arte que contiene, los elementos que soporta en su estructura y los procesos de intercambio simbólico que produce.

Las Estrategias de intervención urbana hacen uso de algunas tácticas fundamentales. Estas estrategias y tácticas varían en relación a las experiencias del artista y a las facultades y capacidades de producción, a las competencias interpretativas y de uso de la gente. Los “resultados” no siempre están vinculados con la experiencia, pero inciden con fuerza en los procesos de producción semiótica urbana, incluso la *improvisación* participa en escalas diversas de calidad y cualidad. A menudo un artista experimentado tiene menos éxito que un artista “novel”, aparentemente con poca experiencia en el diseño y emplazamiento de una obra. La recepción y las lecturas de arte ciudadano con frecuencia han sido muy favorables en relación a inserciones y “ocupaciones” del espacio que, aunque al principio pareciera que no van a funcionar, resultan sumamente exitosas por el arraigo que logran y por el interés que suscitan en una comunidad: el caso de la escultura del “Vigía gigante” de Franco Contreras en el programa Alma Mater de la ULA y el conjunto escultórico de las “Cinco Águilas” blancas a la entrada de la ciudad de Mérida por la vía del páramo.



“Cinco Águilas” Ramón Alborno, 2001.

En el primer caso (Franco Contreras, 2002) una intervención a gran escala y apoyo técnico se inserta en un lugar que termina por borrar progresivamente el significado de la pieza y sus valores plásticos. La pieza se convierte en una ruina de metal que pasa completamente desapercibida aun estando en un lugar estratégico desde el punto de vista visual. En el segundo caso (autor no registrado, 1994) el conjunto escultórico es rechazado por la gente y finalmente retirado del lugar.



“Vigía gigante”. Franco Contreras, 2002.

4.2.- Transgresiones: Actos *logrados* y actos *fallidos*

Algunas intervenciones artísticas actúan como transgresiones de la identidad socio-cultural del espacio, pero por su aporte simbólico son transformadas e integradas como signo y texto estructurador que se inserta en la trama urbana como un referente colectivo. Estas intervenciones son portadoras de valores y símbolos que a pesar de no provenir del colectivo son percibidos como positivos y son integrados al espacio urbano.

Participan de este escenario las obras que por su valor plástico-estético o el prestigio de sus autores son emplazadas en lugares que los artistas no han conocido directamente. La obra no se integra inmediatamente al contexto pero progresivamente por *un proceso interesante de contacto y exploración interpretativa* la obra es aceptada, y termina por redimensionar significativamente la zona urbana. Es el caso del muro de Richard Serra en la plaza la Palmera en Barcelona-España y otras intervenciones del plan de monumentalizar la periferia urbana de la misma ciudad y las acciones urbanísticas incluidas del conocido Modelo Barcelona.

En este escenario se presentan las intervenciones que en cierto modo obvian o saltan la instancia de comunicación social y el momento intersubjetivo artista-colectividad y que producen *perturbaciones en la vida cotidiana de los usuarios*. En algunos casos estas *perturbaciones y accidentes* que se cruzan literalmente en las *rutasy habituales de los habitantes* son percibidas como un elemento poco importante y sin función articuladora. La población *responde* a través de signos y trazas de agresión de baja intensidad (*Graffiti*, inscripciones, desconocimiento u omisión intencional del nombre y de autor, etc.) La intervención no está *integrada completamente* a la vida social del sector pero es *aceptada colateralmente*, colocándola *fuera del foco* de discurso ciudadano sin rechazo. El colectivo, la asume como ajena y rechaza su valor físico y simbólico (Pol, 1987).

Un ejemplo de rechazo más radical es el de la obra *Tilted Arc*, de Richard Serra en New York, la cual fue instalada por el artista y tras un proceso de discusión y debate legal finalmente fue removida y reubicada con base en el rechazo de la iniciativa popular o cualquier otra obra que contraviniendo la identidad socio-cultural se pretende imponer. Valga el ejemplo radical de las implicaciones de *aceptación-rechazo* que se produjeron en la promoción y erección de una obra de Daniel Edwards, retrato hiperrealista a escala monumental en la que se representaba a Fidel Castro y se pretendía exhibir en el Central Park de la ciudad de Nueva York (<http://www.youtube.com/watch?v=nmc62sXgv30>). La iniciativa fue boicoteada, la obra destruida por la comunidad que se sintió transgredida (cubano-americanos anti-castristas) y el artista duramente cuestionado.

Tited Arc. Richard Serra. *Federal Plaza.* Nueva York. Desconoce a la sociedad y se convierte en un elemento insignificante y sin función articuladora, todo lo contrario terminó siendo reubicada por el daño que causó a las sociedades a pesar del esfuerzo del artista y de críticos de arte por salvar la ubicación de la misma.



Plaza la palmera San Martí. Richard Serra. Barcelona.
Rechazada por el vecindario por conflicto de aspiración colectiva y aceptada como un signo referencial del colectivo.



"Campeón de los derechos civiles". Nueva York Daniel Edwards, 2006.

4.3 Relaciones y tensiones entre lo aceptado y lo rechazado

Estos ejemplos y otros similares de menor escala podrían esquematizarse en el interior de una lógica tensiva de valores que articula la *Aceptación* (Integración) y el *Rechazo* (expulsión) con la *Admisión* (aceptación parcial o “ghettización”) y *Exclusión* (marginación).

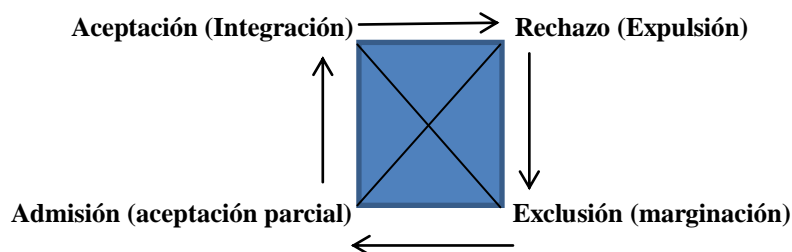


Gráfico 11. Cuadrado lógico aceptación-rechazo

Las obras de arte público, objetos de la comunicación y la negociación comunicativa, son recargadas semánticamente de *valores* contrarios, contradictorios e implicados (en deixis positivas o negativas). En algunos de los ejemplos que hemos descrito en este capítulo, no es difícil concluir que una misma pieza u objeto (o serie de objetos) pueden permanecer en una misma condición modal o por el contrario “desplazarse” temporalmente (por los cambios polémicos del valor que determinan las confrontaciones entre los diversos actores sociales) de un vértice del modelo a otro. Una de las piezas de Serra ha sido *admitida más no aceptada*. En esta situación modal la *temporalidad de la obra se suspende* o se separa del *tiempo normal de la ciudad*. Puede incluso “desaparecer” cuando pasa al tránsito de la *exclusión*. El *tiempo-espacio* de la obra aceptada parcialmente o excluida, sin ser aún expulsada del entorno, pierde la carga y el valor de la vida cotidiana. Ya no tiene “pulso” para el habitante. Cuando la obra es *expulsada* del espacio urbano pierde toda significación aunque a través de procesos de recarga inéditos puede recuperarla. Vemos que por otra parte las obras-objeto de arte son al mismo tiempo consideradas como sujetos de la comunicación que se envisten en los imaginarios sociocolectivos que las animan, de rasgos y propiedades humanas. Es el caso de la pieza escultórica *Despertares* (Oscar G. Cuentas, 2002) la cual es objeto hoy en día de festejos, celebraciones y onomásticos y escrituras no verbales no invasivas, participativas y de carácter afectivo por parte del colectivo. Un proceso análogo fue observado por años en el entorno comunicacional que rodeaba la pieza de María Lionza (Narváez,) en Caracas. La “india” era vestida, adornada, intervenida con *signos de aceptación* provenientes de diversos estratos de la población e incluso signos y marcas asociados a la religiosidad del pueblo y al significado de los ritos que se apoyan en su figura.

La pieza *Cristóbal Colón* (procedente de Génova, Plazuela del Carmen, 1895) luego de haber sido patrimonial y valorizada como monumento nacional de valor histórico se desplaza en primer momento hacia la condición de exclusión hasta que es expulsada desapareciendo del espacio urbano. Igual proceso se observa en la pieza *Colón en el Golfo Triste* (Rafael de La Cova Caracas, 1899).

Todo esto se explica en los procesos de significación social del espacio urbano en su vertiente de identidad socio-cultural, en los cuales sin excepción participan las intervenciones artísticas en todas sus tipologías, sea por inclusión o exclusión. En las obras las implicaciones de no-conformidad de la identidad social devienen en escenarios contractuales de

encuentro/desencuentro, inhibición/acción y exaltación/humillación, caracterizándose por las implicaciones en la actividad físico-simbólicas y socio-culturales.

La producción de *intervenciones artísticas* y la transformación de la propia *topología* del espacio pueden ser o no exitosas en función del sentido de cumplimiento de la intencionalidad de la intervención, sobre las comunidades se establecen procesos e intereses heurísticos que permiten conocer los modos en que se afecta o se “toca” la identidad socio-cultural, aprovechando los juegos permitidos alrededor de la identidad en favor del potencial comunicacional de la obra. Esto opera en el grupo receptor modelando los usos/funciones de las intervenciones y las implicaciones de la identidad socio-cultural en las apropiaciones de significados.

Las dinámicas de *aceptación/rechazo* influyen tanto o más que el contexto físico en el que se inserta la obra. Por parte del emisor se aportan las vinculaciones premeditadas o sorpresivamente reveladas por el contexto. Las manifestaciones se suceden en diversas *topologías* y usos del espacio y del lugar urbano. Sin embargo la afluencia del público se ve vinculada a *ritmos, rutas y ciclos temporales* que la ciudad impone aportando significados particulares que determinan otras estrategias de localización y morfología en razón de las intenciones de cada artista y cada proyecto. El emisor se puede ver “sorprendido” por variaciones temporales del espacio, o por el acoplamiento de las variables que demanda un estado de atención y previsión, y una gran *condición de flexibilidad*. También aquellas condiciones en las que se evidencian estrategias planificadas con importantes elementos de gestión y producción, así como también importantes aportes de recursos en el contexto son asignados para la ejecución de las obras en el espacio público.

Las implicaciones sensoriales que se activan en los procesos de vinculación entre la obra, el contexto espacial y el cuerpo del público activan los procesos que desembocan en experiencias sensoriales y/o lecturas interpretativas.

4.4 Forma urbana, organización de tiempo cotidiano y obra de arte público

El tiempo, las circunstancias de enunciación y lo contextual varían en las sincronizaciones de los usos de los espacios y de la inserción de las obras. El tiempo marca una tendencia y un factor en el desempeño de las relaciones de interpretación de las obras con el público. Esto marca la intención de su participación en función de las consideraciones que se perciben en la

obra. La dinámica urbana le permite al receptor no inocente presentir el discurso de la sintaxis urbana y los usos de su temporalidad.

Así, la plaza Bolívar como escenario privilegiado de las presentaciones de las efemérides ciudadanas es un escenario previsible en el contexto de las efemérides nacionales, los días feriados, según sea el onomástico, permiten presentir las actuaciones artísticas en los contextos espaciales urbanos (días del niño, natalicio del Libertador, carnaval, etc.).

En el juego de los participantes de la escena del arte público, tanto el emisor como el receptor, *median sus escalas de intencionalidad* en el contexto físico-simbólico de la ciudad en el sentido de establecer un *juego de complicidad-transgresión*. El espacio puede ofrecer elementos de *complicidad* para implicar la obra y afectar la intención del autor. En muchos casos las condiciones preexistentes del contexto activan procesos creativos en relación a la obra y los vínculos que ella mantiene con el contexto.

Las implicaciones de la obra de Daniel Véliz (2009) en la plaza Bolívar, evidenciaron estas relaciones entre la intención de la obra y las condiciones preexistentes. La obra se adaptó al espacio socio-cultural en el sentido en que los actores involucrados en el *happening* asumieron los roles de personajes “posibles” del lugar, activando así una serie de relaciones simbólicas de la cotidianidad en las que el público, sostenido en una *condición dilemática y tensiva*, no podía determinar entre acciones reales o fingidas, por ejemplo si las personas que estaban frente a la iglesia eran “novios frustrados” por no convocar a los invitados o “actores simulando un matrimonio”, a tal punto que varias personas se acercaron para aconsejar a los novios evidenciando la complicidad-transgresión del contexto físico-simbólico.



Daniel Véliz. 2009.

Para nosotros el espacio público se significa como auténtico lugar de comunicación democrática y en consecuencia se constituye como un *espacio de emancipación*; la misma dirección que permite también definirlo, siguiendo ahora a Hannah Arendt, como el espacio de “aparición”, donde “yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí, donde los hombres no existen meramente como otras cosas vivas o inanimadas, sino que hacen su aparición de manera explícita” (Arendt H, 1998). Esto define una esencial condición semiótica y la función urbana de un actante en su hacer sociosimbólico⁷.

4.6 Lo Tópico y lo Heterotópico: Más acá y más allá de lo real urbano

Desde estas perspectivas, el espacio público intervenido y re-apropiado por la acción y la intervención artística es pues una *heterotopía*⁸ cargada con toda la riqueza de lo cotidiano, y lo extra-cotidiano, dispuesta a contener las formas más humanas e imprevisibles. Lo heterotópico marca e indica tanto lo que está más allá de lo real, el lugar de realización de la acción necesaria e imprevista (Greimas), la acción que logra yuxtaponer por un momento lo que tiene historia y referente estable con aquello que no lo tiene (Foucault). Uno de los rasgos fundamentales del arte urbano actual es la creación de *situaciones heterotópicas* en las cuales los artistas, el espacio, la obra y el público producen una tensión aparentemente irreconciliable entre el “aquí-ahora” del *topos* urbano y el “aquí-ahora” de la acción. Lo fundamental ahora para nosotros es destacar la coincidencia entre ambas perspectivas a la hora de reconocer el espacio público como el *lugar natural de la acción* y fundamentalmente de la *comunicación* (ya sea por principio democrático o por simple potencia heurística), aquello que, en consecuencia, queda en entredicho con la consumación del imperio del

⁷ Junto a estas vertientes ambas revestidas de lo político, valga señalar en su expresión más generosa (recordando el tema de la exclusión), que se presenta otra perspectiva que procede de la antropología urbana, descendiente de las sugerencias lanzadas por G. Simmel y desarrolladas después por H. Lefévre, M. de Certeau y, más recientemente, por Isaac Joseph y Marc Augé. El espacio público, desde esta prospección, es el lugar donde acontece, llanamente y sin estructura orgánica alguna, la efervescencia colectiva; donde todo tipo de accidentes heterogéneos se suceden de un modo pasajero e irrepetible, constituyendo así la esencia sustantiva imprescindible y previa de cualquier tentativa de construcción de un cuerpo social.

⁸ Dice Michel Foucault: “Probablemente no hay una sociedad que no construya su heterotopía o sus heterotopías. A no dudarlo, esta es una constante de todo grupo humano. Pero a decir verdad, esas heterotopías pueden adoptar, y siempre lo hacen, formas extraordinariamente variadas, y tal vez no haya, en toda la superficie del globo o en toda la historia del mundo, una sola forma de heterotopía que haya permanecido constante” (Foucault, 1994) este concepto tiene por regla *yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente serían incompatibles*, un ejemplo sería el teatro, el cual hace suceder sobre las tablas toda una serie de lugares ajenos a él, así la ciudad guarda características conceptuales similares. S.n

mercado y con la negatividad de la sublimación del espectáculo, precisamente por requerir la pasividad de la contemplación, dando como resultado un fenómeno opuesto al diálogo.

En el proceso histórico del desarrollo del espacio urbano, se han realizado operaciones de transformación del entorno construido, que han devenido clásicas, en algunos casos positivamente – ya que en definitiva lograron que algunos centros de las ciudades fuesen un sitio más agradable–, en la mayoría de los casos con un carácter escenográfico, propiciando el intercambio rico en relaciones, revalorando y potenciando así estos lugares para la comunicación entre sus habitantes-usuarios.

4.7 Modelos urbanos de referencia

El caso de la experiencia del llamado “modelo Barcelona”, cuya base se tiene en modelos preexistentes en la trama de la ciudad, como los desarrollos del proyecto de enlaces en la llamada zona de “ensanche” de la ciudad de Barcelona (Plan Jausely), se involucra la anexión de los pueblos cercanos a la ciudad a finales del siglo XIX y principios del XX. Sobre esta base la experiencia de Barcelona, desde principios de los años 80 hasta el final de la década de los 90, no sólo ha sido ampliamente descrita sino tomada como modelo para el desarrollo y aplicación en contextos geográficos en todo el mundo,

Sin embargo, no ha sido fácil encontrar interpretaciones locales acopladas al modelo Barcelona. Algunos autores valoran el “modelo Barcelona” a partir de la forma a través de la cual el modelo vincula el diseño y la calidad de los espacios públicos. Otra característica que marca el proceso en que se ha desarrollado el modelo se sustenta en la capacidad de la ciudad para *gestionar grandes operaciones urbanísticas*, emblemáticas como los Juegos Olímpicos de 1992, con instrumentos y factores estratégicos para renovar y regenerar la urbe.

Estas y otras cualidades definen el modelo Barcelona como algo singular, casi único en el panorama del urbanismo internacional. Es el caso ejemplar de un *texto-ciudad* que permite reinterpretaciones y una gran flexibilidad semio-pragmática (Mangieri, 2006).

De entre esas experiencias urbanas se puede realizar un largo recorrido de ejemplos y experiencias que van desde la creciente y pujante urbanística China hasta los renovados palimpsestos europeos. Al igual en América Latina y en particular el caso de la Universidad Central de Venezuela (1944-1963), obra de Villanueva valorada por sus importantes aportes

en sus ensayos de laboratorio exitosos de la modernidad, en la que se observan algunos elementos como la *escala urbana*, *calidad arquitectónica*, la construcción de un concepto de ciudad ideal, un *laboratorio de experimentación arquitectónica*, ejemplo de “Integración de las Artes” y finalmente patrimonio de la Humanidad (Unesco, 2000). Villanueva arranca del mito la propuesta urbana moderna implicándose en conceptos vanguardistas que lo llevan a transitar de la ciudad ideal a la ciudad real. La UCV se implanta como referente en contexto histórico y en un espacio geográfico, “al margen” de la ciudad mediante un proceso no lineal sino dialéctico. Caracteriza la oposición entre pasado y presente. Maneja y aporta los postulados urbanos de la modernidad en un lenguaje creador de nuevos códigos latinoamericanos:

- Abandono de la forma urbana tradicional
- Desarrollo privilegiado de la vialidad
- Separación del vehículo del peatón
- Segregación de funciones
- Bloques aislados elevados
- Espacio público abierto y continuo
- Tejido moderno en vez de retícula
- Obra diseñada como pieza autónoma, centrada sobre ella misma
- Obra realizada, como un ejercicio teórico y como expresión de la ciudad ideal propuesta por la modernidad
- Calidad en el uso de los paradigmas urbanos modernos

El arte ejecutado como obra integrada tiene un rol hegemónico y al mismo tiempo complementario de los espacios de la ciudad. Se reconoce la posibilidad estética y la mutua interacción con el público –que han entendido y asimilado la inserción del Arte como un elemento fundamental en la caracterización del espacio urbano– y cuya síntesis otorga un significado singular a los lugares que sus usuarios conocen y reconocen a través de juegos de subjetividades y de valores.

No obstante, la tasa de crecimiento poblacional y la progresiva ocupación del territorio, el verdadero desafío urbano para el próximo milenio es precisamente la mejora constante y permanente de los aspectos y percepciones cualitativas de nuestras ciudades. Mucho de ello

está por hacerse en el espacio público. Por tanto, más que pensar en comunidades ideales en el campo, en el mejor sentido postmodernista, conviene tratar de *re-inventar y re-vitalizar el paisaje urbano*, de acuerdo con las aspiraciones de sus usuarios y en función de la promoción de la actividad social y cultural sostenible en la expresión y el contenido.

En este marco contextual las artes juegan un rol importante en el desarrollo y recuperación de la ciudad, pero también se observa que existen variados aspectos que tienen que ser re-considerados –tales como la aceptación por parte del público, la percepción, la orientación, la opinión, etc.–, garantizando, de alguna manera, una forma más efectiva del arte en los espacios públicos. En efecto, esta condición ha constituido una ventaja en la conformación y dotación de los espacios urbanos, los cuales han recurrido no sólo a la escultura sino a diversas expresiones de arte como elementos que pueden potenciar el esparcimiento y a su vez utilizándola como un elemento de simbolismo e identidad local.

Es necesario señalar brevemente que diversos movimientos artísticos, como el *Pop Art*, el Arte Conceptual o incluso los primeros *Happenings*, si bien retomaron elementos de la cultura popular, fueron desarrollados por sus respectivos exponentes en el espacio público. Sin embargo, otras manifestaciones de Arte se mantienen latentes en las ciudades, manifestaciones como el *Graffiti*, el cual en su inicio fue percibido como una forma de protesta popular, se ha venido intencionalmente incorporado como un *medio de expresión artístico-popular* sobre fachadas de edificios, centros comerciales e incluso en medios de transporte.

Por otra parte, es el espacio público, el que por consenso representa la primacía de la plataforma urbana y la simbolización del espacio para el dialogo entre los elementos que constituyen la ciudad; es un espacio físico y al mismo tiempo un espacio simbólico, que se reconoce por el potencial que posee para permitir las funciones de articulación y catálisis de la comunicación entre los objetos y los diálogos de los sujetos de la urbe. Así, se constituye como elemento substancial de lo urbano y de forma muy peculiar en la ciudad venezolana.

Aun cuando es conocido, es también pertinente recordar que en el caso de Mérida, es predominante la estructura urbana preexistente correspondiente al modelo colonial de las ciudades hispanoamericanas, sobre estas estructuras se imbricaron las normativas y leyes de la época colonial (Leyes de Indias, etc.) y de cuyas dinámicas sociales aún se observan influencias que conservamos a través de monumentos y formas significativas, reminiscencias

que se evidencian en nuestros espacios públicos centrales; como ejemplo, la configuración de espacios abiertos rodeados de edificaciones gubernamentales (civiles, religiosos, etc.), que como sabemos constituyen una herencia de la Plaza Mayor del modelo español. Hoy la observamos reconfigurada y actualizada en múltiples tipologías como la plaza Bolívar. De igual forma, el damero en la repartición de la trama urbana en centros tradicionales mantiene la misma relación estructural que el modelo colonial con algunas variaciones que responden a la actualización moderna de la infraestructura y que da paso entre otras a los agregados de ciudad.

En los ámbitos sociológicos y urbanísticos, el consenso apunta a que “la ciudad es su espacio público”, el cual se ve complementado y definido por el espacio privado. En esta estructura general, lo público se compone por las calles, plazas, etc., y lo que no pertenece a este espacio deviene a conformarse como espacio privado. Estas dos grandes áreas se ven afectadas por una amplia gama de tipologías, teorías y prácticas de diseño y construcción (Marcano, 1994). Esto pudiese parecer una reducción notable de la dimensión del espacio público, sin embargo queda claro que es un reduccionismo conceptual y metodológico que, desde el enfoque arquitectónico y urbanístico, permite desarrollar procesos de análisis sobre la estructura física urbana.

4.8 La ciudad-texto como red de soportes, nodos y servicios

Desde este enfoque urbanístico, el espacio público se caracteriza, principalmente, por su particular configuración como *red continua de elementos sintácticos organizadores*, conectados entre sí, y que se expanden por la ciudad. Aportando comunicación y conectividad entre el área urbana y su entorno territorial a través de las calles y otros elementos geográficos y paisajísticos, el espacio público sustenta y soporta la interconectividad urbana y la movilidad interna y a su vez facilita y da soporte al tendido de las redes de servicios urbanos (agua, electricidad, etc.), sin menoscabo de las bondades que provee a la población, en cuanto a identificación y representación social (Noguera, 2003:26).

En nuestra revisión teórica, encontramos en este punto tres rasgos o aspectos generales a los cuales hacer referencia para analizar el espacio público:

a) La accesibilidad-visibilidad:

Los espacios públicos pueden ser vistos como espacio de acceso público libre (calles, plazas, etc.), acceso público restringido (hospitales, ministerios, universidades, etc.) y finalmente los no accesibles al público sin dejar de pertenecer a la estructura de lo público (cárceles, cuarteles, etc.).

b) Por su Gestión y Propiedad:

Espacios de gestión y de propiedad pública (plaza, escuela pública, etc.), gestión privada y propiedad pública (mercados, áreas deportivas, etc.), y los de gestión y propiedad privada (policlínicas, escuelas privadas, etc.). Así también existen espacios que, aunque menos frecuentes e implicados en condiciones temporales, presentan conjuntamente la modalidad de gestión pública y propiedad privada. Son todos aquellos en los cuales el estado figura como arrendatario de infraestructuras privadas (escuelas, oficinas de atención al cliente, etc.).

c) Proxémica:

Son los elementos que comprenden el servicio directo al público por su proximidad a las áreas de vivienda (parques, escuelas, jardines, dispensarios, etc.) y otros elementos que por su importancia estratégica y sus elevados costos prestan servicios por extensión, no estando directamente vinculados, en términos de proximidad (cementeros, basureros, hospitales, etc.).

Espacio público	
Rasgo	Característica
Accesibilidad	Acceso público libre
	Acceso público restringido
	No accesible al público
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública
	Gestión y propiedad privada
	Gestión pública y propiedad privada
Proxémica	Servicio por vinculación y distancia directa
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión

Gráfico 12. Rasgos del espacio público

Sin tocar el complejo ámbito de las tipologías, la arquitectura del espacio público además de estar llamada al despliegue de alta calidad técnica, expresiva y estética, está llamada a la *creación de la ciudad y a la consecuente y necesaria formación de la ciudadanía*. Sin embargo, este es un camino que nuestra arquitectura actual necesita aún desarrollar y profundizar, a pesar del imponente ejemplo legado por Villanueva y su obra (así como también por muchos de sus seguidores). La obra de los arquitectos en nuestras ciudades es evidencia de la omisión de los elementos urbanísticos de esta disciplina, principalmente del respeto del “deber ser” de la arquitectura, al darle la espalda a su integral componente urbano. El investigador Marco Negrón (2004), sentencia de forma atinada y constructiva (lapidaria por demás) como la principal causa de la anterior afirmación:

“El urbanismo de nuestras ciudades es lamentable, pero hay que reconocer que en ello han jugado un papel decisivo también los arquitectos. Con honrosas excepciones, han tendido a entender la arquitectura –desde la vivienda individual hasta el centro comercial- como piezas aisladas, totalmente desconectadas del entorno; los más lúcidos pretenden justificarlo por la necesidad de protegerse de las crecientes hostilidades e inseguridad que invaden nuestros espacios urbanos, pero parecieran no entender que es su misma actitud la que estimula esos procesos de deterioro.” (Negrón, 2004:21-22)



Caracas, Foto: Yemar Galué 2005.

5.- El espacio público de la ciudad de Mérida

5.1 Antecedes: El legado colonial y la trama urbana

La importancia del espacio en el que se mueve la obra-mensaje define las características de la intervención y se implica en los procesos del *público-receptor*. El espacio público de la ciudad de Mérida posee particularidades que permiten el desarrollo de una u otra obra-mensaje, según las facultades de producción del artista-emisor. Definir el arte público como concepto no fue fácil, como hemos visto antes, al igual que la problemática que plantea el espacio público que lo contiene.

Como ya es sabido, la ciudad venezolana reivindica los principios urbanísticos coloniales del Reino de España. Dentro de un favorable territorio geográfico para la creación y consecuente configuración física, nuestra ciudad se observa incólume en su forma colonial hasta los inicios del siglo XX, cuando se presenta el advenimiento de la década de los años treinta y el emerger de la economía petrolera y las implicaciones del desplazamiento de la población por la implantación de la explotación del petróleo, iniciándose así un acelerado y no muy exitoso proceso de transformación de la urbe nacional.

Algunas reflexiones importantes, por sus implicaciones vivenciales en la práctica de la planificación urbanística, son las que relata Víctor Fossi al ser interrogado sobre la enseñanza que se puede extraer de las implicaciones del advenimiento de la ciudad petrolera en el desarrollo de la ciudad venezolana. Con base en su larga experiencia expresó lo siguiente:

“¿Qué conclusiones importantes podríamos sacar? El tipo de asentamiento establecido por la industria petrolera transnacional y, posteriormente, nacionalizada, dio lugar a problemas independientes de las condiciones adversas del medio físico natural en donde está emplazado. Ese mismo patrón de asentamiento, con interacciones sociales adversas, se ha presentado en otras zonas del país, donde las condiciones naturales no son tan negativas. La relación entre los asentamientos residenciales, los servicios comunales, infraestructura, áreas industriales y servicios de transporte es adversa. Hay una segregación muy importante entre distintos estratos sociales, entre gente empleada en compañías petroleras y la población complementaria, entre distintos agentes de la producción. No se hace ciudad, sino agregados

de asentamientos que no llegan a consolidarse como verdadera ciudad. Esta es una enseñanza” (González, 1998).

Resaltamos “No se hace ciudad, sino agregados de asentamientos”, esta es una realidad que hoy aún constatamos en nuestras ciudades, esas nuevas exigencias, propias de la llegada a nuestro territorio de la cultura y sociedades petroleras, vinieron a determinar el rumbo de las modificaciones de la ciudad. Muchos de estos cambios emulan la sociedad y la ciudad moderna europea y norteamericana, cuyos cambios fueron establecidos por los principios urbanísticos modernos, emergentes en el siglo XIX e imperantes en nuestro territorio en todo el siglo XX, y que se proyectan al siglo XXI.

La estratificación del espacio urbano por exclusivas funciones sociales, culturales y económicas, la implantación de desarrollos espacialmente segmentados a lo largo de las vías de conexión y flujo de tránsitos comprometiendo la continuidad funcional, la incorporación del jardín público con dimensiones mayores en áreas fuertemente definidas y del jardín privado con menores dimensiones y en contacto directo con las viviendas, convierten a la calle en un espacio de flujos vehiculares importantes y con peligrosas velocidades de recorrido, conformando una red autónoma y jerarquizada, diseñada bajo criterios funcionales (Rangel, 2002), los mismos que hoy se ven cuestionados.

Siguiendo este perfil de desarrollo, la ciudad de Mérida presenta unas características muy particulares, que a los efectos del presente estudio se hacen pertinentes en cuanto a las principales tipologías de sus espacios públicos.

Para estos fines, es necesario reconocer y asumir los aportes de Maritza Rangel (Rangel, 2002), quien ha desarrollado varios estudios sobre el espacio público físico, social y cultural de la ciudad de Mérida, todo ello en el contexto de las indagaciones del Grupo de Investigaciones en Calidad Ambiental Urbana (ULA), con base a rigurosos estudios empíricos en sectores urbanos particulares del Estado Mérida, se han estructurado tres grandes tipologías que describen el espacio de la ciudad andina y en especial a Mérida, a saber:

1) Áreas Centrales, 2) Nuevos Desarrollos Urbanos y 3) Poblamientos Espontáneos.

5.2 Resumen del resultado del diagnóstico de uso y estado actual de la calidad del espacio urbano en la ciudad de Mérida:

- a) Bajo mantenimiento de los espacios públicos, contaminación sónica e inseguridad.
- b) Carencia de espacios adecuados para el esparcimiento infantil y el uso de personas minusválidas y de ancianos.
- c) Los partidos políticos son asociaciones poco sentidas y hasta ignoradas en las comunidades, incluso se reportó su inexistencia a pesar de su comprobada presencia.
- d) Las visitas a los amigos, ver la televisión y la recreación dentro del hogar son las actividades de recreación más popularizada en todos los sectores urbanos entrevistados.
- e) La construcción y mantenimiento de las áreas verdes y canchas deportivas son las necesidades de carácter social, cultural y expansivas más sentidas y cuando estas existen aparecen la vigilancia policial y el alumbrado público.
- f) El escenario natural, es considerado como un elemento determinante que se ubica dentro de parques de singular belleza y ponderación, al punto de considerar que es el factor de atracción turística.
- g) El predominio visual del entorno natural produce una actitud altamente pasiva del habitante urbano respecto a la necesidad de espacios promocionales y sobre la calidad de su espacio construido (Rangel, 2002).

5.3 Las Zonas urbanas

En este sentido, nos apoyaremos en las investigaciones de la profesora Rangel y su grupo de investigaciones en Calidad Ambiental Urbana e intentaremos aportar una síntesis y un nuevo ordenamiento en su presentación, adaptando sus resultados a los fines de nuestra investigación y reconociendo el valor sustancial y estratégico de su trabajo. Esto es:

- 1) **Áreas Centrales:** se hace referencia a los sectores urbanos tradicionales, surgidos en período colonial o bajo dichos principios, el de mayor ocurrencia de eventos e intervenciones de carácter artístico. Subdivididos en:

a. C

a
s
c
o

c
e
n
t
r
a
l
:

E
l

s
a
g
r
a
r
i
o
.

b. N

ú
c
l
e

o
s

T
r
a
d
i
c
i
o
n
a
l
e
s
:

e
n

e
s
t
o
s

c
o
n
t
a
m

o
s

c
o
n

M
i
l
l
a
,

E
l

L
l
a
n
o

y

L
a

P
a
r
r
o

Algunos de los rasgos de uso y calidad de vida de estos espacios son:

a) Permanencia de vida pública en sus espacios, encuentros constantes de su gente, rasgos fuertes de vecindad y solidaridad, se suceden manifestaciones culturales importantes.

b) La escala humana, permite una alta integración entre el ciudadano y su espacio (definido, reconocible, grato y controlado).

c) Una diversidad de uso que permite la localización de todo tipo de funciones y actividades urbanas. Permanente flujo peatonal y menor

velocidad de circulación vehicular.

d) Vitalidad social en los espacios públicos, a cualquier hora y todos los días de la semana.

e) Su arquitectura genera arraigo y sentido humano. Hay sensación de integridad, genera unidad del bloque urbano, lo que hace al espacio predecible y de perfil homogéneo, de alta lectura e identificación. Son edificaciones de mayor relevancia simbólica, en las que operan los poderes públicos y religiosos, las de mayores dimensiones de masa y altura en el espacio.

f) El núcleo urbano de los sectores tradicionales es reportado como el de mayor ocurrencia de eventos y festividades de carácter sociocultural, que duran hasta varios días continuos, con

presencia de los locales, los ciudadanos y, muchas veces, los turistas. Existe en estos la mayor cantidad de concejos comunales, asociaciones culturales, religiosas y deportivas, catalogadas como de buen funcionamiento.

g) La presencia de centros comunales y de asociaciones, es vista como fundamental en los núcleos tradicionales, así como el trabajo conjunto Estado-Comunidad es muy apreciado.

h) Los núcleos tradicionales reportan el reconocimiento de existencia de edificaciones de valor histórico, arquitectónico y cultural (Rangel, 2002).

- 2) **Nuevos desarrollos urbanos:** los desarrollos contruidos en forma programada,

en el caso de Mérida se suceden a partir de los años 60 y bajo los principios urbanísticos de la Modernidad, con poca actividad artística y predomina un arte callejero en su vertiente vandálica. Subdivididos en:

a. Inter

és
s

s
o
c
i
a
l
:

S
a
n
t
a

J
u
a
n

a

(

1

9

6

1

)

,

L

o

s

S

a

u

z

a

l

e

s

(

1

9

6

9

)

,

H

u

m
b
o
l
d
t

(
1
9
7
0
)
,

L
o
s

C
u
r
o
s

(
1
9
7
4
)
,

D
o
n

P
e
r
u
c
h
o

(
1
9
9
0
)
.

b. Clas

e

m
e
d
i
a

y

a
l

t
a
:

L
a
s

M
a
r
í
a
s
,

S
a
n
t
a

M
a
r
í
a
,

A
l
t
o

C
h
a
m
a
,

L
a

M
a
t
a
,

B
e
l
e
n
z
a
t
e

y

L
a

P

Algunos de los rasgos de uso y calidad de vida de estos espacios son

- a) Áreas más extensas y pobladas. Las manifestaciones culturales se han ido anulando y perdiendo vigencia. No se evidencian manifestaciones propias que identifiquen a la población con su historia y valores, por el contrario aparecen marcados elementos de alienación cultural.
- b) Espacios físicos de menores condiciones para la vida pública; los más desolados, menos mantenidos y menos deseados. Gran segregación de usos incluso en una misma zona urbana, cambios significativos de escala, pérdida de la continuidad y del bloque urbano, todo lo cual incorpora el factor sorpresa y la consecuente inseguridad en el espacio. No presenta perfiles definidos o de lectura clara, aparece la participación del antejardín, parques y jardines sin una clara concepción sobre su participación en la ciudad y su mantenimiento, frecuentemente endurecidos o con cambio de uso. Extensos recorridos a lo largo de vías de tránsito vehicular rápido, sin seguridad vial o peatonal y culturalmente enajenados y no aptos.
- c) La vegetación cuando está planificada, suaviza algunas condiciones adversas.
- d) Son enclaves dentro de la ciudad generalmente aislada y dedicada fundamentalmente al uso residencial, han sido reportados por sus habitantes como insatisfactorios por su lejanía del centro de la ciudad, del trabajo, del equipamiento público administrativo y comercial.
- e) Han surgido, en estos nuevos desarrollos, expresiones físicas y equipamientos, como los parques, centros comerciales y clubes recreacionales. Estos últimos han

escapado a la población deseosa de recreación y socialización, que se ha devenido en incompetente y temerosa para la apropiación y uso del espacio público.

- f) En los desarrollos de interés social más antiguos se reconoce una mejor calidad del espacio público y mayor dotación de la función de carácter promocional y comercial.
- g) En los desarrollos de clase media y alta que poseen áreas comunes para la construcción de equipamiento y actividades comunales, predominan las que no han sido ejecutadas y se solventan mediante la utilización preferente de los espacios de las viviendas, clubes o instalaciones privadas para la recreación. En los urbanismos de interés social los espacios públicos formales o improvisados son de gran uso promocional aun cuando son reportados como de escaso mantenimiento.
- h) Los espacios públicos de los desarrollos de interés social son lugares ampliamente usados por ancianos, con cierto margen de seguridad y tranquilidad.
- i) Los nuevos desarrollos sociales defienden las canchas deportivas como sus espacios sociales por excelencia, de mayor trascendencia y querencia, por lo cual abogan y añoran obras de mantenimiento y ampliación.
- j) En los urbanismos de clase alta no hay presencia activa de espacios espontáneos de reunión juvenil.
- k) La presencia de centros comunales y de asociaciones, es vista como fundamental en los desarrollos de interés social.
- l) Los menos interesados en la participación para el logro de metas compartidas de los espacios públicos fueron los entrevistados de los nuevos desarrollos de clase alta.
- m) El trabajo conjunto “Estado-comunidad” es muy apreciado por la gente de los desarrollos de interés social, aunque alegan una baja esperanza en esta acción (Rangel, 2002). Sin embargo desde el 2002 al 2010 se observan cambios favorables en esta percepción, fundamentalmente a partir de la implementación de la Ley de los Consejos Comunales, reabriendo nuevas expectativas. Sin embargo el tema de las llamadas “adecuaciones” de los consejos comunales y su

implicación en la transferencia de recursos para la ejecución de proyectos representa fundadas críticas de clientelismo político-partidista.

- 3) **Poblamientos espontáneos:** estos son aquellos surgidos por el esfuerzo e interés particular de familias y colectivos necesitados de viviendas, conformados por patrones geofísicos comprometidos, sin respaldo gubernamental o con poca asistencia institucional a posteriori. La actividad artística se cualifica en términos folklóricos, religiosos y de base popular. Subdivididos en:

a. Sin

c
o
n
s
o
l
i
d
a
r
:

r
e
l
a
t
i
v
o

a

l
o

i
n
a
d
e
c
u
a
d
o

d
e

s
u
s

c
o
n
d
i
c
i
o
n
e
s

f
í
s
i
c
o

n
a
t
u
r
a
l
e
s
,

a
c
c

e
s
i
b
i
l
i
d
a
d

c
o
m
p
r
o
m
e
t
i
d
a
,

t
i
t
u
l
a
r
i

d
a
d

i
r
r
e
g
u
l
a
r

y

a
l
t
í
s
i
m
o
s

c
o
s
t
o
s

p
a
r
a

s
u

c
o
n
s
o
l
i
d
a
c
i
ó
n
:

H
o
y
a
d
a

d
e

M
i
l
l
a

y

P
e
d
r
e
g
o
s
a

B
a
j
a
.

b. Cons

o
l
i
d
a
d
o
s

:

a

q

u

e

l

l

o

s

i

m

p

l

a

n

t

a

d

o

s

s

o

b

r

e

t

e

r

r

e
n
o
s

e
s
t
a
b
l
e
s

y

c
o
n

i
m
p
o
r
t
a
n
t
e

c
r

e
c
i
m
i
e
n
t
o

a

l
o

l
a
r
g
o

d
e

s
u

e
x
i
s
t
e

n
c
i
a
,

c
a
r
a
c
t
e
r
i
z
á
n
d
o
s
e

p
o
r

r
e
c
i
b
i

r

a

p

o

y

o

g

u

b

e

r

n

a

m

e

n

t

a

l

e

i

n

s

t

i

t

u

c

i

o
n
a
l

p
a
r
a

s
u

m
e
j
o
r
a
m
i
e
n
t
o

y

c
o
n
s
o

l
i
d
a
c
i
ó
n
:

L
a

M
i
l
a
g
r
o
s
a
-

C
r
i
s
t
o

R
e
y

,

y

B

u

e

n

a

v

e

n

t

u

r

a

-

L

a

C

a

n

d

e

l

a

r

i

a

.

Los rasgos de uso y calidad de vida de estos espacios son

- a) Problemas en la disposición y recolección de basura. Conflictos en los espacios públicos por el consumo excesivo de alcohol y la presencia de sustancias psicotrópicas.
- b) Sus veredas son lugares ampliamente usados por ancianos, con cierto margen de seguridad y tranquilidad.
- c) Las poblaciones de los sectores espontáneos consolidados, declaran que acuden a parques y plazas fuera del sector, por su inexistencia en los mismos; pero sienten carencia de parques infantiles y espacios para ancianos y minusválidos.
- d) Presencia activa de espacios espontáneos de reunión juvenil, fundamentalmente esquinas, licorerías y frentes de los centros educativos.
- e) Las vendimias son las actividades sociales más frecuentes, con fines comunitarios para la recolección de fondos.
- f) Presenta una menor cantidad de asociaciones formales (Rangel, 2002) y una mayor cohesión y acción cultural en el sentido popular, religioso y folklórico.

De todo lo anterior, Maritza Rangel y su equipo de investigación (Rangel, 2002) infieren una *lista de categorización sociocultural* de los sectores urbanos con base a la actividad social de los espacios y sus efectos en la caracterización de la vida pública, con base a la vitalidad, las tradiciones conservadas y de alta conciencia social y cultural. Proponen un ordenamiento priorizado en una la lista de mayor a menor actividad socio-cultural, de la forma siguiente:

- 1.- Áreas tradicionales.
- 2.- Sectores de desarrollo espontaneo sin consolidar.
- 3.- Sectores de desarrollo espontaneo consolidados.
- 4.- Desarrollos de interés social consolidados.
- 5.- Desarrollos de interés social consolidados recientes.
- 6.- Nuevos desarrollos de clase alta.
- 7.- Nuevos desarrollos de clase media (Rangel, 2002).

5.4 Ordenamiento de los rasgos definitorios de los espacios públicos vitales

Del mismo modo, se infiere una lista de elementos físicos que se señalan como definitorios de los *espacios públicos vitales* ubicados en Mérida, los cuales son coincidentes entre sí. Estos elementos son:

- 1.- Usos diversos de suelos urbanos.
- 2.- Trama regular orgánica.
- 3.- Dimensiones, proporciones y escala humana del espacio.
- 4.- Plano vertical continuo y bloqueo urbano compacto.
- 5.- Participación activa de la naturaleza en el paisaje urbano.
- 6.- Existencia de calidad ambiental urbana (Rangel, 2002).

Este equipo de investigadores plantea la inminente necesidad de resolver algunos requerimientos prioritarios, a saber:

- 1.- Proceder a subsanar las deficiencias presentes en los diferentes ámbitos urbanos, en relación a calidad de sus espacios públicos y la dotación de equipamiento promocional para emprender soluciones que permitan retomar la vida pública urbana como bien colectivo y ciudadano.
- 2.- Complementar las características de diseño de calles y avenidas, para cualquier tipo de desarrollo residencial, permitiendo que en las calles se promueva la realización de actividades deportivo-expansivas por parte de la población vecina y de cualquier edad o condición, permitiendo así el enriquecimiento del paisaje y la población.
- 3.- En las plazas de los centros tradicionales, se debe estimular la realización de numerosas actividades recreacionales expansivas y culturales, de carácter público y a diferentes horas; implicando esto un incremento del mantenimiento y su rediseño.
- 4.- Se hace necesaria la construcción de plazas en los nuevos desarrollos, con las bondades de las plazas tradicionales, atendiendo a las necesidades de las poblaciones con otras inquietudes, pero con los mismos requerimientos de socialización, encuentro y esparcimiento. Sus diseños deben presentar, entre otras, las siguientes condiciones: centralidad, accesibilidad, amplitud, flexibilidad

funcional, apertura hacia los componentes urbanísticos y excelente calidad arquitectónica de las edificaciones vecinas, todo esto como elementos sustanciales y adecuados para la vida pública comunal. Se recomienda extender estos elementos y condiciones al resto de los espacios públicos, cuando las condiciones así lo permitan.

5.- Consolidar o retornar el uso residencial hacia las áreas centrales urbanas y los espacios tradicionales en general, de manera que en conjunto con las actividades públicas que en ellas se desarrollen coexista con una permanente vitalidad social.

6.- El parque Metropolitano Albarregas, por concepción y localización, es un proyecto de urgente realización, no sólo por fines protectorales sino por la posibilidad y oportunidad de ofertar a la ciudad de Mérida espacios suficientes y accesibles para las actividades promocionales. Parte fundamental debe constituirlo el saneamiento del propio río Albarregas, elemento estructurador del recorrido del parque (Rangel, 2002).

6- La Sociedad merideña: Aspectos cuantitativos y cualitativos

6.1 Densidad poblacional y algunos datos de orden físico-simbólico

Para evaluar al conjunto de los receptores y la conformación socio-cultural de los mismos se hace necesario el archivo de referentes que son determinantes en el proceso comunicacional, su implicación en los procesos interpretativos, en la cual las características sensoriales e intelectuales de los receptores les permiten usar su experiencia vivencial directa o indirecta para generar lecturas asociadas.

En este sentido la ciudad de Mérida posee una percepción favorable en los niveles de valoración de la calidad de vida, lo cual comparado con otras ciudades nacionales pasan a denotar la valoración del contexto socio-cultural y físico-simbólico. De esto podemos señalar un par dicotómico aparente-fáctico.

Así lo superficial de esta condición se explica por cuanto subyacen en esta sociedad problemas de acceso a los bienes y servicios, vivienda, fuentes de trabajo así como índices importantes de pobreza que advierten de un infundado alto nivel de la calidad de vida. Entre los factores que benefician esta aparente condición está la presencia de la Universidad de Los Andes (ULA) y el desarrollo de la actividad turística.

La influencia de la ULA con sus múltiples ofertas y actividades educativas, tienen un impacto positivo fundamental en los niveles educativos existentes en la constitución cultural de la población. Sabemos que para el año 2001, el 31,89% de los habitantes de la ciudad se ubicó en el nivel de educación superior y el 53,92% ha cursado al menos 10 años de estudio, lo cual representa uno de los porcentajes más elevados en el territorio nacional (INE, 2001).

Esta ciudad presenta una densidad poblacional cercana a 202,76 habitantes por kilómetro cuadrado, con una máxima de 10.709 Hab/km² en la parroquia el Llano, le sigue la mayor población por valor absoluto ubicada en la parroquia Antonio Spinetti Dini, que cuenta con 30.240 habitantes repartidos en 5 km².

Superficie, Población y Densidad Poblacional del Municipio Libertador. Año 2006.

<i>Municipio</i>	<i>Superficie (Km2)</i>	<i>Población</i>	<i>Densidad Poblacional Hab/km2</i>
Libertador	1134	229929	202,76
Parroquias:			
Antonio Spinetti Dini	5	30.240	6048,00
Arias	71	15.253	214,83
Caracciolo Parra Pérez	5	11.963	2392,60
Domingo Peña	3	23.713	7904,33
El Llano	1	10.709	10709,00
Gonzalo Picón Febres	190	6.154	32,39
Jacinto Plaza	89	29.258	328,74
Juan Rodríguez Suárez	7	16.300	2328,57
Lasso de La Vega	37	14.487	391,54
Mariano Picón Salas	11	17.282	1571,09
Milla	56	23.703	423,27
Osuna Rodríguez	12	21.849	1820,75
Sagrario	1	6.895	6895,00
Los Nevados	125	1.508	12,06
El Morro	521	615	1,18

Gráfico 13. Fuente: INE. Mérida. Estimaciones y correcciones de cálculos CORPOANDES. Revisado en 2010.

Es interesante el ejercicio de comparar las áreas y la densidad de población. Se observan relaciones con proporciones peculiares como las parroquias El Morro con 512km2 y una escasa población de 615 habitantes que se puede explicar por la característica rural del municipio o la parroquia el llano con 1km2 y 10.709 habitantes en la que se explica por la desproporción y concentración de servicios en los sectores céntricos de la ciudad.

6.2 Estructura de la población: La pirámide poblacional de la ciudad.

Se reconocen en esta población valores y costumbres característicos de una ciudad pequeña, se observa la existencia de una conciencia colectiva respecto a lo cultural (Astorga, 2004), lo social y hacia las estructuras de poder, que reivindica un pasado con múltiples experiencias vinculadas a una subjetividad conservadora (Guerrero, 2006:138). Sin embargo existen comprobados factores que subvierten ese espíritu conservador en la sociedad. Los indicadores de drogadicción y enfermedades como el SIDA permiten inferir graves procesos de deterioro y desintegración familiar, procesos que según Guerrero: “es probable que guarden alguna relación tanto con la situación de incertidumbre e inestabilidad económica, como con la confusión de valores generada por las exigencias del progreso material a toda costa” (Guerrero, 2006:146).

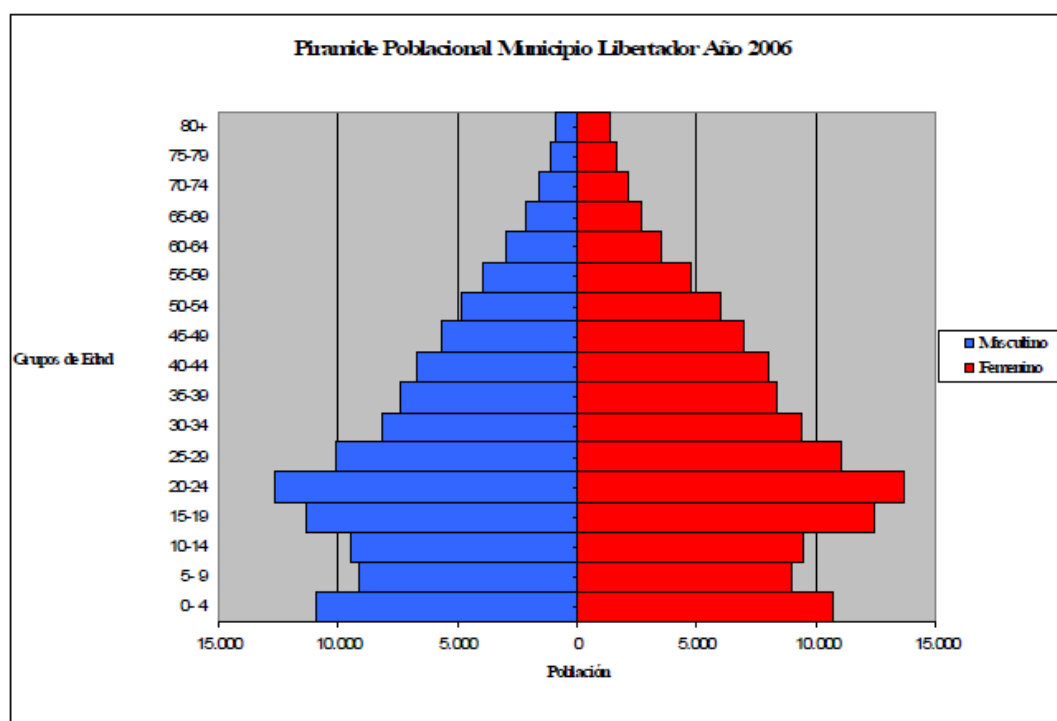


Gráfico 14. Pirámide Poblacional. Fuente: Corpoandes.

La estructura piramidal es interesante y se nota la amplitud del rango de edades de 20-24, en la cual la presencia de la Universidad de Los Andes tiene una explicación por el polo de atracción que ejerce la ULA. Esto genera un factor importante de fluctuación en la población.

6.3 Factores socio-económicos y algunos datos del comportamiento social

Otros factores asociados a la actividad socioeconómica tienden a presionar hacia una menospreciada dinámica económica de la urbe merideña, los altos valores absolutos en las estadísticas de pobreza urbana, la falta de actividad y participación de la ciudadanía en la toma de decisiones de gobierno, las cortas dimensiones y las pocas oportunidades del espacio físico disponible para los usos colectivos o públicos. Una mayoritaria población juvenil afectada por altos niveles de consumo de alcohol y drogas, que además ha presentado históricamente elevados índices de suicidio y una alta incidencia de casos de sida, incluso ubicándose en los primeros lugares de las estadísticas nacionales. La situación del suicidio, sin embargo, se ha visto mejorada en los registros de los años 2002 y 2003 según la Corporación de Salud del Estado Mérida (Guerrero, 2006:139).

6.4 Niveles de pobreza y medición de la desigualdad social

La pobreza en el Estado Mérida alcanzó en 1999, según el diagnóstico de Aguilera y Múrua (2002), un promedio general del 47,8%, obteniendo la Región Metropolitana un 39,3%, ubicándose en un 17,7% por debajo del promedio del Estado (Aguilera y Múrua, 2002). Es importante resaltar que la zona Metropolitana, por cuanto concentra la mayor cantidad de población, posee en términos absolutos la mayor cantidad de población pobre. Por su parte, las inversiones hecha por el Estado para la asistencia social de la pobreza ha permitido que se evidencie una mejor situación en términos relativos.

Desde el punto de vista de la desigualdad social, según Aguilera y Múrua: “es evidente que en este diagnóstico se manifiestan profundos desequilibrios en la sociedad merideña, especialmente en el ingreso, educación y pobreza, que obviamente son elementos bases del complejo tejido de desarrollo social. Hay que señalar aquí que si la distribución del ingreso se mantiene sin mayores cambios, la disminución de la pobreza será ms que imposible, es decir, no se avanzará en el logro de la equidad, esto incluso será así aunque se lleguen a tener tasas de desarrollo elevadas.” (Aguilera y Múrua, 2002).

Pobreza por hogares y parroquias. Municipio Libertador del Estado Mérida.

Parroquias	Hogares no Pobres	Hogares en Pobreza Relativa	Hogares en Pobreza Extrema	Total	Pobreza
Antonio Spinetti Dini	4.752	2.026	634	7.412	2.660
Arias	1.620	1.002	579	3.201	1.581
Caraciolo Parra Pérez	1.870	745	187	2.802	932
Domingo Peña	3.223	1.679	390	5.292	2.069
El Llano	2.298	581	95	2.974	676
Gonzalo Picón Febres	115	569	477	1.161	1.046
Jacinto Plaza	2.444	2.109	1.182	5.735	3.291
Juan Rodríguez Suarez	2.645	919	146	3.710	1.065
Lasso de la Vega	1.888	957	321	3.166	1.278
Mariano Picón Salas	3.153	889	263	4.305	1.152
Milla	3.004	1.756	573	5.333	2.329
Osuna Rodríguez	2.479	1.400	516	4.395	1.916
Sagrario	1.341	463	78	1.882	541
El Morro	23	97	210	330	307

Los Nevados	8	25	110	143	135
-------------	---	----	-----	-----	-----

Gráfico 15. Pobreza. Fuente: INE. Censo 2001.

Se mantiene aquí las relaciones tensas entre la cantidad de habitantes de cada parroquia con la población. Así vemos que las menos pobladas concentran las tasas más altas de pobreza, reflejando los desequilibrios económicos del territorio los que al igual que los servicios se concentran en algunas zonas céntricas de la ciudad.

6.5 La ciudad de Mérida como ciudad universitaria: incidencia de la Universidad en la caracterización de la ciudad

Así mismo, entre los cruces de las calles de esta ciudad encontramos en abundancia a los estudiantes. En igual abundancia, los rostros de los niños pobres contrastan por oposición con la presencia de los llamados “niños ricos”, quienes pululan notoriamente en sus lujos y superficialidades.

El imaginario social representa a la ciudad de Mérida como fuente que atrae a la heterogeneidad de culturas, costumbres y expectativas cada vez más diversificadas, sin perder por ello el sentido de su condición primigenia o aborigen. Abigarrada y en permanente transformación, afectada en lo sustancial y en lo superfluo, esta ciudad ha obtenido un sitio sin igual en la producción vital, creativa, artística y literaria del país, dado que a lo largo de su historia ha mantenido una productiva vitalidad intelectual (Antúnez, 2006).

6.6 Estructura poblacional del Municipio Libertador de la ciudad de Mérida

Si consideramos que esta población juvenil ocupa más de un 20% de la población general (ver tabla de Estructura de Población por Edad y Sexo del Municipio Libertador. Año 2006. CORPOANDES), es importante considerar que la pobreza tiene una incidencia significativa en el total de población de la ciudad de Mérida, situación mucho más polémica si consideramos su proyección e implicaciones sociales de progresividad en el desarrollo personal de los individuos afectados.

Del mismo modo se evidencia, según Guerrero (2006), una importante deficiencia en la participación activa y un desinterés de los habitantes en la conformación de los procesos de toma de decisiones en la gestión de la ciudad, característica que se manifiesta en una falta de conciencia ciudadana, problema que se acentúa por la actuación de los entes gubernamentales

(técnicos y políticos), sin soporte en la participación de las propias comunidades, dando cabida al clientelismo y al paternalismo característico de la sociedad venezolana.

Estructura de Población por Edad y Sexo del Municipio Libertador. Año 2006.

<i>Grupos de Edad</i>	<i>Total</i>	<i>Sexo</i>			
		<i>Masculino</i>	<i>%</i>	<i>Femenino</i>	<i>%</i>
Total	229929	108562	100.0	121367	100.0
0- 4	21617	10.903	10,0	10714	8,8
5- 9	18109	9.117	8,4	8992	7,4
10-14	18869	9.414	8,7	9455	7,8
15-19	23726	11.304	10,4	12422	10,2
20-24	26314	12.631	11,6	13683	11,3
25-29	21118	10.085	9,3	11033	9,1
30-34	17483	8.124	7,5	9359	7,7
35-39	15780	7.374	6,8	8406	6,9
40-44	14727	6.676	6,1	8051	6,6
45-49	12668	5.654	5,2	7014	5,8
50-54	10859	4.825	4,4	6034	5,0
55-59	3661	1.864	3,0	1797	4,0
60-64	2859	1488	2,4	1371	2,9
65-69	1922	1013	1,6	909	2,2
70-74	1544	766	1,2	778	1,7
75-79	1170	595	0,9	575	1,4
80+	691	333	0,5	358	1,1

Gráfico 16. Fuente: INE. Estimaciones de población. Cálculos CORPOANDES.

La población masculina disminuye en la medida en que avanza en la edad. Algunos factores como el alcohol, la pobreza y hábitos de conducta reflejan un decrecimiento del sexo masculino a medida que aumenta la edad. La población femenina por su parte presenta una proyección estable en términos de su crecimiento y aparenta mejores hábitos de preservación y menores niveles autodestructivos.

6.7 Ciudad, paisaje, patrimonio cultural

Por otro lado, tal vez la conformación de la fisionomía urbana –que revela también las precariedades y los conflictos- ha concedido una estirpe singular al espacio creado y vivido por grupos e individuos, que buscan encontrar respuestas a inquietudes artísticas y literarias. Conforman así todo un conjunto de hombres y mujeres que, a través de las artes, perpetúan el amor a las montañas, las nubes y el frailejón, a la niñez y a la ancianidad, al relato y a la leyenda, a la estética y a las voces de los ríos, así como por igual a los elementos contruidos o naturales que apuntalan un sentido de valores patrimoniales complejos y diversos.

De este modo, Mérida entendida como espacio patrimonial, presenta actores múltiples que van desde lo tangible a lo intangible, con los cuales la sociedad imagina y construye una significación propia dentro de una forma intersubjetiva de ver y de habitar tanto el espacio urbano como los espacios naturales de la ciudad.

Según Elizabeth Marín: “El patrimonio, el hito construido está allí, ubicado en el corazón de lo urbano, como un medio de identificación para actuar con elementos comunes que tejen variantes simbólicas dentro de los colectivos que la singularizan como la Ciudad de las Nieves Eternas, la Ciudad Universitaria o simplemente la ciudad de Mérida” (Marín, 2006:193). La sociedad merideña ratifica así el sentir de una unidad dentro de otra distinta, una ciudad dentro de otra, diferenciada y compleja apuntalada en una comunicación simbólica de referentes colectivos fijados de forma diversa en la memoria de las individualidades y de los colectivos que la habitan (Marín, 2006), entre los propios y los extraños, los locales y los turistas.

Finalmente, esta sociedad merideña, concebida como lugar, donde se suceden fenómenos expresivos de creación cultural, es soporte simbólico y físico de un entramado de tensiones y expresividades planteadas como lenguajes para la enunciación, lectura y en síntesis la comunicación de ideas y emociones, para cerrar este punto es valiosa la conceptualización que de ello realiza Antúnez, cuando expresa: “La ciudad de Mérida tiene en sus calles, plazas, ríos y montañas un sistema comunicacional que nos permite caracterizarla como lenguaje. La ciudad, entonces, tiene un significado en el cual podemos encontrar la expresión de los hábitos sociales, de los ritmos, del sentido del espacio y de la armonía, de las ideas y valores de la sociedad que la acepta y la rechaza; del poder como expresión real y simbólica; de lo que se quiere comunicar y lo que se desea callar, de los silencios que muchas veces hablan a gritos” (Antúnez, 2006).

7.- Componentes de un modelo teórico para el arte público

7.1 El modelo teórico general: los cuatro componentes fundamentales

Expondremos en este capítulo la estructura del *modelo teórico general* de esta investigación a través del cual analizamos y explicamos el sentido de las expresiones de arte presentes en los espacios públicos de la ciudad desde la aproximación comunicacional que ensayamos en esta tesis.

Tal como hemos apuntado con anterioridad este modelo se constituye en *cuatro componentes*. En primer lugar los elementos relacionados con los signos visuales, plásticos y estéticos que participan en la morfo-sintaxis de las obras artísticas, la ciudad como un ámbito de lectura y apropiación simbólica (Blumer y Korosec). En un segundo componente presentamos la teoría ségnica de Charles S. Peirce y Umberto Eco en la que se expone un modelo triádico de significación planteada en los términos de *primeridad* (icono), *segundidad* (índice) y *terceridad* (símbolo). El tercer componente lo estructuramos en base a una transposición de las funciones del modelo comunicacional de Roman Jakobson complementado con la *teoría de los actos de habla* de Austin y Searle, orientado hacia la construcción de una taxonomía de obras-mensajes.

El cuarto componente se conforma a través de la teoría del *Lector in Fabula* propuesta por Umberto Eco, en la cual se presentan una anatomía de los procesos interpretativos en la relación autor-texto-lector y describe fundamentalmente dos categorías de lectores: el lector empírico y el lector modelo.

7.2 El Primer componente: acción y transformación simbólica

En este componente se presenta lo que Korosec ha denominado “apropiación del espacio” (Korosec, 1976), lo cual se entiende como una sociedad identificada con su espacio físico y con una imagen de comunidad. Un entorno social que cree y comparte su modo de vida, traducéndose en sentimientos de apego, de pertenencia, posesión y gestión, mediante propiedad legal y uso regular. La identidad del lugar sirve como base para la identidad social. Este fenómeno no es exclusivo del entorno urbano ya que es implícito del ámbito socio-espacial en general.

Así, el arte para el espacio público que *a priori* transita extremos que van desde las intervenciones quirúrgicas o exógenas hasta las que se configuran como activaciones internas –entendidas como aquellas que se generan por factores diversos desde dentro del entorno socio-espacial– se abre paso entre lo que se desvela como apropiaciones del espacio urbano, transformándose en experiencia cognitivas y afectivas. ¿Cómo logra el arte público hacer vida en la ciudad? A través de agregados de identidad, estructuras y significados múltiples y complejos que se desprenden y se asocian a la interacción social obra-público.

Blumer en 1969, formuló algunas conclusiones que configuran un eje teórico de alto impacto respecto de la significación en la interacción social:

- a) El ser humano orienta sus actos en función de lo que los objetos significan para él.
- b) El significado de estos objetos surge a partir de la interacción social que cada cual mantiene con los demás.
- c) Los significados se manipulan y modifican a través de un proceso interpretativo desarrollado por la persona al entrar en contacto con los objetivos y situaciones que se van presentando en la cotidianidad (Blumer, 1969).

Es decir que orientamos nuestros *actos* en función del *significado* que obtenemos de *procesos interpretativos* en interacción con los demás. En un esquema gráfico esto lo presentamos como sigue:



Gráfico 17. Procesos interpretativos según Blumer.

Estos procesos de interacción no suceden exclusivamente en lo individual sino también en lo social. No sólo tienen efectos en los procesos de apropiación simbólica del lugar sino que además terminan afectando todos los objetos que están contenidos en el espacio. Desde la psicología encontramos así las consideraciones de Enric Pol, el cual plantea que este fenómeno de interacción está involucrado en varias

dimensiones del comportamiento humano (Moreno, 1999). Esto quiere decir que la apropiación simbólica de la persona se gesta en el accionar y/o transformar. Éste autor postula que:

“Mediante la acción sobre el entorno, la persona y la colectividad transforman el espacio, dejando su impronta, y lo incorporan en sus procesos cognitivos y afectivos de una manera activa y actualizada” [...] “Por la interacción simbólica la persona y el grupo se reconocen en el entorno y por procesos de categorización del yo se autoatribuyen sus cualidades como definitorias de su propia identidad” (Moreno, 1999).

Por tanto, los individuos como la sociedad, dotan al espacio y a los objetos contenidos de significados, esto para el psicólogo abre la posibilidad de una doble implicación:

Acción/Transformación ⇔ Identificación Simbólica
--

Gráfico 18. Acción / identificación simbólica

Esto establece que sobre el lugar que se presenten acciones y/o factores que participen de la transformación socio-cultural del mismo, se hace factible la gestación de identificación socio-simbólica. Y viceversa, mientras se participe de la identificación simbólica se hace factible o se potencia la acción y/o la transformación del espacio.

A esto nosotros añadimos que en la interacción social subyace sustancialmente una semiótica, que implica un componente determinante del bienestar social. Los estudios sobre la calidad de vida en Barcelona-España (Pol y Domínguez, 1987) confirmaron la tendencia de que la generación que posee una fuerte identidad de lugar muestra mayores niveles de satisfacción de los ciudadanos. Esto abre un factor potencial para la generación de bienestar social y de calidad de vida, en la cual el arte a través de la acción y transformación del espacio, potencia la creación de identidad simbólica dentro del contexto urbano convirtiéndose en un factor de identidad socio-simbólico.

Así, nos implicamos en el urbanismo entendiendo que los procesos interpretativos humanos (individuo/sociedad) conducen a la significación de los componentes urbanos, lo cual participa de la determinación y orientación de los actos humanos, conducentes a una importante vertiente del urbanismo contemporáneo.

7.3- El Segundo componente: El modelo de Ch. S. Peirce y la dinámica semiótica entre *Primeridad*, *Segundidad* y *Terceridad*

En este punto se plantea la cuestión de cómo se produce la interpretación considerada como una *semiosis ilimitada* en la teoría de Charles S. Peirce, en el cual los elementos del modelo permiten ensayar las transposición a distintas expresiones artísticas consideradas como signos.

Esto puede explicar satisfactoriamente la lectura múltiple y polisémica de la obra de arte, los procesos interpretativos y al mismo tiempo delimitar y precisar algunas tipologías sémicas pertinentes dentro del ámbito comunicacional del arte público. Para Peirce:

“Un *Signo* o *Representamen*, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo, llamado *Objeto*, como para ser capaz de determinar a un Tercero, llamado su *Interpretante*, a asumir con su objeto la misma relación triádica en la que él está con el mismo objeto. La relación triádica es *genuina*, vale decir, sus tres miembros están ligados entre sí de modo tal que no se trata de un complejo de relaciones diádicas [...]. El Tercero debe tener la primera relación mencionada y, por lo tanto, debe ser capaz de establecer otro Tercero que le sea propio; pero además, debe tener una segunda relación triádica, en la cual el *Representamen* o mejor dicho la relación del *Representamen* en su Objeto, sea el suyo (el del Tercero), y debe ser capaz de determinar a un Tercero de esta relación. Todo esto también debe ser igualmente cierto acerca de los terceros del Tercero, así sucesivamente, en una sucesión infinita” (Peirce, 1974).

Según Mangieri (2006), el modelo semiótico de Charles S. Peirce está configurado a partir de la forma de un triángulo, cuyos vértices están ocupados por el *Objeto*, el *Representamen* y el *Interpretante* respectivamente. En Peirce, el *Objeto* es remitible a la noción de *referente*, mientras que *Representamen* e *Interpretante* son remitibles a las nociones de “significante” y “significado” del signo:

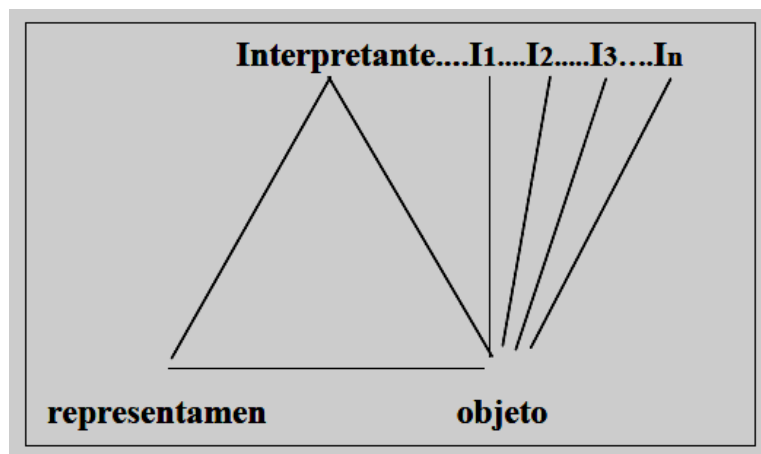


Gráfico 19. Modelo triádico de Peirce.

Este modelo incluye el objeto del signo (referentes del mundo real o del imaginario) como generador de la semiosis, del movimiento de los signos en la interpretación. El objeto en cierta forma es el garante de la semiosis, pues a través de él todas las interpretaciones posibles de un signo son integradas al triángulo o lo que es lo mismo al proceso de interpretación.

Estos tres elementos, el representamen, el objeto y el interpretante se vinculan a tres momentos de la semiosis: la primeridad, la segundidad y la terceridad.

En el siguiente esquema podemos visualizar las conexiones de cada elemento del signo con los niveles de la semiosis mencionados anteriormente

REPRESENTAMEN	OBJETO	INTERPRETANTE
Cualisignos (Cualidad)	Icono (Analogía)	Emotivo (Posibilidad)
Sinsignos (Réplica)	Índex (Contigüidad)	Dinámico (Singularidad)
Legisigno (Modelo)	Símbolo (Convención)	Final (Hábito)

Gráfico 20. Modelo Triádico de Ch. S. Peirce.

Peirce hace notar que: “con respecto al interpretante, en primer lugar el interpretante emotivo o inmediato es decir, el interpretante tal como se revela en la correcta comprensión del signo

mismo; en segundo lugar debemos considerar el interpretante dinámico que es el efecto que el signo determina realmente. Por ultimo debemos tener en cuenta aquello que provisionalmente denominamos interpretante final o lógico que se refiere a la manera en la cual el signo se representa a sí mismo en tanto relacionado con su objeto” (Peirce, 1931:98)

Los tres niveles imbricados de la *primeridad*, *segundidad* y *terceridad* corresponden a las dimensiones semióticas del icono, el índice y el símbolo (la trilogía más conocida de Peirce y aplicada a la semiología de la imagen) pero estos tres niveles están al mismo tiempo articulados al nivel del *representamen* y del *interpretante*. La presencia de estos tipos de signos es variable en cada situación pero en la *faneroscopia*⁹ de Peirce solo a la iconicidad le corresponde el estatus de primeridad, mientras que el índice supone la presencia del icono y a su vez el símbolo supone la presencia del índice y del icono. Por otra parte, la combinatoria del modelo supone una tipología básica de diez signos como resultado de las combinaciones internas (Peirce, 1974:36-37).

El modelo del signo del Peirce se basa en el movimiento continuo de los interpretantes: la *semiosis* infinita o ilimitada que consiste en la sustitución continua de un signo por otro en el movimiento dinámico de la interpretación. La noción de *interpretante* como la de *semiosis ilimitada* es muy pertinente en el ámbito de la producción y lectura de la obra de arte porque explica con mayor consistencia el problema de la *polisemia* y de los *límites de interpretación* de la obra de arte.

Lo que llamaremos *interpretante* no será el “intérprete”, quien interpreta o hace la interpretación, sino *lo que sucede en la mente del interprete* como consecuencia del efecto y acción del signo que se percibe y se produce en el proceso de lectura (Mangieri, 2006). Un interpretante es un efecto mental de representación entre otras muchas posibles de representaciones. Así por ejemplo, la condición de “estabilidad” de un signo (dada por la presencia del objeto) garantiza que pueda presentar múltiples “interpretantes”, todos ellos referidos de algún modo a ese mismo objeto de la semiosis: por ejemplo, una palabra manuscrita con aerosol (Chaplin), la imagen de un sombrero de chistera moldeado por un estencil en una pared, un mimo con chistera y bastón en una plaza, una pintura mural del

⁹ Según Armando Sercovich, en una nota a la traducción castellana de Peirce dice que para el semiótico americano, la Faneroscopia deriva de Faneron, que es un equivalente de lo que los filósofos ingleses llamaron “ideas”. La Fenomenología de Peirce es el estudio de los fanerones, la categorización de los mismos y la descripción de sus diversas clases. La misma debe ser diferenciada de la acepción “contemporánea” del término, particular de la utilizada por Hürsel, Heidegger y sus seguidores.(Peirce, 1974)

personaje, una escultura, todos son interpretantes vinculados a los objetos semióticos que una cultura posea, en este caso toda esa serie de interpretaciones apuntan a un mismo objeto que en este caso oscila entre lo real y lo imaginario (el personaje Charlie Chaplin).

La primeridad es el nivel de la iconicidad y la *hipoiconicidad* de la obra como *posibilidad de ser* signo aun sin tener un referente preciso ni un significado codificado, por eso decimos que la primeridad tiene que ver o se acerca al concepto de *intuición* pero que supone ya un comienzo de la *interpretación*. La segundidad comprende el momento de la *percepción* propiamente dicho y el del *reconocimiento* del signo como una réplica y la identificación de un hecho o un *acontecimiento singular*, es la semiosis del *interpretante dinámico* que conecta al signo con la situación u objeto que lo produce (como las huellas y las improntas, las fotografías analógicas, las sombras). La terceridad es el momento semiótico del *código*, de la ley y de la convención, del *hábito* social. Peirce se refiere a la terceridad como el alcance de un “interpretante final” que cierra momentáneamente el proceso de la interpretación el cual continuará su recorrido en forma ininterrumpida cuando, el interpretante final (el hábito, el código) sea removido de nuevo por la primeridad (nuevas sensaciones, nuevos estímulos, nuevos iconos), (Mangieri, 2006).

A nivel de la obra de arte público la primeridad podría estar localizada a nivel de *lo expresivo, lo emotivo y lo aleatorio* o incluso *lo probabilístico* (de hecho podríamos asociar este nivel semiótico en el modelo de Jakobson a la función *emotiva* y expresiva), el lector de la obra quiere comprenderla pero al principio ella ofrece resistencia a través de la iconicidad primaria de su constitución material y plástica. La segundidad puede ser encontrada cuando el lector de la obra *se ve implicado en el reconocimiento de hechos singulares*, personajes singulares, acontecimientos situaciones identificables y cuando es capaz de *conectar y vincular los signos a una situación espacio temporal* determinada. Por ello decimos que la segundidad es el lugar preferido de la *deixis* y de la *enunciación* (el efecto discursivo del *yo tú aquí y ahora*). En la segundidad la obra “apunta y señala” hacia su propio contexto de inserción o interpelando al lector. La terceridad es el ámbito semiótico de la obra en la cual aparece lo *metalingüístico* (Jakobson), las *reglas de uso y de interpretación* ya codificadas a través de las cuales el lector cierra temporalmente el proceso de interpretación. Es el área del símbolo por excelencia es decir, de aquellos signos muy codificados de los cuales se sirve en ocasiones la obra de arte público para configurar sus propios mensajes (lúdicos, épicos, irónicos, paradójicos, didácticos, etc.) Lo interesante aquí es tener en cuenta tal como hemos

señalado, que la *semiosis ilimitada* según Peirce y Eco se basa en la *conexión ininterrumpida de un nivel a otro*. El intérprete y la obra sostienen un *intercambio ilimitado de signos* en el cual la primeridad, la segundidad y la terceridad se implican mutuamente.

Expondremos aquí en forma esquemática de qué manera se pueden hacer corresponder piezas y obras de arte público a *interpretantes emotivos, dinámicos y finales* es decir, a una semiosis de la primeridad, de la segundidad y la terceridad.

Significante/Referente	Significado	
Ejemplos:		
<p>Escultura de Charlie Chaplin en plaza Homónima en Mérida.</p>  <p>Fidias de La Fuente, 1990.</p> <p>Charlie Chaplin cineasta, actor, artista, personaje celebre...</p>	Posibles representaciones mentales asociadas al mismo signo.	Semiosis de la primeridad, de la segundidad y la terceridad
	Interpretante 1.- Homenaje a Charlie Chaplin.	Índex/Dinámico
	Interpretante 2.- Homenaje al cine.	
	Interpretante 3.- Un homenaje a un personaje.	
	Interpretante 4.- Es un homenaje a José Gregorio Hernández.	
<p>Parque de Los Conquistadores del Pico Bolívar</p>  <p>Gaetano Parise Mannarino, 1973 (removida).</p> <p>Personajes que conquistaron la cima del Pico Bolívar: Prof. Enrique Bourgoin, el guía Domingo Peña, un nevadero anónimo, una mula y el perro Copito.</p>	Interpretante 1.- Homenaje a los conquistadores del Pico Bolívar	Índex/Dinámico
	Interpretante 2.- Homenaje a Domingo Peña	
	Interpretante 3.- Homenaje a la tenacidad	
	Interpretante 4.- Exaltación a la culminación de metas	

<p><i>Despecho</i></p>  <p>Carlos Zerpa, 2004 Despecho, dolor de amor...</p>	<p><i>Interpretante 1.- Los problemas en el amor y el desamor</i></p> <p><i>Interpretante 2.- “el mal de amor”.</i></p> <p><i>Interpretante 3.- Crítica a los profesionales de las ciencias jurídicas por su ubicación en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas.</i></p>	<p><i>Icono/Emotivo</i></p>
<p><i>Ecuestre de Bolívar</i></p>  <p>Emilio Gariboldi, 1930. Bolívar, el Libertador.</p>	<p><i>Interpretante 1.-El padre de la Patria.</i></p> <p><i>Interpretante 2.-El Libertador.</i></p>	<p><i>Símbolo/Final</i></p>
<p><i>Graffiti</i></p>  <p>Anónimo. La hoyada de Milla.</p>	<p><i>Interpretante 1: Violencia</i></p> <p><i>Interpretante 2: Sucio en las paredes</i></p> <p><i>Interpretante 2: Esos es arte</i></p>	<p><i>Índex/Dinámico</i></p>
<p><i>Danza T</i></p>  <p>Mérida en los 50. Performance.</p>	<p><i>Interpretante 1: Teatro de calle</i></p> <p><i>Interpretante 2: Un mimo haciendo payasadas</i></p> <p><i>Interpretante 2: Un hippie sin oficio</i></p>	<p><i>Índex/Dinámico</i></p>

<p>Enrico Armas.</p>  <p>Alma Mater. Núcleo la Liria.</p>	<p><i>Interpretante 1: Un caballo</i></p>	<p><i>Símbolo/Final</i></p>
--	---	-----------------------------

Gráfico 21. Aplicación de los interpretantes de Ch. S. Peirce en la lectura de obras de arte público.

En la columna primera de la izquierda se dispone una serie de obras de arte público de rasgos formales y expresivos diferentes y contrastables. En la columna del centro se disponen de resultado de las interpretaciones obtenidas del procesamiento de las entrevistas estructuradas realizadas sobre un muestreo aleatorio y estratificado. En la columna de la derecha se colocan los niveles semióticos dominantes o principales observados por el investigador durante el proceso. Debemos hacer notar que los objetos monumentales fijos y de larga duración temporal se orientan a la simbolización y la *indexicalidad* mientras que los objetos o eventos de arte público más efímeros y accionales se orientan hacia la hipo-iconicidad y la creación de interpretantes emotivos y dinámicos en el receptor-intérprete. La estabilidad temporal y espacial del signo artístico urbano influye en la escala de percepción que va del interpretante emotivo (las primeridades evocativas y corporales) hasta el interpretante final (simbolizaciones fijas, hábitos de lectura y percepción, expectativas confirmadas de antemano, etc.). El caso del arte accional urbano y del *performance* en espacios abiertos abre un espectro amplio e interesante de interpretaciones y producción de signos *performativos* (interpretantes dinámicos y accionales), signos hipo-icónicos basados en la seducción sensorial del receptor (interpretantes emotivos) y de inserciones simbólicas eventuales a lo largo de las intervenciones (interpretantes finales o “*terceridades*”) que toman la forma de imágenes-concepto o formas-concepto más que configuraciones visuales con un alto grado de iconicidad y reconocimiento.

La cultura visual y objetual merideña sigue siendo, en buen grado, conservadora y aparentemente orientada al *equilibrio pausado* de los textos y relatos. El enorme peso histórico de la tradición conservadora, de un “*genius loci*” arraigado en la fijeza del paisaje

natural y sus determinaciones simbólicas en el imaginario colectivo influyen mucho en las “sedimentaciones textuales” que la ciudad, como gramática y como texto contenedor, permite o recibe abiertamente. Todo esto nos sugiere, al reflexionar sobre este aspecto y la lectura semiopragmática de las obras e intervenciones de los artistas urbanos actuales, que en definitiva el sentido del arte público, su *producción de significación*, se sostiene en buena parte sobre lo que en *semiótica generativa* se conoce como una situación *moderadamente tensiva* (en relación de *complementariedad* más que de *equilibrio*) entre el gusto y la aceptación social por lo efímero, lo exógeno y lo transgresivo y lo “convencional”, lo estable, monumental, historiográfico.

7.4 El Tercer componente: La transposición de las funciones del modelo comunicacional

Hasta este punto tenemos: Un primer componente, la concepción del hacer socio-simbólico del arte público como una apropiación simbólica de los espacios urbanos, entendida como expresiones plásticas, visuales y estéticas específicamente ubicadas en el espacio público. Un segundo componente es el modelo sógnico de Peirce, conduciéndonos en mayor detalle a los procesos de puesta en relación de la significación y la interpretación.

De los anteriores elementos, sustanciales en la teoría sógnica de Peirce, pasaremos a las funciones observables en el modelo comunicacional de Jakobson, del *emisor*, *canal*, *referente*, *mensaje*, *código* y *receptor*, tomando estos como andamiajes conceptuales en la conformación de nuestra propuesta, lo que nos permite aproximarnos a los modos de producción de la experiencia semiótica del arte público que ampliaremos en el cuarto componente. Se conectan o vinculan los elementos y las funciones de modelo al sistema de objetos de estudio (artista-obra-espacio-público) y a una taxonomía experimental de la obra de arte público.

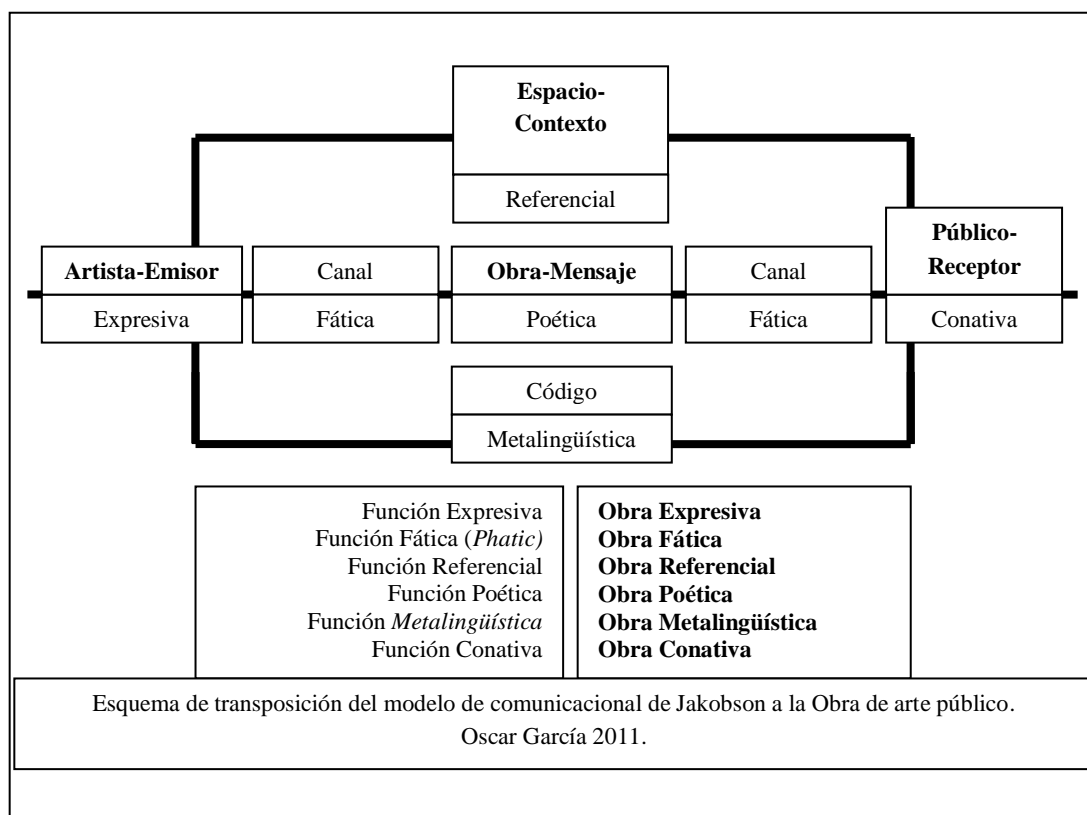


Gráfico 22. Modelo Comunicacional de Jakobson.

La definición de las funciones son las siguientes:

- 1.- **Función Expresiva o Emotiva:** El mensaje se centra y organiza sobre las actitudes y los rasgos emotivos-expresivos del emisor. El mensaje recurre a tácticas de seducción y de manipulación, de retóricas no-verbales para atraer la atención del intérprete sobre la expresividad “individual y personal” del emisor.
- 2.- **Función Fática o de Contacto (*phatic*):** El mensaje se ocupa fundamentalmente de establecer la comunicación y la interlocución con el receptor o destinatario. Produce signos para verificar si los canales o medios de comunicación están activos y funcionan. Emite señales para conectar al receptor con los mensajes que produce el objeto.
- 3.- **Función Referencial:** Los mensajes hacen referencia a aquello de lo que “hablan” o a partir de lo cual comunican. Las referencias pueden hacerse a objetos, mundos o sujetos del mundo real o del imaginario socioindividual o social.

4.- **Función Poética o Estética:** El mensaje se centra y se ocupa de comunicar los signos de su propia organización y estructura formal y expresiva. Se centra en las competencias que pueda tener el destinatario para percibir las variables plástico-estéticas o visuales, sonoras, táctiles, espaciales del mensaje considerado como forma material capaz de comunicar su propia *poiesis*.

5.- **Función Metalingüística:** Los mensajes se ocupan principalmente de dar a entender u ofrecer al destinatario los códigos o convenciones (efímeras o estables) que puedan regir las relaciones entre significados y significantes durante la comunicación visual, plástica, espacial, musical, etc. El mensaje ofrece claros protocolos de lectura o tácticamente “oculta” y desvela poco a poco sus claves de lectura interna.

6.- **Función Conativa o Imperativa:** Los mensajes se orientan o direccionan hacia el destinatario-intérprete para prescribir o indicarle intencionalmente determinadas secuencias interpretativas, usos y lecturas del signo. Incluso no solo cognitivas y mentales sino físicas y materiales (desplazamientos, gestos, cambios de comportamiento, etc.). Las funciones conativas de un mensaje (visual, musical, corporal, objetual, tipográfico, etc.) se asocian generalmente a la capacidad performativa de los lenguajes verbales y no-verbales y sus niveles de comunicación: lo ilocutivo y lo perlocutivo.

Transponemos estas funciones al entorno de producción-interpretación de las obras, haciendo notar que las denominaciones indican solo el *predominio de una ellas* (que puede variar tanto en el *tiempo* como en el *espacio de uso* de la obra, por las *variaciones de interpretación* y por las variaciones del “estado físico” de la obra). La taxonomía solo tiene validez completa como un *instrumento de lectura* para el investigador y como medio para permitir encuadrar la dinámica de la obra en el contexto de la teoría de la comunicación. En este sentido, como bien lo apuntaba Louis Althusser (Althusser, 1967) es un *objeto teórico* (formal-abstracto) en el pleno sentido del término.¹⁰

¹⁰ Althusser nos hizo notar justamente que: “si todos los discursos que producen el conocimiento de un objeto pueden ser calificados, en general, como *teóricos*, nos es necesario por tanto efectuar una distinción de gran importancia: entre los discursos que versan sobre los objetos reales-concretos de una parte y los discursos que versan sobre *objetos formales-abstractos* por otra parte. Convendremos en llamar discursos teóricos o teoría, en el **sentido fuerte**, a los discursos que versan sobre objetos formales abstractos, (pp-20).

- 1.- **Obra expresiva:** en las que la expresión de la actitud personal del autor tiene redundancias múltiples en la morfosintaxis expresiva y la estructura discursiva del contenido de la obra.
- 2.- **Obra fática:** corresponde esta categorización a las obras que por redundancia hacia el contexto físico se observan centradas en la manipulación intencionada del canal por el cual se hace posible la comunicación entre la obra y el contexto físico de la percepción.
- 3.- **Obra referencial:** se entienden en este grupo las obras que redundan en el uso y posibilidades de compartir referentes cognitivos, denotativos, referenciales, etc., lo cual transfiere a las obras una función didáctica, pedagógica, formativa y en definitiva informativa.
- 4.- **Obra poética:** se circunscribe en la redundancia del saber hacer de la morfo-sintaxis de la expresión y la estructura discursiva del contenido del mensaje a partir de los modos en que es estructurada la obra.
- 5.- **Obra metalingüística:** se hace reconocible cuando el código de la comunicación trata sobre sí mismo, basado en la redundancia del discurso ideológico-conceptual configurado a priori o durante el proceso de la producción, sustentado en una manipulación del código con intencionalidad discursiva (inconsciente-consciente) que busca complejizar y problematizar incitando en el receptor la búsqueda activa del código que presenta la creación de un mundo y sus propias reglas.
- 6.- **Obra conativa:** en estas obras predomina la búsqueda del poder-hacer que en el público se acaten las órdenes, sugerencias, ruegos, directivas, etc., orientadas para inducir una conducta que se requiere para activar la obra y, en suma, en que la morfosintaxis expresiva y la estructura discursiva del contenido de la obra cobre existencia a través de la vinculación del público con las obras. Estas instrucciones pueden ser explícitas o implícitas en la conformación de la obra, se pueden presentar en forma condicionadas por los mecanismos de interacción o espontáneas a partir de las características del público.

7.4.1 La noción de isotopía aplicable al entorno ambiental de la obra de arte

Vale recordar que se ha aplicado para la transposición de las funciones los fundamentos del término *isotopía* (una isotopía permite sostener la homogeneidad y regularidad de lectura del texto en base la redundancia o reiteración de elementos a nivel semánticos y sintácticos), esto dado que en las intervenciones de arte público las funciones comunicativas se presentan no-excluyentes unas de otras, ello por cuanto conocemos que los signos o textos artísticos generalmente se presentan como *pluri-isotópicos* (Mangieri, 2006), es decir están cruzados por varias o múltiples isotopías, tanto en su contenido como en su expresión, dándose la condición en la cual uno de los recorridos de lectura se constituye como el más importante, predominante o central, alrededor de lo cual se articulan otros *recorridos isotópicos* y se superponen entre sí en una misma obra. La isotopía se define como *eje* (o ejes) de *lectura de un texto* (verbal o no verbal) y se elige a través de la investigación como el *eje de sentido capaz o idóneo de conducir la lectura del intérprete* y de enhebrar o articular este eje con *otros ejes o recorridos alternativos*. Para ello, el texto debe “redundar” de algún modo (por ejemplo como en la arquitectura o el urbanismo a través de la “repetición” graduada de *signos diversos* pero nos remiten a un mismo *tema o concepto*). Las obras de arte requieren de isotopías o *regularidades* a nivel del *plano de la expresión* formal o plástica y de regularidades a nivel del *plano del contenido* o semántico. Ciertamente será precisamente la regularidad *iso-tópica* de la obra, del texto no-verbal, la que permitirá (si la obra lo decreta o expresa) el planteamiento de *dis-topías* es decir, de *saltos de la norma y de las expectativas* que el texto artístico había ido creando a lo largo de una primera lectura. Como vimos antes, la obra de Richard Serra produce una *dis-topía* moderada que será aceptada por la gente así como, al contrario, una estatua ecuestre convencional sigue *avant la lettre* las expectativas de un marco o *frame* social (Goffman, 1979) y no produce *salto en el eje regular de lectura*: todos los elementos formales, plásticos, de emplazamiento espacial, de proporciones escultóricas y uso del código fisionómico del personaje se ajustan al guión de lectura convencional.

Todo lo cual, nos lleva a la configuración teórica de las predominancias isotópicas, en este sentido se presentan algunos ejemplos para ilustrar la transposición y se explica el enfoque desde el cual observamos la función transpuesta aprovechando al máximo los casos encontrados, en este sentido:

1.- Obra Expresiva

La función que la sustenta es la expresiva o emotiva, está vinculada a la expresión del emisor que pone de manifiesto emociones, sentimientos, estados de ánimo, etc., por lo cual la transponemos como: Obra Expresiva. Entendiendo que predominan en estas, las expresiones que mantienen reconocimiento emotivo sobre el *productor del signo* y se manifiesta en la intervenciones a través de elementos que denotan características asociadas al autor o autores (emocionales, sociales, culturales, ideológicas, políticas, etc.) algunos de ellos implícitos en los elementos de la obra y otros observables en la puesta en relación con el contexto físico-simbólico, tales como: relaciones topológicas o posicionales del objetos-espacio, delimitaciones por vinculaciones de inclusión-exclusión, alejamiento/acercamiento, etc.

Como ejemplo podemos presentar aquellas en las cuales la prioridad se observa en la auto-referencia emotiva de la obra, es válido señalar la intervención callejera que denominamos “El pollo”, se ubica como fondo de un cenotafio *in situ*, recordando a un joven pandillero asesinado, la relación de los elementos funerarios, el ambiente fúnebre presente por el predominio del color negro, el ocultamiento los ojos y parte del rostro, su correlación espacial detrás del cenotafio y la posición céntrica del personaje ascendente y vertical en relación al signo funerario, los elementos del vestuario tales como el armamento en el cinturón, la presencia del logo *Nike* en la gorra como en el frontal del cenotafio, los textos “hip hop”, “Los Brothers” y el número “460”, en su conjunto connotan elementos que dan identificación y denotan emocionalidad, condición social, atributos culturales de tribus urbanas, etc., esto permite ilustrar la función transpuesta como obra expresiva.



“El pollo”. Los Brothers. Mérida. 2008.

2.- Obra Fática

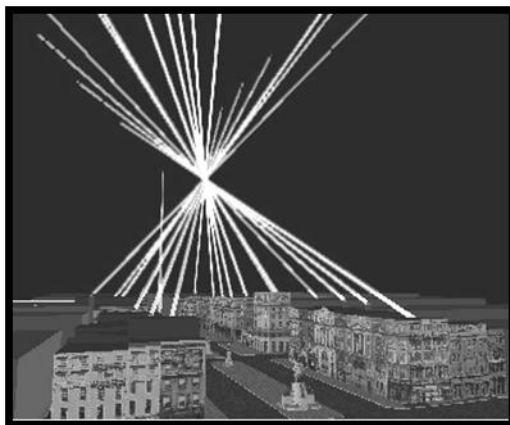
Esta función está centrada en el ámbito del canal e incluye recursos que pretenden controlar la interacción comunicacional, en la cual el medio es utilizado como instrumento para el contacto interactivo sensorio-intelectual de la obra.

La transponemos como: Obra Fática. Corresponde a esta categorización las obras que redundan en el contexto físico y concentran la intencionalidad en la atención del usuario con el acto mismo de comunicar en relación a la interactividad del canal. Trata de minimizar los riesgos de usos inapropiados de la obra y apunta a focalizar el uso del signo en forma estructuralmente vectorial.

Encontramos aquí las intervenciones artísticas en las cuales predomina el canal de la comunicación como medio de interacción entre la obra y el receptor. Fundamentalmente están asociadas a obras en las cuales las estrategias de participación desarrollan los proyectos de arte público.

Aun cuando no son todas las obras de esta categoría, son ilustrativas las intervenciones que redundan en la comunicación tecnología digital como canal, el caso del proyecto de Alzado Vectorial de Lozano Hammer sustenta la construcción de un ambiente con

cañones de luz que son direccionados por el público desde una plataforma de interacción especialmente desarrollada para que el público pueda reordenar la dirección de los cañones de luz. En este trabajo el sistema que conecta las órdenes de los usuarios con el resultado final no es posible sin el canal o plataforma digital que soporta la interacción entre el público y la obra, esto es lo que nos permite entender la función fática.



Alzado Vectorial. Lozano Hammer.

3.- Obra Referencial

Esta función se refiere a los referentes del contenido o contexto entendiéndolo como referente y no como situación. Usualmente se observa esta función en los textos informativos, narrativos, etc.

La transponemos como Obra Referencial, si bien la plaza, la calle, nos informan su estructura y condiciones de uso, transfiriendo a sus elementos constitutivos una función didáctica, pedagógica y de formación. Se establece un orden topológico relacional del objeto-espacio-función con los otros elementos del espacio: el entorno genera relaciones de uso-recepción relativas a la información que sólo es posible acceder compartiendo los referentes que propone la obra.

En este sentido la morfosintaxis de la obra puede generar relaciones de elementos y objetos que nos refieren a hechos, personajes u otros referentes en los que la intención de la obra así lo planteen.

En estos casos presentamos como ejemplos en casi todos los monumentos conmemorativos cuya intención no es otra que el enaltecimiento de personajes o hechos, así como la promoción de los valores. Estos hacen referencia a valores o hechos históricos externos a las obras en sí mismas, el caso de la plaza de las heroínas en Mérida puede servir como ejemplo de una obra referencial que en este caso se denota como un conjunto de esculturas que representan una perspectiva de una narrativa histórica.

Se remite y se refiere en la obra a un conjunto de elementos que describen a mujeres que son caracterizadas a partir de elementos asociados a un discurso histórico externo a la obra y en el cual se apoyan para presentar a un conjunto de mujeres como heroínas de la independencia. Se las presenta con elementos asociados a los referentes en los que participaron, según la historia que las sustenta, elementos como tambores, campanas o cañones, entre otros. Con dichos objetos se hace alusión a los procesos históricos a los que se asocian los personajes, apoyándose en los referentes socio-históricos de la población e implicando para el público la función de instrucción y educación sobre este tópico.



Foto 21. Plaza las Heroínas. Mérida. Foto: Oscar García

4.- Obra Poética

Está circunscrita a la morfología del mensaje y su contenido. Implica la producción sensorio-intelectual para la búsqueda de efectos estéticos en el receptor (goce, reflexión, etc.) a partir de la forma y estructura del mensaje en sí mismo.

Las transponemos como Obras Poéticas: Las obras-mensajes que demandan atención sensorial-intelectual del receptor respecto de su propia materialidad y expresiones formales o de construcción: los materiales utilizados, los colores, las texturas, los ritmos, los volúmenes, la composición y en síntesis los elementos que producen sensaciones corporales e incluso emocionales. Ejemplos notables en la arquitectura en Venezuela serían La Ciudad Universitaria de Villanueva, o el Complejo de El Tisure, de Juan Félix Sánchez.

Una gran cantidad de obras comparten esta función, principalmente las obras modernas en las cuales por su ubicación en el espacio público buscan los efectos estético y artístico sobre el público, pero no un esteticismo a ultranza ni mensajes discursivos o retóricos. Se alejan de una interpretación lógica lineal como fin principal de la intervención, y se enfocan en esos programas de fruición que se basan en la sensorialidad sensible, en síntesis del disfrute de la obra artística. Suelen ser múltiples los tópicos con los que se desarrolla esta isotopía.

En Mérida podemos citar el trabajo de Jorge Zerep en el núcleo de la Liria de la Universidad de Los Andes, en el cual se observa la repetición, el ritmo y la gradación de formas geométricas en la que predomina la producción de efectos estéticos. Igualmente se puede ubicar la predominancia de esta función en la obra de José Luís Guerrero ubicada en la Hechicera, entre otros.



ULA. Jorge Zerep. Mérida.



ULA. José Luís Guerrero. Mérida.

5.- Obra Metalingüística

Esta función se reconoce cuando el código de la comunicación se refiere a sí mismo. Se ejerce control en la interacción del código.

La transponemos como Obra Metalingüística: se implica una consciente lectura/re-lectura de los signos-textos artísticos encausados para su recepción inconsciente-consciente, como discursos ideológicos configurados *a priori* por el emisor, complejizado y problematizado y seducido para la búsqueda activa del código que presenta la creación de mundos posibles.

Estas características operan en isotopías con predominancia de elementos auto-referenciales, es decir dialogantes hacia lo interno de la obra o con conceptos intrínsecos a sus propios mundos.

Una de las características más notorias de esta isotopía metalingüística es la inducción al destinatario de códigos experimentales con respecto a hechos o fenómenos propios de la obra. Para que esto pueda lograrse se incluyen otros modos de producción periféricos y no siempre estéticos tales como ostensiones, réplicas, funciones sígnicas de reconocimiento, insertadas en las morfologías para que el texto pueda interactuar con la enciclopedia socio-cultural del destinatario y promover la nueva re-lectura.

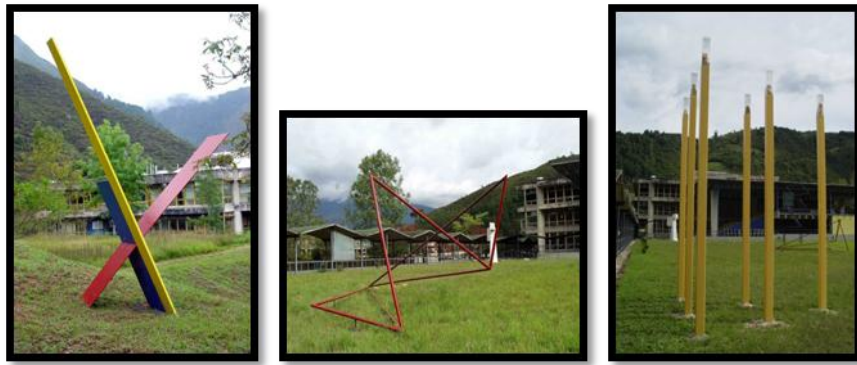
Estas isotopías metalingüísticas reorganizan, recomponen, exploran el nivel de la expresión para articular al mismo tiempo nuevos contenidos, pero para ello utilizan también otras funciones sígnicas alternativas y reconocibles, dando lugar al destinatario para colaborar con el texto activando nuevas propuesta de códigos a través de estilizaciones, estímulos programados y otros modos que acompañan a las nuevas formulaciones de los textos artísticos.

Pueden servir de ejemplo desde las obras surrealistas de Dalí o el trabajo orgánico de Miró, así como las obras minimalistas y las abstractas en general, aun cuando no se excluyen los tópicos figurativos que demandan del receptor la conflictividad con un código preestablecido, consciente o inconsciente que actúe en favor de lo establecido por la obra. El caso de la colección de arte abstracto de la UCV, en la cual unas obras sirven de escenario a otras, crean una sintaxis experimental con las estructuras arquitectónicas y esta, a su vez, con el conjunto urbano. De igual modo, aquellas que condicionan la percepción sensorio-intelectual entre unas y otras, que suelen tener un efecto transparente o inocuo en el público, en receptores imprevistos genera incógnita, incertidumbre e incompreensión sólo superable desde la colaboración abducida desde un nuevo código.

Algunos ejemplos de esta se pueden ver en el núcleo la Hechicera de la Universidad de Los Andes. Se observan varias obras que comparten esta isotopía, por ejemplo la obra de Hans Geker, titulada “Tricolor”, también “Piramide”, de Marcel Floris, y la obra de la artista Vera Roehm (sin título).



UCV. Villanueva. Foto: Oscar García 2009.



Fotos: izquierda: “Tricolor” de Hans Geler, centro: “Pirámide” de Marcel Floris y derecha: sin título de Vera Roehm. Foto: Oscar García 2010.

6.- Obra conativa

Se refiere a aquellos mensajes donde el emisor se dirige al receptor para orientar la conducta a través de órdenes, ruegos, preguntas, etc.

La transponemos como Obras conativas: En esta, observamos que se busca que el público acate algunas directivas. Condiciona o produce en forma espontánea el cumplimiento de una operación planificada en la conceptualización de la obra. En esta función el destinatario debe atender a la directriz indicada. El mensaje se constituye en una propuesta de ejecución de mandato directo o indirecto, por coacción o seducción pero, en todo caso, el acatamiento propone la evidencia del cierre existencial y sustancial pleno de la obra.

Como sabemos, las obras de arte son pluri-isotópicas y por tanto la interacción conativa se presenta en ellas. Sin embargo, tomaremos aquí a aquellas obras que exigen del receptor la adopción de una conducta específica, pautada por las condiciones conceptuales o formales de las obras. Ejemplo instructivo de esta isotopía es el que se observa en la conducta del público en la obra de Jesús Soto, en los denominados penetrables. En estas obras la invitación a penetrar en las mismas es condición de acatamiento para poder encontrarse con la experiencia completa y sustancial de la propuesta artística.

Esta isotopía conativa puede observarse en las prácticas artísticas contemporáneas y a las nuevas modalidades de uso y consumo propuestas por las poéticas de la modernidad: el arte-juego, *performance*, instalaciones y las experimentaciones de la música

electroacústica, en los cuales mediante los mecanismos accionantes se dirigen los elementos que condicionan las respuestas del público que participa de la obra.



Penetrable. Jesús Soto. Caracas. Foto Yemar Galué.

En relación a la sintaxis del sistema semiótico del arte público, la densidad y complejidad de articulaciones es directamente proporcional a la posibilidad creativa que se sucede a nivel de la *performance* de sus usuarios.

Esto es una condición básica que establece, en cierto modo, la potencia o versatilidad de combinaciones sintácticas de conjuntos de obras, haciendo posible la producción de una cantidad indeterminada de secuencias comunicacionales. Con reservas metodológicas, algunos rasgos sintácticos de los lenguajes verbales pueden aplicarse en el campo del lenguaje no-verbal: la articulación y la composición de las unidades de un sistema gráfico o plástico explican, por ejemplo, la versatilidad y comunicabilidad en determinados entornos o contextos de uso. Por ello esbozamos un componente puntual y adicional en el modelo teórico, el cual participa de las acciones físicas y materiales que el arte en el espacio público demanda de sus usuarios. Este complemento se basa en los entendidos como actos de habla en el sentido de la expresión *speech act* que los filósofos Austin y Searle proponen (Navarro, 2007).

En este sentido, observamos como pertinente que la obra conativa pueda adaptarse a la complejidad de los niveles y categorías propuestos por Searle. Gran parte de la teoría pragmática de los años setenta y ochenta se dedicará a la clasificación y tipología de los actos de habla *ilocucionales*.

La emisión de cada enunciado o acto locutivo vehicula simultáneamente otra acción o acto ilocutivo: lamentaciones, agradecimientos, aseveraciones, promesas, felicitaciones, desafíos, etc. Estas acciones *ilocutivas* proyectan sobre la interacción las intenciones comunicativas de las obras, son el tema de interés por excelencia de la pragmática del arte público y su elemento de validación no es otro que el acto perlocutivo –también llamado performativo– donde aparecen las características del acto de habla en forma evidente (Navarro, 2007). Estas proponen acciones físicas y materiales que el arte público exige al grupo receptor.

En la teoría desarrollada por Austin, una persona dice o enuncia algo, lo dicho puede tener dos significados: el significado literal o locutivo y el significado ilocutivo, también conocido como fuerza ilocutiva, que se caracteriza en lo conativo de su condición. Por ejemplo, el significado locutivo de *tengo sed* describe el estado físico del hablante (función expresiva), la fuerza ilocutiva corresponde al efecto que el hablante desea que tengan sus palabras sobre el oyente, lo cual por ejemplo en un contexto espacial en la proximidad de un refrigerador puede ser un pedido indirecto de algo de beber. En última instancia, podemos llamar a este ejemplo un acto de habla indirecto.

Searle, basándose en las ideas de Austin, estableció un modelo en el cual cada acto realmente consiste en cuatro acciones: acto de enunciar (simplemente decir palabras), acto literal (como el sentido locutivo de Austin mencionado anteriormente), acto ilocutivo (con la fuerza ilocutiva de Austin, que realmente significa la intención o deseo del hablante) y acto perlocutivo, que en este punto es lo más importante: *el efecto real que tiene el enunciado en la persona que lo escucha*.

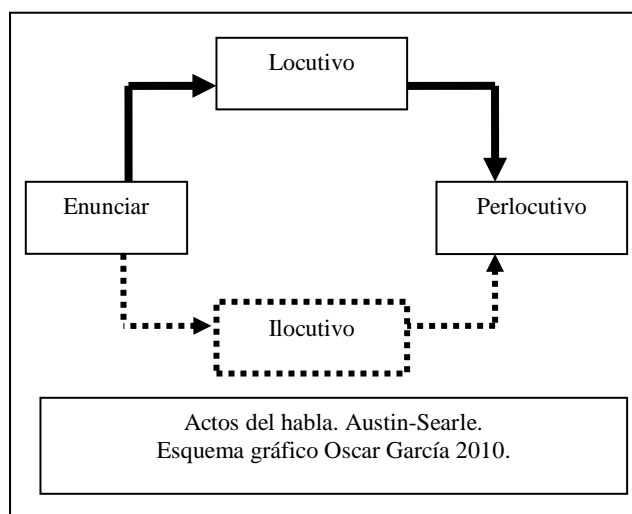


Gráfico 23. Locutivo - ilocutivo

Searle, clasificó por las características de las respuestas los actos de habla en cinco grupos:

- 6.1. **Encomendativos**, son promesas o amenazas. Ejemplo: “te llamo y acordamos la cita”.
- 6.2. **Declarativos**, enunciados que se usan para declarar un cambio en el estado de las cosas. Ejemplo: “salió en el periódico”.
- 6.3. **Representativos**, afirmaciones, reclamaciones e informes. Ejemplo: “su plazo para el pago se terminó”.
- 6.4. **Expresivos**, disculpas, quejas y otras expresiones de sentimientos y actitudes hacia algo. Ejemplo: “No me gusta cómo me trata el gerente del banco”.
- 6.5. **Directivos**, sugerencias, peticiones y mandatos. Ejemplo: “anótese en la lista de espera”.

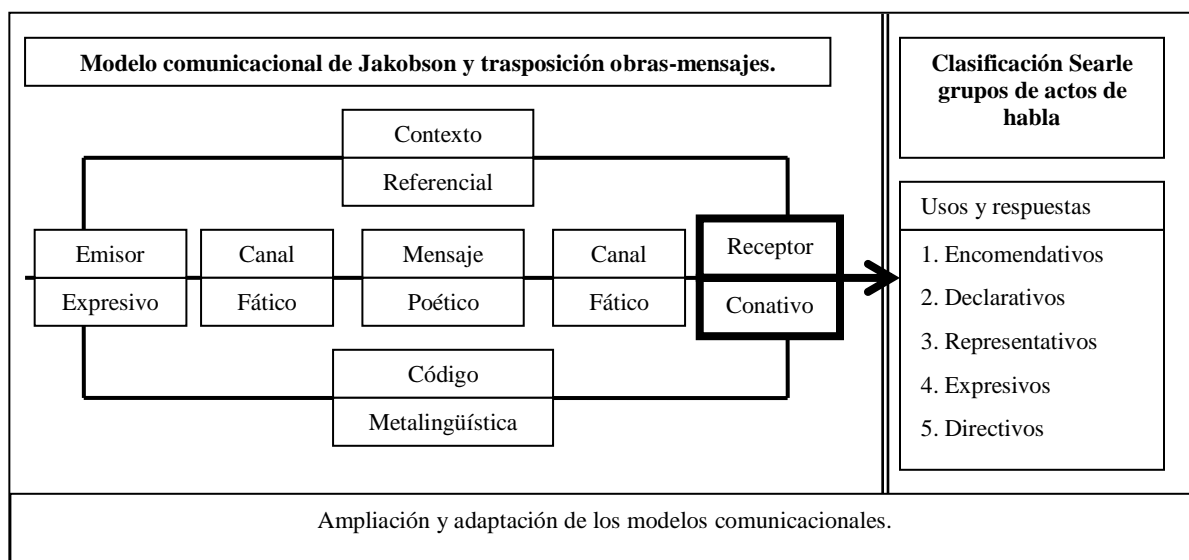


Gráfico 24.

Cómo veremos en los ejemplos a continuación, la función conativa de la obra, puede contener este listado de performativos:

6.1. **Encomendativos:**

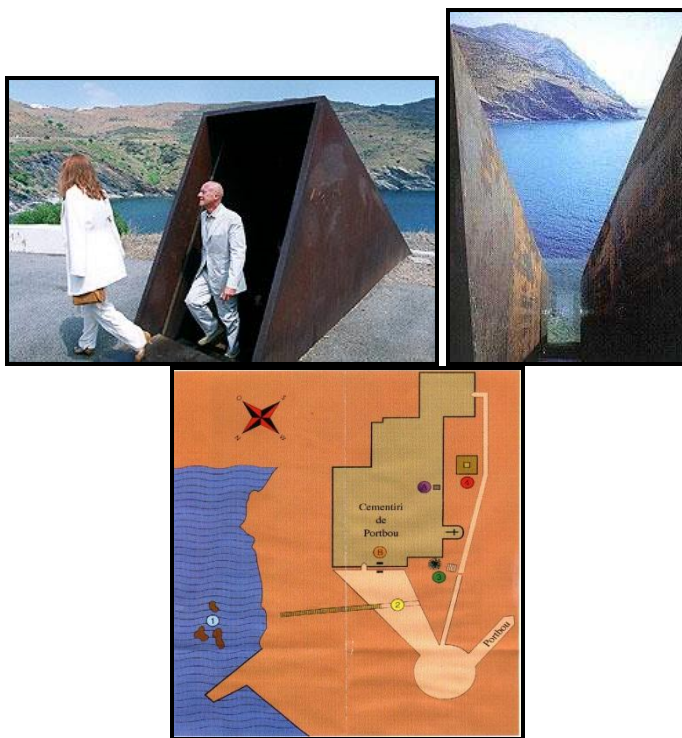
Esta respuesta apunta a la generación de expectativas sobre lo que sucede en la interacción con la obra, podemos tomar como ejemplo las intervenciones de *arte-accional* en las cuales las expectativas generadas en el público pueden evaluarse como promesas o amenazas, implicando un accionar del público en una dirección u otra. Podemos observar situaciones de este tipo en los trabajos de Danzat y Merysol León.



Arte accional. Fotos cortesía de Danza T.

Del mismo modo, vale mostrar aquí el monumento a Walter Benjamín realizado por D. Karavan en Porbou (Cataluña-España), en la cual un pasillo de acero corten

nos conduce al precipicio del cual solo nos separa una fina lámina de vidrio, en este se plasma un texto de Benjamin, el vidrio-dispositivo funciona como la promesa de salvarnos de caer en el precipicio o como la amenaza de quebrar y caer al vacío.



Monumento a Walter Benjamin realizado por D. Karavan.

6.2. Declarativos:

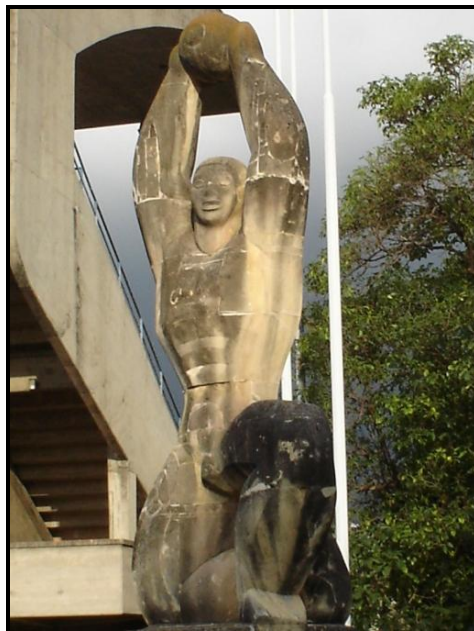
Las obras que se usan para declarar un cambio en el estado de las cosas, de esto participan obras de un componente crítico. Este *Graffiti* (2008) frente a la Facultad de Arte de la ULA (Mérida), induce un sentido de interpretación que plasma un personaje con una lengua anudada lo que nos denota un clisé gráfico, clásico denunciatorio anti-represivo o de censura.



Graffiti, 2008. Mérida. Foto Oscar García C.

6.3. Representativos:

Son obras con cualidades de afirmaciones, reclamaciones o informes. El *Atleta* (1951) de Francisco Narváez ubicada en el estadio olímpico de la UCV, puede servir de ejemplo de la obra con esta función, en este caso el *Atleta* se observa con los brazos alzados en forma robusta y señorial, afirmando su condición atlética, implicando en el público un uso conativo del tipo contemplativo.



El Atleta. Francisco Narváez. Foto Oscar García 2010.

6.4. Expresivos:

El nivel reflexivo viene dado por expresiones de sentimientos y actitudes hacia algo que invita a la reflexión. En este caso, una pieza de *Street art* en la cual observamos una señal de tránsito intervenida con una imagen de un militar con un letrero donde se lee la palabra “*PEACE*”, la expresión está dirigida aparentemente a señalar la necesidad de paz o en todo caso generar una reflexión sobre la guerra.



Street Art.

6.5. Directivos:

En esta función la obra da sugerencias, peticiones o mandatos al público. En este sentido, podemos presentar las obras del maestro Soto quien con sus penetrables invita al público a entrar y transitar la obra. Del mismo modo obras como “Spiral Jetty”, de Robert Smithson, son obras que exigen que se acate la instrucción de transitar la obra para que la interpretación pueda ser completada. Esto implica una normativa para la percepción sensorio-intelectual de la obra.



Spiral Jetty. Robert Smithson.

8- Cuarto componente: Lector empírico / Lector modelo

8.1 El juego interpretativo entre texto/obra-lector/intérprete

Entramos en el cuarto componente del modelo teórico que estamos desarrollando, en una visión *semio-pragmática* que considera al texto como una máquina *semántico-pragmática* que requiere siempre de la participación del lector para la construcción de sentido. Las relaciones *autor-texto-lector* son consideradas espacios de juegos interpretativos sobre la base de una o más fábulas (o historias fundamentales) que deben ser finalmente reconocidas atravesando todas las *tramas* o intrigas tejidas por el texto.

Trazados los lineamentos para una integración de la representación enciclopédica del trabajo de *cooperación textual*, y elaborada una teoría del texto que incluye la noción de *enciclopedia* planteada por Eco como uno de los objetivos de las teorías textuales de segunda generación, se incorpora el componente pragmático y el trabajo de interpretación como una de las hipótesis que configuran a todo de texto, ya sea visual, literario, musical, etc. (Mangieri, 2006).

Según este modelo una teoría semiótica del texto debe incluir además de una *teoría de los códigos* una teoría de la *competencia enciclopédica* del receptor, de tal manera que pueda ofrecer un listado de las previsiones y actualizaciones discursivas de los lectores o destinatarios y los usos en diversos contextos y circunstancias.

Así, nos parece sustantiva la concepción de la competencia enciclopédica, que nos permite profundizar en los significados y sentidos del arte público que devienen de los modos de producción de significado permitiendo entenderlo como un texto en sentido plural del término, que entre otras implicaciones emerge de la competencia enciclopédica y de las categorías del lector, es decir:

“Un texto es un artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo [...] Sin embargo para aclarar esta definición conviene representar un texto como un sistema de nudos o articulaciones e indicar en cuáles de esos nudos se espera y se estimula la cooperación del lector modelo” (Eco, 1981).

Con la conceptualización de esta competencia, los recorridos por los cuales se desplaza el lector en el texto urbano le ayudan al logro de sus metas, las indicaciones dadas por el texto ciudad y

sus signos, en relación con la significancia de uno u otro recorrido se evidencian mediante las respuestas de relación contractual que se observan en las personas. Esto corresponde a la *dimensión polémico-contractual* de la narración urbana, espacios que *intimidán, seducen o coaccionan*, que implican fases de la *manipulación* narrativa en la cual se confronta el sujeto con otros sujetos y con los objetos, espacios urbanos *persuasivos* cuya finalidad *es hacer cumplir al sujeto un acto cognitivo* de adhesión-exclusión, de este modo la programación narrativa del *texto-ciudad* es identificable como un conjunto de *marcas* cuyo objetivo es *modular* la espacio-temporalidad interna del *discurso urbano*.

8.2 Tensividades y abducciones

Estas persuasiones tácticas generan una *tensividad* espacio-temporal en la ciudad que puede generar efectos de interlocución. El espacio urbano se articula en momentos *intensivos* (observaciones, manipulaciones, adquisiciones de competencias) y momentos *detensivos* de realización y unión temporal con los objetos (Mangieri 1994), participan así las obras de arte público creando momentos *tensivos-detensivos*, formando parte del texto-ciudad produciendo socio-históricamente una valorización semántica que mueve la semiosis urbana.

Para hablar acerca de un lector del arte público, tenemos que extrapolar de una manera conveniente este tipo de modelos al del proceso de la lectura del arte urbano. Para realizar esta extrapolación, se han adecuado las discusiones teóricas a las necesidades de la investigación, tal y como lo plantea Eco (1981). Sus propuestas acerca del lector y los procesos de interpretación fueron pensadas en principio en relación al texto literario pero no son aplicables otras formas textuales.

Los procesos interpretativos que Eco llama procesos *abductivos* (Eco, 1992), son esquemas o direcciones que el lector debe aprehender mediante la formulación de hipótesis e inferencias, lo cual le da existencia al texto, en nuestro caso, al sentido del arte público. Estos procesos son acompañados por elementos privilegiados del texto, como lo son los elementos paratextuales o *marcos* de lectura que permiten identificar de *lo que se habla y cómo se habla*, así como las líneas de acción en las que se alternan los temas a partir de los cuales el lector realizará sus hipótesis o *abducciones*.

8.3 Intentio autoris/Intentio operis/intentio lectoris...

Dentro de un mismo texto es posible encontrar distintas lecturas y por lo tanto distintos lectores que logran distintas abducciones a partir de la relación del texto con las competencias enciclopédicas. Sin embargo, lo que la interpretación exige es la comprensión de la obra que, aun permitiendo usos hace sus límites complementarios. Lo sustantivo es la interpretación del texto por parte del lector, no la interpretación del autor. Para la búsqueda de esta interpretación se consideran las *intenciones* que giran alrededor del proceso, Eco las divide en tres:

- *Intentio autoris*: La intención del autor y lo que quería decir en el texto (Pretexto).
- *Intentio operis*: La intención del texto y lo que este dice (Fuente de sentido).
- *Intentio lectoris*: La intención del lector y qué busca en el texto (Juego en el sentido).

El estudio de las interpretaciones exige tomar estas tres intenciones la *Intentio operis*, propone diferentes tipos de lector, del mismo modo la *Intentio lectoris* nos permite observar qué busca el lector en el texto y en cual tipo de lectura se inserta. Cada obra propondrá al menos dos tipos de lector: *El lector modelo ingenuo (semántico)*, y *el lector modelo crítico*, por lo que se debe tomar en cuenta que en el proceso interpretativo, la obra tendrá que soportar dos tipos distintos de interpretación que a su vez utilizan distintas herramientas.

“La semiótica de la interpretación (teoría del lector modelo y de la lectura como acto de colaboración) suele buscar en el texto la figura del lector por constituir y, por tanto, busca también en la intentio operis el criterio para evaluar las manifestaciones del intentio lectoris” (Eco, 1992:32)

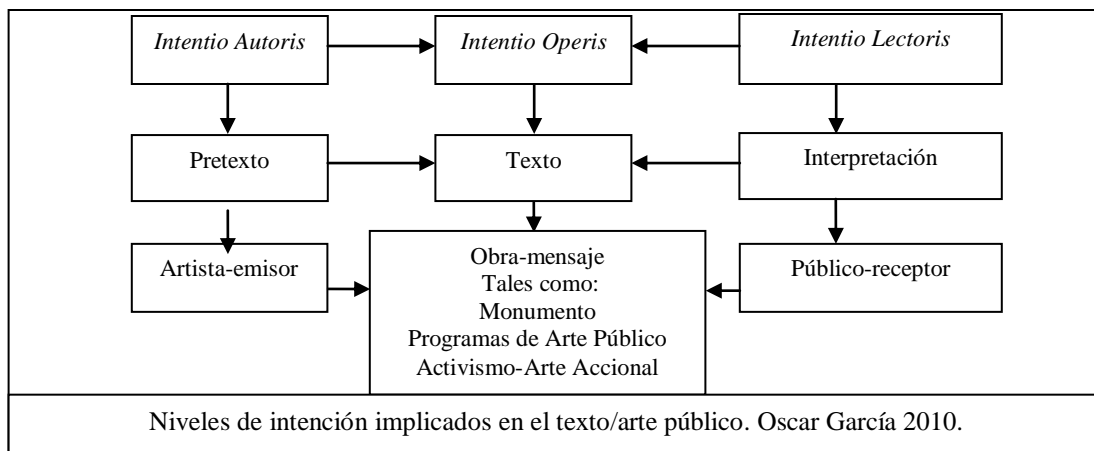


Gráfico 25.

8.4 El lector crítico/lector modelo ante la obra de arte

El *lector crítico* (lector modelo propiamente dicho), realiza conjeturas acerca de lo que está percibiendo, preguntándose de las estrategias y del cómo está estructurada la obra de arte urbana, pasando de la conjetura a la abducción, en un encadenamiento de iniciativas sobre el texto y su propio proceso de interpretación. Se presenta como clave la diferencia entre *uso* de la obra e *interpretación* de la misma. Esto beneficiará la lectura, dado que por uso de la obra, aun cuando se reviste como una interpretación, subjetivamente se traduce en la búsqueda de *lo que el lector quiere ver*, aunque el texto *no* lo diga:

"Uso e interpretación son, sin duda, dos modelos abstractos. Cada lectura resulta siempre en una combinación de estas dos actitudes, a veces sucede que un juego iniciado como uso acaba por producir lúcida y creativa interpretación o viceversa." (Eco, 1992: 45).

Según Eco, *errar en la lectura de un texto* puede beneficiar la interpretación, ya que lo puede sacar de interpretaciones estereotipadas y resultar beneficioso para la *intentio operis*, es importante que el lector esté consciente que el uso no es para beneficiarse a sí mismo sino para beneficio de la interpretación de la obra.

La semiótica interpretativa plantea distanciamientos con este tipo de usos del texto que permiten *lecturas insostenibles*, por lo que las herramientas que esta aplica tienen sus propias características, pudiendo ser muy similares a las de otras teorías respecto de la interpretación. En este sentido lo planteamos como una salvedad metodológica.

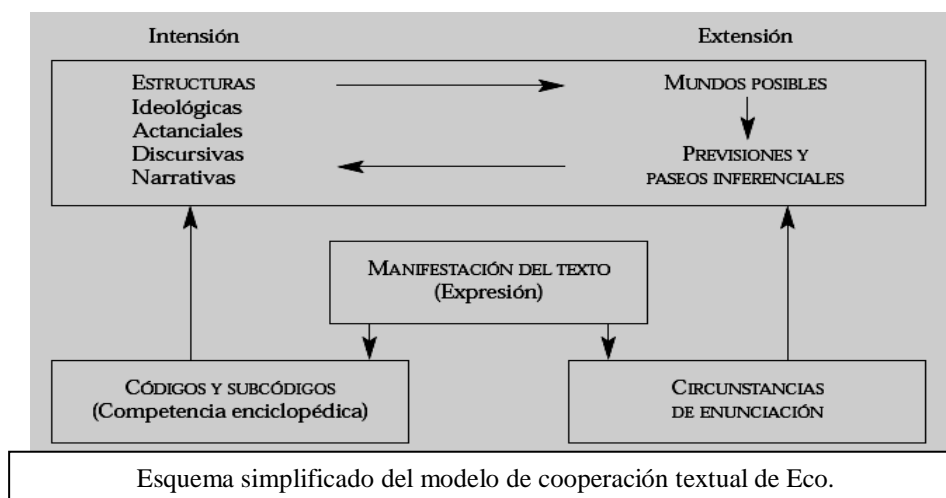


Gráfico 26

Tanto el *lector ideal* como el *lector modelo* son una construcción que se plantea el texto. En el momento de la lectura, texto y lector se irán configurando de acuerdo a la dinámica de la cooperación textual. El lector modelo de un texto “dispone de tiempo y está dotado de habilidad asociativa y de una enciclopedia cuyos límites son borrosos, no se trata de cualquier tipo de lector” (Eco, 1981).

"El lector modelo es el operador capaz de realizar al mismo tiempo la mayor cantidad posible de lecturas cruzadas." (Eco, 1981).

La propuesta que se hace del lector modelo, es el de un *lector capaz de realizar distintas lecturas y que no se detiene en la primer lectura que hace del texto*. Al contrario, es un lector que *se* construye con el paso de los textos, *se involucra* con la obra-mensaje, refuerza su idea de la narrativa que le propone la *intentio operis*. De este modo, la obra-lector se suscribe en un *proceso dialógico*.

Para llegar a pensar en la configuración de *este operador de lecturas cruzadas* (en este caso de sistemas cruzados) aparecen los medios o bases del lector modelo:

- Elección de una “*lengua*” (en nuestro caso de códigos de lectura)
- Elección de un *contexto* (un entorno comunicacional y discursivo)
- Elección de una *enciclopedia* (un campo semántico único o múltiple)
- Elección de un *patrimonio* léxico, visual y estilístico (en nuestro caso, de referentes objetuales y culturales)

Estos elementos se transforman, por ejemplo, en el lector modelo del *Graffiti*. Puede no poseer la misma lengua que la tipografía del *Graffiti*, pero recurre a otras tácticas de lecturas que le permiten obtener nuevas inferencias. Así va involucrándose en la “trama visual” del texto para realizar cruzamientos de lecturas.

9.- Del Arte Público de Mérida

9.1 Los artistas entrevistados

Como sabemos se formuló y ordenó el estudio empírico para la investigación en tres conjuntos que configuraron nuestro objeto de estudio. Esto tenía la finalidad de trabajar cada conjunto en modos y métodos específicos, profundizando en cada conjunto. Mantendremos aquí la presentación en el mismo sentido de conjunto en el que fue realizado, para ello se dividirá de la siguiente manera: 1.- *De los artistas*, 2.- *De las obras* y 3.- *Del público*, presentando en cada punto la descripción de la experiencia de investigación y los resultados obtenidos.

En el segmento *De los artistas*, presentamos la experiencia del encuentro con los responsables principales de obras o proyectos que conocimos durante la investigación y a los que pudimos tener acceso, a saber:

Fernando Lossada (pintura), Miguel Ángel Morales (*Graffiti-Street art*), Antonio Suescum (*Graffiti*), Hermes Pérez (instalación), Rosana Ríos (instalación), Carlos Zerpa (escultura), Manuel de La Fuente (escultura), Jesús Sánchez (*Body-paint*), Arturo Marquina (instalación), Juan Sánchez (pintura), Daniel Veliz (*happening*), Daniel Méndez (danza), William Marquina (escultura), Edgard Yáñez (escultura), Yonny Díaz (*Street art*), Angélica Castillo (*performance*), Freddy Torres (teatro), Robinson Pérez (teatro), Annie Vásquez (instalación-acción), Irene Esser (danza-*performance*), Cristina Silva (danza-*performance*), Ycebet Garabito (*Street art*), Ezequiel Méndez (malabares), Daniel Ilorio (comediante), Alegría (malabares), Carlos Colmenares (escultura), Moratto (esténcil), Misifu (*Street art*) y Jessica Newman (danza-*performance*).

Estos artistas fueron entrevistados, comentaron sus experiencias y con algunos se logró superar las dificultades de tiempo y trabajo para colaborar en modo especial en hacer videos con sus consideraciones personales, por limitaciones logísticas no fue posible hacer videos en todos los casos.

9.2 Acerca del registro de las obras y el encuentro con el público

En el segmento *De las obras*, se presentan las consideraciones relacionadas con las obras de arte público desde el modelo taxonómico de nuestra propuesta, es decir ubicamos algunas de las obras a modo de describir las isotopías, esto dentro de las categorías obra-expresiva, obra-fática, obra-referencial, obra-poética, obra metalingüística y obra-conativa (con sus división complementaria).

En este conjunto se hizo una recopilación y registro de las obras en sí mismas, lo cual logramos a través de recorridos o itinerarios en sectores con incidencia del arte público. Como se dijo, el sector que configuró el ámbito geográfico fue el Municipio Libertador del Estado Mérida.

Agrupamos los casos más ilustrativos, utilizando el inventario de obras que se reconocieron en el trabajo de campo, a saber: los monumentos conmemorativos, obras del parque Albarregas, obras del programa Alma Mater-ULA, arte callejero y obras temporales como *happening*, *performance*, danza, teatro, principalmente desarrollados en el centro de la ciudad.

El tercer y último segmento es el *Del público*, lo dedicamos a presentar el resultado de nuestro encuentro con la población, un segmento que resume un extenso trabajo de cómo se perciben las obras de arte público por parte de la sociedad, donde se presenta una síntesis de las implicaciones perceptivas de público (en los anexos se incluyen *in extenso*).

9.3 Historias de vida y experiencias en el arte público

En este segmento presentaremos los saberes, sentimientos y emociones, así como las visiones de ciudad y de sociedad que en el trabajo empírico y, mediante el encuentro con los artistas-emisores, logramos conocer en esta investigación. Las entrevistas realizadas arrojaron una gran cantidad de datos fenomenológicos del hacer artístico merideño. Las situaciones de los artistas al proponer su trabajo, los distintos inconvenientes que se presentan a la hora de desarrollar un trabajo en el espacio público son diversos y responden a múltiples factores. La conformación de este grupo de artistas fue heterogénea, participaron desde jóvenes hasta adultos, mujeres y hombres, vinculados a instituciones y hacedores libres. Así mismo los

niveles económicos son variados y sus puntos de vista sobre la ciudad, el arte y la sociedad enriquecen los perfiles estereotipados.

El saber-hacer arte público se presenta como un proceso dialógico entre artistas y público, el atreverse y el exhortar a otros a atreverse a intervenir el espacio público es un valor que se considera estratégico para el artista merideño y, sin embargo, no es cotidiano. Es un espacio de trabajo que reta a las habilidades expresivas e intelectuales de los artistas, en las que la experiencia y el hacer permanente apoyan el logro de trabajos que como conjunto implican un verdadero impacto socio-cultural. Un saber-hacer que involucra la creación de conocimientos sobre la auto-construcción y control expresivo, de la relación expresiva de sus propuestas con los momentos y circunstancias en los que se presentan las obras.

A pesar de que cada artista se ubica en un proceso particular y determinado, existen en estos un modo de ver el espacio y el hacer del arte público que caracteriza un modo de ver la ciudad, los artistas como conjunto manifiestan un espíritu y una energía que se mueve en la intención de crear obras y actividades para el disfrute o reflexión de la sociedad merideña, les mueven ansias de aportar y colaborar en los procesos culturales, un querer hacer para algo trascendental en el cambio cultural, o en el simple hecho de constituirse como un factor que coadyuve a hacer crecer una sociedad mostrándole obras que les den una experiencia estética-intelectual.

Así mismo, los procesos individuales que se extraen del conjunto de artistas caracterizan algunos procesos anecdóticos. En este caso, hubo experiencias donde, en lugar de que el artista nutra a la sociedad o al espacio que interviene, es al artista a quien se le revela un aprendizaje, una nueva perspectiva, un nuevo conocimiento que se produce de la interacción de su obra con la ciudad. Registramos aprendizajes en lo emocional y en lo cognitivo, en lo procedimental y lo estratégico.

Casos como el de la obra de Rosana Ríos, quien interviene el boulevard de los pintores en las adyacencias de la plaza Bolívar de Mérida (2009), en el cual, a pesar de las evaluaciones previas que realiza la artista y a conciencia de haber agotado los matices de las convivencias que el espacio soporta, se ve sorprendida por dinámicas y usos del espacio que terminan por modificar su obra y la involucran en un proceso de entropía, cuya causa radica en la participación irrespetuosa de mendigos, quienes a altas horas de la noche activaban procesos

y dinámicas que –a los ojos de la artistas y la metodología de abordaje del lugar aplicadas– cayeron en un punto ciego y no pudieron ser detectadas para prever tal situación.

Esto implicó dos cosas, por un lado la obra se vio afectada, violentada y finalmente destruida; por otro lado, a la artista se le reveló un accionar socio-cultural oculto hasta ese momento y descubrió procesos socio-espaciales que le permitieron tomar consideraciones como experiencia previa a futuras intervenciones, lo que nos muestra cómo la experiencia del artista y la sociedad se nutren recíprocamente, haciendo crecer la experticia artístico-individual, y acrecentando el patrimonio socio-cultural.

Buena parte de los artistas entrevistados concentran su accionar expositivo en aquellos espacios convencionales de exhibición, tales como galerías, centros culturales, salones de arte, etc. No encontramos artistas cuyo trabajo se concentrase exclusivamente en el espacio público. Esto plantea una experticia y versatilidad en el manejo de los espacios expositivos institucionales, las que se ven fuertemente contrastadas y exigidas en el espacio de la calle, cuyas características son mucho más complejas que los controlados y bien conocidos espacios institucionales.

La mayoría de los artistas asumen el arte público como eventos esporádicos y circunstanciales, en los cuales el esfuerzo creador se direcciona hacia poder exhibir en el espacio cívico sus lenguajes personales. Estos activan procesos heurísticos que impactan en el artista y cuyas consecuencias son aprovechadas o desechadas según la posición que el artista asuma ante ellos. El hecho de que esto ocurra esporádicamente en la dinámica del artista reduce la experticia y compromete el crecimiento y desarrollo de la calidad y buena ejecución del arte público de la ciudad.

En el caso de la intervención del artista Arturo Marquina con una instalación (sin título) en la Plaza Bolívar (2010), en la cual dispone cientos de cubos de madera de 5cm x 5cm x 5cm, con los que bloquea el paso en una de los pasajes de acceso a la plaza, el artista propone activar un proceso de reflexión sobre las estructuras rígidas-cerradas seduciendo al público para que violente y traspase su obra en analogía a otras estructuras institucionales, en una especie de apología a la irreverencia, en la cual el público merideño se asumió pasivo, respetuoso y no violentó el trabajo a pesar de los esfuerzos tácticos y estrategias diseñados por el artista para tal fin. Evidencia esto un conflicto entre lo que son los problemas de investigación del lenguaje personal de los artistas, la vinculación al espacio público y la

interacción con el público en las calles de la ciudad. Las diferencias entre el público de una galería o de un salón de arte u otros similares se ven fuertemente contrastadas y en muchos casos opuestas con el desempeño del público de la calle. Se evidencia la impericia del artista para maniobrar con comodidad en el espacio público.

Otro factor determinante en las intervenciones del espacio público, se ven sustentada por razones de índole financiero. A los artistas que se animan a proponer obras para el espacio público se les plantean serios retos de financiamiento. Algunas dinámicas que se observaron aquí están vinculadas a la realización de proyectos de bajo costo, eficiencia, sinergia de los recursos y los equipos. La dimensión y potencial de impacto en las que se plantean las obras terminan por domar y domesticar la vertiente grandilocuente y faraónica del ego artístico, lo cual deriva en la búsqueda de estrategias de intervenciones focalizadas, puntuales y factibles, en las que el artista desahoga sus habilidades expresivas y creativas.

9.4 El mercado local del arte y el saber-hacer del artista: Mercados paralelos

Otro factor que mediatiza indirectamente el hacer en el arte público, es el relacionado con el mercado de arte. Las prácticas artísticas en el espacio público no presentan incentivos o condiciones económicas como para que los artistas se aboquen a ello a dedicación exclusiva. Como señalamos antes, son los recursos y capacidad de gestión de los artistas los que permiten la existencia del arte en nuestras calles. Las instituciones culturales indistintamente sean públicas o privadas, aportan poco o nada para el crecimiento de esta línea de acción socio-cultural. Las recientes y escasas iniciativas como Mérida Andando o Ciudad Marca Arte, activaron procesos y convocatorias para aglutinar un interesante número de actividades y obras. Sin embargo, los escasos financiamientos o la nula retribución económica repercute en los resultados: los artistas participan más por entender estos eventos como espacios estratégicos para ejercitarse en la calle, antes que por motivos económicos, con lo cual una vez terminado el evento retornan a sus espacios de acción artístico-comercial habituales, alejándose del espacio público hasta una nueva convocatoria.

9.5 Macro y micro proyectos de arte urbano en la ciudad actual

Otrora la ciudad se vio intervenida por programas y planes de equipamiento urbanístico en los cuales se contemplaba el arte como un elemento partícipe de los mismos. El resultado de ello son proyectos como el conjunto de esculturas del Parque Albarregas (1980-1985), la creación o remodelación de distintos parques y plazas, desarrollados principalmente en la década de los ochenta. Estos son testimonios de esfuerzos por abrir espacios para que la acción cívica, y con ella la actividad artística, cobrase su espacio en la ciudad. No obstante, hoy en día son los propios artistas y algunas instituciones los que activan convocatorias y realizan esfuerzos logísticos para propiciar que existan espacios de encuentro para las manifestaciones artístico-culturales, pues al no presentarse como un mercado que pueda absorber la oferta y remunerarla proporcionalmente se convierte en un factor que condiciona la participación del artista y al mismo tiempo someten al público a recibir estas intervenciones sin mayores exigencias, e incluso a sobrevalorar las pocas existentes, valga el caso del arte callejero.

Del conjunto de obras encontradas en el llamado arte callejero y de sus autores, podemos decir que conocimos varios de estos artistas y nos evidenciaron una auténtica y original actitud expresiva, la cual se sustenta en sentimientos anárquicos y de irreverencia contra el sistema y el mundo conocido en general. Nos hablan de propuestas que exhiben valores que ellos consideran necesarios para una nueva sociedad, tales como el aprecio por la naturaleza, la ecología, el conflicto con la autoridad, vinculado a la represión policial y, en general, a la relación poder-autoridad que se impone sobre ellos y su accionar artístico, todo lo cual implica una valoración de aprecio y compromiso con la libertad.

9.6 El *Street art* en Mérida: Un lenguaje muy activo

El problema para los artistas callejeros no es el financiamiento sino la posibilidad de expresar sus ideas con libertad, ser visibles y escuchados por la sociedad. Denotan una especie de catarsis en la que la propiedad de los muros sobre los que actúan les es indiferente, dejando sus improntas visuales por donde les sea físicamente posible realizarlas. Argumentan que en tanto unos propietarios les prohíben y reprimen, otros aplauden la acción en sus muros y les invitan a intervenirlos. Este accionar es para ellos una actividad socio-cultural que se presenta

como una alternativa sana y de calidad ante la invasión de imágenes publicitarias comerciales y políticas.

Es válido señalar la ironía que persiste en la relación autoridad-arte callejero. En el caso de la autoridad municipal en particular, la cual señala a estos artistas como contaminantes visuales y anárquicos, reprimiendo e impidiendo la expansión desde sus zonas de actuación establecidas hacia otros escenarios que no sean los ya conquistados por la apropiación de los artistas de calle –zonas como la Av. Los Próceres, algunas calles del centro de la ciudad, la Av. Las Américas, ente otras. Lo irónico está en que los alcaldes en su estatus previo como candidatos inundan la ciudad con su publicidad, pegando sus afiches, pancartas y otros medios donde les fuera permitido y no permitido, participando del mismo irrespeto cívico que atribuyen al artista callejero en su accionar sobre el espacio público.

9.7 La forma escultórica conmemorativa: La continuidad de un relato

Si bien constatamos que no hay condiciones para que el arte público pueda generar la subsistencia económica de los artistas, algunos artistas efectivamente logran hacer de esta actividad su medio de subsistencia. En los casos de algunos escultores que participan activamente en este grupo, la principal fuente de recursos se ubica en la creación de estatuaria conmemorativa. Si bien la erección de monumentos no es una actividad cotidiana, implica dimensiones muy importantes de recursos financieros. Los monumentos son en este sentido oportunidades económicas que permiten a los artistas la adquisición de recursos y prestigio que les permite progresivamente escalar a otras dimensiones presupuestarias en los proyectos de arte público.

El caso de Manuel de La Fuente, evidencia las implicaciones económicas que devienen del saber-hacer morfológico del monumento conmemorativo clásico. Este escultor patentó un importante número obras en el espacio público en las que aportó bustos, pedestres e incluso ecuestres que se exhiben o exhibieron en la ciudad. Su obra pública se reviste de un lenguaje figurativo y diverso que le define como un artista ecléctico. Son el bronce y la piedra sus materiales característicos, y ello está asociado a una buena herencia del hacer en el monumento como disciplina. La gran cantidad de obras realizadas describen una producción artística y económica sin igual en la ciudad, definiendo a este singular escultor por excelencia como el artista de la estatuaria pública merideña moderna.

En nuestro encuentro con Manuel de La Fuente nos relató su proceso de formación y las implicaciones que este aportó a su definición como artista, se autodefinió como un artista ecléctico y diferenció categóricamente la obra pública de la obra personal. Asimismo, su concepción del hacer artístico en el espacio público lo definió con un carácter profundamente cívico y valoró notablemente el saber-hacer de la escultura en sus aspectos morfosintácticos y discursivos. Nos plantea que lo importante en su trabajo no es que el monumento refleje fidedignamente al personaje que es objeto del monumento sino que la obra como escultura sea “un trabajo bien hecho”, es decir que se evidencien en la obra todos los aspectos artísticos y técnicos que permitan valorar la escultura como escultura en sí misma, más que valorar el carácter del parecido o no del personaje que se representa. Es la escultura la que debe apropiarse de un carácter predominante y no el efectismo del retrato.

Los factores de producción de las obras son claves en la frecuencia y alcance de la misma, en cada intervención se invierten grandes cantidades de tiempo y dinero, así como la gestión institucional, búsqueda de colaboradores y otros trámites burocráticos y logísticos que se incluyen en la pauta de trabajo de los artistas.

Los artistas de estatuaria o monumentos son la expresión menos representada, encontramos a tres artistas que participan de esta condición. Usan el modo clásico de construcción de mensajes, articulando formas con contenido y dejando claves en los elementos del discurso escultórico narrativo. La mayor cantidad de los artistas el arte público de la ciudad se ubican en expresiones como el *Street art* y el *Graffiti*, se caracterizan por ser muy jóvenes y por no consolidar un lenguaje potente e identificativo, reportan un ejercicio libre y comprometido con sus propios proyectos, pero no descartan la colaboración en proyectos colectivos.

Los sentimientos que manifiestan los artistas en la experiencia del hacer del arte público transitan niveles entre intensas alegrías y satisfacciones hasta experiencias negativas, decepcionantes y frustrantes. El sentimiento de civismo es fuerte y en la mayoría de los casos se observa una apertura al encuentro y aprendizaje a partir de la experiencia con el público. La perspectiva particular de los artistas de la ciudad tiende a ver el espacio urbano como un espacio vivo que permite la interacción de los artistas con la sociedad. Muchos señalan que los espacios institucionales convencionales de exhibición artística, como galerías, ateneos, museos, etc., son espacios muertos en los que el arte queda aislado e inconexo, desvinculado y visitado por una selecta población habitual y reiterativa, asidua y adicta a dichos espacios en una especie de *Ghetto* o confinamiento cultural.

9.8 Entre el contrato fiduciario y la polémica

Estos artistas accionan sus procesos y actividad vinculando su edad, las formas y estilos, el color, vestuario y otros factores y elementos de identidad tanto individual como colectiva. Disfrutan al máximo la puesta en escena de una nueva obra. La forma en que se vinculan entre sí, la cultura a la que pertenecen y el modo en el que toda esta información se desplaza conforma una especie de relación tribal de los artistas que intervienen el espacio público.

Todos los artistas entrevistados coinciden con el matiz comunicacional en el que participa toda intervención artística en el espacio urbano, sin embargo, manifiestan posiciones divididas respecto a un manejo colaborativo entre el lenguaje propuesto en sus obras y el lenguaje del cual participa el público, manifiestan poco interés en adaptar sus códigos comunicacional en pro de una mejor comunicación con el público receptor. Erróneamente, insisten en que es el público el que debe adaptarse a sus códigos, posición que termina por incomunicar a las obras con el público.

Detectamos muchos artistas que tienen temáticas que se vinculan a procesos de debate político, propuestas como las de Yonny Díaz, que vincula procesos de discusión de las acciones culturales necrófilas urbanas, que han tenido repuesta y pronunciamientos directos de actores políticos. Un caso particular ocurre con una obras de *Street art* que este artista realiza en el contexto de la convocatoria del evento Ciudad Marca Arte (2010). Presenta una obra en la cual grafica una silueta de una figura humana en el estilo televisivo de las series norteamericanas, una línea de contorno de la silueta que connota un hecho en el que una persona fallece, esta silueta está complementada con imágenes que apoyan el discurso necrológico de la propuesta (el estencil de una iglesia, un cuchillo y una moto).

Para algunas personas del público esta propuesta se reviste de un matiz político, para otras es una obra de tipo activismo político, y para otros es sólo una más de las manifestaciones de arte callejero de la ciudad. Lo que el artista nos comenta es que su trabajo se sustenta en el estudio de los rituales necrológicos de la ciudad que son observados por él, de lo cual extrae sus elementos morfosintácticos y los discursos de sus contenidos, sin que ello sea una enunciación de problemas de inseguridad o de señalamientos a la gestión de las políticas públicas relacionadas con las muertes o hechos de inseguridad social.

9.9 De las re-contextualizaciones y activaciones internas en las zonas urbanas

La extensión estética, el desplazamiento y la re-contextualización desde el espacio del museo-galería-taller hacia el espacio público caracterizan la predominante en todos los artistas que sustenta su obra en manifestaciones plásticas convencionales, los escultores, pintores, instaladores, etc. asumen el rol de operadores artísticos y sus propuestas participan del paradigma quirúrgico de las intervenciones expuestas en nuestro modelo. Los artistas vinculados a las artes temporales como la música, el teatro, *performance*, danza, etc., corresponden y participan con mayor claridad en el rol de facilitador de procesos de activación interna propuestos y esto se logra a través de la inserción, el bricolaje y la inclusión sónica en el espacio público.

Casi ninguno de los artistas entrevistados hacía un seguimiento de los procesos interpretativos del público, sin embargo, estaban conscientes de la importancia de la validación de sus códigos y estructuras discursivas de sus obras y mensajes. Si bien no aplican seguimiento comunicacional a sus trabajos, manifestaron reiterativamente no tener recursos técnicos o logísticos que les diesen acceso a conocer y entender cómo sus obras eran percibidas por el público. Como grupo marcaron una tendencia a entender que dicha validación y seguimiento no compete a sus funciones como productores de obras, sino que dicho trabajo investigativo corresponde a otros actores o disciplinas como los historiadores, cronistas, sociólogos, etc. Sin embargo, se marcó el consenso respecto a que el conocimiento de dicha información podía beneficiar sus procesos de lenguaje y, finalmente, contribuir a la mejora de sus producciones artísticas.

Son mayoría los artistas que participan de la producción de obras expresivas, poéticas y referenciales, siendo estas tipologías las más comunes en el hacer artístico reportado en la investigación. Las obras fáticas, las metalingüísticas y las conativas son las menos trabajadas por los artistas. La dominancia de las obras con predominio de las características de identidad del autor, las que se revisten de formas didácticas o educativas y en las que predominan el cuidado y abnegación en el perfil de la morfosintaxis, son las tendencias que marcan la pauta en los conceptos que manifiestan los autores.

Merece ser destacado aquí cómo el artista confecciona un mecanismo teórico-conceptual, en el que expone sin tapujos su accionar en el espacio público, participando de procesos educativos no-formales en la sociedad. Consideran que al público hay que enseñarlo para que

pueda recibir bien las obras que ellos aportan a la ciudad. Otros, sin embargo, se presentan y se definen como aprendices y estudiantes atentos, que con cada intervención se apropian de aprendizajes que les permiten crecer y aprender del público antes que enseñar a la población.

9.10 El *corpus* de obras de arte seleccionado

En este segmento expondremos la relación de las obras que vivenciamos y documentamos en el recorrido de la investigación. Así mismo se explican los recorridos y los procesos de agrupamiento de las obras en cuanto a la tipología experimental que abordamos en nuestro modelo.

Vale recordar que la *isotopía* caracteriza la homologación por las redundancias y reiteración de elementos semánticos y sintácticos, dado que las funciones comunicativas se presentan no-excluyentes unas de otras, por cuanto los signos o textos artísticos se presentan *pluri-isotópicos* (Mangieri, 2006).

Deben aclarar que las obras de arte público pueden comprender y activar sistemáticamente toda una función comunicativa.

Las propiedades comunes encontradas en las obras-mensajes, permitieron conocer un conjunto de *heterotopías*, posible a partir de una primera disyunción definida por la forma de producción de la obra en el proceso de *información* del espacio.

Una primera *topia* fue la del *rol* del artista como: Facilitador de procesos - Operadores artístico.

A partir de esto se conformó una articulan las categorías y valores:

	Categorías	Valores
1	Rol del Artista	Operador artístico Facilitador de procesos
2	Acceso sensorial	Visual Auditiva Táctil Corporal
3	Espacio público	Accesibilidad Gestión Propiedad Proxémica

4	Zonas urbanas	Áreas centrales Nuevos desarrollos urbanos Poblamientos espontáneos
5	Lugar de mediación Aceptación-Rechazo	Aceptación Admisión Exclusión Rechazo
6	Primer componente: Acción y transformación simbólica	Efímera Permanente
7	Segundo componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)	Primeridad Secundidad Terceridad
8	Tercer componente: Funciones comunicacionales (Jakobson)	
9	Cuarto componente: Lector Empírico/ Lector Modelo (U. Eco)	Lector empírico Lector modelo

Gráfico 27. Categorías y valores de las heterotopías

Tomando como base el tercer componente (Jakobson) del marco general teórico y las heterotopías planteadas, estas permiten establecer un ordenamiento de las obras en las en seis tipologías:

- Tipología 1: Obra Expresiva
- Tipología 2: Fática
- Tipología 3: Referencial
- Tipología 4: Poética
- Tipología 5: Metalingüística
- Tipología 6: Conativa

Esta *serie* de obras elegidas en este estudio podría organizarse a través de un *formato de descripción* que permita dar cuenta de las diversas dimensiones o *categorías de análisis* que están indicadas en los cuatro componentes del *marco teórico*:

Arte Público		Ficha semiótica
Tipología 1: Obra Expresiva		
Título	“Movimiento encadenado o que se levanten los muertos”	
Autor-es	Cristina Silva	

Fecha	2010			
Lugar	Av. 4, entre calles 20 y 21			
Descripción General	<p>Intervención grupal, sin autorización o permiso institucional, presentación en espacio público de acceso libre total.</p> <p>Se ubica en la tipología expresiva por la condición personal de Cristina Silva en la enunciación de los valores personales y juicios sobre las estructuras institucionales.</p>			
Rol del Artista				
Facilitador de procesos		Operador Artístico		
X				
Accesibilidad a la obra				
	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido
Visual	X			
Auditivo	X			
Táctil			X	
Corporal		X		
Espacio público				
Rasgo	Situación		Clasificación	
Accesibilidad	Acceso público libre		X	
	Acceso público restringido			
	No accesible al público			
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública		X	
	Gestión y propiedad privada			
	Gestión pública y propiedad privada			
Proxémica	Servicio por vinculación y distancia directa		X	

	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión					
Zona Urbana (M. Rangel)						
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos		Poblamientos Espontáneos			
X						
Lugar de mediación Aceptación-Rechazo						
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo			
	X					
Primer Componente: Acción y transformación simbólica						
Transformación Efímera		Transformación Permanente				
X						
	Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)					
	Representamen		Objeto		Interprete	
	Cualisignos (Cualidad)	X	Icono (Analogía)	X	Emotivo (Posibilidad)	X
	Sinsignos (Réplica)		Índex (Contigüidad)		Dinámico (Singularidad)	
	Legisigno (Modelo)		Símbolo (Convención)		Final (Hábito)	
Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)						
Función		Alto		Medio		Bajo
Expresiva		X				
Fática				X		
Referencial						X
Poética				X		
Metalingüística				X		
Conativa				X		
Actos conativos: características respuestas.						

Encomendativos	Declarativos	Representativos	Expresivos	Directivos
		X		
Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)				
Lector empírico				
No reconoció las imágenes proyectadas. El movimiento y la música infirieron rituales Las imágenes indicaron reflejos de la sociedad por vestuario y posiciones. Asociaciones a una ritual chamánico.				
Lector modelo				
<p>En este caso responden a obras como la de Cristina Silva, titulada “Movimiento encadenado o que se levanten los muertos”, una acción semi-estructurada en la que participan un grupo de 5 bailarines, dos músicos y dos asistentes. La obra se compone de una proyección de una serie de imágenes relacionadas con grupos de personas en las que se presentan a médicos, militares, estudiantes en un conjunto de imágenes intencionalmente seleccionadas por Cristina, en las que se observan estados emocionales que van desde el relax al estrés bélico. Estas imágenes son proyectadas sobre una pared cercana que sirve de pantalla y ante la proyección se realizaron secuencia de acciones dancísticas que intentan animar las fotografías proyectadas en la pared. Las acciones describen un proceso ritual que concluye con una especie de exorcismo <i>chamánico</i>.</p> <p>La obra presenta redundancias en la cosmovisión que la artista que ella encuentra con las instituciones, prevalece en el concepto una posición personal de la autora y su modo particular en el que se interrelacionan con las instituciones. El trabajo de dirección y de interacción con los bailarines y los músicos también es orientado a que expresen sus propios modos de relacionarse y de ilustrar con sus movimientos corporales las tensiones y distensiones a las que hace referencia el concepto de la obra.</p> <p>Según Cristina, lo que plantea su obra es una serie de consideraciones en las que se evidencian las relaciones de tensión y relajación de las estructuras institucionales, entendiendo por tales desde la familia como institución hasta las instancias del Estado. Estas tensiones y distensiones responden según la autora a la forma en la que se interactúa socialmente, busca generar una expresión corporal de movimiento tensionado y estable contrastado con momentos de mucha acción en la calle. Esta fue una acción realizada en la Av. 4, frente a la Casa Bosset en el 2010, la duración de la obra fue de alrededor de unos veinte minutos.</p> <p>Nota: Documentado en video disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=oCEaUtEQJeY </p>				

Arte Público		Ficha semiótica		
Tipología 1: Obra Expresiva				
Título	“Indiferencia social”			
Autor-es	Leonardo Rosario			
Fecha	2012			
Lugar	Av. 5 con calles 20. Edificio San Gabriel. Av. 2 con calle 16. Av. 5 entre calles 25 y 26. Av. 2 entre calles 16 y 17.			
Descripción General	Intervención grupal, sin autorización o permiso institucional, presentación en espacio público de acceso libre total. Se ubica en la tipología expresiva por los valores críticos personales que Leonardo Rosario proyecta sobre la actitud de indiferencia de la sociedad ante algunos problemas.			
Rol del Artista				
Facilitador de procesos		Operador Artístico		
		X		
Accesibilidad a la obra				
	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido
Visual	X			
Auditivo				X
Táctil		X		
Corporal		X		
Espacio público				

Rasgo	Situación	Clasificación
Accesibilidad	Acceso público libre	x
	Acceso público restringido	
	No accesible al público	
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública	
	Gestión y propiedad privada	x
	Gestión pública y propiedad privada	
Proxémica	Servicio por vinculación y distancia directa	x
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión	

Zona Urbana (M. Rangel)		
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos	Poblamientos Espontáneos
X		

Lugar de mediación Aceptación-Rechazo			
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo
	X		


Primer Componente: Acción y transformación simbólica	
Transformación Efímera	Transformación Permanente
X	

Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)					
Representamen		Objeto		Interprete	
Cualisignos (Cualidad)		Icono (Analogía)		Emotivo (Posibilidad)	
Sinsignos (Réplica)	X	Índex (Contigüidad)	X	Dinámico (Singularidad)	X
Legisigno (Modelo)		Símbolo (Convención)		Final (Hábito)	

Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)				
Función		Alto	Medio	Bajo
Expresiva		X		
Fática			X	
Referencial		X		
Poética			X	
Metalingüística			X	
Conativa			X	
Actos conativos: características respuestas.				
Encomendativos	Declarativos	Representativos	Expresivos	Directivos
	X			
Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)				
Lector empírico				
No comprende la imagen. La carita feliz se reconoce como crítica social. Lo considera necesario para mostrar el problema.				
Lector modelo				
<p>El trabajo de Leonardo Rosario, también participa de esta isotopía en la línea del arte callejero o <i>Street art</i>, la obra consiste en postear cinco fotografías impresas en papel bond, el formato aproximado es de 1,30cm x 1,70cm, las obras se insertan en la ciudad tomando las principales rutas de transporte en el centro de la ciudad y ubicándose en lugares estratégicos.</p> <p>Esta es una obra emotiva, el autor y su visión de lo que es la indiferencia social ante los problemas cotidianos. La selección de los problemas, la tomas de las imágenes y la implementación de la carita feliz, trastocando el sentido documental original de las fotografías utilizadas, exponen una relación y vinculación de un carácter en la identidad crítica del autor, en la cual manifiesta su sentir de incomodidad con relación a la indiferencia social ante los problemas cotidianos a través de sus expresiones sarcásticas o irónicas.</p> <p>En este trabajo se plantea una crítica del autor ante la indiferencia social de problemáticas comunes, una situación compleja que por lo cotidiano y a pesar de ser señalados y bien conocidos se mantienen estables y repetitivos en el día a día. La basura en las calles, los mendigos desamparados, las colas del banco y las colas de tránsito son los referentes que este autor pone en relación. Así mismo, utiliza un <i>emoticon</i> o carita feliz para suplantar el rostro y señalar la posición acomodaticia de las personas que son indiferentes ante estos problemas.</p> <p>Nota: Documentada en video</p>				

Arte Público		Ficha Semiótica		
Tipología 1: Obra Expresiva				
Título	"Sherpa"			
Autor-es	Anónimo			
Fecha	2009			
Lugar	Av. 2 entre calles 28 y 29			
Descripción General	Sin autorización o permiso institucional, presentación en espacio público de acceso libre total. Se ubica en esta tipología por el carácter personal de la firma.			
Rol del Artista				
Facilitador de procesos		Operador Artístico		
		X		
Accesibilidad a la obra				
	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido
Visual	X			
Auditivo				X
Táctil		X		
Corporal		X		
Espacio público				
Rasgo	Característica		Clasificación	
Accesibilidad	Acceso público libre		X	
	Acceso público restringido			
	No accesible al público			
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública			

	Gestión y propiedad privada	X					
	Gestión pública y propiedad privada						
Proxémica	Servicio por vinculación y distancia directa	X					
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión						
Zona Urbana (M. Rangel)							
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos	Poblamientos Espontáneos					
X							
Lugar de mediación Aceptación-Rechazo							
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo				
	X						
Primer Componente: Acción y transformación simbólica							
Transformación Efímera		Transformación Permanente					
X							
Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)							
Representamen		Objeto		Interprete			
Cualisignos (Cualidad)		Icono (Analogía)		Emotivo (Posibilidad)			
Sinsignos (Réplica)	X	Índex (Contigüidad)	X	Dinámico (Singularidad)	X		
Legisigno (Modelo)		Símbolo (Convención)		Final (Hábito)			
Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)							
Función		Alto		Medio		Bajo	
Expresiva		X					
Fática						X	
Referencial				X			
Poética						X	

Metalingüística			X	
Conativa				X
Actos conativos: características respuestas.				
Encomendativos	Declarativos	Representativos	Expresivos	Directivos
	X			
Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)				
Lector empírico				
Una raya en la pared de un vándalo. Una firma de un joven. Se ve como una firma con forma de hamburguesa				
Lector modelo				
<p>Otro caso dentro de estas isotopías, es el que corresponde a las expresiones espontáneas como los llamados <i>Tag</i>, estos en la línea del <i>Street art</i>, presentan una relación de signo y de sintaxis contextual en la que el <i>tablero</i> y autor de la firma se expresa espontáneamente manifestando su sentir y emotividad en el momento en el que realiza el <i>Tag</i>. Caben aquí todos los <i>Tags</i> que se observan a los largo de la Av. 2 en el centro de la ciudad, así como en las calles adyacentes en el centro de la ciudad. Es un signo gráfico y su función desprendida de su carácter lingüístico más ceñido a una imagen, permite ubicarlos como un <i>Tag</i> que genera unas relaciones estético-intelectuales que lo vinculan a una identidad autorreferencial.</p>				
				
Tag. Sherpa. Av. 2. Centro de la ciudad.				

Arte Público		Ficha Semiótica		
Tipología 2: Obra Fática				
Título	“laventanaelmuroelespejo”			
Autor-es	Alicia Vento			
Fecha	2010			
Lugar	Iglesia el Espejo			
Descripción General	<p>Tesis de grado de Artes Visuales. Video instalación. Imágenes fotográficas en el piso y video sobre fachada de la iglesia.</p> <p>Se ubica en la tipología fática por las redundancias que se realizan sobre el contexto y la predominancia de las condiciones en el canal evidenciado espacialmente en la proyección del video.</p>			
Rol del Artista				
Facilitador de procesos		Operador Artístico		
		X		
Accesibilidad a la obra				
	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido
Visual	X			
Auditivo				X
Táctil		X		
Corporal		X		
Espacio público				
Rasgo	Característica		Clasificación	
Accesibilidad	Acceso público libre		X	
	Acceso público restringido			
	No accesible al público			

Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública	
	Gestión y propiedad privada	
	Gestión pública y propiedad privada	X
Proxémica	Servicio por vinculación y distancia directa	
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión	X

Zona Urbana (M. Rangel)		
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos	Poblamientos Espontáneos
X		

Lugar de mediación Aceptación-Rechazo			
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo
	X		

Primer Componente: Acción y transformación simbólica	
Transformación Efímera	Transformación Permanente
X	

Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)					
Representamen		Objeto		Interprete	
Cualisignos (Cualidad)		Icono (Analogía)		Emotivo (Posibilidad)	
Sinsignos (Réplica)	X	Índex (Contigüidad)	X	Dinámico (Singularidad)	X
Legisigno (Modelo)		Símbolo (Convención)		Final (Hábito)	

Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)			
Función	Alto	Medio	Bajo
Expresiva		X	
Fática	X		

Referencial		X	
Poética			X
Metalingüística		X	
Conativa		X	
Actos conativos: características respuestas.			
Encomendativos	Declarativos	Representativos	Expresivos
		X	
Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)			
Lector empírico			
Es una película o algo de una persona. Unas fotos en el piso como de una familia. Algo de arte.			
Lector modelo			
<p>Fundamentalmente frontalidad del espectador con relación al plano de proyección. La obra “laventanaelmuroelespejo” de Alicia Vento, es una obra que condiciona su percepción y redunda en el contexto físico, en este trabajo el artista pone en relación una serie de imágenes de su entorno personal, una especie de bitácora personal que expone sobre el espacio público en el cual habita su memoria y su relato vinculado con su infancia y la figura paterna. Las imágenes de sus familiares y amigos, los apoyos líneas que describen un tránsito de relaciones y la condición emotiva del lugar como espacio de su infancia y accionar con sus familiares, en especial con su padre. Describe una vinculación emocional con el contexto y la ubicación del proyector que hace visible las imágenes desde un punto de vista focal definido desde el cual es factible percibir la obra. Obras instalación-proyección, las proyecciones sobre los muros y fachadas de la iglesia, comportan un esquema de percepción que obliga a ubicarse frente a la iglesia. Plantea recorridos biográficos relacionados con la infancia y con la proyección de recuerdos o memorias sobre el espacio en el que ocurrieron algunos hechos personales. Se apropia del espacio público desde una propuesta personal.</p>			
			



Alicia Vento. Laventanaelmueroelespejo. Iglesia el Espejo. 2008.

Arte Público		Ficha Semiótica	
Tipología 2: Obra Fática			
Titulo		“Sistema de luces y ambientación de la plaza Bolívar”	
Autor-es		No registrado	
Fecha		2008	
Lugar		Plaza Bolívar	
Descripción General		Sistema de iluminación distribuido en distintos puntos de la plaza iluminando árboles, edificios del entorno. Ecuestre, etc. El sistema modifica la atmósfera con luces de una gama de colores que se proyecta cíclicamente. Se ubica en esta tipología por cuanto el sistema de luz impacta en el contexto y la percepción estética ocurre con cambios de luz que requieren en una conexión visual, mientras que el sistema lumínico mantiene el control sobre los cambios de color en las luces.	
Rol del Artista			
Facilitador de procesos		Operador Artístico	
		X	

Accesibilidad a la obra				
	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido
Visual	X			
Auditivo				X
Táctil				X
Corporal	X			

Espacio público		
Rasgo	Característica	Clasificación
Accesibilidad	Acceso público libre	X
	Acceso público restringido	
	No accesible al público	
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública	X
	Gestión y propiedad privada	
	Gestión pública y propiedad privada	
Proxémica	Servicio por vinculación y distancia directa	
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión	X

Zona Urbana (M. Rangel)		
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos	Poblamientos Espontáneos
X		

Lugar de mediación Aceptación-Rechazo			
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo
X			

Primer Componente: Acción y transformación simbólica	
Transformación Efímera	Transformación Permanente

X									
Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)									
Representamen		Objeto		Interprete					
Cualisignos (Cualidad)	X	Icono (Analogía)	X	Emotivo (Posibilidad)	X				
Sinsignos (Réplica)		Índex (Contigüidad)		Dinámico (Singularidad)					
Legisigno (Modelo)		Símbolo (Convención)		Final (Hábito)					
Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)									
Función		Alto		Medio		Bajo			
Expresiva						X			
Fática		X							
Contextual						X			
Poética				X					
Metalingüística						X			
Conativa				X					
Actos conativos: características respuestas.									
Encomendativos		Declarativos		Representativos		Expresivos		Directivos	
				X					
Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)									
Lector empírico									
Le da más alegría a la plaza, es agradable y entretenido.									
Lector modelo									
La plaza Bolívar de Mérida se conforma a partir del 2008 con un sistema de luces que es incorporado al conjunto de signos que entran en diálogo en el corazón de la ciudad. Las luces poseen un sistema de cambio de colores en secuencias armónicas que producen diferentes atmosfera de la plaza. El conjunto de elementos físicos de la plaza se ve afectado por el color que se encuentre en el orden de la secuencia, quedando un baño de luz que armoniza produciendo efectos sensoriales a nivel del canal visual. Todo el conjunto pasa a redimensionar la significación sensorial del lugar, la plaza se transforma en un objeto que a través de la luz se transmuta y se potencia en sensaciones visuales diferentes y cambiantes con una dinámica temporal de transiciones cromáticas atmosféricas.									



Arte Público		Ficha Semiótica	
Tipología 3: Obra Referencial			
Título	“Andrés Bello”		
Autor-es	Adela y Miguel Tarnawiecki		
Fecha	2005		
Lugar	Núcleo la Liria. Facultad de Humanidades.		
Descripción General	Grupo escultórico en bronce ubicado en el patio central de la facultad. Se ubica en esta tipología por cuanto nos “habla” en modo referencial al personaje de Andrés Bello presentando referencias a la época a través del vestuario y fisionomía de los personajes.		
Rol del Artista			
Facilitador de procesos		Operador Artístico	

		X		
Accesibilidad a la obra				
	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido
Visual	X			
Auditivo				X
Táctil		X		
Corporal		X		
Espacio público				
Rasgo	Característica		Clasificación	
Accesibilidad	Acceso público libre			
	Acceso público restringido		X	
	No accesible al público			
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública		X	
	Gestión y propiedad privada			
	Gestión pública y propiedad privada			
Proxémica	Servicio por vinculación y distancia directa			
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión		X	
Zona Urbana (M. Rangel)				
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos		Poblamientos Espontáneos	
	X			
Lugar de mediación Aceptación-Rechazo				
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo	
X				

Primer Componente: Acción y transformación simbólica									
Transformación Efímera			Transformación Permanente						
			X						
Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)									
Representamen		Objeto		Interprete					
Cualisignos (Cualidad)		Icono (Analogía)		Emotivo (Posibilidad)					
Sinsignos (Réplica)	X	Índex (Contigüidad)	X	Dinámico (Singularidad)	X				
Legisigno (Modelo)		Símbolo (Convención)		Final (Hábito)					
Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)									
Función		Alto		Medio		Bajo			
Expresiva				X					
Fática				X					
Referencial		X							
Poética				X					
Metalingüística				X					
Conativa						X			
Actos conativos: características respuestas.									
Encomendativos		Declarativos		Representativos		Expresivos		Directivos	
		X							
Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)									
Lector empírico									
Representa la enseñanza y la educación.									
Lector modelo									
Obra de Adela y Miguel Tarnawiecki, ubicada en el núcleo la Liria en la Av. Las Américas. La obra está realizada en un estilo naturalista, tomando la figuración y la representación de la figura humana como activador de referentes. Aunado a ello, pone en relación la figura de un adulto sentado en una banca estilo jardín público, dos niños sentados en el piso mirando al adulto que posee un libro en la mano y otros sobre su asiento, generando una atmósfera de intercomunicación direccional a través de la representación de las miradas de los personajes que se encuentran en una sintaxis que denota un proceso ejemplar o educativo. Se plantea el tema educativo utilizando la imagen de Andrés Bello, puesta en interacción con dos niños, esto aunado al contexto de la Facultad de									

Humanidades, redunda en referentes históricos y culturales a través los vestuarios, accesorios y otros elementos como los títulos en los libros, todo lo cual nos informa datos inherentes al personaje principal.



Arte Público		Ficha Semiótica	
Tipología 3: Obra Referencial			
Título	“Los Conquistadores del pico Bolívar”		
Autor-es	Gaetano Parise Mannarino		
Fecha	1973		
Lugar	Paseo La Feria. Parque los conquistadores		
Descripción General	Monumento alegórico, actualmente desmantelado y en depósito.		
	Se ubica en esta tipología por la predominancia las referencias al contexto simbólico-histórico de la enunciación sobre la conquista del Pico Bolívar.		
Rol del Artista			
Facilitador de procesos		Operador Artístico	
		X	

Accesibilidad a la obra				
	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido
Visual	X			
Auditivo				X
Táctil	X			
Corporal	X			
Espacio público				
Rasgo	Característica		Clasificación	
Accesibilidad	Acceso público libre		X	
	Acceso público restringido			
	No accesible al público			
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública		X	
	Gestión y propiedad privada			
	Gestión pública y propiedad privada			
Proxémica	Servicio por vinculación y distancia directa			
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión		X	
Zona Urbana (M. Rangel)				
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos		Poblamientos Espontáneos	
X				
Lugar de mediación Aceptación-Rechazo				
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo	
X				
Primer Componente: Acción y transformación simbólica				

Transformación Efímera		Transformación Permanente			
		X			
Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)					
Representamen		Objeto		Interprete	
Cualisignos (Cualidad)		Icono (Analogía)		Emotivo (Posibilidad)	
Sinsignos (Réplica)	X	Índex (Contigüidad)	X	Dinámico (Singularidad)	X
Legisigno (Modelo)		Símbolo (Convención)		Final (Hábito)	
Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)					
Función		Alto	Medio	Bajo	
Expresiva				X	
Fática			X		
Referencial		X			
Poética			X		
Metalingüística			X		
Conativa			X		
Actos conativos: características respuestas.					
Encomendativos	Declarativos	Representativos	Expresivos	Directivos	
	X				
Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)					
Lector empírico					
Conquistaron la cima del Pico Bolívar homenaje a Domingo Peña.					
Lector modelo					
El monumento a Los Conquistadores obra de Gaetano Parise Mannarino. Esta obra en estilo figurativo en el que se maneja una estética expresiva y un manejo anatómico caprichoso. Se representan personajes que conquistaron la cima del Pico Bolívar, a saber: Prof. Enrique Bourgoin, el guía Domingo Peña, un nevadero anónimo (gentilicio de los nacidos en la población de Los Nevados), una mula y el perro Copito. La obra propone una sintaxis clásica en la que las piezas se interconectan internamente en cuanto a sus direccionamientos y posiciones con relación a unas con las otras. Apoya el discurso dotando vestimentas diferenciadas y características a los personajes, además de colocarles objetos que completan el discurso. Las características de los personajes Prof. Enrique Bourgoin, el guía Domingo Peña, un nevadero anónimo, una mula y el perro Copito. Se apoya en el conocimiento histórico del					

hecho a partir de lo cual activa las lecturas relacionadas con la conquista del pico bolívar, en donde la mano alzada de Domingo Peña es orientada en dirección al Pico Bolívar el cual se encuentra en acceso visual desde el emplazamiento de la obra. Así mismo informa de los participantes en la conquista del pico a tal punto que incorpora animales como el perro Copito o la mula que se orientan en el mismo referente geográfico.



Parque de Los Conquistadores del Pico Bolívar. Gaetano Parise Mannarino, 1973.
Conocido como “Parque de la burra” (removido).

Arte Público		Ficha Semiótica	
Tipología 3: Obra Referencial			
Título	“Las Heroínas”		
Autor-es	Manuel de La Fuente		
Fecha	1977		
Lugar	Plaza las Heroínas adyacencias del teleférico.		
Descripción General	Grupo escultórico en bronce. Se ubica en esta tipología por cuanto nos “habla” en modo referencial de los personajes, representando a través de los objetos los actos heroicos de los personajes.		
Rol del Artista			
Facilitador de procesos		Operador Artístico	
		X	

Accesibilidad a la obra				
	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido
Visual	X			
Auditivo				X
Táctil				X
Corporal				X
Espacio público				
Rasgo	Característica		Clasificación	
Accesibilidad	Acceso público libre		X	
	Acceso público restringido			
	No accesible al público			
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública		X	
	Gestión y propiedad privada			
	Gestión pública y propiedad privada			
Proxémica	Servicio por vinculación y distancia directa			
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión		X	
Zona Urbana (M. Rangel)				
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos		Poblamientos Espontáneos	
X				
Lugar de mediación Aceptación-Rechazo				
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo	
X				
Primer Componente: Acción y transformación simbólica				

Transformación Efímera			Transformación Permanente		
			X		
Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)					
Representamen		Objeto		Interprete	
Cualisignos (Cualidad)		Icono (Analogía)		Emotivo (Posibilidad)	
Sinsignos (Réplica)	X	Índex (Contigüidad)	X	Dinámico (Singularidad)	X
Legisigno (Modelo)		Símbolo (Convención)		Final (Hábito)	
Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)					
Función		Alto	Medio	Bajo	
Expresiva				X	
Fática			X		
Referencial		X			
Poética			X		
Metalingüística			X		
Conativa			X		
Actos conativos: características respuestas.					
Encomendativos	Declarativos	Representativos	Expresivos	Directivos	
		X			
Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)					
Lector empírico					
Representa a las mujeres que ayudaron a Bolívar en la independencia.					
Lector modelo					
Obra de Manuel de La Fuente, ubicada en las adyacencias de la estación terminal del teleférico. El conjunto de esculturas de Las Heroínas es una obra compuesta de figuras humanas en la que se representan cuatro mujeres equipadas con objetos particulares que presentan un discurso que acompaña el relato de la historia. Se habla aquí de las mujeres que participan en los procesos de lucha en tiempos de la independencia. Se denotan características de las piezas, especialmente en lo relacionado con el vestuario y los objetos que cada una posee en su composición, esta vinculación posee referentes que ilustran un mito o un hecho histórico y nos informan de ello en la representación de los personajes. Son presentadas con elementos tales como tambores y cañones, entre otros, haciendo alusión con dichos objetos a las batallas, y en síntesis, al proceso autobiográfico de cada personaje, apoyándose en los referentes socio-históricos					

de la población e implicando para el público la función de instrucción y educación sobre el tema del género en la Independencia.



Arte Público		Ficha Semiótica	
Tipología 4: Obra Poética			
Titulo	Vertical		
Autor-es	Rafael Barrios		
Fecha	2001		
Lugar	Núcleo la Liria. ULA.		
Descripción General	Obra escultórica perteneciente a las obras de la ULA. Se ubica en esta tipología por cuanto exige del receptor competencias para percibir la propia organización de la estructura formal y expresiva.		
Rol del Artista			
Facilitador de procesos		Operador Artístico	
		X	

Accesibilidad a la obra				
	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido
Visual	X			
Auditivo				X
Táctil		X		
Corporal		X		

Espacio público		
Rasgo	Característica	Clasificación
Accesibilidad	Acceso público libre	
	Acceso público restringido	X
	No accesible al público	
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública	X
	Gestión y propiedad privada	
	Gestión pública y propiedad privada	
Proxémica	Servicio por vinculación y distancia directa	
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión	X

Zona Urbana (M. Rangel)		
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos	Poblamientos Espontáneos
	X	

Lugar de mediación Aceptación-Rechazo			
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo
X			

Primer Componente: Acción y transformación simbólica	
Transformación Efímera	Transformación Permanente

				X					
Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)									
Representamen		Objeto		Interprete					
Cualisignos (Cualidad)	X	Icono (Analogía)	X	Emotivo (Posibilidad)	X				
Sinsignos (Réplica)		Índex (Contigüidad)		Dinámico (Singularidad)					
Legisigno (Modelo)		Símbolo (Convención)		Final (Hábito)					
Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)									
Función		Alto		Medio		Bajo			
Expresiva						X			
Fática				X					
Referencial						X			
Poética		X							
Metalingüística				X					
Conativa				X					
Actos conativos: características respuestas.									
Encomendativos		Declarativos		Representativos		Expresivos		Directivos	
		X							
Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)									
Lector empírico									
Es impactante, se ve como recortado en el paisaje, es agradable estar en el entorno, decora mucho.									
Lector modelo									
Rafael Barrios, incluida en el conjunto de obras de la Universidad de Los Andes. La obra posee elementos de la morfosintaxis que nos permiten incluir la pieza en esta isotopía poética. Una construcción purista en las formas limpias y acabados impecables, dentro de un jardín que acompaña y favorece las condiciones sensoriales y estéticas de la pieza. Redunda en un saber hacer de la técnica de construcción, en el saber disponer las relaciones espaciales, que regula la condición fática en la búsqueda de un efecto de recorte de la obra que se inserta en un paisaje con el estudio cuidadoso de la atmósfera cromática como vínculo armónico entre la obra y el contexto. El discurso de contenido es sutil y delicado en el sentido de la enunciación, al mostrar sencillez asume la verticalidad y se desdobra en un plano que redunda en una seducción sensorial más que intelectual de la pieza hacia el público.									



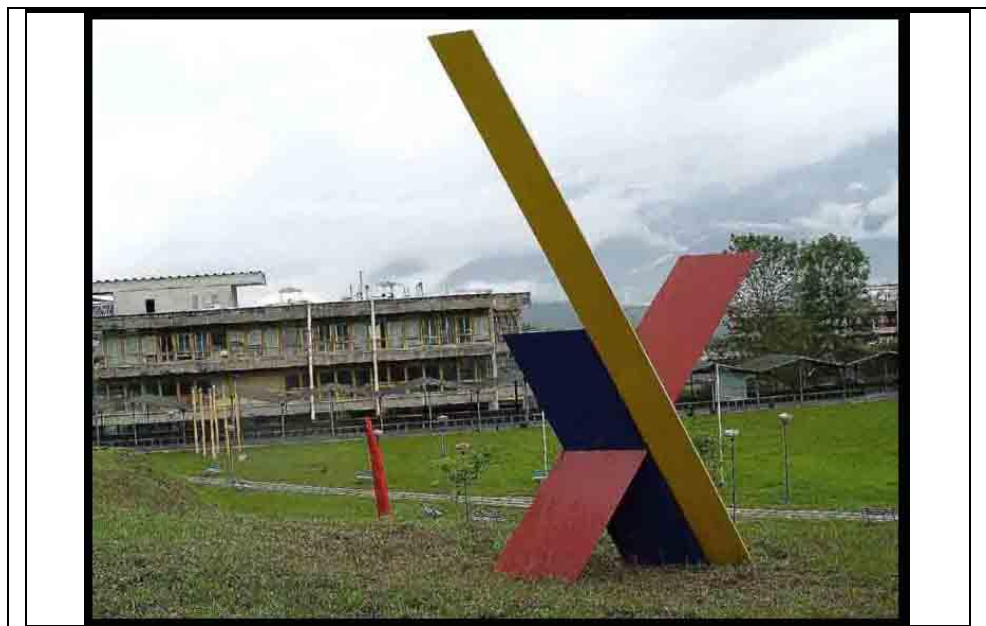
Arte Público		Ficha Semiótica		
Tipología 4: Obra Poética				
Título	Tricolor			
Autor-es	Hans Gekeler			
Fecha	2002			
Lugar	Núcleo universitario la hechicera, ULA.			
Descripción General	Obra escultórica perteneciente a las obras de la ULA. Se ubica en esta tipología por cuanto exige del receptor competencias para percibir la propia organización de la estructura formal y expresiva.			
Rol del Artista				
Facilitador de procesos		Operador Artístico		
		X		
Accesibilidad a la obra				
	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido

Visual	X			
Auditivo				X
Táctil		X		
Corporal		X		
Espacio público				
Rasgo	Característica		Clasificación	
Accesibilidad	Acceso público libre			
	Acceso público restringido		X	
	No accesible al público			
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública		X	
	Gestión y propiedad privada			
	Gestión pública y propiedad privada			
Proxémica	Servicio por vinculación y distancia directa			
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión		X	
Zona Urbana (M. Rangel)				
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos		Poblamientos Espontáneos	
	X			
Lugar de mediación Aceptación-Rechazo				
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo	
X				
Primer Componente: Acción y transformación simbólica				
Transformación Efímera		Transformación Permanente		
		X		

Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)					
Representamen		Objeto		Interprete	
Cualisignos (Cualidad)	X	Icono (Analogía)	X	Emotivo (Posibilidad)	X
Sinsignos (Réplica)		Índex (Contigüidad)		Dinámico (Singularidad)	
Legisigno (Modelo)		Símbolo (Convención)		Final (Hábito)	

Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)				
Función	Alto	Medio	Bajo	
Expresiva			X	
Fática		X		
Referencial			X	
Poética	X			
Metalingüística		X		
Conativa			X	
Actos conativos: características respuestas.				
Encomendativos	Declarativos	Representativos	Expresivos	Directivos
	X			

Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)	
Lector empírico	
Es una pieza abstracta	
Lector modelo	
Tricolor de Hans Geker, propone un juego de formas de láminas rectangulares dispuestas sobre un eje axial. Un conjunto de colores básicos o primarios, una especie de acción lúdica en la composición que se deviene en un discurso autorreferencial que no presenta vinculaciones o inferencias evidentes en los componentes de las obras. La vinculación con el contexto está implicando redundancia en el discurso autorreferencial en tanto que las otras obras del jardín participan de esquemas y códigos autorreferenciales en los que igualmente el lector-receptor debe implicarse en modos experimentales de interpretación que no conducen a inferencias intelectuales, en las que se aproximan más a la fruición sensorial que a la referencia de un planteamiento del discurso en el sentido del código de comunicación.	



Arte Público		Ficha Semiótica	
Tipología 5: Obra Metalingüística			
Título	Despecho		
Autor-es	Carlos Zerpa		
Fecha	2004		
Lugar	Jardines de la Facultad de Ciencias Políticas		
Descripción General	Obra escultórica perteneciente a las obras de la ULA. Se ubica en esta tipología por cuanto la obra presenta protocolos de lectura tácticamente “ocultos” y desvela poco a poco sus claves de lectura interna.		
Rol del Artista			
Facilitador de procesos		Operador Artístico	
		X	
Accesibilidad a la obra			

	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido
Visual	X			
Auditivo				X
Táctil		X		
Corporal		X		

Espacio público		
Rasgo	Característica	Clasificación
Accesibilidad	Acceso público libre	
	Acceso público restringido	X
	No accesible al público	
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública	X
	Gestión y propiedad privada	
	Gestión pública y propiedad privada	
Proxémica	Servicio por vinculación y distancia directa	
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión	

Zona Urbana (M. Rangel)		
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos	Poblamientos Espontáneos
	X	

Lugar de mediación Aceptación-Rechazo			
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo
X			

Primer Componente: Acción y transformación simbólica	
Transformación Efímera	Transformación Permanente
	X

Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)					
Representamen		Objeto		Interprete	
Cualisignos (Cualidad)		Icono (Analogía)		Emotivo (Posibilidad)	
Sinsignos (Réplica)	X	Índex (Contigüidad)	X	Dinámico (Singularidad)	X
Legisigno (Modelo)		Símbolo (Convención)		Final (Hábito)	

Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)				
Función	Alto	Medio	Bajo	
Expresiva		X		
Fática		X		
Referencial		X		
Poética		X		
Metalingüística	X			
Conativa			X	
Actos conativos: características respuestas.				
Encomendativos	Declarativos	Representativos	Expresivos	Directivos

Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)	
Lector empírico	
Al despecho, el mal de amores, el corazón partido, etc.	
Lector modelo	

La obra Despecho de Carlos Zerpa, posee también los elementos de las isotopías de obras referenciales. El conjunto de elementos que dispone en el juego de sintaxis son simples y de fácil conexión. En primer lugar la morfosintaxis es esquemática y altamente icónica, las forma del corazón, el color rojo, las pirámides adosadas al borde del corazón que por su disposición se desdobl原因 en el concepto de espinas y la síntesis casi gráfica del rayo que desciende en una forma vana en el centro de la composición, nos hablan de un discurso intelectual que informa de las vicisitudes románticas y de la fractura de los sentimientos asociados al amor. Todo esto nos informa de procesos amorosos infelices que se despejan si es que habían dudas al presentarse el título de la obra: Despecho. Es un panfleto discursivo y cursi que se reviste de buenos niveles de comunicatividad por su iconicidad, sencillez y simplicidad.



Nota: Entrevista con el autor, disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=WLxVhJ9og6Y>

Arte Público		Ficha Semiótica
Tipología 5: Obra Metalingüística		
Título	No registrado.	
Autor-es	Hugo López Chirico.	
Fecha	Entre 1982-1984	
Lugar	Parque Albarregas	
Descripción General	Grupo escultórico en concreto armado, con una altura de unos 4m. Se encuentra en malas condiciones y abandono. Se ubica en esta tipología por cuanto la obra presenta protocolos de lectura tácticamente “ocultos” y desvela poco a poco sus claves de lectura interna.	
Rol del Artista		

Facilitador de procesos		Operador Artístico		
		X		
Accesibilidad a la obra				
	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido
Visual	X			
Auditivo				X
Táctil		X		
Corporal		X		
Espacio público				
Rasgo	Característica		Clasificación	
Accesibilidad	Acceso público libre		X	
	Acceso público restringido			
	No accesible al público			
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública		X	
	Gestión y propiedad privada			
	Gestión pública y propiedad privada			
Proxémica	Servicio por vinculación y distancia directa			
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión		X	
Zona Urbana (M. Rangel)				
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos		Poblamientos Espontáneos	
	X			
Lugar de mediación Aceptación-Rechazo				
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo	
	X			

Primer Componente: Acción y transformación simbólica					
Transformación Efímera			Transformación Permanente		
			X		

Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)					
Representamen		Objeto		Interprete	
Cualisignos (Cualidad)	X	Icono (Analogía)	X	Emotivo (Posibilidad)	X
Sinsignos (Réplica)		Índex (Contigüidad)		Dinámico (Singularidad)	
Legisigno (Modelo)		Símbolo (Convención)		Final (Hábito)	

Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)				
Función	Alto	Medio	Bajo	
Expresiva			X	
Fática		X		
Referencial		X		
Poética		X		
Metalingüística	X			
Conativa			X	
Actos conativos: características respuestas.				
Encomendativos	Declarativos	Representativos	Expresivos	Directivos
	X			

Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)	
Lector empírico	
No se comprende, es abstracta, parecen como unas alas.	
Lector modelo	
Hugo López Chírco, parte del grupo de obras del Parque Albarregas, conforma esta isotopía en el sentido en que su sintaxis morfológica y las unidades de significado presentan lecturas difusas y no estructuradas. Propone una abstracción en un juego de texturas sobre tres gigantescos monolitos de concreto, en una disposición e interrelación que obliga a la búsqueda experimental de significados que no terminan de generar certezas sino por el contrario culmina por una neutralidad en la indagación del código. Su ubicación en el contexto corresponde a procesos de modificación del parque, originalmente no estaba contemplada la vegetación en el contexto visual y el crecimiento vegetal produce un ocultamiento de las obras.	



Arte Público		Ficha Semiótica		
Tipología 5: Obra Metalingüística				
Título	“Diosa 2”			
Autor-es	Fabiola Sequera			
Fecha	2002			
Lugar	Rectorado de la ULA			
Descripción General	Obra escultórica perteneciente a las obras de la ULA. Se ubica en esta tipología por cuanto la obra presenta protocolos de lectura tácticamente “ocultos” y desvela poco a poco sus claves de lectura interna.			
Rol del Artista				
Facilitador de procesos		Operador Artístico		
		X		
Accesibilidad a la obra				
	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido

Visual	X			
Auditivo				X
Táctil		X		
Corporal		X		
Espacio público				
Rasgo	Característica		Clasificación	
Accesibilidad	Acceso público libre			
	Acceso público restringido		X	
	No accesible al público			
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública		X	
	Gestión y propiedad privada			
	Gestión pública y propiedad privada			
Proxémica y	Servicio por vinculación y distancia directa			
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión		X	
Zona Urbana (M. Rangel)				
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos		Poblamientos Espontáneos	
X				
Lugar de mediación Aceptación-Rechazo				
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo	
X				
Primer Componente: Acción y transformación simbólica				
Transformación Efímera		Transformación Permanente		
		X		

Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)					
Representamen		Objeto		Interprete	
Cualisignos (Cualidad)	X	Icono (Analogía)	X	Emotivo (Posibilidad)	X
Sinsignos (Réplica)		Índex (Contigüidad)		Dinámico (Singularidad)	
Legisigno (Modelo)		Símbolo (Convención)		Final (Hábito)	

Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)				
Función	Alto	Medio	Bajo	
Expresiva			X	
Fática		X		
Referencial		X		
Poética		X		
Metalingüística	X			
Conativa			X	
Actos conativos: características respuestas.				
Encomendativos	Declarativos	Representativos	Expresivos	Directivos
	X			

Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)	
Lector empírico	
Es como un gusano	
Lector modelo	
Asimismo, la obra de Fabiola Sequera y su trabajo Diosa 2, se incluye en esta isotopía al presentar una especie de sogá dispuesta con una forma particular, en la que los materiales y las dinámicas de tensiones diagonales definen la presunción de un estado de relaciones de los materiales sin que se termine de cerrar un código que permita una interpretación lógica-racional, sino que induce a aproximaciones experimentales en las que las relaciones quedan inconexas y vacías. Se observa una dinámica de elevación vertical en la que aparece una especie de vitalidad o animación en la cual se caracteriza una especie de personaje de un mundo propio en la que el título permite abducir algunos contextos especulativos relacionados al mar en el sentido del tipo de cuerda que constituye la pieza y la sintaxis del título.	



Arte Público		Ficha Semiótica	
Tipología 6: Obra Conativa			
Título	Despertares		
Autor-es	Oscar García		
Fecha	2002		
Lugar	Núcleo la Liria, jardines de la Facultad de Ingeniería.		
Descripción General	Obra escultórica perteneciente a las obras de la ULA. La ubicamos en esta tipología por cuanto en modo visual y corporal se asocia a la capacidad performativa y lo perlocutivo, en la que el receptor acata el llamado a involucrarse corporalmente con la obra.		
Rol del Artista			
Facilitador de procesos		Operador Artístico	
		X	
Accesibilidad a la obra			

	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido
Visual	X			
Auditivo				X
Táctil	X			
Corporal	X			

Espacio público		
Rasgo	Característica	Clasificación
Accesibilidad	Acceso público libre	
	Acceso público restringido	X
	No accesible al público	
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública	X
	Gestión y propiedad privada	
	Gestión pública y propiedad privada	
Proxémica y	Servicio por vinculación y distancia directa	
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión	X

Zona Urbana (M. Rangel)		
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos	Poblamientos Espontáneos
	X	

Lugar de mediación Aceptación-Rechazo			
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo
X			

Primer Componente: Acción y transformación simbólica	
Transformación Efímera	Transformación Permanente
	X

Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)					
Representamen		Objeto		Interprete	
Cualisignos (Cualidad)		Icono (Analogía)		Emotivo (Posibilidad)	
Sinsignos (Réplica)	X	Índex (Contigüidad)	X	Dinámico (Singularidad)	X
Legisigno (Modelo)		Símbolo (Convención)		Final (Hábito)	

Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)				
Función	Alto	Medio	Bajo	
Expresiva			X	
Fática			X	
Referencial		X		
Poética		X		
Metalingüística		X		
Conativa	X			
Actos conativos: características respuestas.				
Encomendativos	Declarativos	Representativos	Expresivos	Directivos
				X

Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)	
Lector empírico	
Una madre, se deja querer, provoca abrazarla, tocarla.	
Lector modelo	
Instalada en las adyacencias de la Facultad de Ingeniería en el núcleo la hechicera y parte de la colección Alma Mater de la ULA. La obra propone una relación de volúmenes en una anatomía experimental y se expande en su predominancia compositiva en una horizontalidad que seduce en primer lugar a un acercamiento corporal y, por la disposición de alturas y ergonomía con la anatomía humana, el público participa en una interrelación física obra-público. Los procesos de fruición se patentan en el reiterado contacto que los receptores acatan al subirse o sentarse sobre la obra, condición que no es esporádica o casual sino que se sucede consuetudinariamente y se encuentra contemplada en el diseño de la pieza. Esta fruición conativa se ubica en el subtipo encomendadito en la cual la morfosintaxis de la obra y sus relaciones	

ergonómicas promete al público un lugar de afecto, abrazo, en general de comodidad y descanso.



Arte Público		Ficha semiótica	
Tipología 6: Obra conativa			
Título	Matricidio		
Autor-es	Daniel Véliz		
Fecha	2009		
Lugar	Plaza Bolívar		
Descripción General	Tesis de Grado para la obtención del título de Licenciado en Artes Visuales. Se inscribe en esta tipología por las implicaciones colectivas e individuales en las que se implica la participación activa y de múltiples rasgos de un número indeterminado de receptores.		
Rol del Artista			
Facilitador de procesos		Operador Artístico	

		X		
Accesibilidad a la obra				
	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido
Visual	X			
Auditivo	X			
Táctil		X		
Corporal		X		
Espacio público				
Rasgo	Situación		Clasificación	
Accesibilidad	Acceso público libre		X	
	Acceso público restringido			
	No accesible al público			
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública		X	
	Gestión y propiedad privada			
	Gestión pública y propiedad privada			
Proxémica	Servicio por vinculación y distancia directa			
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión		X	
Zona Urbana (M. Rangel)				
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos		Poblamientos Espontáneos	
X				
Lugar de mediación Aceptación-Rechazo				
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo	

X									
Primer Componente: Acción y transformación simbólica									
Transformación Efímera		Transformación Permanente							
X									
Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)									
Representamen		Objeto		Interprete					
Cualisignos (Cualidad)		Icono (Analogía)		Emotivo (Posibilidad)					
Sinsignos (Réplica)	X	Índex (Contigüidad)	X	Dinámico (Singularidad)	X				
Legisigno (Modelo)		Símbolo (Convención)		Final (Hábito)					
Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)									
Función		Alto		Medio		Bajo			
Expresiva				X					
Fática				X					
Referencial				X					
Poética		X							
Metalingüística						X			
Conativa		X							
Actos conativos: características respuestas.									
Encomendativos		Declarativos		Representativos		Expresivos		Directivos	
X				X				X	
Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)									
Lector empírico									
Los personajes causaron sorpresa y confusión en un primer momento en la cotidianidad de las personas que transitaban en ese momento por la plaza. Luego de la sorpresa y la confusión la gente pasó a interactuar con los personajes de la obra de diversas formas: saludando, conversando, tomando o comprando comida y bebida que llevaban algunos personajes, haciendo fotos etc.									
La escena final del <i>happenig</i> , cuando la cantante entra en escena, logra convocar un número importante de personas al centro de la plaza, que detuvieron su recorrido y se quedaron allí durante el accionar de la obra									

Lector modelo

La obra de Daniel Véliz conforma una parte importante de las historias de acciones e intervenciones de la plaza Bolívar. Concentra un grupo de más de doce artistas figurantes y de *performance*, logrando activar la plaza con un colectivo que trabaja con insumos extraídos de la observación participante del espacio y sus personajes cotidianos: los novios, la vendedora de café, el borracho, etc. Aplica en sus colaboradores técnicas de maquillaje, diseña vestuario y conforma una serie de dinámicas que buscan re-significar la vinculación del espacio físico con el ciudadano. Sorprende al espectador desprevenido con situaciones ficticias del caos de una pareja de novios que se des-encuentran en la puerta de la iglesia y comienzan una trama de relaciones espontaneas que preocupan a unos y hacen reír a otros. Un cuidado excelente de la estética y de la elección de los participantes que deleita al público y los gratifica sensorial e intelectualmente. Muchas implicaciones con el público y un importante número de personas caen cautivadas ante los instrumentos de seducción y de incitación que conforman la obra.



Arte Público		Ficha Semiótica	
Tipología 6: Obra Conativa			
Título	Sin titulo		
Autor-es	Annie Vásquez		

Fecha	2010			
Lugar	Plaza Bolívar			
Descripción General	<p>Acción-instalación, propone un intercambio de un dibujo realizado por el público a cambio de una bolsa con aserrín y textos poéticos.</p> <p>La ubicamos en esta tipología por cuanto en modo visual y corporal se asocia a la capacidad performativa y lo perlocutivo, en la que el receptor acata el llamado a dibujar un árbol.</p>			
Categorías				
Rol del Artista				
Facilitador de procesos		Operador Artístico		
		X		
Accesibilidad a la obra				
	Acceso permitido	Acceso no-excluido	Acceso no permitido	Acceso excluido
Visual	X			
Auditivo	X			
Táctil	X			
Corporal	X			
Espacio público				
Rasgo	Característica		Clasificación	
Accesibilidad	Acceso público libre		X	
	Acceso público restringido			
	No accesible al público			
Gestión y propiedad	Gestión y propiedad pública		X	
	Gestión y propiedad privada			
	Gestión pública y propiedad privada			

Proxémica y	Servicio por vinculación y distancia directa								
	Servicio por vinculación y distancia indirecta o extensión		X						
Zona Urbana (M. Rangel)									
Áreas Centrales	Nuevos Desarrollos Urbanos		Poblamientos Espontáneos						
X									
Lugar de mediación Aceptación-Rechazo									
Aceptación	Admisión	Exclusión	Rechazo						
	X								
Primer Componente: Acción y transformación simbólica									
Transformación Efímera		Transformación Permanente							
X									
Segundo Componente: El modelo triádico (Ch. S. Peirce)									
Representamen		Objeto		Interprete					
Cualisignos (Cualidad)		Icono (Analogía)		Emotivo (Posibilidad)					
Sinsignos (Réplica)		Índex (Contigüidad)		Dinámico (Singularidad)					
Legisigno (Modelo)	X	Símbolo (Convención)	X	Final (Hábito)	X				
Tercer Componente: funciones comunicacionales (Jakobson)									
Función		Alto		Medio		Bajo			
Expresiva				X					
Fática				X					
Referencial		X							
Poética						X			
Metalingüística				X					
Conativa		X							
Actos conativos: características respuestas.									
Encomendativos		Declarativos		Representativos		Expresivos		Directivos	

				X
Cuarto Componente: Lector empírico/ Lector modelo (U. Eco)				
Lector empírico				
Hay que cuidar la naturaleza				
Lector modelo				
<p>Es la acción-instalación de Annie Vásquez, realizada en la plaza Bolívar 2010, en la que propone un intercambio directo con el público, la dinámica consistió en disponer una cuerda en la que se colocó unas veinte bolsas pequeñas con unos cien o doscientos gramos de aserrín amarillo cada una, la superficie de las bolsas se leía impreso una serie de frases cortas en las que se hacen alusiones y afirmaciones relacionadas con crear conciencia sobre el cuidado de los árboles. Luego la artista invita a varias personas del público a una interacción directa con ella, en la cual mientras les lee un texto poético de Gabriela Mistral relacionado con los árboles, la persona tiene que realizar el dibujo de un árbol, una vez terminada la lectura la artista recibe el dibujo retirando una de las bolsitas y sustituyéndola por el dibujo, lo coloca en la cuerda, le obsequia la bolsa al participante y pasa a abordar a otro participante. Esta es una acción conativa del subtipo directiva, en la cual se le da sugerencias, peticiones y mandatos al público a cambio de un componente de la misma. El discurso basado en el texto poético induce a reflexión sobre el tema del ambiente.</p>				
Nota: Documentada en video				

9.11 La configuración del grupo de público receptor: Selección de la muestra

A continuación presentamos los procesamientos de los resultados generados a partir de la aplicación del modelo de entrevista realizadas al público-receptor. Se presentan las conclusiones de cada segmento y los elementos resaltantes de cada ítem, en los anexos se presentarán en extenso y en profundidad los resultados por ítem y variables de género y grupos etarios.

El público entrevistado se constituyó de casi un centenar de personas, en los cuales la relación de género y edad se presentaron equilibradas, teniendo una importante y mayoritaria participación el grupo de jóvenes de entre 18 y 28 años, esto está asociado a que es la categoría de mayor frecuencia en los datos estadísticos de la población local coinciden, dada la condición especial de ciudad universitaria.

En relación a los niveles socioeconómicos la participación es homogénea caracterizándose porque a menor edad menores recursos y a mayor edad más estabilidad económica. Respecto del nivel educativo se observó que el grueso de la población se ubica en los niveles universitarios, sea por personas que tienen título o por estar cursando estudios universitarios. La actividad económica se presentó variada y equilibrada, en la que los estudiantes presentaron como característica principal una frecuente variación que va desde empleos temporales hasta manutención familiar.

9.11.1 La mirada sobre el Parque Albarregas

Entrando en el tema, nos preguntamos si los entrevistados conocen las obras de arte público de la ciudad, para ello iniciamos preguntando por las obras que están cercanas al Río Albarregas, la tendencia se marca por el conocimiento de “algunas de las obras” y se señala el importante reconocimiento de dos piezas que se encuentran ubicadas frente al Mercado Principal, con respecto al resto de las obras que conforman este conjunto no se registraron señalamientos.

Las obras más señaladas en este conjunto son las del Hugo López Chirico, Víctor Valera y la de reciente ubicación firmada por Adela/Miguel Tarnawiecki, vale recalcar que la reciente instalación de esta última pieza se encuentra registrada en los comentarios dada la ubicación cercana a la Av. las Américas. Se observa un gran desconocimiento de las obras de este parque. Los señalamientos de estas obras como hemos dicho corresponden más a su ubicación cercana a la Av. Las Américas y el acceso al público y visibilidad que a niveles interacción con las obras. El palpable abandono del parque por parte de las instituciones públicas aparece como los elementos más criticados.

9.11.2 Sobre el repertorio de obras de artes público de la Universidad

Al preguntar sobre el conocimiento de las obras de arte público ubicadas dentro de los espacios de la ULA, la mayor frecuencia de respuesta fue la de conocer “la gran mayoría” de las obras, así mismo, en ninguno de los grupos etarios el desconocimiento de las obras fue superior al 40%, sólo en el grupo de jóvenes en edades de entre los 10 a los 17 años se observó el más alto desconocimiento el cual se atribuye a la poca vinculación con los espacios universitarios.

Este grupo de obras es altamente reconocido por los universitarios graduados y estudiantes universitarios entrevistados. Al interrogar sobre cuál obra de la ULA es la más significativa y por qué, se observó la identificación efectiva del grupo como conjunto, esto se debe fundamentalmente por su delimitación espacial dentro de los espacios de la universidad. Del mismo modo aparecieron algunas piezas con notables frecuencias de señalamientos y se establece por las piezas en sí mismas, que no por los nombres de los autores, a saber: Manuel de La Fuente, Oscar García, José Luís Guerrero, Carlos Zerpa y Rafael Barrios, luego aparecen las obras de Zapata, Jorge Zerep, Adela/Miguel Tarnawiecki y Enrico Armas. Se exponen como razones para indicar estas obras su adaptación a los espacios respecto a su escala, formas, color, fuerza expresiva, simbolismo y sus condiciones generales para ser utilizados como hitos o puntos de encuentro o referencia.

En el caso de “Alma Cosmográfica” (2000) de Manuel de La Fuente, se presentan interpretaciones relacionadas con temas ecológicos, como por ejemplo: “Es el sufrimiento de la raza humana por destruir el propio mundo” o “Es un mensaje de lo que hace y no hace el ser humano en el planeta”. En el caso de “Despertares” conocida como “La Gorda”, con alta valoración por la comunidad universitaria de la Facultad de Ingeniería, aparecen afectos y sentidos vinculados a lo maternal, recogen expresiones como “se deja querer” o “los estudiantes se sientan sobre ella, la abrazan y hasta la besan”. Así mismo, la obra “Alma Cosmográfica” de Manuel de La Fuente aparece en todos los estratos etarios, esto responde a su ubicación fronteriza entre el núcleo la Liria y la Av. Las Américas. La obra “Despertares” de Oscar García y “Alma Cosmográfica” de Manuel de La Fuente aparecen con mayor frecuencia en el grupo de jóvenes de entre 18 y 28 años, esto está relacionado a la conformación de este grupo por estudiantes universitarios vinculados a la comunidad universitaria de la ULA.

9.11.3 Sobre la estatuaría urbana

Al preguntar sobre el conocimiento de los monumentos y estatuas de Mérida, la tendencia de respuesta se marcó favorable hacia un reconocimiento de las obras del grupo, ubicándose la mayor frecuencia de respuesta en algunos de los monumentos y esculturas. Cuando observamos este segmento el resultado de los grupos etarios tienden a repetir la tendencia general, es decir la opción “algunas de las obras”. Esta opción presenta algunas particularidades: En el grupo de jóvenes entre 10 y 17 años, se ve reducida a algunos monumentos, en el grupo de entre 29 y 39 años, se observa igualmente reducida, esto se vincula a los elementos de rechazo que fueron detectados mediante las interrogantes vinculadas al tipo de arte que le gustaría que la ciudad adquiriese, en donde los jóvenes se inclinan en sus preferencias por las obras contemporáneas.

Al interrogar sobre cuál de los monumentos considera que es la obra más significativa y por qué, se observa el reconocimiento del modelo simbólico convencional del monumento, esto es a través de señalamientos históricos, personajes locales y leyendas locales. La pieza señalada con mayor frecuencia fue el ecuestre de Bolívar en el centro de la ciudad. En segundo lugar el monumento a las Heroínas y el monumento en homenaje a Domingo Peña: “Los Conquistadores del pico Bolívar” (Gaetano Parise Mannarino, 1973), conocido como el parque “La burra” (hoy desmantelado y en depósito). En tercer lugar, se observan las Cinco Águilas Blancas (Ramón Albornoz 2001-actual, en sustitución de las de 1997 de autor no registrado) erigidas en homenaje a Don Tulio Febres Cordero en la vuelta de Lola.

Otro factor señalado fue la relación de los emplazamientos de las obras con el impacto sobre los nombres del sector inmediato (toponimia). El ecuestre de Bolívar es señalado en un 70% dentro del sexo femenino. Las Cinco Águilas Blancas presenta una selección del 66% también entre las mujeres. Los señalamientos relacionados con el monumento “La columna” se encuentra registrado como un señalamiento 100% masculino, es decir el 100% de los que mencionaron esta obra fueron hombres. Junto a esto resalta la expresión: “Primer monumento erigido al libertador”.

Vale señalar la particularidad que en el grupo de entre 52 y 61 años, se señaló con bastante frecuencia el ecuestre de Juan Rodríguez Suarez (obra de Manuel de La Fuente, erigido en 1981 y desmontado en el 2006).

Así mismo, en el grupo de entre 18 y 28 años se observa un desconocimiento y despreocupación por los monumentos, en algunos casos manifiestan poco agrado por este grupo de piezas artísticas. En el grupo de entre 10 y 17 se repite la condición de poco agrado por los monumentos y se señala a la Plaza Bolívar y su monumento como el más importante por sus connotaciones como punto de encuentro más que por señalamientos o valoraciones de otro tipo.

9.11.4 Arte de la calle o *Street-art*

Al preguntar sobre el conocimiento de obras de *Graffiti* o de arte callejero, como el estencil y otros, la tendencia de conocimiento de estas tipologías son claros y fuertes, la mayor opción de respuesta seleccionada fue que se conoce el *Graffiti*. Así mismo, las respuestas negativas se presentaron fundamentalmente al no poder señalar alguna obra en particular. Ante la pregunta ¿De éstos, cual considera la obra más significativa y por qué? Se destacan muy pocas obras por su significado o contenido. De igual modo, se implica aquí el carácter temporal de estas obras y consecuentemente poca retención mental por parte del público. En forma general se señalaron las relacionadas con la ecología y con las formas creativas, el uso del color y las técnicas del espray, entre otras.

La obra más señalada, en forma específica y particular, es una pieza de corte más bien publicitario o de corte de campaña social, ubicado en el viaducto Miranda, que está acompañada del texto “No más violencia” y la imagen de un toro muerto por faena taurina. Está asociado a la actividad anti-taurina propia de Mérida. Así mismo, fueron señalados en modo genérico algunos espacios con contenidos de *Graffiti*, espacios tales como: Av. Los Próceres, Av. Universidad, Av. Las Américas (a la altura de la Urb. Humboldt) y en el centro de la ciudad, las avenidas 4 y 5 y sus calles adyacentes.

Al preguntar sobre las obras de teatro, danzas contemporáneas o similares en las calles, la respuesta fue que sí se estaba en conocimiento y se había disfrutado de éstas en las calles de la ciudad. En el análisis por género, el grupo de las mujeres dio los datos más elevados en cuanto a señalar que no han presenciado obras de teatro, danzas contemporáneas o similares en las calles de Mérida. Por lo menos, así lo manifestaron en la entrevista. Los estratos de entre 10 y 17 años, los ubicados entre 18 y 28 años, manifestaron desconocimiento de obras de teatro, danzas contemporáneas o similares en las calles de Mérida. Al preguntar ¿De estas

cuál considera la obra más significativa y por qué?, fueron señalados como escenario para este tipo de obras los espacios del centro de la ciudad.

9.11.5 Artes escénicas, *performance* y arte accional

Se observó poca permanencia en la memoria de elementos como el título de las obras y los grupos que los representan. Se señalan nombres claves como Merisol León, DANZA-T, Trujillo Teatro, Danzas Típicas, teatros infantiles, las estatuas vivientes, entre otros. Los entrevistados que recordaron datos enunciaron algún tipo de vinculación con el grupo o con la actividad cultural en cuestión.

Respecto de la interacción del público-receptor con las obras, las respuestas más frecuentes fueron el uso como punto de referencia y como escenario para la toma de fotografías junto a las obras.

Por otra parte, la práctica del *Graffiti* aparece en forma absoluta y relativa como aceptada, no presenta indicaciones de rechazo fuertes. Los niveles de rechazo se encuentran presentes y se observan en algunas respuestas aisladas pero bien definidas. El número de estas respuestas es muy bajo y, de igual modo, el nivel de tolerancia se presenta comedido/prudente. Aunque se presentaron rechazos más radicales, estos no presentaron registros significativos. Sólo en los hombres se observan expresiones como: “No quiero ningún trato con grafiteros”, lo que nos da elementos para ratificar que es una aceptación condicionada en el sexo masculino. No descartamos la intolerancia en el sexo femenino ya que, por las entrevista a los artistas, hemos documentado agresiones de mujeres propietarias hacia los grafiteros.

9.11.6 Mitos y lecturas cruzadas

Punto aparte merece el reconocimiento de algunos mitos vinculados a las esculturas. El conocimiento del mito de no montar la escultura de “la burra” (Monumento a los Conquistadores del Pico Bolívar) antes del grado porque el que lo hacía no se graduaba. En el análisis de los estratos, se observó en los estratos etarios de entre 29 y 39 años y de entre 40 y 50 años la existencia de una relación contrastante en el resultado, aparece proporcionalmente invertidas, mientras en el estrato de entre 29 y 39 años la tendencia es abrumadora y

evidencia un conocimiento del mito, en el estrato de 40 a 50 años se registra una tendencia similar pero al desconocimiento del mito.

Esto denota un giro en el crecimiento de la tendencia, en la que se observa cómo desde en los estratos más jóvenes se conoce el mito, teniendo su punto más alto en el estrato de 29 a 39 años, y a partir del estrato de entre 40 a 50 años se observa un mayor desconocimiento. Esto pudiera tener una explicación en la data de colocación del monumento fechada para el año 1973, es decir cerca de 38 años instalado en el imaginario urbano, por lo cual los adultos vinculados a otras dinámicas no participan del mismo.

Al preguntar respecto del conocimiento de otra creencia similar asociada a una obra de arte público, aparece con recurrente frecuencia, en el estrato de entre 18 y 28 años, en los estudiantes universitarios, el reporte de un mito similar relacionado con la obra de Cruz Diez denominada “Fisicromía” y ubicada en las adyacencias de la Facultad de Ciencias.

Se hace referencia a que si un estudiante atraviesa por la parte central la composición circular de la obra “Fisicromía” de Cruz Díez, se corre suerte similar a la de montarse en la burra antes del grado, es decir no se gradúa quien haga el antedicho recorrido. De igual modo aparecen aquí los señalamientos de que en las tradicionales caravanas de los grados académicos se debe ir a montarse en la burra y tomarse una foto. Junto a ello se señalan los accidentes relacionados con la festividad, caídas de la burra y caídas en el barranco adyacente. En la misma tónica jocosa, se hacen señalamiento respecto de la Plaza de Milla, se reportan chistes y algunos relatos sobre enamorados, no relacionados a mitos en particular, pero que por pintoresco lo reportamos aquí: se señalan los elementos esféricos que circundan el monumento, conocidos como “las bolas” de la Plaza de Milla, de los cuales se han añadido los señalamientos de “La Plaza de las seis bolas” haciendo alusión directa a los testículos del Prócer, esto es un juego numérico dado que sólo existen 4 elementos esféricos en el monumento.

9.11.7 Aproximación a una semiosis del gusto: Edades, hábitos y tipologías

En nuestra indagación respecto de la dicotomía sensorio-intelectual de las obras, las respuestas marcaron un inequívoco acuerdo, sobre que les gustaría comprender de qué se tratan y no quedarse sin entender. En los grupos etarios entre los jóvenes de 10 a 17 años se manifiesta la mayor tasa de indecisión en este respecto. El grupo de entre 18 y 28 años

presenta indecisión baja y un acuerdo mayoritario por la comprensión de las obras. Algunas personas mayores complementaron la respuesta indicando que se dedicaban a disfrutarlas no a comprenderlas, esto es, se inclinan a la sensorialidad antes que a la percepción intelectual. Así que, al indagar sobre la afirmación de si las obras de arte en las calles son una oferta de entretenimiento y distracción para nuestra sociedad y que no es necesario comprenderlas, el resultado general arrojó una mayoría de respuestas que manifestaron un acuerdo parcial con esto y una minoría se manifestó en desacuerdo total. El análisis de los estratos etarios muestra a los estratos de entre 18 y 28 años y los de 29 a 39 años como los únicos que presentan expresiones de desacuerdo, y proponen que sí deben ser comprendidas. Esto nos marca una relación general en tanto que a los jóvenes les interesa comprender y a los adultos mayores le basta con el disfrute sensorial.

Al indagar sobre la cotidianidad y los hábitos del público ante una obra de arte en la calle, se presentó lo siguiente: la mayoría señaló que se detiene, observa e intenta comprender la obra participando como se pueda aun cuando no pueda comprender de que se trata.

En este mismo análisis por sexo, se mantiene la tendencia general, sin embargo, se observa con mayor frecuencia en los hombres que si no comprenden no se detienen. En el caso de las mujeres se hace contraste con lo anterior e incluso se avanza en el hecho de que las féminas aceptan participar en las obras aun cuando no comprendan. Sólo en los estratos de 10 a 17 años y de 18 a 28 años se observan manifestaciones de no detenerse si no se comprende la obra, esta expresión no aparece en ninguno de los otros estratos.

9.11.8 Piezas emblemáticas: Pequeños imaginarios tejidos alrededor de las obras locales

De las lecturas e interpretaciones que se generan a partir de las obras, indagamos que al preguntar ¿Qué obra de arte de la ciudad diría que es de fácil interpretación? se obtuvo lo siguiente:

- 1.- Ecuestre de Bolívar (Emilio Gariboldi, 1930).
- 2.- Cinco Águilas Blancas (Ramón Alborno 2001-actual, en sustitución de las de 1997).
- 3.- Despecho (Carlos Zerpa) conocida como “Corazón partido”.
- 4.- Charlie Chaplin (Fidias de La Fuente, 1990).

5.- Parque de Los Conquistadores del Pico Bolívar (Gaetano Parise Mannarino, 1973), mejor conocido como “Parque de la burra”.

Al profundizar sobre las anteriores, preguntamos ¿Cuál es su interpretación de dicha obra?, los resultados fueron los siguientes:

1.- *Ecuestre de Bolívar*: Las expresiones se presentaron asociadas al valor histórico del personaje y a la significación de su obra y labor en el proceso independentista de Venezuela. Esto se denota en expresiones como: “homenaje al padre de la patria”, “Bolívar ícono de la venezonalidad”, “historia y los ideales del venezolano” y “homenaje al libertador”, entre otras.

2.- *Cinco Águilas Blancas*: El significado de la obra se asoció a los picos del Estado Mérida y a la obra de Tulio Febres Cordero. En forma muy escasa se asoció como un homenaje al escritor, la tendencia se inclinó a la relación con la naturaleza en el sentido de la obra literaria.

Nota: La obra actual fue realizada en el 2001 por Ramón Albornoz e instalada en la redoma de la Vuelta de Lola en el año 2004 (fuente: entrevista con el fundidor Adam Vergara 2011), sin embargo las piezas actuales sustituyen a las piezas instaladas inicialmente en fecha cercana al 1999 y de autor no registrado hasta el momento de esta nota.

3.- *Corazón Partido*: Asociada a los problemas en el amor y el desamor, popularmente llamado “mal de amor”.

4.- *Charlie Chaplin*: Se percibe como un recuerdo de la obra de Chaplin, un homenaje al artista y al cine.

5.- *Parque de los Conquistadores*: Se percibe como un homenaje a la tenacidad y especialmente a las metas difíciles, de ello se desprende el ritual de los estudiantes de bachillerato y universitarios de subirse a la “burra” una vez culminada la carrera junto a las caravanas y otros mitos ya señalados.

9.11.9 Los juegos tensivos y humorísticos entre el *lector empírico* y el *lector modelo implícito* en la obra

Al preguntar ¿En cuales elementos se expresa el significado anterior?

Las respuestas fueron:

1.- *Ecuestre de Bolívar*: Sorprende el hecho que no se señalan elementos simbólicos que se encuentran presentes en la misma, las respuestas estuvieron asociadas a los índices históricos de los entrevistados, a la tradición y al contexto espacial de la obra y su ubicación en el centro de la ciudad, rodeada de los edificios del poder civil, religioso y legislativo. La iconicidad de la pieza es reconocida como valiosa pero no se resalta en especial o particular ningún elemento, excepcionalmente se menciona el caballo como elemento clave de la interpretación.

2.- *Cinco Águilas Blancas*: No se señalaron aquí el número o la diferencia de las alturas de las águilas en la sintaxis compositiva. En el mismo modo que en el caso anterior el conocimiento popular del texto literario, precedente a la obra, determinó por parte del entrevistado su interpretación más que los elementos existentes en el monumento.

3.- *Corazón Partido*: En este caso, es significativo señalar que los entrevistados indican elementos existentes en la obra, tales como la forma del corazón, las espinas, el rayo y el color rojo. A partir de estos elementos se sustentan las argumentaciones de las interpretaciones.

4.- *Charlie Chaplin*: Como en los casos 1 y 2, en este se hace uso del conocimiento previo y, en algunos casos, de la iconicidad de la obra a fin de sustentar las interpretaciones. Se hacen escasos señalamientos de elementos presentes en la obra, tales como el sombrero y el bastón.

5.- *Parque de los Conquistadores*: Se sustenta fundamentalmente en los rituales de las caravanas y su parada obligatoria en el parque para subirse a la “la burra”, los personajes que representan, si bien son conocidos y se encuentran en el imaginario de los entrevistados, no son presentados con fuerza argumentativa o como piso para la interpretación.

Vale señalar, en los estratos etarios más altos se observa mayor capacidad de análisis de las obras y las relaciones de los elementos, también se evidencia una forma discursiva de las interpretaciones mucho más elaborada y fundamentalmente lógica, más que lo observado en los estratos etarios menores, con algunas notables excepciones. Se señala mayoritariamente a los monumentos conmemorativos, esto se asocia a la alta iconicidad y su vinculación a los elementos históricos conocidos o lo que, según los promotores de los monumentos, son convenientes que la población conozca. Esto se refuerza por los temas tratados, la ubicación y la sintaxis de las obras.

Al preguntar ¿Qué obra de arte de la ciudad diría que es muy difícil interpretar?

Se señaló la obra de Manuel de La Fuente, “Alma Cosmográfica” (acero corten y bronce, año 2000), ubicada en la entrada de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales (FACES), esto se señala especialmente en los grupos etarios intermedios. En menor frecuencia se señala la Obra de Hugo López Chírico, ubicada frente al Mercado Principal. Las obras de la FACES en general, y con particularidad se señala la obra “Vertical dislocado” de Rafael Barrios. Los *Graffiti*, en el mismo modo general, son señalados como de difícil interpretación y son acusados de “afear” los lugares.

Al indagar sobre las inferencias o valorizaciones que el público da a ciertas obras, no se observaron tendencias fuertes o destacables, las respuestas son alternadas y superpuestas, las mismas piezas son señaladas en categorías diferentes e incluso opuestas, esto se explica por la condición de *pluri-isotopía* que conocemos se implica en las obras de arte. Los casos de “la burra”, “Corazón rojo” o “La gorda” de ingeniería son señaladas reiterativamente en categorías incluso opuestas, tales como la más bella vs la más fea, el mejor mensaje vs el peor mensaje. Considerando lo anterior presentamos los resultados por mayor frecuencia en la categorización:

- a.- El mejor mensaje: Ecuestre de Bolívar.
- b.- El peor mensaje: Corazón Rojo.
- c.- La más querida: “La Burra”.
- f.- La más bella: Despertares, “La Gorda”.
- h.- La más fea: Tanques, ubicados frente al CC Las Tapias.

Sobre las dificultades en la comprensión de las obras, encontramos que la tendencia se inclina por una dificultad moderada, en la que los monumentos aparecen como las obras de más fácil análisis y comprensión por parte del público. El estrato de 40 a 50 años presenta la mayor diversidad y heterogeneidad de opiniones sobre este particular.

9.11.10 Sobre la calidad formal y técnica de las obras de arte urbano

Al consultar la opinión del público sobre las relaciones de calidad-visitas-comprensión de las obras de la ciudad nos encontramos con los siguientes resultados: en primer lugar, los monumentos de la ciudad son vistos como de alta calidad, muchas visitas y de comprensión regular-fácil. El grupo de esculturas del parque Albarregas presenta una abstención en la respuesta, principalmente por una posición bien marcada respecto del poco uso y el abandono

que presentan estas instalaciones. Las obras de arte público de la Universidad de Los Andes presenta una valoración de calidad entre regular-buena, las visitas son ubicadas también entre regular a muchas y la comprensión oscila entre regular-fácil. Las otras expresiones como el *Graffiti* o las artes temporales presentan valoraciones similares en las que mantienen una media en cuanto a calidad-visitas-comprensión ubicadas en la condición de regular a buena.

Respecto de la gestión de la adquisición de arte público, se estableció como consenso que el arte del espacio público debe ser seleccionado por la mayor cantidad de involucrados directos: los artistas, la comunidad del sector, el gobierno local, etc. En los estratos etarios se mantiene esta tendencia como general, observándose un incremento hacia esta respuesta en la medida que se incrementa la edad. Al indagar no sólo de cómo se debe adquirir el arte público, sino de cual tipo de arte se debe adquirir para la ciudad, la tendencia general se fue de la opinión de que se deben adquirir obras de arte moderno y contemporáneo, con una notable elección de esta respuesta en el sexo femenino; mientras que en el análisis por grupos etarios las tendencias se hacen dinámicas y diversas, oscilando entre el *Graffiti* para los más jóvenes, arte moderno y contemporáneo para los intermedios y monumentos para los mayores.

9.11.11 Diferencias y analogías

Cuando le solicitamos al público-receptor que nos manifestase comparativamente con cuáles ciudades consideraba que había o no coincidencia respecto de las obras de arte público, los resultados fueron: Caracas, San Cristóbal y Trujillo, estas fueron seleccionadas como ciudades en las que sus obras de arte coinciden con las de Mérida. Al preguntar por las que comparativamente no coinciden, aparecen Caracas y Barquisimeto. El hecho de que aparezca Caracas en primer lugar, tanto por similitud como por diferencia, nos indica un fuerte referente de centralidad en el sentido provincial de la comparación, y el fuerte referente que marca la comparación con la capital del país.

10- Conclusiones

Las implicaciones personales del investigador-autor de este trabajo se vinculan al objeto de estudio por su participación activa en la experiencia del hacer artístico en el espacio público de Mérida y de otras ciudades. Los procesos formativos del mismo y su perfil como escultor/docente tienen implicaciones socio-profesionales en la disciplina y direccionan el carácter de la investigación.

El concepto de arte público se vincula a las expresiones artísticas que se revisten de civismo, sin que se descarten las intervenciones que transgreden lo cívico en un sentido intencional y conceptual. Esta conceptualización establece la recepción de las obras por parte del público desde una perspectiva que hace posible la vinculación mensaje/receptor a través de mediaciones y una accesibilidad sensorio-corporal visual, las auditiva, olfativa, gustativa y táctil. Incluso participa de ello el concepto de sinestesia o de cruces entre los procesos perceptivos sensoriales.

El concepto de arte público también participa de los valores y significados de los procesos democráticos de cada contexto socio-cultural. Para definir la condición de *público/privado* se establecen niveles de mediación según las características sociales del público y los elementos físicos contextuales, en las que encontramos elementos tales como *la accesibilidad, el uso, la función-percepción, propiedad-titularidad, etc.*

El concepto de espacio público referido a los ámbitos sociológicos y urbanísticos, apuntando en la dirección en la que se entiende a la ciudad a partir de su espacio público, ese ve completado y se re-define por su *relación y tensividad* con el espacio privado. Estas dos grandes áreas se ven afectadas por una amplia gama de tipologías, teorías y prácticas de diseño y construcción. En esta estructura general, lo público se compone de las calles, plazas y espacios de conexión y circulación urbana, y lo que no pertenece a este espacio viene a conformarse como espacio privado. Aquí no debemos descartar las mediaciones urbanas entre lo semiprivado y lo semipúblico que puedan producir significaciones en el momento de producción-circulación-uso de la obra de arte público.

El espacio público de la ciudad de Mérida responde a tipologías convencionales de la ciudad venezolana, tales como: áreas centrales, nuevos desarrollos urbanos y poblamientos espontáneos. De estas las que presentan mayor actividad socio-cultural son las áreas

tradicionales centrales, los sectores de desarrollo espontáneo sin consolidar y los sectores de desarrollo espontáneo consolidados. Las intervenciones de arte público se concentran en las áreas centrales.

Del mismo modo, los elementos físicos que se señalan como definatorios de los espacios públicos de Mérida son: 1) Usos diversos de suelos urbanos, 2) Trama regular orgánica, 3) Dimensiones, proporciones y escala humana del espacio, 4) Plano vertical continuo y bloqueo urbano compacto, 5) Participación activa de la naturaleza en el paisaje urbano y 6) Existencia de calidad ambiental urbana (Rangel, 2002).

La sociedad merideña manifiesta desequilibrios importantes, espacialmente en cuanto al ingreso económico y la educación, y posee una base compleja en el tejido social. La disminución de la pobreza ha sido un obstáculo difícil y no habrá mayores cambios, si no se avanza en el logro de la equidad social, incluso en el caso de altas tasas de desarrollo (Aguilera y Múrua, 2002). El alcoholismo y la drogadicción impactan con fuerza en la población juvenil. Esta sociedad merideña queda concebida como *lugar donde se suceden fenómenos expresivos de creación cultural, con soporte simbólico y físico de un entramado de tensiones y expresividades planteadas como lenguajes para la enunciación, lectura y, en síntesis, la comunicación de ideas y emociones.*

El arte público se implica en procesos de comunicación que se evidencian por una serie de relaciones de *conformidad e inconformidad* de recepción de intervenciones por parte de la sociedad. Esto explica procesos de significación social del espacio urbano en su vertiente de identidad socio-cultural, los cuales participan de las intervenciones artísticas en todas sus tipologías, sea por *inclusión o exclusión*. En las obras las implicaciones de no-conformidad de la identidad social devienen en escenarios contractuales de *encuentro/desencuentro, inhibición/acción y exaltación/humillación*, implicándose en las actividades físico-simbólicas y socio-culturales.

La producción de intervenciones artísticas y la transformación de la propia topología del espacio pueden ser o no exitosas en función de si cumplen o no con la intencionalidad comunicativa de las comunidades, las cuales establecen procesos e intereses heurísticos que dan a conocer los modos que afectan su identidad socio-cultural.

Expusimos una conceptualización del modelo teórico general que nos permitió explicar el sentido de las expresiones de arte presentes en los espacios públicos de la ciudad de Mérida.

Desde la aproximación comunicacional que ensayamos en esta tesis, planteamos cuatro componentes fundamentales: 1) Acción-apropiación simbólica del espacio, 2) La interpretación como semiosis ilimitada, 3) La transposición de las funciones en el modelo comunicacional y 4) Las relaciones y tensiones entre el lector empírico y lector modelo. Este esquema teórico general nos permitió evaluar el arte público de Mérida en los siguientes términos:

Artista-Emisor:

- 1) Los artistas de la ciudad tienen una fuerte tendencia.
- 2) La actividad del arte público responde principalmente a convocatorias institucionales y su accionar busca el logro de dinámicas de sorpresa con poca convocatoria, en la que se busca hacer sinergia con las concentraciones naturales de la urbe.
- 3) Las convocatorias son colectivas o individuales y predominantemente esporádicas y eventuales.
- 4) Los recursos humanos, económicos y de equipo son siempre reducidos y escasos.
- 5) Su expresión es diversa y ecléctica.

Obras-Mensaje:

- 1) Las obras de arte público de la ciudad presenta poca imagen de conjunto.
- 2) Los elementos explorados presentan taxonomías pluri-isotópicas y no excluyentes.
- 3) Las morfosintaxis observadas son en su mayoría definidas por el sentido práctico y los escasos recursos.
- 4) Presentan diversidad expresiva que va de lo clásico, lo modernista a lo vanguardista.
- 5) Las sintaxis discursivas son plurales y diversas, predominado la sintaxis de citación filológica.
- 6) Como dotación urbana, el conjunto presenta una inversión económica modesta y parca
- 7) Se observa una concentración centralizada, especialmente en las áreas tradicionales del centro de la ciudad.

Público-Receptor:

- 1) La población como conjunto de receptores se caracteriza por una participación regulada por las escasas convocatorias.
- 2) Participa a discreción, teniendo mayor receptividad por parte del sexo femenino.
- 3) En los estratos jóvenes predomina la intención de percepción físico-intelectual, mientras que en los estratos mayores predomina la intención de percepción estético-sensorial.
- 4) La opinión general sobre el arte público es favorable.
- 5) Las preferencias de arte para la ciudad está dividida: a mayor edad se prefieren que el espacio público se dote de monumentos, mientras que los jóvenes desean adquirir obras modernas y contemporáneas para la urbe
- 6) La percepción de la calidad del arte que se tiene es calificada como regular, y en algunos casos se percibe una sobrevaloración, como en el casos del arte callejero.

Mérida, el corazón andino de Venezuela, se plantea un arte público que reta su aislamiento logrando ver más allá de la ceguera del horizonte bloqueado por sus montañas. Como urbe compleja y actual vive pulsaciones que tensan y destensan su estructura urbana, social y cultural.

De su urbanismo poco es posible resaltar, más allá de sus múltiples accidentes geográficos es *naturalmente escenográfica y cultiva la contemplación pasiva* de varios de sus males. Entre ellos, el más maltratado es su espacio público, con cada intervención urbanística pareciera incrementar la *fragmentación de su funcional continuidad*, su privatización es sónica e inocente al mismo tiempo, ya que como ciudadanía y como actante social sus individuos participan activamente en el secuestro de los espacios comunes a favor del beneficio individual.

Su sociedad patenta una convivencia criolla aburguesada, enraizada en la tierra, de mentalidad re-fundadora e itinerante. Posee dinámicas de naturaleza cíclica sólo comparables con el ritmo y estilo de su agricultura. Eufórica en sus ritos y celebraciones, excesiva en su juventud, conservadora en su ancianidad y dinámica en su adultez; su sexualidad es estructuralmente flexible, moralmente tolerante, inteligentemente oscilante y “terriblemente” activa.

Su arte público es reactivo y poco productivo, se mueve por individualidades y por eventos, su carácter “eventista” fluye a un ritmo asociado al contexto agrícola, es decir, se cultiva en los talleres para exponer en los eventos, al igual que los agricultores cosechan para tener que gastar en las ferias.

Sus obras, diversas en temáticas y tipologías, dependen en forma significativa de las condiciones socio-culturales en las que llegan al espacio público. Por ejemplo, en la construcción de la estatuaria pública -que pareciera responder a un plan no formal de identidad simbólica, no preestablecido ni oficial- inició su cronología en 1842, con el monumento al Libertador denominado La Columna. Esta ciudad y su sociedad crean esta obra con unas condiciones sociales-artísticas de producción sensiblemente humanas y, yo diría, amorosas. Los merideños se estrenan doblemente, en primer lugar al darle el título de Libertador, y en segundo lugar al erigirle el primero de sus monumentos (al menos no hay duda del hecho en Venezuela, aun cuando los chilenos se empeñen en lo contrario).

Esos valores humanísticos, a pesar de aparentar ocultarse continúan allí. Cabe mencionar que luego de esto se insertan, principalmente a través de la escultura, una serie de enunciados de valores que son interesantes. La arquitectura, a pesar de sus pocos aportes más y honrosas excepciones, marca la misma tendencia. Para ello basta señalar la catedral de Mérida. Los años ochenta dejan algunas esculturas y pinturas murales que entusiasman pero que fenecen en su trayectoria hasta la actualidad. Por igual, la Universidad de Los Andes, más con sus afectos que con su intelectualidad, aporta algunos esfuerzos importantes. Pero, por igual, son más las críticas que ha recibido que lo que le ha sido reconocido. Incluso el arte callejero en su “inocencia” confía en su humanismo para expresar sus emociones espontáneamente.

Esta sociedad palpitante y humana se regocija en la literatura, produce y degusta del buen cine, acaricia la luz de la fotografía mientras retrata sus paisajes aromáticos, se monumentaliza en las utopías del teatro, celebra exequias en su urbanismo y se esfuerza inagotable en su arquitectura desarticulada. Se debate entre el simulacro y la sinceridad, sobreestima la calidad de vida en la concentración de bienes y servicios en la zona céntrica de la ciudad, mientras los habitantes de la periferia sobreviven con la pobreza a la espalda y elusivo acceso a los servicios. Urgida por una modernidad periférica y una entropía concéntrica y concentrada, la ciudad se oculta en la caballería y se exhibe en la andinidad, en sus ritmos lentos y espasmo de euforia.

Aporta un arte público con sabor a montaña húmeda y temperaturas contrastantes, en un diurno color verdeazulado que previene al ciudadano en su frialdad nocturna y le invita al erotismo desnudo de sus diásporas universitarias. Goza en su actividad interna de la participación de un público adicto a la seducción sensorial, activado por el frío y la soledad de sus calles, abrazado en la noche por la incertidumbre de una oferta limitada, cuando no escasa y monotemática de la cotidianidad centralizada de los tribales y nocturnos “antros” urbanos. Narcotizada en su intelectualidad universitaria, con un artista público tímido, inexperto, bohemio en el vivir cultural y contradictoriamente poco productivo en el poder-hacer (que disyuntivamente es vanguardista y al mismo tiempo contaminado por el conservadurismo radical y tolerado en sus transgresiones por una complicidad elegante y revestida de universalidad, enunciativamente creyente de la pluralidad y orgánicamente anarquista). Mérida es estable como la convención del mármol y el bronce de sus plazas, pero dinámica como la marea caribeña en el aerosol de sus calles.

11. Referencias Bibliográficas

A

ADRÍAN Henri (1974). *Total Art: Environments, Happenings and Performance*. Praeger. New York.

AGUILERA Oscar y Múrua Mario (2002). *Equidad y pobreza en Mérida la ciudad y en Mérida el Estado*. En: Pergolis Juan C. y otros (2002) *Ciudad, memoria y recorrido*. Centro de Investigaciones en Ciencias Humanas. Universidad de los Andes. Mérida-Venezuela.

ALTHUSSER Louis. (1967) *Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos*. Anagrama. Barcelona

ANTÚNEZ Ángel (2006). *Letras merideñas: una página de la cultura nacional*. En: Aranguren Carmen y Antúnez Ángel (Coord.) (2006). *Itinerarios y enseñanza de la memoria urbana de Mérida*. Consejo de Publicaciones. Universidad de los Andes. Mérida-Venezuela.

ARENDT H. (1998). *La condición humana*. Paidós. Barcelona.

ASTORGA J. (2004). *La polis de los conservadores*. Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas. (Tesis de Grado) Mérida.

B

BARTHES Roland. (1990) *La aventura semiológica*. Paidós. Barcelona

BERGANZA Conde María Rosa, Ruíz San Román José A. (Coord.) (2005). *Investigar en Comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación*. Mc Graw Hill. Madrid.

BERGER, P. (1986). *The Capitalist Revolution. Fifty Propositions about Prosperity, Equality and Liberty*. Basic Books Inc. Nueva York.

BLUMER, H. (1969). *Syboic Interaccionism. Perspective and method*. Englewood Cliffs. Prentice Hall. Citado en: Moreno E, y Pol E. (1999) *Nociones Psicosociales para la intervención y la gestión ambiental*. Monografías Socio/Ambientales 14. Edit. Publicacions Universitat de Barcelona. Barcelona. p.51

BRÜNZELS Sonja (2001). “Dos ejercicios tácticos para hacerse con el espacio público”. En: PALOMA Blanco et al. (2001). “Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa.” *Ediciones Universidad de Salamanca*. Salamanca.

C

CÓRDOVA Víctor. (1993). *Historias de vida. Una metodología alternativa para ciencias sociales*. Fondo Editorial Tropykos. Caracas.

D

DUQUE Felix (2001). *Arte público y espacio político. Serie Arte y Estética 61*. Ediciones Akal. Director Joan Sureda. Madrid.

E

ECO, Umberto (1992). *Los Límites de la interpretación*. Lumen. Barcelona.

ECO, Umberto (1974). *El problema de la recepción*. En: *Sociología contra psicoanálisis*, Barcelona.

ECO, Umberto (1981). *Lector in fabula. La Cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen. Barcelona.

ECO, Umberto (1968) *La struttura assente*. Milan

ESTRADA Sylvia (2007). *Saltillo, coah. Mayo 1*, Diario Vanguardia. México.

F

FISCHER Ernst (2001). *La necesidad del arte*. Ediciones Península. Barcelona.

FOUCAULT Michel (1994). *Le corps utopique. Les hétérotopies*. Editions Gallimard.

G

GOFFMAN Erving (1971) *Relaciones en Público. Microestudios de Orden Público*. Alianza Editorial. Madrid

GÓMEZ Aguilera Fernando (2004). *Arte, Ciudadanía y Espacio Público*. Fundación César Manrique. En: *On the w@terfront* nr. 5. Marzo.

GONZÁLEZ Téllez, Silverio (1998). *El oficio de urbanista según Víctor Fossi. Relatos de práctica urbanística*. Equinoccio. Universidad Simón Bolívar. Caracas.

GUERRERO Amneris (2006). *Procesos socioeconómicos y sus implicaciones*. En: Aranguren Carmen y Antúnez Ángel (Coord.) (2006). *Itinerarios y enseñanza de la memoria urbana de Mérida*. Consejo de Publicaciones. Universidad de los Andes. Mérida-Venezuela.

GREIMAS, Algirdas Julien (1976). *Sémiotique et sciences sociales*, Ed. Seuil, París

GREIMAS, Algirdas Julien (1983). *La semiótica del texto*, Ed. Paidós, Barcelona.

GREIMAS, Algirdas Julien (1982). *Semiótica. Diccionario razonado...*, Ed. Gredos, Madrid.

H

HAUSER, Arnold (1955), *Storia sociale dell'arte*. Turín. Einaudi.

HJELMSLEV (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos. Madrid.

I

INE. Instituto Nacional de Estadísticas. Censo 2001.

ISAAC Joseph (2002). *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio urbano*. Editorial Gedisa. Colección El mamífero parlante. Primera reimpresión 2002. Barcelona (Primera edición 1988. Buenos Aires).

J

JAKOBSON, Roman (1961). *Linguistics and communication theory*. Proceeding Symposia in Applied Mathematics. Nueva York.

JAKOBSON, Roman (1987). *Language in Literature*. Ed. Krystyna Pomorska y Stephen Rudy, Cambridge (Massachusetts), Belknap Press.

JAKOBSON, Roman (1987). *On Linguistic Aspects of Translation*. En: *Language in Literature*, ed. K. Pomorska y S. Rudy, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

K

KOROSEC, P. (Ed.) (1976). *Appropriation of space. Proceedings of the Strasbourg Conference*. Louvain-la-Neuve: CIACO. Citado en: Documentación Social. Revista de estudios sociales y sociología aplicada. N° 67. Cáritas Española, Madrid.

L

LYNCH, Kevin (1984). *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili México.

M

MADERUELO Javier (1994). *La pérdida del pedestal*. Cuadernos del círculo de bellas artes. Madrid.

MANGIERI, Rocco (1994). *Escenarios y actores urbanos del texto ciudad*. Edit. Fundarte. Caracas

MANGIERI, Rocco (2006). *Tres miradas. Tres sujetos eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos*. Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid.

MARCANO, Frank (1994). *Cascos urbanos: espacios de reflexión. Los casos de Chacao y el Hatillo*. En la revista: Urbana, #14-15, Ed. Instituto de Urbanismo, Universidad Central de Venezuela. Caracas.

MARÍN, Elizabeth (2006). *Ciudad y patrimonio: hacia la interacción del patrimonio artístico y arquitectónico de la ciudad de Mérida*. En: Aranguren Carmen y Antúnez Ángel (Coord.) (2006). *Itinerarios y enseñanza de la memoria urbana de Mérida*. Consejo de Publicaciones. Universidad de los Andes. Mérida-Venezuela.

MORENO E, y Pol E. (1999). *Nociones Psicosociales para la intervención y la gestión ambiental*. Monografíes Socio/Ambientales 14. Edit. Publicacions Universitat de Barcelona. Barcelona.

MUCCHIELLI, A. (1998). *Les modèles de la communication* En : P. Cabin (Coord.) *La communication. Etat des savoirs*. Auxerre: Sciences Humaines Éditions, pp.65-78. Citado en: Modelos de la comunicación. Miquel Rodrigo. Disponible en: http://www.portalcomunicacion.com/esp/pdf/aab_lec/20.pdf.

N

NAVARRO Reyes Jesús (2007). *Promesas deconstruidas*. Austin, Derrida, Searle. Universidad de Sevilla. En: Thémata. Revista de filosofía. Núm. 39
Disponible en: <http://www.institucional.us.es/revistas/revistas/themata/pdf/39/art13.pdf>

NEGRÓN Marco. (2004). *La cosa humana por excelencia. Controversias sobre la ciudad*. Fundación para la cultura urbana. Caracas.

NOGUERA, Juli Esteban (2003). *La ordenación urbanística. Conceptos, herramientas y prácticas*. Ed. Electra. Colección Espacio Público. Primera edición en castellano. Barcelona.

P

PARRAMON Ramón (2003). *Arte, participación y espacio público*. En: “Models de participació en la xarxa” Barcelona.

PEIRCE Charles S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

PEIRCE Charles (1931). *Collected papers*. Cambridge University Press

POL y Domínguez (1987). *Calidad de vida en la ciudad: Claves para su comprensión contextual*. En: Documentación Social. Revista de estudios sociales y sociología aplicada. N° 67. Cáritas Española, Madrid.

R

RANGEL Mora, Maritza (2002). *Los cien.....del espacio público para la vida sociocultural urbana*. Universidad de Los Andes. Mérida.

RANGEL, Maritza et al. (2003). *Factores Sociales, económicos legales, formales y funcionales incidentes en la estructura urbana del sector tradicional de la ciudad de Mérida*. Universidad de los Andes. Postgrado en desarrollo urbano local. Estudiantes de la Cohorte VIII. Mérida.

RANGEL, Maritza (2004). *La evaluación del carácter sociocultural de los espacios urbanos. Mérida como caso de estudio*. Revista: Urbana. Número 34, Caracas, pp 121-XXX.

REYERO Carlos (2003). *Monumentalizar la capital: la escultura conmemorativa en Madrid durante el siglo XIX*. En: Larraca Ducay M.^a del Carmen. (Coord.) y Giménez Navarro, Cristina: *Historia y política a través de la escultura pública. 1820-1920*”. Institución Fernando el católico (C.S.I.C). Zaragoza.

ROMERO Morante, Atilio (2002). *Mercadear cultura en la ciudad*. En: *Revista Comunicación*. Otros Espacios. Primer trimestre. Nº 117". Centro Gumilla. Caracas.

S

SILVA, Armando (2004). *Imaginarios Urbanos. Hacia el desarrollo de un urbanismo desde los ciudadanos. Metodología*. Convenio Andrés Bello. Ed. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

VIDEOS

Autor: Oscar García

Cristina: <http://www.youtube.com/watch?v=oCEaUtEQJeY>

Video documental del Performance: Movimiento del Encierro o que se levanten los muertos, Mérida 2011

Obra-concepto de Cristina Silva.

Artistas participantes: Cristina Silva, Irene Esser, Anaily Trejo y José Gregorio Guinarte.

Percusión: Jeison Villalobos y Miguelon.

Asistentes: Caroline Millán y JP.

Cámara: Oscar García, Daniel Méndez.

Edición: Oscar García.

Colaboración especial del equipo de la Casa Boset.

Locación: frente de la Casa Boset-Mérida-Venezuela.

Autor: Oscar García

Zerpa: <http://www.youtube.com/watch?v=WLxVhJ9og6Y>

Una entrevista con Carlos Zerpa en la que describe elementos importantes de su obra "Despecho" ubicada en el núcleo la Liria de la Universidad de Los Andes en Mérida Venezuela.

Autor: Oscar García

María Marquez y Nayaly Salinas: <http://www.youtube.com/watch?v=4lsGadBHZLQ>

Una entrega final del curso de Fundamentos del Diseño Tridimensional que rompe con la tradicional entrega de proyectos y avanza en la realización de la obra en sí misma, un par de estudiantes MARIA MARQUEZ y NAYALY SALINAS del cuarto semestre de arte y diseño gráfico que se animan a lanzarse a sin paracaídas a la dura calle y confrontar al público cara a cara fuera del espacio controlado de la galería o la universidad, obteniendo un resultado según ellas mismas "medio" partiendo del concepto de arte público de Siah Armajani. En fin, un vídeo para reír encontrándonos y des-encontrándonos con la calle cívica que todos necesitamos.

Autor: Oscar García

Lin y Misifu: una pieza y dos procesos, para revisar el tema del género en el arte urbano.:

<http://www.youtube.com/watch?v=3GMfJV8UxbA>

Autor: Oscar García

Morato: <http://www.youtube.com/watch?v=tAjsQ6Sj5cU>

Autor: Oscar García

Edgar Yáñez: <http://www.youtube.com/watch?v=i1MJY6jZoWY>

Entrevista con Edgard Yáñez y su obra "Retratos", segundo premio de "Ciudad Marca Arte".

Argumento sobre la obra, el autor y la ciudad.

Anexos

10.1.- Línea de tiempo: arte público en Venezuela

1842	Monumento “La Columna” en honor al libertador Simón Bolívar. Juan Pablo Ibarra y Domingo Manrique, se levantó en el sitio conocido como Plazuela de Mucujún en conmemoración al Libertador y en la ocasión del traslado a Caracas de sus restos mortales. La inauguración se realizó el 17 de diciembre. Mérida.
1852	Pietro Tenerani. Monumento a Simón Bolívar. Catedral de Caracas.
1856	Reparación del Monumento “La Columna” en honor al libertador Simón Bolívar.
1859	Adamo Tadaolini. Ecuestre de Bolívar. Lima.
1870	Asume Guzmán Blanco
1872	Luciano Urdaneta Capitolio. Caracas.
	Luciano Urdaneta. Palacio Federal (Concluido por Roberto García). Caracas.
1873	Manuel González. Estatua del Ilustre Americano. Paseo el Calvario. Caracas.
1874	Construcción de la Plaza Bolívar. Caracas.
	Adamo Tadaolini. Ecuestre de Bolívar (original de 1859). Plaza Bolívar. Caracas
1876	Pietro Tenerani. Pedestre del Libertador. Traslada desde la catedral al Panteón Nacional.
	Joseph Bailly. Saludante Ecuestre. Frente a la Universidad.
	Joseph Bailly. Manganzón Pedestre. Paseo El Calvario.
1876-1881	Juan Hurtado Manrique. Basílica de Santa Teresa. Caracas.
	Juan Hurtado Manrique. Basílica de Santa Ana. Caracas.
1878	Demolición de 2 estatuas de Guzmán Blanco: Saludante Ecuestre y Manganzón Pedestre. Caracas.
1879	Restitución del poder al gobierno de Guzmán Blanco.
	Restitución del Saludante Ecuestre.
	Restitución del Manganzón Pedestre.
1880	Manuel González. Estatua de Santa Ana o la educación de la virgen. Basílica de Santa Teresa. Caracas.
	Manuel González. Estatua de Santa Teresa. Basílica de Santa Teresa. Caracas.
	Monumento a José María Baralt. Plazoleta de la Iglesia de San Francisco. Maracaibo.
1881	Monumento a José Gregorio Monagas. Plazoleta de La Candelaria. Caracas.
1883	Colocación del busto del Padre de la Patria (arcilla cocida) sobre el capitel del “Monumento La Columna” (1842). Los autores del busto fueron Gabriel Parra Picón, Vicente Rubio y Gabriel Picón Grillet.
	Tovar y Tovar. Pintura Firma del acta de la independencia. Caracas.
	Rafael de la Cova. Estatua de Antonio Leocadio Guzmán. Caracas.
	Monumento a Francisco de Miranda. Plazoleta del Panteón Nacional. Luego es trasladado a la plaza Miranda en El Silencio (primer monumento en honor a su memoria). Caracas.
1884	Ecuestre de Bolívar. Central Park. New York.
	Tovar y Tovar. Retrato de Joaquín Crespo. Ministerio de Relaciones Exteriores. Caracas.
1887	Fin del período de Guzmán Blanco

1888	Paseo el calvario (¿remodelación?)
	Tovar y Tovar. Pintura Batalla de Carabobo. Caracas.
	Viaducto El Calvario
	Observatorio Cajigal
	Monumentos a Juan Crisostomo Falcón y Ezequiel Zamora. Escultor J.B. Sales (España).
	Juan Bautista Sales. Palacio de Miraflores.
1889	Segunda demolición (Definitiva). Estatuas de Guzmán Blanco. Caracas
1890	Eloy Palacios. Monumento a José Félix Ribas. La Victoria.
	Monumento a Páez. Busto realizado por John Roger. Mérida
1893	Eloy Palacios. Ecuestre a Bolívar (original para Cartagena). Maracaibo.
1895	Arco de la Federación. El Calvario. Juan Hurtado/Alejandro Chataing. Escultor Emilio Gariboldi. Caracas.
	Julio Arraga. Escultura en cedro con cuatro cariátides y numerosos ornamentos para la virgen de Chiquinquirá. Maracaibo.
	Rafael de la Cova. Monumento al General Antonio José de Sucre. Busto de Bronce. Plaza de Milla. En el centenario del natalicio del prócer (Removido). Mérida.
	Monumento a Cristóbal Colón (procedente de Génova). Plazuela del Carmen. Mérida.
1896	Julio Roversi (¿). Cenotafio de Francisco de Miranda. Panteón Nacional. Caracas
	Cenotafio del Gran Mariscal de Ayacucho. Panteón Nacional. Caracas.
1897	Julio Roversi (¿). Cenotafio de Antonio José de Sucre. Panteón Nacional. Caracas
	Carmelo Tabaco. Reemplazo del busto de bronce al General Antonio José de Sucre por una estatua pedestre. Mármol. Mérida.
	Monumento al General Francisco de Miranda (arcilla cocida). Plazuela de San Agustín frente a la Iglesia San Francisco en la Av. 3. Mérida.
	Cruz Alvares García. Monumento a la federación. Caracas
1898	Reemplazo de arcilla cocida por mármol del Monumento al General Francisco de Miranda. Elaborado en Siena por la Casa Trapassi y Lorenzetti. Plazuela de San Agustín frente a la Iglesia San Francisco en la Av. 3. Mérida.
1899	Rafael de La Cova. Cristóbal Colón en el Golfo Triste. Caracas
1901	Se reemplaza el busto de arcilla cocida del Libertador por uno de bronce ubicado en el “Monumento la Columna”. Mérida.
1905	Pérez Mujica. Monumento a Páez “Vuelvan caras” (1904?). Plza. La República. Caracas.
1910	Cruz Alvares García. Busto de Cervantes. Plza. España. Caracas
	Ángel Cabré y Magriña. Busto de José maría España. Ministerio de Relaciones Exteriores. Caracas.
1911	Emilio Gariboldi. Monumento a Francisco Salias y Madariaga. Plza. Madariaga. Caracas.
	Eloy Palacios. Monumento a Carabobo “La india de El paraíso”. Caracas.
1912	Lorenzo González. La tempestad. Museo de Bellas Artes. Caracas.
1920	Ángel Cabré y Magriña. Busto en terracota. Fachada de la escuela de música. Caracas.

	Monumento a Dr. Eloy Paredes. (¿)
1921-30	I Etapa. Pedro Basalo/Lorenzo González. Arco Triunfal y La República. Campo Carabobo.
	II Etapa. Alejandro Chataing, Ricardo Razetti y Manuel Vicente Hernández. Gómez ordena la construcción del Monumento a la Batalla de Carabobo en Campo Carabobo. Participan Pedro Basalo, Lorenzo González y Pérez Mujica.
1928	Antonio Rodríguez del Villar. Culminación del Monumento a la Batalla de Carabobo. Campo Carabobo.
	Antonio Rodríguez del Villar. Indio Mara. Maracaibo.
1930	Emilio Gariboldi. Ecuestre de Bolívar (17 de diciembre). Fundida en los talleres de Victorio Lera Fuse de Vranegro-Pisa. Plaza Bolívar de Mérida. Mérida.
	Marcos León Mariño. Bolívar y Humboldt. Medallones de bronce. En av. 2 Lora, cruce con calle Vargas. (Robados en 1988 y sustituidos en 1992).
	Marcos León Mariño. Monumento al Soldado Desconocido. Plazuela de la Iglesia de El Espejo, rinde honor a los héroes anónimos de la independencia (Destruído en la década de los cincuenta y reemplazado por el actual).
	Coronel Luís María Rivas Dávila. Plaza Rivas Dávila de la parroquia Belén. Mérida.
	J. Roversi Sucs. Busto del Coronel Antonio Rangel. Plaza Rangel. Mérida.
	Marcos León Mariño. Busto de Vicente Campo Elías. Parque Glorias Patrias. Mérida.
1931	Carlos Raúl Villanueva Plaza de la Maestranza. Maracay.
1934	Francisco Narváez. Fuente. Plza. Carabobo (o de la misericordia). Caracas.
1935	Carlos Raúl Villanueva Museo de Bellas Artes y Museo de Ciencias
1936	Francisco Narváez. Monumento a Luís Castro. Cementerio General del Sur. Caracas.
1936-39	Francisco Narváez. Altorrelieves. Colegio de ingenieros, Museo Bolivariano. Caracas.
1939	Marcos León Mariño. Remodelación de los pedestales de los monumentos emplazados en la Plaza Glorias Patrias. Mérida.
1941	Carlos Raúl Villanueva Remodelación de El Silencio.
	Francisco Narváez. Fuente Central de la plaza O'Leary
1942	Remodelación del Monumento “La Columna” (1842) En el centenario de la erección de “La Columna” y el centenario de los restos del Libertador a Caracas. Se agregan al fuste de la columna ramas de laurel en bronce. Se reconstruyen las cuatro caras del primer cuerpo y se agregan cuatro placas de bronce, dos con inscripciones y dos con relieves que representan la entrada del Libertador a Mérida y el traslado de sus restos a Caracas. Se agregan al portal de la plazoleta en granito artificial dos medallones en bronce uno de Cristóbal Mendoza y otro de Gabriel Picón. La obra fue realizada por el escultor colombiano Marcos León Mariño.
1943	Francisco Narváez. La Patria. Escuela Militar. Caracas.
1943-46	Francisco Narváez. Alto Relieves del Museo de Bellas Artes y Museo de Ciencias Naturales. Caracas
1944	Raúl Villanueva. 1944-47 I Etapa. Ciudad Universitaria.
	Raúl Villanueva. 1948-63 II Etapa. Ciudad Universitaria.

	Francisco Narváez. Fuente de las toninas. El Silencio. Caracas.
1948	Narváez. Mural de piedra artificial. Grupo Francisco Pimentel.
1948-1951	Francisco Narváez. Ciclo de esculturas de la UCV: La ciencia, La educación, El Atleta, otros.
1951	Omar Carrero. Murales de El Silencio. Galería Muros. Caracas.
	Busto del Libertador. Ubicado en el Pico Bolívar. Estado Mérida.
1952	Víctor Valera. Murales. Facultad de Arquitectura y Humanidades. UCV. Caracas.
	Manaure. Murales para el Estadio Olímpico de la UCV.
	Manaure. Mural del Hospital Clínico. Caracas.
	Manaure. Doble mural. Plza. del rectorado. UCV.
1952-53	Francisco Narváez. Ecuestre de Rafael Urdaneta. Plza. La Candelaria. Caracas.
1954	Casimiro Rodovich. Monumento al trabajo. El Mojan. Estado Zulia.
	Santiago Poletto. Busto de mármol monumento en honor a la memoria de Don Tulio Febres. Inicialmente entre cruces de la Av. Don Tulio Febres Cordero y viaducto Miranda, reubicado en 1983 en la plazoleta ubicada en la calle 25 en las adyacencias de “El yudo”. Mérida.
1955	Abel Valmitjana. Mural. Centro Simón Bolívar.
	Monumento a Julio César Salas. Plaza Julio César Salas en la Av. 39 diagonal al mercado periférico. Mérida.
1956	Manaure. Escuela Técnica. UCV.
	Manaure. Policromía. Urb. 23 de Enero.
	Manaure. Mural. Fachada lateral de la Maternidad Concepción Palacios. Caracas
	Víctor Valera. Policromías para los bloques residenciales de la Urb. Pedro Camejo. Caracas.
	César Rengifo. Mural Amalivaca. Centro Simón Bolívar.
1957	Omar Carrero. Torre de Pariata.
1958	Otero. Relieves murales. Cancha Acústica “José Ángel Lamas”.
	Otero. “El Mástil” Las Mercedes. Caracas.
	Víctor Valera. Murales. Hotel Macuto Sheraton.
1959	Manaure. Mural. Escuela Naval. Mamo.
1960	Rubén Suarez. Plaza del Marino. El Mojan. Estado Zulia.
	Enrique Codina Comendador. Monumento a Juan Ramos de Lora. Edif. Del Rectorado de la Universidad de Los Andes. Mérida.
1961	Gego. Estructura Vertical. Banco Central de Venezuela. Caracas.
1962	Víctor Valera. Cristo. Nunciatura de la Santa Sede. Caracas.
	Narciso Debourg. Puerta Principal. Banco Central de Venezuela. Caracas.
	Pintura espectáculo. Luis Luksic, Carlos Hernández Guerra, Gabriel Marcos y Eduardo Lezama. Barcelona.
	Puente sobre el Lago de Maracaibo.
	Monumento pedestre en honor a Francisco de Miranda. Plaza Francisco de Miranda. Barrio Santa Elena. Mérida.

1963	Manuel De La Fuente. Monumentos a los escritores merideños, bustos de: 1.- Gonzalo Picón Febres, 2.- Pedro María Parra, 3.- Emilio Menotti Spósito, 4.- Alberto Adriani y 5.- Antonio Spinetti Dini Av. Urdaneta. Mérida. Entre el 1963 y 1984 se continúa añadiendo bustos hasta un total de 19.
	Manuel De La Fuente. Monumento a Carracciolo Parra y Olmedo. Ubicada inicialmente en la demolida glorieta central de la Av. Universidad. Mérida.
1965	Pérez Mujica. Lucrecia. Galería de Arte Nacional. Caracas.
	Manuel De La Fuente. Monumento a Mariano Picón Salas. Av. Universidad Redoma adyacente al antiguo Hotel Prado Río, hoy Hotel Escuela.
1967	Pabellón Venezuela. Expo Montreal 67. Raúl Villanueva, Jesús Soto y Ricardo de Sola.
	Narváez. Fuente de La Ronda. Porlamar.
	Cruz Díez. Transcromía. Torre Phelps. Caracas.
	Omar Carrero, Guzmán, Marquez y Oramas. Manifiesto Expansionista N°1, Manifiesto Expansionista N°2.
	Cruz Díez. Boulevard Saint-Germain. Casetas iluminadas de intensa luz monocroma. Estación Odeón del Metro de París.
1968	Gego. Fachada del INCE. Caracas.
	Gego. Escultura. IVIC. Caracas.
	Narciso Debourg. Puerta Principal. Banco Ítalo Venezolano. Caracas.
1969	Domingo Álvarez. Cubos de 5m de altura. Expo industrial. Caracas.
	Diego Barboza. Cámara. Londres.
	Diego Barboza. Treinta Muchachas.
	Jesús Soto. Colgante saturación móvil. Expo Montreal.
	Jesús Soto. Monumento al hierro.
	Jesús Soto. Progresión con centro móvil. Plza. Venezuela. Caracas
	Elsa Granco, Abebd y Valera. Obras de ambientación del Hotel Caracas Hilton. Caracas.
¿???	Rafael Pineda (Coord.). Restauración de los retratos de los próceres realizados por Tovar y Tovar.
1970	Otero. Estructuras solares. Caracas.
	Domingo Álvarez. Proyecto monumento a la aviación (no construido).
	Víctor Valera. Mural Relieve. Hotel Caracas Hilton. Caracas.
	Beatriz Blanco. “El autobús” (Silfredo Chacón, Ibrahín Nebreda y Wiliam Stone Reverón.
	Cruz Díez. Murales. IVIC.
	Diego Barboza. 30 muchachas con redes. Londres.
	Diego Barboza. Ponte un sombrero y acompáñanos. Londres.
	Diego Barboza. Con sombrero y redes. París.
	Jesús Antonio Dávila. Monumento a Ludwing Van Beethoven (busto). Urb. Santa María Norte. Mérida. Además del busto el monumento se conformó de Reloj de Flores y Carrillón con 16 sinfonías de Beethoven.
	Manuel de La Fuente. Monumento a Andrés Bello. Av. Andrés Bello: Intercomunal Mérida-La Parroquia-Ejido. Mérida.
1971	Cruz Díez. Murales. Silsa. Catia.
	Diego Barboza. El ciempiés. Londres.
	Cruz Díez. Transcromías. Banco Nacional de Descuento.

	<p>Monumento a Cristóbal Mendoza. Donado por el Estado Trujillo sustituido en 1977 por un primer monumento en honor a las Cinco Águilas Blancas, las cuales serían removidas para erigir una nueva versión (mimética). Pedestre ubicado en la redoma de la Vuelta de Lola. Av. Universidad. Mérida.</p> <p>Manuel de La Fuente. Monumento a Alejandro Von Humboldt. Ubicado en el parque Humboldt adyacencias de la Urb. Humboldt. Av. Los Próceres. Mérida.</p>
1972	<p>Gego. Armazones articulados. Parque Central. Caracas.</p> <p>Víctor Valera. Los Gaiteros. Paseo de Maracaibo. Maracaibo.</p> <p>Víctor Valera. Monumento a la marina. Maracaibo.</p> <p>Manaure. Mural vitral. CANTV. Caracas.</p> <p>Manaure. Murales (13m). Villa Olímpica de San Cristóbal.</p> <p>Manaure. Escultura (6m). Villa Olímpica de San Cristóbal.</p> <p>Gabriel Bracho. Murales. Corpoaragua.</p> <p>Gabriel Bracho. Mural Venezuela. Instituto Escuela.</p> <p>Manaure. Vitral (300m). Aeropuerto internacional de Margarita.</p> <p>Lía Bermúdez. Escultura. Paseo de Maracaibo.</p> <p>Narciso Debourg. Puerta Principal. Seguros Orinoco. Caracas.</p> <p>Ley (decreto) porcentaje de costo total para obras de arte integradas a las edificaciones. Decreto presidencial N°1522, del 28 de noviembre de 1973.</p> <p>Gaetano Parise Mannarino. Monumento a Fray Ramos de Lora. Av. Andrés Bello. Mérida.</p> <p>Gabriel Bracho. Mural Boyacá. Salón Boyacá. Palacio de Miraflores.</p>
1973	<p>Alejandro Salas. Murales del Parque Residencial El Valle. Caracas.</p> <p>Otero. Espejo solar. Universidad Simón Bolívar. Caracas.</p> <p>Cruz Díez. Silos de inducción cromática. La Guaira.</p> <p>Cruz Díez. Mural. Central Hidroeléctrica “José Antonio Páez”.</p> <p>Narciso Debourg. Obras. Ed. Seguros Orinoco.</p> <p>Alejandro Otero y Gil Otero. Vitral. Capilla del Ancianato Fund. Planchart. Tanaguareñas.</p> <p>Alejandro Salas. Murales. Parque residencial El Valle. Caracas.</p> <p>Alejandro Salas. Mural modular Cromobarcelona. CANTV. Barcelona.</p> <p>Luís Chacón. Conjunto residencial en el valle (radiación Silva, radiación Mercedes y radiación Deyanira). Caracas.</p> <p>Diego Barboza. Cachicamo I. Caracas.</p> <p>Monumento al General José Antonio Páez, en el parque en honor al ejército Venezolano (complementan el parque dos Taques de Guerra reales). Av. Andrés Bello, adyacencias del centro comercial Las Tapias. Mérida.</p> <p>Manuel de La Fuente. Monumento al General Eleazar López Contreras y al Soldado de la Guardia Nacional. Parque de la Guardia Nacional. Av. Andrés Bello adyacencias del centro comercial Las Tapias. Mérida.</p> <p>Jasús Soto. Obra ubicada en el Parque de la Guardia Nacional. Av. Andrés Bello adyacencias del centro comercial Las Tapias. Mérida. (¿sept 13?)</p> <p>Gaetano Parise Mannarino. Monumento a Los Conquistadores (conocido popularmente como parque la Burra). Entre otros personajes fue develado por el propio homenajeado Domingo Peña. Av. La Feria. Mérida.</p>
1974	<p>Alejandro Salas. Vitrales. El Rosal. Caracas.</p> <p>Cruz Díez. Mural. Borde del río Guaire. Caracas.</p>

	Diego Barboza. Caja de cachicamo. Caracas.
	Grespan. Parque y Monumento a Gabriel Picón González. Frente al antiguo Sanatorio Antituberculoso, hoy Hospital Sor Juana Inés de la Cruz. Av. Las Américas. Mérida.
	Inicio Proyecto Minas de Aroa. 9.000 hectáreas.
1975	Luís Chacón. Estructura cinéticas (radiación M2). IVIC.
	Diego Barboza. Filtro de la conciencia: “Vota vaso y basura”. Caracas.
	Juvenal Ravelo. Calles de Boconó.
	Alexis Yáñez y Luís Arnal. Obras permutables. Plaza Bolívar y Gobernación del Distrito Federal. Caracas.
	Juvenal Ravelo. Murales. Caracas.
	Milton Becerra. Piedras Pintadas. Lomas de prados del este. Caracas.
	Luís Chacón. Murales. Colinas de Bello Monte. Caracas.
	Diego Barboza. Caja de cachicamo. San Felipe de Yaracuy.
	Carlos Cruz-Diez. Experimento ambiental cinético en el diseño de pasos peatonales, autobuses públicos y extensas redes municipales. Caracas.
1976	Manuel de La Fuente. Monumento a la India Tibisay. Frente al parque zoológico Los Chorros de Milla. Parroquia Milla. Mérida.
	Manaure. Vitrales y murales. Hotel Concorde. Porlamar.
	Soto. Esculturas Flotantes del Royal Bank of Canada. Toronto.
	Luís Chacón. Los satélites. Torre oeste de Parque Central. Caracas.
	Soto. Monumento al hierro. Guayana.
1977	Becerra. Prados del Este: Piedras Pintadas. Caracas
	Francisco Narváez. Estatua al presidente Raúl Leoni. El Cafetal. Caracas.
	Otero. Policromías. Tanques gigantes de agua. Caracas.
	Otero. Estructura Solar. Milán.
	Otero. Espejo Solar. Universidad Simón Bolívar. Caracas.
	Manaure. Policromías para escaleras del Edif. De la CVP. Caracas.
	Parque Los Poetas. Monumentos a los Poetas Merideños. José Vicente Nucete, Raúl Chuecos Picón y Tulio Gonzalo Salas. Elaborados por Manuela de La Fuente. Mérida.
	Manuel de La Fuente. Monumento en Honor a las Heroínas Merideñas. Figuras reales y ficcionales de la historia merideña: María Simona Corredor, María Isabel Briceño de Fornés, María del Rosario Navas e hijo y Anastasia del Convento Las Clarisas. Adyacencias de la estación-terminal Barinitas del Teleférico. Mérida.
	Manuel de La Fuente. Monumentos a los poetas merideños: Bustos de José Vicente Nucete, Raúl Chuecos Picón y Tulio Gonzalo Salas. Parque ubicado en la Parroquia Arias en el Sector Belén. Mérida.
	Proyecto Minas de Aroa. 14 hectáreas desarrolladas. Inauguración 21 sep. Decreto número 432.
197?	Milton Becerra. Piedra atada. Cercanías de la represa La Mariposa. Caracas.
	Ramón Quintero Roldán. Monumento a las Madres. Maracaibo.
	Carlos González Bogen. Murales relieve. Banco central de los Trabajadores. Caracas.
	Socorro, Zabala, Stone, Romer, Marazzei y Dorrego. Piel a piel.
	Marisol Escobar. Bolívar y Simón Rodríguez. IVIC. Caracas.

	Narciso Debourg. Murales Edif. El Universal. Caracas.
1978	Cruz Díez. Aeropuerto Internacional. La Guaira.
	Cruz Díez. Doble Mural. Plza. Venezuela. Caracas.
	Cruz Díez. Murales Rotantes. Turbinas. Guri.
	Narciso Debourg. Relieve mural. Finalven. Altamira. Caracas.
	Lía Bermúdez. Escultura. Plaza Baralt. Maracaibo.
	Lía Bermúdez. Escultura. Maraven. Punta Cardón.
	Nedo. Fachadas y muros exteriores. Edif. El Pedregal. Caracas.
	Nedo. Relieves. Escaleras y cajas de ascensores. Edif. Torre Las Mercedes. Caracas.
	Narciso Debourg. Relieve-mural. Finalven. Caracas.
	Becerra. Piedra Atada. Cercanías de la Represa la Mariposa.
	Becerra. El árbol. Caracas
1980	Parque Albarregas. Desarrollo de la instalación de las esculturas por etapas entre 1980 hasta 1985. Mérida.
	Manuel de La Fuente. Monumento al Cardenal José Humberto Quintero Parra. Ubicado frente en la Av. Los Próceres, adyacencias del C.C. Alto Prado. Mérida.
	Manuel de La Fuente. Monumento en Honor a María Teresa Rodríguez del Toro y Alayza. Parque María teresa Rodríguez del Toro. Av. Las Américas frente al C.C. Cantacclaro. Mérida.
	Manuel de La Fuente. Monumento en Honor a Manuela Sáenz Aispuru, inicialmente vetado por el clero y finalmente removido en 1997 bajo pretexto de mantenimiento y en depósito en CORMETUR, sin ser reinstalado hasta la fecha. Ubicado en Santa Elena sector Buena Vista de la Parroquia Domingo Peña. Mérida.
	Manuel de La Fuente. Monumento a María Concepción Palacios y Blanco. Ubicado en las adyacencias del aeropuerto de Mérida en la Plaza de Las Madres. Mérida.
1981	Alfred Wenemoser. Persona a persona. Plaza Los Caobos. 15 de marzo y Domo de la Plaza Bolívar, 21 y 22 de marzo. En el marco de “Acciones frente a la plaza”. Caracas.
	Yani y Nan. Acción divisoria del espacio. Sala de Exposiciones de la Gobernación del Distrito Federal. 18 y 19 de abril. En el marco de “Acciones frente a la plaza”. Caracas.
	Carlos Zerpa. Ceremonia con armas blancas. Sala de Exposiciones de la Gobernación del Distrito Federal. 19 de abril. En el marco de “Acciones frente a la plaza”. Caracas.
	Diego Barboza. Sala de Exposiciones de la Gobernación del Distrito Federal. 19,20 y 21 abril. En el marco de “Acciones frente a la plaza”. Caracas.
	Marco Antonio Ettedgui. Hospitalización pro calculo renal. Sala de Exposiciones de la Gobernación del Distrito Federal. 19,20 y 21 abril. En el marco de “Acciones frente a la plaza”. Caracas.
	Antonieta Sosa. ¿Y por qué no?. Sala de Exposiciones de la Gobernación del Distrito Federal. 22y23 de agosto. En el marco de “Acciones frente a la plaza”. Caracas.
	Pedro Terán. Nubes para Colombia. Museo de bellas Artes, Sala 3-B, 17 y 18 de octubre. En el marco de “Acciones frente a la plaza”. Caracas.

	Theowald D'Arago. Una limosna para el arte. Alrededores de la Plaza Bolívar. Fuera del marco de “Acciones frente a la plaza”. Caracas
	Diego Barboza. Protestas en azul, blanco y rojo. Caracas.
	Manuel de La Fuente. Monumento a Humberto Tejera en El Rincón de los Poetas. Parque ubicado en la Parroquia Arias en el Sector Belén. Mérida.
	Manuel de La Fuente. Monumento a Juan Rodríguez Suárez, polémico y finalmente removido en 2006 a razón del trazado de la vía del Trolebus o Trolmérida. Ubicado en la Av. Andrés Bello adyacencias de la Urb. Las Tapias. Mérida.
	Manuel De La Fuente. Monumento a Carracciolo Parra y Olmedo. Reubicación al lado del Edif. Rectorado de la Universidad de Los Andes, calle 23 entre Av. 2 y 3.
1982	Rafael Bogarín. Museo vial renovable “Rafael Bogarín”. Carretera El Tigre-Soledad. Comunica El Tigre con Ciudad Bolívar. Distrito Simón Rodríguez del Estado Anzoátegui. 15 valla en un sentido y 15 en otro, dimensiones de 2x4 metros a lo largo de 150 kilómetros. Artistas nacionales e invitados internacionales.
	Manuel de La Fuente. Monumentos a los Artistas, bustos de: Rafael Albornoz, José María Osorio Cobos, José de Jasús Berecibar y Marcos León Mariño. Parque Los Artistas ubicado en la Urb. La Mara. Mérida.
	Raúl Sánchez. Monumento a Luís Bosetti. Ubicado al lado derecho del Palacio de Gobierno del Estado Mérida. Mérida.
	Raúl Sánchez. Monumento a Manuel Mujica Millán. Ubicado al lado izquierdo del Palacio de Gobierno del Estado Mérida. Mérida.
	Manuel de La Fuente. Monumento al Arzobispo Chacón Guerra. Boulevard de la calle 22 entre Av.4 y 5, al lado de la Catedral Metropolitana. Mérida.
1984	Museo Vial binacional Cúcuta-San Antonio.
	Fidias de La Fuente. Obispo Rafael Lasso de la Vega. Boulevard de la calle 22, entre Av. 4 y 5. Mérida.
1985	Manuel de La Fuente. Monumento al Cardenal José Humberto Quintero Parra. Ubicado en el boulevard Libertador, al lado de la Catedral de Mérida, entre Av. 4 y 5. Mérida.
	Manuel de La Fuente. Monumento al Papa Juan Pablo II. Busto ubicado en el Aeropuerto Alberto Carnevali. Mérida.
	Carlos Colmenares. Monumento al Papa Juan Pablo II. Busto ubicado en la plazuela adyacente a la Capilla Universitaria de La Hechicera. Mérida.
	Carlos Colmenares. Monumento al General Francisco de Miranda. Ubicado en el mercado artesanal Antonio Rojas. Mérida.
1986	Carlos Colmenares. Monumento al Dr. José María Vargas. Colegio de médicos. Mérida.
	Carlos Colmenares. Monumento al Libertador. Ubicado en la Plaza del Estudiante, sede de la Federación de Centros Universitarios de la Universidad de Los Andes. Mérida.
1987	Aldo Macor. Monumento a Monseñor José Rafael Pulido Méndez. Ubicado en el boulevard de la calle 22, entre Av. 2 y 3.
	Yovanny Gil. Monumento a Jacinto Plaza. Ubicado en el Mercado Popular en la Parroquia Domingo Peña. Mérida.

1988	Robo de los medallones de Bolívar y Humboldt. En av. 2 Lora, cruce con calle Vargas.
	Danza T. Bailarina Sentada. Primer Festival de poesía en Mérida. Homenaje a Gelindo Casasola. Creación musical de la misma coreografía. La pausa. Mérida.
	Danza T. Melindre o como si todo fuera posible. Encuentro de artistas por el mercado. Casa cultural Juan Félix Sánchez. Mérida.
	Danza T. Trilogía 1. Trilogía de intervenciones urbanas. Facultad de Ciencias, La Hechicera. Mérida.
	Danza T. De copa a paso con sopa. La pausa. Mérida.
	Carlos Colmenares. Monumento al Libertador. Busto ubicado frente al Colegio de Abogados del Estado Mérida. Mérida.
1989	Danza T. Amarillo o negro o la explicación concreta de la intención del autor. Alianza Francesa de Mérida. Mérida.
1890	Danza T. Trilogía 2. Trilogía de intervenciones urbanas. Facultad de Ingeniería y Medicina. ULA. Mérida.
	Danza T. Trilogía 3. Trilogía de intervenciones urbanas. Mérida.
	Danza T. Con Bajo Sospecha. Viaducto, Galerías. Mérida.
	Danza T. Girl Seduction Boys. UNAVID. Antiguo Colegio San José Av. 5 con calle 24.
	Fidias de La Fuente. Monumento a Charles Chaplin. Robado en el año 1994 y hallado en 2003 en una casa del vecindario en la que se le rendía culto como José Gregorio Hernández. Pedestre ubicado en la Plazoleta Charles Chaplin en la Parroquia Milla, entre Av. 1 y 2. Mérida.
1991	Danza T. En Galería T o loco de Atarte. Sótano de la Facultad de la actual Facultad de Ingeniería. Mérida.
	Danza T. Trilogía 4. Trilogía de intervenciones urbanas. Aeropuerto, Av. Don Tulio Febres Cordero. Mérida.
	Fundición la Fortaleza. Monumento a Emilio Menotti Spósito. Ubicado en la Av. Andrés Bello al lado del Colegio Nacional de Periodistas adyacente al Jardín Acuario. Mérida.
1992	Carlos Colmenares. Bolívar y Humboldt. Medallones de bronce. En av. 2 Lora, cruce con calle Vargas (Reemplazan a los de Marcos León Mariño de 1930 que fueron robados).
1993	Danza T. Guinda-T. UNAVID. Antiguo Colegio San José Av. 5 con calle 24. Mérida.
	Danza T. Tres músicos y una bailarina desalmada. Alianza Francesa de Mérida. Mérida.
	Danza T. Un Happening de los 60 en los 90. Caracas-Mérida.
	Andrés Pérez Mujica. Monumento al General Páez (Replica de 1905). Ecuestre ubicado Av. Los Próceres. Mérida.
	Silvestre Chacón. Monumento al Libertador. Busto ubicado en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas de la Universidad de Los Andes. Av. Las Américas. Mérida.
1994	Danza T. A rose is a rose; Este Patio es Mio; Instalando en el sillón. Casa Juan Félix Sánchez.
	Danza T. Piscina Tomada. Piscina Teresita Duque. ULA. Mérida.
	Danza T. Globos de T. Galería La Otra Banda. Mérida.

1995	Danza T. Sirename. Casa Bosset. Mérida.
	Danza T. Los Arcillosos. Inauguración de la Galería Arquex. Mérida.
	Manuel de La Fuente. Monumento a América, conocida como la India, actualmente removida. Ubicada en el Viaducto Campo Elías cruce con Av. Las Américas, adyacencias de C.C. Yuan Lin. Mérida.
1996	Danza T. Entroparte en Concreto. Centro Cultural Tulio Febres Cordero. Mérida.
1997	Danza T. V'lis con T. Espacio Underground. Centro Cultural tulio Febres Cordero. Mérida.
	Danza T. Mérida y sus Autores. Calles del centro de la ciudad. Mérida.
	Cinco Águilas Blancas (Autor no registrado). Redoma de la Vuelta de Lola. Av. Universidad. Mérida.
	Danza T. Per Versus. Centro cultural Tulio Febres Cordero. Mérida.
	Danza T. A la caza de una casa o el caso de Charlie. Hoyada de Milla. Mérida.
	Carlos Colmenares. Monumento a Ernesto “Ché” Guevara. Busto ubicado en el boulevard del Estudiante, entre Av. 4 y Av. Tulio Febres Cordero. Mérida.
1998	Danza T. Art Parade. Berlín.
1999	Danza T. Un recorrido que comienza con un triángulo de tres balcones. Una memoria para el Arte y la Ciencia. 3 de un par perfecto. Antiguo Colegio San José Av.5 con calle 24.
	Danza T. Intervención Fotográfica 99. Antiguo Colegio San José. Mérida.
	Danza T. Colacciones. Museo Intervenido. Museo de Bellas Artes. Caracas.
	Monumento a Mahatma Gandhi. Busto donado por el gobierno de India y ubicado en el Parque La Isla. Av. Los Próceres adyacencias del barrio La Milagrosa. Mérida.
2000	Danza T. CasArte o una x casa intervenida y virtual. Edif. Guerra 20-50. Av. 2 entre calles 20 y 21. Mérida.
	Manuel de La Fuente. Monumento a la Madre Georgina Febres Cordero robado en el 2005. Busto ubicado en el Parque Madre Georgina Febres Cordero en el enlace vial German Briceño Ferrini. Mérida.
	Víctor Liguazo. Monumento a Germán Briceño Ferrigni. Busto ubicado en el enlace vial homónimo y Av. Rodríguez Picón. Mérida.
	Manuel de La Fuente. Monumento a Pedro Rincón Gutiérrez. Busto ubicado en el núcleo La Hechicera de la Universidad de Los Andes. Mérida.
	Manuel de La Fuente. En la colección Alma Mater de la Universidad de Los Andes: Alma Cosmográfica (acero corten y bronce). Ubicada en la entrada de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales (FACES). Mérida.
	Rafael Cartay. Programa Alma Mater de la Universidad de Los Andes (ULA). Se inicia con el propósito de dotar de arte a los espacios públicos de la universidad. En una primera etapa logra instalar un importante número de esculturas y murales. Mérida.
	Manuel de La Fuente. Monumento a Pedro Rincón Gutiérrez. Pedestre ubicada en el patio principal de la sede del Edif. Rectorado de la Universidad de Los Andes. Mérida.
	Oscar García Cuentas. En la colección Alma Mater de la Universidad de Los Andes: Despertares (bronce). Ubicada en la entrada de la Facultad de Ingeniería Núcleo la Hechicera. Mérida.

	José Blanco Rodríguez. Monumento al Libertador. Pedestre ubicado en la Plaza Bolivariana. Av. Urdaneta con calle 42.
2001	Clemencia Labin. Velada de Santa Lucia. (Marzo). Maracaibo.
	Ramón Albornoz. Cinco Águilas Blancas. Sustitución de las Cinco Águilas Blancas instaladas en 1997. Redoma de la Vuelta de Lola. Av. Universidad. Mérida.
	Danza T. Intervención Urbana Mérida en los 50. 9 edificios de la década de los 50. Mérida.
2002	Clemencia Labin. Velada de Santa Lucia. (Marzo). Maracaibo.
2003	Clemencia Labin. Velada de Santa Lucia. (Marzo). Maracaibo.
	Carlos Colmenares. Monumento a Domingo Peña. Pedestre ubicado en la estación-terminal Barinitas del sistema Teleférico de Mérida. Mérida.
2004	Clemencia Labin. Velada de Santa Lucia. (Marzo). Maracaibo.
	Danza T. MIRE BA. Sub Teacción Bellas Artes o la construcción del objeto. Seminario de Estética (A al cubo) A3: Arte/Acción/Activismo. Metro de Caracas. Museo de Bellas Artes. Caracas.
	Danza T. Encancha-T o el sentido irreprimible del mito. Cancha techada del Complejo Deportivo de la Hechicera. Mérida.
	Danza T. Al CUDA llegan 80.000 zapatos en una vuelta. Antiguo Colegio San José. Facultad de Arte. Universidad de Los Andes. Mérida.
	Danza T. A Mery ca como concepto Estética. Centro Cultural Tulio Febres Cordero. Mérida.
	Manuel de La Fuente. Monumento a Mario Moreno “Cantinflas”. Pedestre ubicado en la Av. Cardenal Quintero al lado del Restaurant Páramo Grill. Mérida.
2005	Clemencia Labin. Velada de Santa Lucia. (Marzo). Maracaibo.
	I Bienal internacional de arte al aire libre. Instituto de las artes de la imagen y el espacio (IAIME). Del 8 al 11 de diciembre. 40 artistas internacionales y nacionales. Anzoátegui, Barinas, Bolívar, Delta Amacuro, Falcón, Lara, Mérida, Miranda, Nueva Esparta, Portuguesa y Zulia.
	Danza T. ¿Usted qué aspira?. Zona en Danza. Casa Bosset.
	Carlos Colmenares. Monumento al Dr. Gelasio Cermeño Tapia. Plazoleta de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas de la Universidad de Los Andes. Mérida.
2006	Clemencia Labin. Velada de Santa Lucia. (Marzo). Maracaibo.
	Spencer Tunick. <i>Ciudades desnudas.</i> Instalación desarrollada el 19 de marzo de 2006 en la Avenida Bolívar. El Museo de Arte Contemporáneo recibió 9.705 planillas de personas que se inscribieron para participar en la instalación, donde posaron 1.652 personas.
	Derribamiento del Busto del monumento a Colón (noviembre). Mérida.
	Danza T. A Lavarte CUDA. Casa de Arte Merysol León. Edif. Doña Quika. PH-B2. Mérida.
	Danza T. Del Bosse T-0 o instantáneas transitan un recorrido en T. Casa Bosset. Mérida.
	Manuel de La Fuente. Monumento a Simón Díaz. Pedestre ubicado en la Av. Cardenal Quintero al lado del Restaurant Páramo Grill. Mérida.
2007	Clemencia Labin. Velada de Santa Lucia. (Marzo). Maracaibo.
2008	Clemencia Labin. Velada de Santa Lucia. (Marzo). Maracaibo.

2009	Clemencia Labin. Velada de Santa Lucia. (Marzo). Maracaibo.
	Museo vial: A Cielo Abierto. I Edición Luisa Rischter. Baruta. Av. Las Mercedes. Caracas.
2010	Clemencia Labin. Velada de Santa Lucia. (Marzo). Maracaibo.
	Ciudad Marca Arte. Proyecto de intervención artístico-museológica de la ciudad. Mérida.
	Museo vial: A Cielo Abierto. II Edición Oswaldo Vigas. Baruta. Av. Las Mercedes. Caracas.
2011	Clemencia Labin. Velada de Santa Lucia. (Marzo). Maracaibo.

10.2.- Modelo de entrevista al público

Variables de estratificación: edad, parroquia de residencia, género, económico y educación.

Ordenación de las variables en la encuesta:

Número	Segmento	Objetivo	Características
1	Identificación	Establecer los parámetros que caracterizan la composición de la muestra.	Preguntas que establezcan las características de la composición de la muestra.
2	Conocimiento	Determinar qué obras de arte público de la ciudad conoce el público.	Preguntas que determinen las obras de arte público de la ciudad conocidas.
3	Acción	Determinar las Interacciones que se generan con las obras.	Preguntas de indagación sobre la interacción del público con las obras.
4	Intención	Conocer los deseos de la población para con las obras.	Preguntas que indaguen los deseos del público sobre las obras.
5	Interpretación	Conocer las lecturas e interpretaciones que se generan a partir de las obras.	Preguntas para conocer los significados que el público interpreta de las obras.
6	Opinión	Conocer la opinión del público sobre las obras.	Preguntas que establezcan la opinión del público con relación al mensaje, interacción, necesidades y contexto de las obras.

Modelo de Entrevista:

Información de presentación:

La presente entrevista es parte de un trabajo de investigación que busca conocer las características generales de la interpretación que la población realiza del arte presente en los espacios públicos de la ciudad de Mérida.

Si es tan amable responda en forma concreta y sincera las preguntas formuladas a continuación.

Esperamos que sea muy productiva su participación en este trabajo y de antemano mil gracias por su colaboración.

1.- Datos de Identificación de la entrevista

1.1.- Datos de la ficha

a) Fecha: día: ____ mes: ____ año: ____

1.2.- Datos del encuestado

1.2.1.- Edad:

A	18-28	
B	29-39	
C	40-50	
D	51-61	
E	62 o más	

1.2.2.- Género:

Femenino	
Masculino	

1.2.3.- Nivel socioeconómico:

A	De 0 a 450.000	
B	De 450.001	
C	De 450.000 a 900.000	
D	De 900.000 a 1.500.000	
E	De 1.500.001 a 3.600.000	

1.2.4.- Nivel Educación

A	Primaria	
B	Secundaria	
C	Universitaria	
D	Postgrado	
E	Ninguno	

1.2.5.- Lugar de Trabajo (o estudio).

	Parroquia	
A	ANTONIO SPINETTI DINI	
B	JACINTO PLAZA	
C	DOMINGO PEÑA	
D	MILLA	
E	OSUNA RODRIGUEZ	
F	MARIANO PICON SALAS	
G	JUAN RODRIGUEZ SUAREZ	
H	ARIAS	
I	LASSO DE LA VEGA	
J	CARACCILO PARRA PEREZ	
K	EL LLANO	
L	SAGRARIO	
M	GONZALO PICON FEBRES	
N	EL MORRO	
O	LOS NEVADOS	

1.2.6.- Lugar de residencia

	Parroquia	
A	ANTONIO SPINETTI DINI	
B	JACINTO PLAZA	
C	DOMINGO PEÑA	
D	MILLA	
E	OSUNA RODRIGUEZ	
F	MARIANO PICON SALAS	
G	JUAN RODRIGUEZ SUAREZ	
H	ARIAS	
I	LASSO DE LA VEGA	
J	CARACCILO PARRA PEREZ	

K	EL LLANO	
L	SAGRARIO	
M	GONZALO PICON FEBRES	
N	EL MORRO	
O	LOS NEVADOS	

2.- Conocimientos sobre el tema

2.1.- ¿Conoce las obras de Arte que están cercanas al Río Albarregas?

- a) Totalmente ()
- b) La gran mayoría de las obras ()
- c) Algunas de las obras ()
- d) Muy pocas ()
- e) Una sola ()
- f) No conozco ninguna obra del Parque Albarregas ()

2.2.- ¿Conoce las obras de arte público ubicadas dentro de los espacios de la ULA?

- a) Totalmente ()
- b) La gran mayoría de las obras ()
- c) Algunas de las obras ()
- d) Muy pocas ()
- e) Una sola ()
- f) No conozco ninguna ()

2.3.- ¿Conoce los monumentos y esculturas de Mérida?

- a) Totalmente ()
- b) La gran mayoría de los monumentos y esculturas ()
- c) Algunas de los monumentos y esculturas ()
- d) Muy pocos ()
- e) Uno solo ()
- f) No conozco ninguno ()

2.4.- ¿Conoce obras de grafiti, arte callejero o afines?

- a) Sí ()
- b) No ()
- c) No sabe/No contestó ()

2.5.- Responda en cada segmento ¿cuál considera el más significativo y porque? (De algunos datos de ubicación)

2.5.1.- Monumentos_____

2.5.2.- Porqué_____

2.5.3.- Ubicación_____

2.5.4.- No sabe/No Contestó ()

2.5.5.- Parque Albarregas _____

2.5.6.- Porqué_____

2.5.7.- Ubicación_____

2.5.8.- No sabe/No Contestó ()

2.5.9.- Universidad_____

2.5.10.- Porqué_____

2.5.11.- Ubicación_____

2.5.12.- No sabe/No Contestó ()

2.5.13.- Graffiti, arte callejero u otros_____

2.5.14.- Porqué_____

2.5.15.- Ubicación_____

2.5.16.- No sabe/No Contestó ()

3.- Interacción con las obras de arte

3.1.- La gente se relaciona con las obras de arte público:

(Puede seleccionar más de una opción)

- a) Usándolas como un espacio de esparcimiento social ()
- b) Usándolas como objetos de contemplación ()

- c) Usándolas como punto de referencia para encontrar una dirección ()
- e) Usándolas para fotografiarse junto a las piezas ()
- f) Usándolas como basureros ()
- g) Usándolas para educarse ()
- h) No las usan de ningún modo, son indiferentes para las personas ()
- i) Otras ()

Especifique_____

3.2.- Las personas interactúan con las obras porque:

(Puede seleccionar más de una opción)

- a) Los mensajes de la obra los atraen ()
- b) Los entornos son acogedores ()
- c) Las obras están por donde la gente pasa frecuentemente ()
- d) Son espacios propicios para el encuentro y la recreación ()
- e) La gente no tiene otros espacios a donde ir ()
- f) Las personas son sensibles al arte público ()

4.- Deseos para con las obras

4.1.- El estilo de las obras de arte de nuestros espacios públicos debe ser cambiado por obras con estilos más actualizados

- a) Apruebo totalmente ()
- b) Apruebo en ciertos aspectos ()
- c) Estoy indeciso ()
- d) Desapruebo en ciertos aspectos ()
- e) Desapruebo totalmente ()

4.2.- Las instituciones públicas deberían dotar nuestros espacios públicos de más obras de arte.

- a) Apruebo totalmente ()
- b) Apruebo en ciertos aspectos ()
- c) Estoy indeciso ()
- d) Desapruebo en ciertos aspectos ()
- e) Desapruebo totalmente ()

4.3.- Las obras de arte público insignificantes para la sociedad deberían ser removidas.

- a) Apruebo totalmente ()
- b) Apruebo en ciertos aspectos ()
- c) Estoy indeciso ()
- d) Desapruebo en ciertos aspectos ()
- e) Desapruebo totalmente ()

4.4.- El arte público es para que los artistas puedan expresar sus inquietudes, no para responder a las necesidades del público.

- a) Apruebo totalmente ()
- b) Apruebo en ciertos aspectos ()
- c) Estoy indeciso ()
- d) Desapruebo en ciertos aspectos ()
- e) Desapruebo totalmente ()

4.5.- Solo los artistas más especializados deben hacer las obras para los espacios públicos.

- a) Apruebo totalmente ()
- b) Apruebo en ciertos aspectos ()
- c) Estoy indeciso ()
- d) Desapruebo en ciertos aspectos ()
- e) Desapruebo totalmente ()

4.6.- De los que hacen grafiti que opina:

- a) No tengo ninguna razón para tratar a un grafitero de manera distinta a los demás, me gustaría tener uno en mi familia ()
- b) Aceptaría a los grafiteros como amigos ()
- c) Tendría únicamente relaciones ocasionales con los grafiteros ()
- d) No quiero ningún trato con los grafiteros ()
- e) Pienso que los grafiteros deberían ser llevados a la cárcel ()
- f) Estimo que a los grafiteros los deberían matar ()

4.7.- Las personas propias de una comunidad debería involucrarse en la creación de las obras de arte para la comunidad.

- a) Apruebo totalmente ()
- b) Apruebo en ciertos aspectos ()
- c) Estoy indeciso ()
- d) Desapruebo en ciertos aspectos ()
- e) Desapruebo totalmente ()

5.- Respecto de las interpretaciones que se generan a partir de las obras

5.1.- La interpretación de las obras de arte público de Mérida se hacen:

- a) Muy Fáciles____
- b) Relativamente Fáciles____
- c) Algunas son fáciles____
- d) Difíciles de entender____
- e) Son incomprensibles ____
- f) No sabe/No contesto ____

5.2.- ¿Cuál obra de la ciudad ha interpretado con facilidad? (Por favor dar puntos de referencia para su ubicación en tiempo y espacio)

5.3.- ¿Cuál es su interpretación de esta obra y qué elementos de la obra le permiten afirmar su interpretación?

5.4.- ¿Cuál obra de la ciudad se le ha hecho incomprensible? (Por favor dar puntos de referencia para su ubicación en tiempo y espacio)

5.5.- ¿Cuál es su interpretación de esta obra incomprensible y qué elementos de la obra no le permiten tener una interpretación?

6.-Cuál es su opinión con relación a:

6.1.- Los monumentos de la ciudad de Mérida:

Alta Calidad								Mala Calidad
	3	2	1	0	-1	-2	-3	

Pocas visitas del público								Muchas visitas del público
	-3	-2	-1	0	1	2	3	

6.2.- Las expresiones como el *Graffiti* y el arte callejero en Mérida:

Alta Calidad								Mala Calidad
	3	2	1	0	-1	-2	-3	

Poco vistas por el público								Muy vistas por público
	-3	-2	-1	0	1	2	3	

6.3.- De las obras de arte del Río Albarregas:

Alta Calidad								Mala Calidad
	3	2	1	0	-1	-2	-3	

Pocas visitas del publico								Muchas visitas del publico
	-3	-2	-1	0	1	2	3	

6.4.- De las obras de arte en los espacios públicos de la Universidad de los Andes:

Alta Calidad								Mala Calidad
	3	2	1	0	-1	-2	-3	

Pocas visitas del publico								Muchas visitas del publico
	-3	-2	-1	0	1	2	3	

6.5.- Qué opina de los siguientes aspectos de la ciudad:

Calidad de Vida

Alta Calidad								Mala Calidad
	3	2	1	0	-1	-2	-3	

Tráfico

Poco uso del público								Mucho uso del público
	-3	-2	-1	0	1	2	3	

Seguridad

Muy Segura								Poco Segura
	3	2	1	0	-1	-2	-3	

Uso de los espacios públicos

Poco uso del público								Mucho uso del público
	-3	-2	-1	0	1	2	3	

Qué opina de las siguientes expresiones

6.6- Es preferible un Monumento a Bolívar contemporáneo al que tenemos actualmente.

- a) Apruebo totalmente ()
- b) Apruebo en ciertos aspectos ()
- c) Estoy indeciso ()
- d) Desapruebo en ciertos aspectos ()
- e) Desapruebo totalmente ()

6.7- El arte del espacio público debe ser seleccionado por la mayor cantidad de involucrados directos: los artistas, la comunidad del sector, el gobierno local, etc.

- a) Apruebo totalmente ()
- b) Apruebo en ciertos aspectos ()
- c) Estoy indeciso ()
- d) Desapruebo en ciertos aspectos ()
- e) Desapruebo totalmente ()

Proyección técnica de muestreo.

CARACTERÍSTICAS:	
ÁMBITO	Mérida. Municipio Libertador del Estado Mérida.
UNIVERSO TEÓRICO	El tamaño estimado de la población universo es de 239.504 población según proyección del Censo 2001 (estimamos 300.000).
TAMAÑO	100 encuestas, con un error muestral de +/-10, para un nivel de confianza del 95,5%, siguiendo las tablas de Berganza (2005).
MÉTODO DE MUESTREO	Aleatorio estratificado
DESARROLLO DE LA MUESTRA	
ESTRATIFICACIÓN	Variables de estratificación: edad, parroquia de residencia, género, nivel económico y nivel de educación.
SELECCIÓN DE LAS UNIDADES ÚLTIMAS DE MUESTREO	Selección aleatoria estratificada del público transeúnte o vecinos del sector o entornos de las obras de arte.

Así, identificando de obstáculos desde la perspectiva de los destinatarios, se trabajará con una muestra de 100 personas transeúntes o vecinos de las obras, sobre los que se aplicará el soporte de recogida de información diseñado para aplicar la técnica de investigación idónea para el tipo de variables y análisis a efectuar.

10.3.- Resultado de las entrevistas al público

A continuación presentamos los procesamientos de los resultados generados a partir de la aplicación del modelo de entrevista antes expuesto. Se presentan las conclusiones de cada segmento y los elementos resaltantes de cada ítem.

1.- Caracterización de la muestra:

Grupos etarios

La muestra se constituyó de 100 entrevistas, de las cuales tomamos 59 las cuales fueron las más completas y efectivas, no se incluye factor de corrección estadístico por cuanto el interés de este instrumento es cuali-cuantitativo y predomina en nuestra visión la vertiente cualitativa.

De estas, el 49% fueron hombres y un 51% mujeres. Se establecieron previamente los rangos de edad A10-17, B18-28, C29-39, D40-50, E51-61 y F62 o más, se estableció esta división por cuanto abarcan de modo amplio, pero al mismo tiempo con la menor cantidad de categorías posibles, para el manejo de los datos. En estas categorías se observaron los siguientes reportes:

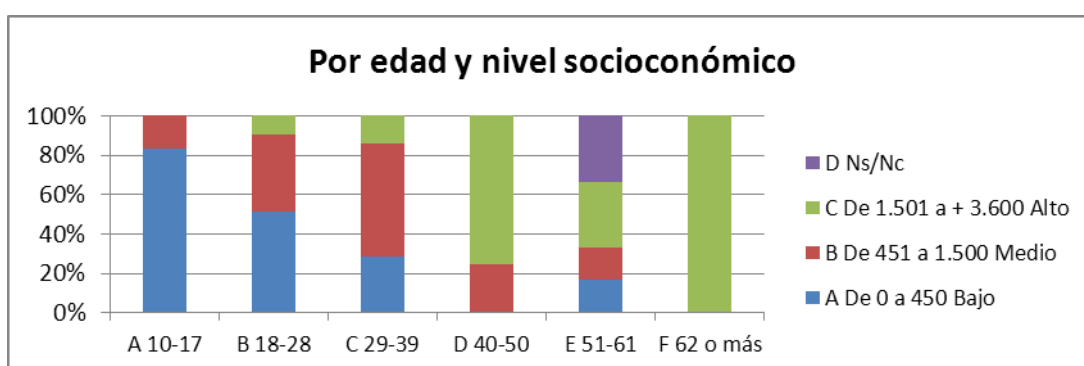
Rango de Edad	Número Entrevistados	Porcentaje %
A 10-17	6	10,16
B 18-28	31	52,58
C 29-39	7	11,86
D 40-50	8	13,55
E 51-61	5	8,47
F 62 +	2	3,38
Total	59	100

La categoría B 18-28, presenta la mayor frecuencia de entrevistados, esto está asociado a que es la categoría de mayor frecuencia en los datos estadísticos de la población local (INE, Censo 2001). En la categoría F no se encontraron suficientes entrevistados para proponer consideraciones de tendencia sin embargo se reportaron datos de interés cualitativo para la investigación.

Niveles socioeconómicos

En relación a los niveles socioeconómicos se ubicaron un 39% en un nivel de ingresos bajos entre 0- 450Bs/Mes, un 34% en un nivel medio entre 451- 1500Bs/Mes, un 24% en un nivel alto entre 1501- 3600 Bs/Mes, un 3% no dio respuesta a los datos económicos. En lo referente a sexo y la relación con el nivel socioeconómico se observa lo siguiente: **Mujeres:** 46,66% en nivel económico bajo, 16,66% en nivel medio, 33,33% nivel alto y un 3,33% no contestó. **Hombres:** 37,93% nivel bajo, 41,37% nivel medio, 17,24% nivel alto y 3,44% no contestó.

El siguiente gráfico refleja la relación de edad y nivel socioeconómico de la muestra:



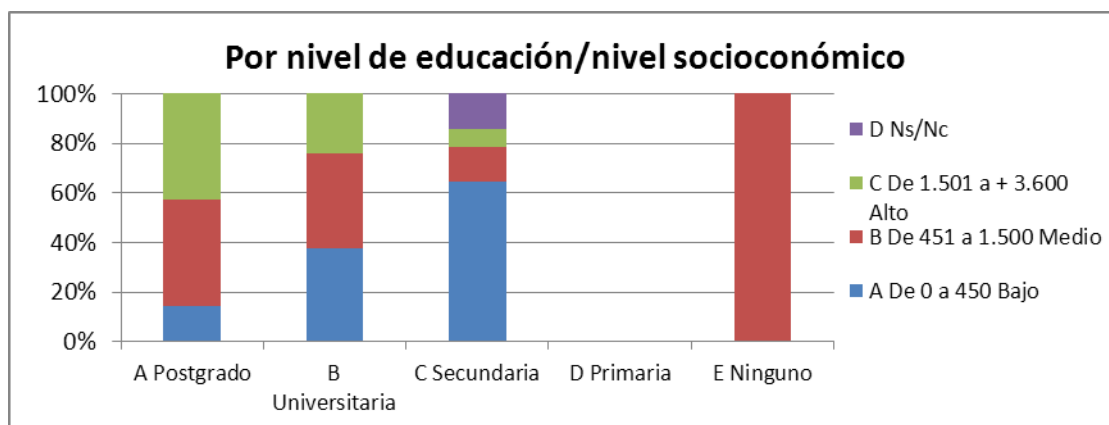
Niveles de educación

En los niveles de educación encontrados se observa que el 12% de los entrevistados tiene título de posgrado o está cursando estudios de postgrado. Un 63% se conformó por personas que tienen título o están cursando estudios universitarios. Un 24% está cursando estudios secundarios y el 1% no posee título ni desarrolla actividades de estudios de ningún tipo.

Los niveles de educación de la muestra visto por sexo se conforma de la siguiente manera:

Hombres: el 20,68% con o en posgrados, el 65,51% son universitarios o están cursando estudios universitarios y el 13,79% cursa estudios de secundaria. **Mujeres:** 3,33% está en postgrado, 60% en universitario, 33,33% en secundaria y 3,33% no contestó.

A continuación presentamos un gráfico que resumen los niveles de educación vinculados a los niveles socioeconómicos:



Actividad económica

La actividad económica de los individuos que conformó la muestra se comportó de la siguiente manera: El 26% de los entrevistados se reporta bajo una relación de empleo fijo. El 20% se define como económicamente independientes. El 3% se ubicó en la categoría de desempleado. El 46% se ubicó como estudiantes, estos presentaron variaciones desde empleos temporales hasta manutención familiar. El 3% se definió como pensionados y un 2% no contestó.

En cuanto a la relación de actividad económica/sexo se observó:

Actividad económica	Hombres	Mujeres
Empleados	36%	17%
Independientes	18%	24%
Desempleados	3%	1,4%
Estudiantes	43%	54,8%
Pensionados	0	1,4%
Ns/Nc	0	1,4%

Procedencia

En cuanto a la procedencia de las personas se establecieron las categorías de A- Nacido en Mérida con padres en la ciudad, B- Nacido en Mérida sin padres en la ciudad y C- No nacido en la ciudad.

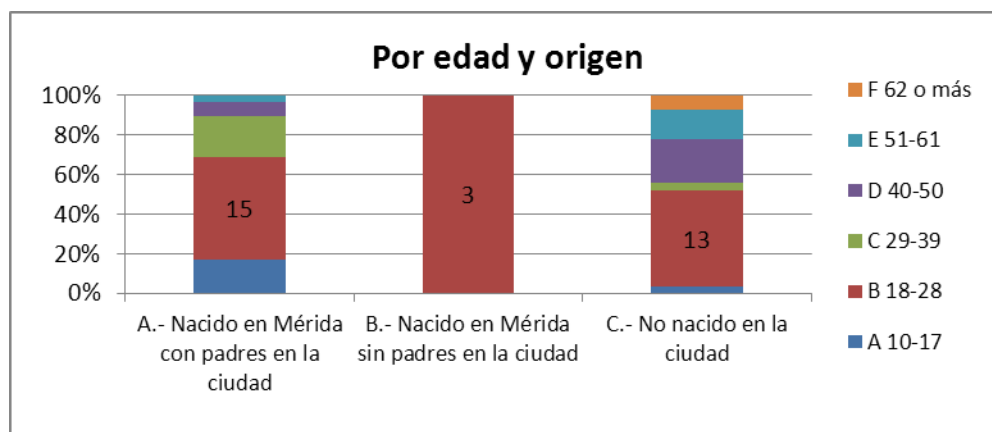
En este sentido se encontró en la muestra la siguiente composición general el 49% nacido en Mérida con padres en la ciudad, el 46% No nacido en la ciudad y 5% Nacido en Mérida sin padres en la ciudad.

En el análisis por sexo se observó lo siguiente:

Procedencia del entrevistado por sexo	Hombres	Mujeres
A- Nacido en Mérida con padres en la ciudad	38%	56%
B- Nacido en Mérida sin padres en la ciudad	3%	7%
C- No nacido en la ciudad	59%	37%

Como se ve en el cuadro “Procedencia del entrevistado por sexo”, en los hombres de la muestra el 59% son no nacidos en la ciudad, y sumando los nacidos en Mérida con padres en la ciudad (38%) más los Nacidos en Mérida sin padres en la ciudad (3%) da 41% del total, por lo cual la muestra posee una tendencia a una mayoría que ve a la ciudad con indicadores y referentes que no son locales o de infancia en la misma. Esto puede influir en algunos ítems relacionados con la otredad que se realizan al final de la preguntas y que busca confrontar una visión comparada con la ciudad. En el caso del sexo femenino, la composición de nuestra muestra se presenta a la inversa respecto del sexo masculino, incluso con porcentajes mayores. El 62% de las mujeres son nacidas en Mérida, con o sin padres en la ciudad, este es en un sentido sociológico una tendencia que se mantiene en el tiempo en la zona de los Andes merideños, e interesante a tener en cuenta en la evaluación de los ítems antes señalados.

El resultado del cruce de edad y origen se presenta en el siguiente gráfico:

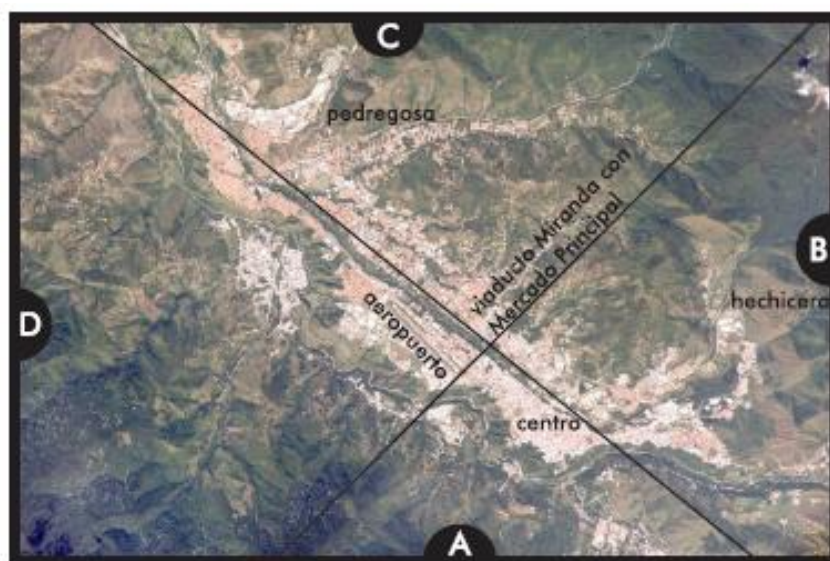


La muestra aparece bien heterogénea en el análisis por edad y origen, esto es que en las categorías de Nacido en Mérida con padres en la ciudad y no nacidos en la ciudad se presenta

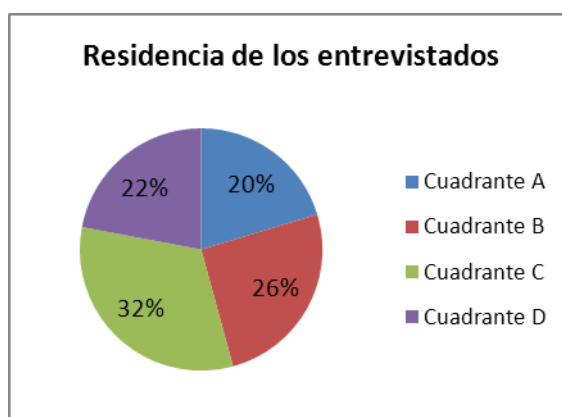
un equilibrio en el que aparece una importante diversidad de grupos etarios en cada categoría. Se presentan algunas particularidades interesantes de señalar y de tener en cuenta, en la categoría Nacidos en Mérida sin padres en la ciudad sólo se reportan casos del grupo B 18-28 años, tres para ser exactos, mientras los casos de registrados del grupo F 62 o más se ubicaron en la categoría No nacidos en la ciudad.

Distribución de los entrevistados en el territorio

Respecto de la distribución de la muestra en al ámbito geográfico y el lugar de residencia, se configuró con base al siguiente esquema por cuadrantes: se consideró como centro de conexión de los cuadrantes el punto ubicado en el viaducto Miranda con el Mercado Principal, quedando los cuadrantes A y B en lo que llamaríamos la parte de arriba de la ciudad o también un especie de “zona norte”, en el que se tomó A para indicar el sector noreste, aun cuando esto no se corresponde en modo riguroso con la orientación real del Norte sobre la ciudad, pero a los efectos de los imaginarios revisados en pruebas pilotos dio resultados satisfactorios. Descartamos la división por parroquias y otros sistemas de ordenamiento político-territorial que no nos dieron resultados por cuanto la población maneja otros referentes de ubicación en el contexto de la metodología de las entrevistas. En este mismo sentido el sector B quedó señalando el lado noroeste de la ciudad, los cuadrantes C y D denotaron el Sur, quedando C en el suroeste y D en al sureste. Los cuadrantes B y C se ubican a la margen oeste del Río Albarregas y los cuadrantes A y D integran la margen este del mismo. Así mismo, el viaducto Miranda funciona de elemento urbano para marcar los límites entre cuadrantes y simplificar la ubicación de la residencia de los entrevistados.



Con este marco referencial los resultados generales obtenidos se muestran en el gráfico siguiente:



Cuadrante A: Ubicado al “noreste” de la ciudad conformó el 20% de nuestra muestra, se incluyen en este cuadrante la población cercana al viaducto Miranda y subiendo en dirección norte por las avenidas 2, 3, 4 y Don Tulio Febres, continua hasta el casco central de la ciudad y sectores más allá de la meseta de la ciudad, así como algunos casos de Tabay los cuales, aun cuando no pertenecen al Municipio Libertador, fueron considerados dado que pertenecen al área metropolitana de Mérida y cuya participación no se quiso descartar. De igual modo este cuadrante reportó una de las dos mayores frecuencias de jóvenes del estrato etario B de 18-28 años, cercana al 60% de los entrevistados del cuadrante. En cuanto a sexo se concentra aquí el 17% de los hombres entrevistados y el 23% de las mujeres.

Cuadrante B: Ubicado al “noroeste” de la ciudad, arrojó el 26% de la muestra, se ubican en este cuadrante sectores como los Chorros de Milla, La hechicera, La Milagrosa, Santa Ana, la

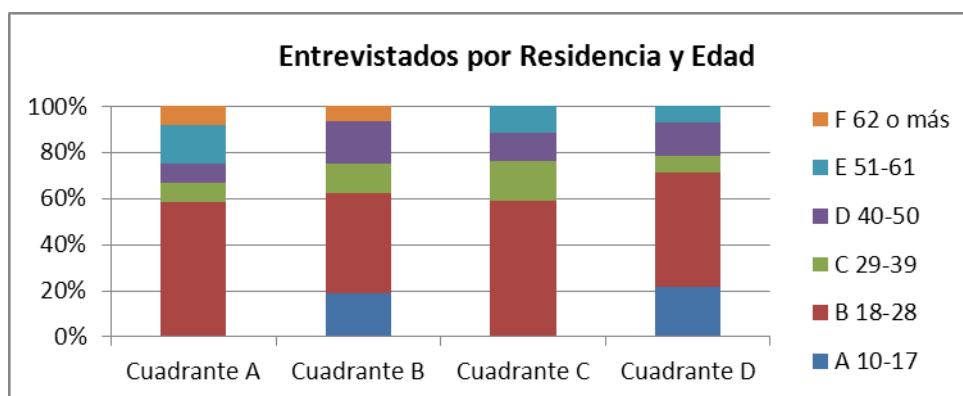
Av. Las Américas desde el viaducto hacia el norte, asimismo la Av. Los Próceres parte alta, entre otros. La concentración de población entrevistadas en relación a sexo fue del 28% de los hombres y el 27% mujeres. Una muestra heterogénea respecto de los grupos etarios y al igual que los demás la mayor frecuencia la presenta el grupo B-18-28, se presentan jóvenes del grupo A 10-17 y un número importante de entrevistas dentro del grupo D 40-50 años, también se observan en este sector las pocas entrevistas logradas del grupo etario F 62 o más años.

Cuadrante C: Ubicado al “suroeste” de la ciudad concentra el mayor porcentaje de entrevistados de la muestra con un 32%. Este sector corresponde al sector más poblado de la ciudad el cual según nuestra división se inicia en la Av. Las Américas desde el Mercado Principal hacia la parte baja de la ciudad, queda conformada por un grupo numeroso de residencias multifamiliares así como urbanizaciones de alta concentración de población, de igual modo se extiende hacia la parte baja de la Av. Los Próceres, los tres niveles del sector la Pedregosa (baja, media y alta). La conformación respecto del sexo de la población entrevistada aquí arroja el 24% de los hombres y el 33% de las mujeres del total de la muestra. Se concentra en este sector el segundo mayor número entrevistas de jóvenes del grupo B 18-28 años. Igualmente se observó un significativo número de personas del grupo E 51-61 años.

Cuadrante D: Ubicado al “sureste” de la ciudad, reporta dentro de su configuración sectores populosos como la Av. 16 de Septiembre y el conjunto de barrios del entorno, sectores con equipamiento de edificios de la administración pública en torno a la Av. Urdaneta, así mismo baja hacia las urbanizaciones Las Tapias, La Mara, La Mata y sectores de la parte de baja de la meseta de la ciudad como El Chama, El Chamita y el Arenal. Se presentan en el muestreo de este sector algunas personas de Ejido y al igual que los casos de extremo norte a la ciudad encontrados en el sector A (de Tabay y sectores aledaños) estos no son descartados por las implicaciones del área metropolitana. En cuanto a la distribución por sexo se concentra en este sector el 31% de los hombres y el 17% de las mujeres del total entrevistado. Respecto de los grupos etarios se presenta heterogéneo se mantiene la predominancia del grupo B 18-28 con presencia importante de jóvenes del grupo A 10-17 y la ausencia del grupo F 62 o más años.

Tabla de sexo y residencia:

Cuadrantes	Hombres	Mujeres
A	17%	23%
B	28%	27%
C	24%	33%
D	31%	17%



2.- Obras de arte público de la ciudad y el conocimiento del público sobre las mismas

Del Parque Albarregas

Al preguntar ¿Conoce las obras de Arte que están cercanas al Río Albarregas? La tendencia se marca desde el conocimiento de “algunas de las obras” hacia “no conozco ninguna obra del Parque Albarregas”, se observa el reconocimiento de dos piezas que se encuentran ubicadas frente al Mercado Principal, del resto de las piezas que conforman este conjunto no se registraron señalamientos que contradigan la tendencia.

En el análisis por sexo destaca un mayor desconocimiento de las piezas de este conjunto por parte de la mujer, sin embargo vale señalar que en ambos sexos la tendencia va desde “Algunas de las obras” hacia “No conozco ninguna obra del Parque Albarregas”, en el caso de la mujer se puede asociar a parámetros de seguridad ya que los entornos del parque han sido tomados por mendigos, vándalos o drogadictos. El sexo masculino como conjunto presenta frecuencias de respuesta proporcionales particularmente entre los segmentos

“Algunas obras”, “Muy pocas” y “No conozco ninguna...”, en las mujeres se mantiene el mismo principio solo que se polariza entre “Algunas obras” y “No conozco ninguna”.

Al preguntar ¿Cuál considera la obra más significativa y por qué? Se observan algunas respuestas que validan y ratifican las anteriores observaciones. Sólo se presentaron 14 respuesta efectivas (14/59), de las cuales sólo 9 están correctamente asociadas al conjunto de las obras del Parque Albarregas y cinco respuestas señalan obras que no forman parte del grupo. Evidenciando difusa percepción e identificación de las obras ubicadas en el parque o incluso la ubicación o existencia del parque en sí mismo más allá de las obras de arte que contiene.

Las obras más señaladas en este conjunto son las del López Chirico, Víctor Valera y la de reciente ubicación firmada por Adela/Miguel Tarnawiecki, vale recalcar que la reciente instalación de esta última pieza se encuentra registrada en los comentarios dada la ubicada cercana a la Av. las Américas.

Se observa un gran desconocimiento de las obras de este parque. Los señalamientos de estas obras como hemos dicho corresponden más a su ubicación cercana a la Av. Las Américas y el acceso al público y visibilidad que a niveles interacción con las obras. El patente abandono del parque por parte de las instituciones públicas aparece como los elementos más criticados.

De la Universidad de Los Andes

Al preguntar ¿Conoce las obras de Arte público ubicadas dentro de los espacios de la ULA? La mayor frecuencia de respuesta se ubica en la opción b) La gran mayoría de las obras, así mismo la línea de tendencia es bastante marcada y se inclina hacia un nivel medio de reconocimiento del grupo. El conocimiento de las obras de arte en los espacios público de la ULA se manifiesta de manera clara, en ninguno de los sexos se presenta por debajo del 80%. Así mismo, en ninguno de los grupos etarios el desconocimiento de las obras es superior al 40%, sólo en el grupo A 10-17 años se observa más de un 30%, el más alto desconocimiento el cual se atribuye a la poca vinculación con los espacios universitarios. Este grupo de obras es altamente reconocido por los universitarios graduados y estudiantes universitarios entrevistados.

Al interrogar ¿Cuál considera la obra más significativa y por qué? Se observa la identificación efectiva del grupo como conjunto, esto se debe fundamentalmente por su delimitación espacial dentro de los espacios de la universidad. Aparecen algunas piezas con

notables frecuencias de señalamientos y esto se establece por las piezas que no por los nombres de los autores, a saber: Manuel de La Fuente, Oscar García, José Luís Guerrero, Carlos Zerpa y Rafael Barrios, luego aparecen las obras de Zapata, Jorge Zerep, Adela/Miguel Tarnawiecki y Enrico Armas.

Se exponen como razones para indicar estas obras su adaptación a los espacios respecto a su escala, formas, color, fuerza expresiva, simbolismo y sus condiciones generales para ser utilizados como hitos o puntos de encuentro o referencia.

En el caso de “Alma Cosmográfica” de Manuel de La Fuente se presentan interpretaciones relacionadas con temas ecológicos, como por ejemplo: “Es el sufrimiento de la raza humana por destruir el propio mundo” o “Es un mensaje de lo que hace y no hace el ser humano en el planeta”.

En el caso de “Despertares” conocida como “La Gorda”, con alta valoración por la comunidad universitaria de la Facultad de Ingeniería, aparecen afectos y sentidos vinculados a lo maternal, recogen expresiones como “se deja querer” o “los estudiantes se sientan sobre ella, la abrazan y hasta la besan”.

Así mismo, la obra “Alma Cosmográfica” de Manuel de La Fuente aparece en todos los estratos etarios, esto responde a su ubicación fronteriza entre el núcleo la Liria y la Av. Las Américas. La obra “Despertares” de Oscar García y “Alma Cosmográfica” de Manuel de La Fuente aparecen con mayor frecuencia en el grupo B 18-28, esto está relacionado a la conformación de este grupo por estudiantes universitarios vinculados a la comunidad universitaria de la ULA. En el grupo C 29-39 aparece “Alma Cosmográfica” de Manuel de La Fuente señalada con un 60% dentro del 100% del grupo. En los otros grupos se observa un equilibrio homogéneo.

De los monumentos y obras conmemorativas de la ciudad de Mérida

Al preguntar **¿Conoce los monumentos y estatuas de Mérida?** La línea de tendencia de respuesta se marca favorable hacia un reconocimiento de las obras del grupo, ubicándose la mayor frecuencia de respuesta en c) Algunos de los monumentos y esculturas. En segundo

lugar d) Muy pocas. Se observa precaución y se expone la gran cantidad que se presentan de estos en la ciudad, las cuales estimamos supera el centenar de ellas.

El análisis por sexo muestra una tendencia que va desde conocer “muy pocos” elevándose hacia “la gran mayoría”. La opción de respuesta con mayor frecuencia en hombres y mujeres fue la opción c) Algunos de los monumentos y esculturas.

Cuando observamos este segmento el resultado de los grupos etarios tienden a repetir la tendencia general, es decir la opción “c) Algunas de las obras”. Esta opción presenta algunas particularidades:

En el grupo A 10-17, se ve disminuida y las opciones de respuestas se polarizan entre b) La gran mayoría de los monumentos y esculturas y e) No conozco ninguna.

En el grupo C 29-39, se observa igualmente disminuida la opción c) y es superada por la opción d), es decir que este grupo la mayor frecuencia fue “Muy pocas”, esto se vincula a los elementos de rechazo que fueron detectados mediante las interrogantes vinculadas al tipo de arte que le gustaría que la ciudad adquiriese.

Al interrogar sobre **¿Cuál considera la obra más significativa y por qué?** Se observa el reconocimiento del modelo simbólico convencional del monumento, esto es a través de señalamientos históricos, personajes locales y leyendas locales. La pieza con mayor frecuencia es el ecuestre de Bolívar en el centro de la ciudad. En segundo lugar las Heroínas y el monumento en homenaje a Domingo Peña: “Los Conquistadores del pico Bolívar”, conocido como el parque “La burra”. En tercer lugar se observan las Cinco Águilas Blancas erigidas en homenaje a Don Tulio Febres Cordero en la vuelta de Lola. Otro factor señalado fue la relación de los emplazamientos de las obras con el impacto sobre los nombres del sector inmediato.

El ecuestre de bolívar es señalado en un 70% dentro del sexo femenino. Las Cinco Águilas Blancas presenta una selección por mujeres de un 66%. Los señalamientos relacionados con el monumento “La columna” se encuentre registrado como un señalamiento 100% masculino, es decir el 100% de los que mencionaron esta obra fueron hombres, junto a esto resalta que la expresión “Primer monumento erigido al libertador”.

En el grupo E 52-61 años, se señaló con bastante frecuencia el ecuestre de Juan Rodríguez Suarez. Grupo D 40-50 se presenta muy heterogéneo y difuso, no presenta repetición de selección de monumento, valga decir se observa como el grupo más heterogéneo en sus señalamientos de las obras. En el grupo C 29-39 vale especial mención los señalamientos de razones de tipo personal para la definición de los monumentos seleccionados.

En el grupo B 18-28 se observa la mayor frecuencia en Ns/Nc, en algunos casos manifiestan poco agrado por este grupo de piezas artísticas. En el grupo A 10-17 se repite la condición de poco agrado por los monumentos y se señala, en segundo lugar de frecuencia por debajo de Ns/Nc, a la Plaza Bolívar y su monumento, más por sus connotaciones de punto de encuentro que por señalamientos de otro tipo.

Del *Graffiti* y el arte callejero

¿Conoce obras de *Graffiti* o arte callejero como el estencil y otros? La tendencia de conocimiento de estas obras es fuerte, la mayor opción de respuesta seleccionada fue a) sí, sí se conocen del *Graffiti* y el arte callejero. Así mismo, las respuestas negativas se presentaron fundamentalmente al no poder señalar alguna obra en particular. En el grupo etario C 29-39 años, se observa una predominante manifestación de desconocimiento de las obras de *Graffiti* o arte callejero, estencil u otros, el desconocimiento de este grupo está aproximado al 60%, evidenciado por la frecuencia de respuestas de b) No y c) Ns/Nc.

Al preguntar ¿De estos cual considera la obra más significativa y por qué? Se destacan muy pocas obras por su significado o contenido, en forma general se señalaron los relacionados con la ecología y con las formas creativas, el uso del color y las técnica del espray. El más señalado en forma específica y particular fue una pieza de corte más bien publicitario o de corte de campaña social ubicado en el viaducto Miranda, está acompañado del texto “No más violencia” y la imagen de un toro muerto por faena taurina, está asociado a la actividad anti-taurina propia de Mérida. Así mismo fueron señalados en modo genérico algunos espacios con contenidos de grafiti, espacios tales como: Av. Los Próceres, Av. Universidad, Av. Las Américas (A la altura de la Urb. Humboldt) y en centro de la ciudad la calle los de la Av. 4 y la Av. 5.

Del teatro y las artes temporales

Al preguntar ¿Ha presenciado obras de teatro, danzas contemporáneas o similares en las calles? En términos relativos la opción sí quedó con un 53%. En el análisis por género, el grupo de las mujeres dan los datos más elevados en cuanto a señalar que no han presenciado obras de teatro, danzas contemporáneas o similares en las calles de Mérida, cuando menos así lo manifestaron en la entrevista.

Las categorías A 10-17 y B 18-28 presentan los valores más elevados de manifestación de desconocimiento de obras de teatro, danzas contemporáneas o similares en las calles de Mérida.

Al preguntar ¿De estas cuál considera la obra más significativa y por qué? fueron señalados como escenario para este tipo de obras los espacios del centro de la ciudad. Se presenta poca permanencia en la memoria de elementos como el título de las obras y los grupos que los representan. Se señalan nombres claves como Merisol León, DANZA-T, Trujillo Teatro, Danzas Típicas, teatros infantiles, las estatuas vivientes, entre otros, los que recordaron estos datos enunciaron algún tipo de vinculación con el grupo o con la actividad cultural en cuestión.

3.- De la opinión sobre las inter-acciones que se generan con las obras de arte en el espacio público de la ciudad de Mérida

Al preguntar ¿De qué manera considera usted que las personas se relacionan con el arte en las calles de la ciudad? Las opciones de respuesta más frecuentes estuvieron representadas por las categorías c) Usándolas como punto de referencia para encontrar una dirección y d) Usándolas para fotografiarse, quedando con la mayor parte la respuesta d).

Se observa una estratificación de 4 segmentos que se integran por pares de respuesta, en atención a la similitud en los rangos de los porcentajes, dada la frecuencia de respuesta observada, esto es: en un primer nivel se presenta el par de las opciones c y d, en las cuales los entrevistados señalan interacciones asociadas a cómo las personas interactúan para fotografiarse con las obras y en segundo lugar usándolas como punto de referencia para encontrar direcciones. Luego se observa un segundo nivel con otro par de respuestas en el que se presentan las opciones a) Usándolas como un espacio de esparcimiento familiar y e)

Usándolas para conocer y educarse, es decir señalan la interacción de las obras para el esparcimiento familiar y para conocer y educarse, en alusión directa a los monumentos sobre los hechos históricos o personajes célebres. Se observa un tercer segmento igualmente par, en este caso son opciones diferenciadas, por un lado se señala que las usan como objetos de contemplación y en la otra opción se señala que las interacciones son ganadas por la indiferencia de las personas ante las obras. Por último se observan los dos niveles más bajos de respuesta, las opciones f) Usándolas para realizar actos vandálicos y g) Usándolas de tiro al blanco, le disparan con armas de fuego, en las que se señalan las interacciones de actos vandálicos y poco cívicos reconocidos o señalados con poca frecuencia en las entrevistas.

Muy pocas variaciones sustanciales en cuanto al análisis por sexo, se observa que en los hombres la frecuencia de respuesta recae sobre la categoría de uso como punto de referencia, mientras que las mujeres la frecuencia dominante se evidencian en el uso para fotografiarse con ellas.

En cuanto al análisis etario, a más edad del grupo la opción de uso para esparcimiento familiar se incrementa en términos relativos, a menos edad esta categoría se reduce. La opción de respuesta b) Usándolas como objetos de contemplación, referida a las interacciones propias de la contemplación, presenta un comportamiento inverso a la categoría antedicha, en este caso a mayor edad en el grupo etario menor es la frecuencia de respuestas de esta categoría.

Al preguntar cómo evalúa la actividad de las personas que realizan graffiti en Mérida, ¿cuál de las siguientes opiniones seleccionaría usted?

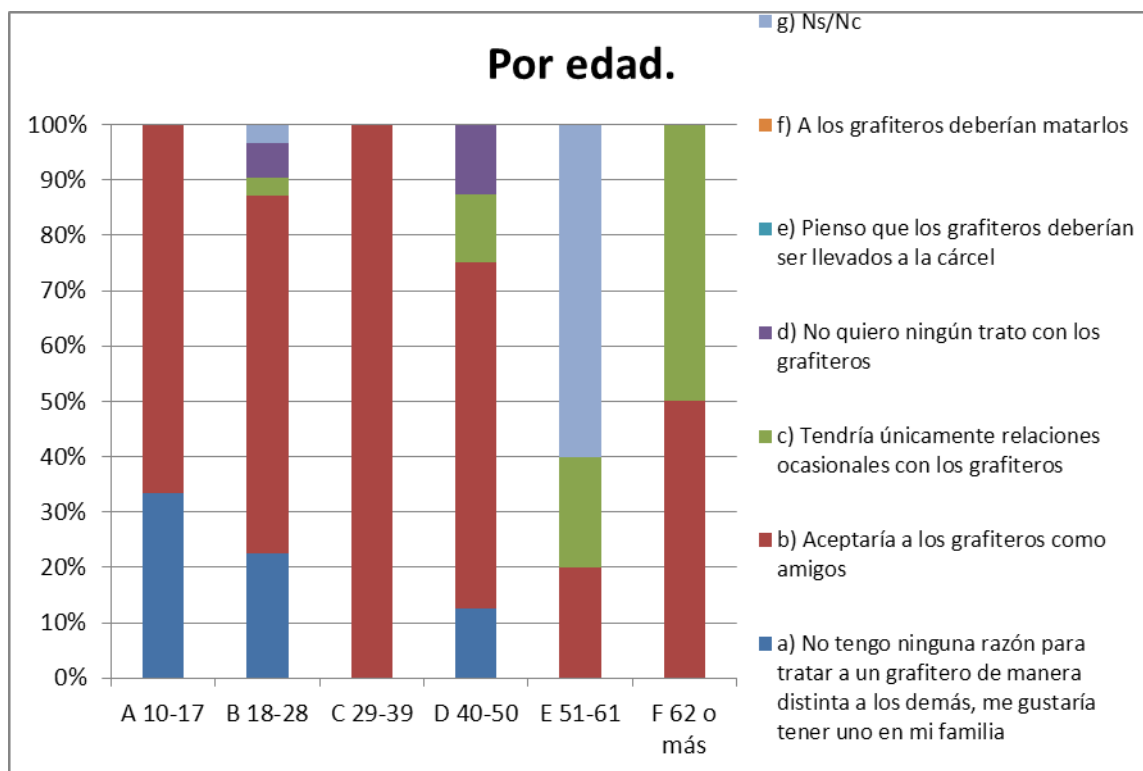
- a) No tengo ninguna razón para tratar a un grafitero de manera distinta a los demás, me gustaría tener uno en mi familia
- b) Aceptaría a los grafiteros como amigos
- c) Tendría únicamente relaciones ocasionales con los grafiteros
- d) No quiero ningún trato con los grafiteros
- e) Pienso que los grafiteros deberían ser llevados a la cárcel
- f) A los grafiteros deberían matarlos
- g) Ns/Nc

La práctica del graffiti aparece en forma absoluta y relativa como aceptada, no presenta indicaciones de rechazo fuertes. El mayor número de respuestas se ubicó en la opción b)

Aceptaría a los grafiteros como amigos, la segunda opción de respuesta más señalada fue la opción a) No tengo ninguna razón para tratar a un grafitero de manera distinta a los demás, me gustaría tener uno en mi familia. Los niveles de rechazo se encuentran presentes y se observan en las opciones de respuesta c y d, el número de estas respuestas es muy bajo y de igual modo el nivel de tolerancia se presenta comedido/prudente. Las opciones de rechazo más radicales representadas para su selección se ubican en las opciones e y f, estas no presentaron registros efectivos. La opción de respuesta g) No sabe o no contestó, quedó registrada con un 7%.

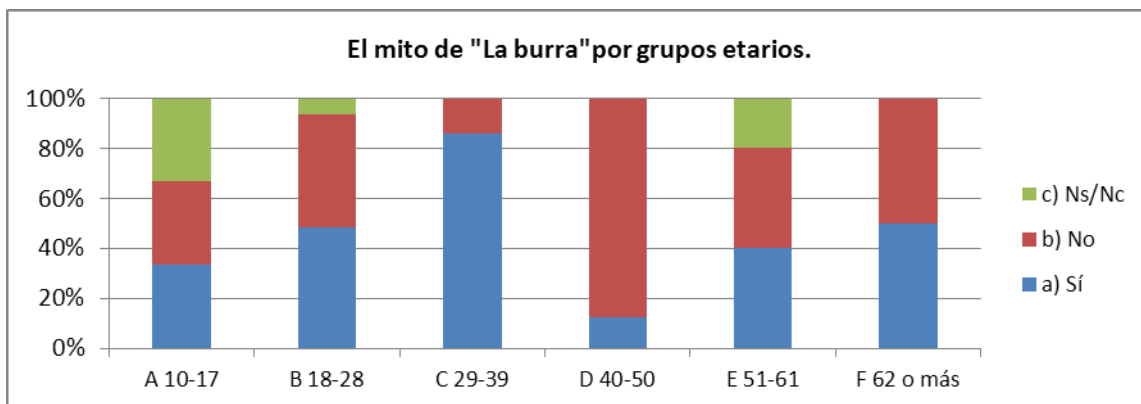
En los hombres se observan presente la opción d) No quiero ningún trato con grafiteros, lo que nos da elementos para ratificar que es una aceptación condicionada y la opción c) Tendría únicamente relaciones ocasionales con grafiteros con mayor frecuencia que en las mujeres, esto plantea un particular factor de tolerancia moderada en el sexo masculino, no descartamos la intolerancia en el sexo femenino.

El grupo C 29-39 presenta una respuesta absoluta tomando la categoría b) aceptaría a los grafiteros como amigos, esta es una tendencia unánime en el estrato. Se puede observar en la gráfica la forma en la que a menor edad posee el estrato mayor es la tolerancia y mientras más edad la tolerancia se va disminuyendo, pero sin llegar a niveles fuertes de rechazo.



Al preguntar sobre si ¿Sabía que existía el mito de que antes del grado no se debía montar la escultura de “la burra” porque el que lo hacía no se graduaba? De los que respondieron la pregunta el 50% conocía el mito y el 50% no, sólo cinco personas no respondieron el ítem. En el análisis por sexo se observan proporciones iguales, en las que con un dato más los hombres superan a las mujeres.

En el análisis de los estratos, se observa en los estratos c) 29-39 y d) 40-50 unas relación de resultados contrastante, aparece proporcionalmente invertidas las opciones de respuestas registradas, en estas el estrato c) la tendencia abrumadora se inclina a un conocimiento del mito, mientras que en el estrato d) se registra una inclinación similar hacia el desconocimiento. Esto denota un giro en el crecimiento de la tendencia en la que se observa cómo desde el estrato a) al estrato c) se presenta una tendencia relativa de incremento en el conocimiento del mito, teniendo su punto más alto en c) y a partir del estrato d) se observa un mayor desconocimiento del mito, esto pudiera tener una explicación en la data de colocación del monumento fechada para el año 1973, es decir cerca de 38 años instalado en el imaginario urbano.



Al preguntar **¿Conoce otra creencia similar asociada a una obra de arte público?** Aparece con recurrente frecuencia, en el estrato b) 18-28 años, en los estudiantes universitarios, el reporte de un mito similar relacionado con la obra de Cruz Díez denominada “Fisicromía” y ubicada en las adyacencias de la facultad de ciencias. Se hace referencia a que si un estudiante atraviesa por la parte central la composición circular de la obra “Fisicromía” de Cruz Díez, se corre suerte similar a la de montarse en la burra antes del grado, es decir no se gradúa quien haga el recorrido por dicho recorrido.

Aparece el señalamiento de que en las tradicionales caravanas de los grados académicos se debe ir a montarse en la burra y tomarse una foto, junto a ello se señalan los accidentes relacionados con la festividad, caídas de la burra y caídas en el barranco adyacente.

De la Plaza de Milla, se reportan chistes y algunos relatos sobre enamorados no relacionados a mitos en particular, pero por pintoresco lo retomamos aquí, se señalan los elementos esféricos que circundan el monumento, conocidas como “las bolas” de la Plaza de Milla, de las cuales se han añadido los señalamientos de “La Plaza de las seis bolas” haciendo alusión directa a los testículos del Prócer, esto es un juego numérico dado que sólo existen 4 elementos esféricos en el monumento.

4.- De los deseos de la población para con las obras.

Al indagar respecto de la afirmación: De las obras de arte en las calles de la ciudad me gusta comprender de qué se tratan y no quedarme sin entender nada.

Entre a) De acuerdo totalmente y b) De acuerdo en ciertos aspectos suman un 92%, denotando un acuerdo entre total o parcial sobre el hecho de que gustaría comprender de qué se trata y no quedarse sin entender las obras. En el análisis por sexo no aparecen diferencias y se mantiene la tendencia general. En el análisis por grupos etarios el grupo A 10-17 manifiesta la mayor tasa de indecisión. El grupo B) 18-28 presenta indecisión baja y un acuerdo mayoritario con las opciones de respuesta a) y b). No se presentan elementos significativos de desacuerdo, una persona en el grupo A 10-17 y una en D 40-50. Algunas personas complementaron la respuesta indicando que se dedicaban a disfrutarlas no a comprenderlas.

Al indagar sobre la afirmación: Las obras de arte en las calles son una oferta de entretenimiento y distracción para nuestra sociedad, no es necesario comprenderlas todas.

El resultado general arrojó un 68% de la frecuencia de respuesta se manifestó en acuerdo total o parcial con el enunciado. Un 20% se manifestó en desacuerdo total o parcial con el enunciado. El 12% restante se ubica entre indeciso y No sabe/No contestó.

El análisis por sexo plantea que cerca de un 75% de las mujeres concuerda total o parcialmente con el enunciado, mientras que en los hombres se quedan por debajo del 60% y acumulan sus respuestas en un acuerdo con ciertos aspectos del enunciado, así mismo se observa en los hombres una mayor frecuencia de indecisos y en desacuerdo con el enunciado.

El análisis de los estratos etarios muestra al estrato A 10-17 con la más alta frecuencia de indecisos. Los estratos B 18-28 y c) 29-39 son los únicos que presentan expresiones de desacuerdo total, en frecuencias muy bajas en términos absolutos y relativos.

Al indagar sobre: Habitualmente ante una obra de arte en la calle

Se les presentaron las siguientes opciones:

a) Me detengo, observo e intento comprenderla, b) Me detengo, participo como pueda aun cuando no entienda nada, c) Me tomo una foto en el sitio, d) Si no la comprendo no me detengo, e) Nunca las entiendo me retiro, la esquivo o la ignoro y f) Ns/Nc.

Un 54% señaló la categoría a). Entre la opción a) y b) suman 78%, en ambas se manifiestan la participación y manifiestan procesos de abordaje de la comprensión de las obras. A esto sumamos un 12% que manifiesta la opción d) Si no la comprendo no me detengo. El 10% restante se reparte entre las opciones c), e) y Ns/Nc.

En el análisis por sexo se mantiene la tendencia general, sin embargo se observa cómo la opción d) Si no la comprendo no me detengo, aparece con mayor frecuencia en los hombres. En caso de las mujeres hace contraste con lo anterior, el hecho de aceptar participar aun cuando no comprenda, se observa en mayor frecuencia en las mujeres, esto denotado por la opción b) me detengo, participo como pueda aun cuando no entienda nada.

En los estratos a) y b) se observan manifestaciones de no detenerse si no se comprende la obra, esta expresión no aparece en ninguna de los otros estratos. En los otros estratos se mantiene la tendencia general con predominio de las opciones a) y b). En el estrato C) se observa la proporción más baja en las opciones A) y B), en la cual estas dos opciones que son predominantes en el resto en esta sólo alcanzan poco más del 50% entre ambas.

5.- De las lecturas e interpretaciones que se generan a partir de las obras.

Al preguntar ¿Qué obra de arte de la ciudad diría que es de fácil interpretación?

Se obtuvo lo siguiente:

- 1.- Ecuestre de Bolívar (Emilio Gariboldi, 1930)
- 2.- Cinco Águilas Blancas (Ramón Albornoz 2001-actual, en sustitución de las de 1997).
- 3.- Despecho (Carlos Zerpa) conocida como “Corazón partido”.
- 4.- Charlie Chaplin (Fidias de La Fuente, 1990)
- 5.- Parque de Los Conquistadores del Pico Bolívar (Gaetano Parise Mannarino, 1973), mejor conocido como “Parque de la burra”.

Al profundizar sobre las anteriores, preguntamos ¿Cuál es su interpretación de dicha obra?

Los resultados fueron los siguientes:

1.- Ecuestre de Bolívar: Las expresiones se presentaron asociadas al valor histórico del personaje y a la significación de su obra y labor en el proceso independentista de Venezuela. Esto se denota en expresiones como: “homenaje al padre de la patria”, “Bolívar icono de la venezolanidad”, “historia y los ideales del venezolano” y “homenaje al libertador”, entre otras.

2.- Cinco Águilas Blancas: El significado de la obra se asoció a los picos del estado Mérida y a la obra de Tulio Febres Cordero. En forma muy escasa se asoció como un homenaje al escritor, la tendencia se inclinó a la relación con la naturaleza en el sentido de la obra literaria. Nota: La obra actual fue realizada en el 2001 por Ramón Albornoz e instaladas en la redoma de la Vuelta de Lola en el año 2004 (fuente entrevista con el fundidor Adam Vergara 2011), sin embargo las piezas actuales sustituyen a las piezas instaladas inicialmente en fecha cercana al 1999 y de autor no registrado hasta el momento de esta nota.

3.- Corazón Partido: Asociada a los problemas en el amor y el desamor, popularmente llamado “mal de amor”.

4.- La de Charlie Chaplin: Se percibe como un recuerdo de la obra de Chaplin, un homenaje al artista y al cine.

5.- Parque de los Conquistadores: Se percibe como un homenaje a la tenacidad y especialmente a las metas difíciles, de ello se desprende el ritual de los estudiantes de bachillerato y universitarios de subirse a la “burra” una vez culminada la carrera junto a las caravanas y otros mitos ya señalados.

Al preguntar ¿En cuales elementos de esa obra se explica su interpretación?

Las respuestas fueron:

1.- Ecuestre de Bolívar: Sorprende el hecho que no son señalados elementos simbólicos que se encuentran presentes en la misma, las respuestas estuvieron asociadas a los índices históricos de los entrevistados, a la tradición y al contexto espacial de la obra y su ubicación

en el centro de la ciudad, rodeada de los edificios del poder civil, religioso y legislativo. La iconicidad de la pieza es reconocida como valiosa pero no se resalta en especial o particular ningún elemento, excepcionalmente se menciona el caballo como elemento clave de la interpretación.

2.- Cinco Águilas Blancas: No se señalaron aquí el número o la diferencia de las alturas de las águilas en la sintaxis compositiva. En el mismo modo que en el caso anterior el conocimiento popular del texto literario, precedente a la obra, determinó por parte del entrevistado su interpretación más que los elementos existentes en el monumento.

3.- Corazón Partido: En este caso, es significativo señalar que los entrevistados señalan elementos existentes en la obra tales como la forma del corazón, las espinas, el rayo y el color rojo. A partir de estos elementos se sustentan las argumentaciones de las interpretaciones.

4.- La de Charlie Chaplin: Como en los casos 1 y 2, se hace uso del conocimiento previo y en algunos casos de la iconicidad de la obra a fin de sustentar las interpretaciones. Se hacen escasos señalamientos de elementos presentes en la obra tales como el sombrero y el bastón.

5.- Parque de los Conquistadores: Se sustenta fundamentalmente en los rituales de las caravanas y su parada obligatoria en el parque para subirse a la “la burra”, los personajes que representan, si bien son conocidos y se encuentran en el imaginario de los entrevistados no son presentados con fuerza argumentativa o como piso para la interpretación.

Nota: En los estratos etarios más altos (c, d, e y f) se observa mayor capacidad de análisis de las obras y las relaciones de los elementos, también se evidencia una forma discursiva de las interpretaciones mucho más elaborada y fundamentalmente lógicas, más que lo observado en los estratos etarios menores (a y b), con algunas notables excepciones. Se señala a los monumentos conmemorativos mayoritariamente, esto se asocia a la alta iconicidad y su vinculación a los elementos históricos conocidos o lo que según los promotores de los monumentos son convenientes que la población conozca, esto se refuerza por los temas tratados, la ubicación y la sintaxis de las obras.

Al preguntar ¿Qué obra de arte de la ciudad diría que es difícil interpretar?

Se señaló la obra de Manuel de La Fuente, “Alma Cosmográfica” (acero corten y bronce, año 2000), ubicada en la entrada de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales (FACES), esto se señala especialmente en los grupos etarios c), b) y a).

En menor frecuencia se señala la Obra de Hugo López Chírco ubicada frente al Mercado Principal, por generalidad las obras de la Faces, con particularidad se señala la obra “Vertical dislocado” de Rafael Barrios.

Los grafitis en el mismo modo general son señalados como de difícil interpretación y son acusados de “afear” los lugares.

Al preguntar: Mencione una obra de arte de la ciudad que usted considere como:

No se observaron tendencias fuertes o destacables, las respuestas son alternadas y superpuestas, las mismas piezas son señaladas en categorías diferentes e incluso opuestas. Los casos de “la burra”, “Corazón rojo” o “La gorda” de ingeniería son señaladas reiterativamente en categorías incluso opuestas como las más bella vs la más fea, el mejor mensaje vs el peor mensaje. Considerando lo anterior presentamos los resultados por mayor frecuencia en la categorización:

- a.- El mejor mensaje: Ecuestre de Bolívar
- b.- El peor mensaje: Corazón Rojo
- c.- La más querida: “La Burra”
- f.- La más bella: Despertares “La Gorda”
- h.- La más fea: Tanques, ubicados frente al CC Las Tapias.

Al preguntar: Consideras que las obras de Arte de la ciudad de Mérida son:

a) Fáciles de comprender, b) Algunas son fáciles de comprender, c) Algunas son difíciles de comprender, d) Difíciles de comprender, o e) No sabe/No contestó

Un 10% consideró que son fáciles, el 53% se acumula en la opción de respuesta b) como la mayor opción de respuesta. La opción c), presenta la segunda mayor frecuencia con un 20%, sólo un 3% las considera difíciles de comprender y un 14% No sabe/No contestó.

En el análisis por sexo la opción b) Algunas son fáciles de comprender, es la más frecuente en ambos géneros. Sólo en el género femenino se presenta la opción d) Difíciles de comprender.

El estrato D 40-50 presenta la mayor diversidad y heterogeneidad de tendencias.

6.- La opinión del público sobre las obras.

De los monumentos conmemorativos de la ciudad de Mérida

Calidad de los monumentos

Entre las opciones de a) alta calidad y b) de regular a buena suman un total de 70%. Un 27% se ubica entre C) Regular y d) De regular a mal. Un 3% No sabe/No contestó.

En cuanto a sexo, para ambos la mayor opción de respuesta es la b) de regular a buena, esta percepción es de mayor frecuencia para los hombres.

La mayor heterogeneidad en percepción de calidad de los monumentos está en el estrato etario B 18-28 años. En los estratos B 18-28 y E 51-61 se presentan opiniones de mala calidad respecto de los monumentos. Se observa que en la medida en que se sube de estrato la percepción de calidad va haciéndose más exigente.

Visitas de los monumentos

Un 36% coincide con que la opción a) muchas visitas del público, un 27% la opción de muchas visitas y un 22% las de regular. La tendencia es a percibir los monumentos como muy visitados.

La percepción por sexo presenta que la mayor opción en el género masculino es la a) muchas visitas del público. El género femenino se observa heterogéneo con proporción predominante hacia la percepción de la tendencia hacia muchas visitas del público.

En el análisis por grupos etarios se observa una tendencia similar hacia una percepción de muchas visitas. Se observa heterogeneidad y sólo en el caso del estrato B) 18-29 se señala que se observan pocas visitas, aunque en muy baja frecuencia.

Comprensión de los monumentos

La comprensión de los monumentos en términos relativos es percibida de regular a fácil. Se observa el mayor porcentaje en la categoría b) De regular a fácil con un 41%.

El análisis por sexo presenta una percepción con una leve tendencia en el sentido en el que los hombres dicen percibir la comprensión de los monumentos con mayor facilidad que en el

caso de las mujeres. En el sexo femenino se observa la presencia de algunas percepciones de la categoría d) De regular a difícil, sin embargo no afecta la tendencia ya que la proporción se inclina a percibir con facilidad la comprensión de los monumentos conmemorativos.

El análisis por grupos etarios presenta una división entre los estratos a, b y c con relación a los d, e y f, en los primeros se observan las categorías c) regular comprensión de los monumentos, mientras que en los niveles de más edad la tendencia es notable hacia una fácil comprensión.

De las expresiones como el *Graffiti* y el arte callejero en Mérida

Calidad de las expresiones como el grafiti y el arte callejero en Mérida

Un 75% de los entrevistados ubican la calidad de los grafitis y el arte callejero de la ciudad de Mérida entre las categorías b) De regular a buena y c) Regular. Un 20% entre d) De regular a mala y e) Mala calidad. La tendencia general está de regula a buena.

En el análisis por sexo se mantiene la tendencia general, sin embargo es de destacar una diferencia pequeña en la cual se observa una mayor percepción de la opción e) Mala calidad en las respuestas dadas por el sexo masculino, con relación a la misma opción en las mujeres. En los hombres las opciones b y c tienen proporciones iguales, mientras que en las mujeres la opción b es la respuesta más frecuente.

En el análisis por estratos etarios, los estratos b 18-28 y d 40-50 presentan heterogeneidad con la mayor diversidad de percepción. El estrato A 10-17 presenta un 60% de percepción de b) De regular a buena, se observa que en la medida en que incrementa la edad se disminuyen las respuestas de la opción b) De regular a buena, lo que es decir que la percepción de la calidad del grafiti se observa en disminución en la medida que los estratos etarios son de mayor edad.

Visitas de las expresiones como el *Graffiti* y el arte callejero en Mérida

La opinión se observa muy dividida, los porcentajes están entre el 3% y el 27%. El mayor número de se concentra en la opción d) De regular a pocas. La segunda mayor opción se ubica en b) De regular a muchas. La tercera opción es la e) Pocas visitas del público. Un 9% No Sabe/No contestó y la menor frecuencia se observa en la a) Muchas visitas del público.

Entre las opciones d) y e) concentran el 49% y un 42% entre a),b) y c), lo que marca una tendencia hacia la parte baja de las frecuencia de visitas.

Por sexo se mantiene la tendencia de los resultados en la general y se observa que el mayor número de respuestas de la opción f) No sabe/No contestó se ubica en el género masculino.

En el análisis por grupos etarios el estrato D 40-50 presenta la heterogeneidad completa, presentando todas las opciones de respuestas. En los estratos A) y B) se observa poca frecuencia de la opción e) Pocas visitas del público, en la medida en que se incrementa la edad se incrementa la percepción que marca la tendencia hacia la parte baja de las frecuencia de visitas.

Comprensión de las expresiones como el *Graffiti* y el arte callejero en Mérida

De las opciones propuestas la que obtuvo menor elección fue la a) Fácil comprensión (7%). La propuesta con mayor frecuencia fue la b) De regular a fácil (27%), después de esta se encuentra la opción c) Regular (26%). Las opciones d) De regular a difícil y e) Difícil comprensión (15% cada una) y luego la opción f) No sabe/No contestó (10%). La tendencia se inclina hacia una comprensión entre regular y de regular a fácil.

En el análisis por género se observa la misma tendencia general y una equilibrada homogeneidad. En los hombres se observa un mayor número de respuestas en la opción e) difícil comprensión en comparación con las mujeres.

En el análisis por grupos etarios aparece una primera observación la opción de respuesta a) Fácil comprensión sólo aparece en el estrato B 18-28. Siguiendo este mismo patrón se observa que el estrato A 10-17 no expone dificultades de interpretación siendo el único grupo que presenta esta condición, a partir del grupo B hacia arriba aparece la opción de respuesta e) Difícil comprensión. En los grupos A 10-17 y B 18-28 la tendencia es hacia una comprensión entre regular y fácil, mientras que en los grupos C 29-39, D 40-50, E 51-61 y F 62 o más la tendencia se inclina al lado contrario, es decir entre regular a difícil.

De las obras de arte del Río Albarregas:

Calidad De las obras de arte del Río Albarregas

En el análisis general por frecuencia de respuestas se observa un 41% respondió la opción f) No sabe/No contestó, un 22% se inclina por la opción b) De buena calidad, 19% en la opción c) Regular, un 13% la opción a) Alta calidad, un 3% la opción e) Mala calidad y un 2% la opción d) De regular a mala. En el 59% que dio respuesta la tendencia la marca la opción b) De regular a buena, sin embargo es considerable el número de respuestas en la opción f) Ns/Nc, de lo cual apuntala el desconocimiento del grupo de obras por parte del público.

En el análisis por sexo se observa que el mayor número de respuestas f) No sabe/No contestó lo aportan los hombres. De igual modo la opinión de los hombres se inclina hacia las opciones de a) y b) con predominancia a la opción b), mientras que en las mujeres las opciones a), b) y c) se observan en igualdad de proporción, así mismo entre hombres y mujeres son las mujeres las que más señalan la opción a) Alta calidad.

En el análisis por grupos etarios se observa que el grupo E 51-61 tiene, en términos relativos, el nivel más alto en la opción a) Alta calidad. Así mismo el grupo D 40-50, en términos relativos, tiene el mayor número de respuestas de la opción f) Ns/Nc, esta opción de respuesta no es informada en los grupos siguientes (E 51-61 y F 62 o más) pero sí en todos los anteriores (A 10-17, B 18-28 y C 29-39). En el resto se observa la tendencia general ubicada entre c) Regular y b) De regular a buena.

6.4.2.- Visitas De las obras de arte del Río Albarregas

Un 44% se inclinó por la opción f) No sabe/No contestó, un 17% marcó la opción e) Pocas visitas del público, un 15% la opción c) Regular, un 14% la opción b) De regular a muchas, un 8% la opción d) De regular a pocas y el restante 2% respondió la opción a) Muchas visitas del público. La tendencia la marca la opción e) Pocas visitas del público, es de considerar el alto número de frecuencia que selecciona la opción f) Ns/Nc.

Se observa que los hombres son los únicos que presentaron la opción de repuesta a) muchas visitas del público, en este género la opción e) pocas visitas del público es la que marca la tendencia, siempre después de f) Ns/Nc. En las mujeres las opciones b) De regular a pocas, c)

Regular y e) pocas visitas del público se presentan equitativamente proporcional, la opción con menos frecuencia en las mujeres es la d) De regular a pocas.

En el análisis de los grupos etarios se observa que el grupo B 18-28 es el único que registra la opción de respuesta a) muchas visitas del público, y por lo observado en el análisis por género se deduce que son los hombres del grupo. El grupo D 41-51 en términos relativos tiene el mayor nivel de respuestas f) Ns/Nc.

6.4.3.- Comprensión De las obras de arte del Río Albarregas

Un 42% f) Ns/Nc, un 22% b) De regular a fácil, un 22% c) Regular, un 5% a) Fácil comprensión, un 5% e) Difícil comprensión y un 4% d) De regular a difícil comprensión. Después de f) Ns/Nc la tendencia la marcan las opciones b) De regular a fácil y c) Regular. Vale recordar que en este mismo estudio se ha observado como los entrevistados han manifestado el poco conocimiento de este grupo de obras, en tal sentido parte de esto es atribuible a las pocas que ha sido señaladas y reconocidas en este conjunto de obras (Chirico, Víctor Valera y Adela/Miguel Tarnawiecki).

En los hombres la mayor frecuencia de respuesta se ubica en la opción b) De regular a fácil. En las mujeres la predominante es la opción c) Regular. Vale recordar que en ambos casos la repuesta f) Ns/Nc se ubicó cerca del 50%.

El grupo etario D 40-50 es el que presenta la mayor frecuencia de relativa de respuestas en la opción f) Ns/Nc. Las opciones de b) De regular a fácil y c) Regular predominan por sobre el 50% en los grupos A 10-17, C 29-39 y E 51-61. Solo en los grupos B 18-28 y E 51-61 se registran respuestas en la opción a) Fácil comprensión.

6.5.- De las obras de arte en los espacios públicos de la Universidad de Los Andes

6.5.1.- Calidad

Un 56% en la opción b) De regular a buena, un 27% en a) Alta Calidad, un 10% en c) Regular, un 5% en f) No sabe/No contestó y un 2% en d) De regular a mala. La tendencia general se ubica en b) De regular a buena.

Las frecuencias de respuestas están muy similares en el análisis por sexo. En la comparación sólo se observa un pequeño margen mayor en las mujeres, ubicado en la opción c) Regular.

La opción b) De regular a buena se mantiene como tendencia dominante en los estratos B 18-28, C 29-39, D 40-50, E 51-61 y F 62 o más, solo en el estrato A 10-17 la tendencia dominante es a) Alta calidad. Los estratos B 18-28, C 29-39 y D 40-50 concentran las opciones de respuesta f) Ns/Nc.

6.5.2.- Visitas

Un 34% se ubica en la opción b) De regular a muchas, un 34% en c) Regular, un 10% en a) Muchas visitas del público, un 9% en d) De regular a pocas, un 8% en f) No sabe/No contestó y finalmente un 5% en e) Pocas visitas del público. La tendencia se ubica entre las opciones b) y c) las cuales suman entre ambas un 68%.

Los niveles de respuesta mayores en los hombres están ubicados en la opción b) De regular a muchas, mientras en las mujeres la mayor frecuencia se ubica en c) Regular. La categoría más baja la registran las mujeres con e) Pocas visitas del público, cerca de un 10%.

Sólo en los grupos etarios A 10-17 y B 18-28 se registran respuestas en la opción a) Muchas visitas del público. En los grupos etarios A 10-17, B 18-28, C 29-39 y D 40-50 se observa predominancia de la tendencia general entre b) De regular a muchas y c) Regular.

6.5.3.- Comprensión

Un 49% se ubica en b) De regular a fácil, un 24% en c) Regular, un 15% en d) De regular a difícil, un 7% en f) No sabe/No contestó y finalmente un 5% en a) Fácil comprensión. La predominante se ubica en b) De regular a fácil.

En los hombres se ubica la predominante en b) De regular a fácil, al igual que en las mujeres. En los hombres la respuesta c) Regular se observa una importante diferencia con relación a las mujeres, de igual modo en las mujeres la opción d) De regular a difícil posee mayor proporción que en los hombres.

Solo en los grupos A 10-17, B 18-28 y D 40-50 se registra la opción a) Fácil comprensión. La dificultad de comprensión en los registros de la opción de respuesta d) De regular a difícil

aparece en los grupos B 18-28, C 29-39 y E 51-61 en ninguno de los tres grupos supera el 30%.

7.1.- El arte del espacio público debe ser seleccionado por la mayor cantidad de involucrados directos: los artistas, la comunidad del sector, el gobierno local, etc.

Un 54% se ubica en la opción a) De acuerdo totalmente, un 34% en b) de acuerdo en ciertos aspectos y finalmente un 12% en c) Estoy indeciso. No hubo respuesta f) No sabe/No contestó.

En los hombres la opción a) De acuerdo totalmente registra la mayor frecuencia en términos relativos cerca del 60%, incluso por sobre la respuesta de esta misma opción en las mujeres registrada en un 50%.

En los estratos se mantiene la tendencia general. En los grupos etarios B 18-28 y E 51-61 la opción de respuesta a) De acuerdo totalmente registra hasta un 60%. Se observa un incremento de la respuesta a) en la medida que se incrementa la edad.

7.2.- Cual es el tipo de arte de la ciudad que más le gusta:

Un 33,5% marca la tendencia en la opción b) Obras de arte moderno y contemporáneo, luego un 17% en a) monumentos históricos y conmemorativos, un 17% en c) Grafitis y similares, un 15% en d) Teatro y similares y un 1% No sabe/No contestó.

Por sexo se mantiene la predominancia en b) Obras de arte moderno y contemporáneo, se observa una significativa superioridad de esta elección en el sexo femenino en comparación a los hombres. En la opción de respuesta a) Monumentos históricos y conmemorativos los hombres acumulan mayor preferencia que las mujeres.

En el análisis por grupos etarios las tendencias se hacen dinámicas y diversas oscilando entre Grafiti para los más jóvenes, arte moderno y contemporáneo para los intermedios y monumentos para los mayores, quedando como sigue:

En el grupo A 10-17 se observan en igual proporción la preferencia por c) Grafitis y similares y b) Obras de arte moderno y contemporáneo.

En el grupo B 18-28 la predominancia se ubica en b) Obras de arte moderno y contemporáneo.

En C 29-39 la tendencia se ubica en a) Monumentos históricos y conmemorativos.

En D 40-50 la tendencia se ubica en b) Obras de arte moderno y contemporáneo.

En E 51-61 la tendencia se ubica en a) Monumentos históricos y conmemorativos.

En F 62 o más, la tendencia se ubica en b) Obras de arte moderno y contemporáneo.

7.3.- Las obras de arte en la ciudad no sirven para nada, la gente no sabe de arte, los entes de gobierno no deberían gastar dinero en eso.

La predominante se ubica en 58% en e) desacuerdo totalmente, luego un 22% en d) Desacuerdo en ciertos aspectos, un 12% en b) De acuerdo en ciertos aspectos, un 5% en c) Estoy indeciso y finalmente un 3% en a) De acuerdo totalmente.

La tendencia general se mantiene en la segmentación por sexo, la opción e) Desacuerdo totalmente es el mayor nivel relativo ubicado por sobre el 60% y se observa en las mujeres.

En los estrato etario A 10-17 y B 18-28 se registra la opción a) De acuerdo totalmente. La mayor frecuencia relativa de la opción e) Desacuerdo totalmente la registra el grupo D 40-50. En los grupos A 10-17 y B 18-28 se registra la opción c) Estoy indeciso.

8.1.- Las obras de arte en las calles de la ciudad de Mérida se parecen a las de:

La predominancia se ubica en a.- Caracas con un 23%, en segundo lugar f.- San Cristóbal y en tercer lugar con 11% la opción h.- Trujillo.

Por sexo se observa en hombres una predominancia compartida entre a.- Caracas y f.- San Cristóbal. En las mujeres la tendencia es marcada hacia a.- Caracas. La opción h.- Trujillo registra mayor frecuencia en los hombres.

El los grupos etarios se mantiene la tendencia general. Se observa que la opción de respuesta a.- Caracas, en la medida en que se incrementa la edad va declinando en términos relativos. La opción f.- San Cristóbal mantiene registros proporcionados y constantes en todos los grupos con excepción del grupo f) 62 o más en el cual no aparece seleccionado.

8.2.- Las obras de arte en las calles de la ciudad de Mérida NO se parecen a las de:

En primer lugar aparece a.- Caracas con un 19%, en segundo lugar con 14% i.- Ns/Nc y un empate en el tercer lugar a un 13% cada una entre d.- Barquisimeto y h.- Trujillo.

Por sexo se mantiene la tendencia general a.- Caracas. En las mujeres se registra el mayor número de respuestas i.- Ns/Nc. La opción d.- Barquisimeto registra mayor frecuencia en los hombres que en mujeres.

En el grupo C 29-39 la opción a.- Caracas no se presentaron registros. La opción i.- Ns/Nc en términos relativos se observa en incremento en la medida en que sube la edad del grupo etario. La opción de respuesta d.- Barquisimeto se observa constante, aunque no se presentan registros en el estrato F 62 o más. La opción h.- Trujillo presenta una predominancia en el estrato A 10-17.

10.4.- CD-Room

10.4.1.- Banco de imágenes digital

10.4.2.- Videos