UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA METROPOLITANA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA CONSTRUCCIÓN Y
ORDENAMIENTO TERRITORIAL

EL ARTE Y LA POLÍTICA COMO CONFIGURADORES URBANOS.

De Plaza Dignidad a Plaza de Armas

Sebastián Mella Martínez

SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN

SANTIAGO, 2021

Resumen

La Plaza de Armas es uno de los hitos culturales más importantes dentro de Santiago, es el casco histórico y se destaca por la gran cantidad de patrimonio en su interior, sin embargo, siendo el centro político, social, económico y religioso de la capital, vemos que con el paso del tiempo sigue una misma configuración estética, la cual no se actualiza según los acontecimientos relevantes del país, debido a que las intervenciones permanentes solo pueden realizarse por entes políticos.

En esta investigación se analizarán las formas de arte y su relación con la política desde una mirada crítica y actualizada, mostrando el blanqueamiento de imagen referido a la estética de fachadas y espacio público dentro de la Plaza de Armas. Comparando así el arte establecido y deseado presente en este lugar con el arte que se manifiesta como indeseado, ciudadano y libre que se pueda apreciar en el trayecto de dos puntos en tensión tales como, la Plaza de Armas y Plaza Dignidad, el método escogido será por medio de una entrevista informal in situ, en la ruta que contempla las calles Avenida Libertador Bernardo O'Higgins, José Victorino Lastarria, y Merced hasta la Plaza de Armas.

Debido a los acontecimientos ocurridos en los últimos años, donde se evidencia un nuevo interés en la política manifestado a través del descontento social, se abordará la incidencia de un sujeto que ha sido relegado desde hace mucho tiempo dentro de los espacios más solemnes de la urbe, el ciudadano común, este que habita el entorno urbano y publico que otros configuran para él. De esta manera, se espera reconocer como el arte se presenta como una vía democrática de expresión, la cual es capaz de alterar el paisaje urbano generando cambios en la forma de habitar el espacio.

Palabras clave:

Arte; Arte como expresión política; Arte en el espacio público.

Figura 1. Nube de palabras

Fuente: Elaboración propia.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1 ANTECEDENTES DEL CASO DE ESTUDIO 1
1.1.1 Justificación 4
1.1.2 Planteamiento de la investigación 5
1.1.3 Preguntas de investigación 6
1.1.4 Hipótesis 6
1.1.5 Objetivos 8
2 MARCO TEÓRICO 9
2.1 Arte y política 9
2.1.1 Distintas concepciones de arte 9
2.1.2 Estética, Arte y Política 12
2.2 Arte en el espacio público 15
2.2.1 Significado de espacio público 15
2.2.2 Evolución del arte en el espacio público contemporáneo 17
2.2.3 Referencias de implicaciones sociales en otros lugares al establecer arte en el espacio público. 21
2.3 Implicaciones sociales del arte en el espacio público. 24
2.3.1 Relaciones entre el arte y las personas. 24
2.3.2 Arte ciudadano 25
3 MARCO METODOLÓGICO Y VARIABLES A MEDIR 28
3.1 Conversaciones con transeúntes 28
3.2 Análisis fotográfico 28
3.3 Observación en terreno 28
4 BIBLIOGRAFÍA 29

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Nube de palabras. 2
Figura 2. Plaza de armas de Santiago en 1980 ¡Error! Marcador no definido.
Figura 3. Plaza Italia finales en finales del siglo XIX 3
Figura 4. Plaza de armas de Santiago en la actualidad¡Error! Marcador no definido.
Figura 5. Plaza Italia de Santiago en 2021 3
Figura 6. Centro Gabriela Mistral en 2020 7
Figura 7. "limpieza" de fachada en Centro Gabriela Mistral 2020 7
Figura 8. "Rostros" bustos de personajes históricos importantes, Museo Nacional Bellas Artes. 11
Figura 9. Arte callejero "Perro mata pacos", Santiago de Chile 2020. 11
Figura 10. Escultura de Pablo Picasso, Chicago (EE. UU.), 1967 17
Figura 11. Escultura de Alexander Calder, Montreal (Canadá), 1966 18
Figura 12. Escultura de Richard Serra, Plaza Federal de Nueva York, 1981 18

Figura 13. Proyección imagen sobre el arco de la victoria, Madrid, España, 1991 19
Figura 14. Street art en Nueva York, Estados Unidos,2019. 21
Figura 15. Musas de Filadelfia por Meg Saligman, Washington Square 21
Figura 16. Ilustración "La fe del graffiti" Norman Mailer, Nueva York, 1974. 23

1 Antecedentes del caso de estudio

> “La Plaza de Armas de Santiago correspondiente al kilómetro 0 fue fundada por Pedro de Valdivia en 1541 y delimitada por el Alarife Pedro de Gamboa, primer urbanista de la naciente colonia. Originalmente cumplió la función de campo de entrenamiento militar y centro estratégico del asentamiento español para la expansión de la conquista. Con el correr de los años la plaza se convirtió en el núcleo administrativo, comercial y social de la capital colonial, pues alrededor de ella se construyeron los edificios de las más importantes instituciones de la época” (Consejo de monumentos nacionales de Chile, 2019).

La explanada fue remodelada en 1860 aplicando el concepto de “plaza forestada” que contiene jardines y arboledas (proveniente de Europa). Agregándosele en 1998 y 2000 jardines y pérgolas para un nuevo diseño. En 1986 La plaza de Armas fue declarada zona típica por concentrar numerosas obras monumentales arquitectónicas, civiles y religiosas del siglo XVIII y XIX, realizadas por arquitectos extranjeros importantes de la época. (Consejo de monumentos nacionales de Chile, 2019).

Figura 2. Plaza de armas de Santiago en 1980

Fuente: https://www.enterreno.com

Figura 3. Plaza de armas de Santiago en la actualidad

Fuente: https://conociendochile.cl

Tres siglos después que Gamboa trazara el “plano damero” de la ciudad a fin de organizarla se produjo un caos con las nuevas construcciones y la desregularización que fue ocurriendo, ocasionando un desorden urbanístico. A raíz de esto en 1870 las elites de la época comenzaron un plan de reorganización del entorno urbano, remodelando Santiago, ordenando el trazado y embelleciendo sus espacio.

Para lograr dar respuesta a las aspiraciones de la clase mandante de convertir Santiago “en la ciudad del viejo continente” tomando el modelo de la cultura europea (la que se entendía como civilizada). Debido a esto, a finales de siglo se levantaron una serie d plazas y paseos peatonales, siendo una de estas la llamada Plaza Italia. La cual funcionó como un límite en la ciudad, según De Ramon, ya que desde allí partían los carretones hacia fuera de la ciudad y hasta allí llegaban las cañerías existentes en la época (Retamal, 2019)

La actual Plaza Dignidad, desde entonces cuenta Fernández Domingo “es un punto de paso y comienzo de articulación de flujos urbanos que dirigen hacia la Alameda”. Mas tarde, a principios del siglo XX este estatus se incrementa con las estatuas incorporadas de estilo Neoclásico y los establecimientos universitarios del entorno, sin embargo dice Manzenmayer que “El camino de cintura de Vicuña Mackenna en la mitad del siglo XIX, marginó a los pobres del centro de la ciudad, del ideal de la ciudad bella, del estilo Francés, de la idea del progreso plasmada en la monumentalidad de las obras arquitectónicas y urbanas, entre ellas, el cerro santa Lucía y la finalización del parque Cousiño” (Retamal, 2019).

Actualmente, la “Plaza dignidad” bautizada así luego del estallido, sufrió una resignificación, entregándole el valor de lugar de encuentro y lucha en post de los derechos sociales anhelados, lo que culmino incluso en la salida de la estatua del general Baquedano.

Figura 4. Plaza Italia finales en finales del siglo XIX

Fuente: https://infoinvi.uchilefau.cl

Figura 5. Plaza Italia de Santiago en 2021

Fuente: https://www.meganoticias.cl

1.1.1 Justificación

Debido al creciente cambio que ha experimentado Chile en los últimos 3 años en el área social y política, se busca un motivo de la estaticidad de Plaza de Armas en esta materia y a través del análisis apuntar a la democratización del arte en espacios claves dentro de la ciudad, validando este como un medio de expresión política y configurador del territorio.

Por otro lado, el siguiente análisis busca ser un aporte a la discusión del arte en el espacio público, desde una mirada crítica y actualizada, teniendo en cuenta que el descontento social y político, es un tema transversal, y no responde a un contexto en específico.

Se generará además con un catastro de la diversidad artística y su contexto y a la vez contribuyendo por medio de una entrevista al ciudadano común como método de investigación de carácter mixto (cualitativo y cuantitativo) respecto al conocimiento actual que se tiene sobre gustos, preferencias y valores que proyectan las obras de distinta índole en las personas.

1.1.2 Planteamiento de la investigación

La investigación surge a modo de análisis y critica actualizada al modelo que se replica en distintas ciudades y en específico en Chile, donde los espacios que son símbolos en las principales ciudades solo pueden ser intervenidos por los sujetos de poder, relegados a transmitir solo la visión de unos pocos, esto se denota principalmente en el arte que se impone en la Plaza de Armas de Santiago, siendo esta el núcleo del centro histórico, político y social de la capital.

Luego del estallido social ocurrido tras el 18 de octubre de 2019, comenzó a escribirse un nuevo relato en las paredes de Santiago, donde el descontento, enojo y rencor producidos tras años de injusticias. Llevó a movilizaciones a lo largo del país siendo del centro físico y simbólico la Plaza dignidad, es aquí donde afloró el sentir ciudadano, de que ellos son parte del territorio, por tanto, merecen ser sujetos de acción dentro de este.

De este modo surgió el arte como medio para alcanza un ideal, interviniendo partes de Santiago con, *grafittis*, pinturas, murales, esculturas, etc. Las que representan lo que el poder pretende ocultar, es ahí donde nace el blanqueamiento de imagen, ya que mientras en algunos sectores se intenta recuperar el espacio para lo que llaman tranquilidad y decencia.

Hay otros donde simplemente no se ha permitido el paso de este medio democrático de expresión, el cual no daña y solo busca ser escuchado, entonces, ¿Por qué los entes de poder le tienen tanto miedo? ¿Por qué es visto como vulgar? ¿Por qué no puede ser parte del paisaje de centros importantes aportando diversidad en este tema?

Para efectos de este análisis, cuando se habla de “blanqueamiento de imagen” se refiere a lo que ocurre entre estos dos puntos importantes de Santiago, los cuales se encuentran en tensión debido a su cercanía, y a la contrariedad en la forma de habitar estas.

El recorrido parte desde Plaza dignidad con un sinfín de formas de arte urbano que intervienen el espacio público a la vez que interpelan al ciudadano que pasa por ahí a cuestionarse, la política, a la clase política y su actuar, a medida que se avanza en el recorrido se ve como este va disminuyendo y muchas veces censurando hasta llegar a plaza de armas donde ya es nulo y solo prolifera el arte escultórico colonial que hace alusión a la patria y su conformación.

A partir de este hecho, surge el cuestionamiento de si la conformación del arte en el espacio público debe estar determinada por la ciudadanía o impuesta por el estado, teniendo en cuenta que en las ciudades y la sociedad que las conforman cambian teniendo nuevos requerimientos de representación

constante, es por esto que también es importante preguntarse si, el arte debe ser inamovible como recordatorio constante del pasado y por ende la historia, o este debe cambiar para ser remplazado por lo que represente en ese momento a la sociedad.

1.1.3 Preguntas de investigación

La pregunta principal de esta investigación es ¿Existe dentro de la Plaza de Armas un sesgo político donde las expresiones físicas artístico-culturales representan solo a un sector? La anterior pregunta se complementa con ¿Cómo la censura se expresa en el arte callejero en el recorrido entre estos puntos?

Además, ¿cómo impacta el arte urbano a la organización del espacio público? también se plantea una pregunta secundaria que busca complementar la hipótesis mediante la participación de las personas que habitan estos espacios en la cotidianidad tales como: ¿qué es lo que representa a las personas, un monumento o las expresiones artísticas sociales?

1.1.4 Hipótesis

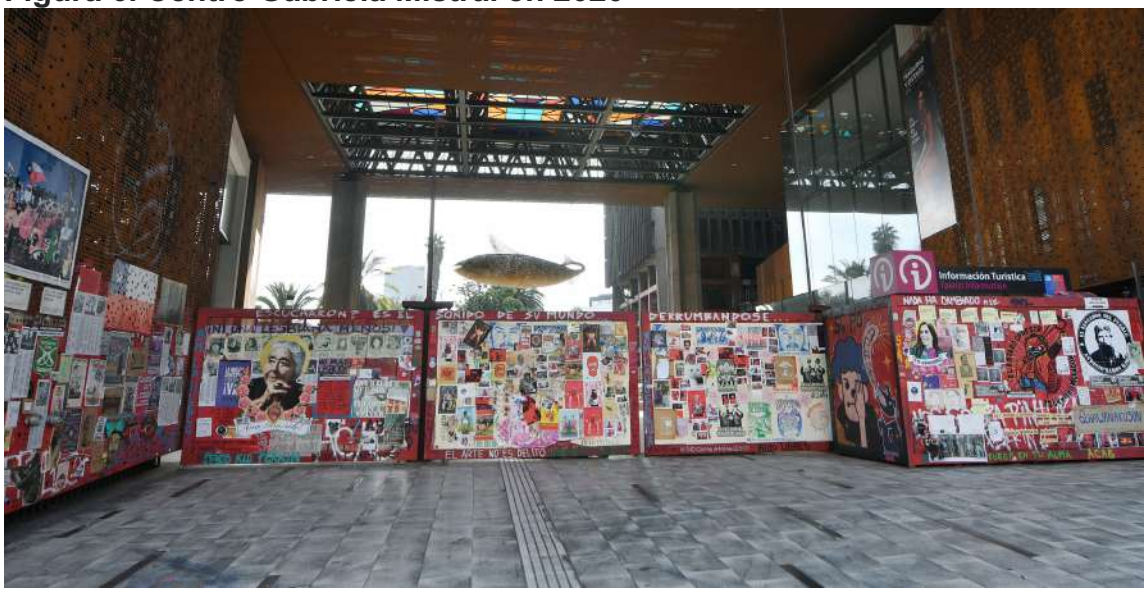
La principal hipótesis es que las extensiones culturales de la Plaza de Armas responden a un blanqueamiento de imagen del Estado, al permitir el arte representativo de un sector político-social como es el arte patrimonialista, referido a esculturas de ciertos personajes de la época colonial conocidos dentro de la historia chilena.

Este arte se aprecia como refinado, limpio y cuidado por la élite dejando al margen las expresiones callejeras por parte de la ciudadanía, esta que es subversiva, la que no es pulcra a sus ojos y representa todas las falencias del Estado en su deber con la sociedad; De esta manera se pretende mostrar al mundo una idea sesgada e idealista del poder del Estado Chileno.

Esto se denota en el trayecto de dos puntos en tensión como son la Plaza de Armas y la actualmente denominada Plaza Dignidad, donde se presume que en el recorrido entre estas comienza a mutar el arte en el espacio público, el cual contempla visiones políticas opuestas donde una intenta subyugar y silenciar a la otra.

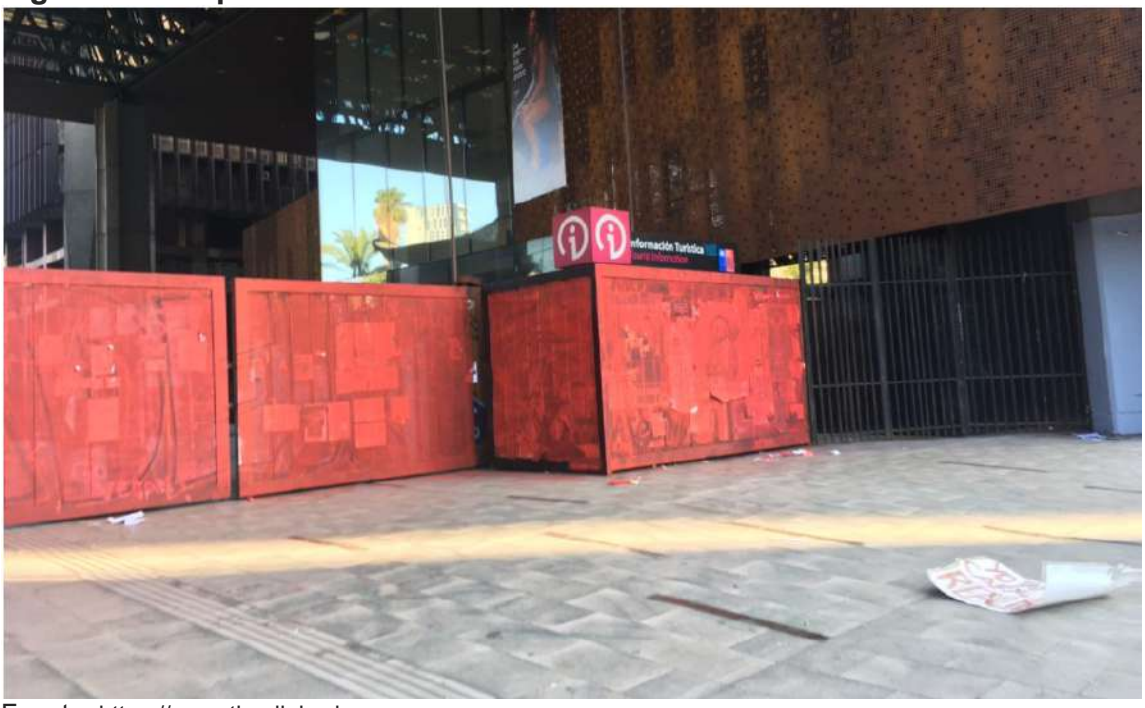
En el sentido de esto último la ciudadanía pretende ser un ente configurador de las formas de vivir el espacio público, ya que comienzan a valorar más su forma de pensar y expresarse desde las vivencias cotidianas de la otra realidad chilena, esto queda en evidencia en el transcurso de los años que culmina con el estallido social, donde dentro de las muchas consignas se interpreta un cambio de los valores tradicionales del ciudadano chileno.

Figura 6. Centro Gabriela Mistral en 2020



Fuente: https://www.theclinic.cl

Figura 7. "Limpieza" de fachada en Centro Gabriela Mistral 2020



Fuente: https://www.theclinic.cl

1.1.5 Objetivos

El objetivo general de esta investigación es analizar las formas de arte y su relación con la política desde una mirada crítica y actualizada, mostrando el blanqueamiento de imagen en el espacio público dentro de la Plaza de Armas.

En complemento el primer objetivo específico será determinar el propósito de las expresiones artístico-sociales y la de índole político- patrimonial y cómo ésta puede configurar el espacio público.

Como segundo específico se indagará las percepciones que tiene la ciudadanía respecto al arte según su orientación política.

2 Marco Teórico

El siguiente marco teórico tiene como objetivo exponer los principales debates teóricos en torno a la relación entre arte en el espacio público y política, entendiendo que este es capaz de configurar el entorno. A continuación se definirán conceptos básico para el desarrollo de esta investigación, los cuales servirán para contextualizar las bases de esta.

2.1 Arte y política

Para poder comprender de mejor manera cómo afecta el arte al territorio, se realizará una descripción a partir de distintas visiones desde el mundo académico para entender las variadas concepciones de arte, además de como esta se vincula con la estética y como es capaz de afectar la esfera política y viceversa.

2.1.1 Distintas concepciones de arte

Para contextualizar los distintos tipos de arte que se abordarán en este análisis se presentarán de manera breve cuatro perspectivas de distintos autores que expondrán sus concepciones de arte para luego exponer cuáles serán las escogidas para el desarrollo de esta investigación.

Primeramente, se partirá sobre el principio básico que para estos autores el arte se subdivide en dos partes, arte culto y arte popular, donde exponen su ideología respecto a cada tipo de arte y el porqué de la existencia de estos.

Bajo la premisa de que existen estos dos tipos de arte, Kaplan (1972) y Cohen (1999) consideran que existe una diferencia marcada en lo que se refiere a ambos.Para Kaplan el arte culto es el definitiva, el arte familiar, cual tiene mayor importancia, existiendo por ende una jerarquía sobre cualquier otro arte, sin embargo, hace la distinción de que puede existir en algunos contextos el arte popular.

Bajo este sentido el autor plantea como verdad irrefutable la existencia de la superioridad entre las artes, a pesar de que desde su perspectiva es superior solo por el hecho de ser familiar y en definitiva, la institución de la familia es una construcción social que puede mutar de muchas maneras, otorgándole valores a otras cosas, los cuales no tienen nada que ver con una percepción en particular.

En complemento, está la perspectiva de Cohen, el cual plantea que estos dos tipos de arte, cada una con su valor, se separaran en base a la clase social que pertenece cada grupo, las que responden a necesidades estéticas permitiendo dentro de su teoría también la jerarquización de una sobre otra. Esta perspectiva implica un poco más de complejización en la significancia de las artes ya que

incorpora la variante de clase social como modo de moldear gustos dentro de las variadas estéticas presentes en las distintas formas de arte.

Por otro lado, está la perspectiva de John Fisher (2001) quien plantea que no existen diferencias claras entre el arte culto y arte popular, “La distinción no es en absoluto clara y la frontera que separa ambas realidades es más lábil de lo que a primera vista aparece, puesto que no es la función que desempeñan lo que diferencia a una de otra, ni tampoco el modo de comportarse del público ante las mismas.” (Castro, 2002, p.433). Con esto se puede interpretar que para Fisher según las “normas” básicas del Mundo del Arte, ambas concepciones responden a dichas normas establecidas de formas similares.

Sin embargo, Novitz (1992) propone que no existe una distinción formal entre el arte popular y arte culto, más bien es un tema de la sociedad que pretende hacer creer que el arte culto es el único arte aceptable, ya que no afecta los intereses de la clase dominante.

Para efectos de esta investigación será recogida la visión de Novitz, el cual en primer lugar divide las artes en dos, arte culto y arte popular, poniendo énfasis en que esto se debe a que no existe una distinción a nivel formal entre los dos tipos de arte, sino que es una distinción social y más que nada de un sector político en específico que quiere sobreponerse sobre el otro, ya sea por motivos de miedo (porque el arte popular critica al arte culto) o porque consideran que no es relevante ese tipo de arte y no puede ser llamado arte.

Sin embargo, no se deja atrás el hecho de que en definitiva es posible que el arte si puede ser subdividido por categorías, en base a las características que pueda tener cada movimiento, pero jamás sobreponer o darle más valor a una por sobre otra, es deber del Estado asegurarse de que ambas se les tome el mismo valor y no se subyuguen entre sí.

Figura 8. "Rostros" bustos de personajes históricos importantes, Museo Nacional Bellas Artes.

Fuente: conociendochile.cl.

Figura 9. Arte callejero "Perro mata pacos", Santiago de Chile 2020.

Fuente: https://mundo.sputniknews.com

2.1.2 Estética, Arte y Política

Para definir las implicaciones y relaciones entre arte y política se presentarán dos perspectivas al respecto las de Jacques Ranciére (2000) y Nelly Richard (2005).

Ranciére primero que todo hace una distinción básica entre policía y política, donde policía es el orden social neutralizado que supone jerarquías y dominancia las cuales permiten que unos sean visibles y otros invisibles, cuando los invisibles pueden salirse del lugar donde han sido reducidos se vuelven visibles es cuando aparece la política la cual es una ruptura en el orden de dominación impuesto por ende apunta hacia la igualdad.

Para Ranciére la esencia de la política es el disenso y no la confrontación de intereses u opiniones, por ende, no hay lugar para los que no tienen parte, es decir, que impone la negación de la política y la supresión de la igualdad. Dentro de esta teoría Ranciére vincula el arte, la estética y la política. Para él la estética no está relacionada con lo bello, para él es una de las formas (la otra es la política) que produce una reconfiguración de los datos sensibles (sensaciones) a partir del disenso, la cual ofrece como experiencia nuevas formas de configuraciones del espacio.

Ranciére también sostiene que existe una estética dentro de la política que reconfigura lo sensible, la cual incide en lo visible y lo invisible, el lenguaje, el ruido, las identidades, espacios y tiempos. De este modo hay también una política de la estética cuando reconfiguran lo sensible por medio de las prácticas y la visibilidad del arte. Estas (arte y política) se vinculan porque ambas dependen de un cierto régimen de identificación. El régimen de identificación del arte define lo que es o no es arte.

El reconoce tres regímenes de identificación, el primero la representación mimética, donde el arte es una imitación, esta obra representa la intención del autor, la cual es captada de manera clara por el público y que lleva por ende un tipo de acción determinada, existiendo así una continuidad entre el autor, la obra y la comunidad, manteniendo una intencionalidad pedagógica hacia los receptores, de este modo se espera que la obra genere un impacto que lleve a la acción del espectador y por consecuencia a la intervención política.

El siguiente régimen es el ético, en el cual la obra se juzga en función del modo de ser de los individuos y la comunidad, esta consiste en la disolución del arte, ya que el arte se trasforma en una forma de vida suprimiendo la singularidad sensible ya que no existe una separación entre arte y vida, por eso no existe el arte como tal si no que meras imágenes.

Finalmente, está el régimen estético el cual trata de una forma sensible heterogénea que se opone a la experiencia ordinaria y por tanto hace una separación al orden policial y de dominación. Esta separación estética libra al arte de todo deber particular ya que sostiene que “la función social del arte consiste en no tener ninguna”: aquí una obra “no pretende nada” (Capasso, Bugnone, 2016, p.127); por tanto, esta niega toda jerarquía de la vida cotidiana.

Por ende, para el filósofo no existe una separación entre arte moderno y postmoderno (arte autónomo y arte que carece de limites) si no entre arte y no arte. Es por esto que, para él, el arte debe ser tan abstracto que produzca un sinfín de interpretaciones diferentes, de manera que no necesita que el autor lo instruya ya que es libre de escoger como interpretarla y como sentirse al respecto.

En el caso de Richard (2005), la autora sostiene como principio básico que en los conflictos políticos nunca es posible saber cómo se va a entretejer las relaciones de poder-contrapoder-nuevo(s) poder(es), ya que no existe una verdad absoluta y originaria.

En este sentido que algo sea anti dominante es el resultado de lo constituido (adentro) y lo constituyente (afuera) las cuales son multiarticuladas, y su diversidad lleva a cambiar la concepción que se tiene de lo “revolucionario” según los contextos en los cuales interviene la crítica política de esta forma Richard afirma que:

> “las insurgencias y rebeliones de lo disconforme que irrumpen o dislocan parcialmente las estructuras de consolidación del orden injustamente antisocial que instauró el neoliberalismo, deben seguir expresando sus reclamos por mayor autonomía participativa para que los “ruidos” que emite ese “desorden democrático” interfieran con cualquier tipo de gobernabilidad que busque hegemonizar lo político.” (Capasso, Bugnone, 2016, p.133)

Cuando Nelly Richard establece una relación entre arte y política, dispone una diferencia entre arte militante y arte de vanguardia, esta dice que el primero es el que pretende ilustrar su compromiso con la realidad política, ya que dinamizada por las fuerzas de transformación social. Este es el arte que se adhiere a la noción de pueblo y hechos político-sociales trascendentales con el fin de que la gente tomara conciencia al respecto, por ende, la obra es un reflejo de la sociedad.

El arte de vanguardia por su parte y definido por Richard (2005) es aquel que busca anticipar el cambio, usando la trasgresión de los patrones estéticos dominantes los cuales se diluyen para operar contra el canon academicista como expresión de un deseo emancipatorio.

Por otra parte, durante el contexto de la dictadura militar chilena, surge lo que ella denomino “la escena avanzada” las cuales son obras disidentes al contexto político, caracterizadas por la utilización del lenguaje a través de metáforas las cuales sobrepasaban la censura, la característica principal de este movimiento fue que reformulo el nexo entre arte y política, cruzando así la frontera entre géneros.

Esta ruptura se relaciona con el intento de reconfigurar articulaciones establecidas gracias a la insubordinación de formas artísticas es capaz de crear imágenes antirrepresivas volviéndose un modo de expresión para las disidencias.

De esta manera según Richard (2013) el arte critico es capaz de activar sentimientos de emancipación en la colectividad sin la necesidad de que la obra entregue alguna respuesta o salvación para el conflicto, ya que este tiene la tarea de desnaturalizar el sentido e ir en contra de las categorías homogéneas.

Esta sostiene que el arte es poderoso en la medida que no actúa comunicativamente como por ejemplo sucede en las consignas políticas, sino más bien cuando explora lenguajes aun no modulados, identidades no finitas y significados entreabiertos (Richard, 2013). Así mismo una obra es crítica cuando se caracteriza por crear modos colectivos de activar el sistema producido entre lo visual con lo político-social para que ambos se desborden mutuamente.

A diferencia de Ranciére el cual sostiene que el arte no puede crear un nosotros al igual que la política, Richard dice que una práctica critica del arte debe “desencantar la mirada” crear rupturas en los mensajes hegemónicos y develar la arbitrariedad de las reglas del poder dominante.

Por su parte cuando ella se refiere a “lo político en el arte designa una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos” (Capasso y Bugnone, 2016, p.141). Ella también dice que no es posible que una obra sea critica en sí misma, ya que necesita del contexto, porque este determina las fronteras que la obra se propone traspasar.

En conclusión se considera que Ranciére encasilla el arte, ya que si no responde a una cierta estética para él no es arte, todo esto bajo el criterio que para ser considerado arte necesita ser abstracto de manera que produzca diferentes sensaciones y opiniones, sin embargo al arte urbano el cual presenta desde el último tiempo una mirada politizada es capaz de generar distintas sensaciones y opiniones pese a que el mensaje sea explicito, ya que tiene el valor de tomar una postura, romper los cánones establecidos y protegidos por la clase de poder.

Lo que se diferencia del arte que Ranciére denomina arte, el cual no tiene función alguna ni tampoco intención de molestar a la clase dominante que en la actualidad está ligada a la política que pasó de ser estética a ser policial, ya que no permite la homogeneidad de escenarios artísticos y pensamientos obligando al ciudadano a buscar escenarios para desarrollarse.

Bajo este criterio esta investigación está más alineada con el pensamiento de Nelly Richard la cual le otorga un valor estético al arte crítico y ciudadano, en medida que este deja el letargo del arte culto, y puede ser usado para generar sentimientos de emancipación al individuo al mismo tiempo que permite una diversidad de formas de arte sin necesidad de academizar este por medio de cánones inamovibles.

2.2 Arte en el espacio público

El ingreso del arte al espacio público con sus distintas variaciones determinó nuevas formas de percibir dicho espacio, donde a raíz de la evolución que sufrió durante el paso de los años fue capaz de configurar el entorno en diversas partes del mundo independientemente de sus diferencias. Por esto es necesario entender que significa espacio público y sus distintas implicaciones.

2.2.1 Significado de espacio público

El espacio público es un espacio sometido a la regulación de la administración pública, la cual se manifiesta a través de normas, leyes y planificaciones urbanas, que según Lefebvre (1974) está ligada estrechamente a las representaciones de poder y del capital.

Por otra parte el espacio público constituido por instituciones y procedimientos permiten al Estado ejercer el poder, en lo que Foucault (2008) llama “gubernamentalidad” la cual se expresa, en la legalidad ejercida por el Estado, por medio de leyes y ordenanzas que regulan la función y accesibilidad de los espacios; la institucionalidad que es la regulación y competencias por parte de la administración del espacio público, la que “aplica las leyes y fija pautas de comportamiento en las personas, ya que este es un espacio compartido y de responsabilidad limitada” (Salinas, Frigerio, 2013, p.32).

Esta también tiene una dimensión sociocultural, ya que el espacio público posee atributos sociales, culturales y políticos, entre los que se generan situaciones de heterogeneidad, conjugando todos los elementos de identificaciones de las personas. Entonces, por medio de la administración pública, o sea el poder, se generan patrones de comportamiento de buenas costumbres y moral.

En el ámbito de las actividades artísticas en estos espacios, la administración está ligada a leyes e iniciativas de planificación urbana, las cuales fomentan la ejecución de un tipo de arte desde la institucionalidad. Osear Navajas (2008) plantea que existen dos tipos de arte público, el primero se configura a través de los años y contribuye a la identidad cultural de la zona, la que posee un alto valor simbólico, y la segunda son las impuestas por los gobiernos o personas que ostentan el poder político, las cuales en general no están sujetas a dialogo social ni comunitario sino más bien a un desarrollo económico, donde a más desarrollo económico, más obras públicas (Salinas, Frigerio, 2013, pag.43).

Ahora bien, en el caso de Chile lo que está ligado al arte en el espacio público, se refiere reiteradas veces al monumento como expresión deseable del arte para la ciudad, ya que, según los gustos de la clase política, son estos los que reflejan valores, historia e identificación cultural, este actuar de cierta manera monumentaliza la ciudad, en busca de un carácter simbólico para esta.

Si un monumento como expresión artística en el espacio público busca una forma de unión en la sensibilidad colectiva, como también conmemorar la historia entregando identificación en el entorno, es natural que se comiencen a volver obsoletos cuando no integran a la comunidad para elegir que símbolos los representan, ignorando el contexto social y cultural que está viviendo la ciudadanía. Marcel Duchamp (2000) planteaba que el arte no puede obviar su contexto, ya que es este el que le otorga todo su significado (Salinas y Frigerio, 2013, p.47).

El hecho de la toma de espacios desde la ciudadanía es sin duda una manera de irreverencia, debido a que se tiene la ilusión de que el espacio público es un lugar por y para la ciudadanía, sin embargo este está sujeto a un poder y administración mayor a todas y todos, por ende el espacio público no es realmente de las personas, convirtiendo los actos que comúnmente se piensan de soberanía, en ilegales, ya que si bien se permite el libre paso por estos lugares, los individuos no tienen la facultad de intervenirlo, siendo la política y sus entidades los verdaderos poseedores y encargados de estos espacios.

Esto lleva a la cuestión de ¿Por qué ocurre esto? ¿Es la falsa promesa de que el Estado velara por la conveniencia de todas y todos respecto a los espacios que debieran ser de los ciudadanos? ¿no tiene más sentido que la política, la cual es la representante del pueblo, por lo menos consulte a ellos mismos como desean intervenir estos espacios simbólicos de la ciudad?, espacios que por cierto debieran responder al sentir de la comunidad y no a representar a un sector.

Estas ideas son un complemento de lo que en la investigación se denomina blanqueamiento dentro del espacio público, ya que esta censura por parte del

Estado está justificada dentro de los marcos de la Ley, puesto que, si bien la gente común habita los espacios, no tienen la facultad para modificarlo.

2.2.2 Evolución del arte en el espacio público contemporáneo

En relación con la evolución que ha tenido el arte público desde hace algunas décadas, podemos decir que el arte público encuentra su primera formulación según Ignacio Szmulewicz (2012) en los años sesenta en Estados Unidos. En primer lugar, la escultura realiza un desplazamiento desde el museo hacia el espacio público (como Picasso y Calder).

Es en este contexto donde se cuestiona el antiguo concepto de monumento, en segundo lugar, este habla sobre la activación de instituciones que fomentarían el espacio público, como*, Services Administration* del *General Sercices administration,* (1963), *Art in Public Places* de la *National Endowment of the art*, (1967) y la *Public Art Fundation* (1977)". (Szmulewicz, 2012, pag.12)

Figura 10. Escultura de Pablo Picasso, Chicago (EE. UU.), 1967

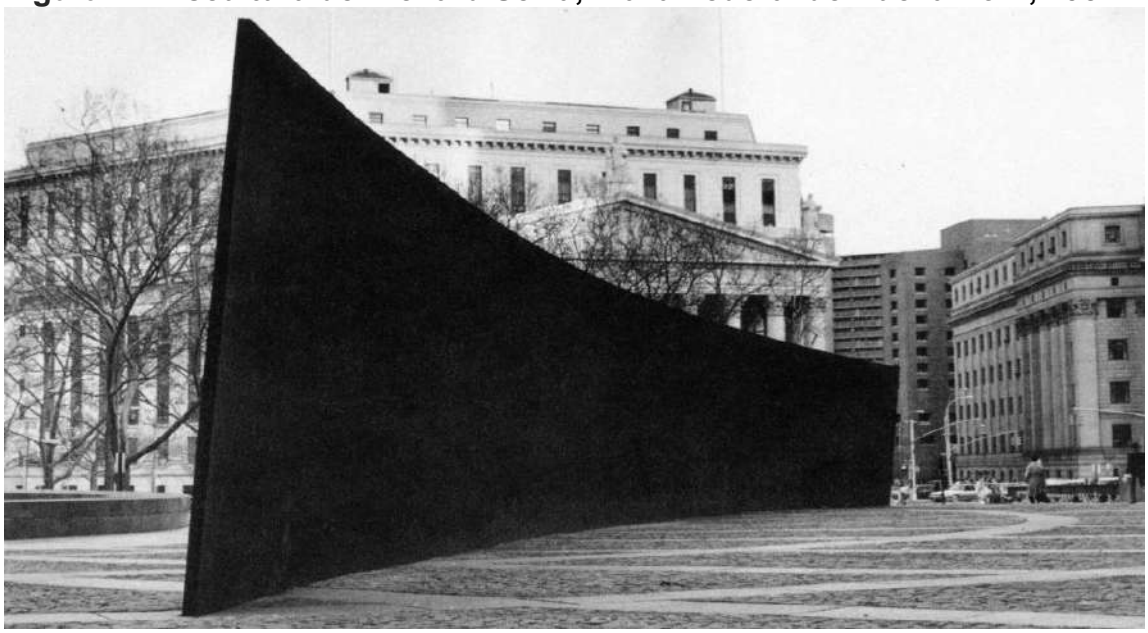
Fuente: https://proceso.hn

Figura 11. Escultura de Alexander Calder, Montreal (Canadá), 1966

Fuente: https://pt.slideshare.net

Como tercer punto se aborda la idea de que, si bien en los noventa es cuando el arte público cobra una mayor relevancia internacional, ya desde los sesenta un grupo de artistas se aboco a la producción de arte en espacios urbanos, estos son Serra, Matta-Clark, Wodiczko, Lin.

Figura 12. Escultura de Richard Serra, Plaza Federal de Nueva York, 1981



Fuente: https://www.alejandradeargos.com

Figura 13. Proyección imagen sobre el arco de la victoria, Madrid, España, 1991

Fuente: http://floresdedurazno.blogspot.com

Después de la década de los cincuenta, el arte público se ve asociado a instituciones, municipios o aparatos del estado que buscaban como objetivo embellecer o enriquecer espacios públicos en las grandes ciudades, las cuales estaban influenciadas por la arquitectura y el urbanismo moderno sumado al avance del sistema capitalista y la nueva tecnología (Szmulewicz, 2012).

Una de las obras pioneras en el ámbito del arte en el espacio público fue la escultura monumental de Alexander Calder, la cual tenía como principal sentido la presencia artística como componente simbólico-social, esta presentaba una autonomía respecto al emplazamiento en el cual se dispuso, debido a esto y a su forma monumental perdió la movilidad lúdica que proporcionaba el artista en sus obras pasadas.

Bajo este contexto el concepto más usado en ese tiempo a la hora de decidir que exhibir en el espacio público, es el “monumento conmemorativo” el cual se entiende como la producción escultórica, cuyo fin es el de introducir un mensaje político, histórico e identitario en la ciudad a partir del lenguaje clásico, las cuales están concebidas para que preserven una autonomía y su proceso, el sentido se haya resuelto desde antes de posicionarlas en su emplazamiento (Szmulewicz, 2012).

Esto llevo a innumerables críticas a mediados de los años setenta debido a la desconexión que existía entre estas esculturas y su emplazamiento (Szmulewicz, 2012).

Miwon Kwon (2004) plantea una segunda expresión de arte público, que busca que la obra supere su condición suplementaria y cumpla una función complementaria con la arquitectura y el urbanismo, de esta manera el artista comienza a considerar el emplazamiento, con la finalidad de que estos ámbitos se vuelven acordes unos con otros "Que las obras de arte público necesitaban ser "apropiadas" al sitio inmediato" (Szmulewicz, 2012, p.15). Aquí según Ignacio Szmulewicz (2012) se produce el primer cruce con los desarrollos del *site-specific* y el *minimal.*

El *site-specific* va a resignificar el papel del espectador en la experiencia de las obras, lo cual sería crucial a la hora de hacer arte público, aun así, la problemática que tuvo este movimiento tiene que ver con la jerarquía que tuvo el trabajo en conjunto, donde para los urbanistas y arquitectos, el artista tiene poco que opinar con respecto a la construcción de los espacios públicos, pero mucho que decir en su embellecimiento (Szmulewicz, 2012).

El autor plantea que entre mediados de los ochenta y comienzos de los noventa el tópico del arte público se volcó hacia los problemas políticos, sociales e identitarios que aquejaban a las grandes ciudades, en este contexto se comenzó a producir formas de hacer arte en el espacio público menos ortodoxas, también teniendo como punto central el dialogo con la comunidad el cual culmino en un nuevo género del arte público el llamado *"community based art".* (Szmulewicz, 2012, p.18).

Todo este proceso y debate ocurrido en torno a como debe ser el arte en el espacio público tiene que ver con la salida del arte del museo, en el cual las obras son consagradas, y su incorporación a la vida urbana donde este trabaja con y desde la ciudad. Por ende, se cuestiona el arte proveniente del "monumento", ya que este es mimético y adormece el potencial que tiene el arte como método de expresión política y de protesta, la cual permite transformar la percepción de la ciudad.

Es por esto que el arte público no puede presentarse de la misma manera que en el museo, ya que, al tratarse de un escenario abierto, este juega con la percepción del espectador masivo y difuso, como dice William Mitchell (1994), "el monumento está asociado a la violencia de la inscripción de un signo ideológico en la ciudad, y a la violencia de los temas representados: batallas y héroes bélicos, es por esto que se busca una manera de hacer arte como memoria pero

de una manera distinta, ligada al contexto en que esta se encuentra y a los actores que la conforman" (Szmulewicz, 2012, pag.30).

2.2.3 Referencias de implicaciones sociales en otros lugares al establecer arte en el espacio público.

Las marcas visuales de las ciudades contemporáneas están constituidas en su mayoría por el arte urbano, callejero o *Street art* dentro de los cuales el grafiti y muralismo son las más significativas, la retórica de los muros está marcados con el signo de los nuevos movimientos sociales y nuevos lenguajes expuestos en la trama urbana, la cual no tiene una estética homogénea y común para definirse como *Street art* más que primar la irreverencia y la libertad artística.

Figura 14. Street art en Nueva York, Estados Unidos, 2019.

Fuente: http://sharingnewyorkcity.com

Figura 15. Musas de Filadelfia por Meg Saligman, Washington Square

Fuente: https://www.discoverphl.com

La libertad de este movimiento permite que sin ser un académico del arte, cualquier persona se puede volver un artista, ya que las estéticas producidas por estos individuos o colectivos ponen en cuestión como ha sido comprendida la ciudad, ya sea desde la arquitectura, sus recorridos o formas, pues este entrega la posibilidad de moldear y transformar la ciudad, ejerciendo su derecho a esta, y a la vez buscando reconocimiento y generando discursos que provienen de distintas maneras de ver el arte las cuales resignifican y constituyen espacios.

Mouffe (2007) expone que: “concibo lo político como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo la política como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político” (Mouffe, 2007, citado en Herrera y Olaya, 2011, párr. 2).

En este sentido el arte urbano, al instalarse en la cotidianeidad e intervenir se convierte en poseedora de una cualidad política, en tanto constituye un espacio para la expresión ciudadana, llamando al antes observador a participar de esta forma de hacer democracia. A continuación, se entregarán referencias de cómo actúa el arte urbano en distintos contextos internacionales:

Nueva York y Filadelfia:

Estos lugares se consideran unas de las urbes donde el arte urbano tuvo una mayor proliferación y complejización y de manera más particular en el grafiti, estas obras tuvieron sus primeras manifestaciones en la década de los sesenta y setenta como parte de la expresión de jóvenes pertenecientes a barrios con influencia latina y afroamericana, quienes encontraron a través de este medio formas de visibilización en el espacio público, las cuales pugnan por la reafirmación de los sujetos y los territorios (Herrera, Olaya, 2011)

El arte callejero y las expresiones físicas por medio de grafitis y murales tienen una amplia trayectoria en la ciudad de San Francisco, donde evidencia las huellas culturales de quienes lo han poblado, donde mediante el trayecto que recorren los visitantes les dan una significancia a lo que pueden apreciar.

El barrio más representativo es *Mission* ubicado en la zona centro-este de la ciudad, donde los colonos españoles fundaron la *Mission* de San Francisco, en la que diversos grupos hispanos han tenido a lo largo del tiempo un arraigo importante. "El barrio es un hervidero de movimientos sociales que luchan por la integración y los derechos de los latinos en EE. UU." (Herrera, Olaya, 2011, párr.1, San Francisco y las huellas del muralismo en el barrio *Mission*).

Desde esta perspectiva no es necesario ser un gran entendido de las artes para poder crearla, ya que las posibilidades que entrega este movimiento produce que el espacio físico público funcione como un lienzo, donde plasman ideales y creencias sociales en base a las vivencias de cada individuo, ahí se encuentra el valor de este tipo de arte, ya que permite la interacción de todo público y todo artista independiente de donde provenga, abandonando el altar impuesto del artista clásico el cual se veía desde su posición como un ser superior dentro de esta disciplina creando distancia y dificultando la posibilidad de hacer comunidad e identidad entorno al arte y el espacio donde esta se exhibe.

Figura 16. Ilustración "La fe del graffiti" Norman Mailer, Nueva York, 1974.

Fuente: Dengerausminds.net

2.3 Implicaciones sociales del arte en el espacio público.

Como se sabe el hecho de la existencia del espacio público implica una relación con las personas que habitan el entorno, debido a esto es importante entender cómo afecta el arte a la ciudadanía y cómo puede ser partícipe de enlace entre estas.

2.3.1 Relaciones entre el arte y las personas.

Se vinculará la relación entre el arte y las personas en base a la visión de tres autores, los cuales categorizan a las personas según el arte que gustan bajo distintos criterios, los que serán abordados y comparados a continuación.

En primer lugar, Gans (1974) separa, en base a una situación socioeconómica y valores estéticos, a cinco tipos de públicos del gusto, "alta cultura, cultura media-alta, cultura media-baja, cultura baja y cultura baja *quasi folk*" (Castro, 2002, pag. 437), donde este sugiere que la diferencia entre arte culto y arte popular está ligada directamente a la situación socioeconómica, por ende, la calidad de gustos del sujeto que observe.

Se infiere que según el pensamiento de Gans, mientras mejor calidad socioeconómica se aspira a un mayor desarrollo cultural (alta cultura), y a medida que la situación económica desciende los gustos estarán asociados al arte popular o la cultura baja.

Al igual que Gans, Bourdieu (1988) separa a los consumidores, en este caso de arte legítimo, en tres grupos del gusto:

> "el gusto legítimo, es decir, el gusto por las obras legítimas, el gusto medio, que reúne las obras menores de las artes mayores y las obras más importantes de las artes menores, y el gusto popular, representado por la elección de obras de música ligera o música culta desvalorizada por la divulgación" (Castro, 2002, pag.437).

Desde esta mirada se entiende que para este autor los gustos son categorizados según la legitimidad y la selectividad que puedan mantener volviendo lo popular en algo desvalorizado.

Ortega (1947) hablaba del arte como un poder social que es separado por dos entes, la mayoría y la minoría, los que entienden y no entienden. Frente a este pensamiento Noel Carroll rechaza la idea de que el arte culto representa solamente a las clases sociales dominantes, ya que no se puede hacer una distinción de artes en base a distinciones de clase.

En este sentido se entiende que si bien existe una cierta homogeneidad en las concepciones de distintas cosas, como el arte que se produce desde el acceso y posición socioeconómica, tampoco es algo verídico encasillar a todo un sector como conocedor de arte culto debido a que existe una diversidad de gustos dentro de cada clase social independiente de la brecha que exista entre estas.

Para efectos de esta investigación el arte no puede ser determinado por una cualidad socioeconómica como dicen Gans y Bordieu, sino que esta cualidad está determinada por las posibilidades que tienen las personas de interactuar con las obras, no por pertenecer a una clase social baja significa que debe gustar solo del arte popular, es la política la que no permite a la sociedad de escasos recursos y educación no tener la oportunidad de aprender e interactuar con obras denominadas como cultas.

Sin embargo, independiente del valor que se le da al conocimiento del arte academicista, el arte está abierto para satisfacer los gustos desde la sensibilidad de cada uno y no por medio de cánones establecidos como arte, por ende el que a alguien no le llame la atención el tipo de obra culta no indica una falta de conocimiento o gusto en el tema (No confundir cultura de adquisición socio económica con posibilidades que te da tu situación socioeconómica para adquirir una obra).

2.3.2 Arte ciudadano

Para hablar sobre el arte ciudadano se debe establecer las implicancias de ser ciudadano.

Es sabido que las sociedades no nacen siendo democráticas, entiéndase democrática como “gobierno del pueblo” (Uranga, 2005), para que esto se lleve a cabo es necesario trabajar e incluso a veces exigirla para lograr un consenso y legitimidad en el conjunto de la sociedad, el hecho de estar constantemente exigiéndola a las clases dominantes crea una crisis política en la actualidad, donde la ciudadanía no se siente representada ni vinculada con su entorno.

Elena Martínez (2004) sostiene que: “gobierno del pueblo significa, un Estado de ciudadanos y ciudadanas plenos. Una forma, sí, de elegir a las autoridades, pero además una forma de organización que garantice los derechos de todos: los derechos civiles (garantías contra la opresión), los derechos políticos (ser parte de las decisiones públicas o colectivas) y los derechos sociales (acceso al bienestar)” (Uranga, 2005, pag.2).

Este debate surge principalmente en los países periféricos por ende más empobrecidos, donde existe una pregunta recurrente de cómo hacer que los

ciudadanos gocen de ser sujetos de derecho y de acción dentro de un Estado democrático, para alcanzar la equidad, donde supuestamente es el Estado el que debe garantizar la producción de igualdades básicas para que los individuos ejerzan su decisión respecto a su propia vida y de su inserción dentro de la sociedad (Uranga, 2005).

José Bernardo Toro (2001) sostiene que:

> "un ciudadano es una persona capaz, en cooperación con otros, de crear o transformar el orden social que ella misma quiere vivir, cumplir y proteger para la dignidad de todos. También agrega que ser ciudadano implica entender que el orden de la sociedad (las leyes, las costumbres, las instituciones, las tradiciones) no es natural; el orden social es un invento, una creación hecha por los hombres y las mujeres de la misma sociedad. Y entender que si ese orden no produce dignidad se puede transformar o crear uno nuevo, en cooperación con otros" (Uranga, 2005, pag.6).

De esta manera el ciudadano tiene la facultad de crear libertad en tanto desee empoderarse y tomar los espacios que le pertenecen.

Bajo esta mirada y comprendiendo que significa realmente lo que es la democracia, se entiende que cuando se habla de que Chile es un país democrático esto se queda meramente en la idea de democracia o escrito en un papel, ya que actualmente y luego del sin fin de corrupción y formas de dominación que ha ejercido este sobre la sociedad, no se puede hablar de un "gobierno del pueblo" siendo cada vez más recurrente ver cómo la gente que ha sido desplazada de la esfera pública busca una reivindicación, tomándose los espacios que tiene a la mano de distintas maneras.

Los momentos donde ha existido una mayor crisis política, como son el golpe de Estado y el Estallido Social demostraron que el ciudadano generalmente busca por medio del arte una voz, y no se habla del arte tradicional, si no el que permite a las personas estar a su alcance, el arte urbano.

En el último tiempo los paisajes de las ciudades más importantes del mundo e incluso las que no, han sido renovados debido al surgimiento de movimientos sociales y artísticos que nacen desde el pueblo y muchas veces desde la marginalidad, los que se avocan principalmente al grafiti y al arte urbano en general. (Villalba, 2011)

Según el autor estos movimientos artístico-callejeros surgieron por la necesidad de expresar, transmitir pensamientos o situaciones que se viven como sociedad,

el hecho de integrar sus elementos en lugares públicos y muy transitados pretende sorprender y emplazar a sus espectadores, los cuales invitan a la lucha social, la crítica política y a la reflexión.

El arte callejero tiene un símil dentro de las vanguardias artísticas con el Dadaísmo ya que este mismo surge de la intención de destruir todos los códigos y sistemas establecidos dentro de la sociedad. Tzara decía en el Manifiesto Dadaísta de 1918: “entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: LA VIDA” (Tzara, 1918, pag.10).

“Este se presenta como una ideología total, como una forma de vivir y como un rechazo absoluto de toda tradición o esquema anterior. El dadaísmo, al igual que el arte urbano, está en contra de la belleza clásica, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento y contra lo universal” (Villalba, 2011, pag.93).

También el dadaísmo utilizaba materiales diversos e innovadores para hacer arte además de collages al igual que en la actualidad, donde en su mayoría se hace uso de imágenes o collages burlándose de la clase política o haciendo una crítica del funcionamiento actual en la ciudad y la sociedad (Villalba, 2011).

Castro (2012) dice respecto al arte urbano que: “Es un hecho social que está asociado con la acción directa de generar una marca en la calle, esta acción puede ser una huella particular que representan una o varias personas, es una subcultura y un estilo de vida para quienes se dedican a él, que ven en esto un medio para buscar emociones y rebelarse de manera sutil, pero a la vez contundente ante una autoridad impuesta” (Gama, León, 2015, pag.356)

En este sentido lo que antes era considerado algo irrisorio y vulgar (Dadaísmo) hoy lo consideramos dentro del arte academicista como una vanguardia, y a pesar de su semejanza con el arte urbano este no es considerado arte que pueda mostrarse como tal en espacios importantes de la ciudad y más bien es desplazado a la marginalidad, incluso volviéndose ilegal.

3 Marco metodológico y variables a medir

Las siguientes variables y metodologías responden a identificar como se manifiesta la política en el arte como medio de control de percepciones de espacios, preguntándose si la presencia de este es consciente para las personas que recorren estos lugares, o si estas están o no conformes con la situación actual de este tema, además de identificar qué sector político a primado en la intervención de la plaza de armas a través de las esculturas presentes en esta.

3.1 Conversaciones con transeúntes

Mediante una conversación informal realizada en diferentes días en un horario determinado la cual será grabada y realizada de manera in situ a personas que recorren diariamente estas partes de Santiago, se buscara crear un perfil para relacionar distintos factores, como el gusto por las distintas obras, la inclinación política, junto con el contexto socio-espacial (donde vive, identificando su condición económica) , a modo de aclarar si el pensamiento sea negativo o positivo respecto a los tipos de arte urbano responden también a una brecha socio-económica y política que va más allá de los meros gustos.

3.2 Análisis fotográfico

Se conformará un sistema de identificación del arte presente en el recorrido entre los puntos en tensión anteriormente mencionados, mediante el registro fotográfico y descripción de las obras se compararán los tipos de arte que puedan ser encontrados en el recorrido contemplando el año y el tipo de arte expresado. Además de esto se generará un catastro para identificar qué sector político instalo cada obra escultural en cuestión durante su periodo de mandato a modo de identificar si existe cierto sesgo político al respecto.

3.3 Observación en terreno

Por medio de la observación a personas que realicen contantemente el trayecto mencionado se realizará un estudio de las reacciones de estas frente a las esculturas y arte urbano en estos espacios, utilizando como método el *time laps,* el cual es capaz de grabar muchas horas en poco tiempo de manera que se pueda concluir como el ciudadano común, dentro de su rutina responde a estas intervenciones en el espacio público.

4 Bibliografía

Aguilera, F. G. (2004). Arte, ciudadanía y espacio público. *On the W@ terfront*, (5), 36-51.

Bugnone, A. (2010). Arte, política y espacio público a fines de los' 60. In *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.

Capasso, V., & Bugnone, A. (2016). Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano. *Hallazgos*, *13*(26), 117-148.

Castro, S. J. (2002). Reivindicación estética del arte popular. Revista de filosofía, 27(2), 431-451.

Chacón-Cervera, J. C., & Cuesta, O. (2013). El grafiti como expresión artística que construye lo político: pluralidad de mundos y percepciones. Una mirada en Bogotá. *Revista nodo*, *7*(14), 65-76.

Consejo de monumentos nacionales de Chile. (2019). *monumentos.gob.cl*. Obtenido de https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/zonas-tipicas/plaza-armas-congreso-nacional-su-entorno

Edward, H. (1968). El arte como segunda realidad. *Convivium*, 81-90.

Fisher, J. (2001): *High Art versus Low Art,* en B. Gaut y D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics, London & New York, Routledge*, pp. 409-421.

Gama-Castro, M. M., & León-Reyes, F. (2016). Bogotá arte urbano o graffiti. Entre la ilegalidad y la forma artística de expresión. *Arte, Individuo y Sociedad*, *28*(2), 355-369.

Garcés, M., & Valdés, A. (1999). Estado del arte de la participación ciudadana en Chile. Documento preliminar para OXFAM-GB. Santiago de Chile.

Geertz, C. (1993). El arte como sistema cultural. *Luego: cuadernos de crítica e investigación*, (24-25), 152-184.

Herrera, M. C., & Olaya, V. (2011). Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. *Nómadas*, (35), 99-116.

Low, S. (2005). Transformaciones del espacio público en la ciudad latinoamericana. *Artículo de investigación). Bifurcaciones*, *5*.

Novitz, D. (1989): *"Ways of Artmaking: The High and the Popular in Art", British Journal of Aesthetics,* 29, pp. 213-229.

Novitz, D. (1992): The Boundaries of Art, Philadelphia, Temple University Press

Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo* (Vol. 8). Cendeac.

Retamal, F., & Retamal, P. (5 de Diciembre de 2019). *latercera.com/culto/2019/12/05/historia-de-plaza-italia-la-invencion-de-un-hito-urbano/*. Obtenido de https://www.latercera.com/culto/2019/12/05/historia-de-plaza-italia-la-invencion-de-un-hito-urbano/

SZmuLEWIcZ, I. (2012). *Fuera del cubo blanco: Lecturas sobre arte público contemporáneo*. Ediciones Metales Pesados.

Tzara, T. (7). *7 MANIFIESTOS DADA*. Trad. de Huberto Alter. Barcelona: Tusquets.