

La Agonía del Arte Urbano

Monográfico Atrio 2



Elena García Gayo
Laura Luque Rodrigo
(eds.)

La Agonía del Arte Urbano

Monográfico Atrio 2

Elena García Gayo
Laura Luque Rodrigo
(eds.)

El Monográfico Atrio 2 se asocia a *Atrio*. Esta revista es una publicación científica del Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, con periodicidad anual y sometida al sistema de revisión por pares. Fue fundada en 1988 (ISSN 0214-8293 y depósito legal SE-10-1989, impresa desde 1988 hasta 2013) con el objetivo de publicar estudios originales e inéditos sobre Patrimonio Cultural e Historia del Arte, con análisis históricos, críticos, estéticos, etc., en cualquier ámbito y época, tanto en España como en Iberoamérica. Está orientada a la comunidad de investigadores/as, docentes y estudiosos/as de estas disciplinas. Se publica en formato electrónico, facilitando el acceso a su contenido bajo la licencia indicada y sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de los artículos.

ISBN: 978-84-09-36627-9



© 2021

Monográfico Atrio

2.º volumen

Dirección de la colección

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Edición

Elena García Gayo (Diputación Provincial de Ciudad Real, España)

Laura Luque Rodrigo (Universidad de Jaén, España)

Comité evaluador

Ismael Amaro Martos (Universidad de Jaén, España)

Darío Cobacho Velasco (Ensayos Urbanos, Valencia y Tarragona, España)

Adris Díaz Fernández (Universidad de Monterrey, México)

Fernando Figueroa Saavedra (Investigador independiente, Madrid, España)

Vanesa Magali Truchado (C-ART-A, Madrid, España)

Keko Martínez (Artista, investigador y docente, Málaga, España)

Diego Ortega Alonso (Agente de Innovación Local Guadalinfo, Bailén, España)

Ramón Pérez Sendra (Artista e investigador, Granada, España)

Anne Puech García (Universidad de Rennes 2, France)

Revisión de las traducciones al inglés

Carlos Usabiaga López (Universiteit Utrecht, Nederland)

Diseño y maquetación

Referencias cruzadas

referencias.maquetacion@gmail.com

Imagen de portada

Elena García Gayo. Fragmento del mural colaborativo de Boa Mistura "Porque sueño no estoy loco" realizado en el Festival Asalto de Zaragoza en 2012.

Fotografías y dibujos

De los/as autores/as, excepto que se especifique por el/la autor/a.

© de los textos e imágenes: los/as autores/as.

© de la edición:

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera Km 1, 41013 Sevilla

E-mail: atrio.revista@gmail.com

Web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio>

ISBN: 978-84-09-36627-9

DOI: <https://doi.org/10.46661/atrio.monog.2>

Materia: B - Arte: aspectos generales y AF - Formas de expresión artística.

2021, Sevilla, España

EQUIPO EDITORIAL ATRIO

Dirección

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría

Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Comité editorial

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)

M.ª del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)

Juan Manuel Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela, España)

Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Periodicidad anual

Inicio de la publicación: 1988

Año de edición: 2021

ISSN: 0214-8293 (versión impresa)

eISSN: 2659-5230 (versión digital)

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Attribution-Non-Commercial-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-NC-SA 4.0).

El Monográfico Atrio 2 se ha financiado a través del V Plan Propio 2018-2020 prorrogado a 2021 por el Vicerrectorado de Investigación, Transferencia y Doctorado de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla).

Atrio. Revista de Historia del Arte cuenta con el sello de calidad FECYT con Mención de Buenas Prácticas Editoriales en Igualdad de Género. Está evaluada en MIAR (ICDS = 6.5), CIRC (grupo B), Erih Plus y Latindex (Catálogo v1.0 (2002 - 2017) con 31 características cumplidas y Catálogo v2.0 (2018 -) con 38 características cumplidas). Además, está catalogada en Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, SUNCAT, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arthistoricum.net y Dulcinea (Color ROMEO: Verde). También se encuentra indexada en PKP index, REDIB, DOAJ, Dialnet, PIO, BASE, ÍndICES CSIC, Regesta Imperia y Recolecta.

Es una publicación sometida al proceso de evaluación de pares, que facilita el acceso a su contenido bajo la licencia indicada, sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de sus textos. Está asociada a *Atrio. Revista de Historia del Arte* (eISSN 2659-5230), disponible en: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

ESTADÍSTICAS DEL MONOGRÁFICO ATRIO 2 (2021)

Equipo editorial

- Comité editorial:
 - Apertura institucional: 55,56%
 - Apertura internacional: 22,22%
- Comité científico:
 - Apertura institucional: 96,77%
 - Apertura internacional: 42,11%

Evaluadores/as

- Número total de evaluadores/as participantes: 9
- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 9 (100,00%)

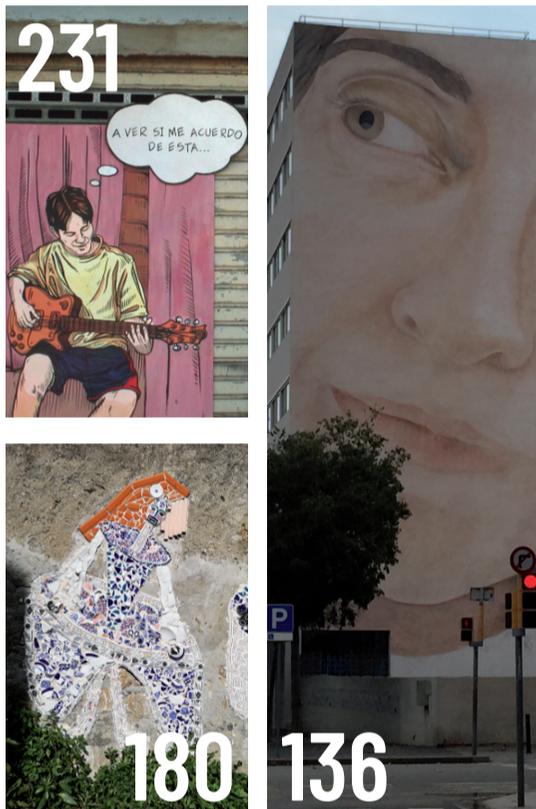
Artículos

- Recibidos y evaluados: 18
- Aceptados y publicados: 10 (55,56%)
 - Rechazados: 8 (44,44%)
- Promedio de días entre el envío y la aceptación o rechazo de los artículos: 111 días

Perfil de los/as autores/as de los artículos publicados

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 10 (90,91%)
- Internos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 1 (9,09%)
 - Nacionales: 8 (72,73%)
 - Las instituciones de los/as autores/as nacionales son las siguientes:
 - Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Galicia (Pontevedra, España)
 - Salesians de Sarrià (Barcelona, España)
 - Universidad de Granada (España)
 - Universidad de Huelva (España)
 - Universidad de Vigo (España)
 - Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España)
 - Internacionales: 3 (27,27%)
 - Las instituciones de los/as autores/as internacionales son las siguientes:
 - Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (Ciudad de México, México)
 - Universidad Central del Ecuador (Quito, Ecuador)
 - Università di Firenze (Italia)

índice



- 7 Prólogo. Agonía del Arte Urbano: Cambios de contexto y derivas de un arte abandonado
Elena García Gayo / Laura Luque Rodrigo

Herramientas para construir un movimiento artístico

- 20 La influencia del Situacionismo en las manifestaciones urbanas actuales: derivas estético-poéticas en las calles y en la red
Sandra Gracia Melero
- 46 Repercusiones del blanqueo selectivo en el Callejón de los Punkis. ¿Anomalía, apropiacionismo o malentendido?
Alberto Santos-Hermo
- 64 La integración del arte urbano en el sistema del arte público en Toscana, Italia
Marta Gómez Ubierna

Diferencias y similitudes de la gestión cultural y entre territorios

- 92 Un lustro de muralismo contemporáneo en Sevilla (2004-2010)
Pablo Navarro Morcillo
- 114 Los efectos de las políticas institucionales en el muralismo contemporáneo de Barcelona
Arantxa Berganzo Ráfols
- 146 El autoritarismo como modelo estético en la escultura pública en la Ciudad de México (2000-2020). Un precedente para otras tipologías artísticas urbanas
Alma Barbosa Sánchez
- 168 Arte urbano, ruina y conservación. Análisis de Las Meninas de Canido
Andrea Fernández Arcos
- 188 El arte urbano como patrimonio del futuro. Análisis patrimonial de la obra de Belin en Linares
Francisco Delgado Chica / Celia Martínez Yáñez

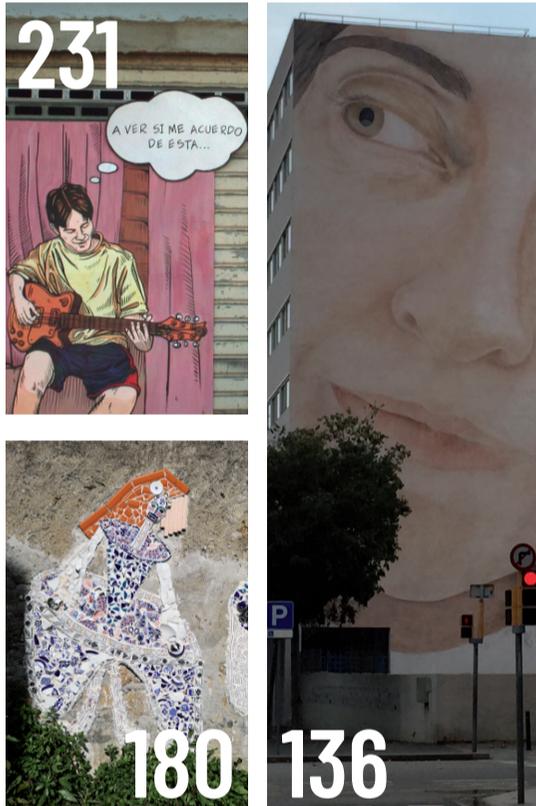
El uso de filtros de calidad y control de distorsiones

- 222 Separación y velocidad. La imagen privada del arte urbano
Kléver Francisco Vásquez Vargas
- 242 La imagen virtual de un patrimonio en constante cambio: la documentación del arte urbano y su contexto
Carmen Moral Ruiz

Curriculum Vitae

- 265 Curriculum Vitae

index



- 7 Prologue. Agony of Urban Art: Changes of Context and Drifts of an Abandoned Art
Elena García Gayo / Laura Luque Rodrigo

Tools to Build an Artistic Movement

- 20 Situationism and its Influence on Contemporary Urban Artistic Manifestations: Poetic and Aesthetic Drifts on the Streets and On-line
Sandra Gracia Melero
- 46 Repercussions of the Selective Removal of Graffiti in Callejón de los Punkis. Anomaly, Appropriationism or Misunderstanding?
Alberto Santos-Hermo
- 64 The Integration of Urban Art into the Public Art System in Tuscany, Italy
Marta Gómez Ubierna

Differences and Similarities in Cultural Management and between Territories

- 92 A Lustrum of Contemporary Muralism in Seville (2004-2010)
Pablo Navarro Morcillo
- 114 The Effects of Institutional Policies on Contemporary Muralism in Barcelona
Arantxa Berganzo Ráfols
- 146 Authoritarianism as an Aesthetic Model in Public Sculpture in Mexico City (2000-2020). A Precedent for other Urban Artistic Typologies
Alma Barbosa Sánchez
- 168 Urban Art, Ruin and Conservation. Analysis of Las Meninas de Canido
Andrea Fernández Arcos
- 188 Urban Art as Heritage of the Future. Heritage Analysis of Belin's Work in Linares
Francisco Delgado Chica / Celia Martínez Yáñez

The Use of Quality Filters and Control of Distortions

- 222 Separation and Speed. The Private Image of Urban Art
Kléver Francisco Vásquez Vargas
- 242 The Virtual Image of a Heritage in Constant Change: the Documentation of Urban Art and its Context
Carmen Moral Ruiz

Curriculum Vitae

- 265 Curriculum Vitae



El autoritarismo como modelo estético en la escultura pública en la Ciudad de México (2000-2020). Un precedente para otras tipologías artísticas urbanas

Authoritarianism as an Aesthetic Model in Public Sculpture in Mexico City (2000-2020). A Precedent for other Urban Artistic Typologies

Alma Barbosa Sánchez

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, Ciudad de México, México

lunatzin@yahoo.com

 0000-0001-5958-7756

Recibido: 28/05/2021 | Aceptado: 14/09/2021

Resumen

Resulta interesante examinar la praxis política de los gobernantes de la Ciudad de México que destinan millones de recursos del erario al financiamiento de obras escultóricas que, a pesar de carecer de cualidades artísticas, emplazan en el espacio público. De ahí que, en la gestión y administración de la estética urbana, los gobernantes adopten una praxis autoritaria, cuando imponen el consumo visual de productos escultóricos sin el consenso de la ciudadanía, el debido proceso de licitación y el dictamen colegiado de los especialistas (urbanistas, historiadores, críticos de arte, artistas). En esta perspectiva, se exponen casos representativos del problema cultural en torno al autoritarismo estético gubernamental, a través de la escultura pública, considerando la evaluación de la crítica de arte y opinión de especialistas culturales.

Abstract

An interesting aspect to examine is the political praxis of Mexico City authorities, who allocate millions in public funds to subsidize sculptural works that, despite lacking artistic qualities, are placed in the public space. Hence, in the management and administration of urban aesthetics, the authorities adopt an authoritarian praxis when they impose the visual consumption of sculptural products without the consensus of the citizens, the due bidding process and the collegiate opinion of specialists (urban planners, historians, art critics, artists). In this perspective, representative cases of the cultural problems of governmental aesthetic authoritarianism through public sculpture are presented, considering the evaluation of art critics and the opinion of cultural specialists.

Palabras clave

Arte
Público
Autoritarismo
Escultura
Ciudad de México
Crítica

Keywords

Art
Public
Authoritarianism
Sculpture
Mexico City
Review

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Barbosa Sánchez, Alma. "El autoritarismo como modelo estético en la escultura pública en la Ciudad de México (2000-2020). Un precedente para otras tipologías artísticas urbanas." En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 146-166. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6296>

© Alma Barbosa Sánchez. Esta publicación es de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonComercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

En la Ciudad de México se manifiestan casos de escultura pública que irrita, indigna y merece la sátira ciudadana, además de la reprobación de la crítica de arte y de la opinión cultural. Su emplazamiento en el espacio urbano obedece al criterio personal y voluntad política de los gobernantes ciudadanos, que destinan millonarios recursos del erario al patrocinio de fallidas esculturas, sin contar con el respaldo del consenso ciudadano y el dictamen de los especialistas en arte público. Desafortunadamente, la carencia de una pertinente legislación que regule la adquisición, la tasación, la ponderación estética y el emplazamiento de la escultura pública, permite que los agentes gubernamentales encuentren un margen de acción sin restricciones y adopten la praxis autoritaria en la gestión y administración de la estética urbana. Como advierte Miguel Ángel Ledezma Campos, artista y docente de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, la escultura pública es resultado de una imposición gubernamental: “Muchos de los monumentos colocados en plazas públicas, sea de motivos históricos o artísticos, dijo, ni siquiera tienen valores estéticos o reflexivos, pero son adquiridos por los funcionarios públicos y políticos para justificar gastos, y acaban siendo una imposición a la comunidad receptora”¹.

En la mayoría de los casos, la escultura urbana no está sometida al debido proceso de licitación con el dictamen colegiado de los especialistas (urbanistas, historiadores, críticos de arte, artistas) y el consenso ciudadano. De ahí el cuestionamiento de la especialista cultural, Magali Tercero: “¿No merecen los habitantes que sus autoridades hagan concursos de licitación para que varios artistas participen y quede el mejor?(...). Los impuestos ciudadanos invertidos en este complot de ocupación escultórica, por ironizar un poco, deben ser altísimos. El escultor y los gobernantes han llenado el país de piezas vacías de sentido, de adefesios de colores”².

Con frecuencia, los gobernantes desestiman las recomendaciones del Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos de Ciudad de México (COMAEP, 2013): órgano asesor en materia de arte público que se ocupa de emitir dictámenes técnicos referidos al emplazamiento, reubicación y remoción de monumentos históricos y bienes artísticos en el espacio urbano (calles, avenidas, paseos, jardines y parques públicos). La historiadora Gabriela Eugenia López Torres, ex coordinadora de Patrimonio

1. Judith Amador Tello, “El ‘Guerrero Chimalli,’ de Sebastián, una imposición,” *Proceso*, 26 de mayo de 2015, s.p.

2. Magali Tercero, “Sebastián incomprendido,” *Milenio*, 1 de junio de 2013, 12.

Histórico, Artístico y Cultural de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, informó que, durante su gestión, solicitó a las autoridades municipales que acudieran al COMAEP, para recibir asesoría en materia de arte público. Sin embargo, tal solicitud fue ignorada. No obstante, en algunos casos, el COMAEP impidió el emplazamiento de esculturas: “porque eran verdaderas aberraciones”³.

No es excepcional que los agentes gubernamentales desestimen las recomendaciones del COMAEP, pues su poder de mando, en la administración de la estética urbana, no encuentra restricciones institucionales. En consecuencia, los gobernantes se rigen por una lógica patrimonialista, esto es, tratan los asuntos y recursos de Estado como si fuesen su propiedad. Octavio Paz, pionero en la reflexión de patrimonialismo en la gestión gubernamental, describe:

En un régimen de ese tipo el jefe de Gobierno, el Príncipe o el Presidente, consideran al Estado como su patrimonio personal. Por tal razón, el cuerpo de los funcionarios y empleados gubernamentales, de los ministros a los ujieres y de los magistrados y senadores a los porteros, lejos de constituir una burocracia impersonal, forman una gran familia política ligada por vínculos de parentesco, amistad, compadrazgo, paisanaje y otros factores de orden personal. El patrimonialismo es la vida privada incrustada en la vida pública. Los ministros son los familiares y los criados del rey. Por eso, aunque todos los cortesanos comulguen en el mismo altar, los regímenes patrimonialistas no se petrifican en ortodoxias ni se transforman en burocracias. Son lo contrario de una iglesia y de ahí que, a la inversa de lo que ocurre en cuerpos como la Iglesia Católica y el Partido Comunista, los vínculos entre los cortesanos no sean ideológicos sino personales. (...) En el régimen patrimonial lo que cuenta en último término es la voluntad del Príncipe y de sus allegados⁴.

En el caso de la administración de la estética urbana, la gobernanza patrimonialista se manifiesta con un síntoma inequívoco: el favoritismo en la asignación o distribución de las comisiones escultóricas. Generalmente, los gobernantes distribuyen las comisiones escultóricas entre sus allegados y favoritos. Paz ilustra el *modus operandi* del favoritismo gubernamental: “Personas de irreprochable conducta privada, espejos de moralidad en su casa y en su barrio, no tienen escrúpulos en disponer de los bienes públicos como si fuesen propios (...). Si el Estado es el patrimonio del Rey, ¿cómo no va a serlo también de sus parientes, sus amigos, sus servidores y sus favoritos?”⁵. Como cortesanos y favoritos del poder político, los productores plásticos acceden al patrocinio de sus productos escultóricos de acuerdo con la voluntad de los gobernantes en turno. Adicionalmente, se ven exentos de competir con escultores jóvenes y experimentados del país, dentro del obligado proceso de licitación de la escultura pública.

3. Merry MacMasters, “Una escultura en la calle casi nunca es arte urbano; es complejo,” *La Jornada*, 4 de enero de 2019, 2.

4. Octavio Paz, “El ogro filantrópico”, *Cuadernos de Economía* 17, no. 28 (1998): 19.

5. Paz, “El ogro filantrópico”, 25.

Por ende, los funcionarios gubernamentales ignoran el mérito artístico y la equidad en la asignación de las comisiones escultóricas. Para el reconocido escultor Pedro Reyes, el favoritismo y la ignorancia artística gubernamental propician que las comisiones escultóricas sean monopolizadas por un reducido grupo de productores plásticos que carecen de suficientes méritos:

Lo que hemos visto en las últimas dos décadas ha sido que un grupo de muy malos artistas se ha aprovechado de la ignorancia de los servidores públicos para promover su obra con fondos del erario. Esto lo inició Sebastián; a partir de la escultura del *Caballito*, hace 20 años, empezó a hacer obra de cada vez peor calidad y mayor escala, y dejó de preocuparle el resto de su gremio y del público sirviendo solamente a sus intereses económicos. A partir de ahí, otros se han aprovechado de esa misma situación (...). Esto es muy triste. En México hay muy buenos artistas. Pero los malos escultores, como no tienen el apoyo de los museos, buscan construir una carrera con los políticos. A artistas, curadores y críticos nos corresponde asegurarnos de que las inversiones públicas que se hacen en arte sean valiosas y tengan calidad; no estos estafadores que se hacen llamar artistas⁶.

Sirviendo a sus intereses políticos, económicos y personales, gobernantes y productores plásticos se apropian concertadamente del espacio público y de los recursos del erario, con estridentes productos escultóricos de gran formato y de incierto mérito. La finalidad de los productores plásticos es alcanzar notoriedad pública con el patrocinio estatal, mientras que los gobernantes pretenden legitimarse culturalmente al margen de la tarea de ejercer políticas culturales que contribuyan a la formación de públicos y premiación de los méritos estéticos en la producción del arte público.

Para el arquitecto y artista Fernando González Gortázar, los gobernantes manifiestan desconocimiento de los valores que rigen la estética urbana: "la imagen de la ciudad no debería estar sujeta a caprichos políticos, ni a presiones de grupo, ni a iniciativas de particulares que pueden ser bien intencionadas, pero basadas en un gran desconocimiento de lo que es el valor de la estética urbana"⁷. El arquitecto Carlos Flores Marini⁸ agrega: "Por todos lados, si los van dejando, se ponen esculturas al gusto del delegado y la mayoría de los delegados no tiene ese tipo de cultura, podrán ser buenos o malos políticos, pero no tienen cultura estética y menos cultura urbana"⁹. Lily Kasner, historiadora de la escultura en México, considera que el caos impera en la gestión de la escultura pública de la Ciudad de México:

6. Sonia Sierra, "El timo del arte público," *El Universal*, 26 de julio de 2017, s. p.

7. MacMasters, "Una escultura en la calle casi nunca es arte urbano; es complejo," 2.

8. El arquitecto Carlos Flores Marini fue Miembro de Honor del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS Internacional, 2011) de la Organización de la Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

9. Sierra, "Detrás de una escultura fea está el capricho de un delegado," *El Universal*, 29 de mayo de 2011, s. p.

Donde veo el problema es que delegados, sin tener ojo para ver qué escultura es buena o es mala, han hecho horrores. México se ha caracterizado por tener la escultura urbana por excelencia. (...) Pasa en toda la República mexicana: delegados, presidentes municipales, gobernadores y secretarios se quieren parar el cuello poniendo una cantidad de adhesivos. Esto es del siglo XX y del XXI, porque todavía a finales del XIX y principios del XX, la escultura era digna. En México tenemos obras maravillosas del periodo olmeca que son las cabezas y mira las cochinas que se hacen ahora; parece que los decapitaron a todos¹⁰.

El autoritarismo estético gubernamental no deja de constituir un ejercicio de violencia simbólica¹¹ contra la ciudadanía que se ve ignorada y sometida a una imposición visual y económica, a través de productos escultóricos inmerecidamente emplazados en el espacio público. En todo caso, la ciudadanía ocupa la posición de público cautivo, al que se pretende involucrar en el consumo visual de la escultura artística contemporánea. Sin embargo, gobernantes y productores plásticos afines menosprecian y desestiman los necesarios vínculos entre las obras y los valores identitarios que corresponden al contexto cultural de cada lugar. Cuando el público manifiesta una desfavorable recepción hacia las obras se argumenta que es resultado de la carencia de capital cultural¹². El investigador y crítico de arte, Carlos-Blas Galindo destaca la necesidad de impulsar la representación y consenso de la ciudadanía y de la comunidad artística ante la carencia de una adecuada normatividad en la gestión gubernamental del arte público: "A falta de una normatividad, se ha faltado respeto a la ciudadanía, al artista, al entorno. Es necesario conformar un grupo con el voto y la voz de la ciudadanía y la comunidad artística. No hay concursos. No hay estrategias para este arte"¹³. La escultura pública, que no se ve comprometida cultural ni estéticamente con el público ciudadano que la patrocina, está sujeta a recurrentes cuestionamientos y polémicas, como ilustran los siguientes casos representativos del autoritarismo estético gubernamental.

10. Sierra, s.p.

11. Bourdieu explica la violencia simbólica como: "Violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento". Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (Barcelona: Anagrama, 2000), 12.

12. Bourdieu define el capital cultural como un conocimiento adquirido a través de la educación formal o mercado escolar e informal (educación familiar). Destaca el tiempo que el individuo invierte en apropiarse del conocimiento, para transformarse a sí mismo: "El trabajo personal, el trabajo de adquisición, es un trabajo del 'sujeto' sobre sí mismo (se habla de cultivarse). El capital cultural es un tener transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la 'persona', un hábito. Quien lo posee ha pagado con su 'persona', con lo que tiene de más personal: su tiempo. Este capital 'personal' no puede ser transmitido instantáneamente (a diferencia del dinero, del título de propiedad y aún de nobleza) por el don o la transmisión hereditaria, la compra o el intercambio. Puede adquirirse, en lo esencial, de manera totalmente encubierta e inconsciente y queda marcado por sus condiciones primitivas de adquisición; no puede acumularse más allá de las capacidades de apropiación de un agente en particular; se debilita y muere con su portador (con sus capacidades biológicas, su memoria, etc.)." Bourdieu, "Los tres estados del capital cultural", *Sociológica* 2, no. 5 (1987).

13. Sierra, "Detrás de una escultura fea está el capricho de un delegado", s. p.

Sebastián

Las esculturas abstractas geométricas de Enrique Carbajal (Chihuahua, 1947), más conocido por el seudónimo de Sebastián, representan el caso más escandaloso del autoritarismo estético gubernamental en la Ciudad de México y el resto del territorio nacional. Como señala Guillermo Sheridan: "Hay en el país 187 'hitos urbanos' (así llama a sus esculturas)"¹⁴. Sebastián confirma: "Sin temor a equivocarme, soy el escultor con el mayor número de obras en espacios públicos"¹⁵. Gracias a su relación con la clase política, durante las últimas tres décadas, Sebastián ha desarrollado una febril actividad de escultura pública que ha motivado la indignación ciudadana, por su elevado costo e imposición visual en el espacio público. Subsidiado por el favoritismo de los agentes gubernamentales, Sebastián ha gozado de onerosas y dispendiosas comisiones escultóricas a costa del erario.

El patrocinio gubernamental de sus esculturas se caracteriza por la ausencia de licitación y el favoritismo, como apunta Magali Tercero: "de qué privilegios goza el escultor chihuahuense Enrique Carbajal (1947) en el mundo del arte público. ¿Habrá sometido a licitación sus obras? Sebastián insiste en que sus contratos son honestos, pero... ¿y el favoritismo?"¹⁶. Sebastián no niega su relación privilegiada con los políticos: "principalmente del PRI, un partido al que ha dicho que no le da pena pertenecer"¹⁷, considerando que el Partido Revolucionario Institucional (PRI) gobernó autoritariamente al país durante setenta años consecutivos, con una actuación eminentemente patrimonialista, autoritaria y corrupta. Sin embargo, el escultor precisa que también ha sido favorecido por partidos políticos considerados de izquierda y de derecha: "No hay una liga o relación más que una habilidad de buen negociador, porque no trabajo con un partido político, trabajo con todos; he hecho obras para el PAN, el PRI y el PRD"¹⁸.

Cabe ejemplificar el desmedido emplazamiento de las esculturas de Sebastián en la Ciudad de México y zona conurbada: *Puerta candado*, *Tzompantli*, *Apofilita*, *Arcángel*, *ChacMool rectangular*, *Desequilibrio*, *Corral* y *Esfera trece naranja* (avenida Río Mixcoac); *El león rojo* (Reforma esquina Chivatito); *Leonardita* (Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); *Casa de la libertad* (Facultad de

14. Guillermo Sheridan, "Lo mega es cultura," *Letras Libres*, 9 de diciembre de 2012, s. p.

15. Verónica Díaz, "Sebastián, el decorador de espacios públicos," *Milenio*, 4 de agosto de 2014, s. p.

16. Tercero Magali, "¿Quién defiende a Sebastián?," *Milenio*, 3 de enero de 2015, s. p.

17. Andro Aguilar, "Necesitamos que haya detractores," *El Norte*, 12 noviembre 2017, s. p.

18. Díaz, "Sebastián, el decorador de espacios públicos." En su momento, el Partido de la Revolución Democrática (PRD) fue considerado de izquierda; actualmente, está vinculado al PRI y al Partido de Acción Nacional (PAN) representante tradicional de la derecha.

Derecho (UNAM); *Sol azteca*, realizada para Grupo Elektra; *El genoma humano* (Instituto Nacional de Medicina Genómica); *Flourita roja* (biblioteca de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco), *Papalotl* (Papalote Museo del Niño); *Cabeza de Caballo* (Paseo de la Reforma y Bucareli); *Esfera Infonavit* (Barranca del Muerto y Manuel M. Ponce); *Coyote en ayuno* (Netzahualcóyotl, Estado de México); *Cedro. Árbol de vida* (Minerva y Barranca del muerto); *Caduceo* (Hospital Médica Sur); *Flor del desarrollo II* (Corporativo Fonatur); *Ángel de la creatividad* (Plaza de la Radio); *Puerta euclidiana* (Avenida San Antonio); *El ángel de la noche* (Zona Rosa, Centro Histórico); *Mensajero postal* (Palacio Postal).

En otras regiones del país se cuentan: *Puerta de Chihuahua*, *La Puerta del Sol* y *El Árbol de la Vida*, *Chac Mool*, *Tsuru*, *Derecho a huelga* (Chihuahua); *Árbol de la Vida*, *El Quijote* (Guanajuato); *La Puerta de Monterrey*, *La Fuente de los Lirios*, *La radiodifusión*, *Las Enes*, *Columna quebrada*, *Clave* (Monterrey, Nuevo León); *La Puerta Saturnina* y *La Antorcha Olimpia 2000*, (Aguascalientes); *Escalera Cósmica*, *Clave morada* (Tabasco); *La Flor del Desarrollo 2*, *Gallo* (Morelos); *Los Arcos del Tercer Milenio* (Baja California); *Flor del Desarrollo II* (Jalisco); *Puerta del Camino Real*, *Limonero*, *Pez Vela*, *Flor* (Nayarit); *La Puerta de México*, *Atado*, *Limonero* (Colima); *La gran puerta de México*, *Araucaria* y *Los Caminos de la Justicia hacia el siglo XXII* (Tamaulipas); *Águila del Bicentenario*, *Variación migración* (Veracruz); *Torreón del porvenir*, *Vuelo del halcón*, *Voluntad de acero* (Coahuila); *Nudo coralino*, *Chac Mool Simplicial*, *Ciencia y Tecnología* (Quintana Roo); *Estela* (Universidad Autónoma de Querétaro); *Ángel custodio* (Puebla); *Fonatur Los Cabos* (Baja California Sur); *Fonatur Huatulco* (Oaxaca); *Fonatur Ixtapa* (Ixtapa, Zihuatanejo), entre otras.

La escultura *Guerrero Chimalli* (escudo en náhuatl, 2014), emplazada en la zona conurbada de la Ciudad de México (Chimalhuacán, Estado de México), ejemplifica la desmesura de Sebastián en la construcción de una estructura metálica de 60 metros de altura. A pesar de los altos índices de pobreza y carencia de servicios e infraestructura urbana que padecen los habitantes de Chimalhuacán, los gobernantes municipales pagaron 30 millones de pesos a Sebastián por la comisión escultórica. La organización caciquil, Antorcha Campesina (apéndice del PRI), promovió el patrocinio de la figura escultórica con la apariencia de un robot esperpéntico que los habitantes de Chimalhuacán bautizaron "Mazinger Z", en referencia a un personaje de la serie japonesa homónima de dibujos animados. En opinión del filósofo José Luis Barrios:

Esta escultura no tiene ningún aporte, es una especie de obra megalómana por la dimensión. Tendríamos que ver qué sentido tiene la idea monumentalista en las prácticas contemporáneas del arte. Me parece que no. Esas prácticas tienen que ver con un arte oficialista, autolaudatorio; esto es algo

agotado hoy (...) es un alarde de la impunidad sistemática que está viviendo el país y eso es lo más grave. (...) Se usa el gasto público para una escultura que no tiene sentido. Es un problema de quién puede hacer algo en este país, tiene que ver con la práctica del poder, de la cultura. La obra es un enorme despropósito, tanto del artista, como del gobierno del Estado de México. El país no está para estar inaugurando esculturas monumentales en nombre de nadie, cosas que no hacen más que ser autocelebratorias. Es una cuestión ética¹⁹.

El crítico cultural Daniel Gershenson considera que: "El Guerrero Chimalli, su monstruosidad más reciente (tiene una historia similar a la Torre Eiffel, confiesa el egocéntrico creador), avasalla con guiños, deliberados, o inadvertidos, da lo mismo, a la Estatua de la Libertad; se nos ofrece como horrendo soliloquio del Poder, mirándose absorto al espejo en el que no cabe la respuesta razonada al gigantismo Antorchista que promovió una atrocidad que vale, de acuerdo a sus promotores, 30 millones de pesos"²⁰. Por su parte, la crítica de arte Blanca Gonzales Rosas destaca la mediocridad conceptual e interpretación caricaturesca de la figura escultórica:

Mediocre en su propuesta creativa, socialmente irresponsable en su actitud artística y notoriamente consentido por funcionarios priistas (sic) desde la pasada década de los años ochenta, Sebastián construyó para Chimalhuacán un gigantesco monumento de 70 metros de altura: 60 metros en la figura y 10 en el pedestal. (...) La caricaturesca interpretación geométrica de un guerrero prehispánico devela tanto el desprecio por nuestros orígenes como la imposición del monumentalismo priista (sic). Presente en el Distrito Federal con un número excesivo de esculturas urbanas, Sebastián no merece gozar de una obra permanente en el exterior del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Su pieza, colocada en el espacio público, debería retirarse y sustituirse con un programa de escultura pública temporal por invitación y concurso²¹.

En algunos casos, los proyectos faraónicos de Sebastián no llegan a concluirse por sus elevados costos, con el consiguiente desperdicio de los recursos económicos inicialmente invertidos, como ejemplifican las esculturas: *Arcos del tercer milenio* (Guadalajara, Jalisco, 1999) y *Monumento al mestizaje mexicano* (Chetumal, Quintana Roo, 2004). No obstante, Sebastián considera que su intensa actividad escultórica se manifiesta como un negocio: "Esto es un negocio, no sólo es el arte por el arte"²². Y agrega: "Yo no soy cobarde. Nunca he escatimado para invertir, viajar y poner todo lo que tengo en un proyecto. Me la he jugado y esto en algo me tiene que reeditar. Los otros no se la juegan, pero sí critican. La fórmula es jugártela, creer, poner tu dinero a trabajar en ti"²³.

19. Yanet Aguilar y Sonia Sierra, "El negocio de Sebastián es la infraestructura," *El Universal*, 23 diciembre de 2014, s. p.

20. Daniel Gershenson, "El Sebastianato: funesta monumentalía mexicana," *Animal Político*, 12 de enero de 2015, s. p.

21. Blanca González Rosas, "Monumental en su mediocridad," *Proceso: semanario de información y análisis* 38, no. 1994 (2015): 65.

22. Ana Cecilia Terrazas, "La 'fórmula' de Sebastián para llenar de obras la ciudad: 'Jugártela, no ser cobarde, esto es un negocio, no es sólo el arte por el arte'," *Proceso*, 8 de febrero de 1998, 54.

23. Terrazas, 55.

El crítico de arte y curador en jefe del Museo Universitario de Artes y Ciencia (UNAM), Cuauhtémoc Medina, describe que el *modus operandi* de Sebastián consiste en justificar el costo de los productos escultóricos como si fuesen gastos de infraestructura urbana:

El mérito de Sebastián más allá de tener el gusto degradado de las elites políticas más degradadas, es que inventó un sistema que se acomoda de manera práctica a una estructura de abuso del presupuesto generalizado. (...) Sebastián, en ausencia de méritos artísticos, inventó un sistema en el que él simula obra pública. Lo que hace es hacer como que regala la obra de arte, el proyecto (para el cual no habría presupuesto asignado) y cobrarle a la nación la estructura metálica, la instalación, la pintura, la ingeniería, para la cual sí hay presupuesto público; eso le permite sobre todo usar gastos asignados para infraestructura. De ahí que sea tan lógico que sus piezas puedan disfrazar problemas de infraestructura, respiraderos de drenaje, por ejemplo. (...) se hace aparecer todo como si generosamente este artista hubiera regalado su obra. En cambio, lo que paga el Estado es la construcción²⁴.

Tanto Sebastián como los políticos argumentan, sin convencer, que los productos escultóricos constituyen símbolos de identidad, a pesar de que la ciudadanía los desmiente con su indignado rechazo y satirización pública. Magali Tercero describe: “El escultor chihuahuense, y los políticos responsables de estos ejemplos ominosos de escultura urbana, consideran estas piezas como símbolos de identidad. Y así, de ciudad en ciudad, Sebastián va provocando el rechazo airado y resignado ante este tipo de impunidad (...) Siempre es lo mismo. Se anuncia que el hombre está ‘creando’ un símbolo urbano y surgen los ataques contra el gobierno en turno, las inconformidades profundas ante el modo impune de gastar los recursos públicos, y, claro, los insultos en la red”²⁵. En su texto: “El Sebastianato: funesta monumentalía mexicana”, el analista cultural Daniel Gershenson condena el autoritarismo de los gobernantes que imponen los productos escultóricos de Sebastián: “En México el espacio público que debería articular este diálogo transversal sólo ha servido, desde el poder omnímodo, para validar monotemas autoritarios y propagandísticos. Pocos ejemplos locales son tan evidentes como el de Enrique Carbajal alias Sebastian (¿con, o sin acento?); hijo predilecto de la nomenclatura (sic), favorito de burócratas y empresarios inmersos en perpetua búsqueda del lucimiento desprovisto de autocrítica”²⁶.

En su intento de atajar las críticas negativas que suscita su relación con los políticos de turno, Sebastián afirma que son motivadas por la envidia; a la vez, se compara con el artista florentino Donatello: “Es mito y es envidia. ¿Cuál poder? ¿Quién? Todo el mun-

24. Aguilar y Sierra, “El negocio de Sebastián es la infraestructura”, s. p.

25. Tercero, “Sebastián incomprendido,” 12.

26. Gershenson, “El Sebastianato”, s. p.



Guerrero Chimalli (©Nayeli Hernández Gálvez)

do me dice que tengo padrinos, que me digan dónde están para acercarme. (...) Es la envidia de que yo pueda producir y que tenga contratos de particulares y gobiernos. Hay mucha gente que está en contra, que dice: 'no más una obra a Sebastián' y eso me parece fascistoide. Como si le dijeran a Donatello 'no más una obra de Donatello'²⁷. Sebastián justifica que, sin la desmesurada altura, sus productos escultóricos "no serían lo que son"²⁸. Reconoce que, a pesar de ser agresivos e irritantes, obligan a todo espectador a observarlos hasta el momento de digerirlos visualmente. De ahí que, sin el controvertido gigantismo, sus obras "no serían agresivas, no irritarían a muchos, y yo quiero a veces que eso suceda, porque si pasa las van a ver más y va a llegar un momento en que las van a digerir"²⁹. Agrega que los "jurados del pueblo" son los más difíciles de convencer "porque no tienen una educación visual, una cultura plástica"³⁰. Autosuficiente, se jacta de su notoriedad escultórica: "Actualmente no tengo un museo, pero tengo el museo más grande del mundo, la Ciudad de México"³¹.

Cuando Sebastián exhibió sus obras en el Centro Niemeyer (Avilés (España, 2014), el crítico de arte, Jaime Luis Martín señaló: "En realidad nos encontramos con una obra decorativa, de valores caducos y muy alejados, cuando no opuestos, a las preocupaciones de la escultura contemporánea. Puede que entusiasme a ciertos sectores pero estas piezas que se reclaman con 'capacidad de transformar la abstracción matemática en obras tridimensionales de gran belleza y armonía' nada tienen que ver con el arte"³². Para Gonzalo Ortega, Sebastián: "desarrolló un concepto de escultura urbana apoyado en formas geométricas que poco tiene que ver con el contexto crítico y político de la ciudad y que, en muchas ocasiones, inserta figuras gratuitas y frívolas en entornos de distintas ciudades del país"³³.

Lo cierto es que, sin el respaldo de los políticos, los productos escultóricos de Sebastián no gozarían del financiamiento estatal ni del emplazamiento en el espacio urbano. Desafortunadamente, por el momento, la ciudadanía tendrá que padecerlos, hasta que una adecuada legislación regule la actuación de los gobernantes en turno, impidiendo su praxis autoritaria en el ordenamiento de la estética urbana.

27. Sierra, "iYo qué culpa tengo de tener éxito!: Sebastián," *El Universal*, 22 diciembre de 2014, s. p.

28. Sierra, s. p.

29. Sierra, s. p.

30. Terrazas, "La 'fórmula' de Sebastián para llenar de obras la ciudad," 54.

31. Terrazas, 55.

32. Jaime Luis Martín, "Esculturas atrofiadas," *La Nueva España*, 21 de marzo de 2014, s. p.

33. Gonzalo, Ortega, "Arte público. Cuatro décadas de transformación de la Ciudad de México," *Artelogie*, 2012, s. p.

El timo del arte: Rodrigo de la Sierra

La clase política del Estado de México, tradicionalmente representante del Partido Revolucionario Institucional (PRI), ha patrocinado sin condiciones y a costa del erario los productos escultóricos del arquitecto Rodrigo de la Sierra (Ciudad de México, 1971), que han suscitado innumerables opiniones de reprobación entre espectadores y especialistas en arte urbano. Alineándose al autoritarismo de la clase política priista: “La Universidad Autónoma del Estado de México compró dos piezas al artista, presentó una exposición suya, le concedió el año pasado un doctorado *honoris causa* y nombró ‘Rodrigo De la Sierra’ a uno de sus espacios en la Facultad de Arquitectura, al que De la Sierra donó una escultura”³⁴.

Paulatinamente, De la Sierra ha logrado incrementar su red de relaciones de connivencia entre los políticos del gobierno federal que le ha redituado la exposición pública de sus productos escultóricos: “De la Sierra ha conseguido en los últimos años exponer en edificios de gobiernos federal, estatal y local de los poderes Ejecutivo y Legislativo, en universidades públicas de los estados de México y Puebla y en espacios públicos donde las exhibiciones son autorizadas por políticos y gobernantes. (...) Su relación es más con políticos que con curadores (los primeros lo coleccionan: han comprado 10 o 12 de sus trabajos, dice el escultor)”³⁵.

En 2017, Miguel Ángel Mancera, jefe de gobierno de la Ciudad de México e integrante del Partido de la Revolución Democrática (PRD), respaldó a De la Sierra con la exhibición pública de quince productos escultóricos que representan a un mismo personaje denominado “Timo”: gigantesca figura, regordeta y con máscara larvaria, semejante a una caricatura gráfica o a un muñeco infantil. Mancera consideró que la figura de “Timo” era adecuada al perfil cultural del público popular de la Ciudad de México. De la Sierra describe: “El doctor Mancera me dice: ‘Esta es una zona de exposiciones, tenemos oportunidad de presentarlo. Conozco a Timo, conozco al personaje, me gusta, va para el perfil de la gente’”³⁶. Durante la exposición pública de la figura de Timo, la ciudadanía la consideró un símil de las caricaturas gráficas de “Ziggy”, del autor estadounidense Tom Wilson, y de “Michelin”, de la autoría de O’Galop, que sirve a la promoción de una empresa de neumáticos. También fue considerada un equivalente de la botarga del “Dr. Simi”, personaje que promociona una compañía farmacéutica mexicana. Blanca

34. Sierra, “El timo del arte público”, s. p.

35. Sierra, s. p.

36. Sierra, s. p.

González Rosas señala el carácter caricaturesco del producto escultórico de Rodrigo de la Sierra y su similitud con la obra del artista estadounidense Tom Otterness:

¿Qué imagen de ciudad pretende promover el jefe de gobierno de la Ciudad de México, Miguel Mancera, al exhibir en uno de los lugares más emblemáticos de la capital la obra del productor plástico, que no escultor y mucho menos artista, Rodrigo de la Sierra? Emplazada en la parte exterior de la Alameda Central, a lo largo de Avenida Juárez, la muestra Timo entre la gente está integrada por 15 piezas de gran formato que en su concepto son muy similares a las del extraordinario y muy reconocido escultor norteamericano Tom Otterness³⁷.

Más aún, González Rosas agrega que la figura de "Timo" es descaradamente similar a la figura gráfica de "Timoteo": "diseñado en la pasada década de los años setenta por el caricaturista colombiano Jairo Rueda"³⁸. En esta perspectiva, Cuauhtémoc Medina afirma que la figura de "Timo" constituye una copia de las caricaturas gráficas comerciales, así como del gusto degradado de los políticos que promovieron su exhibición pública: "el caso de De la Sierra es extremo, que muestra un personaje copia de modelos de caricatura comercial antiguos (...). El caso de De la Sierra es un ridículo de gusto debilitado para una clase política que ha llevado la demagogia al punto de transformarla en piedra"³⁹. Adicionalmente, el crítico condena la complicidad de la clase política con modelos de escultura decadente, carentes de todo mérito estético: "El dato que es muy interesante es que la clase política ha venido cayendo presa o siendo cómplice de modelos de escultura decadente, que tienen como característica fundamental reproducir la afectación en el espacio público (...) para volverse el sitio de un infantilismo exagerado"⁴⁰.

Finalmente, Medina deplora que, en la ciudad de México, los gobernantes considerados de izquierda repliquen el autoritarismo estético:

Desde hace varias décadas, el gobierno de la Ciudad de México ha traicionado la promesa que en su momento Cuauhtémoc Cárdenas hizo de regular el espacio público. Uno de los síntomas más claros del deterioro de la izquierda mexicana en el gobierno ha sido, precisamente, cómo sistemáticamente ha abusado del espacio público. Esta clase de objetos creo que son el testimonio histórico, a nivel plástico, de un momento de autoengaño. (...) Ese es el significado de la obra de este personaje. La lectura de esto es: 'Somos idiotas, el mundo es idiota y no hay nada que hacer al respecto'⁴¹.

37. González Rosas, "Timoteo: ¿Copia, influencia o apropiación?," *Proceso*, 24 de julio de 2017, s. p.

38. González Rosas, "Timo, símbolo de la discrecionalidad peñista", *Proceso*, 18 de noviembre de 2018, 67-68.

39. Sierra, "El timo del arte público", s. p.

40. Sierra, "El timo del arte público", s. p.

41. Sheila Guzmán, "Ante críticas a Timo su autor lo defiende," *Debate*, 26 de julio del 2017, s. p.

Durante su gestión como gobernante de la Ciudad de México (1997-1999), Cuauhtémoc Cárdenas impulsó la creación de la Comisión de Imagen Urbana y Arte Público (1998). Blanca González señala que, durante la presidencia de Enrique Peña Nieto, los funcionarios de la Lotería Nacional para la Asistencia Pública desobedecieron el dictamen del COMAEP que rechazó la exposición pública de Timo. Desafiantes “colocaron afuera de su emblemático edificio y sobre el espacio público de la banqueta, una grotesca figura producida por el arquitecto De la Sierra con el título “Timo, premio mayor”. Símbolo evidente de la discrecionalidad que caracterizó la administración de las artes visuales bajo la gestión presidencial de Enrique Peña Nieto, la colocación de la pieza sorprende e indigna porque la Ciudad de México sí necesita protocolos que ordenen las intervenciones de arte público”⁴².

La exposición pública de los malogrados productos escultóricos del arquitecto Rodrigo de la Sierra ejemplifica que las comisiones escultóricas están dominadas por el favoritismo de los gobernantes, incapaces de advertir las cualidades artísticas que deben prevalecer en la escultura pública.

Parodia de las raíces nacionales

En 2012, José Rivelino Moreno Valle (1973) cobró notoriedad en la prensa nacional, por exhibir la instalación titulada *Raíces*, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Autodidacto y originario del Estado de Jalisco, donde “se le conoce más por sus vínculos con sectores empresarial y político, que por el desarrollo de una obra de calidad en la escultura”⁴³. Rivelino recibió el apoyo del jefe de gobierno de la Ciudad de México, Marcelo Ebrad, y de la Secretaría de Cultura, Elena Cepeda, para exhibir su instalación que pretendía simbolizar las raíces nacionales: “Con un costo de 8 millones de pesos, que a decir del autor provienen de apoyos de la iniciativa privada, la instalación *Raíces*, en tanto, consiste en una colosal estructura en forma de intestino o raíz vegetal de más de mil 200 metros de extensión y 10 toneladas de peso que se conecta de forma intermitente en 14 espacios públicos emblemáticos de la capital del país”⁴⁴. En contradicción con su pretensión simbólica, la instalación no guarda ninguna semejanza con las raíces vegetales; por el contrario, da lucimiento a distintos tipos de blanquecinos materiales

42. González Rosas, “Timo, símbolo de la discrecionalidad peñista,” 68.

43. Alondra Flores, “Reubicarán esculturas de la avenida Acoxta ante descontento de vecinos,” *La Jornada*, 27 de febrero de 2011, 9.

44. Ángel Vargas, “Los chorizos de Rivelino son espantosos; no es arte: Tibol,” *La Jornada*, 28 de enero de 2012, 5.

plásticos emplazados sobre pisos y paredes de edificaciones emblemáticas del Centro Histórico de la ciudad: "Los elementos externos que conforman la raíz creada por Rivelino están realizados a partir de fibra de vidrio y espuma de poliuretano; el interior está hecho principalmente de estructura metálica con malla de acero, y algunos segmentos se componen de tubos corrugados de polietileno de alta densidad de seis metros de longitud cada uno"⁴⁵.

Raquel Tibol, destacada historiadora y crítica de arte, opinó que la instalación representaba: "una ofensa a los edificios y monumentos históricos en torno de y sobre los cuales fue emplazada la instalación. Los edificios históricos deben cuidarse en el valor que tienen desde el punto de vista de su antigüedad, recalco, pero también en el de su estética, pues la mayoría de ellos poseen ese notable elemento"⁴⁶. Contundentemente, Tibol calificó de "chorizos espantosos"⁴⁷ la estructura de la instalación, sentenciando su naturaleza antiartística: "Eso no es arte, es una porquería. Algo así no entra en consideración de arte; son cosas que (el autor) armó de lo que, en Estados Unidos, se llamó *pop art*, en el cual había escultura blanda, pero era muy ingeniosa. Y ésta (de *Raíces*) es sumamente desagradable, ofende a la vista, además de que arruina el tránsito de la gente por el Centro Histórico, que tiene cierta gracia y sentido, algo de lo que carece esa cosa a la que le llaman instalación artística"⁴⁸.

La crítica Blanca González Rosas coincide en destacar el carácter fallido de la instalación y la incapacidad de los políticos, para evaluar artísticamente las obras que se emplazan en el espacio público: "*Raíces* es una propuesta fallida debido a la impertinencia de la resolución formal. Significada como el testimonio de una raíz social que recorre la historia manifestando sus cambios, laceraciones y adaptaciones, la propuesta se debilita debido a su exagerada expansión y mediocre resolución. (...) La gigantesca raíz lo que delata y representa es la profunda mediocridad que existe en la gestión gubernamental de la cultura. Cortesanos del gran capital, los funcionarios aceptan proyectos prefinanciados sin evaluar la calidad de sus propuestas visuales"⁴⁹.

45. Vargas, "Los chorizos de Rivelino son espantosos; no es arte: Tibol," 5.

46. Vargas, 5.

47. Vargas, 5.

48. Vargas, 5.

49. González Rosas, "Las 'Raíces' de Rivelino," *Proceso*, 20 de febrero de 2012, s. p.



Instalación escultórica de Rivelino (©Facebook Rivelino, 2016)

Para el crítico Eduardo Egea, los gobernantes de la Ciudad de México fracasaron en su pretensión de legitimar artísticamente a Rivelino, quien notoriamente carece de méritos y reconocimiento en el ámbito de la crítica y de las instituciones del arte: “Al realizar esta instalación urbana, Rivelino súbitamente se nos presenta como un ‘artista contemporáneo’ (...) esta simulada legitimación, es consecuente con que Rivelino nunca ha expuesto en museos o galerías de arte contemporáneo de relevancia en México o el extranjero, ya que su anterior obra, superficiales referencias a culturas ancestrales o clichés en cerámica del arte oaxaqueño, nunca han tenido la calidad como para ser considerada por el mundo del arte”⁵⁰.

En un intento de dar a conocer el favoritismo de los políticos, que excluyen y marginan a los artistas relevantes y con talento creativo que infructuosamente solicitan exponer sus obras en el espacio público, Raquel Tibol señala: “No sé qué clase de influencias tenga Rivelino, que le permiten colgarse de edificios históricos para arruinarlos con esos chorizos de tela que son repugnantes. Sobran en la capital de la República y el resto del país artistas con renombre, trayectoria y méritos suficientes que han buscado

50. Eduardo Egea, “Rivelino el oportunista,” *La crónica de hoy*, 21 de enero de 2012, s. p.



Raíces, Rivelino (©Marco Peláez y Roberto García Ortiz, La Jornada)

exponer o difundir su obra en lugares públicos y a los cuales se les ponen muchas trabas o de plano se les impide⁵¹.

Eduardo Egea destaca la incapacidad de los gobernantes para reclutar artistas con talento, mercedores de las comisiones escultóricas: “Es reprobable, que el Gobierno del Distrito Federal se preste a los intereses de este oportunista (Rivelino) y sus patrocinadores, que si entendieran en algo al arte como negocio, reclutarían a un artista, no digamos con un sólido discurso, sino con la más elemental imaginación y personalidad creativa, o de perdida, un mínimo instinto comercial⁵²”.

Conclusiones

Como se puede deducir de la lectura de este texto, la ceguera de los gobernantes, incapaces de advertir que la instalación de Rivelino representaba una parodia de las raíces

51. Ángel Vargas, *La Jornada*, 28 de enero de 2012, 5.

52. Egea, “Rivelino el oportunista”, s. p.

nacionales, tal como lo manifestó la opinión pública y la crítica de arte. Tras enumerar todos estos antecedentes de errores de gestión, cabe concluir que en la producción de la escultura pública lo que está en juego no es la poética personal del artista y sus intereses para trascender, sino la adecuada interpretación plástica de las significaciones identitarias, culturales e históricas del ámbito urbano. Toda comisión escultórica involucra un contrato entre el productor plástico y el patronazgo ciudadano que obliga a la elaboración de una obra escultórica a la altura de las expectativas ciudadanas y sortear el desafío de convencer estéticamente al público urbano: multicultural y diverso. De ahí la pertinencia de legislar las comisiones escultóricas, a fin de premiar la calidad de la escultura pública, a través del concurso de los artistas y el dictamen de los especialistas dentro de un necesario proceso de licitación. De lo contrario, se manifiestan casos de productos escultóricos estéticamente cuestionables al servicio de la consagración cultural de gobernantes y productores plásticos; así como comisiones escultóricas que privilegian a una minoría de productores plásticos en función de los vínculos personales o relaciones de connivencia con los gobernantes ciudadanos. Sólo el concurso de los artistas y el premio al mérito escultórico constituyen parámetros que garantizan la función estética y de comunicación visual del arte público. Cabe mencionar que no existe un antecedente de consulta a la ciudadanía referida al emplazamiento de la escultura pública. Sin embargo, las opiniones ciudadanas se manifiestan en el ciberespacio, a través de la generación de memes, donde la escultura pública adopta una significación satírica o paródica.

Finalmente, el examen de la escultura pública, que obedece a una imposición gubernamental, constituye una reflexión que es extrapolable a otras tipologías artísticas urbanas, si no existe una mirada profesionalizada. A la luz de la documentación de los casos más representativos a partir de la consulta de fuentes hemerográficas, principalmente; epistemológicamente, el análisis de la escultura pública en la ciudad de México aporta el conocimiento del ejercicio de un autoritarismo estético gubernamental como herramienta de la cultura imponiéndose en la administración y en la estética urbana.

Referencias

Fuentes bibliográficas

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Fuentes periodísticas

- Aguilar, Andro. "Necesitamos que haya detractores." *El Norte*, 12 de noviembre de 2017. Consultado el 1 de marzo de 2021. <https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=1255503&md5=0bfd004e3368d7fd123d3f0f5f634670&ta=0dfd-bac11765226904c16cb9ad1b2efe>
- Aguilar, Yanet y Sierra, Sonia. "El negocio de Sebastián es la infraestructura." *El Universal*, 23 de diciembre de 2014. Consultado el 1 de abril de 2021. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/impreso/-8220el-negocio-de-sebastian-es-la-infraestructura-8221-75830.html>
- Amador Tello, Judith. "El 'Guerrero Chimalli,' de Sebastián, una imposición." *Proceso*, 26 de mayo de 2015. Consultado el 20 de mayo de 2021. <https://www.proceso.com.mx/cultura/2015/5/26/el-guerrero-chimalli-de-sebastian-una-imposicion-147522.html>
- Bourdieu, Pierre. "Los tres estados del capital cultural," *Sociológica* 2, no. 5 (1987). Consultado el 1 de abril de 2021. <http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/1043/1015>
- Díaz, Verónica. "Sebastián, el decorador de espacios públicos." *Milenio*, 4 de agosto de 2014. Consultado el 1 de abril de 2021. <https://www.milenio.com/cultura/sebastian-el-decorador-de-espacios-publicos>
- Egea, Eduardo. "Rivelino el oportunista." *La crónica de hoy*, 21 de enero de 2012. Consultado el 1 de febrero de 2021. <http://www.cronica.com.mx/notas/2012/630082.html>
- Flores, Alondra. "Reubicarán esculturas de la avenida Acoxpa ante descontento de vecinos." *La Jornada*, 27 de febrero de 2011.
- Gershenson, Daniel. "El Sebastianato: funesta monumentalía mexicana." *Animal Político*, 12 de enero de 2015. Consultado el 1 de marzo de 2021. <https://www.animalpolitico.com/entropista/el-sebastianato-funesta-monumentalia-mexicana/>
- González Rosas, Blanca. "Las 'Raíces' de Rivelino." *Proceso*, 20 de febrero de 2012. Consultado el 20 de mayo de 2021. <https://www.proceso.com.mx/cultura/2012/2/20/arte-las-raices-de-rivelino-99070.html>
- . "Monumental en su mediocridad." *Proceso: semanario de información y análisis* 38, no. 1994 (2015): 64-65.
- . "Timoteo: ¿Copia, influencia o apropiación?" *Proceso*, 24 de julio de 2017. Consultado el 20 de mayo de 2021. <https://www.proceso.com.mx/cultura/2017/7/24/timoteo-copia-influencia-apropiacion-188277.html>
- . "Timo, símbolo de la discrecionalidad peñista." *Proceso*, 18 de noviembre de 2018.
- Guzmán, Sheila. "Ante críticas a Timo su autor lo defiende." *Debate*, 26 de julio del 2017. Consultado 1 de enero de 2021. <https://www.debate.com.mx/cultura/Ante-criticas-a-Timo-su-creador-lo-defiende-20170726-0090.html>
- MacMasters, Merry. "Una escultura en la calle casi nunca es arte urbano; es complejo." *La Jornada*, 4 de enero de 2019.
- Martín, Jaime Luis. "Esculturas atrofiadas." *La Nueva España*, 21 de marzo de 2014. Consultado el 1 de mayo de 2021. <https://www.lne.es/aviles/2014/03/21/esculturas-atrofiadas-20067753.html>

- Ortega, Gonzalo, "Arte público. Cuatro décadas de transformación de la Ciudad de México." *Artelogie*, 2012. Consultado el 7 de septiembre de 2021. http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article90&afficher_introduction=oui
- Paz, Octavio. "El ogro filantrópico." *Cuadernos de Economía* 17, no. 28 (1998): 12-26. Consultado el 4 de noviembre de 2021. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ceconomia/article/view/21465>
- Sheridan, Guillermo. "Lo mega es cultura." *Letras Libres*, 9 de diciembre de 2012. Consultado el 1 de enero de 2021. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/lo-mega-es-cultura>
- Sierra, Sonia. "Detrás de una escultura fea está el capricho de un delegado." *El Universal*, 29 de mayo de 2011. Consultado el 1 de febrero de 2021. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/65538.html>
- . "¡Yo qué culpa tengo de tener éxito!: Sebastián." *El Universal*, 22 diciembre de 2014. Consultado el 1 de mayo de 2021. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/impreso/8220yo-que-culpa-tengo-de-tener-exito-8221-sebastian-75825.html>
- . "El timo del arte público." *El Universal*, 26 de julio de 2017. Consultado el 1 de enero de 2021. <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2017/07/26/cuestionan-timo-autor-lo-defiende>
- Tercero, Magali. "Sebastián incomprendido." *Milenio*, 1 de junio de 2013.
- . "¿Quién defiende a Sebastián?" *Milenio*, 3 de enero de 2015. Consultado el 1 de febrero de 2021. <https://www.milenio.com/cultura/quien-defiende-a-sebastian>
- Terrazas, Ana Cecilia. "La 'fórmula' de Sebastián para llenar de obras la ciudad: 'Jugártela, no ser cobarde, esto es un negocio, no es sólo el arte por el arte'." *Proceso*, 8 de febrero de 1998.
- Vargas, Ángel. "Los chorizos de Rivelino son espantosos; no es arte: Tibol." *La Jornada*, 28 de enero de 2012.

atrio

revista de historia del arte

Monográfico Atrio 2 (2021)