

Arte público y jóvenes:

una experiencia estética dialógica

Sandra L. Uribe Alvarado

a
pre
cia
ción
artística



UNIVERSIDAD DE COLIMA

Arte público y jóvenes: una experiencia estética dialógica

enfoque académico

UNIVERSIDAD DE COLIMA

Dr. Christian Jorge Torres Ortiz Zermeño, Rector

Mtro. Joel Nino Jr., Secretario General

Mtro. Jorge Martínez Durán, Coordinador General de Comunicación Social

Mtra. Ana Karina Robles Gómez, Directora General de Publicaciones

Arte público y jóvenes: una experiencia estética dialógica

Sandra L. Uribe Alvarado



UNIVERSIDAD DE COLIMA

© Universidad de Colima, 2023

Avenida Universidad 333

C.P 28040, Colima, Colima, México

Dirección General de Publicaciones

Teléfonos: 312 316 1081 y 312 316 1000, extensión: 35004

Correo electrónico: publicaciones@uacol.mx

<http://www.uacol.mx>

Derechos reservados conforme a la ley

Publicado en México / *Published in Mexico*

Imagen de portada: David Delgado

ISBN eBook: 978-607-8814-56-5

DOI: 10.53897/LI.2023.0005.UCOL



Este libro está bajo la licencia de Creative Commons , Atribución – NoComercial – CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Usted es libre de: Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato. Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material bajo los siguientes términos: Atribución: Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial: Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual: Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution – NonCommercial – ShareAlike 4.0 International License.

You are free to: Share: copy and redistribute the material in any medium or format. Adapt: remix, transform, and build upon the material under the following terms: Attribution: You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. NonCommercial: You may not use the material for commercial purposes. ShareAlike: If you remix, transform, or build upon the material, you must distribute your contributions under the same license as the original.

Proceso editorial certificado con normas ISO desde 2005

Dictaminación y edición registradas en el Sistema Editorial Electrónico PRED

Registro: LI-002-22

Recibido: Enero de 2022

Publicado: Abril de 2023

A mis padres, por la vida.
A mi hermana Ana, por todo.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Dr. Christian Jorge Torres Ortiz Zermeño, rector de la Universidad de Colima por el apoyo institucional para la publicación de este libro. Gracias a la Facultad de Derecho, Facultad de Ciencias, Facultad de Filosofía, a la Escuela de Danza y al Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA), delegación del estado de Colima, que desde sus direcciones y coordinaciones atendieron mi solicitud para trabajar con los grupos de jóvenes estudiantes, unidad de observación en esta investigación. Asimismo, a la Biblioteca de Ciencias, al Centro Universitario de Investigaciones Sociales (CUIS) de la misma universidad, gracias por facilitar los espacios para realizar los talleres reflexivos.

A cada uno de los cincuenta y dos jóvenes estudiantes que conformaron los diez grupos reflexivos para el trabajo de campo, mi agradecimiento sincero, su mirada en torno de cada una de las esculturas, sus comentarios y el diálogo al interior de los talleres fue la sustancia que le dio vida a este texto.

Agradezco a todas las personas que desde el inicio de esta investigación enriquecieron de manera diversa mi proceso formativo y alimentaron desde la teoría este estudio. Al Dr. Jorge A. González Sánchez por todo lo aprendido y porque en su forma de compartir el conocimiento es inspiración. A las personas que forman parte del Doctorado en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario y del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) de la UNAM, gracias por abrir el espacio para el diálogo, la reflexión y el intercambio de ideas. Cada encuentro en la Ciudad de México fue una oportunidad para contribuir a la generación de nuevos pensamientos.

Un agradecimiento especial a la Dra. Ana Uribe Alvarado, mi hermana, gracias por el tiempo, la dedicación, por tu pasión por la investigación, por el trabajo riguroso, por escucharme y com-

prender mi lenguaje, pero, sobre todo, por acompañarme en este proceso académico, sin duda aprendí de la mejor. A la Dra. Karla Y. Covarrubias Cuéllar, gracias por el acompañamiento, la asesoría puntual y las tardes de reflexión. Al Dr. Alfonso Cabrera Macedo, gracias por confiar en mi trabajo. Hay personas que con el tiempo se vuelven entrañables, gracias Jonathan por siempre estar.

A mis queridos hermanos, Chuy (q.e.p.d.), a Ernesto, Valente, Ana, Isaac, Sergio y Lupita, gracias por el amor, la generosidad, el apoyo incondicional, por su inmensa bondad y por siempre confiar en mí, ustedes son mi refugio y mi gran fortaleza. A mis sobrinos Ximena, Augusto, Isaura, Diana, Leonel y Mateo, gracias por el cariño, las sonrisas y los abrazos, porque sin saberlo son mi impulso para seguir. Gracias familia, este logro también es suyo.

Finalmente, un agradecimiento enorme a mis padres, Doña Lupe y Don Ramón (q.e.p.d.), por la vida, por ser ejemplo de honestidad, de trabajo, de superación, especialmente por cuidar de mí amorosamente y porque sé que donde quiera que se encuentren estarán muy orgullosos de mis logros. Este libro es para ellos.

ÍNDICE

Prólogo	13
Introducción	19
CAPÍTULO I	
Apreciación del arte, experiencia estética y espacio público	31
CAPÍTULO II	
La construcción metodológica del objeto de estudio	55
CAPÍTULO III	
Apreciación del arte desde los datos empíricos	97
CAPÍTULO IV	
Apreciación del arte. Emociones y sentimientos	131
CONCLUSIONES. Construyendo la apreciación de la escultura pública por jóvenes colimenses	161
Referencias bibliográficas	179

ÍNDICE DE IMÁGENES

CAPÍTULO I

Imagen 1. Apreciación artística. Relación obra de arte público	34
Imagen 2. Apreciación artística. Algunas perspectivas conceptuales	40
Imagen 3. Apreciación artística y experiencia estética	42
Imagen 4. La construcción de la experiencia estética. Algunas perspectivas conceptuales	46

CAPÍTULO II

Imagen 5. El estado de Colima en la geografía de México	68
Imagen 6. Mapa de Colima, México. Ubicación de las esculturas públicas	68
Imagen 7. Características básicas de las esculturas públicas	70
Imagen 8. Visitas etnográficas a las esculturas públicas	71
Imagen 9 y 10. Visita etnográfica a la escultura pública <i>Los Perritos Colimotes</i> réplica de Guillermo Ríos Alcalá	73
Imagen 11 y 12. Visita etnográfica a la escultura pública <i>La Figura Obscena</i> de José Luis Cuevas	77
Imagen 13 y 14. Visita etnográfica a la escultura pública <i>El Toro Echado</i> de Juan Soriano	79
Imagen 15. Composición de los talleres reflexivos producidos durante el trabajo de campo	83
Imagen 16 y 17. Jóvenes estudiantes participantes en los talleres reflexivos	86
Imagenes 18 y 19. Uso de fotografías como herramienta para la generación de discurso en los talleres reflexivos	90

CAPÍTULO III

Imagen 20. Nivel de estudios y áreas de formación académica de los estudiantes	102
Imagen 21. Identificación de elementos estéticos por los estudiantes de distintos niveles de estudios y género	108
Imagen 22. <i>Los Perritos Colimotes</i> réplica de Guillermo Ríos Alcalá	120
Imagen 23. <i>La Figura Obscena</i> de José Luis Cuevas	122
Imagen 24. <i>El Toro Echado</i> de Juan Soriano	124

CAPÍTULO IV

Imagen 25. Emociones y sentimientos que generó en los jóvenes la escultura pública <i>Los Perritos Colimotes</i> réplica de Guillermo Ríos Alcalá	137
Imagen 26. Emociones, sentimientos y otros términos asociados a la escultura pública <i>Los Perritos Colimotes</i> réplica de Guillermo Ríos Alcalá ...	142
Imagen 27. Emociones y sentimientos que generó en los jóvenes la escultura pública <i>El Toro Echado</i> de Juan Soriano	143
Imagen 28. Emociones, sentimientos y otros términos asociados a la escultura pública <i>El Toro Echado</i> de Juan Soriano	147
Imagen 29. Emociones y sentimientos que generó en los jóvenes la escultura pública <i>La Figura Obscena</i> de José Luis Cuevas	150
Imagen 30. Rasgos masculinos y femeninos a escala de la escultura pública <i>La Figura Obscena</i> de José Luis Cuevas	153
Imagen 31. Detalle sobre la corporeidad de la escultura pública <i>La Figura Obscena</i> de José Luis Cuevas	155
Imagen 32. Emociones, sentimientos y otros términos asociados a la escultura pública <i>La Figura Obscena</i> de José Luis Cuevas	158

PRÓLOGO

Una mirada al arte público desde la inteligencia joven

Ahora que ya no podemos creer en lo que creíamos, ni decir lo que decíamos, ahora que nuestros saberes no se sostienen sobre la realidad ni nuestras palabras sobre la verdad, a lo mejor es hora de aprender un nuevo tipo de honestidad: el tipo de honestidad que se requiere para habitar con la mayor dignidad posible en un mundo caracterizado por el carácter plural de la verdad, por el carácter construido de la realidad y por el carácter poético y político del lenguaje.¹

La escultura, vista desde la perspectiva del arte urbano, resulta ser una práctica muy antigua, en México existe desde el inicio de las culturas prehispánicas, con trabajos labrados en piedra, iniciando con objetos utilitarios hasta lograr representaciones de las fuerzas de la naturaleza y rendir culto a sus deidades para terminar como piezas destinadas a la adoración o como elementos fundamentales en templos o plazas ceremoniales. Tiempo después, la escultura se vería nutrida por el mestizaje, evolucionando a través del periodo virreinal, para llegar al siglo XIX con sus obras barrocas y neoclásicas, tendencias excluidas con la llegada de los propositivos movimientos estilísticos del siglo XX que se hicieron presentes en todas las regiones del país.

En la actualidad, las esculturas de todas las épocas que llegan a estar insertas en una ciudad que, por su carácter monumental, carga estilística o histórica, se asumen como elementos conmemorativos

¹ Larrosa, J. (2008). Agamenón y su porquero. Bogotá: Asolectura.

de sucesos trascendentes, instrumentos para enaltecer la memoria de personajes importantes o como manifiesto del arte que revela escenario colectivo, forman junto con la arquitectura, los componentes que definen el espacio urbano, aquellos que se apropian del paisaje y que confieren identidad a una población determinada.

En Colima, la escultura y el arte público puede llegar a ser una alternativa viable para complementar y recuperar espacios deslucidos de la ciudad. Una obra escultórica bien integrada a su medio ambiente inmediato puede fortalecer el sentimiento de identificación en las personas con su contexto urbano. Esta labor de unificación del espacio con la pieza recae en manos de las autoridades culturales, del artista seleccionado para ejecutar la pieza y de los arquitectos y urbanistas que habrán de emplazarla y concebir su nueva morada.

En este libro, Sandra Uribe aborda el concepto anterior para presentarnos desde otras perspectivas la escultura como arte público que, en cualquiera de sus manifestaciones técnicas, estilísticas o de escala, se expone al reto de la opinión del espectador joven, quién más que un juez calificador, es en realidad el propietario estimado de la obra, y representa uno de los sectores sociales para quien fue creada e instalada. De esta forma, se revela a la obra de arte urbano como un elemento democrático al alcance de todos y cuya definición, más allá de la conceptualización de sus creadores, recibe el significado que el transeúnte le confiere.

No es la primera vez que la autora se ve inmersa en el estudio social de las obras de arte; sus investigaciones concluyen sobre el impacto que pueden causar a los diferentes públicos, su significación y razón de ser. En esta ocasión, Sandra nos revela las concepciones de un grupo social en particular, el de los jóvenes estudiantes, quienes son confrontados ante tres importantes y diferentes esculturas públicas emplazadas en la zona conurbada de Colima y Villa de Álvarez.

Sandra Uribe genera una metodología de riguroso compromiso en cada aparato de la investigación; integra varios equipos heterogéneos de jóvenes y los incluye en talleres reflexivos donde se ensaya y analiza desde la teoría y en estudios in situ. En ella los participantes realizan una lectura estilística desde su enfoque per-

sonal, percepción nutrida de sesgos sociales y culturales para crear un encuentro dialógico, en torno del arte público.

Esta interesante práctica deriva en la exposición de nociones que cada joven le otorga a las piezas y su contexto, de donde nacen diferentes y evolutivas percepciones conforme el individuo se adentra cada vez más en el análisis de la obra; ejercicios liderados en todo momento por Sandra, bajo una metodología y estrategias casi lúdicas que ofrecen un material documentado de gran valía para la interpretación y valoración de las características de las esculturas existentes y de aquellas que, en un futuro se planteen instalar en la ciudad.

Independientemente de los conocimientos que transmite u oriente la práctica creada por Sandra, se destaca el quehacer formativo en la percepción y apreciación de la obra de arte, que busca visibilizar a los jóvenes que se expresan, emocionan, actúan y adquieren conocimientos en materia del arte urbano, práctica que se cimienta y define por el encuentro interpersonal, dialógico, diplomático, generador de aprendizajes y revaloración de sus sentidos.

No pienso auténticamente si los otros no piensan también. Simplemente no puedo pensar por las y los otros, ni para las y los otros, ni sin las y los otros: ésta es una afirmación que incomoda a los autoritarios por el carácter dialógico implícito en ella. [...] la condición fundamental del acto de conocer es la relación dialógica.²

El ejercicio analítico contenido en estas páginas deriva en una experiencia singular, en donde la interacción de los jóvenes con las esculturas y su emplazamiento se definen como un encuentro planteado desde la interacción plural de las percepciones. Es decir, se construyó una experiencia educativa, generadora de conocimientos a partir de compartir percepciones y emociones.

El presente libro es una iniciativa capaz de transformar las inercias y rutinas con las que nos acostumbramos analizar el arte, en él podemos encontrar nuevas experiencias formativas y de aprendizaje, a través de una estrategia metodológica novedosa que pone al centro de la investigación la interacción, misma que

² Freire, P. (1993). *Pedagogía de la esperanza*. México: Siglo XXI.

permite reconocer la apreciación del arte desde la mirada de los jóvenes sobre un conjunto de esculturas inmersas en el contexto urbano. Experiencia que deja en claro las formas de constituir, organizar, desorganizar y reorganizar su experiencia frente a la obra de arte; sus modos de comprender y expresar sus propias percepciones y vivencias.

Los resultados y conclusiones de *Arte público y jóvenes: una experiencia estética dialógica* de Sandra Lucía Uribe Alvarado, no sólo buscan explicar, sino también comprender el impacto de la escultura en su entorno urbano frente al espectador; a través de un estudio que conduce a un proceso de retroalimentación entre los participantes, en donde tiene lugar la escucha y el análisis de las obras, es un encuentro dialógico, que abre paso al discernimiento, emociones y el desarrollo de las capacidades propias de sujetos con inteligencia joven.

Alfonso Cabrera Macedo

Como camaleón, me adapto, tomo el color del entorno
para transformarlo suavemente.

Helen Escobedo
Pasajes

INTRODUCCIÓN

El arte es una forma de comunicación de las sociedades y su forma de ver el mundo. La investigación que ahora presento tiene la intención de analizar la forma de mirar y apropiarse de la obra de arte público desde una perspectiva momentánea y primigenia, por lo tanto, la mirada sobre la obra de arte representa el argumento central.

La investigación que sustenta este trabajo está delimitada a la apreciación artística de tres esculturas públicas ubicadas en diferentes lugares de la ciudad de Colima: La *Figura Obscena*, una creación del artista José Luis Cuevas en 2001; El *Toro Echado* del artista Juan Soriano en 1997, y *Los Perritos Colimotes*, réplica creada por Guillermo Ríos Alcalá, tomada de una escultura original precolombina e inaugurada en 2003. Estas obras, en sí mismas son propuestas escultóricas que tienen diferencias y similitudes en contenido artístico y estilístico. Los participantes que proporcionaron la información y ofrecieron sus testimonios para este estudio, fueron jóvenes estudiantes de la Universidad de Colima (UdeC) y del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA).

Esta investigación es resultado del análisis sobre la experiencia estética construida por la interacción con el arte público en Colima; referir al tema del arte público implica entrar en un debate amplio y rico en posibilidades sobre el sentido de la vida y la ciudadanía en el contexto urbano (Catálogo Siah Armajani, 1999). El arte público existe porque es observado, apreciado, intervenido, desde esa perspectiva, por tanto, este estudio contribuye al entendimiento de los procesos de transformación de los individuos a partir de lo que observamos. El arte público tiene impacto social,

porque, como dice Remesar (1997), “toda historia del arte es historia del arte público” (p.6).

De acuerdo con Booth, Colomb, Williams (2008), un problema de investigación está vinculado a varias ausencias, construido por conocimiento incompleto y es la base para resolver un problema práctico, tiene condición y costo que la sociedad puede pagar si éste no se resuelve. El problema de investigación está ubicado en cuatro ausencias de conocimiento relacionadas con lo siguiente:

- Ausencia de investigaciones sociales sobre la cultura de apreciación artística en los jóvenes que evalúen, de manera particular, el impacto del arte público en el estado de Colima.
- Ausencia de criterios institucionales específicos de conocimiento público (transparencia institucional) del campo de la cultura y arte en Colima sobre la ubicación y definición de la escultura pública, que se expone en contextos urbanos en el estado de Colima.
- Ausencia de promoción de una cultura de apreciación del arte para los jóvenes en el estado de Colima que contribuya a reconocer, valorar y disfrutar la propuesta específica de esculturas públicas ubicadas en el contexto urbano.
- Ausencia de propuestas relacionadas con la difusión, cuidado y conservación de la obra de arte público, así como de criterios curatoriales para la adquisición de obra patrimonial.

De continuar operando estas ausencias a mediano y largo plazo, el arte público no logrará apreciarse por las personas y no se reconocerá su valor para el bienestar social y su uso. Es necesario sumar esfuerzos para lograr que la sociedad esté más involucrada en la cultura y el arte. De acuerdo con la Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales (2010), el 48% de los mexicanos no muestra un interés por la cultura y el arte. Por otro lado, las políticas culturales en torno a los jóvenes en México han integrado más su papel como productores artísticos, en algún sentido, y menos como apropiadores o lectores de arte. Al respecto, se han

impulsado convocatorias institucionales en el país para motivar a los jóvenes creadores, por ejemplo, el trabajo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (2020) del Gobierno de México, que promueve la creación artística, pero no de igual forma la apreciación artística de los jóvenes. La Encuesta Nacional de la Juventud (2012), evidencia que existe poco análisis sobre jóvenes mexicanos y su relación con el arte.

Esta investigación aborda un proceso de observación y también una necesidad personal de encontrar respuestas a preguntas propias de mi formación en las artes plásticas y de mi trabajo con jóvenes como profesora universitaria de artes. La pregunta central de investigación es: ¿Cuál es la apreciación que jóvenes de la Universidad de Colima y del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, tienen del arte público (esculturas públicas), ubicado en la zona conurbada de los municipios de Colima y Villa de Álvarez del estado de Colima, México?

Integro también una lista de preguntas particulares: 1. ¿Qué tipo de *emociones o sentimientos* transmite el arte público a estos jóvenes colimenses?, 2. ¿Qué tipo de *elementos estéticos* perciben los jóvenes en las esculturas públicas?, 2. ¿De qué *manera la ubicación/localización/contexto de la obra de arte público* influye en la apreciación de los jóvenes?, 4. ¿Qué *función social* cumple el arte público desde la percepción y valoración de los jóvenes?, 5. ¿Hasta qué punto la *formación académica y nivel de estudios* de estos jóvenes influye en la percepción y valoración de la obra de arte público?

Esta investigación parte del siguiente supuesto, en dos sentidos:

- La apreciación artística de las tres esculturas públicas es una construcción social que nutre una *experiencia estética* (Dewey, 2008; Uribe 2013; Sontag, 1984), dialógica donde los *públicos*, en este caso los jóvenes, son *agentes activos* que establecen con la obra de arte una relación *interactiva, colectiva y comunicativa* (Benjamin, 2003) y por lo tanto cultural, porque intervienen e interactúan con la obra más allá de la contemplación.
- La apreciación artística de la obra de arte público, específicamente las tres esculturas elegidas), involucra una experiencia de *lecturas múltiples* (Eco, 1981) que pueden

ser definidas y observadas a través de los contextos experienciales como la formación *académica* (Bourdieu 2010, 1991), *las emociones y sentimientos* (Sontag, 1984; Uribe, 2013; Catalá, 2014) de los jóvenes, así como por la *ubicación de la obra* en el entorno urbano de Colima).

Tiene un enfoque interdisciplinario, donde convergen el arte, sociología y psicología. En particular, destaco como directriz central la idea de la apreciación artística como práctica cultural (Bourdieu, 2010, 1991) donde se involucra la interacción de la obra de arte con el público; (Dewey, 2008; Eco 1992; Hernández y Prada, 1998; Parramón, 2003). Como un desafío académico, propongo a la *experiencia estética dialógica*, como una categoría teórica y metodológica producto del propio trabajo de investigación y análisis, que explica e integra las formas de relación de los jóvenes con la obra de arte público, ya que se trata de una categoría que se construyó con los datos empíricos y se retroalimentó del debate alrededor de los propios conceptos de la experiencia estética.

La metodología que respalda este estudio es de corte cualitativo (Conde, 1994), que combina un ejercicio etnográfico de observación e interacción de los jóvenes con la obra de arte público. Trabajé con la propuesta de talleres reflexivos como un dispositivo de investigación sugerida por Ghiso (1999) para explorar posibilidades vivenciales desde el universo de jóvenes colimenses, bajo un discurso con sentido grupal. Con esta perspectiva, combiné técnicas visuales con el uso de algunos elementos de la técnica de investigación del grupo de discusión.

El arte es mi sentido de vida, es el medio que me ha permitido relacionarme con el mundo interior y exterior, puesto que desde la adolescencia encontré en la pintura la forma más placentera de dialogar con mis propios sueños y de hacerlos realidad. Tengo tres décadas de producción plástica, con énfasis en la pintura, lo que propició mi incorporación como docente de nivel superior en la Universidad de Colima en el año 2008; con ello se abrió un camino de formación académica que complementó mi experiencia en la producción profesional plástica. Gracias a mi práctica docente, sumé conocimientos experienciales pedagógicos, técnicos y teóri-

cos que abrieron nuevos campos de conocimiento que enriquecieron y abrazaron mi formación artística.

Con la inclusión en mis estudios en el Programa de Doctorado en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario UNAM-UADEC (2013-2016), tuve la posibilidad de sumar un trabajo académico, alimentando con ello una parte de mi propia formación como artista plástica, como docente y creadora. La presente investigación me permitió replantear el objeto artístico desde el arte público.

Dentro del programa doctoral, formé parte de la tercera generación del grupo *G4 Cultura, identidad y representaciones sociales*, donde compartí lecturas académicas, un diálogo franco y debate entre colegas sobre nuestros procesos formativos. El doctorado motivó la producción de proyectos de investigación interdisciplinaria desde la propuesta de sistemas complejos, según (García R. 2006a y 2006b) donde el trabajo en grupo jugó un papel central. Trabajar en equipo implicó estar abiertos al diálogo y asumir con total responsabilidad nuestro trabajo, pero también asumir con humildad que el contacto con la colectividad abre el camino hacia reflexiones que exigen respuestas complejas que no siempre son compatibles con nuestra forma de pensar.

Aunque hubo fortalezas en esta estructura curricular del doctorado, también se presentaron desafíos debido a que quienes integramos el grupo, proveníamos de formaciones profesionales distintas. En mi caso, fue el más claro ejemplo. Mi perfil como artista plástica al interior del grupo, y en el transcurso de los seis semestres, no siempre fue fácil con respecto de sentirme integrada del todo con los otros estudiantes y profesores. Algunas veces llegué a dudar si estaba en el doctorado correcto debido a mi formación profesional en las artes plásticas y porque el tema de las artes -como una opción para investigar-, no encontraba eco con facilidad en la vida académica del programa. Si bien, en el doctorado se promueve la interdisciplinariedad —que representa una gran fortaleza—, el contexto formalizado de las universidades define procesos de burocratización del saber, donde lo que se publica y evalúa en la producción académica, tiene que ser citado con reglas formales de campo académico; en ese sentido, el arte no siempre tiene cabida.

El arte requiere de otros esquemas de apreciación y valoración formal, otros formatos para reconocer su legitimidad y formalización.

Antes de definir el proyecto de investigación que ahora presento, atravesé por un proceso de búsqueda de otras perspectivas, que incluso generó incertidumbre y desconocimiento en mis lectores a causa de que propuse trabajar con la idea de percepción social de murales de la Secretaría de Cultura de Colima, luego retomé la idea de la apreciación artística sólo de la escultura *La Figura Obscena* a partir de un proyecto que analiza el rechazo social de esta obra pública (Uribe y Uribe, 2011), tema que había desarrollado con anterioridad.

Al fin encontré certidumbre en el proyecto que ahora concluyo, retomando la apreciación del arte público representado en tres esculturas analizadas. Así que, para la comprensión del objeto de estudio que define el presente trabajo, considero importante retomar algunos elementos contextuales de la región colimense donde fue realizado el trabajo de investigación.

El estado de Colima está ubicado en la región Centro Occidente de México, es uno de los estados más pequeños del país. De acuerdo con datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2015), tiene una población de 715,095 habitantes, distribuidos en un total de diez municipios, los más poblados son Colima, Manzanillo y Villa de Álvarez. Según la Secretaría de Economía (2016), entre las principales actividades económicas se encuentra el comercio (16.6%); servicios inmobiliarios y de alquiler de bienes muebles e intangibles (13.8%); la construcción (12.7%); los transportes, correos y almacenamiento (10.2%); y, la generación, transmisión y distribución de energía eléctrica, suministro de agua y de gas, productos al consumidor final (8.7%).

Para ubicar el tema del arte y la cultura en el estado de Colima, retomo lo que dice Bourdieu desde la sociología. Un campo es un sistema de *relaciones* históricamente constituidas por *agentes sociales*, que se definen en el campo por la *producción de un capital cultural* en medio de relaciones de fuerzas para definir los criterios de integración y legitimada (Bourdieu, 2010; 1995; 1984). Siguiendo al autor citado, existe el campo cultural donde los agentes sociales son los artistas, productores, creadores, vendedores o público, vin-

culados a la producción, distribución y comunicación de la obra, todos estos agentes sociales, cuentan con un saber especializado o capital cultural reconocido dentro de ese campo específico.

En el estado de Colima, hace falta un análisis académico detallado desde el punto de vista de su génesis, desarrollo e impacto del campo del arte y la cultura. Destaco esta agenda pendiente porque no es posible ubicar, en el contexto del campo, el papel que juega el arte público; además, como artista plástica puedo decir de manera muy general, que en este estado del occidente mexicano, hay una constitución de producción y oferta de arte que evidencia un campo dinámico y sólido con artistas consagrados y artistas emergentes en las diversas áreas: artes plásticas y visuales, artes escénicas, música, con formación educativa en artes, como la Escuela de Artes Visuales y el Instituto Universitario de Bellas Artes (IUBA), en la Universidad de Colima, así como el Bachillerato en Artes y Humanidades del Centro de Educación Artística “Juan Rulfo” (CEDART). De igual manera, hay una red de artistas y creadores urbanos independientes en constante sinergia que utilizan la esfera pública como vía de expresión artística.

Desde el punto de vista del campo institucionalizado, por ejemplo, el Sistema de Información Cultural (SIC) del Gobierno de México, en su página oficial en internet (Sistema de información cultural, 2019) para el caso del estado de Colima, refiere espacios culturales -infraestructura, museos, teatros, universidades-, patrimonio material e inmaterial, festivales y ferias, manifestaciones de cultura popular. Esta información se vincula con la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Colima, creada en 1995 (Periódico Oficial del Estado de Colima, 1997), específicamente la información estatal de la cultura en Colima, en su página oficial

(Gobierno del Estado de Colima, Secretaría de Cultura, 2019) muestra infraestructura integrada por centros culturales, bibliotecas, librerías, museos y galerías, teatros, salas audiovisuales, Archivo Histórico, así como los centros estatales de las artes en varios municipios, entre otros.

En este contexto institucional, se excluye el tema del marco jurídico del arte público, sólo hay referencia a un decreto que declara una zona de monumentos históricos en el municipio de Comala, uno

de los diez que forman el estado de Colima (Gobierno de México. Decreto, 1988) para la conservación de la fisonomía urbana donde puede intervenir la autorización en la verificación y construcción de monumentos el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Desde esta perspectiva, el arte público en el estado de Colima es parte de este campo de las artes y la cultura en la medida que los agentes sociales especializados vinculados a la producción, selección e instalación de la obra de arte participan y aportan producción a la oferta urbana. Las instituciones gubernamentales y educativas a nivel estatal y figuras públicas del gobierno en turno en el territorio de Colima conforman con criterios privados y discrecionales, comités de expertos que, de manera interna, participan en la toma de decisiones sobre lo que debe o no ser expuesto y calificado como obra de arte público. Sin embargo, la consolidación de un campo especializado en arte -y más con el adjetivo público- requiere fortalecer las normativas con criterios formales de acceso y consulta ciudadana sobre la selección y promoción del arte público. Situación que en el estado aún no existe del todo.

Un ejemplo que evidencia esta falta de criterios no sólo para decidir lo que es obra de arte público en el estado, sino para preservar, mantener y respetar, fue la acción del alcalde colimense Leoncio Morán Sánchez, quien decidió quitar en el año 2006 la escultura *La Figura Obscena* instalada en la ciudad de Colima, capital del estado, argumentando la construcción de un puente elevado en el lugar, además según lo expresó, no era del agrado de los colimenses. (Uribe y Uribe, 2011). Sabemos que el arte público puede generar controversias entre los ciudadanos, dado que no es fácil homogeneizar los gustos sociales. Esta decisión del alcalde no sólo fue arbitraria y carente de juicio, sino que, en su afán de quitar la obra de arte de la esfera pública, utilizó maquinaria pesada que dañó la pieza. Esta acción generó un debate que trascendió en el terreno político entre el autor José Luis Cuevas, autoridades locales y gubernamentales. El tema es complejo, sólo quiero destacar que ante la falta de criterios y definiciones sobre lo que es y se entiende como arte público, las consecuencias pueden ser demasiado perjudiciales.

El arte público dentro del campo del arte en Colima tiene un recorrido no muy largo. Durante el periodo de gobierno de Gri-

selda Álvarez Ponce de León (1979-1985), el estado vivió una época de transformación de la vida pública, la economía, la política, la vida social y la infraestructura cultural. La creación de la Casa de la Cultura en la capital, Colima, en septiembre de 1981 (Gobierno del Estado de Colima, Secretaría de Cultura, 2019) como recinto de actividades artísticas y culturales contribuyó a generar identidad de la región y a identificar la cultura institucionalizada como parte del patrimonio del estado. Sin embargo, según datos en el catálogo de la escultura pública del estado de Colima, Reyes (2010), el arte público comenzó a tener un nuevo rostro en los años noventa con la presencia de obras públicas en el espacio urbano, producidas por artistas plásticos de prestigio nacional e internacional como José Luis Cuevas, Sebastián, Vicente Rojo, Juan Soriano y Adolfo Mexiac.

Un reconocimiento del campo cultural en el estado fue la designación de Colima como la Capital Americana de la Cultura en 2014, donde fueron valorados siete tesoros culturales de gran impacto para la región: *Plaza de toros La Petatera, la celebración de Los Chayacates de Ixtlahuacán, el municipio de Comala, Las Salinas de Cuyutlán, Teatro Hidalgo, el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima* y el paisaje de los volcanes de *Colima*, no así fue valorado el arte público, no estuvo incluido en este reconocimiento.

Sin duda alguna, una de las instituciones que ha contribuido al campo de la cultura y las artes, es la Universidad de Colima a través de la Dirección General de Patrimonio Cultural, y la Dirección General de Difusión Cultural. Ambas integradas dentro de la estructura de la Coordinación de Extensión Universitaria que se encarga de la difusión, investigación y conservación del patrimonio cultural y artístico.

La infraestructura con la que cuenta la Universidad de Colima está conformada por bienes materiales e inmateriales, como el Instituto Universitario de Bellas Artes (IUBA), que reúne escuelas de formación artística superior, obras de arte públicas (murales y esculturas), un teatro universitario, además de cinco museos, según lo describe el portal de la propia Máxima Casa de Estudios, a través de la página de la Dirección General de Patrimonio Cultural (Universidad de Colima. Dirección General de Patrimonio Cultural, 2019). En los últimos años, esta institución educativa ha inte-

grado a estudiantes para cubrir actividades culturales y deportivas como parte de su currículo, acreditando la asignatura de *Actividades Culturales y Deportivas* con la asistencia a eventos artísticos. Esta acción, si bien, abona a la formación de la cultura de apreciación del arte en los estudiantes, debería estar acompañada de otras decisiones institucionales como el fomento directo y constante a las actividades vinculadas al arte público.

La escultura pública del estado tiene antecedentes desde la segunda mitad del siglo XX, según Reyes (2010), se originó con los monumentos, éstos contribuyeron a formar una imagen e identidad de personajes emblemáticos de la historia y la política. Durante el periodo de gobierno de Fernando Moreno Peña (1997-2003), los monumentos fueron sustituidos por las esculturas, se impulsó una oferta de obra pública en la entidad, con artistas reconocidos a nivel nacional e internacional. La inauguración de las tres esculturas públicas seleccionadas para esta investigación, emergieron precisamente en este contexto en la región: el *Toro Echado* en 1997, *La Figura Obscena* en 2001 y *Los Perritos Colimotes* en 2003.

Este estudio está conformado por cinco capítulos. En el primero expongo el marco teórico que soporta el trabajo de investigación; hago una reflexión sobre los conceptos centrales, anexo unos cuadros comparativos en formato de mapas conceptuales que orientan el uso de autores y perspectivas teóricas. Destaco los siguientes temas: el encuentro entre la obra y el público, el sentido de la apreciación artística y experiencia estética, el arte público en el contexto urbano, la perspectiva de los jóvenes y la apreciación artística.

El segundo capítulo muestro el marco metodológico, abordo la estrategia del trabajo de campo desde la conformación del grupo de trabajo de la investigación y la de los talleres reflexivos, expongo sobre el reclutamiento de los jóvenes colimenses que participaron en la investigación; comparto la experiencia grupal del ejercicio de observación etnográfica en la visita a las tres esculturas públicas y los criterios de selección de los grupos con jóvenes. Describo además perfiles y datos sobresalientes de las tres esculturas: *La Figura Obscena*, *El Toro Echado* y *Los Perritos Colimotes*. Por último, en este segundo capítulo, expongo una narrativa reflexiva sobre la produc-

ción de los talleres, las estrategias y los detonadores discursivos y visuales utilizados.

El tercer capítulo muestra los resultados de investigación; en un primer momento desarrollo la idea de la construcción de la *experiencia estética dialógica*, como categoría matriz que orienta este estudio, así como la construcción reflexiva y analítica de los datos. Una guía importante para los capítulos de resultados de investigación fueron los detonadores visuales y discursivos utilizados para la producción de los grupos de jóvenes, que fortalecieron de manera directa las preguntas particulares. Para este capítulo destaco los siguientes subtemas: a) la apreciación de las esculturas y sus cambios de perspectiva que experimentaron los jóvenes después de la visita etnográfica, b) las opiniones y consenso grupal de los jóvenes entorno de la ubicación de las tres obras, y c) la función social que puede tener el arte público desde la opinión grupal de los jóvenes.

El cuarto capítulo, también muestra resultados de investigación, en su desarrollo se responden las preguntas de investigación particulares relacionadas con las emociones y sentimientos que generaron en los jóvenes colimenses las tres esculturas, cada una de ellas motivó —de manera particular— una diversidad de emociones y sentimientos. Retomo otros subtemas como la identidad colimense desde la apreciación artística, así como la sexualidad, el cuerpo femenino, la identificación animal observable en la escultura *La Figura Obscena*, una de las piezas de arte que generó mayor debate por lo controversial de sus formas y figuras.

El capítulo 5, está conformado por las conclusiones, desde la perspectiva del marco epistémico, marco metodológico, marco teórico y líneas de investigación posteriores que generaron los resultados y el análisis en mi experiencia con este estudio.

Apreciación del arte, experiencia estética y espacio público

Introducción

El objetivo de este capítulo es exponer los principales elementos conceptuales que soportan el trabajo de investigación empírico de este estudio. Reflexionar entorno de la apreciación del arte, implica entrar a un debate académico que envuelve la interacción de las personas con la obra de arte público, desde sus experiencias de vida y sus emociones. Este encuentro entre el público y la obra, comprende una forma de comunicación en un espacio público, que fortalece la experiencia estética (Dewey, 2008), dentro de un campo artístico (Bourdieu, 1995 y 2010) socialmente construido.

Este capítulo se integra por cinco apartados que, en conjunto, buscan reflexionar sobre los conceptos que respaldan la reflexión de datos de la investigación. Estos son los temas: 1. El encuentro entre la obra y el público; 2. La apreciación artística y las prácticas sociales; 3. La apreciación artística y la experiencia estética; 4. El arte público en el contexto urbano y, finalmente, 5. Los jóvenes y la apreciación artística.

1. El encuentro entre la obra de arte y el público: construcción social

Desde las últimas décadas del siglo pasado, el arte se encuentra en transformación tanto en el plano teórico como en el creativo-práctico, los criterios –de su campo- por los que se regía han cambiado, actualmente la obra de arte ocupa nuevos espacios fuera de los museos y galerías tradicionales. Estos cambios han impactado en las formas de su comunicación y, por lo tanto, en el proceso de creación y concepción de la obra de arte, en consecuencia, los cambios culturales de la especie humana han trascendido a la producción artística.

Como parte de ese proceso de transformación, desde principios de siglo ha dejado de ser meramente contemplativo, la interacción obra-público representa una opción para fortalecer el diálogo y la experiencia cultural de las personas con la propia obra de arte (González, Calvo y Marchán, 1999).

A partir de finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, entre el surgimiento del movimiento impresionista y en el desarrollo de las vanguardias, de acuerdo con González, Calvo y Marchán (1999) “se transforma el esquema visual heredado del Renacimiento y se articula un nuevo lenguaje” (p.12). Este fenómeno llevó a un cambio radical el lenguaje artístico y, por ende, en la forma de leer y de vivir el arte. De igual manera se reconfiguró el significado social de arte y el papel del artista como único actor sobre la obra.

Desde la propuesta de González, Calvo y Marchán (1999), las vanguardias cambiaron la forma de ver el arte y transformaron, en consecuencia, la realidad cotidiana tanto del objeto artístico como del público, modificaron también el espacio de la obra, la práctica artística y su significado. Como resultado, el público la ha intervenido y se ha apropiado de ella.

Los cambios sociales de las vanguardias también fueron evidenciados por la producción en serie de las industrias culturales, con la llegada de los medios de comunicación y los medios tecnológicos, el arte llegó a “perder el aura”, por los procesos de mercantilización, como lo documentó Walter Benjamin (2003).

Durante los años sesenta, se manifestaron acontecimientos efímeros donde el arte se convirtió en un laboratorio para la produc-

ción de objetos vivos dispuestos a ser apropiados por el público. De esta manera, surgieron representaciones de la vida cotidiana apropiadas por un público activo, no concebido como actor pasivo sino como agente que interactúa con la propuesta (Sánchez, 2003).

En los procesos de transformación de la obra de arte, la participación del público ha sido fundamental, actualmente no sólo es observada y admirada, tampoco se puede considerar como un simple espacio a recorrer, necesita ser intervenida. Se presenta ahora como una entidad permanente, que tiene vida propia y que debe ser vivida de forma complementaria con el público, en un sentido social (Dewey, 2008).

En esa panorámica del carácter social de la obra, las propuestas artísticas derivadas de las artes visuales se han adaptado a tendencias en donde el espacio determinado para el objeto artístico es también un espacio ocupado por el público que interviene activamente en la construcción de la misma, la interpreta y manipula físicamente (Hernández y Prada, 1998).

Estoy de acuerdo en que la obra de arte sea un objeto mediante el cual el público como espectador pueda interactuar e intervenir sobre ella, y, por tanto, el artista transforme su rol, es decir, pasar a ser también actor, además de productor de esa acción. Al respecto Hernández y Prada (1998) describen que: “El papel del espectador ha cambiado radicalmente desde que éste ha sido invitado a dar respuesta total a la obra de arte, es decir, intelectual y físicamente a la vez, y donde se le pide que tome el arte” (p. 46).

Siguiendo al autor Umberto Eco (1981), la relación obra de arte-público puede generar nuevas formas de apreciación y, por consiguiente, de experiencia estética que involucre diversidad tanto en el uso de los materiales, los estilos de producción y la forma de interpretación del público, en donde éste se pueda transformar en un agente activo.

El mismo autor italiano (1981), destaca la importancia de la pluralidad de la obra de arte desde el uso de los materiales, los estilos de producción y la forma de interpretarse por los públicos. En ese contexto, siguiendo a Eco (1981), podemos definir un tipo de relación obra-público que pueda generar nuevas formas de apreciación, y, por lo tanto, de experiencia estética, una vez que el público

se apropie del espacio artístico donde se encuentra la obra (museo, galería o cualquier otro lugar) como agente activo.

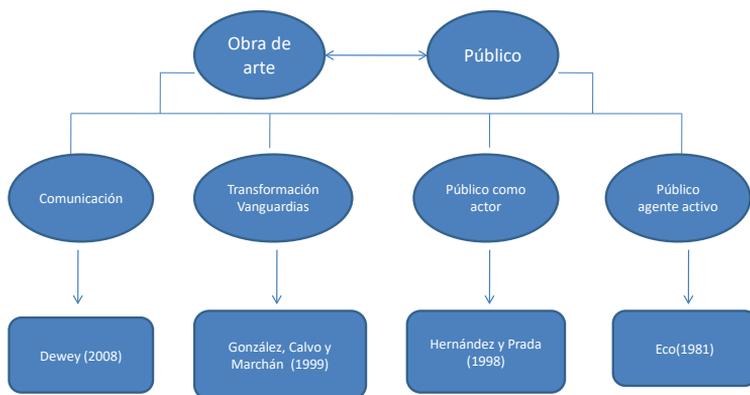
La consecuencia más evidente de los procesos de transformación de la obra de arte destaca al público como un actor fundamental en el cambio hacia nuevas formas de comunicar y de vivir la obra de arte (Parramón, 2003).

Ante la idea de la relación de la obra de arte y el público, es importante mencionar también que hay muchos estímulos de información que inciden en el discurso del arte actual que en ocasiones puede timar al público en medio de información cuantiosa y dispersa. A partir de lo anterior, Cauquelin (2002) menciona que el público no se equivoca cuando se trata de percepción y apreciación artística, en consecuencia, su “intuición” acerca de la obra es acertada.

Aunque, de acuerdo con Bourdieu (1991) sabemos que el capital cultural del público influye en sus criterios de percepción. Más adelante veremos que el nivel intuitivo de las personas también significa e influye en sus criterios valorativos de la obra de arte.

A manera de síntesis del apartado, la imagen siguiente muestra los conceptos referidos con relación a la obra de arte-público.

Imagen 1. Apreciación artística
Relación obra de arte-público



Fuente: Elaboración propia

2. La apreciación artística: de los sentidos a las prácticas sociales

Para comprender la apreciación del arte, es importante considerar la forma cómo interactúan los sentidos y el cuerpo humano con elementos visuales. Al respecto, Briceño (2002) dice que:

La información que recibe la persona a través de la visión está determinada por la distancia desde la cual observa, así como también por el tamaño de lo observado; esto se relaciona con los distintos recorridos que necesita realizar el ojo para captar la totalidad de la escena u objeto. En el proceso visual influyen otros factores referidos a la condición propia del ser humano, es decir, su capacidad sensitiva, sus condicionantes de tipo cultural y educativo, prejuicios y valores. Por ello la percepción visual es un proceso activo y selectivo para cada persona, algunos autores lo definen como un comportamiento intencionado (p. 87-88).

Además de la parte sensorial, el debate académico respecto de la apreciación del arte involucra, de forma periférica o central, conceptos como: *recepción cultural*, *consumo cultural*, *lectura social*, *percepción social* y *experiencia estética*.

Los estudios culturales tienen una tradición amplia en el estudio de *recepción cultural* (Morley, 1993; González, 1993; Uribe, 2004), el impacto de los medios de comunicación y tecnología en la construcción social las “audiencias activas”, y los “usos sociales” cobraron auge con la expansión de la industria cultural y producción en serie de los productos mediáticos, donde el arte fue considerado un bien cultural y simbólico sujeto a la reproducción en serie (Benjamin, 2003).

El concepto *consumo cultural* está más asociado con la idea de bienes comerciales por su origen económico, de acuerdo con García Canclini (1993), el consumo, así en particular es parte del ciclo de producción y circulación de bienes, se entiende como “el conjunto de procesos socioculturales en que se realiza la apropiación y los usos de los productos” (p. 24). Con relación al consumo cultural, el autor enfatiza la importancia del valor simbólico de los bienes sobre el valor de uso y de cambio.

Varios estudios se refieren a la idea consumos culturales, aludiendo al análisis de hábitos o prácticas de formación de públicos y su participación en eventos relacionados al arte, como asistencia a museos o manifestaciones artísticas en general (CONACULTA, 2010; Antoine-Faúndez y Carmona-Jiménez 2015).

La propuesta de Umberto Eco en su texto *Obra abierta* (1992), aporta elementos significativos para el análisis de la apreciación artística. El autor refiere desde la perspectiva de *lectura social* múltiple y dice que una obra de arte está abierta a una pluralidad de significados y lecturas de las personas, que conviven en un solo significante. La obra está abierta y en movimiento para que los usuarios construyan un sentido de participación con el autor:

Toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal (p. 44).

Comparto la idea de que la apreciación artística puede ser comprendida desde la sociología de la cultura a partir de las reflexiones de Bourdieu sobre la constitución del campo cultural, el *habitus* y el sentido social del gusto (Bourdieu, 2010, 1995, 1991, 1984).

Con relación al campo cultural:

Llama la atención en situar al artista en un *sistema de relaciones* constituido por *agentes sociales* directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones que incluye a artistas, editores, marchantes -vendedores-, críticos, público que determina las condiciones específicas de producción y circulación de los productos, es el campo cultural (García Canclini, en Bourdieu, 1984, p.18).

Para Bourdieu, pensar en términos de campo significa pensar en relaciones, lo que existe en el mundo social son “relaciones objetivas que existen independientemente de la conciencia y voluntad individuales” (Bourdieu, 1995: 64). El campo representa espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones

específicas y sus leyes de funcionamiento propias. Lo que está en juego son los intereses del campo.

La relación obra de arte-público, que ya fue mencionada antes, se ve fortalecida en el contexto del campo cultural; éste tiene su dinámica interna, las personas luchan por la apropiación del capital cultural. Asimismo, el sistema de fuerzas y relaciones que alimentan el campo cultural, la producción y consumo de bienes simbólicos, involucran de alguna forma la apreciación artística.

El autor llama la atención para comprender el *arte desde la perspectiva de las prácticas sociales*. El principio generador de las prácticas sociales, individuales o colectivas, producto de la historia es el *habitus*. En palabras del autor, “el habitus es un sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes” (Bourdieu, 1991: 92). El habitus es una ley inmanente inscrita en los cuerpos, genera pensamientos, percepciones, acciones y valoraciones. La adquisición del habitus se desarrolla en el contacto con el mundo social y tienen valor en el contexto de un campo específico, dice Bourdieu que es una “subjetividad socializada”.

El habitus es un marco explicativo que ayuda a comprender la apreciación artística y la experiencia estética; las personas construyen sentido a lo que ven en la obra de arte, desde sus esquemas clasificatorios de percepción, valoración y acción. Por otro lado, estos referentes ayudan también a la comprensión de producción de la obra a partir del habitus del artista y del juego de relaciones en el campo donde se ubica.

En síntesis, Bourdieu trata de lograr un *descentramiento del sujeto* (artista creador del arte) como eje central para legitimar la obra en el campo artístico. Una obra de arte adquiere valor por las relaciones y legitimidad que otorga un campo y no como producto de una “subjetividad superior” de un creador. En consecuencia, un artista se reconoce en el propio campo cultural. En las palabras del autor:

El artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista. O bien, el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista esta en juego, en ese juego que llamo campo artístico. O, incluso el mundo del arte es un juego en el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tie-

ne derecho de decirse artista y, sobre todo, de decir quién es artista. Se trata de una definición que no llega a ser una definición y que tiene el mérito de escapar de la trampa de la definición, sin perder de vista que es ella la que está en juego en el campo artístico. Y lo mismo ocurre en todos los campos (Bourdieu, 2010, p. 25).

Considero que la apreciación artística puede ser empíricamente observada a través de la construcción social del gusto. Dice Bourdieu (2010) que existe una *distribución desigual del capital cultural*, lo que hace que las personas no tengan los mismos criterios diferenciales para apreciar una obra de arte. Además, no se puede calificar la *disposición* de las personas hacia el arte, sin conocer su formación en el campo.

Lo que se llama gusto es precisamente la capacidad de *hacer* diferencias entre lo salado y lo dulce, lo moderno y lo antiguo, lo románico y lo gótico, o entre diferentes pintores, o entre diferentes maneras de un mismo pintor, y, en segunda instancia, de probar y enunciar preferencias. Y el defecto, la ausencia, la privación de categorías de percepción y de principios de diferenciación conduce a una indiferencia mucho más profunda, más radical que la simple falta de interés del esteta hastiado. Decir, a propósito de la gente del pueblo, que no quiere el arte moderno, es bastante tonto. De hecho, eso no le concierne. ¿Por qué? Porque no se ha hecho nada para desarrollar en ella la *libido artística*, el amor al arte, la necesidad de arte, que es una construcción social, un producto de la educación (Bourdieu, 2010, p. 32).

Estoy de acuerdo en que la formación y el reconocimiento especializado en las artes, pueden otorgar herramientas para la apreciación de la obra y formación de la disposición artística en el contexto de la distribución desigual del capital cultural, como señala el autor:

En *El amor al arte* y en *La distinción* he mostrado (creo incluso poder decir que he demostrado) que la disposición artística que permite adoptar delante de la obra de arte una actitud desinteresada, pura, puramente esté-

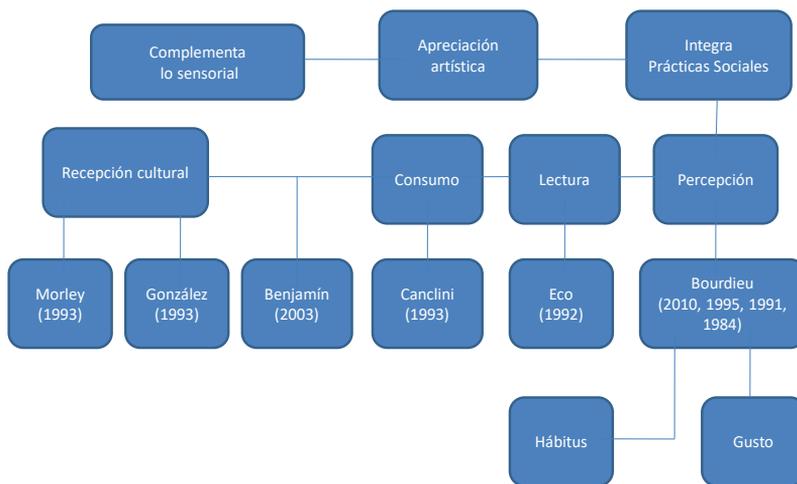
tica, y la competencia artística, es decir, el conjunto de saberes necesarios para “descifrar” la obra de arte, son correlativas con el nivel de instrucción o, más precisamente, con los años de estudio (Bourdieu, 2010, p. 36).

Considero que hay vidas particulares y también condiciones excepcionales. La educación y especialización del arte ayuda y evidencia la distribución desigual del capital cultural. Sin embargo, hay personas que no siempre tuvieron la oportunidad de aproximarse a una formación especializada y de *manera innata* desarrollaron una sensibilidad para apreciar en un sentido el valor de una obra de arte. En mi experiencia como artista profesional y como profesora de arte en talleres artísticos para públicos de todas las edades por dos décadas, puedo comentar que la apreciación artística es definida por el primer contacto de la persona con la obra de arte, tenga o no la persona formación relacionada con el mundo de las artes. El contacto con la obra evoca el mundo del que formamos parte y te conecta con el sentir humano.

En el caso de los talleres donde se llevó a cabo el trabajo de campo con los jóvenes colimenses, puedo adelantar en este punto — aunque en los próximos capítulos se desarrollará con detalle— que tanto los jóvenes con saberes especializados en las artes, como los jóvenes con información mínima en arte, perciben la obra de arte público, en algunos casos, con los mismos criterios valorativos. En general hay diferencias, pero en ciertos momentos hay afinidades en la lectura social de la obra. Es decir, el capital cultural especializado detona un nivel de aproximación y vivencia que da la experiencia estética, pero hay excepciones en contextos y situaciones específicas positivas ante esta experiencia que vale la pena revisar.

En contextos de arte público estas diferencias son más fáciles de observar en un contexto de espacio cerrado como un museo. La relación con la obra de arte y el público en un espacio cerrado o en un espacio abierto, desde luego tiene diferentes matices de apreciación cultural, más adelante, en este mismo capítulo, expondré las diferencias en los criterios valorativos de las personas que interactúan con las obras en espacios públicos. Enseguida presento la imagen 2, donde muestro el concepto de apreciación artística desde diversas propuestas teóricas.

Imagen 2. Apreciación artística
Algunas perspectivas conceptuales



Fuente: Elaboración propia.

3. La apreciación artística y la experiencia estética

Además de lo señalado por Bourdieu en términos de campo cultural, el habitus y construcción social del gusto (Bourdieu, 2010, 1995, 1991, 1988, 1984) para la comprensión de la apreciación artística desde las prácticas sociales, en este capítulo de construcción de categorías, recupero la idea de la experiencia estética.

Ésta, permite entender cómo funciona la experiencia humana y cuál es el sentido que tiene en la vida de las personas y su relación con la apreciación del arte.

De acuerdo con Dewey (2008), la experiencia humana arroja la experiencia estética. La primera, la podemos entender como la vivencia que favorece el desarrollo humano, se alimenta de la memoria, información y experiencias significativas aprendidas en nuestra vida, se enriquecen con los hábitos (acciones en el tiempo que se repiten ya sea por necesidad o por mera costumbre y dotan

de riqueza la experiencia en las personas). La segunda se alimenta de la primera y se estimula a través del contacto con la obra de arte.

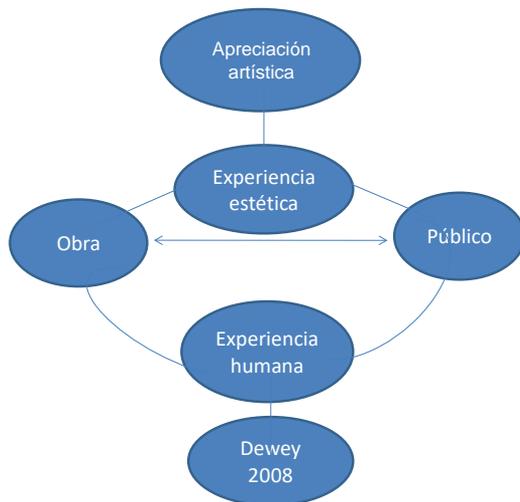
Siguiendo a Dewey (2008), experiencia es la relación del ser humano con el entorno físico y social, el hombre con el medio, se define como “aquellas situaciones y episodios que espontáneamente llamamos experiencias reales, aquellas cosas que decidimos recordar; puede haber sido algo de gran importancia o puede haber sido algo relativamente ligero y que, a causa de su misma ligereza, deja recuerdos significativos”. (Dewey, 2008, p. 44). En ese sentido, la estética es una cualidad de la experiencia.

De acuerdo con el análisis de la obra de Dewey, Montenegro (2014) señala que la *experiencia* para Dewey es una categoría filosófica y epistemológica, de *interacción entre el ser vivo y su entorno físico y social*. Siguiendo con este autor, “la experiencia como vivencia del hombre –aunque el autor refiere el “hombre”, interpreto que se refiere a la especie humana-, es un factor determinante en el significado del arte. La experiencia en sentido deweyano, es aquella relación hombre-naturaleza-hombre a la que este último, encuentra sentido” (2014, p.96). La experiencia de vida, entonces es una variable para la reflexión y percepción de la experiencia estética.

De hecho, para Dewey la experiencia estética no sólo se circunscribe a la obra de arte, sino también a otras manifestaciones de la vida cotidiana. Desde la perspectiva estética, el aprendizaje adquirido en la historia de vida de las personas (por episodios reales, en términos de Dewey (2008) despierta y estimula aprendizajes significativos (por ejemplo, recuerdos o experiencias de vida) que aparecen a partir del contacto con la obra de arte. Estos aprendizajes involucran tanto una experiencia visual y como una experiencia sensorial.

La siguiente imagen representa la apreciación artística como un concepto que surge de la relación obra-público en la construcción de la experiencia estética.

Imagen 3. Apreciación artística y experiencia estética



Fuente: Elaboración propia.

De acuerdo con Mónica Uribe (2013), la experiencia en el arte puede comprenderse a partir de la inclusión de los conceptos *interpretación* y *percepción*, frecuentemente ambos conceptos son discutidos separadamente porque se construyen empíricamente de manera distinta. Aunque de forma muy básica, según la autora: “la interpretación está relacionada con el significado (inteligible) y la experiencia estética con la apariencia (sensible...)”, (Uribe, 201, p. 521, traducción propia).

Siguiendo con la misma autora, la experiencia estética ha sido relacionada tradicionalmente al reconocimiento de la *percepción de la belleza* (cualidades formales y expresivas relacionadas a la perfección de la obra), desde este enfoque, el arte no tiene un sentido interpretativo, más bien se trata de la percepción.

Uribe (2013), recupera, por un lado, la perspectiva de Hans-Georg Gadamer, quien reconoce la experiencia de arte desde la interpretación, que va más allá del puro placer estético o de la contemplación de aquello que consideramos bello. Esta experiencia es calificada como dimensión *hermenéutica*: “...el arte es para ser

interpretado porque transmite significados y manifiesta preocupaciones de los humanos” (2013, p. 517, traducción propia). Por otro lado, la perspectiva de Noël Carroll, que a diferencia de Gadamer “admite que el arte puede ser experimentado estéticamente sin interpretación” (2013, p. 515, traducción propia). En síntesis, estas dos posturas son mencionadas porque la autora quiere llamar la atención sobre la percepción que es una cualidad que involucra la interpretación. En ese sentido, se destaca esta reflexión: que califico de “interpretación estética”:

La percepción estética nunca es neutral; los objetos artísticos se perciben como algo, como cuando las pinceladas discretas se ven como las hojas de un árbol. En la experiencia estética, el significado impregna la percepción. El arte no puede ser interpretado como arte sin ser considerado como objeto sensible y poético; en otras palabras, la interpretación no puede ignorar el hecho de que una obra de arte es un objeto cuyo significado se ha transformado de una manera particular de apariencia. Interpretación de una obra de arte como tal, en lugar de ser estrictamente un hecho lingüístico o histórico, debe considerarse como interpretación estética, donde el significado y lo sensible están entrelazados. Bajo esta luz yo encuentro justificación para discutir la experiencia estética del arte (Uribe, 2013, p. 552 traducción propia. Los subrayados son míos).

En ese posible encuentro (o desencuentro) entre lo perceptivo e interpretativo vale la pena valorar el aspecto subjetivo y el disfrute estético donde las emociones juegan un lugar central. Al respecto, destacamos la reseña que Bárcenas (2015) hace sobre la temática:

La relación que entablamos con la obra artística es de naturaleza sensible y no teórica. Cuando estamos como espectadores ante una pieza de arte lo relevante son las emociones o los sentimientos que suscita en nosotros. Un aspecto importante de la relación estética es que ésta, al no ser conceptual es intuitiva, es decir, el arte nos agrada o nos conmueve de manera inmediata. Eso significa que el disfrute estético de la obra de arte no requiere ser expli-

citado (...) la relación estética con la obra de arte no precisa un discurso que la explique, pues remite a un acontecer subjetivo (Bárceñas, 2015, p. 290).

La apreciación del arte es una experiencia humana (Dewey 2008) de involucramiento de lo sensible (conocimiento sensorial) y el sentido (o significado) que le damos a la contemplación de una obra. En esos procesos interviene el cerebro como receptor de mensajes de nuestras acciones. La neuro estética es un campo de conocimiento que intenta reflexionar sobre la relación de los procesos neuronales y la experiencia estética, es decir, de qué manera los aspectos neuronales o regiones del cerebro, son impactados con la percepción de algún elemento construido como bello. De acuerdo con la investigación de Ishizu y Zeki (2011), se ha utilizado la resonancia magnética como medición de los estímulos cerebrales (visuales y musicales) en la investigación de la experiencia estética.

Con esta investigación no intento entrar en el debate específico de la propuesta disciplinar de la neuro estética, sólo quiero llamar la atención en la temática de que la apreciación estética puede tener una *base neuronal*, es decir, se puede construir una “teoría de la belleza basada en el cerebro” (Ishizu y Zeki, 2011), donde intervienen los sentidos y las emociones en la relación de las personas con la obra de arte.

Susan Sontag (1984), una de las pensadoras sociales contemporáneas, no está de acuerdo con la idea de pensar la percepción de la obra de arte desde la interpretación, donde se analice demasiado el contenido emanado de las funciones cerebrales, porque considera que se *domestica* el arte, y el verdadero arte, de acuerdo con sus palabras, tiene el poder de “ponernos nerviosos”, es decir, de estimular de sobremanera la parte sensorial, sin necesidad de racionalizarlo o explicarlo. Este posicionamiento tiene que ver mucho con el análisis de la crítica de arte, que es muy racional.

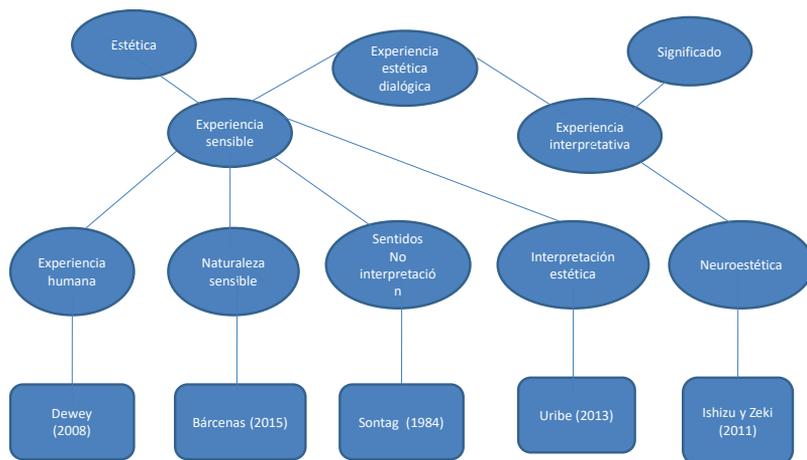
La actual es una de esas épocas en que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. La efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades, tanto como los gases de los automóviles y de la industria pesada enrarecen la atmosfera urbana. En una cultura cuyo ya clásico dilema es la hipertro-

fia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial, la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte. Y aún más. Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. Es convertir el mundo en este mundo (¡«este mundo»! ¡Como si hubiera otro!) (...) En la mayoría de los ejemplos modernos, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte. El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar aquello, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte (Sontag, 1984, p. 20).

La propia Sontag muestra precisamente su posicionamiento al respecto y defiende la idea de que percibir y apreciar el arte: “Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más” (1984, p. 27). Al final de su ensayo, hace un llamado a lo que califica “una erótica del arte”, que implica un disfrute de la obra que no sea limitada por la concepción de la interpretación que no comparte.

La siguiente imagen ilustra cómo se construye la experiencia estética y los elementos que inciden en la construcción de la categoría experiencia estética dialógica.

Imagen 4. La construcción de la experiencia estética
Algunas perspectivas conceptuales



Fuente: Elaboración propia.

4. El arte público en el contexto urbano

Con base en el debate sobre la conceptualización del arte público, hay varios autores que aluden diversos argumentos sobre este concepto (García-Doménech 2014; García Cuentas 2012; Martínez Arroyo 2008; Gómez Aguilera 2004; Remesar 1997 y Catálogo Siah Armajani, 1999).

Con base en lo anterior, es sugerente lo que señala Martínez (2008) respecto de la relación del arte con el sentido de lo público: “Durante todos los tiempos, el arte ha mantenido una relación indisoluble con lo público, especialmente la escultura ha ocupado un lugar central en esa relación” (p. 210).

En la bibliografía que aborda del tema, hay dificultad para contar con una definición precisa entorno de los elementos constitutivos que integran el arte público. Como señala Gómez (2004, p.45): “Por arte público se entienden obras y comportamientos estéticos muy distintos. El término arte público carece de una defi-

nición concreta. Es vago e impreciso". En la misma línea, García (2012) lo expresa:

El arte público no es un concepto fácil de definir, el hecho de estar asociado a la ciudad y a la sociedad le contextualiza una complejidad estructural. El arte público evidencia espacios sociopolíticos y se constituye a través de relaciones sociales que describen recorridos expresivo-receptivos originados desde la creación de objetos, sujetos, materias, conceptos relacionados entre sí (p. 36).

Siguiendo con la perspectiva de Martínez (2008, p. 211):

Diversos conceptos han aparecido entorno al arte público para designar las distintas prácticas que se realizan en ese sentido y los elementos que se ven implicados en las mismas, su vocabulario específico ha sido motivo de continuas revisiones, que de ningún modo son gratuitas, sino que responden al deseo de acotarlos con la mayor claridad posible. Así espacio público, arte público, esfera pública.

En ese abanico de opciones de comprensión del término, hay una lista de conceptos asociados al arte público que abren diversas posibilidades de análisis como, por ejemplo: arte de espacios públicos, arte exterior, arte en la calle, arte condicionado, arte en la esfera pública, arte público crítico (Gómez: 2004, p. 46). En su libro, *Hacia una teoría del arte público*, el autor Remesar (1997), dice que "toda historia del arte, es historia del arte público" por la exposición de obras en museos, galerías o en la esfera pública, es decir, expuesta a públicos diversos.

Considerando esas problemáticas sobre las definiciones y diversidad de ideas entorno a los conceptos, es importante señalar que hay elementos significativos que ayudan a definir perfiles del arte público, como el que tiene que ver con *el espacio físico y el entorno urbano*. García llama la atención al respecto:

Debemos señalar la coincidencia de todas estas definiciones con el significado de lo público asociado a lo urbano. Esto como condición para la elaboración de las obras denominadas públicas, en el sentido de que se impone el juicio de valor que considera que uno de los ras-

gos fundamentales e inapelables es la garantía del acceso a las obras por parte de todos los ciudadanos (2012, p. 44)

Esa idea del espacio público asociado a lo urbano, se encuentra también en lo que Martínez califica de *relación contextual con el medio*:

Podemos encontrar numerosas definiciones de arte público, realizadas por artistas y teóricos. Pero en todas ellas aparece como un elemento fundamental la relación contextual con el medio en que se manifiestan, tanto desde el punto de vista de la interrelación con el espacio, el lugar, como con los espectadores, el público usuario del lugar (2008, p. 211).

Esa relación contextual con el medio, es lo que nos permite comprender la inscripción del arte público en un espacio urbano, en la experiencia de García-Doménech, S. (2014, p.34-35), el espacio público es un lugar de encuentro ciudadano, es espacio híbrido, de identidad social y de anonimato urbano. La ciudad es entonces un referente significativo del espacio y del arte público. Las ciudades, no sólo son espacios que facilitan el flujo de personas, carros, comercios y comunicaciones, también permiten la libre expresión del arte. Por ello, el autor lo califica como un *espacio público urbano*.

Una característica de este espacio, de acuerdo con el mismo autor (García-Doménech, 2014), es que se encuentra en crisis: conceptual, social y estética. Con relación a la crisis conceptual, por la recurrencia al uso de términos asociados como zona verde, plaza o jardín, que en sí mismos ayudan, pero no definen completamente el término. Con relación a la crisis social, se habla de modelos urbanos alejados de la vida colectiva que privilegian el individualismo y la segregación. Con relación a la crisis estética, entre otros temas, el autor alude a manifestaciones sin sentido, así como a: “una incompreensión social de la abstracción, una falta de diálogo entre el arte urbano y el espacio público o fetichismo urbano” (García-Doménech, S, 2014, pp. 305-306), entendido esto como objeto de culto y veneración.

Una definición más integradora de las ideas que motivan el arte público es la siguiente: El arte público, puede integrar contextos vinculados con la vida:

Quizá el arte público, que es un arte sin estilo, fuera de paradigma, esté vinculado con contextos públicos físicos y/o socio-culturales concretos a los que aporte significados estéticos, cívicos, comunicativos, funcionales, críticos, espaciales y emocionales específicos y en términos de presente. Y quizá deba también poner en relación esos contextos con la vida (deseos, necesidades, problemas...) de las personas de la comunidad en que se inserta, cuyos ecos propios estara interesado en escuchar e interpretar, en el marco de un proyecto cooperativo, con el propósito de contribuir a mejorar la calidad de vida ciudadana... (Gómez Aguilera, 2004, p. 46). (Subrayados propios).

Uno de los autores muy citados sobre la idea de arte público es el trabajo de Siah Armajani, (1999) titulado *El arte público en el contexto de la democracia norteamericana* surgido en los años setentas, y publicado en varias fuentes (Gómez: 2004), por tal motivo, para esta investigación lo he consultado. Este estudio puede tener impacto actual, debido a que habla sobre el sentido colectivo del arte público.

El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano (p. 50-51).

Se destaca aquí la importancia del público receptor, la interacción de la obra con los ciudadanos y del sentido social y colectivo. El tema de la interacción obra-público, ya ha sido mencionado al inicio de este capítulo.

De acuerdo con Gómez Aguilera (2004, p. 46), el campo de estudio del arte público se puede distinguir entre dos áreas: por un lado, el arte público vinculado al contexto y espacio urbano donde se produce y exhibe, y por otro, el arte público relacionado con

la dinámica de activismo de los movimientos sociales y políticos desde los años 60s. Hoy en día ante las obras de arte expuestas en el espacio público de las ciudades, se observa una apropiación social significativa de los ciudadanos, quienes con su atención y experiencia estética perciben y valoran de manera dinámica las obras de arte, tal como lo sugiere este autor.

Otro elemento significativo en el tema del arte público es el tema político, como dice Armajani, al referir que “El espacio público siempre es político, y el arte público siempre está predisuesto a la política” (citado en Gómez, 2004, p. 49). Lo que significa que va a ser polémico y tendrá intencionalidad dependiendo de quiénes decidan qué tipo de espacio va a ocupar, qué intereses hay atrás de las instituciones que patrocinan la obra. En México, son los gobiernos quienes deciden qué tipo de obra pública debe exponerse públicamente, bajo sus propios criterios institucionales, ya que no siempre hay comités y especialistas que evalúen las propuestas artísticas. Es el caso del estado de Colima, las obras de arte público han sido seleccionadas y ubicadas de acuerdo con los criterios de los gobiernos estatales y federales en turno, justo como fue el caso de las tres obras públicas elegidas para el análisis en esta investigación como se verá en los siguientes capítulos.

En Estados Unidos, por ejemplo, este criterio de selección del arte público es diferente, de acuerdo con la experiencia del artista profesional de arte público. Rude Calderón, quien señala que: “En Estados Unidos, la gran mayoría de arte que se está creando actualmente, bajo los programas de porcentaje para el arte (*percent for art*), son comisionadas porque se exige que un porcentaje específico de una construcción pública o privada, de un valor determinado, sea destinado al arte público. Por lo tanto, no siempre puede tener un matiz político, propaganda o ideología, como hubo en otra época de historia del arte”¹.

¹ Entrevista realizada al artista especializado en arte público Rude Calderón, en Colima, Colima, México, el 3 de julio de 2019.

5. Los jóvenes y la apreciación artística

En esta investigación la base de los discursos corresponde a jóvenes de la Universidad de Colima, en su mayoría, y otros con educación básica del INEA. Por lo tanto, es importante la revisión de algunos estudios de juventud, destacando los trabajos que han desarrollado especialistas en el tema como Reguillo, con las culturas juveniles (2012); Feixa (1998) y Valenzuela (1997) con identidades juveniles; Mendoza (2011), Cubides, Borelli, Unda, y Vázquez, (2015) con perspectiva histórica de los estudios de jóvenes.

El campo de estudio de los jóvenes es relativamente reciente, ha sido estudiado con mayor impulso a partir de los años ochenta y noventa en nuestro país. De acuerdo con Mendoza (2011)

Los estudios sobre la juventud en México se dividen en tres categorías: los aportes teóricos al conocimiento de lo juvenil, las investigaciones etnográficas sobre los distintos grupos que componen a este sector social, y el análisis global de sus problemáticas (p. 214).

De acuerdo con Valenzuela (1997), los estudios sobre jóvenes han avanzado mucho en varias y diversas áreas del conocimiento, particularmente lo que tiene que ver con la educación, empleo o desempleo (calificando incluso los llamados *ninis*, que alcanzan alrededor de siete millones en nuestro país, que ni estudian ni trabajan), aspectos sociodemográficos, valores juveniles, y recientemente migración y estudios de género.

Si revisamos la Encuesta Nacional de la Juventud (2012), en nuestro país existe una escasez de análisis sobre lo que pasa con los jóvenes mexicanos y su relación con el arte, cómo lo ven, cómo se apropian de él, cómo se expresan en el arte, cómo lo viven, cómo lo estudian. Hay algunas referencias relacionadas con los museos, pero no tanto con la apropiación de la escultura pública. Los jóvenes son ya una fortaleza en términos poblacionales. De acuerdo con los datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI, 2014) se reportaron 29.9 millones de jóvenes de 15 a 29 años, monto que representó un 24.9% de la población total.

En el campo académico, los jóvenes han sido vistos, analizados y estudiados desde diferentes perspectivas. En Latinoamérica ser joven era entendido:

Como una etapa moratoria, y como tal, se construía imaginariamente en ella al sujeto juvenil como un recipiente vacío que debía llenarse de capital humano, para después actualizarlo como persona a lo largo de su ciclo vital e insertarlo en su etapa productiva (Hopenhayn, 2015, p. 25).

Desde la perspectiva de Guillén en Mendoza (2011), se considera al joven como alguien que no tiene la capacidad de autodeterminación y, por lo tanto, se convierte en objeto-sujeto del aprendizaje y la formación necesaria para lograr su adaptación a la vida productiva y social (Guillén, 1985). Desde esta perspectiva los jóvenes son una especie de objeto moldeable y sujeto receptor.

Esta perspectiva ha evolucionado gracias al estudio sobre identidades juveniles. Desde la visión de Valenzuela (1997), los jóvenes han dejado de ser vistos como “recipiente o depositario”; este cambio de perspectiva contribuye a nuevas formas de configurar las prácticas sociales y, por consecuencia, a la sociedad misma. La identidad juvenil, ha sido una narrativa académica recurrente sobre los jóvenes; como toda identidad, involucra un sentido de adscripción, de pertenencia, de identificación. Es afirmar que los jóvenes siempre refuerzan su identidad en relación a los otros y la percepción del arte, desde luego que no es la excepción en este tema de las identidades (Valenzuela, 2000).

Para Hopenhayn, (2015), la presencia del arte en espacios públicos puede reconfigurar la mirada de las ofertas artísticas a través del ojo de los jóvenes. La diversa y compleja oferta de arte público puede transportarlos a una nueva postura de percepción desde la crítica y la reflexión. Hoy cada vez más la juventud está inmersa en una sociedad donde los caminos son reversibles, reinvencibles y no lineales” (p. 25).

Para los jóvenes el acceso a las nuevas tecnologías de información modifica en algo la posición de éstos en la sociedad, ya que tienen ventaja sobre los adultos en el uso y aplicación de las nue-

vas tecnologías, por lo tanto, tienen el control de algunas formas de conocimiento, apropiándose de algunos territorios hasta volverse independientes. La ventaja de los jóvenes sobre los adultos en el uso de las tecnologías los vuelve necesarios, los hace presentes y les da independencia.

Si bien es cierto, los jóvenes actualmente viven inmersos en un mundo donde la tecnología ocupa un papel de protagonista para ellos, el arte en muchos de los casos exhibe circunstancias cargadas de la esencia humana, desde la forma en la que se construye la propuesta artística.

Existen estudios como el de Valenzuela (1997) en donde se resaltan las “identidades juveniles” como un momento en el cual inciden diversos factores que se identifican a partir de las relaciones sociales históricas, situacionales, representadas, de adscripción simbólica, cambiantes, transitorias y construidas de las relaciones de poder.

La presencia del arte urbano en espacios transitados por jóvenes dispone interacciones cuyo resultado puede ser el análisis y la reflexión profunda de principios básicos para una mejor forma de concebir el mundo. Para los jóvenes, el arte puede ser un catalizador desde el cual se construyen propuestas que rescaten la presencia humana dentro del mundo tecnológico, por ello, es necesario visualizar a los jóvenes como actores y protagonistas de su medio, es decir: “como alguien que puede pensarse a sí mismo e intervenir sobre sus propias condiciones” (Hopenhayn, 2015, p. 27).

Para los jóvenes entender y comprender la obra de arte en el momento de encontrarse frente a ella, implica deshacerse de todo lo que conforma su mundo y, a la vez, integrar su historia a la vida actual. Los jóvenes de hoy viven en un contexto tecnológico, pero a la vez necesitan tocar lo humano, de ahí su apego a las redes sociales en donde su interacción con el mundo exterior exhibe una mirada global de su mundo interior.

El arte cuando es depositado ante la mirada de los jóvenes, encarna mayor intensidad y transmuta sus propios valores en proceso de percepción donde se alteran los circuitos que captan sus motivaciones y conectan con las emociones. Para Hopenhayn

(2015), “los jóvenes no pueden ser definidos como sujetos que “carecen de algo “, más bien son sujetos que engendran una semilla en búsqueda de tierra fértil para germinar” (p. 26).

Después de retomar y revisar los conceptos que refieren sobre la apreciación estética y el arte público por los jóvenes, el capítulo siguiente recupera una narrativa del marco metodológico y la experiencia empírica para, continuar con el análisis de datos en capítulos posteriores.

La construcción metodológica del objeto de estudio

Introducción

La metodología es una forma creativa de comprender y describir el mundo, además es un camino reflexivo que permite conocer los universos culturales de las personas. La metodología nos ayuda a generar, formalizar y analizar los datos en el proceso de su producción para conocer un objeto de estudio específico, por ello se requiere de un diseño para la producción del conocimiento. Aun cuando hay normas y procedimientos formales con rigor académico y científico para la producción de datos en la investigación cuantitativa, en la cualitativa no existe una forma específica de hacer investigación; más bien se construyen caminos pertinentes de acuerdo con las preguntas de investigación y cada experiencia es única. González dice que depende la naturaleza de lo investigado, el punto de vista del investigador perturba el objeto de estudio (2013 y 1994), sobre todo si hablamos del trabajo cualitativo.

En este sentido, el capítulo que presento a continuación comparte la estrategia de todo el trabajo de campo realizado para el desarrollo de esta investigación. Parte de la técnica de talleres que he calificado como reflexivos. Se trató de una combinación de herramientas para observar a tres objetos de arte representados por tres esculturas públicas; los talleres reflexivos requirieron de los distintos grupos de jóvenes su experiencia cultural presente en sus discursos.

El capítulo se compone de seis apartados, primero abordo la construcción metodológica de los talleres reflexivos, los elementos teóricos y técnicos que arrojan esta estrategia de construcción de observables. En un segundo apartado refiero cómo fue la conformación del grupo de trabajo para la investigación y la convocatoria abierta para el reclutamiento de los jóvenes estudiantes colimenses que participaron en este trabajo. Un tercer apartado muestra la experiencia grupal del ejercicio de observación etnográfica producido durante las visitas a las tres esculturas públicas. En un cuarto apartado expongo de manera general, los datos sobresalientes sobre estas tres esculturas. El quinto apartado tiene como objetivo compartir los criterios de selección con los cuales organicé los grupos de jóvenes universitarios y de educación secundaria del programa para adultos del INAH, que conformaron los talleres reflexivos. Finalmente, cierro el capítulo con la narrativa reflexiva sobre la producción de los talleres, las estrategias empleadas, los detonadores discursivos y visuales utilizados. A lo largo de todo el capítulo, se presentan cuadros que complementan y sintetizan la información, además de que se comparten fotografías alusivas al propio trabajo de campo.

1. La construcción metodológica: talleres reflexivos

La metodología que sustenta esta investigación está fundamentada en una perspectiva de la investigación cualitativa. La investigación cualitativa lleva a los investigadores a estudiar objetos desde sus escenarios naturales, busca construir y reconstruir la realidad a partir del sentido que las personas le otorgan a sus acciones (Taylor y Bogdan, 1996; Uribe, 2013). Su objetivo es generar información desde la subjetividad, es decir, construir y comprender el sentido de las prácticas y del discurso de las personas con toda su complejidad.

La investigación cualitativa construye sentido a través del lenguaje. “La investigación cualitativa no trabaja con la selección de alternativas sino con juegos de lenguajes abiertos a la irrupción de la información, investigamos, por tanto, lo que conocemos y buscamos el descubrimiento de estructuras de sentido; lo nuevo cobra sentido mostrando sus relaciones con el conjunto de lo di-

cho: la investigación queda abierta, de ese modo, también el sentido”, de acuerdo con (Canales, 1994, p. 295, en Chávez, 2007, p.18).

La perspectiva cualitativa, sugiere el uso de un instrumental variado: diversidad de materiales empíricos como fuentes de datos que van desde estudios de caso, relatos orales, estudios descriptivos y narrativos, diversas estrategias de observación, así como distintos tipos de entrevistas como abiertas, a profundidad, semiestructuradas, biográficas y de historias de vida.

Para este estudio, trabajé desde la perspectiva cualitativa y usé la técnica de investigación que nombré *taller reflexivo*. Esta estrategia de producción de observables es derivada de la propuesta de investigación social para técnicas visuales, sugerida por Pablo Vila (1997 y 2012), combinada con el uso de algunos elementos de grupos de discusión (Ibáñez, 1992a y 1992b; Chávez 2004 y 2007); retomé el uso de la fotografía y el diálogo grupal en un proceso dinámico y creativo hasta constituir los talleres reflexivos. La nomenclatura y calificación del taller reflexivo, responde a la necesidad de construir conocimiento sobre la apreciación del arte desde la experiencia estética de los jóvenes estudiantes colimenses, al observar y dialogar en grupo las tres esculturas públicas ubicadas en la ciudad de Colima: *La Figura Obscena, El Toro Echado y Los Perritos Colimotes*.

El taller es concebido en este documento como una técnica y como método de investigación, ha sido abordado desde el marco conceptual y de la Investigación Acción Participativa (IAP), ésta tiene una tradición de intervención comunitaria y transformación social (Balcázar, 2003). También el tema del taller “ha sido ampliamente tratado en la literatura relacionada con la pedagogía, la educación popular, la animación sociocultural y el trabajo social” (Ghuiso, 1999, p.141). Desde esta perspectiva, las personas involucradas en el desarrollo del trabajo de campo tuvieron un grado de participación activa. El investigador funciona como un elemento externo que orienta y facilita en el diseño de las estrategias, para que sean las personas quienes tomen decisiones en beneficio de su propia comunidad.

Para el caso de la investigación que me ocupa, interesa llamar la atención en el uso del término *taller* y demarcar la asociación

que pudiera existir con la estrategia metódica de la *Investigación Acción Participativa*. Para los intereses académicos de la investigación que ahora desarrollo, resulta sugerente pensar en la idea del taller como un paquete técnico (Galindo, 1998, p. 24), útil para generar y producir datos desde una perspectiva creativa y de mundos posibles. Compagino con la idea que propone Ghuiso (1999) para calificar al taller como un “dispositivo de investigación” que relaciona acciones y personas, es decir, prácticas. Continuando con su propuesta.

El taller es una palabra que relacionamos experiencial y conceptualmente con el hacer, con el procesar con otros. Es un término que nos lleva a considerar que hay algo que está dispuesto para la acción entre varias personas. A eso que está dispuesto: espacios, insumos, herramientas, decisiones que se entretujan para facilitar u obstaculizar el hacer colectivo le llamamos dispositivo (Ghuiso, 1999, p.143).

Al pensar en el taller como dispositivo de investigación, se considera la posibilidad de que:

Se encadenen diferentes haceres como: el hacer ver, el hacer hablar, el hacer recordar, el hacer conceptualizar, el hacer recuperar, el hacer analizar y muchos más haceres que permiten que el objeto del quehacer de investigación se haga visible, transparente, relacionable, transitivo o se convierta en un ente invisible, opaco, aislado y vacío (Ghuiso, 1999, p. 143)

Desde la perspectiva de las prácticas sociales para generar conocimiento, es de gran utilidad el taller. Para este caso, se otorga el calificativo de “talleres reflexivos” al paquete técnico, porque a través de las prácticas evidenciadas en el acercamiento de los jóvenes colimenses, participantes primarios de esta investigación y su construcción de la experiencia estética, hay una clara intención de reflexividad. Toda práctica social en sí misma es reflexiva. La propia acción que genera la práctica envuelve la reflexividad. El conocimiento no es estático, sino dinámico y, en consecuencia, reflexivo.

Aquí la idea de reflexividad tuvo dos sentidos: por un lado, la intencionalidad en la estrategia metodológica para que los participantes en este caso, los jóvenes colimenses— tuvieran una plataforma

que les permitiera no sólo conocer o reconocer las esculturas públicas en su ciudad (primera fase: trabajo empírico del taller, visita de las esculturas públicas en sus escenarios naturales, como será mencionado más adelante), sino utilizar el ejercicio de trabajo de campo como pretexto para dialogar en grupo y (segunda fase: sesiones grupales entre jóvenes, como se mencionará más adelante), sobre el tema y obtener un conocimiento con mayores referentes. Es decir, la dinámica del método utilizado, pudo conducir a los jóvenes a un nivel de apropiación del aprendizaje de la experiencia sensible e interpretativa con mayor reflexividad. El mirar la obra de arte y luego sentarse y dialogar sobre la experiencia estética de lo visto y compartido en un grupo, tiene fases acumulativas de aprendizaje reflexivo.

Pienso entonces la idea de reflexividad ganada a través del trabajo de campo en la interacción con la obra de arte, en donde la apreciación artística se construye a partir del contacto con la misma y se enriquece a partir del discurso con el otro, en el diálogo dentro de los talleres. La reflexividad colectiva se construye a partir de un discurso individual enriquecido por la participación del grupo, la cual va entorno a la experiencia con la obra a partir de la percepción. La reflexividad para este caso se vive de dos formas distintas, desde la experiencia visual y desde la experiencia interactiva con la obra de arte. Se trata entonces de una reflexividad en relación al otro y a lo otro.

Es significativo asumir en colectividad e interacción con el otro, en un entorno creativo, la capacidad de “cultivar el conocimiento” que estimule la reflexividad compartida a partir de un lenguaje compartido. Reflexionar en grupo, dice González (2009), es conectar con el otro. Para esto los talleres reflexivos nutren y estimulan la generación de un discurso creado a partir del vínculo construido con el otro, en este caso en el recorrido etnográfico y en la relación gestada dentro del taller reflexivo.

Dos ejes conceptuales fortalecen la propuesta metodológica de talleres reflexivos; primero desde la perspectiva del uso de las fotografías e imágenes pertinentes para el análisis que propone Pablo Vila (1997, 2012), y segundo desde la perspectiva que tiene que ver con el grupo de discusión sugerido por Jesús Ibáñez (1992a, 1992b) para la investigación social.

Vila utiliza la metodología de análisis fotográfico, o foto estimulación desde los años ochenta con énfasis en su trabajo sobre la construcción de identidades culturales en la frontera mexicana hacia Estados Unidos (2007). La estrategia de la foto estimulación ayuda a la centralidad de los entrevistados y a reducir, en cierta forma, el papel de autoridad de los investigadores (2012, p. 279).

El uso de la fotografía como estrategia metodológica para detonar diálogos y emociones de personas, de acuerdo con el análisis de Vila (2012, p. 278), inició a finales de los años cincuenta, a partir de entonces fue utilizado por la antropología o la sociología como una herramienta de investigación combinada con la entrevista (foto-entrevista), aunque se produjeron según el autor, pocos estudios.

Vila trabaja desde la antropología visual con el uso de la fotografía como detonante discursivo y analítico de la realidad social, es ésta un instrumento de conexión entre las personas y su entorno social para construir narrativas orales para comprender la identidad. De acuerdo con el autor, “en el discurso de sentido común, la fotografía es vista como el modelo de veracidad y objetividad” Vila (1997, p.129), aunque el hecho mismo de producir fotografías sea un recorte arbitrario y contextual de la realidad, son estimulantes para la producción discursiva.

Cuando se “lee una fotografía”, como dice este autor, las personas proyectan en sus comentarios las interpretaciones de su construcción identitaria (Vila, 2012, p. 300). No hay miradas o lecturas inocentes, cada construcción identidad es única, cada percepción de la fotografía también es única, dos personas que miran la misma fotografía descubren aspectos distintos en una misma imagen.

Las lecturas múltiples que cada persona puede tener en lo individual de un objeto tienen un valor significativo para la producción de información, pero cuando se producen estas lecturas y expresiones discursivas en un contexto grupal, se multiplican y adquieren otro sentido. Eso es lo que se buscó con la metodología del taller reflexivo, integrar lo individual en lo grupal, de ahí la importancia de considerar la perspectiva metodológica de los grupos de discusión por la cuestión de la producción discursiva en colectivo.

Como técnica de producción de datos, el grupo de discusión tiene su origen desde la década de los cuarenta. Jesús Ibáñez

es una referencia obligada e impulsor de la técnica en España en el contexto de la sociedad de consumo (Ibáñez, 1992a, 1992b, Canales y Peinado, 1994); en el contexto mexicano, investigadores herederos del análisis de la técnica, han apartado reflexiones metodológicas, útiles y prácticas (Chávez 2007 y 2004; Russi, 1998, Covarrubias y Uribe, 2001).

Lo que privilegia la técnica, es la construcción del discurso grupal en función del consenso. La *forma grupo*, como dice Ibáñez (1992a y 1992b), es lo que finalmente determina el análisis, es decir, importa lo que dijo el grupo de manera consensuada, y no lo expresado por los discursos individuales durante la producción del grupo. Aunque todo pueda ser susceptible de análisis, la forma grupo es el eje de reflexión principal.

Es por eso que en la búsqueda del consenso hay un proceso de convocatoria bien delimitada y rigurosa de los perfiles socio-culturales, psicosociales y niveles socioeconómicos homogéneos de los participantes para conformar grupos, se busca tener ciertas afinidades en sus ideologías con relación a los fenómenos sociales que se pretenden estudiar. Los criterios de selección señalan también que los convocados no se conozcan para la producción del grupo, siendo así el diálogo grupal entre pares lo que permite un reconocimiento muy valioso y significativo de los convocados, se construyen entonces grupos con personas que comparten perspectivas identitarias muy afines, por lo tanto, que compartirán en el diálogo la construcción de consenso del grupo de que habrán formado parte.

Efectivamente, la selección de los informantes determina el ritmo en el que camine el grupo y las posibilidades de la construcción del diálogo como el consenso en el discurso grupal. Eso determina la especificidad de la técnica con relación a otras. “Conviene señalar que la diferencia entre el grupo de discusión y otras técnicas que operan bajo el enfoque de la metodología cualitativa radica en que la primera construye sentido social en el seno de una situación-grupal-discursiva” (Chávez, 2004, p.107).

Un grupo de discusión no es una entrevista grupal, ni un *focus group* pues en éstas hay una generación del discurso a partir de la dirección de lo que el coordinador (moderador o entrevistador)

del grupo demande de los participantes. En la entrevista grupal se junta una cantidad determinada de participantes sin importar necesariamente la cantidad de asistentes, sus perfiles socioeconómicos y rigurosidad de sus perspectivas de opinión respecto de un objeto, tampoco interesa el consenso, ni que el grupo tenga el poder de reproducirse así mismo de manera reflexiva a través del consenso discursivo. En el grupo de discusión quien decide es la misma dinámica del grupo, no el moderador o preceptor como lo veremos enseguida.

En una entrevista grupal se emiten preguntas desde un coordinador o entrevistador, en grupo de discusión, hay un moderador, Ibáñez (1992a y 1992b) califica como preceptor, que sólo se encarga de generar detonadores para la discusión. El preceptor convoca al grupo y busca la manera de ser lo más invisible posible para que sea el grupo y lo dicho por el grupo, lo protagónico. En el grupo de discusión no hay preguntas, en el estricto sentido formativo de la idea de cuestionar, sino un detonador, una frase afirmativa, para que los asistentes en el grupo hablen libremente sobre sus puntos de vista.

En el caso del taller reflexivo se utilizó una combinación de técnicas legitimadas y valoradas ya en trabajos de campo, pero desde la mirada cualitativa. La idea de lo visual sugerido por Vila (2012 y 1997), con fotografías y con la obra de arte en vivo. Los jóvenes interactuaron con las fotografías y con las esculturas públicas, enseguida se formaron en grupos bajo la propuesta de Ibáñez (1992a y 1992b), en la forma y contenido para conversar sobre la experiencia etnográfica en torno de las obras de arte y de las fotos de esas mismas obras de arte. Veamos entonces cómo fue en específico la aplicación práctica de la propuesta.

De acuerdo con lo sugerido por Vila (2012 y 1997), se utilizó la propuesta visual con fotografías tomadas a las tres esculturas originales sugeridas para el trabajo de campo, las cuales se encuentran ubicadas en espacios urbanos de las ciudades de Colima y Villa de Álvarez, en el estado de Colima, México. Para esta propuesta, se tomaron alrededor de 60 fotografías, en éstas se consideró hacer visible el contexto urbano donde se ubicaban las tres obras de arte, los materiales utilizados, las dimensiones, texturas y color. Esta

tarea, desde luego no es un oficio fácil, para ello, me auxilié de un fotógrafo profesional (Alfredo Mendoza Vergara) que conoce el trabajo de artes plásticas y obra de arte pública; le expliqué el objetivo del trabajo de investigación y las necesidades reflexivas que requería. Considero que todas las fotografías, consiguieron expresar mis intereses académicos.

2. Inicia el trabajo de campo: equipo y convocatoria

Los jóvenes como unidad de observación de esta investigación fueron los convocados y organizados en grupos de trabajo para conocer el sentido que tiene en su vida el arte público a partir de su nivel de apreciación desde la experiencia estética.

Una vez comprendida la propuesta de investigación y su planeación, dio inicio el trabajo de campo. Para este punto se establecieron gestiones con personal de la Universidad de Colima y el INEA, quienes afortunadamente brindaron su apoyo y facilitaron el proceso de producción del trabajo de campo.

Para la realización del trabajo de campo, se conformó un equipo integrado por siete estudiantes de la licenciatura en artes visuales de la Universidad de Colima, quienes apoyaron con mucho entusiasmo la convocatoria para invitar a estudiantes de las diversas disciplinas, la producción de los grupos de conversación y el registro de información en video. Me refiero a: Alejandra Judith Aguilar Rodríguez, Mariana Amezcua Preciado, Daniela Sánchez Contreras, Jazmín Alejandra Michel Preciado, Angélica Bethsabé Rojas Granados, Rosalía Trejo Rodríguez y Cecilia Silva Rosales.

Una vez conformado el equipo, fueron capacitados para desarrollar el protocolo de investigación, la guía de trabajo, además de revisar las condiciones del equipo técnico, así como su funcionamiento adecuado. Previo a esto, un profesor especialista en el área de fotografía explicó a los jóvenes el manejo del equipo de video. La intención de revisar el equipo técnico antes de su funcionamiento real, fue con el propósito de tener la certeza que la grabación se llevara a cabo sin contratiempos y de la mejor manera.

Un punto de partida para dar orden al trabajo de campo fue la convocatoria de los jóvenes. El listado siguiente muestra los criterios de selección en función de los intereses de investigación.

- Que fueran jóvenes entre los 16 y 25 años
- Que fueran hombres y mujeres (este criterio fue decidido por mí)
- Que fueran estudiantes institucionalizados.
- Que tuvieran diferente nivel de escolaridad.
- Que tuvieran distintas áreas de formación académica.
- Que participaran en actividades extracurriculares de alguna manera relacionadas con el arte.
- Que estuvieran dispuestos a participar en la investigación.

Para la selección de estos jóvenes, fue bastante útil mi trabajo como profesora en la Universidad en Colima, esta posición laboral fue una ventaja en términos de estrategia de trabajo de campo debido a que no sólo pude tener mejor acceso para seleccionar a los estudiantes para la prueba piloto, también a lo largo de los años de trabajo como profesora de arte y artista profesional, he convivido con jóvenes, lo que me ha permitido comprender qué sucede con ellos como productores y perceptores del arte.

3. La visita etnográfica a las esculturas públicas

Una actividad previa a la conformación de los talleres reflexivos fue el ejercicio etnográfico de la interacción de estos jóvenes con las esculturas. Interesaba que los jóvenes pudieran tener una visión, al menos general, del tipo de obra de arte público sobre la que se iba a dialogar en los talleres. El ejercicio etnográfico demoró de veinte minutos a media hora, en cada escultura.

Se decidió este ejercicio previo para que los jóvenes ubicaran las esculturas en la ciudad y pudieran enriquecer su diálogo colectivo sobre la apreciación estética de la obra de arte. Vale decir que una observación etnográfica de las esculturas no determina la complejidad cultural que involucra la percepción y apreciación artística. Sin embargo, este ejercicio, ayudó a concentrarse en las esculturas, observar su contexto, sensibilizarse ante esta experiencia, incluso a enriquecer el lenguaje, a refrescar la memoria y el sentido de lo visto. Los jóvenes manifestaron que ver las obras antes de conversar en grupo, les dio elementos y mayores herramientas visuales y estéticas para comentar sobre la experiencia estética.

Hacer etnografía es observar la realidad que estudiamos reflexivamente en su contexto natural. Cada uno de nosotros, en lugares distintos, con la libre observación contemplamos la realidad; deducimos aspectos de ella, procesos, presentes y pasados; situaciones múltiples; generamos códigos comunicativos y los compartimos socialmente. Esta es una cualidad, una capacidad y una actividad propia del ser humano (Covarrubias, 2013).

La etnografía como metodología de trabajo integra con la técnica de la observación a personas, sus acciones en tiempo y espacio, este escenario natural está definido por un contexto y circunstancias específicas. La base de la etnografía es la observación y registro de los acontecimientos, pero también implica cuidar y vigilar la forma como observamos la realidad. En mi experiencia etnográfica invité a los jóvenes a que se aproximaran a observar las obras de arte público y dieran sentido a lo visto. Lo visual, en la experiencia estética, estimula los sentidos, los sentimientos, los recuerdos y la comunicación. Recuerdo que además de observar cómo etnógrafa, los estudiantes se descubrían observándose que observaban de manera distinta como cotidianamente lo hacen, en esta dinámica de miradas observé que me observaban.

Sobre la idea de la etnografía, Jesús Galindo dice que:

Entre más cosas seamos capaces de observar y dar cuenta de ello, más poderosa será nuestra mente y el juego de la relación entre sistema bio-psíquico-social y entorno. La ciencia nos ayuda a observar al mundo, pero también nos ayuda a observar cómo los observamos. Hay muchos tipos posibles de observación, algunos los encontramos en formas culturales diversas, otros los ha sintetizado la ciencia y su reflexión constructiva, otros más nos esperan en el camino de nuestro desarrollo como seres que observan y se observan observando (2013, p. 48).

En el mismo sentido, Covarrubias (2013) dice que observar la realidad implica no sólo ver con los ojos el objeto de estudio en cuestión, sino que también se observa la realidad con el tacto, con el olfato, con la piel, a través de la percepción o la intuición. Desde esta perspectiva, la visita etnográfica fue una experiencia que fue de la mano con la experiencia estética de los jóvenes, pues motivó

a observar al objeto artístico en un nivel que involucró todos los sentidos de los observadores.

Observar y contemplar la realidad de cerca e interactuar con el objeto artístico y formar parte de su contexto, motivó a los jóvenes a dialogar sobre situaciones personales y situaciones íntimas, que en el ánimo de compartir se volvieron colectivas y representaron un sentir de grupo.

Para cumplir con la actividad de la visita etnográfica a las obras de arte públicas, informé a los estudiantes universitarios y de educación secundaria, siguieran la logística de traslado en grupo para esta visita etnográfica:

- Se hizo un directorio de los participantes con el apoyo de directivos del INEA y de la UdeC.
- Los jóvenes participantes se organizaron desde sus lugares de estudio, una vez concluidas sus clases para dirigirse al lugar donde se ubicaba la obra de arte en cuestión.
- Una vez organizados, para hacer la etnografía nos trasladamos en algunos de sus carros y en mi carro al lugar de las esculturas por visitar.
- El traslado nos llevaba más de 15 a 20 minutos para llegar al lugar de la primera escultura para comenzar el ejercicio etnográfico.

Todos los estudiantes que aceptaron participar en los talleres reflexivos fueron informados sobre los motivos para la realización de este ejercicio etnográfico y se les enfatizó sobre la importancia de observar con sentido las obras de arte y su contexto. Además, se les proporcionó una información general muy básica sobre cada una de las esculturas. La información recibida sobre antecedentes de las obras fue la siguiente: el nombre del autor, el tiempo en que se realizó la escultura, el contexto sociohistórico de la obra, además de los motivos que llevaron a cada autor a crear cada propuesta escultórica.

De hecho, cuando visité ambas instituciones, la UdeC y el INEA, con el objetivo promocionar este proyecto e invitar a los jóvenes, expliqué los objetivos del trabajo y también los antecedentes de las obras públicas elegidas.

De igual manera, se les dieron las indicaciones logísticas para que una vez habiendo concluido la visita etnográfica, organizaran los tiempos para que se trasladaran a participar en los talleres reflexivos en las instalaciones de la propia Universidad de Colima.

En los 15 recorridos etnográficos y en la conformación de los talleres, yo estuve presente y conté con el equipo de apoyo logístico. Nuestra presencia sólo fue para organizar la dinámica de trabajo y la movilidad, pero buscamos que el contacto de los jóvenes con las obras fuera realizado como un ejercicio de contemplación y observación individualizado, en la medida de lo posible. En algunas veces, los jóvenes preguntaban más información de las obras y se daba una respuesta básica para no extender el tiempo e interferir en sus modos de observar.

Como los jóvenes se encontraban en grupos con los compañeros de aula, era evidente que su interacción con las obras estuvo acompañada de diálogos y comentarios entre ellos, sobre lo visto y sentido. Esa fue y es parte de la experiencia estética. En algunos casos, algunos jóvenes optaban por separarse del grupo y mirar con mayor atención y concentración los detalles de las esculturas.

Acercar a los estudiantes a las esculturas mediante la visita etnográfica y al ejercicio de observación de las obras de arte, fue una oportunidad que abrió la posibilidad de vivir de forma distinta la experiencia estética, en ese sentido, se enriqueció la posibilidad de valorar el sentido de apreciación de los jóvenes antes y después de su contacto con ellas. En su mayoría, si no es que todos los participantes, expresaron que no habían tenido la oportunidad antes, de observar las obras con detalles, a pesar de que algunas veces transitaban por los lugares de ubicación, no siempre habían prestado atención a lo que representaban las esculturas estudiadas.

4. Las tres esculturas públicas

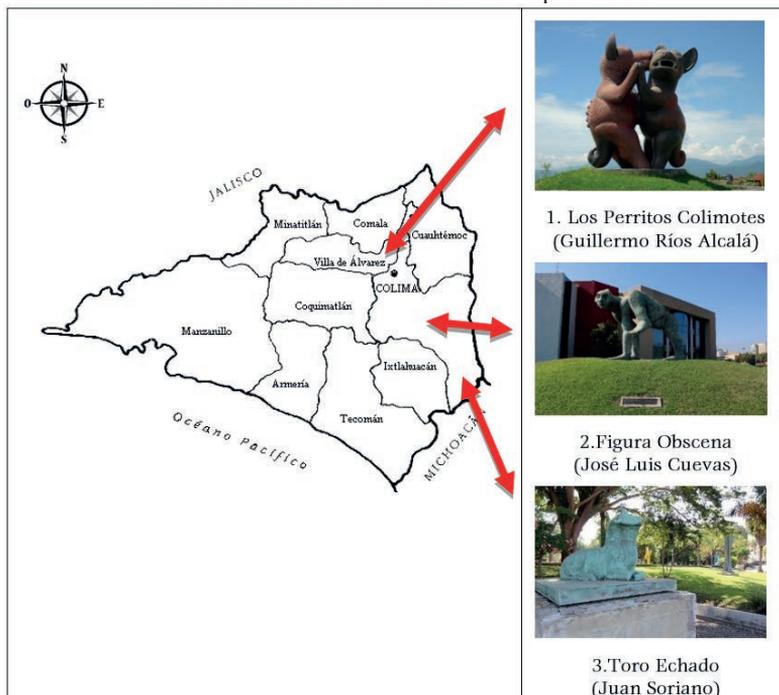
La Imagen 5, muestra la ubicación del estado de Colima en el contexto geográfico del país. Las tres esculturas públicas que fueron seleccionadas para esta investigación se ubican en tres municipios, Colima, Villa de Álvarez y Comala; de hecho, la de *Los Perritos Colimotes* se ubica justo en la unión de estos tres municipios, las otras dos se ubican en el municipio de Colima. Ver imagen 6.

Imagen 5. El estado de Colima en la geografía de México



Fuente: (El estado de Colima de la República Mexicana, 2019).

Imagen 6. Mapa de Colima, México
Ubicación de las esculturas públicas



Fuente: Elaboración propia

Las razones por las que se decidió elegir estas obras públicas fueron: en primer lugar, porque las tres están ubicadas en lugares donde el flujo de personas que transitan diariamente, tanto en automóvil como a pie, es amplio. Además, el lugar de su ubicación y contexto fue fundamental para su selección, en especial la escultura de *Los Perritos Colimotes* se encuentra entre los límites de los municipios de Colima, Comala y Villa de Álvarez. Las otras dos esculturas se ubican en la ciudad de Colima, capital del estado, *La Figura Obscena* en la parte norte de la ciudad, junto al Hospital Universitario, y *El Toro Echado* cerca del centro de esta misma ciudad, en los terrenos de Casa de la Cultura del Gobierno del Estado.

Se seleccionaron tres esculturas para dar juego suficiente y espacio para la reflexión de la experiencia estética de los jóvenes que forman dos grupos muy diferentes entre sí. Dos obras de arte, tal vez habría obtenido resultados muy diferentes, y tres obras de arte me permitieron generar más información y mayor conocimiento sobre la experiencia estética, por tanto, hacer mejores cruces en el análisis.

Otra característica fundamental para la selección de las esculturas fue la diferencia entre las tres; se consideraron sus características propias y específicas y a la vez similitudes con respecto a sus sentidos y significados, a sus formas, dimensiones, materiales y texturas.

Al respecto, la imagen 7 que se muestra enseguida, contiene las características generales de las tres obras de arte y en un capítulo posterior, refiero más detalles históricos-contextuales y urbanos, sobre las esculturas por ahora sólo retomo la narrativa de la experiencia de trabajo de campo en la producción del significado de las experiencias estéticas de los jóvenes con las obras de arte.

Imagen 7. Características básicas de las esculturas públicas

Escultura	Autor	Año de creación	Medidas, peso	Ubicación
<i>La Figura Obscena</i>	José Luis Cuevas	2001	Medidas: Cinco metros Peso: 7.5 toneladas	Complejo Administrativo del Gobierno del Estado de Colima
<i>Los Perritos Colimotes</i>	réplica creada por Guillermo Ríos Alcalá	2003	Medidas: Cuatro metros de altura Dos toneladas de peso	Glorieta del Tercer Anillo Periférico y Avenida Enrique Corona Morfín. Al noreste del municipio de Villa de Álvarez, Colima.
<i>El Toro Echado</i>	Juan Soriano	1997	Medidas: Tres metros de altura	Edificio central de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Colima

Fuente: Elaboración propia con base en experiencia etnográfica y *Catálogo de Escultura Pública en el estado de Colima*, de Reyes (2010).

Durante los recorridos etnográficos con los jóvenes para observar las esculturas, se siguió el mismo orden, por cuestiones de logística y organización de tiempo y distancias geográficas. Primero, visitamos la escultura *Los Perritos Colimotes*, luego continuamos con *La Figura Obscena* y el recorrido se termina con la escultura *El Toro Echado*. En total, realizamos quince recorridos etnográficos, cada uno incluía la participación de jóvenes de diferentes áreas de estudio. La imagen 8 abajo, ilustra con información básica de los participantes en el ejercicio etnográfico. Los estudiantes que asistían en cada visita conformaban dos grupos de conversación para la producción de los talleres reflexivos.

Imagen 8. Visitas etnográficas a las esculturas públicas

Visita Etnográfica	Estudiantes	Facultad/Escuela	Fecha
1	14	Artes	13/noviembre/15
1	12	Derecho	25/febrero/16
1	7	Filosofía	1/marzo/16
1	10	Ciencias	6/abril/16
1	9	Secundaria INEA	12/marzo/16

Fuente: Elaboración propia.

Todos los participantes y yo nos transportamos a través de carros particulares (uno de la investigadora responsable, otro de una investigadora de apoyo y otros tres o cuatro, de las estudiantes de apoyo logístico). Con excepción del primer grupo de la Escuela de Danza de la Universidad de Colima, con quienes compartimos un transporte oficial de la Universidad. Pero se buscó siempre salir todos juntos al mismo tiempo para llegar al lugar de la observación etnográfica, en la misma sintonía.

Para el acercamiento etnográfico con la primera escultura, *Los Perritos Colimotes*, ubicada en una glorieta muy transitada, se solicitó apoyo a la Dirección de Tránsito y Vialidad, así un agente de tránsito estuvo asistiendo a los conductores mientras realizábamos la práctica. De esta manera, a partir de la segunda visita etnográfica con los grupos de trabajo, se contó con el apoyo logístico en el manejo del tráfico.

Los Perritos Colimotes es una escultura representada por dos perritos en posición vertical aparente de baile o juego, están unidos por las manos, uno es un perro viejo que representa la experiencia y transmite sabiduría al otro perro que es joven y que representa la adquisición de conocimiento. Esta escultura es un símbolo de identidad cultural de los colimenses y artesanía de cerámica prehispánica de la localidad.

Hay diversos nombres y calificativos que la población del estado, de manera coloquial, le atribuyen a esta escultura de arte público, algunos asociados a sustantivos diminutivos, por ejemplo: Perritos danzarines, Perritos bailarines, Perritos de Colima, Perritos tradicionales, Perritos tradicionales de Colima. En otros casos

se suelen identificar con sustantivos sin diminutivos, por ejemplo: Perros Colimotes, Perros colimenses, Perros bailadores, Perros de Colima, Perros prehispánicos; inclusive algunas veces se les caracteriza por su ubicación, por ejemplo: Perritos de la glorieta, Perritos donde termina el Tercer Anillo, Perritos de la avenida, los perros que van a Comala, los perros que van a Colima, o los perros que están entre los tres municipios, Comala, Villa de Álvarez y Colima.

Para fines de esta investigación, decidí nombrar a esta escultura *Los Perritos Colimotes*, porque integra parte de los calificativos atribuidos –identitarios locales- dados por la población y porque, en efecto, tienen un antecedente histórico, vinculado con los antiguos pobladores del estado. En términos formales, la escultura tiene el nombre de Perros Prehispánicos según el Museo “María Ahumada de Gómez”, ubicado en la ciudad de Colima.

La representación de *Los Perritos Colimotes* corresponde a una de las culturas prehispánicas conocidas como *tlalchichis*; de acuerdo con el investigador Jorge Fernando Zurrosa: “Cerca de 251 figuras de los perritos tlalchichis, dijo, se pueden observar en 22 museos de diez estados de la República Mexicana, ochenta más en Estados Unidos y 25 se ubican en once países de Europa”¹.

Perros considerados de “raza pequeña”, según lo comenta el investigador, porque: “cuya cabeza no tiene proporción con el resto del cuerpo; la panza está cerca del suelo y tiene una forma de mama, de acuerdo a las referencias histórica, pues esta raza de perritos chaparritos se considera extinta”². Según datos iconográficos dan muestra que son originarios del Occidente de México y que se fueron extendiendo hacia el centro de la república a partir del siglo VII, pertenecen a una colección de “perros de patas cortas”, producto de un “enanismo acondroplásico” el cual era conocido bajo el nombre de tlalchichi. (Azúa et al., 2000).

Tienen cerca de dos mil años de antigüedad y “se cree que sustituían a los humanos en los sacrificios” ya que la mayoría de los vestigios que se encontraron estaban dentro de los sepulcros, en las tumbas de tiro³.

¹ Universidad de Colima, Boletín informativo, 2014)

² Periódico *Diario de Colima* (2018).

³ Universidad de Colima, Boletín informativo (2014).

Esta escultura pública de Colima fue realizada por el artesano Guillermo Ríos Alcalá, originario de Chapala, Jalisco, es una reproducción en formato grande de tres metros de altura; hecha en bronce con un peso aproximado de dos toneladas. Fue inaugurada en el año de 2003 (Moreno, 2003), justo en el lugar donde se ubica actualmente. La pieza original se encuentra resguardada en el Museo de la Culturas de Occidente “María Ahumada de Gómez”, en uno de los edificios de la Secretaría de Cultura en la ciudad de Colima (Carot & Areti Hers, 2016).

Para los jóvenes participantes en este estudio, fue grata la experiencia de estar en contacto directo con la escultura, de observar de cerca sus dimensiones, tocarla y ver los detalles que la componen; en ese sentido, la etnografía los invitó a interactuar con la obra de arte pública de manera entusiasta. Sin duda, esta experiencia previa abonó a integrar a su bagaje de conocimientos, elementos de estéticos de la obra (Ver imágenes 9 y 10).

Imagen 9. Visita etnográfica a la escultura pública
Los Perritos Colimotes réplica de Guillermo Ríos Alcalá



Fuente: Fotografías tomadas por Alejandra Judith Aguilar Rodríguez (2015)

Imagen 10. Visita etnográfica a la escultura pública
Los Perritos Colimotes réplica de Guillermo Ríos Alcalá



Fuente: Fotografías tomadas por Alejandra Judith Aguilar Rodríguez (2015)

Si bien la escultura permite que las personas puedan observarla en perspectiva desde diferentes ángulos, no siempre se puede lograr un acercamiento y contacto muy cercano. La obra de arte se encuentra ubicada en una glorieta (rotonda) entre la avenida del Tercer Anillo Periférico y Avenida Enrique Corona Morfín, al noreste del municipio de Villa de Álvarez, Colima. En este lugar, también se ubica la entrada al municipio de Comala, Colima. Se trata pues de una zona con mucho movimiento vehicular.

Al llegar al lugar de la escultura, durante el ejercicio etnográfico y siguiendo el protocolo de observación, se les solicitó a los jóvenes observar la escultura, acercarse a ella y tocarla, recorrerla en su totalidad de forma natural, tanto que podían moverse alrededor de la glorieta, desplazándose a su ritmo las veces que consideraran necesario para lograr el reconocimiento de la obra de arte. Por mo-

mentos, los jóvenes observaron las esculturas ellos solos, a manera de comunicación interna con la obra de arte, otras veces, dialogaban con sus compañeros sobre sus propias observaciones. Cada grupo de trabajo durante la visita etnográfica estuvo conformado por jóvenes de la misma facultad y en algunos casos, del mismo salón de clases. En ese sentido, la interacción entre ellos fue compartida y ayudó a establecer reconocimiento sobre los referentes culturales de la experiencia estética, misma que estuvo alimentada por la propia formación disciplinaria de los jóvenes. Por ejemplo, en el caso de los estudiantes universitarios de artes de la licenciatura en danza, la formación les orientó a conversar sobre las formas y figuras de la escultura, así como los materiales y composición.

Este momento de interacción con las obras de arte público fue para los jóvenes una experiencia dinámica y también divertida, jugaban alrededor de las esculturas algunos levantaban las manos como si expresaran de libertad, otros se acercaban a tocarlas para sentir su textura. Un pequeño grupo se tomó fotografías para comparar las dimensiones de la escultura con su estatura, no preguntaron más de la información que se les brindó inicialmente, interactuaron con las figuras conforme lo fueron sintiendo. Durante el recorrido llevé un registro fotográfico de la dinámica con el apoyo del equipo de estudiantes.

Una vez concluida la visita a la primera escultura, el recorrido continuaba con los jóvenes participantes en la investigación y el equipo de logística, a observar la propuesta de *La Figura Obscena*. Esta obra se encuentra ubicada al norte de la ciudad, justo en los terrenos del Complejo Administrativo del Gobierno del Estado de Colima, este espacio se distingue por el conjunto de oficinas gubernamentales; a unos metros de distancia, se encuentra el Museo de la Escultura de Sebastián en donde existe una gran cantidad de esculturas, en su mayoría donadas por el artista.

La Figura Obscena llegó a Colima en septiembre de 2001, fue donada por el escultor José Luis Cuevas a petición del gobernador Fernando Moreno Peña. Fue instalada inicialmente en la glorieta del cruce entre Tercer Anillo y Camino Real, una zona con gran movimiento vehicular al norte de la ciudad de Colima, y fue reubicada en febrero de 2012, donde se encuentra ahora.

Esta obra de arte es de bronce y tiene una altura de cinco metros con un peso de 7.5 toneladas. La versión original –de menor dimensión- se exhibió en el camellón de la avenida San Fernando de la ciudad de Colima, en una exposición titulada “Libertad en bronce”.

La Figura Obscena forma parte de un conjunto de esculturas figurativas de dimensiones similares por su autor José Luis Cuevas. Las formas que describen su estructura adoptan elementos orgánicos fusionando elementos de humano de animal. Esta fusión da incluso a los observadores atentos, elementos imaginarios –positivos o negativos-, pero también genera sentimientos y emociones diversas entre su contemplación.

Esta obra generó una polémica social de rechazo por parte de muchos colimenses, que rebasó las esferas locales y nacionales. En esta polémica, intervinieron como implicados el propio artista José Luis Cuevas, actores municipales y estatales de la política y de la cultura, así como los medios de comunicación. El rechazo tuvo que ver con el diseño artístico de la Figura Obscena, pues algunos residentes de la ciudad de Colima argumentaban su desagrado por considerarla obscena en sus formas ya que hacía referencia a un animal en posición de orinar y les causaba molestia la exposición visual de su parte sexual. Además de esto había desacuerdo por su ubicación, justo a la entrada a la ciudad de Colima por la parte norte. La obra resultó no apropiada a la percepción de estos colimenses, ni representativa de la identidad de los locales.

Entonces este grupo de manifestantes solicitaron a las autoridades municipales y del estado quitarla del lugar donde se encontraba. La obra de arte fue removida y colocada en los terrenos del complejo administrativo, lugar ya referido antes; así ante este trajín social y político, la obra incluso sufrió algunos daños. Sobre el rechazo social de la obra de arte pública y en la experiencia de *La Figura Obscena*, se produjo un trabajo de investigación en: Uribe (2011); Uribe y Uribe (2012).

Siguiendo con la visita etnográfica a esta escultura de José Luis Cuevas y para lograr que los jóvenes participantes en la investigación se aproximaran a ella conmigo, orienté con algunos datos el autor de la obra, así como los motivos que lo llevaron a crearla. Se solicitó al grupo visitante que hiciera un recorrido alrededor de

ella para observar de cerca sus formas y dimensiones, sus facciones en el rostro, se sugirió tocarla para que sintieran la textura que la envuelve. Las imágenes 11 y 12, ilustran el comportamiento de los jóvenes, unos se aproximan directamente a la obra de arte para tocarla, otros la miran con más distancia, pero conforme pasaba el tiempo todos los jóvenes se aproximaban, observaban con detenimiento sus formas y charlaban entre ellos.

Imagen 11. Visita etnográfica a la escultura pública
La Figura Obscena de José Luis Cuevas



Fuente: Fotografía tomada por Alejandra Judith Aguilar Rodríguez (2015)

Imagen 12. Visita etnográfica a la escultura pública
La Figura Obscena de José Luis Cuevas



Fuente: Fotografía tomada por Alejandra Judith Aguilar Rodríguez (2015)

Los recorridos etnográficos en cada escultura duraron de veinte a treinta minutos, desde la llegada de todos los jóvenes al espacio público, hasta la partida con la siguiente actividad. Una vez concluida la visita etnográfica en la segunda escultura, la logística indicaba tomar el rumbo hacia el Edificio Central de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Colima, en la misma zona norte de la ciudad. Es aquí en esta Secretaría de Cultura donde se encuentra ubicada la tercera obra de arte seleccionada para esta investigación, *El Toro Echado*.

La escultura *El Toro Echado* es una propuesta clásica de Juan Soriano, artista mexicano nacido en Guadalajara, Jalisco, dicha obra describe a un toro en posición de descanso y surge de una serie de esculturas sobre el tema del toro y los toreros. Es una escultura realizada en 1997 en formato pequeño cuyas medidas originales son 28 x 38 x 37.5 cm., fue adquirida para ocupar un espacio ahí en la Secretaría de Cultura del Estado de Colima.

La experiencia del grupo de jóvenes con esta tercera escultura fue distinta a la de las otras dos, sus formas, posición y ubica-

ción fueron factores determinantes en la apreciación e interacción de los jóvenes con esta tercera obra de arte. Aunque es muy visible al paso de los transeúntes desde cualquier ángulo de la avenida Calzada Galván y desde la explanada de la Secretaría de Cultura, la obra no puede tocarse por las personas ni éstas pueden acercarse a ella. La escultura está ubicada en una explanada del edificio central y con sus menores dimensiones –al menos en comparación con las otras dos- se encuentra montada o asentada sobre una base de acero en medio de una gran fuente en donde se aprecia a modo de espejo de agua, la circunda además un área verde bajo la sombra de un gran árbol. Todo esto desde luego, forma parte del contexto de la obra de arte que fue tomado en cuenta para comprenderla y hacer el análisis sobre la experiencia estética con esos jóvenes estudiantes. La obra “se toca” a través de la propia contemplación y observación a la distancia. La interacción de este tipo se dio desde diversos ángulos y circunstancias. Ver siguientes imágenes, 13 y 14.

Imagen 13. Visita etnográfica a la escultura pública
El Toro Echado de Juan Soriano



Fuente: Fotografía tomada por Alejandra Judith Aguilar Rodríguez (2015)

Imagen 14. Visita etnográfica a la escultura pública
El Toro Echado de Juan Soriano



Fuente: Fotografía tomada por Alejandra Judith Aguilar Rodríguez (2015)

En el momento de visitar la escultura y permanecer cerca de 20 minutos a media hora, los jóvenes ya se encontraban un poco inquietos porque fue la última escultura recorrida y el sol estaba muy intenso. En Colima, el clima es húmedo y muy caliente, estar expuesto a los rayos del sol es poco conveniente. Llamo la atención de este factor, porque si bien influyó un poco en la apreciación de la tercera escultura, no determinó la conclusión satisfactoria del ejercicio de apreciación artística. Además, era ya el cierre del recorrido etnográfico. Al igual que con las anteriores esculturas, la observación etnográfica se llevó a cabo dando a los jóvenes información previa del autor y características a cerca de su creación artística. Los jóvenes una vez que tuvieron esa información, recorrieron el espacio de la escultura con actitud a pasos lentos, algunos se sentaron para disfrutar de la sombra del árbol y del reflejo del agua que les daba la sensación de frescura.

Con este tercer recorrido, se cerró una fase del ejercicio de apreciación estética, continuamos entonces con la siguiente activi-

dad que fue la producción de los talleres reflexivos. Todo el equipo nos trasladamos a los lugares destinados a la realización de los talleres en diversas instalaciones de la Universidad de Colima.

5. La conformación de grupos para los talleres reflexivos

Una vez terminado el recorrido etnográfico, nos trasladamos a realizar los talleres reflexivos, con el objetivo de construir un diálogo grupal sobre la apreciación de las obras de arte, la perspectiva de cómo percibieron los jóvenes las esculturas antes y después de su acercamiento y contacto con ellas.

Como ya anticipé al inicio del capítulo, la propuesta metodológica del taller reflexivo fue retomada de la idea de Pablo Vila para el uso de fotografías e imágenes (2012 y 1997) y también como referente de apoyo, del debate sobre grupos de discusión propuesto por Ibáñez (1992a y 1992b). Con base en estos autores, se construyó la dinámica discursiva de los grupos de jóvenes estudiantes, dirigida a recuperar sus experiencias de apreciación de las obras de arte públicas. Desde luego que la experiencia del ejercicio etnográfico abona a la construcción de la experiencia estética con la obra pública.

Para la producción de los talleres reflexivos, se contó con el apoyo de la Biblioteca de Ciencias, la Facultad de Derecho y el Centro Universitario de Investigaciones Sociales (CUIS), espacios de la Universidad de Colima. En cada uno de los espacios se produjeron de dos a cuatro sesiones. Los talleres se conformaron por grupos de hombres y mujeres que se llevaron a cabo de forma simultánea. El tiempo de duración de los talleres fue de una hora, a una hora y veinte minutos, en ese tiempo se produjo el discurso de los grupos.

Todos los talleres reflexivos se produjeron de noviembre de 2015 al mes de abril de 2016. Los dos primeros talleres realizados en el año 2015 estuvieron conformados por ocho hombres y seis mujeres. Para el año 2016, se produjeron los ocho talleres restantes, los cuales estuvieron conformados por distinto número de estudiantes participantes, un máximo de ocho y mínimo de tres

estudiantes. Este criterio respondió a la cantidad de jóvenes que atendieron la convocatoria abierta para participar de forma voluntaria en el proyecto. En total, se lograron producir diez talleres con un total de cincuenta y dos jóvenes de los cuales, veintiocho fueron hombres y veinticuatro mujeres. Ese fue el marco referencial de los jóvenes participantes para esta investigación. La imagen número 14, ilustra la composición de los talleres reflexivos:

Imagen 15. Composición de los talleres reflexivos producidos durante el trabajo de campo

Taller	Asistentes	Género	Edad	Nivel de estudios	Institución	Área de formación	Acercamiento a las artes
1	8	Hombres	21 a 26	Licenciatura	Instituto Universitario de Bellas Artes	Arte	Alto
2	6	Mujeres	21 a 30	Licenciatura	Instituto Universitario de Bellas Artes	Arte	Alto
3	4	Hombres	18 a 19	Licenciatura	Facultad de Derecho	Económico Administrativa	Medio
4	8	Mujeres	18 a 21	Licenciatura	Facultad de Derecho	Económico Administrativa	Medio
5	4	Hombres	18 a 23	Licenciatura	Facultad de Filosofía	Humanidades	Medio
6	3	Mujeres	18 a 33	Licenciatura	Facultad de Filosofía	Humanidades	Medio
7	3	Mujeres	16 a 22	Secundaria	INEA	Secundaria para Adultos	Bajo
8	6	Hombres	14 a 19	Secundaria	INEA	Secundaria para Adultos	Bajo
9	6	Hombres	18 a 26	Licenciatura	Facultad de Ciencias	Física y Química	Medio
10	4	Mujeres	18 a 21	Licenciatura	Facultad de Ciencias	Física y Química	Medio

Fuente: Elaboración propia.

Si bien entre los criterios de selección decidí que el promedio de edad de los jóvenes sería entre los 16 y 25 años, el resultado de la convocatoria reportó un promedio de edad muy similar al sugerido, como se observa en el cuadro anterior. En consecuencia, decidí aceptar a los estudiantes interesados en participar, aun cuando sus edades variaban un poco. Los resultados finales reflejan un promedio de 15 a 30 años.

Para la realización de los talleres reflexivos consideré el nivel de escolaridad y convoqué a participar a jóvenes universitarios de nivel de licenciatura (de las facultades de Derecho, Filosofía, Ciencias -del área de matemáticas y física-, así como de danza del Instituto Universitario de Bellas Artes de la Universidad de Colima) y a jóvenes que contaran con educación básica de secundaria del INEA, este es el caso de los grupos 7 y 8, como se observa en el cuadro número tres.

Decidí elegir estos estudiantes porque me interesaba conocer el nivel de apreciación del arte en los jóvenes con similar rango de edad, pero con diferente nivel de estudios. Este criterio, desde luego que abonó mucho a la reflexión sobre la diversidad de capital cultural y de formación académica, como es analizado en los capítulos subsecuentes.

Elegí trabajar con el INEA porque considero que las escuelas de educación básica no cuentan con un programa de acercamiento a las artes. La infraestructura y las condiciones rebasan por mucho un nivel de necesidad elevado en cuanto a las necesidades básicas que debe cubrir una institución educativa, en las áreas urbanas y esto pudiera incidir en la forma de concebir y apreciar el arte desde la experiencia estética.

En el INEA, institución dependiente del Gobierno Federal a través de la Secretaría de Educación Pública, los programas para combatir el rezago educativo son asumidos por las Plazas Comunitarias, que son los espacios educativos de formación, ofrecen educación básica para la población mexicana y residente en Estados Unidos de manera gratuita. Hasta diciembre de 2016, fueron registradas 2, 601 programas de Plazas Comunitarias en México de acuerdo con los datos de la Dirección de Planeación, Administración y Evaluación de INEA (2017).

Fuera de la ciudad de México, opera a través de sus delegaciones estatales, identificado como Instituto Estatal Para Educación de Adultos (IEEA). La delegación del estado de Colima, cuenta con cerca de cincuenta espacios educativos. Particularmente la Plaza Comunitaria ubicada en la avenida de los maestros, de la colonia La Armonía, en la ciudad capital, es donde estudian los nueve jóvenes estudiantes que participaron para esta investigación.

En la imagen 15, se incluye datos sobre la formación de los jóvenes estudiantes. Se trata de una categoría que califica su inscripción a las distintas áreas de las facultades universitarias. La intención de elegir a estudiantes con formaciones distintas fue para explorar apreciaciones diversificadas y conocer de qué manera incide su área específica de formación en el gusto por las artes.

Este criterio responde a los programas educativos, desde luego que los estudiantes pueden elegir ingresar a una facultad que no tenga que ver con las artes, pero otros factores también pueden interferir en su apreciación artística.

6. La producción de los talleres reflexivos

Los talleres reflexivos ocurrieron de forma fluida, al inicio se notó un poco de reserva en la producción discursiva por parte de los jóvenes, pero conforme iba pasando el tiempo, el discurso se hizo más abierto y dialógico, de tal forma que los estudiantes lograron una participación entusiasta en sus respectivos grupos y por lo tanto la construcción del discurso grupal. Los espacios físicos donde se realizaron todas las sesiones resultaron efectivos y funcionales. Se trabajó procurando que el mobiliario (mesas y sillas) estuviera acomodado para motivar el diálogo grupal y que no hubiera distractores externos. Los grupos de los talleres fueron conformados sólo por hombres o mujeres. Los moderadores de las sesiones, o preceptores, en términos de Ibáñez (1992a y 1992b), fueron profesoras de la Universidad de Colima, que tuvieron esta tarea en los diferentes grupos.

Tuve la responsabilidad de coordinar al menos cinco talleres reflexivos, una profesora de la Facultad de Letras y Comunicación coordinó dos grupos de las áreas de Filosofía y Derecho, mientras

otra profesora coordinó un grupo del INEA. Y dos asistentes coordinaron otros dos grupos. Se procuró que existiera un moderador por grupo para desarrollar el taller reflexivo. De manera simultánea, dos asistentes del equipo de trabajo tomaron fotografías de las sesiones de los talleres, se hizo de forma discreta para no alterar o distraer a los jóvenes participantes de su concentración. Todas las sesiones de los talleres reflexivos fueron grabadas en video y audio. La cámara de video fue colocada justo atrás de donde estaba ubicada la moderadora del taller.

Las imágenes 16 y 17, nos muestran la forma de trabajo de dos talleres reflexivos. Algunas veces al inicio de las sesiones, otras al final, pero ofrecimos a los asistentes un refrigerio (fruta, comida ligera, agua o soda).

Imagen 16. Jóvenes estudiantes participantes en los talleres reflexivos



Fuente: Fotografía tomada por Alejandra Judith Aguilar Rodríguez (2015)

Imagen 17. Jóvenes estudiantes participantes en los talleres reflexivos



Fuente: Fotografía tomada por Alejandra Judith Aguilar Rodríguez (2015)

Una vez que los estudiantes estaban acomodados ya en sus salones respectivos y en sus sillas, la moderadora correspondiente, explicaba el sentido del taller y recordaba a los estudiantes los objetivos de la investigación. En algunos talleres les asignamos a los participantes una etiqueta con su nombre para que pudieran identificarse unos con otros y llamarse por su nombre. Aunque en muchas ocasiones resultaban ser conocidos porque estudiaban en las mismas áreas formativas. Aquí no aplicó el criterio que demanda Ibáñez (1992) para los grupos de discusión, en el que especifica que los participantes no deben conocerse entre sí. En este caso, sí había un reconocimiento y también el proceso de interacción durante el ejercicio etnográfico, contribuyó a que dialogaran e interactuaran previo a la producción del taller. Pero, para la propuesta de Vila (2012 y 1997), este criterio de conocimiento previo, no es un requisito para el desarrollo del taller.

Para la generación del diálogo, utilizamos preguntas detonadoras, que siguieron un esquema de preguntas abiertas, su estructura estaba apoyada en los objetivos de investigación. Los detonadores fueron diseñados con anterioridad y escritos en unas tarjetas para que las moderadoras del taller se orientaran. La importancia

de los detonadores consiste en estimular el discurso individual y la reflexión grupal, los detonadores ayudaron a controlar el tiempo de producción del discurso.

Se trabajó con dos tipos de detonadores, por un lado, el *detonador discursivo*, es decir, el moderador hablaba y la respuesta de los jóvenes participantes fue construida en función de la pregunta central de investigación. Por otro lado, el *detonador visual*, que consiste en apoyar el tema para el diálogo grupal con las fotografías (fotoestimulación, como señala Pablo Vila (2012 y 1997) de las tres esculturas de arte públicas visitadas. Desde luego que los detonadores discursivos generaban información que muchas veces era repetida o reforzada con el lanzamiento de los detonadores visuales. Ambos tipos de detonadores jugaron un papel importante en la producción del diálogo. Nunca estuvieron de más, al contrario, fueron un impulso para la conversación entre estudiantes del mismo grupo.

Una vez que el grupo ya estaba dispuesto en la mesa y organizado para el diálogo, la moderadora daba indicaciones técnicas para la conversación e inició con la lista de las seis preguntas detonadoras. Para efectos de aclarar la técnica, a continuación, comparto la lista de las seis preguntas detonadoras para la generación del discurso del grupo.

- En función de la información previa ¿consideran que se modificó la apreciación inicial de las tres esculturas? La moderadora aclaró que se trató de la información sobre las esculturas que fueron visitadas en el ejercicio etnográfico. Posteriormente, siguieron las siguientes preguntas detonadoras.
- ¿Qué representan para ustedes cada una de las esculturas?
- ¿Cuáles son las emociones que estas tres esculturas les generaron una vez que tuvieron contacto con ellas?
- ¿Qué elementos estéticos identifican en las esculturas?
- ¿Consideran que la ubicación de las esculturas es la adecuada?
- ¿Consideran que el arte público tiene una función social?

Como puede observarse, éstas responden a las preguntas de investigación de este proyecto. Pregunta general: ¿Cuál es la

apreciación que tienen del arte público (esculturas públicas) jóvenes de Universidad de Colima y del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, ubicado en la zona conurbada de los municipios de Colima y Villa de Álvarez del estado de Colima, México? Preguntas particulares, desde la perspectiva de la percepción, interacción y el capital cultural: ¿Qué tipo de *emociones o sentimientos* transmite el arte público a estos jóvenes colimenses?, ¿Qué tipo de *elementos estéticos* perciben los jóvenes en las esculturas públicas?, ¿De qué *manera la ubicación/localización/contexto de la obra de arte* pública influye en la apreciación de los jóvenes?, ¿Qué *función social* cumple el arte desde la percepción y valoración de los jóvenes?, ¿Hasta qué punto la *formación académica y nivel de estudios* de estos jóvenes influye en la percepción y valoración de la obra de arte público?

El orden de presentación ayudó en la organización de las ideas durante las sesiones de los talleres, pero es lógico que la información que proporcionaron los estudiantes, algunas veces se anticipaba el siguiente detonador. La primera pregunta era general, buscaba que los jóvenes hablaran libremente de qué significa para ellos cada escultura. Ciertamente, a veces tenía más impacto una que otra. Eso es parte de los resultados, que compartiré en los capítulos siguientes, pero la intención era que los jóvenes de manera reflexiva construyeran el discurso. La segunda pregunta se refería a las emociones, ahí se desataba un diálogo amplio, pues es inevitable que las obras, y también la propia experiencia etnográfica que la tenían presente, les recordara situaciones emocionales vividas en tiempo presente o pasado.

Fue importante que los jóvenes estuvieran en el lugar donde está ubicada la obra, para reconocer precisamente el espacio físico, sin duda un elemento determinante en la cultura de apreciación del arte público. El detonador discursivo final, cerraba una fase del diálogo, el tema: función social de la obra, sin duda generaba controversia entre los jóvenes, pero siempre había discurso. Con esta lista de detonadores, todos los temas fueron respondidos en mayor o menor medida en la experiencia de producción de grupos.

Además de los detonadores discursivos, se trabajó con *detonadores visuales* con imágenes fotográficas de las obras, detalles de las mismas y su contexto, es lo que Vila (2012) llama foto-esti-

mulación. El objetivo para trabajar con los detonadores visuales fue estimular un discurso evocado por la memoria de vivencias pasadas, además para complementar la generación de percepciones, valoraciones y emociones en los discursos, a partir observar las fotografías.

Se trató de una actividad que involucró a los jóvenes en su propia dinámica, colocaron las fotografías en la mesa de apoyo mientras las observan; la moderadora les comunicaba la forma de trabajo, y los jóvenes podían elegir las fotografías para expresar sus ideas y entrar en el debate. Las imágenes siguientes: 18 y 19 ilustran la dinámica de trabajo de los jóvenes con las fotografías.

Imagen 18. Uso de fotografías como herramienta para la generación de discurso en los talleres reflexivos



Fuente: Fotografía tomada por Alejandra Judith Aguilar Rodríguez (2015)

Imagen 19. Uso de fotografías como herramienta para la generación de discurso en los talleres reflexivos



Fuente: Fotografía tomada por Alejandra Judith Aguilar Rodríguez (2015)

Para el trabajo con las fotografías en los talleres, la dinámica fue guiada por la moderadora; en esta estrategia tenía que hacer a los estudiantes tres preguntas detonantes. La estrategia de trabajo para esta fase fue la siguiente:

- La moderadora colocó en la mesa de trabajo dieciocho fotografías de las tres esculturas
- Invitó a los jóvenes participantes a observar con detenimiento el total de las fotografías dispuestas en la mesa
- La moderadora sugirió a los jóvenes, elegir tres fotografías, una por cada escultura, de acuerdo con el criterio de cada uno de ellos. La moderadora insistió en la elección de fotografías en función de la que consideran más representativas de cada escultura.
- Una vez que los jóvenes eligieron las fotografías, la moderadora lanzó la primera pregunta detonadora: ¿Por qué eligieron las fotografías y qué representa para ustedes cada una? Luego pidió que expresaran sus puntos de vista sobre la elección de cada escultura.
- De manera voluntaria los jóvenes expresaron sus puntos de vista sobre las esculturas. El orden de participación fue libre. De esta forma, todos los jóvenes participantes

tuvieron la oportunidad de decir en grupo sus opiniones. Mientras emitían puntos de vista, tuvieron la libertad de traer consigo las fotografías en la mano y usarlas en caso de un señalamiento particular, como por ejemplo para aclarar detalles de la escultura.

- Una vez que la moderadora percibió que la primera pregunta detonadora fue respondida, pidió a los jóvenes regresar las fotografías de nuevo al centro de la mesa, para dar seguimiento a la dinámica.
- La moderadora sugirió a los jóvenes en la sesión, elegir de nuevo tres fotografías de cada escultura en función de las emociones que les provocara cada imagen. Una vez que los jóvenes eligieron, la moderadora preguntó directamente lo que ya había anunciado en la elección, la segunda pregunta detonadora ¿Por qué eligieron esas fotografías y que *emociones* les genera?
- Una vez que el discurso entorno a la experiencia emocional fue expresado, la moderadora pidió regresar las fotografías a la mesa. En algunas ocasiones el tamaño del grupo permitió que los jóvenes comentaran más allá de tres fotografías (grupos de tres o cuatro miembros en sesión).
- Una vez que fue agotado el tema emocional y las fotografías fueron regresadas de nuevo a la mesa, la moderadora lanzó finalmente el tercer detonador y preguntó lo siguiente: ¿En su vida cotidiana, ustedes tienen contacto con alguna de las tres esculturas y cómo consideran que *influye en su día*?
- Cuando el tema de conversación del último detonador o cualquier aclaración de contenidos o expresión temática fue puesto y agotado; la moderadora daba por concluido el ejercicio. En caso de que hubiera algo para ser aclarado, se les daba la oportunidad. Hubo circunstancias de algún joven que quiso expresar puntos de vista específicos de los temas, pero en su momento no lo hizo, por ello, antes de cerrar, pidió la palabra y eligió de nuevo alguna fotografía para dar su punto de vista.

- Al cierre de la sesión, la moderadora agradeció a los jóvenes su participación y la disponibilidad de contribuir con este proyecto.

Antes de que los jóvenes se retiraran del lugar, se les invitó a comer un refrigerio puesto ahí por el equipo de trabajo. También se les pidió llenar una *ficha técnica* para obtener información más completa sobre su historial de vida (ver al respecto, cuadro número cuatro).

Ficha de identificación para jóvenes estudiantes

Como parte de un trabajo de investigación titulado: Apreciación del arte público en Colima, se está realizando un ejercicio con jóvenes estudiantes para conocer su punto de vista sobre el arte público. Agradezco contestar las siguientes preguntas y posteriormente participar en un taller reflexivo sobre la apreciación de tres obras de arte (esculturas) públicas ubicadas en nuestra ciudad. Toda la información recuperada, será utilizada para fines estrictamente académicos. Se cuidará mucho la confidencialidad de la información que proporcionen.

Atentamente:

Maestra Sandra Lucía Uribe Alvarado

Departamento de Artes Visuales del IUBA. Universidad de Colima

1. Nombre: _____
2. Grado de estudios: _____
3. Edad: _____
4. Dirección: _____
5. Trabajas: Sí ___ No ___
6. ¿En qué?: _____ ¿cuántas horas? _____
7. Señala los miembros de la familia y el último grado de estudio
Madre: _____ grado de estudios _____
Padre: _____ grado de estudios _____
Hermanos:
Nombre _____ grado de estudios _____
Nombre _____ grado de estudios _____
8. ¿Has visto alguna vez (identificas) las siguientes esculturas públicas? Contesta: Sí / No.
Figura Obscena (ubicada en complejo administrativo) _____
Perritos Colimotes (Villa de Álvarez, salida a Comala) _____
Toro Echado (Casa de la Cultura de Colima) _____
9. En los casos afirmativos, ¿Con qué frecuencia las ves o coincides con ellas?
Nada Muy poco Regular Mucho bastante
- 10.- ¿Conoce otras esculturas públicas del estado?
Sí _____ No _____
- 11.- ¿Cuáles? _____
12. ¿En tu familia acostumbran comprar obras de arte originales?
Sí _____ No _____
13. ¿De qué tipo? _____
14. ¿Con qué frecuencia?
Nada Muy poco Regular Mucho bastante
15. ¿Con qué frecuencia asistes a eventos relacionados con las artes de visuales?
Nada Muy poco Regular Mucho bastante
16. ¿De dónde viene tu gusto por el arte?

En términos de evaluación de la eficacia de la técnica del taller reflexivo, puedo afirmar su pertinencia y viabilidad para generar la respuesta a las preguntas de investigación; la combinación de discursos, observación e imágenes, desde luego que contribuyó en mucho a la obtención de datos cualitativos para la apreciación artística.

Con el avance de los próximos capítulos, se evidencia que sí es posible comprender la apreciación del arte con la técnica talleres reflexivos, sobre todo lo que implica la complejidad cultural de esa apreciación. En el capítulo final de conclusiones, retomo de manera detallada los retos en el uso de esta técnica mixta para las ciencias sociales y sobre todo los ajustes y mejoras posibles, para futuros y nuevos objetos de estudios.

Apreciación del arte desde los datos empíricos

Introducción

Después de la revisión de los capítulos teórico y metodológico, ahora retomo en este capítulo el análisis de los resultados de investigación. Para la comprensión de mi objeto de estudio, conviene recuperar lo producido de las quince visitas etnográficas realizadas con los estudiantes a las tres esculturas de arte público ubicadas en la ciudad de Colima, además de la producción de los diez talleres reflexivos en donde participaron un total de cincuenta y dos jóvenes estudiantes.

Este capítulo está estructurado en cinco apartados: En el primero expongo la construcción de la *experiencia estética dialógica*, una categoría matriz que orienta la investigación por tratarse de una propuesta teórica y metodológica que arropa el trabajo de investigación. En un segundo y tercer apartado muestro los resultados sobre el nivel de acercamiento del arte y los elementos estéticos de las esculturas públicas valorados por los jóvenes desde sus distintas formaciones académicas y nivel de estudios. En el cuarto apartado, retomo los resultados obtenidos por cada pregunta detonadora de la investigación, en particular el cambio de apreciación desde la experiencia estética. En el quinto apartado refiero a la pregunta detonadora sobre el sentido de ubicación (espacio físico

y social) de las obras de arte público elegidas para esta investigación, a partir de la valoración de los jóvenes. En el sexto apartado, retomo la función social que tiene el arte público desde el punto de vista del discurso grupal de los jóvenes.

1. La apreciación del arte y la *experiencia estética dialógica*

Como ya se mencionó en el capítulo teórico, la idea de la apreciación artística implica un debate de la relación e interacción de la obra de arte con el público, de acuerdo con (Dewey, 2008; Eco 1992; Hernández y Prada, 1998; Parramón, 2003), en el contexto de campo cultural de fuerzas por el monopolio de arte legítimo, según (Bourdieu, 2010; 1995; 1984) de la producción de la obra en espacios públicos.

He argumentado en el primer capítulo de este documento, que la apreciación del arte es una mirada que va más allá de la experiencia sensorial en las personas y que permite apropiarse del significado que éstas encuentran en la obra de arte público, a partir de sus experiencias culturales.

Con la finalidad de arropar los resultados de investigación en este capítulo, propongo la idea de una *experiencia estética dialógica*; se trata de una categoría teórica y metodológica que busca dar soporte y sentido al análisis. Esta categoría se basa en una matriz teórica alimentada de reflexiones conceptuales expuestas en el capítulo teórico donde se destacan las propuestas de percepción social del habitus de Bourdieu (1991, 1988), lectura cultural de Eco (1992), consumo cultural de García Canclini (1993) o la construcción de la experiencia estética sugerido por Dewey (2008), en un contexto de arte público.

Estos conceptos derivados de diversas disciplinas con formaciones a veces distintas y en situaciones históricas y coyunturales diferentes vividas por los autores, los utilicé, con cierta afinidad o puntos de confluencia en la forma de nombrar los resultados de investigación. En la manera de calificar la experiencia estética, la idea de interacción aparece en los autores de manera recurrente. Dewey (2008) nombra como experiencia estética a una vivencia

cultural a partir de aprendizajes significativos en el tiempo; desde el ángulo sociológico, Bourdieu (1991,1988) califica el habitus cultural, como una vivencia adquirida con el tiempo. En ese abanico reflexivo, Piaget (1979) refiere la importancia de la experiencia vivencial. En síntesis, estas perspectivas en su totalidad, son útiles para arropar muchas de las reflexiones obtenidas de los datos desde la mirada de los jóvenes colimenses que apreciaron la obra de arte público.

La *experiencia estética dialógica* implica, en mi opinión, una mirada cultural donde los jóvenes, pueden *apreciar el arte*, y también *leer el arte, apropiarse del arte, consumir arte* (y en consecuencia *apropiación cultural*, en la idea de Giménez (1996).

Es la apreciación que hicieron los jóvenes a partir de sus experiencias de vida en la que pusieron en juego sentidos y significados al exponerse a obras de arte público, en las cuales apreciaron, leyeron y se apropiaron del arte.

La *experiencia estética dialógica* también es una categoría metodológica, surge de la propia construcción de datos obtenidos en los talleres reflexivos expuestos en el capítulo anterior. El calificativo dialógico, implica una puesta en común en términos de comunicación y un intercambio de significados -presentes en la relación obra de arte con el público-, observables en los talleres como un dispositivo de la investigación (Ghiso,1999). Lo dialógico, (Diccionario Real Academia de la Lengua, 2020) propicia el diálogo y a posibilidad de discusión.

Lo dialógico también se comprendió con el uso de los instrumentos de investigación como: la observación etnográfica de las visitas y recorridos a las esculturas públicas, las preguntas detonadoras para la producción de los discursos y la utilización de fotografías como recurso discursivo sobre la experiencia con los jóvenes en el trabajo de campo. Asimismo, La interacción grupal, la comunicación y el intercambio de experiencias y pareceres de los jóvenes participantes, sin duda, fueron elementos significativos que alimentaron esta categoría de *experiencia estética dialógica*.

El propio método cualitativo utilizado y sus posibilidades de apoyo mixto en lo técnico -al considerar algunos elementos pertinentes del taller y grupos de discusión-, la construcción del dis-

curso grupal (Ibáñez, 1992a) y el uso de fotografías en los talleres (Vila: 2012,1997), fueron para la investigación también una forma de fortalecer el sentido dialógico.

Considero que la categoría de *experiencia estética dialógica*, envuelve al menos tres aspectos:

La memoria individual y colectiva

Las personas tienen una construcción e interpretación cultural de lo que representa el arte y su experiencia de apreciación artística. Cuentan con una memoria individual y colectiva que no fue analizada para esta, pero reconozco que la biografía de vida de las personas y su memoria, tuvo una carga significativa para el análisis.

Ejercicio de recorrido etnográfico

Con el recorrido etnográfico inició una fase de la experiencia estética para los jóvenes participantes, también les permitió involucrarse y sensibilizarse con las obras de arte. Por ello considero que esta experiencia de contacto directo, aunque básica y elemental, modificó su perspectiva de la obra de arte en un primer momento, y, en consecuencia, enriqueció la experiencia estética.

Talleres reflexivos

Fue la producción de los talleres reflexivos en el discurso grupal que generó el diálogo entorno de la experiencia estética. Eso significó que los jóvenes observaron detalles que antes no habían percibido; también el uso de las fotografías por supuesto que reforzó la experiencia de apreciación artística.

Para el tratamiento de los datos, tanto de la etnografía como de los discursos grupales, recurrí al análisis hermenéutico, lo que me permitió buscar y encontrar la mayor carga de significación de los datos. La hermenéutica es el arte de la interpretación, de acuerdo con Gadamer (1998) “se puede definir justamente como el arte de comentar lo dicho o lo escrito” (p. 297). Siguiendo a Cárcamo (2005):” Puntualmente el análisis hermenéutico se enmarca en el paradigma interpretativo comprensivo; lo que supone un rescate de los elementos del sujeto por sobre aquellos hechos externos a

él. En este sentido, debe destacarse que dicho análisis toma como eje fundamental el proceso de interpretación" (p.210)

La *experiencia estética dialógica* como ya ha sido mencionado, es también una categoría metodológica que fue construyéndose desde los datos empíricos con base en los tres aspectos ya mencionados también en el capítulo metodológico.

2. La apreciación del arte, formación académica y nivel de estudios

Como anuncié en capítulo metodológico, produje diez talleres para esta investigación en los que participaron cincuenta y dos jóvenes (veintiocho hombres y veinticuatro mujeres) con perfiles socioculturales específicos. Uno de los criterios de conformación de los grupos para los talleres fueron los siguientes: a) nivel educativo (superior y secundaria), b) experiencia con las artes, c) área de formación educativa, d) edad y, e) género.

En los apartados siguientes, comparto resultados que responden a las preguntas de investigación particulares. Ahora retomo la pregunta: ¿Hasta qué punto la formación académica y nivel de estudios de estos jóvenes influye en la apreciación de la obra de arte público?

Con relación a esta primera pregunta específica de investigación, considero que los criterios del nivel de estudios y del acercamiento a las artes, enriquecieron el discurso de los jóvenes estudiantes y estimularon sus expresiones en los talleres sobre la complejidad de la apreciación artística. Estos criterios se comportaron de manera complementaria, en los jóvenes con nivel de estudios de licenciatura y alta experiencia en las artes, -concretamente los grupos de hombres y mujeres del Instituto Universitario de Bellas Artes-.

Una comparación que contrasta estos argumentos, son los grupos de jóvenes con nivel de estudios de secundaria y menor acercamiento a las artes, -concretamente los grupos de hombres y mujeres que estudian en los programas educativos para adultos del INEA-. Se trata de dos grupos en los talleres reflexivos, que representan comparaciones significativas en el análisis de la apreciación artística. Por un lado, grupos con un capital universitario y

formativo en artes y por otro, grupos carentes de ello como son los grupos del programa INEA.

La imagen número 20, recupera las áreas de formación de los grupos y nivel de estudios. El primer grupo de la lista, corresponde a la Escuela de Danza, demuestra mayor acercamiento a las artes y el último, de los estudiantes de los programas de Educación para Adultos del INEA, señala un menor acercamiento a las artes. Es decir, hay una apreciación artística diferente entre los grupos.

Esta diferencia me motivó a reflexionar cómo está mediada además por criterios culturales y sociales que provienen de las condiciones y de los contextos de vida en los que se han desarrollado los jóvenes, llámese de aquéllos que provienen de sus historias de vida y de familia, de sus posibilidades de acceso -educación formal e informal- que tuvieron o no al mundo del arte o de las artes.

Imagen 20. Nivel de estudios y áreas de formación académica de los estudiantes

Lugar de estudios	Sexo	Nivel de estudios	Área de formación	Acercamiento a las artes
Escuela de Danza-IUBA	Mujeres	Licenciatura	Arte	Alto
	Hombres	Licenciatura	Arte	Alto
Escuela de Filosofía	Mujeres	Licenciatura	Humanidades	Medio/alto
	Hombres	Licenciatura	Humanidades	Medio/bajo
Facultad de Ciencias	Mujeres	Licenciatura	Físico Química	Medio
	Hombres	Licenciatura	Físico Química	Medio
Facultad de Derecho	Mujeres	Licenciatura	Económico Administrativa	Medio
	Hombres	Licenciatura	Económico Administrativa	Medio
INEA Educación para Adultos	Mujeres	Secundaria	INEA	Bajo
	Hombres	Secundaria	INEA	Bajo

Fuente: Elaboración propia.

En esta investigación, calificué el nivel de acercamiento a las artes (alto, medio y bajo) con base en el área de estudios de los jóvenes, así como la información que ellos proporcionaron en un instrumento de datos solicitado antes de la producción de los talleres reflexivos. Se trata de una ficha de identidad personal, donde los jóvenes proporcionaron información básica de su vínculo con el campo artístico -de ellos y su familia-, así como algunos criterios de reconocimiento sobre arte público. Es decir, el nivel de valoración de la obra de arte fue definido por los jóvenes y también por mi propio criterio a partir del análisis de los datos y de la propia información que me fue proporcionada.

Tal como lo sintetiza la imagen 20, los estudiantes de la Escuela de Danza del IUBA, tienen nivel alto de acercamiento a las artes, mientras que los estudiantes de la Escuela de Filosofía tienen un nivel medio/alto, los de la Facultad de Ciencias y de Derecho nivel medio, en comparación con los estudiantes del INEA, con nivel bajo de acercamiento y valoración del arte.

Durante la investigación, ocho de los diez grupos se encontraban en un proceso de formación universitaria, se definieron grupos afines en edades y nivel de estudios, independientemente del área de interés formativa. En cuanto a los dos grupos de estudiantes del INEA, con nivel de secundaria, con perfiles distintos, en edad y en el acercamiento con el campo artístico. Ellos tuvieron un componente particular que se vio reflejado en la construcción de sus discursos grupales y en sus reacciones ante su experiencia con las esculturas públicas.

Por estas condiciones distintas los grupos del INEA, construyeron gramáticas más dispersas, en los temas sugeridos por el equipo de investigación, al interior de los talleres reflexivos. Para generar sus discursos se apoyaron más sobre sus conversaciones entre sí, ofrecieron información más vivencial que académica, sus intervenciones estuvieron acompañadas de movimientos corporales en tonos más de juego, propios de adolescentes, estaban inquietos, se reían entre ellos y tomaban muchas expresiones como bromas; actitudes destacadas en el grupo de hombres, no tanto en el de mujeres.

Eso no significa que lo que ellos dijeron carezca de valor, sólo señalo que la forma de expresión en la interacción con las esculturas fue diferente; para ellos el uso de fotografías les permitió fluir -en primera instancia- y generar el discurso. Es decir, las preguntas detonadoras discursivas fueron de menor ayuda para los estudiantes del INEA, que los detonadores visuales; es decir, sus discursos sobre su apreciación de las esculturas generaron más motivación cuando colocamos en el centro de la mesa las fotografías. Estos jóvenes estudiantes, no habían tenido un acercamiento a obras de arte público, la experiencia de investigación en la que se vieron envueltos fue más allá de una experiencia cotidiana, también logró ser fundadora de su relación directa con obras de arte.

Durante la producción discursiva en los talleres reflexivos, los estudiantes del INEA fueron participativos, aunque en momentos se mostraban tímidos y un poco distraídos de los temas a tratar; así que el moderador jugó un papel importante en la dirección y producción del discurso, esto a diferencia de los demás grupos de estudiantes universitarios; el moderador fungió como autoridad para concentrar el diálogo, de este modo, los jóvenes sentían que el llamado al diálogo por el moderador, era una especie de indicación que debían atender.

Relacionar el nivel de acercamiento con la obra de arte a través de la ficha de datos de identidad, con mi experiencia analítica durante el trabajo de campo, me pareció sugerente para explorar la apreciación artística ante la diversidad de perfiles académicos de los estudiantes, tanto de nivel superior como de secundaria. Siguiendo con los dos grupos de estudiantes del INEA, fueron quienes tuvieron en sus biografías menor acceso a los recursos educativos, por lo tanto, menor formación en artes y su relación con el arte fue establecida desde lo visual a través del acercamiento con las tres esculturas públicas y por medio de las fotografías, -detonadores visuales- de hecho, estos fueron los que reaccionaron más a los estímulos de los detonadores visuales.

Para el caso de los otros ocho grupos de jóvenes de los talleres reflexivos con formación universitaria, las preguntas detonadoras discursivas funcionaron bien, generando discursos más fluidos en su relación con la obra de arte.

Otro elemento que apareció en sus discursos tuvo que ver con el interés y entusiasmo que mostraron estos jóvenes del INEA durante su ejercicio, pues nunca en su experiencia educativa habían participado en alguna actividad como esta –ni extracurricular en su formación institucionalizada- que involucra el tema del arte, muy diferente en el caso de los universitarios, ya que ellos tienen que acreditar institucionalmente actividades culturales como parte de su formación universitaria.

Para los jóvenes del INEA, la propia participación en el trabajo de campo, representó una oportunidad de aprendizaje que les impactó positivamente y en gran medida en la forma que verán las esculturas en el futuro. Este grupo de jóvenes del INEA dijo que nunca habían prestado atención a las esculturas, ni siquiera se habían percatado de su existencia, particularmente *La Figura Obscena* y *El Toro Echado*. Con ello, considero que la apreciación artística podría ser alimentada con programas académicos formativos que incluyan actividades culturales que involucren al arte en su estructura curricular. En este caso la categoría sugerida como *experiencia estética dialógica*, evidenciada desde la vivencia del trabajo de campo, fortaleció el interés por el arte público y enriqueció los referentes culturales para apreciar el arte de los jóvenes de los programas educativos del INEA.

Por los resultados de investigación, es posible afirmar que el nivel de acercamiento a las artes y el área de formación -que incluye el nivel educativo-, como se menciona en las dos últimas columnas de la imagen 20 mencionada, contribuyen a la formación del capital cultural de los jóvenes.

De acuerdo con Bourdieu (2010), existe una distribución desigual del capital cultural, que evidencia que las personas no tienen los mismos criterios para apreciar una obra de arte. La “competencia artística”, o “conjunto de saberes necesarios para descifrar una obra de arte”, como señala el autor, pueden estar asociados con la formación escolar y conocimiento especializado. Por lo tanto, los estudiantes con saberes en el arte, como son los grupos universitarios de la Escuela de Danza, llegan a tener criterios diferentes y desiguales en la apreciación artística -y en particular, en la construcción de la *experiencia estética dialógica*- de quienes no tienen

esa formación, como son los grupos de estudiantes que aún no han ingresado a su formación universitaria, en este caso, los jóvenes programas de INEA.

Como ya mencioné antes, los jóvenes construyen sentido de lo que ven en la obra de arte, desde sus esquemas clasificatorios de percepción, acción y valoración, el *habitus*, de acuerdo con Bourdieu (1991). Aun cuando el *habitus* de los jóvenes de los dos grupos del INEA no se alimenta de las mismas competencias artísticas que el resto de jóvenes de los demás grupos, sobre todo los de la Escuela de Danza (con mayores referentes gramaticales, informativos y culturales), su apreciación artística tiene un valor singular.

Para los jóvenes del INEA, el ejercicio de investigación grupal, despertó en ellos no sólo sentimientos y emociones que fueron evidentes en sus expresiones corporales durante los talleres, sino también la curiosidad de conocimiento sobre el arte público en su ciudad. Esa curiosidad llegó a convertirse en un diálogo grupal, sobre todo en el detonador referente a elementos estéticos, pues ellos mismos generaban sus propias preguntas, por ejemplo, en torno a *La Figura Obscena*: ¿Qué es? ¿Qué significa la posición? ¿Por qué levanta una pata? El hecho de preguntar es una forma de hacer explícito su propio desconocimiento del tema, pero al mismo tiempo, al preguntar manifiestan su interés en conocer.

3. Elementos estéticos de las tres esculturas públicas

¿Qué tipo de elementos estéticos (características de la obra: *proporción y armonía en las formas*) de la escultura pública identifican los jóvenes?, fue otra de las preguntas particulares en este estudio.

Esta investigación integra el debate específico de la *experiencia estética*, -en torno de los conceptos de belleza y arte-, así como de valores o cualidades de las obras de arte. De acuerdo con Marty, Conde, Camilo J., Munar, Rossello, Roca, Juna Tomás y Escudero (2003), estos dos conceptos, no necesariamente son utilizados como "elementos unidos". Por un lado, hay autores que definen la belleza como un elemento inherente en la obra de arte y por otro, hay otros autores que argumentan que la belleza no es necesariamente lo que define la obra de arte. En concreto las propuestas de arte contem-

poráneo han insistido en separar ambos conceptos, negando que la belleza sea el único componente que le dota de valor al arte.

De manera particular, cuando menciono los elementos estéticos, me refiero a los componentes estructurales de la obra de arte como textura, color, proporción, movimiento y tamaño. Estoy de acuerdo con la propuesta de elementos estéticos desde la perspectiva de Juan Acha (1988), que sugiere aproximarse al arte y sus elementos estéticos desde una perspectiva subjetiva, es decir, comprender de qué manera el sujeto mira y se relaciona con el objeto artístico considerando los diferentes contextos sociales y culturales.

Desde esa perspectiva, en el discurso de los estudiantes participantes, identifiqué algunos términos relacionados con los elementos estéticos específicos de las artes como belleza y armonía, además de otras referencias específicas propias de las esculturas consideradas en esta investigación como color, elasticidad, equilibrio, movimiento, dinamismo, abstracción, composición, proporción, distancia y asimetría, entre otros.

Puedo concluir que los grupos de jóvenes en áreas de estudio universitarias y con formación en artes, como el caso de la Escuela de Danza, tienden a identificar y calificar mayores elementos estéticos, tanto hombres como mujeres, a diferencia de los grupos que no cuentan con esa competencia como son los jóvenes de los programas del INEA.

La imagen número 21, muestra la identificación de elementos estéticos entre todos los grupos de estudiantes por área de formación académica, de acuerdo con su área de estudio y género, y si su relación con el arte es argumentativa o informativa. El cuadro permite apreciar además esas diferencias en el uso de términos estéticos en su lenguaje y algunas valoraciones más al respecto.

Imagen 21. Identificación de elementos estéticos por los estudiantes de distinto nivel de estudios y género

Lugar de estudios	Género	Acercamiento a las artes	Tipo de discurso con relación a lo estético	Elementos estéticos
Escuela de Danza	Mujeres	Alto	Argumentativo	Elementos estéticos específicos propios de las artes (detalles): equilibrio, armonía, belleza, movimiento, dinamismo, abstracción, color, esteticidad.
	Hombres	Alto	Argumentativo	
Escuela de Filosofía	Mujeres	Medio/Alto	Argumentativo	Poca referencia a elementos estéticos: belleza, composición, armonía.
	Hombres	Medio/Bajo	Informativo	No hay referencia a elementos estéticos.
Facultad de Ciencias	Mujeres	Medio	Argumentativo	Elementos estéticos con relación a la ciencia (no detalles): distancia, asimetría, movimiento, color, proporción, y esteticidad (propio de estática.)
	Hombres	Medio	Argumentativo	
Facultad de Derecho	Mujeres	Medio	Informativo	Poca referencia a elementos estéticos. Hay reconocimiento de formas y figuras, no son descritas, se menciona: cuerpo abstracto, cara realista, belleza.
	Hombres	Medio	Informativo	Poca referencia a elementos estéticos: belleza.
Educación para Adultos INEA	Mujeres	Bajo	Poco informativo	Poca referencia a elementos estéticos: textura, color. Otras referencias relacionadas a la historia y tradiciones de Colima. La posición aparente de baile de los perritos parece al baile tradicional de la quinceañera.
	Hombres	Bajo	Poco informativo	Sin referencia a elementos estéticos. Otras referencias relacionadas a la historia y tradiciones de Colima. La obra de arte pública representa el lugar de origen de las personas.

Fuente: Elaboración propia.

A partir de los resultados, detecté dos tipos de discursos presentes en todos los grupos de los talleres reflexivos, que muestran la importancia del uso del lenguaje en el ejercicio del trabajo de campo de su apreciación artística a) *Argumentativo* que hace referencia a la calificación usando adjetivos más o menos especializados, así como la descripción de elementos estéticos que observaron en las tres obras de arte público en su experiencia directa o en fotografía, me refiero a algunos grupos estudiantes universitarios que aunque no todos refirieron de la misma manera estos elementos estéticos, dadas sus diferentes formaciones académicas relacionadas o no, con las artes, y b) *Informativo* que hace referencia a los estudiantes que sólo tienen datos básicos no especializados con los cuales apenas refieren elementos estéticos de las obras de arte.

De manera puntual, entre los diez grupos hay diferencias y coincidencias en torno a la apreciación de estos elementos estéticos en las esculturas públicas recuperadas para el desarrollo de este estudio; como dice Eco (1992), la obra de arte está abierta a múltiples significados a partir de un mismo significante.

Llama la atención que los estudiantes de la Escuela de Filosofía, en entre hombres y mujeres que cursan el mismo grado de estudio, tuvieron pocos referentes estéticos en sus discursos -siendo estudiantes de filosofía, un área de formación humanista-, pero fueron las mujeres quienes construyeron al menos tres elementos estéticos, mientras que el grupo de hombres de la misma escuela, no mencionan ninguno: las mujeres se acercaron más al uso de un discurso argumentativo, es decir estuvieron más cercanas a la apreciación estética de las esculturas públicas como *La Figura Obscena*, donde destacan elementos figurativos de composición, armonía y belleza. Mientras que los hombres fueron calificados con un discurso informativo sobre la poca expresión de elementos estéticos de las obras de arte.

Siguiendo con los datos de la imagen anterior, los grupos de estudiantes hombres y mujeres de la Escuela de Danza, a través de un discurso argumentativo, expresaron elementos específicos propios de las artes como equilibrio, armonía, movimiento, dinamis-mos entre otros; de todos los grupos de los talleres reflexivos, estos estudiantes son los más cercanos al arte por su área disciplinar y

los de mayores recursos estilísticos. Es claro que su formación en la danza les permite apropiarse y expresar en su lenguaje elementos artísticos en movimiento.

Los estudiantes de la Facultad de Ciencias comentaron referencias a estos elementos estéticos vinculados con la propia disciplina científica de las matemáticas y física donde estudian, por ejemplo, el uso de palabras como: distancia, asimetría, movimiento o proporción. Respecto a este tema, estos grupos de la Facultad de Ciencias destacan la importancia de utilizar programas de restauración para el cuidado y preservación de las obras de arte. Sus discursos estuvieron muy cerca de la forma argumentativa.

Los grupos de estudiantes del INEA hicieron nulas o pocas referencias a elementos estéticos sobre las esculturas públicas. Sin embargo, quiero destacar que estos grupos construyeron de forma diferente su respuesta a esta experiencia estética. Para ellos, la alusión a elementos estéticos estuvo asociada con cuestiones culturales, probablemente porque no sabían tenían referencia sobre elementos estéticos, o porque no sabían qué palabras de su lenguaje podían describir estéticamente a las obras de arte público. Y relacionaron a la escultura pública con la historia y las tradiciones de Colima. En el caso de las mujeres, ellas hicieron alusión a referencias tradicionales en la familia, por ejemplo, el tema del baile, dijeron que el movimiento del baile que sugiere la escultura *Los Perritos Colimotes* podría estar asociado al baile de los padres con las hijas durante el ritual de las quinceañeras.

4. Los cambios de apreciación artística en el contexto etnográfico

Después del recorrido por las esculturas públicas para el levantamiento de trabajo de campo, con el equipo logístico y con los estudiantes participantes, nos concentramos en algunas de las aulas universitarias para conocer los puntos de vista sobre la apreciación artística de los jóvenes de las tres piezas de arte seleccionadas. Como ya se mencionó en el capítulo metodológico, fueron siete preguntas detonadoras discursivas y visuales lo que orientó la generación del discurso grupal.

Para entrar en el análisis de los datos, expongo el resultado sobre la modificación de la apreciación de cada una de las esculturas visitadas -con respeto a la que tenían los estudiantes antes de interactuar con ellas en el recorrido etnográfico-. Con ello me refiero a la primera pregunta detonadora. Para el análisis fue central la carga semántica de la palabra “modificó”; al respecto como coordinadores de los talleres recordamos a los jóvenes nuestro interés en saber si la experiencia estética se transformó al sumar otros referentes cotidianos, sobre todo con la construcción de diálogo entre ellos.

Después de la revisión y sistematización de los discursos puedo decir que hay -al menos- tres ejes de análisis o subcategorías que se desprenden de la primera pregunta detonadora y son: a) experiencia estética y detalles de las obras de arte públicas, b) experiencia estética y aprendizajes y, c) experiencia estética y construcción social del gusto. Estos ejes de análisis, por supuesto que alimentan la propuesta empírica de la *experiencia estética dialógica* y responden a la pregunta de investigación central.

4.1. Experiencia estética y detalles de las obras de arte público

El contacto directo o cercano con las obras de arte público, como la observación de los detalles y la posibilidad de contacto, genera en las personas una estimulación en los sentidos en la relación obra de arte-espectador de acuerdo con la menor y/o mayor distancia. Si observamos de lejos la obra, me refiero a una distancia de al menos unos veinte metros), captamos la forma de las piezas escultóricas en su superficie, más no en su totalidad, ni en lo integral, ni en su esencia. En ese sentido, cuando nos acercamos a ella, es probable que se modifique algo de la percepción inicial que teníamos de la obra de arte. La distancia y la percepción de la escala juegan un papel significativo en los procesos de apreciación del arte público. En particular las esculturas, requieren experiencias de observación en movimiento. Es decir, lectura de la obra desde diferentes ángulos visuales.

En consenso, los jóvenes coincidieron en expresar que sí se modificó la apreciación inicial que tenían de las esculturas públicas después de que pudieron interactuar con ellas y con sus compañeros de grupo. Inclusive manifestaron el interés por aprender

más sobre las obras. Los jóvenes hablaron de los detalles -de forma que “descubrieron” en las obras de arte que no habían identificado antes del recorrido etnográfico, de acercarse a ellas y transitar por los lugares donde se ubican en la ciudad, y también por la distancia que separa las obras de las personas. En particular, mencionaron con recurrencia los detalles de la escultura de *La Figura Obscena*.

El tiempo dedicado, aun cuando fueran minutos (alrededor de quince a veinticinco minutos) para observar las esculturas en detalle, fue un factor que direccionó y modificó el punto de vista previo que los jóvenes tenían de las esculturas. Es decir, la vivencia empírica del ejercicio de la etnografía grupal y el elemento dialógico de la interacción compartida entre ellos, abonó significativamente a la apreciación de las esculturas.

Al respecto, se comparten los siguientes testimonios de los jóvenes participantes de todos los grupos. Los subrayados de los testimonios tienen la intención de destacar elementos significativos, en este caso, los elementos de cambio.

“Sí, a mí sí. Cuando me acerqué a verla como que pude, no sé, me detuve un poco más a ver pues como, a ver detalles, así como, me puse a ver un poco más los detalles estéticos y pues yo como que ahora tengo una percepción diferente”.
(José Luis, Grupo 9, Facultad de Ciencias)

“Sí cambió, pues para mí se me hizo bastante interesante porque realmente esas figuras sólo se admiran cuando vas en camino, no te detienes nunca a admirarlas y ya cuando las admiras de cerca, te das cuenta inclusive de qué están hechas”.
(José, Grupo 5, Escuela de Filosofía)

“Para mí sí cambió. La *Figura Obscena* es como parte humana, cuando una va caminando sólo ves eso, no le pones atención a esos detalles, solo ves una figura normal, con figuras orgánicas, pero yo creo que la gente normal la ve, así como que no le gusta y no se toma el tiempo de apreciar y dice: ¿por qué está ahí?, no debería estar ahí, no se ve bien”.
(Juan, Grupo 5, Escuela de Filosofía)

“Tan sólo como ahorita, cómo cambió la percepción de todo”.
(Blanca, Grupo 4, Facultad de Derecho)

Además de referirse a los detalles de las obras de arte, los jóvenes también mencionaron en específico las formas y estilos. Los testimonios de Bernardo, Armando y Gilberto, en representación del discurso grupal de la Facultad de Ciencias e INEA, aluden a partes del cuerpo, o al género de la escultura *La Figura Obscena*.

“Sí cambió, porque hasta hoy me di cuenta, que por debajo se podían ver senos y pues eso se me hizo curioso”.
(Bernardo, Grupo 9, Facultad de Ciencias)

“Sí, porque se alcanza a ver lo que nunca se puede ver de las esculturas, sus senos, su cara”.
(Armando, Grupo 7, INEA)

“Sí cambió, vi que tienen diferentes significados por diferentes lados, pues sí porque yo cuando pasaba, por *La Figura Obscena*, yo siempre pensé que era un hombre, pero pues nunca le vi que tenía...mmm... (Anotación de la autora: hace señal de referencia a senos de mujer).
(Gilberto, Grupo 7, INEA)

El testimonio de Clarisa de la Facultad de Derecho de la Universidad de Colima, dice que ya no apreciará igual la obra después de la experiencia vivida con el trabajo etnográfico; mientras que la apreciación subjetiva de Thamara alude a un choque de emoción compartido en grupo, refiere a un cambio de perspectiva y de un descubrimiento.

“Sí cambió y cada que la veo un poquito más siento algo diferente, no sé qué es lo que estoy sintiendo, sólo que entonces después de esto, que fuimos definitivamente no vamos a poder ver las cosas igual”.
(Clarisa, Grupo 4, Facultad de Derecho)

“...sí cambió la perspectiva, entonces yo al verla desde cercas, contemplé algo que sí me cambió la perspectiva, ya supe el verdadero significado que tenía, de verdad era para mí un descubrimiento, a pesar de que ahí estaba todo el tiempo. Pero fue para mí como un choque de emoción”.
(Thamara, Grupo 6, Escuela de Filosofía)

Al respecto de las experiencias de valoración de las jóvenes estudiantes, sobre las obras de arte, la académica Francisca Castillo (2012) llama la atención en que la percepción del arte se revaloriza y adquiere un valor importante con “la segunda mirada”. Esta referencia se destaca por la vivencia que experimentaron los jóvenes después de la visita etnográfica. Siguiendo con la misma autora, ella asegura que:

Después de la primera experiencia la obra nos da la oportunidad de conocerla y aprehenderla, desde otro punto de vista: el conocimiento, utilizando nuevos caminos para su comprensión, que va más allá de la experiencia sensorial. Al introducirnos en el mundo de la obra, nos adentramos a un nuevo mundo, a una nueva experiencia con la obra. Esta se presenta como si fuera una nueva obra, diferente a la que percibimos la primera vez (Castillo, 2012: párr. 1).

En los testimonios anteriores de las estudiantes podemos apreciar esa “segunda mirada” que sugiere Castillo (2012)

4.2. *Experiencia estética y aprendizajes*

En este contexto del cambio de la percepción y apreciación de la obra de arte, así como de la interacción de los jóvenes con el arte público, motiva un goce estético, lo que contribuye a estimular el aprendizaje sobre el arte público. Los testimonios de Lilia de la licenciatura en danza y de Alejandro de la licenciatura en filosofía, en particular llaman la atención sobre la curiosidad por conocer e investigar más sobre las esculturas y el arte público. El tema del arte resulta afín a las áreas de la danza y la filosofía y más aún en el diálogo en grupo, por ello para los jóvenes involucrados en estas

áreas resulta estimulante buscar nuevos aprendizajes a través de la investigación documental.

“Para mí, si cambia, este... la percepción y pues..., obviamente la información que tengo de esas esculturas entonces sí es más enriquecedor...

...El caso de los perritos lo relacioné mucho con lo que yo hago, quizá con el lenguaje técnico, quizá de lo que, bueno, nosotros hacemos en la danza, dije, no pues ya de aquí soy y pues como que ya hasta ganas me dieron de investigar, sí me dieron ganas de ponerme a investigar más acerca de esas esculturas o, bueno, las variantes de éstas”.
(Lilia, Grupo 2, Escuela de Danza)

“Para mí si cambió, aunque ya sabía algo de esas esculturas sí conocí más y quiero seguir aprendiendo.”
(Alejandro, Grupo 5, Escuela de Filosofía)

La apreciación estética que motiva a seguir aprendiendo se logra en la interacción obra de arte–público, no es una tarea fácil, retomamos las reflexiones de Castillo (2012) al respecto, con cita de su autoría:

Debido a la calidad compleja de una obra de arte, que no nos permite comprender en un primer momento la vasta red de conexiones existentes entre las figuras y símbolos expresados en ella. La búsqueda por obtener más información sobre un objeto que nos ha marcado, estimulado, emocionado, nos conduce a investigar estas conexiones, a remitirnos a nuestras propias experiencias y a indagar todo lo que podamos sobre estos elementos (Castillo: 2012, párr. 3).

Es precisamente lo que observo en los testimonios de Lilia y Alejandro, estímulos para aprender más sobre las esculturas motivados por su experiencia estética.

4.3. *Experiencia estética y construcción social del gusto*

En ese proceso de que “algo” cambió o se modificó después de la visita etnográfica, encontré reacciones de los jóvenes sobre el gusto por las esculturas observadas; la experiencia de interacción entre ellos con las obras de arte, motivó su interés por conocer más y, en consecuencia, por alimentar el gusto, esa experiencia positiva sobre arte.

Para el sociólogo francés, Bourdieu, el gusto puede entenderse como un: “conjunto de prácticas y propiedades de una persona” (1984:182), de la misma manera el autor dice que el: “conjunto de elecciones que realiza una persona determinada, son pues producto de una confluencia entre el gusto objetivado del artista y el gusto del consumidor” (Bourdieu, 1984:183). Siguiendo con los postulados del autor, el gusto es pues una confluencia entre un *estado objetivado*, como la obra de arte producida por el artista en un campo de competencia profesional, y el *estado incorporado*, que es la propia elección y apreciación de las personas a partir de su *habitus*, es decir de sus esquemas culturales con los que interpreta el mundo.

En términos del campo artístico, de acuerdo con Pérez, (2008), el gusto es la capacidad de percibir la belleza y el sentimiento de placer ante la belleza, sostiene que esto es parte de la naturaleza humana, y que desde el siglo XVIII y a principios del XX, fue cuando se llevaron a cabo los planteamientos centrales del gusto estético.

Por lo tanto, el gusto estético es producto de una construcción social, de la oferta y la demanda en medio un mercado de bienes objetivos y simbólicos en el que cabe el arte como un bien cultural y público. A partir de la oferta de arte y su legitimación en el campo artístico, así como los criterios de elección, la obra gusta o es rechazada. Al respecto, la historia de la escultura *La Figura Obscena* en la ciudad de Colima ha padecido rechazo social ya estudiado por (Uribe 2011; Uribe y Uribe 2012). Como ya vimos en el capítulo 1, hubo varios motivos que generaron ese rechazo, pero también existió y existe un sector de la población del estado que la aceptó porque le gustó.

Desde luego que los motivos del gusto o rechazo de *La Figura Obscena* tienen un referente cultural que involucra lo que Bourdieu (1984, p.183) califica del estado objetivado (la obra con

sus características particulares producida por una artista) y el estado incorporado (la propia descalificación de la obra a partir de sus códigos culturales referenciales proporcionados por el habitus). La educación sobre al arte, es lo que contribuye a formar códigos de apreciación especializada y a enriquecer lo que Bourdieu califica como “*libido artística*”, una construcción social producto de la educación (Bourdieu, 2010, p. 32).

En el caso de los grupos de jóvenes colimenses que participaron, manifestaron que su gusto por la obra de arte se modificó a partir de la experiencia de cercanía. A la distancia, asumieron que no había la oportunidad de apreciar con detalles la belleza, que a lo lejos vieron la obra con indiferencia o con cierta extrañeza. Después de la interacción etnográfica, los jóvenes mencionaron que tuvieron una apreciación diferente, asumieron que les gustó estar cerca de la obra de arte, que la vieron bella, que les cautivó, les pareció interesante (adjetivo en alusión a la belleza estética), incluso dijeron que les hizo sentir empatía con ella. Los testimonios siguientes, representantes de la voz grupal de diversas áreas del conocimiento, ilustran al respecto.

“Sí cambió, al observarla ahí cercas
y de diferentes ángulos la vi bella, me gustó”.
(Brenda, Grupo 6, Escuela de Filosofía)

“Sí cambió. Es la primera vez que lo veo así a detalle,
y me gustó también el color, color, a mí me cautivó...
Sí, antes pues era una escultura más, pero después ya la vi
y la toqué, yo pensé que el material del que está hecha era como
barro, pero no sé, ya que la toqué y dijeron que era bronce se me
hizo todavía mejor, se me hizo todavía más interesante la escultura”.
(Georgina, Grupo 10, Facultad de Ciencias)

“... a mí sí me cambió la percepción real de los perritos porque
para mí era como más interesante esta (señala la fotografía de *La
Figura Obscena*) y entonces al saber lo de que le está transmitiendo
enseñanza y eso para mí ya se convierte más interesante la otra”.
(Gabriela, Grupo 2, Escuela de Danza)

“La Figura Obscena, antes la rechazaba, no la sentía parte de Colima y al verla de cerca, me hizo sentir empatía”.
(Blanca, Grupo 8, INEA)

5. La ubicación de las obras de arte público en Colima

La escultura en el espacio público en el estado de Colima, tiene antecedentes en la segunda década del siglo XX, según la investigación de Juan Carlos Reyes realizada en 2010, *Historia de la Escultura Pública en el estado de Colima*, muestra un panorama histórico y un perfil de las esculturas de arte público y monumentos en el estado. En su recorrido histórico el autor considera datos generales como autores, técnica utilizada, materiales, medidas, año de realización de las esculturas y monumentos y ubicación, entre muchos más datos.

Al menos hasta el año 2010, se registraron en el estado de Colima 230 esculturas públicas y monumentos, distribuidos en los municipios de la siguiente manera: Colima 115, Manzanillo 33, Villa de Álvarez 28, Tecomán 18, Comala 14, Coquimatlán 8, Cuauhtémoc 7, Armería 4, Minatitlán 2, Ixtlahuacán 1. Como se ve, la mitad de la oferta de obra de arte público se encuentra en el municipio de Colima. Reyes (2010) refiere que estas esculturas y monumentos reproducen una identidad a partir de formas desde lo más puro, tradicional y figurativo hasta lo más abstracto; el autor asienta que este inventario es diverso y desigual en términos de perfiles y autores.

La trayectoria de la escultura pública en el estado de Colima, está vinculada a la construcción de monumentos utilizados por el gobierno para legitimar su poder y representación. Los monumentos reflejan personajes históricos y políticos que dan identidad al estado. De acuerdo con Reyes (2010), hay diferencias en este patrimonio, “escultura y monumento son dos conceptos que tienden a confundirse, confusión que se origina en el hecho de que el monumento, no necesariamente, pero con gran frecuencia es en sí mismo una escultura, o la contiene” (2010, p.12).

La escultura como pieza de arte público en el estado de Colima, se expandió e impulsó en el periodo del gobernador Fernando Moreno Peña (1997-2003) y se disminuyó la presencia de monu-

mentos de personajes históricos o figuras públicas. El impulso a la escultura y el arte, trae también intereses políticos del gobernador, Aquí la cita textual a propósito del tema:

Durante los ocho años previos a su llegada a la gubernatura, Moreno Peña se desempeñó como rector de la U. de C., haciendo una notable, aunque dispareja labor en favor de las artes. Promovió la difusión de todos los géneros artísticos, pero mientras que apoyó la profesionalización de las artes interpretativas, especialmente música y danza, las artes plásticas se vieron limitadas a la promoción de algunos artistas y la creación de espacios para exhibición, entre los que destaca la Pinacoteca Universitaria, reconocida a nivel nacional como ejemplar. En ese contexto comienzan a aparecer en los campus universitarios las esculturas públicas monumentales. Ahora bien, detrás de ese impulso a las artes se entreve como motivo, el interés personal de Moreno Peña por crearse una imagen pública como político moderno y culto. Esto explicaría también, al menos en parte, porqué durante su gestión al frente del Gobierno del Estado (1997-2003) se restringió al mínimo la erección de monumentos “tradicionales” y se privilegió la colocación de esculturas “modernas” (Reyes, 2010, p. 61).

El gobernador Fernando Moreno Peña estableció vínculos personales con artistas prolíficos en el país, como Sebastián, Juan Soriano, José Luis Cuevas, por ejemplo. Variadas esculturas de arte fueron producidas por estos autores y colocadas en diversos puntos de los principales municipios del estado, como ya se ha mencionado en este argumento.

Las tres esculturas públicas que forman parte de este estudio emergen en este contexto de la administración pública del gobierno colimense de Fernando Moreno Peña, la oferta de arte público fue fortalecida. Las tres esculturas públicas están situadas en lugares próximos entre sí, pero en contextos específicos diferentes. Están ubicadas en las principales avenidas de la ciudad de Colima y zonas conurbadas, donde hay un constante flujo vehicular y de personas. La ubicación de las obras de arte es una característica fundamental para comprender los procesos de apreciación del arte

en espacios públicos, involucra el nivel de accesibilidad que tienen las esculturas con relación a los usuarios.

Como parte del marco epistémico, en una de las preguntas detonadoras discursivas el equipo de apoyo preguntamos a los jóvenes si consideraban adecuada la ubicación de cada una de las tres esculturas en cuestión.

En los talleres reflexivos hubo puntos de vista diversos para esta respuesta, los jóvenes se expresaron algunas veces en consenso, otras veces en disenso. Vamos a ver sus testimonios a partir de cada una de las esculturas en particular.

5.1. La ubicación de la obra de arte público *Los Perritos Colimotes*

La escultura de *Los Perritos Colimotes*, está ubicada como ya fue mencionado, en una glorieta que conecta a tres avenidas muy transitadas, el Tercer Anillo Periférico, Enrique Corona Morfín y libramiento a Comala, se trata de una intersección que vincula a tres municipios, Colima, Villa de Álvarez y Comala.

Imagen 22. *Los Perritos Colimotes*
réplica de Guillermo Ríos Alcalá



Fuente: Fotografía tomada por Alejandra Judith Aguilar Rodríguez (2015)

En el lugar hay un flujo constante de automóviles, por lo tanto, el acceso peatonal a la escultura es difícil, a menos que las personas desciendan del auto y se queden en un punto cercano y seguro para apreciar la obra; para tocarla hay que caminar hasta el interior de la glorieta donde se ubica. Por esta circunstancia se solicitó a la Dirección de Tránsito del Estado el apoyo de un personal capacitado para coordinar la visita realizada a la escultura.

Aunque de cerca no es fácil, sí hay una sugerente visibilidad de la escultura. *Los Perritos Colimotes* pueden observarse a una distancia considerable desde las avenidas, o desde diversos ángulos de la propia glorieta. Al respecto, los testimonios de los jóvenes expresan sus puntos de vista sobre las posibilidades de apreciación de la obra de arte en medio del tránsito vehicular fluido. También subrayo lo que es de interés para la pregunta de ubicación de la obra.

“A mí se me hace como que las obras sí deben estar en un lugar donde todos las puedan mirar, *Los Perritos sí está bien colocada* porque todos pueden pasar y admirarla, darle la vuelta y como es una glorieta uno puede admirar lo que hay en la glorieta”.
(José, Grupo 5, Escuela de Filosofía)

“A mí la de los perritos por qué no, siento que, porque está el tránsito y no dejan pasar los carros y así, y a veces van a velocidades altas y no te puedes detener a verlos, a observarlos y pues así no te das cuenta qué tiene éste. Yo no había visto que tenían la columna el perro viejo y que el joven no la tenía, entonces yo no había observado eso”.
(Liliana, Grupo 2, Escuela de Danza)

5.2. La ubicación de la obra de arte público *La Figura Obscena*

La siguiente obra de arte ha estado ubicada en dos lugares distintos al norte de la ciudad de Colima, como ya fue mencionado. Actualmente se encuentra en un espacio cercano a oficinas del Gobierno del Estado de Colima donde convergen avenidas transitadas, de hecho, hay más movimiento de autos que de personas alrededor de la escultura.

Imagen 23. *La Figura Obscena* de José Luis Cuevas



Fuente: Fotografía tomada por Alejandra Judith Aguilar Rodríguez (2015)

Así como la escultura de *Los Perritos Colimotes*; *La Figura Obscena* también puede observarse de diversos ángulos desde las avenidas que la circundan y el acceso peatonal es de más fácil. Con base en los testimonios de los jóvenes generados en los talleres con esa perspectiva grupal, la escultura es visible, pero sugirieron que debería estar en un mejor lugar que procure mayor contacto con las personas.

“Están en un espacio accesible y están en un espacio público en el complejo administrativo, en edificios administrativos públicos y abierto los 365 días del año, ¿qué tal? Una luna frente de *La Figura Obscena* (ríe). Son esas cosas que podemos tocar, que podemos sentir y darle un sentido bueno, son poquitas las que son así”.

(Brenda, Grupo 6, Escuela de Filosofía)

“La *Figura Obscena* sí está visible, pero debería estar más para que se tomara una más el tiempo de acercarse a verla”.
(Gilberto, Grupo 7, INEA)

“Yo digo también como mi compañera, que deberían de acomodar a la figura de acuerdo a su contexto”.
(Johana, Grupo 3, Facultad de Derecho)

“No es adecuada. Yo creo que deberían de ponerlas en lugares aaamm, como culturales de Colima, pero que puedan apreciarlos los peatones, eso creo, yo siento mejor eso”.
(Mauricio, Grupo 3, Facultad de Derecho)

Efectivamente, los jóvenes sugieren una mejor ubicación para la obra, dado que, por la rapidez del tránsito vehicular de la zona, impide apreciar la calidad de la escultura.

“Estuviera bien que hubiera un lugar espacialmente para ellas, porque vas manejando y no puedes ver la figura y vas dando la vuelta, y nomás puedes ver una, y no tiene chiste nomás ver una”.
(María, Grupo 3, Facultad de Derecho)

“Lo que es las esculturas de la *Figura Obscena* y *La Paloma*, sí está más complicado para observarlas porque al momento de apreciarlas estás cuidando que no venga un carro y no chocar”.
(María, Grupo 3, Facultad de Derecho)

“La *Figura Obscena* no está bien ubicada, pues como vienes de la carretera, no sé cómo se llama y vienes muy recio no la puedes observar, y hay veces que puedes chocar”.
(Gilberto, Grupo 7, INEA)

5.3 La ubicación de la obra de arte público *El Toro Echado*

Esta escultura, al igual que *La Figura Obscena*, se ubica a un lado del edificio central de la Secretaría de Cultura, en esa área se concentran oficinas del Gobierno de Colima. La Calzada Pedro Galván, es la avenida más cercana y tiene constante tránsito tanto de personas como de automóviles. A unos cincuenta metros hacia el sur de la ciudad, encontramos El Parque de la Piedra Lisa, un referente de identidad de los colimenses, este parque es una visita obligada para los turistas que quieren conocer lugares tradicionales y emblemáticos.

Imagen 24. *El Toro Echado* de Juan Soriano



Fuente: Fotografía tomada por Alejandra Judith Aguilar Rodríguez (2015)

Tanto la posición de la escultura *El Toro Echado* como el contexto que la acompaña (la base de agua sobre la que está dispuesta y la fuente) dan una atmósfera uniforme, embellecen el espacio con una sensación de tranquilidad. La escultura *El Toro Echado* no ha generado rechazo en las personas, sin embargo, a pesar de estar en un espacio abierto, de fácil acceso y de gran tránsito, la escultura como pieza de arte pasa desapercibida, no llama

la atención, se pierde la vista del peatón apresurado, su tamaño es poco visible y, en consecuencia, según el discurso los jóvenes, no tiene una ubicación adecuada.

“No es la adecuada. Yo no estoy de acuerdo con la localización del Toro, porque para empezar está pequeño, no proporcional a la fuente y luego no está sentado en la fuente, está más cargado al pasto o a la naturaleza, de por sí la escultura es verde, bueno por la oxidación, y el pasto es verde, así que eso hace que se pierda un poco”.
(Blanca, Grupo 10, Facultad de Ciencias)

“No es adecuada la del Toro, muchas personas, incluyéndome, nunca las habían visto”.
(Gabriel, Grupo 9, Facultad de Ciencias)

Es claro que la ubicación del arte público, así como los elementos de contexto que la rodean, son componentes importantes para la apreciación artística y experiencia estética de la obra artística. Una pieza de arte ubicada en una avenida, en una plaza pública, en un edificio público, en una glorieta, se aprecia e interpreta diferente por la distancia lejana o cercana. En particular las esculturas, son diseñadas para leerse desde múltiples ángulos, para entender sus contornos y el sentido de movimiento.

En tiempos actuales, hay varias circunstancias que no permiten que haya una ubicación eficaz para que la pieza de arte pueda cumplir su tarea de comunicar a las personas. De acuerdo con García-Domenech (2014), una característica del espacio público en tiempos modernos, es que se encuentra en crisis conceptual, social y estética, como ya se mencionó en el capítulo teórico. En este entorno, existe diálogo entre el arte público y el contexto de su ubicación, lo que permite que las personas hagan contacto con las esculturas y favorezca la apreciación artística:

Otra circunstancia que evidencia la crisis estética del espacio público es la falta de diálogo entre arte urbano-esculturas, monumentos y otros elementos artísticos- y el propio espacio en el que se implantan. El arte público

urbano, a diferencia de otras expresiones artísticas, suele concebirse para que esté situado en un lugar concreto, y sólo en él (García-Domenech, 2014, p. 306).

La experiencia de apreciación artística de la escultura en espacio público definitivamente no es igual que en un espacio privado. En los museos, como lugar cerrado y específico se cuida el clima, la iluminación y el espacio para las dimensiones, formas y texturas de los objetos expuestos, esto condiciona la apreciación de las personas que viven la experiencia estética. En los museos se establece un guion para cada exposición que fija el orden para que los asistentes sigan la lectura de la exposición de las piezas de arte, se sugiere por dónde empezar el recorrido y en qué dirección caminar. Aunque las personas son libres del tiempo de exposición y orden para cada obra que miran, hay un inicio y un fin, el recorrido a seguir y en qué dirección caminar, lo que cambia es el tiempo dedicado a las piezas.

La investigación sobre los museos que emprendió Pierre Bourdieu (1971), citado en García Canclini (1984), muestran que la apreciación artística está vinculada al gusto legítimo, de tal manera que, a mayor nivel de instrucción educativa, mayor interés por asistir a museos y también mayor tiempo de permanencia. El museo representa un recurso diferencial donde acceden a él con mayor frecuencia, quienes cuentan con los medios económicos y simbólicos para hacerlo suyo. “La estructura del museo y la disposición de las muestras corresponden a esta ideología estatizante (García, Canclini, 1984, p. 22). Como templo de la cultura, en el espacio del museo:

El carácter intocable de los objetos, el silencio religioso que se impone a los visitantes, el ascetismo puritano del equipamiento, siempre escaso y poco confortable, el rechazo casi sistemático de toda didáctica, la solemnidad grandiosa de la decoración y del decoro (Bourdieu, 1971, citado en García Canclini, 1984, p. 22).

La apreciación artística de la escultura en espacios públicos —a diferencia del arte en el espacio privado como en los museos— existen condiciones climatológicas de espacio y de contexto que

pueden ser determinantes para la lectura y justa apreciación de las obras de arte. No hay normas establecidas que determinen la distancia de acercamiento de las personas con las obras de arte público, son las condiciones de contexto y la ubicación, las que dictan la forma como debemos acercarnos a las piezas de arte.

El criterio para colocar la obra de arte en un espacio público es responsabilidad de las instituciones gubernamentales, por eso es importante evaluar las políticas públicas en torno a los criterios de selección de las obras de arte como de los lugares y contextos donde son colocadas. Al respecto, es útil el siguiente comentario:

En países como Estados Unidos, por ejemplo, existe una política pública que dicta que el 1% de los presupuestos federales deben considerarse para el arte público, para generar convocatorias donde los artistas hagan propuestas. En México, aún no tenemos esas decisiones culturales, menos aún en los estados. Ojalá que podamos en un futuro contribuir a la investigación académica y sistemática en torno de las implicaciones sociales, culturales y políticas que tiene el arte público (Uribe y Uribe, 2011, p. 102).

En México predominan criterios políticos que no ayudan a considerar las mejores decisiones sobre la oferta de arte público y su impacto social. En Colima esta responsabilidad del gobierno con el arte público está aún muy lejos.

6. Función social del arte público y la experiencia estética

La última de las preguntas detonadoras del trabajo de investigación consideró específicamente el tema de la función social del arte público. Si bien, a lo largo de esta investigación se involucra de manera explícita y de diversas miradas la idea de *hacer, producir, sentir, vivir y apreciar* el arte público por los jóvenes, en consecuencia, se integra la idea de la *función social* del arte. La función social del arte envuelve una multiplicidad de complejidades y sentidos en la relación obra de arte-público y cultura, como ya se mencionó en este capítulo.

Durante el trabajo de campo, los jóvenes en su experiencia de discurso grupal y con el uso de fotografías en los talleres

reflexivos, asociaron la idea de función social del arte con la perspectiva de “cambio social”, para ellos, el arte puede ser un factor de transformación social. Enseguida, se muestran tres discursos de los estudiantes de las escuelas de Filosofía y Danza, que comparten este principio: El subrayado también pretende resaltar la parte del testimonio alusiva a este aspecto:

“Pues yo pienso que debería tener, que el arte como tal puede servir como una herramienta de cambio social”.
(Alejandro, Grupo 5. Escuela de Filosofía)

“Pues yo creo que hay que prestarle más atención como que al arte, de ver cómo, como este, el arte a veces puede darte una perspectiva diferente de lo que a veces pasa en la sociedad y sí creo que algunas veces sí puede influir en la sociedad para un cambio”.
(Julián, Grupo 1. Escuela de Danza)

“Yo creo que si tuviera una función específicamente sería eso, en provocar algo y creo que lo logra”.
(Miguel Grupo 1, Escuela de Danza)

En general, hubo consenso en esta reflexión del arte y cambio social, con excepción de un estudiante de Filosofía, quien, durante su diálogo en el grupo, hizo mención que el arte, desde la perspectiva de la apreciación, más que impactar en cambio social, tiene sólo una función estética (para el estudiante es sinónimo de la belleza).

“Yo opino que no, como que no genera un cambio social o función social porque es más estético como para, no sé, simplemente ver belleza”.
(José, Grupo 5. Facultad de Filosofía)

En la producción de la misma pregunta detonadora, los jóvenes comentaron que la función social del arte reproduce aspectos humanos y sensibles en la sociedad. Por lo tanto, la experiencia estética en los jóvenes con las obras de arte público nos muestra

una perspectiva donde el arte no sólo es lo que se ve (el objeto en sí) sino también lo que el arte sugiere, estimula y proponen desde sus creadores de las piezas de arte.

“Al arte lo que le importa es estar ahí para humanizar a esta sociedad o humanizar de que existe alguien que tiene una perspectiva que tú no tienes”.
(Georgina, Grupo 10. Facultad de Ciencias)

“Yo creo que le llamaría como sensibilizar a la gente porque a varios les llama la atención, y aunque vayan y no entiendan, porque está así o que es lo que expresaron”.
(Liliana, Grupo 2. Escuela de Danza)

“Educación o sensibilizar es un proceso de reflexión o de análisis, incluso de búsqueda interior, ahí están representados los valores del respeto y la convivencia”.
(Brenda, Grupo 6. Facultad de Filosofía)

Después del trabajo de campo que incluyó la visita etnográfica a las tres esculturas públicas, diálogo grupal durante el recorrido y la producción de los talleres reflexivos en colectivo, llegó el momento en el que los estudiantes demandaba un descanso y la creación de sus respuestas así lo demuestran, los jóvenes al final fueron muy específicos en sus respuestas al último llamado al diálogo; a diferencia de cuando comenzaron el recorrido a las esculturas, pues iban llenos de ánimo y energía.

Este capítulo concentró parte de los resultados de investigación para ir comprendiendo los elementos sobre los que se fundamenta la categoría empírica *experiencia estética dialógica* como nivel de acercamiento y valoración de la obra de arte, así como la incorporación de los elementos estéticos identificados en los discursos de los estudiantes de diferente nivel educativo, área de formación profesional.

Apreciación del arte. Emociones y sentimientos

Introducción

El objetivo de este capítulo es responder a las dos últimas preguntas detonadoras sobre lo que representan las esculturas y las emociones que despertaron en los estudiantes. Está desarrollado en cuatro apartados, en el primero se aborda la relación de las emociones y sentimientos que alimentan la apreciación a partir de la experiencia estética. En el segundo apartado, se analizan las emociones y sentimientos, así como la identidad colimense desde la apreciación artística de la escultura *Los Perritos Colimotes*. En el tercer apartado, se analiza las emociones y sentimientos que los jóvenes vinculan con la escultura *El Toro Echado*. En el cuarto apartado, que es el más amplio del capítulo, se aborda este mismo aspecto en la escultura *La Figura Obscena*, incluso relacionadas con la sexualidad, el cuerpo femenino, la identificación animal, todo en el marco de las emociones y sentimientos.

Como ya se mencionó en el capítulo uno, en esta investigación se abordó la apreciación como condición humana que involucra la interacción de los jóvenes con la obra de arte pública. Para ello se usaron preguntas detonadoras como estrategia metodológica para producir discursos, así como el uso de la fotografía Pablo Vila (2012) con el mismo fin. Para continuar con el análisis, en este cuarto capítulo, se da respuesta a las siguientes preguntas detona-

doras: ¿Qué representan para ustedes cada una de las esculturas? y ¿Cuáles son las emociones que estas tres esculturas les generaron una vez que tuvieron contacto con ellas?

De acuerdo con los resultados obtenidos sobre las emociones, las pude identificar en los discursos orales de los jóvenes de manera explícita durante la producción de los talleres, ahí encontré calificativos que permitieron deducir sus emociones, sentimientos y estados emocionales, así mismo las hallé en la expresión discursiva estimulada por las fotografías, en su expresión corporal y gestual.

1. Experiencia estética. Emociones y sentimientos.

Además de los autores ya mencionados en capítulos anteriores existen investigaciones relacionadas con la apreciación del arte, que la describen como una forma de valoración del objeto de arte en donde inciden diferentes factores como los culturales, sociales, políticos o estéticos; todos ellos enmarcados con lo educativo formal o informal y con lo cognitivo, es decir con las posibilidades de aprendizaje de las que disponen las personas y de su conocimiento incorporado. Desde la perspectiva de Mónica Uribe (2014):

El encuentro con el arte posibilita una comprensión de nosotros mismos, es decir, un reconocimiento de nuestro modo de ser y del mundo que habitamos. Cuando estamos como espectadores ante una pieza de arte lo relevante son las emociones o los sentimientos que suscita en nosotros (pp. 290-291).

Las emociones se identifican a través de la sensación que se manifiesta en el cuerpo ante la percepción de un objeto u evento. Desde un enfoque perceptivo, las emociones son sensaciones de cambios corporales que se siguen a partir del contacto con ciertos tipos de estímulos.

De acuerdo con Catalá (2014), una emoción se vive en un cuerpo por una excitación o perturbación interna o externa que conduce reacciones diversas. Las emociones surgen como reacciones a cualquier acontecimiento. En ese sentido, desde la perspectiva de la experiencia estética, las emociones se generan a partir de la vivencia directa con el objeto artístico.

Siguiendo al mismo autor (2014), señala que las emociones son sucesos que generan cambios fisiológicos incontrolables y evidentes para todos son repentinas, momentáneas y fugaces. Esta experiencia es subjetiva y de corta duración, su expresión y vivencia permite interactuar con el espacio, el entorno y el mundo en el que se mueven las personas día a día.

Las emociones generalmente ocurren como una reacción inmediata a un evento significativo, como sucede con el arte en espacios públicos. Así para la apreciación del arte público y para el trabajo de investigación que respalda este estudio, la vista a las esculturas jugó un papel central con relación a todos los sentidos del cuerpo humano; los jóvenes pudieron sentir emociones a partir de lo que vieron en el objeto artístico al establecer una relación obra de arte-público y con ello construir la experiencia estética.

Si partimos de la propuesta de Catalá (2014), quien sostiene que las emociones se manifiestan de manera subjetiva de acuerdo con la personalidad, experiencia, estado de ánimo, cogniciones, valores, actitudes y creencias sobre el mundo que determina la reacción emocional, es decir las emociones tienen además una raíz cultural en esas formas de sentir dichas emociones; de tal manera que una misma situación estímulo interna o externa, puede generar emociones distintas en diferentes personas, incluso en la misma persona en diversos momentos.

En ese sentido la posibilidad de interacción con la obra de arte es diversa y hasta cierto punto compleja, intervienen distintos valores y percepciones sobre la obra de arte. La misma experiencia vivida por diferentes personas desencadena distintos estados emocionales.

Existen diversas conceptualizaciones de las emociones a partir de los contextos y perspectivas de estudio, según la opinión de Fernández (2011). De acuerdo con Bisquerra (2003), las emociones se representan por medio de la excitación fisiológica, cambios orgánicos y conductas expresivas. Se generan como respuesta a un acontecimiento externo o interno. Desde la propuesta de Catalá (2014), las emociones básicas son: el miedo, la ira, la alegría, la tristeza, el asco, la sorpresa y la felicidad, aunque hay una variedad y cantidad de emociones que depende del análisis de cada autor.

El proceso de experimentación vivencial con la obra de arte surge en el momento en que las personas interactúan de cerca con las esculturas y asimilan su vivencia emocional. A partir de ahí, de esa interacción, se detonan emociones, sentimientos y estados de ánimo.

Con base en lo anterior, es importante entender que “gran parte de lo que el cerebro realiza cuando se produce una emoción sucede independientemente del conocimiento consciente, se realiza de forma automática. Conviene insistir en que la mayoría de emociones se generan inconscientemente” (Bisquerra, 2003, p. 13).

La vivencia a través de la obra de arte, abre posibilidades a múltiples lecturas e interpretaciones, además de estimular la sensibilidad del sujeto que observa. Como parte de los resultados de esta investigación, puedo inferir que los jóvenes participantes en los talleres reflexivos- en su proceso de experimentación del ejercicio etnográfico con las esculturas- vivieron emociones que surgieron de forma natural contacto con la obra de arte, por mencionar alguna como la alegría, el agrado, el desagrado, la tristeza y el asco. En páginas posteriores se detallará esta experiencia.

Emociones y sentimientos no son sinónimos, son experiencias complejas diferenciadas; Desde la perspectiva de Damasio (2005, citado en Catalá 2014, p. 25) “una emoción es un conjunto complejo de respuestas químicas y neuronales que forman un patrón distintivo. Estas respuestas son producidas por el cerebro cuando detecta un estímulo emocionalmente competente (EEC)”. Los sentimientos por su parte, “serán concebidos como estructuras cognitivas afectivamente complejas y duraderas, organizadas bajo la forma de disposiciones afectivas relativas a objetos intencionales, y determinantes de las pautas actitudinales de los individuos que los experimentan” Rosas (2011, p. 11).

Las emociones las podemos identificar a través del comportamiento, las expresiones faciales, el lenguaje no verbal, el tono de voz, volumen, ritmo, o por el movimiento del cuerpo. Estas formas de identificar las emociones aportan con bastante precisión la información sobre los estados emocionales de las personas, como lo apunta Bisquerra (2003). El estado emocional además de tener una relación significativa con las emociones, tiene que ver con procesos de somatización de las emociones, con cambios fisiológicos,

la temporalidad o duración y si las personas reaccionan o no ante una situación inesperada. En la vida cotidiana y en la interacción social, son las emociones las que definen el estado anímico de las personas; se manifiestan a través de una expresión facial y corporal, además son perdurables en el tiempo (Catalá, 2014).

De acuerdo con los resultados obtenidos sobre las emociones, las pude identificar en los discursos orales de los jóvenes de manera explícita durante la producción de los talleres, ahí encontré calificativos que permitieron deducir sus emociones, sentimientos y estados emocionales, así mismo las encontré en la expresión discursiva estimulada por las fotografías, así como en su expresión corporal y gestual.

A continuación, se exponen los resultados de investigación empírica a partir de la interacción de los jóvenes con cada una de las tres esculturas de arte públicas.

2 Los Perritos Colimotes

2.1. *Emociones, sentimientos y experiencia estética*

En la escultura *Los Perritos Colimotes* y la escultura *El Toro Echado*, tanto hombres como mujeres manifestaron sentir alegría; sobre la primera obra de arte, los jóvenes dijeron que la identifican con la alegría, esta emoción fue la asociada a la escultura porque los perritos están en posición vertical y abrazados con sus patas delanteras, lo que significó para estos jóvenes movimiento lúdico o de baile, de ahí la alegría.

La segunda escultura los jóvenes expresaron también la emoción de la alegría, por la posición en la que tiene la cabeza la escultura que mira en dirección hacia el cielo.

Desde la percepción de los jóvenes, la escultura *Los Perritos Colimotes* simboliza a dos animales en una acción humana que manifiesta sentimiento de felicidad. Uno representa la experiencia, el perro viejo, que transmite sabiduría al otro, al perro joven, reflejo de la transmisión y adquisición de conocimiento. La forma de simbolizar al perro viejo es por medio de líneas en la columna vertebral prominente y rostro con arrugas generadas por la edad, mientras que el perro joven tiene en el rostro una expresión de

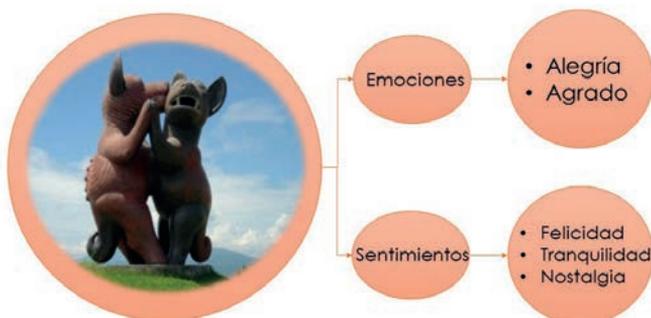
felicidad, una forma de interpretar la juventud y su columna vertebral no es prominente.

Históricamente se describe a esta escultura como la representación de conocimiento y la importancia de compartir ese conocimiento a las nuevas generaciones. *Los Perros Colimotes* de acuerdo con dos fuentes hemerográficas (2014 y 2018), son representaciones de arcilla y son conocidos como *tlalchichis* “Tlalchichi, perro de raza pequeña”, (2018) y “Tlalchichis, verdadero nombre de perritos colimotes”, (2014). Proviene de una raza que hoy se le considera extinta. Tienen cerca de dos mil años de antigüedad, en la cultura de Mesoamérica estaban destinados desde un principio a acompañar a sus amos al morir, ya que la mayoría de los vestigios encontrados estaban dentro de los sepulcros.

Esta escultura es un símbolo de identidad cultural de la región centro occidente y particularmente de los colimenses; es representativa de la artesanía de cerámica prehispánica, como ya se mencionó en el capítulo metodológico.

A partir del trabajo de campo, se describen algunos testimonios grupales relacionados con emociones y algunos sentimientos manifestados por los jóvenes. (La imagen número 25 uno sintetiza información al respecto). Los testimonios grupales ilustran mucho el sentir de los jóvenes durante el trabajo de investigación, tanto en las visitas etnográficas como en el trabajo de grupo y elección de fotografías.

Imagen 25. Emociones y sentimientos que generó en los jóvenes la escultura pública *Los Perritos Colimotes* réplica de Guillermo Ríos Alcalá



Fuente: Elaboración propia.

En general, la alegría como emoción y la felicidad como sentimiento fueron recurrentes en la apreciación artística de *Los Perritos Colimotes*, la mayoría de los discursos de los jóvenes en los grupos así lo manifiestan. La alegría atribuida a la escultura generó en los jóvenes un sentimiento de felicidad. Los discursos grupales de los estudiantes de tres facultades diferentes, lo expresan con bastante claridad. Los subrayados son míos.

“Transmiten cierta alegría, será por el panorama que hay en la foto, no sé, ese cielo azul con el pasto, hay vida ahí pues se ve bien, bastante bien, te alegra el día... Siempre me sentía feliz de verla, incluso creo que si la llegasen a quitar algún día ya no sería lo mismo, ya no sería lo mismo pasar por ahí, ya no reconocerías dónde estás”.
(José, G9, Facultad de Ciencias)

“Bueno pues yo, ésta la de los perritos me transmite felicidad... porque me pone a reflexionar sobre la vida, por ejemplo, con ésta la de los perritos puedo ir bien feliz”.
(Liliana, G2, Escuela de Danza)

“Yo elegí estas dos fotos, estaba viendo a los perritos antes de que mi compañera terminara de hablar, cada uno tiene un color, transmite una emoción, por ejemplo, lo siento como felicidad y alegría, parece que le está dando un besito”.
(Johana, G4, Facultad de Derecho)

“Yo elegí ésta porque me transmite alegría, siento aquí como los signos están unidos, uno por la vejez y otro puede ser por la juventud, no sé algo así se me figuró”.
(María, G4, Facultad de Derecho)

Efectivamente, la alegría es una constante, María, de la Facultad de Derecho, por ejemplo, mencionó que los perritos están felices como si se estuvieran dándose un beso. Desde este punto de vista, aludieron también a otros sentimientos como la tranquilidad y la nostalgia.

Liz, joven de la Escuela de Danza, mencionó a la nostalgia como recuerdo que refuerza su identidad como colimense, donde la familia juega un papel importante. De igual manera, María de la Facultad de Derecho, refiere en el mismo sentido sobre la nostalgia, asociada a las arrugas y expresión de la cara del perro viejo de la escultura.

“La de Los Perritos a mí se me hizo como muy familiar, como muy en casa, no sé, ajá pues a mí me dio, así como alegría, alegría, nostalgia, identidad, fuerza en mi identidad son los perritos, soy colimota y qué, así”.
(Liz, G2, Escuela de Danza)

“... esta otra de las arrugas de los perritos, me provoca como nostalgia porque ahora sé que es como para mí si sería mi abuelo, que está transmitiendo experiencia y dicen que las arrugas son marcas de experiencias, suena un sentimiento bonito”.
(María, G4, Facultad de Derecho)

La escultura fue del agrado de los jóvenes, hubo consenso grupal en esta apreciación de la obra de arte, por lo que expresa

para ellos la escultura en su composición, sus formas, textura y lo que representa en términos de identidad para los colimenses. El testimonio que se muestra a continuación, refuerza este análisis.

“La imagen se ve muy viva, como cuando yo estuve ahí, entonces me remonta a ese momento y bueno esa fue la escultura que más me gustó de las tres. Me agrada”.
(Georgina, G10, Facultad de Ciencias)

2.2 Jóvenes y la evocación de la identidad de Colima a través de Los Perritos Colimotes

La escultura de *Los Perritos Colimotes* está vinculada a la historia prehispánica del estado de Colima, como ya se mencionó en el capítulo metodológico, su diseño evoca representaciones de la región occidente del país relacionadas con la creencia de que eran los perros quienes acompañaban a las almas en su viaje al inframundo en la mitología mexicana.

Algunas de las piezas originales de los perritos prehispánicos como se les identifica en documentos históricos, se encuentran en el Museo Alejandro Rangel Hidalgo y en el Museo Regional de Historia de la ciudad de Colima. Existen réplicas en cerámica de estas piezas que se venden en lugares públicos como *souvenir* para los turistas que visitan el estado. Además, estas figuras son parte de la lista representativa que compitió por ser parte de los *Siete Tesoros del Patrimonio Cultural del Estado de Colima*, ocupando el lugar número 17 de 42 propuestas culturales, como lo informa la propia Secretaría de Cultura del Gobierno del México (2018).

Por lo tanto, *Los Perritos Colimotes* son un símbolo perfectamente identificable y aceptado por los colimenses como parte de su identidad cultural. En el trabajo de campo, los jóvenes mencionaron sentirse identificados con esa escultura pública, enfatizaron el orgullo identitario que les despertó durante el ejercicio etnográfico. Se destacan, de manera particular, tres testimonios emitidos en los talleres reflexivos en donde participaron estudiantes de la Escuela de Danza y de la Escuela de Filosofía de la Universidad de

Colima. De cualquier manera, hubo consenso grupal en reforzar ese sentimiento de orgullo regional en la apreciación artística.

“Me sentía tan orgullosa de nuestro arte en general, de la identidad colimota, entonces así cuando los veo digo hay, ahí los tengo presentes tal cual y pues me sentía bien contentilla de que ya estoy en mi tierra”.
(Liz, G2, Escuela de Danza)

“Bueno pues para mí la figura de los perritos es algo que marca la identidad de Colima, en la parte de atrás tiene un hueco yo quiero pensar que probablemente él está transmitiendo todo lo que él aprendió en su vida”.
(Julián, G1, Escuela de Danza)

“Los perritos representan identidad, identidad de Colima”.
(Damaris, G2, Escuela de Danza)

“Sí, de las figuras que fuimos a ver en el recorrido la que más me gustó y que llamó mi atención fue la de los perritos y fue la que me hizo sentir algo, lo que sentí fue como identidad porque me sentí orgullosa de lo que realmente significaba y que representa mucho lo que era Colima. Lo que yo vi, uno cuando se le viene el nombre de Colima se le viene a la mente la escultura de los perritos”.
(Thamara, G6, Escuela de Filosofía)

El tema de la identidad fue proyectado y referido también en el discurso grupal de los dos talleres reflexivos de jóvenes de los programas educativos para adultos del INEA. Ellos dijeron que las esculturas, en específico *Los Perritos Colimotes*, relatan la historia de Colima y que es un medio para difundir las tradiciones de los pueblos o regiones.

Para los jóvenes del grupo del INEA, la obra representa una posibilidad de expresión como la tradición de *Los Chayacates*. Ritual tradicional de una región de Suchitlán, del municipio de Comala, Colima. Esa tradición puede ser representada a través de la escultura pública y con ello difundir la historia local a otras personas en otros lugares de residencia. El siguiente testimonio así lo muestra:

“En algunos lugares se trata de representar en los pueblos o en el estado o en el lugar donde está ubicada. Como le había dicho ahí en Tuxpan está la tradición de los Chayacates, que es tradición de todo el pueblo y creo que eso también es arte”.

(Jorge, G7, INEA)

Otra representación de identidad, desde la perspectiva de los jóvenes del INEA con relación a la escultura pública *Los Perritos Colimotes*, fue el tradicional baile de quince años. Dijeron que esta tradición involucra la acción de baile entre la quinceañera y su padre, acto en donde el padre de la quinceañera le dice al oído, la importancia de crecer y entrar a una nueva etapa de vida llena de nuevas experiencias y aprendizajes. Al respecto, expongo el siguiente testimonio:

“Para mí es como cuando una mujer cumple quince años y se acerca el papá a bailar con la quinceañera y empieza a susurrarle cosas al oído, y le comienza a decir que ya pasó a una nueva etapa, para mí representa eso como que estaba festejando o quizá algún cambio del menor y le dice a lo que se aventura nuevamente”

(Jaqueline, G8, INEA)

Para los talleres reflexivos, fueron seleccionados jóvenes originarios del estado de Colima, se buscó que se cumpliera este criterio su totalidad, sin embargo, se integraron sólo tres estudiantes originarios de otros estados, fue el caso específico de los dos grupos de la Escuela de Danza; se aceptó su integración a los talleres por tener varios años de residencia en el estado. El testimonio de Rafael que se encuentra en esta situación refuerza la idea de que la escultura pública también representa la identidad colimense, incluso para quienes nacieron fuera de la región.

“Es un emblema de Colima, del Estado, que refleja la identidad y yo como vengo de afuera pero sí me identifico igual con la figura, yo no conozco muchos símbolos de Colima, pero si me dicen los perritos, claramente identifico que se trata de Colima”.

(Rafael, G1, Escuela de Danza)

Imagen 26. Emociones, sentimientos y otros términos asociados a la escultura pública *Los Perritos Colimotes* réplica de Guillermo Ríos Alcalá



Fuente: Elaboración propia.

3. El Toro Echado

3.1. Emociones, sentimientos y experiencia estética

De acuerdo con los estudiantes participantes, la escultura *El Toro Echado* tiene características similares con otros animales como la jirafa, foca y camello. Aunque estas características describen lo contrario a los toros, que en su naturaleza son bravos, fuertes y agresivos.

El Toro Echado es una escultura que representa a un animal en posición de descanso con la cabeza ligeramente inclinada hacia un lado, con la mirada dirigida al cielo. Es una propuesta constituida por formas simples y líneas suaves, que hacen una alegoría del toro distinta a la que se conoce, la bravura. El material del que está hecho es bronce y se encuentra ubicada sobre un espejo de agua a manera de fuente en el edificio de la Secretaría de Cultura del Estado de Colima.

Acompañada de una extensa vegetación, esta escultura a diferencia de *La Figura Obscena*, tiene dimensiones muy menores, el acceso a ella es fácil ya que está en un espacio transitado por personas a pie. El espejo de agua y las sombras de los árboles contribuyen a generar un sentimiento de tranquilidad. Su nombre *El*

Toro Echado, se asocia a una empatía sentida con la escultura por sus formas.

El gráfico número tres, muestra los sentimientos y emociones que expresaron los jóvenes durante el trabajo de campo, los discursos reflejan su apreciación sobre las esculturas públicas.

Imagen 27. Emociones y sentimientos que generó en los jóvenes la escultura pública *El Toro Echado* de Juan Soriano



Fuente: Elaboración propia.

Una emoción recurrente en la experiencia estética de los jóvenes con la escultura *El Toro Echado*, fue la alegría, textualmente así lo expresaron estudiantes de la Escuela de Danza y de la Facultad de Derecho. Se trata de una alegría asentada, asociada a la paz y la tranquilidad.

“Del torito echado, ésta me gustó (muestra la fotografía), porque por el perfil que tiene, pues porque este perfil está como muy imponente, su superficie de hecho me hace sentir cierta emoción, alegría”.
(Damaris, G2, Escuela de Danza)

“Yo también quiero comentar, sí éste, a mí la del torito fue la que más me gustó, me llegó a transmitir por un momento entre seriedad y por otro momento alegría y, pero de una

alegría no de estar brincando, sino una alegría tranquila, decían”.
(Liz, G2, Escuela de Danza)

“La del toro verlo me transmitió alegría y paz porque cuando a veces que pasamos así por las carreras y vemos así que están echados así debajo de un árbol o también, así como cuando voy con mi papá que vamos así al potrero y siempre veo el árbol y veo en el árbol y digo ahí me voy a sentar y por esa me transmitió paz porque lo vi ahí como si él hubiera escogido ese lugar abajo del árbol”.
(Liliana, G2, Escuela de Danza)

“Del torito echado ésta me gustó (mostrando la fotografía) porque por el perfil que tiene, pues porque este perfil está como muy imponente porque representa para mí alegría, tranquilidad, satisfacción. Su superficie de hecho me hace sentir cierta emoción, alegría”.
(Aurora, G4, Facultad de Derecho)

Asociado con la emoción de la alegría, se encuentra el sentimiento de felicidad. Los jóvenes comentaron que experimentaron alegría y gusto por la propia naturaleza de la obra de arte, sus contornos, formas y figura. Por ejemplo, Paulina de la Escuela de Filosofía en consenso grupal, reconoció el sentimiento de felicidad en la escultura porque según ella, lo transmite.

“Ésta del toro echado, me da mucha felicidad no sé de verla me da hasta gusto porque siento que nomás de verla me pone muy feliz (muestra alegría en su rostro) que es un toro feliz, no sé, me demuestra mucha *felicidad*, (ríe) mucha naturalidad”.
(Paulina, G6, Escuela de Filosofía)

El sentimiento de tranquilidad también fue nombrado en los talleres reflexivos, de acuerdo con los jóvenes, fueron los elementos de contexto y ubicación de la obra de arte lo que contribuyó a reforzar este sentimiento. Aunado a ello expresaron los términos asociados de paz y descanso con esta escultura.

“No sé, estas dos me hacen sentir mucha tranquilidad (señala la fotografía del torito), paz, descanso y frescura”.
(Blanca, G4, Facultad de Derecho)

“... me gusta, ahí está bonito, se ve tranquilo, me transmite alegría y tranquilidad”.
(Blanca, G10, Facultad de Ciencias)

“La parte pacífica de un toro, tal vez. Me representa.”
(José Luis, G9, Facultad de Ciencias)

“La del torito pues sí tranquilidad y pues aparte se me hace interesante porque la ves de un lado y como dice mi compañera, hace como un recorrido, y luego te vas por la parte de atrás y es completamente diferente”.
(Lilia, G2, Escuela de Danza)

Una de las atribuciones de la figura *El Toro Echado* que los jóvenes en su experiencia estética nombraron, fueron los términos asociados a la escultura como la ternura, la curiosidad y la tranquilidad; esto lo enfatizaron por la cualidad que comúnmente identifica a un animal en apariencia fuerte. Se puede interpretar que esta atribución corresponde a las características propias de la propuesta escultórica, relacionadas con sus formas y diseño artístico estilizado, que sugiere cualidades suaves en la escultura y no rudas. Los comentarios de Zayra y María de la Facultad de Derecho reafirman este argumento:

“Esta me transmite curiosidad, si tú la ves en ese sentido como dicen las demás, tiene un sentido tierno, pero en realidad, es un toro y el toro se caracteriza por ser agresivo, por siempre tener ese instinto, y aquí lo ves de una forma transparente a como lo ves en la realidad, o en la realidad de las personas lo ven en sí”.
(Zayra, G4, Facultad de Derecho)

“También agarré al torito, me provoca no sé ternura, la forma en la que tiene la cabecita, y en lo personal no soy muy fans de las corridas de toros, y pues en realidad ves un toro que está tranquilo, y la verdad es así como deben de estar todos los animales, y no corriendo tras de una persona, sangrando él”.
(María, G4, Facultad de Derecho)

Aparte de las atribuciones de ternura, curiosidad y tranquilidad que los jóvenes le otorgan a la escultura, también encontré la libertad que ellos lo interpretan como un sentimiento; los discursos de los estudiantes de los grupos de la escuela de danza y filosofía así lo manifiestan:

“La del toro echado me provoca el sentimiento de libertad, de que la vaca es libre, bueno el toro, aunque parece vaca, pero es toro y tiene cierto grado de feminidad, pero a mí me pareció como si fuera una vaca, pero está siendo libre, la siento tranquila”.
(Liliana, G2, Escuela de Danza)

“Ésta es la del toro echado y la volví a elegir porque esta me provoca el sentimiento de libertad”
(Paulina, G6, Escuela de Filosofía)

Además de la libertad encontré otros términos asociados a cualidades de la escultura *El Toro Echado* que los jóvenes mencionan como fresca, integral, armoniosa, unión, pacífica, bonita y confianza.

“Yo elegí esta del torito, porque todo el conjunto lo hace ver como muy, como que es una escena armoniosa, muy pacífica, el reflejo del agua, no sé, se ve muy verde alrededor, y pues es lo que más me gustó de la parte de esta escultura, se alcanza a ver bien que el toro está como en esa posición, como tranquila”.
(Manuel, G9, Facultad de Ciencias)

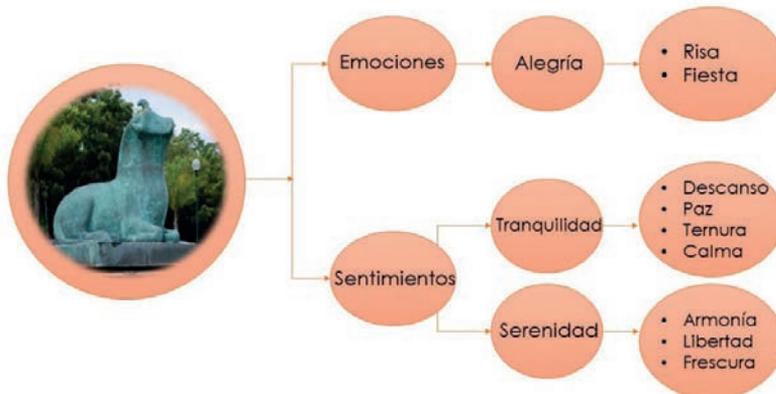
Del toro echado y se ve muy fresca, muy libre en todo el jardín, así se ve muy bonita, así me gustó, se ve muy integral y de esta foto me demostró como la unión y la confianza”.
(Mónica, G10. Facultad de Ciencias)

La nostalgia también fue un sentimiento muy presente en la experiencia estética de los jóvenes hacia la escultura *El Toro Echado*, mencionan la nostalgia asociada a la tranquilidad y al recuerdo, así como al agua que rodea a la escultura en su ubicación en una avenida de la ciudad.

“La del toro que yo elegí, la misma que hace rato me produce tranquilidad y cierta nostalgia”.
(Yahir, G9, Facultad de Ciencias)

“Nostalgia en el toro, no sé por qué, el ambiente en el que está, no sé, rodeado de árboles y luego el agua cayendo, me hace recordar, así como que mi infancia en Guadalajara, no sé, el sonido ése del agua cayendo y como está la escultura ahí puesta ahí en ese parque, es por eso que me da nostalgia”.
(Georgina, G10, Facultad de Ciencias)

Imagen 28. Emociones, sentimientos y otros términos asociados a la escultura pública *El Toro Echado* de Juan Soriano



Fuente: Elaboración propia.

4. La Figura Obscena

4.1 Emociones, sentimientos y experiencia estética

En el discurso sobre la escultura *La Figura Obscena* los jóvenes participantes mencionaron diferentes emociones y sentimientos en la construcción de la experiencia estética. Algunos jóvenes mencionaron sentir emociones como desagrado y tristeza y en menor grado, asco. Otros grupos (particularmente mujeres) mencionaron calificativos asociados con el gusto que experimentaron con esta escultura.

Para ampliar la construcción de la experiencia estética de la escultura *La Figura Obscena* de los jóvenes, me apoyé en los acontecimientos sociales y políticos en que involucraron a esta propuesta escultórica en la ciudad de Colima en el año 2006, cuando el alcalde de la ciudad de Colima, Leoncio Morán Sánchez, ordenó remover la escultura, idea que justificó con algunas preferencias de los colimenses en una encuesta pública que realizó sin rigor metodológico.

Hubo diferencias respecto a esta decisión entre el alcalde Morán Sánchez y el gobernador en ese tiempo, Silverio Cavazos Cevallos. Incluso el creador de la obra, José Luis Cuevas, defendió su obra y estuvo en total desacuerdo con el alcalde, así como por los daños que se ocasionaron a la obra en el primer intento de remoción del lugar. Fue en el año 2012 cuando la escultura se movió de lugar, de la glorieta original ubicada en la zona norte de la ciudad, a doscientos metros, cerca de unas oficinas gubernamentales del estado donde permanece hasta hoy.

Como ya fue mencionado en el capítulo metodológico, *La Figura Obscena* surge de una serie de esculturas denominadas *Animales Impuros*, desde su creación esta escultura formó parte de una producción cuya particularidad fue la fusión de elementos humano-animal. Es una hibridación de formas humanas y posición de animal cuadrúpedo. Desde esa perspectiva, es la intención del autor José Luis Cuevas de provocar en el público diversas reacciones sobre la su obra, el resultado de la experiencia de los jóvenes en las emociones responde a la intención del autor.

Algunos de los jóvenes en el diálogo colectivo y apoyado en el uso de fotografías de esta obra de arte, consideraron el calificativo “obscena” a la posición de la escultura, ya que tiene la pierna (hu-

mano) o pata (animal) izquierda levantada, justo como lo hacen los animales cuadrúpedos en posición para orinar. El desagrado como emoción y el sentimiento de incomodidad, fueron evidentes en algunas de las expresiones de los jóvenes. En particular, estudiantes de la Facultad de Ciencias nos comparten sus puntos de vista. Para ello, es de gran ayuda la imagen 5 que sintetiza la evidencia empírica:

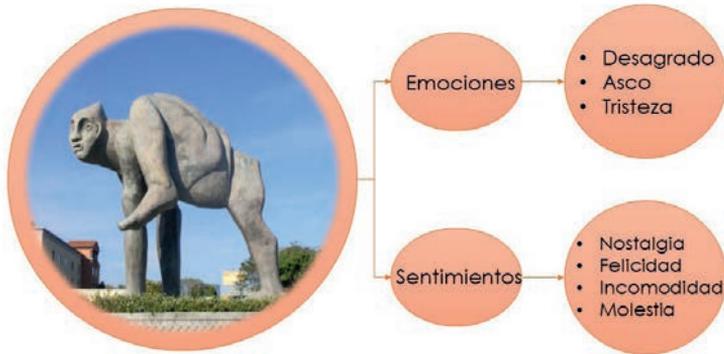
“Está haciendo pipí...cuando estaba todavía en la glorieta, llegabas y parecía que estaba orinando encima, recuerdo que era como darles la bienvenida a los extranjeros, sientes como incomodidad, desagrado al verla”.
(José Luis, G9, Facultad de Ciencias)

“La de *La Figura Obscena* me causa como desagrado, porque no le encuentro mucho sentido en la forma cómo está hecha”.
(Manuel, G9, Facultad de Ciencias)

Uno de los testimonios que llamó la atención para el tema de las emociones, fue una estudiante de la Facultad de Derecho de la Universidad de Colima. Ella hizo referencia a un término asociado que es el asco, dijo que le daba “mucho asco” ver e interactuar con *La Figura Obscena*, no se trató de un consenso grupal, pero sí de un punto de vista que llamó mi atención por la forma de decirlo. El discurso hace referencia a una emoción momentánea influenciada por los antecedentes de la escultura asociada la obra de arte a una conducta nociva.

“La obscena a mí me da asco, me da mucho asco la obscena. Yo paso a diario por ahí...y tan solo ahorita cambió la percepción de todo”
(Blanca, G4, Facultad de Derecho)

Imagen 29. Emociones y sentimientos que generó en los jóvenes la escultura pública *La Figura Obscena* de José Luis Cuevas



Fuente: Elaboración propia.

De acuerdo con la teoría del color desde la propuesta de Itthen (1975), los colores símbolos, texturas y las dimensiones de la obra de arte, pueden influir en las emociones humanas. Por sus dimensiones y alto contenido cromático, existen propuestas de arte que atraen la atención de las personas y estimulan reacciones emocionales diversas. Se trata de una experiencia, que surge a partir de la propia composición estética de la obra estética y sus recursos estilísticos, de fondo y forma.

En los talleres reflexivos del trabajo de campo, para el caso de la escultura *La Figura Obscena*, se evidenciaron diálogos de consenso grupal donde los jóvenes construyeron una experiencia estética vinculada a la nostalgia como sentimiento y la tristeza como emoción. Cito el caso del grupo de la Facultad de Derecho.

“En *La Figura Obscena* que tiene un color azul más fuerte, más frío, más como triste, siento como nostalgia, pero da como la imagen de que está como perdida, de que no sabe dónde estoy, entonces siento que influyen mucho los colores en las esculturas, tanto como tristeza”.
(Johana, G3, Facultad de Derecho)

4.2 Formas corporales y perspectiva de la escultura pública

En el capítulo tres, referí sobre la importancia de la apreciación artística donde la distancia y la escala juegan un papel significativo. En este apartado voy a retomar este argumento, ya que esta escultura involucra asuntos de la corporeidad en alusión a sus formas. Los jóvenes hicieron referencia a la apreciación de la obra de arte cuando la observaron a una mayor o menor distancia, entre treinta y cien metros, o a escasos metros; para ellos esta experiencia resultó diferente, mirarla de lejos o de cerca, de hecho, cuando estuvieron cerca pudieron incluso tocarla.

La obra de arte puede apreciarse alrededor del contexto donde se ubica, desde las avenidas que separan las ciudades Villa de Álvarez y Comala del estado de Colima. Es decir, la obra se aprecia en diversas perspectivas como lo apuntan los jóvenes de los grupos de estudiantes de la Facultad de Ciencias y Escuela de Filosofía de la Universidad de Colima. Argumentos que se refuerzan en el consenso grupal de la experiencia estética y comparto a continuación:

“Me gusta también porque tiene otra perspectiva que no cualquier persona puede ver, es que nadie se toma la molestia de estar debajo de la estructura y ver que es otra cosa, que es diferente, verla de cerca es diferente”.
(Georgina, G10, Facultad de Ciencias)

“Esta, porque es la perspectiva que casi nadie tiene, sí, no sé, estar al frente casi nadie la tiene, no conocía esta parte, hoy fue la primera vez que le vi “el ojo”, digo, no sé qué rayos es, pero no sé, se me hizo interesante, fue lo que a mí me gustó”.
(Karina, G10, Facultad de Ciencias)

“*La Figura Obscena* causa un poco más de impacto, había grabado un ojo que nunca había visto, abajo se ven como unos pequeños pechos, etc. etc. se ve medio, se ve diferente a lo normal, como que así lo sientes, que hay otros sentimientos que hasta no verla de cerca varias veces se puede sacar”.
(Alejandro, G5, Escuela de Filosofía)

“Aquí la foto de la escultura está tomada de cerca, desde abajo, donde muestra sus senos, pero tiene otra figura que no se parece en nada a la figura obscena”.
(Gilberto, G7, INEA)

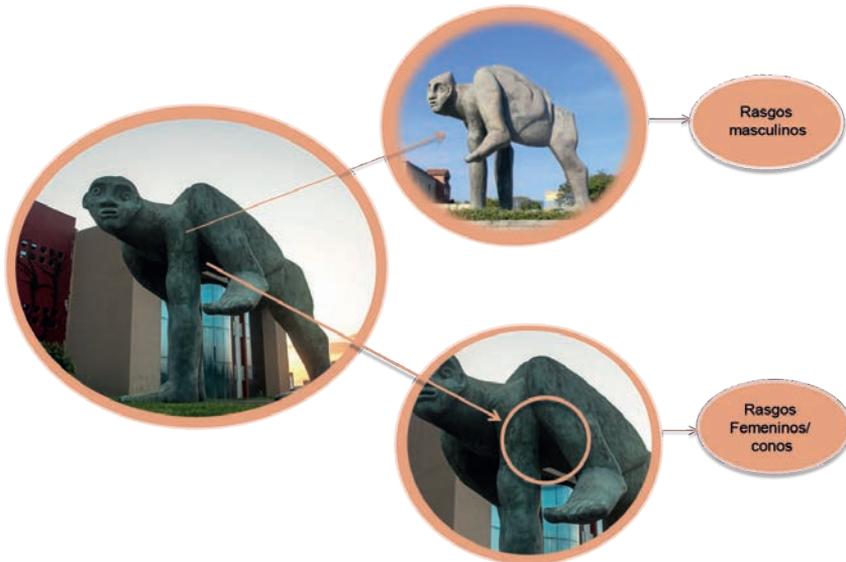
Es claro que la obra de arte público debe estar diseñada para estar ubicada en espacios abiertos, para contemplarse y apreciarse, tanto en espacios cercanos como en perspectiva, es decir, a la distancia. Para algunos jóvenes mirar de lejos la escultura *La Figura Obscena*, sugiere percibir la obra con rasgos masculinos y cuando la aprecian de cerca, con atención a los detalles, los jóvenes se dan cuenta de una obra pública con rasgos femeninos, como se observa en la Imagen 1. Los siguientes testimonios de los grupos de Filosofía y Derecho de la Universidad de Colima argumentan coincidencias al respecto:

“Parece raro que a la distancia parece hombre, pero de cerca tiene rasgos de mujer...”, “Sí, ajá, que pudieras apreciar y ponerte de bajo a ver de cerca, nosotros adentro de la figura y observarla, o sea, yo no había visto que era mujer, que tenía “bubis”, o sea, no sé, la obscena, o sea son detallitos que si los analizas mirando hacia arriba ya dices una se saca de onda y otras se sorprenden”.
(Clarissa, G4, Facultad de Derecho)

“Es figura obscena y es femenino, pero también podría ser masculina y al verla de cerca la descubrí femenina, me gustó, me gustó mucho (ríe)”.
(Brenda, G6, Escuela de Filosofía)

“...nunca me había dado la oportunidad de ir a conocerla, nunca me había dado la oportunidad de verla y ver que tiene pechos, y porque está rara porque parece hombre, es porque tiene como dos sexos...”
(Liliana, G2, Escuela de Danza)

Imagen 30. Rasgos masculinos y femeninos a escala de la escultura pública *La Figura Obscena* de José Luis Cuevas



Fuente: Elaboración propia.
Fotografía tomada por Alejandra Judith Aguilar Rodríguez (2015).

4.3 La escultura pública y el cuerpo femenino

Durante el trabajo etnográfico, los jóvenes entraron en contacto directo con la escultura *La Figura Obscena*, en consecuencia, de manera grupal, aluden a una analogía con el cuerpo femenino. Para el caso de los grupos de mujeres de la Escuela de Danza y Facultad de Derecho, perciben desde su experiencia estética, a una figura femenina. En sus propios discursos expresaron el descubrimiento de algo que no habían visto antes de su contacto cercano con la escultura pública.

“*La Figura Obscena* yo creo que es lo que representa su nombre y a la vez me representa mujer porque tiene como un órgano que es como un ojo porque tiene forma de ojo.
(Johana, G4, Facultad de Derecho)

“*La Figura Obscena* si me gustó la verdad, porque es un símbolo de feminidad, es un símbolo que nos identifica como mujer, pero a la vez es un ojo y lo veo así y es el aparato reproductor”.
(Liz, G2, Escuela de Danza)

“...*La Figura Obscena*, esta figura representa a mi género, yo creo que no se puede generalizar, pero tenemos que luchar, tenemos que seguir adelante y no decayendo seguir caminando, pues tiene una mirada de sumisión como un poco de dolor o algo así pero se está moviendo, me gusta, eso inspira”.
(Rosalía, G2, Escuela de Danza)

“*La Figura Obscena*, me sorprendió, yo la relacioné con, con una, con un ser femenino, entonces como por lo regular, se asocia con dulzura o algo así como más suave o más amable, pero en realidad tiene una fuerza muy grande, esa escultura, bueno a mí me representó”.
(Lilia, G2, Escuela de Danza)

Estas alusiones a las diferencias de escala y a las referencias de corporeidad humana femenina, fueron recurrentes en los talleres y se fueron mencionando en diversos momentos de esta investigación desde contextos analíticos diferentes. Si observamos con más detalle las proporciones que definen la escultura *La Figura Obscena*, podemos identificar que, en el pecho de la escultura, tiene dos relieves en formas de “conos”, justo como se aprecia en la fotografía que ilustra la Imagen 2.

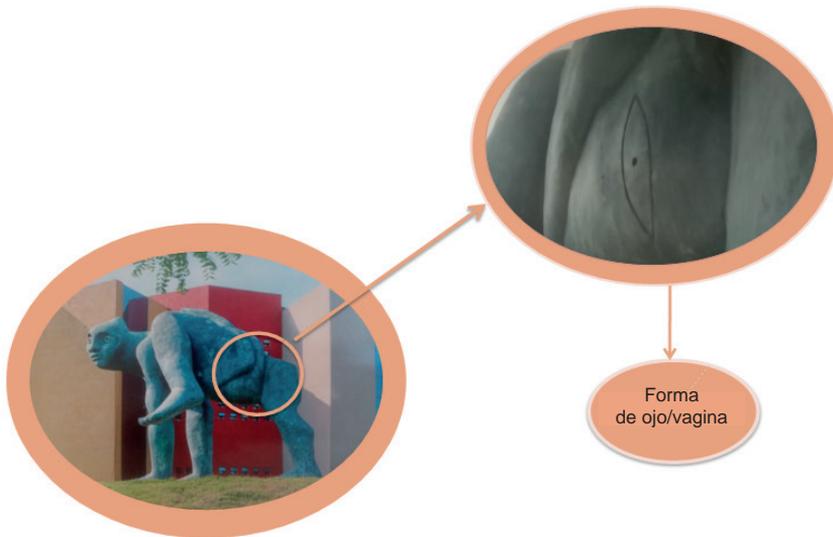
Si hacemos una analogía de la estructura corporal de la escultura pública con los cuerpos de los seres humanos, vemos que, dentro de los talleres reflexivos, los jóvenes en consenso encontraron en algunos casos, una clara correlación de la figura femenina por los “conos” de *La Figura Obscena*, con los senos de mujer.

“Pues esta de *La Figura Obscena*, cuando me metí de bajo fue lo que me llamó la atención (muestra la fotografía) los senos y dije - son conos, hay, hay, ¿qué es eso? Y es porque

yo nunca había visto esta aparte porque me identifiqué (ríe),
y pues dije – ¿qué son? ¡Son senos!”.
(Diana, G4, Facultad de Derecho)

Estos “conos” o “formas de conos”, fueron identificados por los jóvenes con detalle, desde el recorrido etnográfico, y lo reafirmaron en sus discursos grupales en los talleres reflexivos. Desde luego que las fotografías con las que trabajaron los jóvenes como detonadores visuales, fueron un factor importante para iniciar el diálogo en este tema. En el apartado metodológico ya se hizo referencia la función de los detonadores visuales en esta investigación. Constantemente los jóvenes seleccionaban varias imágenes de *La Figura Obscena* donde se muestran detalles específicos de sus formas, dialogaban entre ellos en búsqueda de consenso sobre esta temática, reafirmando con ello la analogía con los cuerpos femeninos con la escultura.

Imagen 31. Detalle sobre la corporeidad de la escultura pública *La Figura Obscena* de José Luis Cuevas



Fuente: Elaboración propia.
Fotografía tomada por Antonio de Jesús Martínez Martínez.

4.4 *La escultura pública, el sexo y la sexualidad*

Existe un ángulo desde donde se aprecian otros detalles de la escultura pública. *La Figura Obscena*, en formas y figuras de su corporeidad femenina. Además de los “conos” de mujer, también se aprecian piernas y glúteos. De acuerdo con la perspectiva de los jóvenes, esta obra de arte público es una escultura en movimiento que levanta la pierna y muestra el sexo de mujer, una clara referencia de vida y de fertilidad. De esta manera, se puede considerar que la escultura pública personifica la figura de la mujer que observa a la ciudad colimense desde el norte, y al mismo tiempo, muestra su sexo sin pudor porque al levantar su pierna (humana) o pata (animal), se percibe un “ojo” a manera de esgrafiado (Ver imagen 31) que algunos jóvenes la describieron como “vagina”. De igual manera expresaron esos calificativos en un contexto donde relacionan el sexo de la mujer con lo que para ellos es el sexo de *La Figura Obscena*.

“Veo la imagen y parece que tiene una vagina y la vagina representa fertilidad, nacimiento, feminidad, mujer”.
(Darío, G9, Facultad de Ciencias)

“Creo que es lo que representa su nombre, porque por lo menos yo le veo forma de ojo, entonces, este, como un ano, como un órgano sexual, no sé algo incluso si los niños lo ven, se van a imaginar que es un ojo porque tiene forma de ojo”.
(Clarissa, G4, Facultad de Derecho)

El término sexo, que se circunscribe dentro de la dimensión biológica de la sexualidad, se refiere a la serie de características físicas determinadas genéticamente, que colocan a los individuos de una misma especie en algún punto del continuo que tiene como extremos a los individuos reproductivamente complementarios.

La sexualidad vista desde la obra de arte o percibida desde una propuesta de arte público, demarca actitudes en las personas que conviven e interaccionan con ella de forma cotidiana. En seguida voy a enfatizar aspectos relacionados con las sexualidades, encontrados a través de la experiencia estética de los jóvenes con cada una de las esculturas.

Algunos de los jóvenes dijeron que la sexualidad de la obra de arte estaba vinculada con su nombre y con algunas características propias de la escultura, como el calificativo de “obsceno” es parte de la sexualidad. En el grupo de la Escuela de Danza de la Universidad de Colima, se compartió y consensuó el siguiente testimonio:

La Figura Obscena para mí se me hace como una forma de respeto y de imponencia, para mí es cuando una mujer decide aceptar su sexualidad tal cual, y ahí como que entra una etapa de madurez, para mí eso es lo que yo percibo y bueno yo me identifico”.

(Liz, G2, Escuela de Danza)

Una escultura pública debe leerse desde diversos ángulos y entender sus contornos, formas y movilidad, en ese sentido, la difusión de la obra de arte en los medios de comunicación electrónicos, impresos y digitales en el estado de Colima juega un papel importante en la apreciación estética en general. En el estado de Colima, las fuentes que cubren este tema transmiten información apoyados en fotografías tomadas desde un sólo ángulo («Figura obscena “vuelve a la carga”», 2011) posición que no siempre permite apreciar las características y detalles, en consecuencia, los discursos mediáticos no contribuyen a hacer una interpretación artística del significado autoral de *La Figura Obscena*, mucho menos de su complejidad como obra de arte público a la opinión pública. Debo destacar que ha habido muy pocas excepciones en las que muestra la riqueza de las formas y significados de la obra («Figura Obscena», 2016).

Imagen 32. Emociones, sentimientos y otros términos asociados a la escultura pública *La Figura Obscena* de José Luis Cuevas



Fuente: Elaboración propia.

Fotografía tomada por Antonio de Jesús Martínez Martínez.

4.5 *La escultura pública y la identificación animal*

De las tres esculturas públicas, *La Figura Obscena* generó entre los jóvenes una asociación con el sentido animal que el propio ser humano tiene. Quizás por las características de la escultura que integra una hibridación de humano-animal. Observé que, en la apreciación artística, los jóvenes identificaron una forma de humano en posición animal, es probable que esta identidad adjudicada a la escultura sea porque el humano es un ser animal. Se destaca que fueron las mujeres del taller reflexivo del grupo de la Escuela de Danza quienes mostraron ese carácter identitario, sobre todo la cualidad del “ser poderoso de los animales”.

“Siento que también esta figura, se ve que, los seres humanos tenemos algo que ver, pero nos ocultamos como un animal, porque siento que tenemos alguna relación con los animales”.

(María, G4, Facultad de Derecho)

“Yo elegí esta porque más que nada me representa curiosidad, no sé por qué, por ejemplo, no sé qué tiene que ver este bulto, pare-

ce piel, no sé, no le hallo el sentido, tal vez lo que quiso representar el ser animal de nosotros mismos...".
(Liliana, G2, Escuela de Danza)

"...estas, fortaleza (tomando las fotografías de *La Figura Obscena*) información, y cómo coraje, ese sentimiento de los animales".
(Lilia, G2, Escuela de Danza)

"*La Figura Obscena* es como no sé, es como si fuéramos nosotros, pero como si fuera una doble personalidad, o sea como somos nosotros pues a veces somos bien animales y a veces somos cabronas y, o sea es lo que somos prácticamente".
(Gabriela, G2, Escuela de Danza)

"...esta por poderosa. Yo la elegí porque es lo que me representó al verla, la imagen. Así son los animales poderosos y así me identifico".
(Liz, G2, Escuela de Danza)

Los discursos anteriores hacen énfasis en alusión al vínculo que los estudiantes encuentran entre la condición humana y la condición animal, resaltan cualidades animales en los humanos y también observo que expresan cualidades humanas en los animales, concibiendo a *La Figura Obscena* como un híbrido y poderosa.

Con estas reflexiones cierro el análisis de los datos generados a partir de las preguntas de investigación.

A continuación, presento las conclusiones y reflexiones finales de mi investigación.

Construyendo la apreciación de la escultura pública por jóvenes colimenses

Introducción

A lo largo de este trabajo de investigación, se ha desarrollado una interrelación entre el *marco epistémico* en términos de Rolando García (2006a y 2006b), en alusión a las preguntas de conocimiento, el *marco teórico* como un abanico conceptual que arroja las preguntas epistémicas y el *marco metodológico* que abraza tanto las preguntas como el proceso de construcción de conocimientos. Para cerrar este argumento, en este apartado se abordan cinco partes, la primera refiere al marco de preguntas planteadas para el desarrollo de la investigación; una segunda está relacionada con las reflexiones a manera de conclusión sobre la metodología; la tercera está relacionada con el marco conceptual utilizado para sostener el análisis; la cuarta aborda las conclusiones sintéticas sobre los resultados de investigación y finalmente, la quinta parte propone algunas líneas de investigación para el futuro.

1. Marco epistémico (preguntas generales y específicas)

Como ya ha sido mencionado en este documento, la pregunta central que guió esta investigación, estuvo vinculada con el sentido de la apreciación del arte público en un grupo de jóvenes estudiantes colimenses sobre tres figuras de arte. El cuadro siguiente muestra la pregunta general y las particulares, así como las preguntas detonadoras utilizadas para la generación del diálogo grupal en los talleres reflexivos.

Marco epistémico

Pregunta central	Preguntas particulares	Preguntas detonadoras discursivas y visuales que generaron el diálogo grupal
<p>¿Cuál es la apreciación que jóvenes de la Universidad de Colima y del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, tienen del arte público (esculturas públicas), ubicado en la zona conurbada de los municipios de Colima y Villa de Álvarez del estado de Colima, México?</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Qué tipo de emociones o sentimientos transmite el arte público a estos jóvenes colimenses? 2. ¿Qué tipo de elementos estéticos perciben los jóvenes en las esculturas públicas? 3. ¿De qué manera la ubicación/localización/contexto de la obra de arte público influye en la apreciación de los jóvenes? 4. ¿Qué función social cumple el arte público desde la percepción y valoración de los jóvenes? 5. ¿Hasta qué punto la formación académica y nivel de estudios de estos jóvenes influye en la percepción y valoración de la obra de arte público? 	<p>a) ¿En función de la información previa (recorrido etnográfico), consideran que se modificó la apreciación inicial de las tres esculturas?</p> <p>b) ¿Qué representa (o significa) para ustedes cada una de las esculturas?</p> <p>c) ¿Cuáles son las emociones que estas tres esculturas generaron una vez que tuvieron contacto con ellas?</p> <p>d) ¿Qué elementos estéticos identifican en las esculturas?</p> <p>e) ¿Consideran que la ubicación de las esculturas es la adecuada?</p> <p>f) ¿Consideran que el arte público tiene una función social?</p> <p>g) En su vida cotidiana, ustedes (los jóvenes) tienen contacto con alguna de las tres esculturas, cómo consideran que el contacto influye en su día.</p>

Fuente: Elaboración propia.

La construcción del análisis de los datos se logró a partir de las preguntas detonadoras, fueron éstas las que permitieron la emergencia discursiva en el diálogo grupal con los jóvenes; como se mencionó en el capítulo metodológico. Como reflexión final, puedo decir que todas las preguntas detonadoras y visuales construidas para el diálogo grupal, respondieron directa o indirectamente al marco epistémico.

Considero primordial llamar la atención sobre el uso de detonadores visuales. Aunque ya lo he comentado en el capítulo metodológico, aportaron en gran medida a la propuesta de los talleres reflexivos, sobre todo en un objeto de estudio donde el elemento visual juega un papel central. El detonador visual, como la fotografía de las tres esculturas, apoyó la generación del diálogo como lo sugiere Pablo Vila (2012 y 2017), al llamarlo *foto estimulación*. El uso de las fotografías de las obras de arte público permitió a los jóvenes la construcción de discursos con mayor referencia a las esculturas. La apreciación artística fue ejemplificada y valorada en perspectiva en las tres obras de arte público, de manera particular, destaco la referencia a la escultura *La Figura Obscena*. En ella los jóvenes utilizaron un discurso más elocuente respecto a la corporeidad de la escultura, el impacto a la identidad y a las emociones, a partir de la selección de las fotografías que destacaban detalles de la obra. Es decir, el uso de los detonadores visuales, abonó mucho en la construcción discursiva.

Las fotografías fueron seleccionadas por los jóvenes a partir de la imagen más representativa de la escultura, es decir, los jóvenes optaron por una u otra fotografía (el moderador o moderadora de las sesiones sugería tres fotografías). El detonador visual, fue una *selección libre* en las decisiones de los jóvenes que operó como un complemento significativo y reforzador de los detonadores discursivos. Es decir, ambos detonadores (discursivo y visual) funcionaron como dispositivos complementarios en la construcción y generación de datos, sobre todo influyeron en la parte sensible e interpretativa que genera el contacto con las obras de arte público.

Por lo anterior, puedo concluir que, para efectos del análisis de los procesos de apropiación del arte, el uso complementario, combinado o mixto como detonadores discursivos y visuales, contribuyó en gran medida en la producción de observables y por tanto a la riqueza del análisis cultural.

2. Marco metodológico

2.1 Talleres reflexivos: un desafío creativo

La técnica de taller es usada en la investigación cualitativa para generar discursos, mientras que en este estudio fue usado para generar consenso discursivo por un grupo de personas, de ahí el adjetivo *reflexivo*; el taller como técnica de investigación existe para rescatar el diálogo entre las personas y explorar la diversidad de ideas, y las propuestas de esas ideas. El taller reflexivo fue utilizado como un dispositivo de apoyo donde los jóvenes pudieron interactuar entre ellos, escucharse y reflexionar a partir de su experiencia etnográfica y con las fotografías de las obras de arte público, dialogando entre ellos sobre cómo miraban y se apropiaban de la obra de arte.

En este trabajo de investigación, la propuesta de talleres reflexivos fue una apuesta metodológica que mezcló elementos de las técnicas grupales discursivas (Ibáñez 1992a y 1992b) y visuales (Vila, 1997, 2007 y 2012), la cual desde mi punto de vista fue un desafío y resultó un acierto. Empecé el camino de una metodología creativa de acuerdo con González (1994). Califiqué como talleres reflexivos a la práctica con los jóvenes, como un desafío creativo que me permitió integrar diversos elementos técnicos o paquetes técnicos en términos de Galindo (1998) y visuales, donde los jóvenes tuvieran también una participación espontánea.

La metodología creativa abonó mucho a la naturaleza del trabajo de investigación donde el arte tiene un papel central. Como artista visual de oficio y formación profesional, consideré que fue una estrategia asertiva para la construcción del diálogo grupal y consensuado entre los jóvenes estudiantes.

En este trabajo, mencioné que toda práctica de interacción social en sí misma es reflexiva, porque la propia acción que genera la interacción grupal entre los jóvenes involucra la idea de la reflexividad, el diálogo discursivo es una construcción (Berger y Luckmann, 1999), creada a partir de las experiencias de vida de los jóvenes.

2.2 Metodología etnográfica

La metodología de la etnografía, como paquete técnico que incluye métodos, técnicas e instrumentos (Galindo, 1998; Covarrubias,

1998, Galindo 1987) implica un trabajo de reflexividad mayor, de observación de “segundo orden”, como lo señala Geertz (1989). En este trabajo no fue considerado, desde luego, esta perspectiva en su complejidad y rigor. Aclaro que una estrategia de producción de datos fue el ejercicio etnográfico en torno a las esculturas públicas, lo calificué así, porque antes de la producción de los talleres, los jóvenes realizaron una práctica de observación e involucramiento alrededor del espacio físico donde se encuentran ubicadas las obras de arte. La intención fue que ellos mismos pudieran observar en el arte público y vivenciarlo a través de su experiencia estética a manera de “construcción fotográfica” del entorno para conocer un poco más de cerca las esculturas, y tener herramientas mayores antes de iniciar el diálogo grupal. Por ello califico a esta experiencia de apreciación artística como *experiencia estética dialógica*.

El ejercicio etnográfico de observación fue útil en la construcción del discurso generado por los jóvenes; este ejercicio, abonó a la propuesta creativa del taller reflexivo. Con base en mi experiencia profesional y con la perspectiva de otros autores, la experiencia estética de las obras de arte se enriqueció con el contacto directo del público (Dewey, 2008; Eco 1992 y 1993; Bourdieu, 2010; Hernández y Prada, 1998; Parramón, 2003). Destaco ahora que es importante ver y vivir las obras de arte, aproximarse y disfrutar “el aura” de la obra como lo señala W. Benjamin (2003), es decir, el arte debe sentirse desde los ojos del espectador *in situ*.

Esta experiencia física y sensorial de apropiación artística, marcó en los jóvenes universitarios la construcción de la experiencia estética, tanto en los que tenían formación artística como en quienes no la tenían. El contacto directo, presencial de la obra, aun cuando fuera un ejercicio etnográfico aparentemente pasajero, resultó ser muy motivante y estimulador para la comprensión en la experiencia y discurso grupal, como para la construcción de la categoría, *experiencia estética dialógica*.

El ejercicio etnográfico previo a los talleres reflexivos, jugó un papel significativo en la definición de la propuesta metodológica. Si no hubiera considerado esa experiencia etnográfica en los estudiantes y complementarla con los grupos de trabajo o sesiones discursivas, los resultados de esta investigación habrían sido me-

nos enriquecedores en términos de estímulos discursivos y visuales en el debate de la apropiación artística.

El ejercicio etnográfico fortaleció también el discurso sobre las emociones, sentimientos y la memoria (Bisquerra 2003, Catalá 2014, Fernández, 2011) que genera la obra de arte, pues los jóvenes dijeron en consenso que la visita previa y acercamiento a las esculturas, detonó elementos importantes del sentido de pertenencia identitaria (Giménez, 1996).

2.3 *Lo grupal e individual en la metodología*

Las técnicas grupales que fortalecieron el taller reflexivo, como es el caso de los grupos de discusión (Ibáñez 1992a y 1992b) y el uso de la fotografía (Vila, 1997, 2007 y 2012) son técnicas legitimadas y valoradas en investigaciones sociales donde el elemento de grupo juega un papel importante.

Se analizó el grupo desde la construcción del consenso grupal a partir del reclutamiento por afinidades y mentalidades grupales. En ese sentido, fueron seleccionados grupos de jóvenes estudiantes, reunidos por sexo (hombres y mujeres) que tuvieron perfiles afines en términos de área de formación académica y de nivel socioeconómico.

Por lo tanto, los hallazgos de investigación fueron construidos a partir de un discurso grupal, si bien hubo expresiones individuales, el foco de análisis fue el colectivo. En los capítulos de resultados de investigación, utilicé fragmentos de testimonios de los jóvenes para reforzar los argumentos en sentido grupal, ya que fueron construidos así en diálogo de grupo. Y los retomé en el análisis considerando que ilustran y ejemplifican de forma muy clara, la apreciación artística vivida por los jóvenes en lo individual y en lo colectivo. Reflexionar en grupo es una base importante de la construcción del conocimiento humano y para la producción de sentido sobre la categoría *experiencia estética dialógica*, también fue central. Eso no significa negar la vivencia individual que los jóvenes tuvieron en su experiencia con la obra, sólo destaco la perspectiva metodológica de aproximación al objeto, en este caso grupal y para los fines específicos de la presente investigación.

Como conclusión, considero que la perspectiva grupal trabajada a partir de dos técnicas de investigación (grupo de discusión y

taller reflexivo) y la estrategia metodológica etnográfica, funcionaron de manera pertinente para que los jóvenes estudiantes establecieran una comunicación entre ellos. Las técnicas grupales son sugerentes para la participación de este sector juvenil porque permiten detonar diálogo espontáneo y reflexivo.

3. Marco teórico

3.1 *Afinidad y uso de conceptos*

Una reflexión que abre el debate teórico en el capítulo inicial de este argumento, es el relacionado al encuentro entre la obra y el público, con el apoyo de varios autores citados en los capítulos, mencioné que:

- A finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, se reconfiguró el significado social del arte y el papel del artista como único actor sobre la obra.
- El arte dejó de ser meramente contemplativo y pasó a ser un objeto que puede transformarse a partir de la interacción social.
- Las vanguardias cambiaron la forma de ver el arte y transformaron, en consecuencia, la realidad cotidiana tanto del objeto artístico como del público.
- Los cambios sociales de las vanguardias, también fueron evidenciados por la producción en serie de las industrias culturales.
- La obra de arte se convierte en un objeto de carácter social donde el público es un actor importante que interviene activamente en ella.
- La relación de arte y público es una forma de comunicación.
- El encuentro de la obra y el público es una relación cultural y socialmente construida.

En esta recuperación de la relación de obra con el público, donde éste es un agente activo, la apreciación del arte fue un eje de reflexión central en este estudio. En el capítulo primero, encontré algunos conceptos que ayudan a su interpretación desde las

ciencias sociales y el campo artístico, estos conceptos refieren de forma indistinta y en diversos niveles, a la relación de las personas con el campo de la cultura donde el arte tiene un lugar singular, por ello destaco que:

- La *recepción cultural*, discute cómo las personas, o “audiencias activas” en la tradición de estudios culturales- se apropian de los medios de comunicación y las industrias culturales (Morley, 1993; González, 1993; Uribe, 2004).
- El *consumo cultural*, tiene una referencia a los hábitos o prácticas de formación de públicos en su participación en eventos relacionados al arte, como asistencia a museos o manifestaciones artísticas en general (CONACULTA, 2010; Antoine-Faúndez y Carmona-Jiménez 2015).
- La *lectura social*, con la referencia de Eco (1992), expresa la pluralidad de significados en movimiento de la apreciación artística.
- En particular, la idea de *experiencia estética*, tiene que ver con la experiencia humana y su interacción en el entorno físico y social, involucra también la experiencia visual y sensorial.

Mencioné que el habitus, en la propuesta de Bourdieu (1991, 1995), como principio generador de prácticas sociales, coadyuva en la reflexión de la apreciación artística y la experiencia estética; las personas construyen sentido de lo que ven en la obra de arte, desde sus esquemas clasificatorios de percepción, acción y valoración del mundo.

El arte puede ser perceptivo y/o interpretativo (Uribe, 2013), lo primero se relaciona al aspecto *sensorial*, al placer estético, a las cualidades formales y expresivas de la belleza, y lo segundo al *significado*. Estoy de acuerdo en considerar el arte desde el aspecto sensorial, tal como lo argumenta Sontag (1984). En este estudio, la apreciación del arte a partir de lo observado por los jóvenes, tiene que ver con esta línea de pensamiento, donde el sentido y el placer por lo visto, juegan un papel central.

3.2 *La experiencia estética dialógica*

Los conceptos que abrazan los datos y el trabajo metodológico me ayudaron a construir una categoría que considero una propuesta reflexiva y que aún requiere mayor trabajo de investigación, compararla y ponerla en el análisis con relación a otras investigaciones de apreciación del arte, pero por ahora contribuyó con mucho al análisis de mis datos.

La *experiencia estética dialógica*, se refiere a una experiencia estética interactiva, que se nutre de algunos matices conceptuales como la percepción social, apreciación cultural, consumo cultural y experiencia estética. Estos conceptos, como lo he mencionado en el capítulo tres, son formas de nombrar y calificar la realidad a partir de campos disciplinares distintos. Por ello, hice énfasis en que los jóvenes participantes en esta investigación pueden apropiarse de las obras de arte, leer las obras de arte, consumir las obras de arte y dialogar entre ellos y tener una experiencia estética grupal sobre cualquier obra de arte. Es decir, estos conceptos representan formas de calificar y nombrar la puesta en común de la comunicación entre obra de arte y la apreciación del público. Por lo tanto, desde un diálogo interdisciplinario, estos conceptos confluyen en una idea: la relación de la obra de arte con el público.

Esta propuesta es también metodológica, debido a que fue construida a partir de la propia experiencia de investigación de campo y de la construcción de los resultados. La relación dinámica e interactiva donde hay un diálogo entre la obra de arte y los jóvenes estudiantes, fue evidenciada en la puesta en práctica del taller reflexivo. La dinámica y logística de trabajo de producción de datos, abrió el diálogo entre los jóvenes, primero durante la fase etnográfica, luego con la producción discursiva en los talleres a partir de los detonadores gramaticales y visuales.

La idea de lo dialógico está asociada a la interacción que los jóvenes mantienen en el primer contacto con las obras de arte, entre ellos mismos durante el ejercicio etnográfico y luego, en el discurso grupal en las sesiones de los talleres reflexivos. Esa interacción entre ellos y las obras de arte fue una práctica social que alimentó la propia experiencia de apreciación de las esculturas de arte público. Las conversaciones previas a las reuniones grupales,

generaron una expectativa de reconocimiento sobre el sentido de vivir la apropiación de las esculturas.

En la producción discursiva de las sesiones grupales, los detonadores visuales y discursivos fueron motivadores del diálogo y la interacción para hacer evidente esta experiencia de apreciación artística. El grupo de los jóvenes de los programas de educación para adultos del INEA, por ejemplo, construyeron su discurso grupal de manera más recurrente con el uso mayor de fotografías, creo que, por su formación académica y su nivel de estudios, para ellos fue muy motivante el uso de la foto estimulación. En este caso, el elemento visual jugó un papel muy importante. La *experiencia estética dialógica*, fue retroalimentada por la selección de las fotografías que se usaron con mucha frecuencia para emitir comentarios grupales en torno del tema a tratar en los talleres reflexivos.

4. Resultados de investigación

El marco de conceptos referidos fue de apoyo para el análisis de los datos del trabajo de campo con los jóvenes. Como ya lo he mencionado, la pregunta central de esta investigación sobre la apreciación del arte público en un contexto urbano colimense, está acompañada de cinco preguntas específicas que involucran las siguientes temáticas: elementos estéticos, emociones y sentimientos, ubicación y localización, áreas de formación académica de los jóvenes y función social del arte. Retomaré puntos centrales de los resultados a partir de temas definidos que responden al marco de preguntas, tal como se han abordado en los capítulos III y IV.

4.1. *El nuevo conocimiento en la apreciación del arte*

La experiencia del trabajo de campo es modificada por los jóvenes estudiantes a partir de la perspectiva de reconocimiento de las esculturas. Después del ejercicio etnográfico y el mínimo contacto presencial con las obras, los jóvenes aprenden —según su propio testimonio— a sentir y a vivir la relación con el arte de una forma diferente a como lo habían hecho antes del ejercicio. Es decir, el propio método y la metodología propuesta para la investigación permitieron construir una experiencia de arte con mayores datos y sentido. Hay una vivencia de interacción con la obra de arte y también

interacción entre ellos como grupo social y culturalmente similar y relativamente homogéneo; considerando por supuesto que, como sujetos de investigación, los estudiantes tienen diferencias particulares entre sí, dado que tienen historias biográficas distintas.

La relación interactiva entre los jóvenes durante el ejercicio etnográfico, contribuyó a fortalecer la apreciación inicial de cada una de las obras de arte, entre ellos se generó no sólo empatía, sino la construcción de un discurso más o menos compartido sobre el sentido al mirarlas y establecer cierta complicidad cercana con ellas. Mirarlas de cerca, tocarlas y dialogar entre los jóvenes sobre las esculturas, fue un ejercicio que abonó a la propia construcción del consenso grupal en la producción de los talleres.

La experiencia de conocer la escala de la obra (cerca-lejos), se inició en el ejercicio etnográfico. No es lo mismo mirar una obra de arte pública desde una distancia mayor, a tener la oportunidad de interactuar de manera directa con ella. Una escultura, por la propia naturaleza de sus formas, permite que el acercamiento se construya a partir del movimiento de quienes la miran. Esta experiencia, calificada como segunda mirada, es desde luego una forma de aprendizaje de interacción obra-jóvenes, con mayor información, emoción e interés que antes de apreciarla de cerca.

La escultura *La Figura Obscena* que años atrás tuvo un rechazo social por sus formas y propuesta artística (Uribe y Uribe, 2013), después de la vista etnográfica, las perspectivas de los jóvenes se modificaron, manifestaron en su mayoría asombro por la belleza de la obra, manifestaron empatía, sobre todo los grupos compuestos por universitarios dedicados al arte, lo que significaría en todo caso, una expresión de aceptación de esta obra de arte por estos jóvenes estudiantes, quienes forman parte de una generación distinta, con respecto a quienes en aquéllos años manifestaron su rechazo a *La Figura Obscena*.

4.2 Emociones y sentimientos en la apreciación artística

La obra de arte es un objeto que contiene una carga emocional desde su concepción hasta su presencia en un espacio abierto a las miradas del público, en cierta forma, con ello contribuye a fortalecer el arte como experiencia humana, justo como la califica Dewey (2008).

Las emociones son reacciones a acontecimientos externos, se manifiestan en el cuerpo, son sucesos que generan excitación fisiológica, cambios orgánicos y conductas expresivas; ocurren como una reacción inmediata a un evento significativo, para el caso de esta investigación, es el arte en espacios públicos el evento significativo. Las emociones y sentimientos, son un referente que vincula el arte con el aspecto sensorial (Uribe, 2013). Los resultados en este apartado, permiten concluir lo siguiente:

- Todos los grupos de trabajo en talleres interactivos manifestaron, de manera explícita o figurada, sentimientos, emociones y estados de ánimo de las tres esculturas públicas.
- La experiencia estética se construyó con emociones y sentimientos a través de diversas y desiguales relaciones de interacción de los jóvenes con las tres esculturas públicas.
- La experiencia estética interactiva, tiene un componente de impacto emocional y de sentimientos de manera diferenciada en los jóvenes, independientemente de otros factores como áreas de estudio, nivel de acercamiento a las artes o edad.
- En general las emociones más recurrentes en todos los grupos en torno de las tres esculturas, fueron: alegría, agrado, desagrado, tristeza, asco; también los sentimientos más recurrentes fueron: felicidad, nostalgia, tranquilidad, serenidad, satisfacción, incomodidad, molestia.
- En particular, la emoción de alegría y el sentimiento de felicidad, son otorgadas como expresiones de mayor importancia, sobre todo en las esculturas *Los Perritos Colimotes* y *El Toro Echado*. Con ello podemos concluir que el arte puede abonar en la generación de sentimientos y emociones que contribuyan al bienestar de las personas.
- Una excepción del punto anterior. La escultura pública *La Figura Obscena*, genera en los grupos de jóvenes, opiniones diferentes de las otras dos esculturas, mientras para unos (particularmente grupos de Escuela de Danza) se aprecia alegría y felicidad, otros mencionaron sentir emociones como: desagrado y tristeza y en menor grado, asco; así como sentimientos, asociados con: nostalgia o molestia.

4.3 *Ubicación de las esculturas públicas*

La ubicación de las obras de arte público y su accesibilidad son importantes en la apreciación que hagan las personas. El análisis de la investigación de este estudio, en este punto permite concluir en lo siguiente:

- Las esculturas públicas se encuentran ubicadas en lugares de tránsito social donde pueden ser vistas por muchas personas, no hay normas que determinen la distancia prudente para apreciar el arte público, dependen varios criterios como el diseño de la propia obra de arte, el clima y la infraestructura. A diferencia de los museos, donde hay reglas establecidas de contexto, iluminación, ubicación, en las obras de arte públicas los criterios varían.
- Las tres esculturas públicas ubicadas en distintos espacios urbanos, cuentan con posibilidades y limitaciones de apreciación social. Desde un análisis generalizado de las tres esculturas, para los jóvenes “deben estar en un lugar donde todos las puedan mirar” en perspectiva desde los autos y que tengan un mejor contacto con las personas.
- De acuerdo con los jóvenes, el acercamiento a las esculturas, mirar los detalles, así como apreciarlas desde una distancia mayor, son acciones que permiten una perspectiva más enriquecedora de la experiencia estética. Es decir, es tan útil mirar de lejos como mirar de cerca la obra de arte público.
- Una obra de arte como las esculturas elegidas puede ser apreciada desde una experiencia momentánea o desde una experiencia prolongada, es decir, la contemplación puede darse a partir de la suma de los días o puede darse a partir de una sola experiencia significativa.
- Una recurrencia constante por el lugar de la obra, puede contribuir a otorgar un mayor reconocimiento de identidad de la pieza. Es claro que la movilidad y el tráfico pueden determinar la construcción cultural de la experiencia estética. Los jóvenes ven dificultad para apreciar las esculturas por el exceso de tráfico y por la velocidad de los autos.

- De manera particular, hay una apreciación diferenciada en las tres esculturas. La ubicación, tráfico y accesibilidad de contemplación, son elementos diferenciados en cada obra en particular: *Los perritos colimotes*, ubicación muy visible en glorieta, de constante movimiento de autos, su tamaño es percibido de la distancia, aunque se sugiere mejor lugar. *El Toro Echado*, ubicación poco visible en avenida, de constante movimiento de autos y personas caminando, por su tamaño pasa desapercibida a la distancia. *La Figura Obscena*, ubicación muy visible en espacio público, de constante movimiento de autos, su tamaño es percibido de la distancia, pero también debería estar en un mejor lugar.

4.4 Función social del arte

La pregunta específica: ¿En qué sentido los jóvenes consideran que el arte público cumple una función social?, fue diseñada con la intención de que los jóvenes pudieran visibilizar ideas relacionadas a los compromisos y responsabilidades que puede cumplir el arte público. Esta pregunta abre variadas posibilidades, hubo respuestas explícitas a partir de un detonador discursivo y visual dirigido al tema, también surgieron respuestas implícitas a partir de otros detonadores que se expusieron en diferentes momentos de esta investigación. A continuación, sintetizo y concluyo:

- Para los jóvenes, la función social del arte público puede ser una variable que además de considerar la parte estética (la belleza en sí misma), se vincula con la idea de cambio social, en ese sentido puede ser una herramienta que llegue a influir y transformar el entorno social, éste puede estar asociado a la sensibilización, al humanismo, al respeto, a los valores.
- Los participantes dijeron que otra función social del arte está ligada a la libertad de expresión y a la voz propia que los artistas tienen a través de sus creaciones. Los artistas deben motivar a la sociedad para participar de su proceso creativo, apreciando e interactuando con las obras, se

trata de una experiencia estética donde sociedad y artistas se comunican. La función social se evidencia también cuando los artistas, a través de su libertad de expresión, incitan a la sociedad a pensar a través de sus obras y a opinar libremente.

- La función social del arte público, está ligada a la construcción de la identidad de la región y a la divulgación de la cultura del lugar donde se ubican las obras de arte. Para los jóvenes las tres esculturas públicas reflejan alguna idea de la región con identidad o con ausencia de ella, por ejemplo, *Los Perritos Colimotes*, cumplen esa función de refuerzo identitario. *El Toro Echado* no llega a cumplir totalmente esa función, *La Figura Obscena*, puede ser referente identitario de rechazo social vivido en un tiempo por los ciudadanos, aunque no llega a ser representativo del estado, sí es un referente de la memoria.
- Es común que varias personas que visitan Colima tomen como referente estas obras de arte y otras, para identificar lugares donde han estado, recordar su historia y alimentar sus memorias. Las obras de arte público contribuyen a ser parte de la historia regional y al hablar de ella, cumplen una función social.
- La función social ligada al conocimiento está presente en el discurso de los jóvenes debido a que las esculturas públicas contribuyen a la educación. Particularmente *Los Perritos Colimotes*, representan una identidad donde se muestra una enseñanza transmitida por generaciones mayores (abuelos que transmiten conocimiento). Las obras de arte público en general deben fomentar enseñanzas en los ciudadanos, además de lo que evocan sus formas y figuras, deberían ser un pretexto para conocer parte de la cultura y la historia del arte.
- La función social de las esculturas es fortalecer aspectos racionales y sensibilidades de los ciudadanos. He mencionado la cadena de sentimientos y emociones que pueden detonar las tres esculturas públicas. En la perspectiva de los jóvenes, el arte público debería ser un canal para ayu-

dar a tranquilizar las emociones y, al mismo tiempo, un canal de reflexión, es decir, cumplir dos aspectos medulares del conocimiento y así contribuir a lo que uno de los jóvenes afirma con relación a la función social: “El arte me pone a pensar... y me pone feliz”.

En particular la respuesta a la pregunta específica sobre la función social del arte, se logró con las participaciones de los jóvenes universitarios en consenso, en cambio los jóvenes preparatorianos vinculados a los programas educativos para adultos no tuvieron discurso suficiente para responder a esta pregunta relacionada con la función social. De hecho, como conclusión podría afirmar que ésta fue una de las preguntas que tuvieron menor argumentación y participación en sus respuestas, quizás pudo influir que el detonador que respalda la pregunta, fue el penúltimo tema a tratar en los talleres.

5. Posibles vías de investigación y análisis a futuro

A continuación, describo algunos temas o rutas de investigación que puede generar esta investigación para el futuro.

Políticas públicas y cultura de paisaje del arte público

La ubicación como uno de los temas centrales en este razonamiento, abre la posibilidad de entrar en nuevos contenidos relacionado a los *criterios de selección* sobre las esculturas que ocupan los espacios públicos. Las políticas públicas es una ruta pendiente que involucra criterios relacionados a una justa apreciación de la obra de arte pública. Hace falta más investigación sobre el tema que esta investigación no alcanza a desarrollar. En el estado de Colima no siempre existe un diálogo interno entre las propias obras de arte público en el espacio urbano, eso repercute en la falta de *armonía estética y de cultura de paisaje*. Considero que la ubicación de toda propuesta de arte público debe conjuntarse de manera armónica con los elementos de contexto y sobre todo crear grupos especializados en arte, educación y urbanismo, que definan los criterios de selección y ubicación de las obras de arte en las ciudades.

Fomento e investigación de la cultura de apreciación artística

Es importante fomentar una cultura de apreciación artística en el estado de Colima que no implica mayor gasto financiero y social. Podría hacerse por ejemplo, a través de visitas guiadas de estudiantes y grupos sociales a las obras de arte público, acompañados de expertos de arte, además de difundir por cualquier medio posible, ya sea medios de comunicación – como por ejemplo la radio, locales privadas y gubernamentales, o universitarias, como la Radio Universo FM, de la Universidad de Colima- y redes sociales digitales, las propuestas de arte público que forman parte del acervo cultural del estado, esto contribuirán en mucho a fomentar la *cultura de apreciación y valoración del arte*. Otra estrategia de difusión sería implementar en las escuelas de educación básica talleres educativos de sensibilización y creación artística con niños, jóvenes y adolescentes, al respecto, yo misma como promotora de esta cultura de apreciación del arte, dedico unas horas a esta actividad. De igual forma, hace falta mayor investigación en torno de este tema, que esta propuesta abrió, pero que no alcanzó a cubrir del todo, hay mucho aún por explorar y analizar.

Jóvenes y juventudes en entornos regionales

Los debates conceptuales en torno de jóvenes y juventudes en entornos regionales y locales municipales, es otro de los campos de trabajo para la investigación sobre arte que aún no está suficientemente desarrollado en este estudio, aquí los sujetos de investigación son jóvenes, pero no tiene un foco central sobre los jóvenes o juventudes, su foco es sobre estudiantes colimenses, por lo tanto considero que una de las vías de análisis futuro sería recuperar este debate donde se coloque al joven, jóvenes o juventudes como categorías centrales del análisis, de igual manera retomar los procesos de producción artística de este grupo etario juvenil en el entorno urbano y su relación con la apreciación artística, o como generadores de obra de arte, nuevas tendencias de arte de estos jóvenes colimenses entre algunos campos de investigación.

Perspectiva de género

En este argumento, se analizan puntos de vista sobre la apreciación artística de hombres y mujeres, pero no realizo un análisis desde la perspectiva de género, considero que esta sería una vía de análisis futuro que esta investigación no desarrolla y que daría ricas comparaciones entre esta perspectiva binaria, pero mejor aún si se incluyeran a otras identidades genéricas a partir de la diversidad sexual.

Categoría experiencia estética dialógica

He propuesto la categoría Experiencia Estética Dialógica para comprender la relación de los jóvenes con la apreciación del arte, he manifestado que esta categoría tiene una carga teórica y metodológica, que se nutrió de mi experiencia empírica. Con ella he demostrado alguna forma de aplicación a través de mi propia experiencia de investigación de campo con los jóvenes estudiantes. La categoría es un desafío de análisis que he asumido en este estudio. Sin embargo, considero que hace falta mayor investigación empírica, sobre todo comparación con otros grupos sociales que pertenezcan a entornos culturales similares y/o distintos diferentes (por ejemplo: grupos de edades –niños, adolescente o adultos-, grupos étnicos, grupos de migrantes, grupos en situación de vulnerabilidad, grupos que hablan lenguas diferentes al español, etc.) para identificar otros patrones de comportamiento social que permita utilizar esta categoría analítica sobre el impacto del arte público en espacios urbanos en la vida contemporánea.

Por ahora concluyo este documento en medio de una pandemia que impactó al mundo, con el ánimo de haber cumplido las expectativas que fueron planteadas al inicio de la investigación, en el futuro seguiré ampliando el debate e investigación en torno de este tema de apreciación del arte público que me involucra como académica y como artista plástica, cierro, pues un proceso académico con el entusiasmo de haber cumplido otro ciclo más en mi desarrollo profesional.

Referencias bibliográficas

- Acha, J. (1998). *El consumo artístico y sus efectos*. Trillas. México.
- Amozurrutia, J. A., y Maass, M. M. (2013). Sistemas Sociales e Investigación Interdisciplinaria: una propuesta desde la cibercultur@. *INTERdisciplina*, 1,141-170. Recuperado de: <http://revistas.unam.mx/index.php/inter/article/viewFile/46519/41773>
- Araiza, S. V., y García, R. A. (2016). El Usuario en el Espacio Público. Interacción, Experiencia y Participación. *Revista Interdisciplinaria sobre Estudios Urbanos.*, 1(1), 142-155.
- Azúa, R. V., Padilla, A., Rodríguez, F., Jiménez, K., y Galicia, B. (2000). El Tlalchichi, perro de patas cortas del occidente mesoamericano. *Investigación. AMMVEPE*, 11(2), 49-57. https://www.researchgate.net/profile/Raul_Valadez/publication/303484665_El_tlalchichi_perros_de_patas_cortas_del_occidente_mesoamericano_the_tlalchichi_a_short_leg_dog_to_the_mesoamerica's_occident_land/links/5744b2f008ae298602f75a31/El-tlalchichi-perros-de-patas-cortas-del-occidente-mesoamericano-the-tlalchichi-a-short-leg-dog-to-the-mesoamericas-occident-land.pdf
- Balcazar, F. E. (2003). Investigación Acción Participativa (iap): Aspectos conceptuales y dificultades de implementación. *Fundamentos en Humanidades*, IV (7-8), 59-77.
- Bárceñas, R. (2015). Reseña del libro *La interpretación estética como experiencia del arte*. *Revista Valenciana*, 8(15), 289-294.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. D.F, México: Itaca.
- Barrera, S. O. (2011). El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, VI (11), 121-137.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1999). *La construcción social de la realidad*. España: Gedisa.
- Bisquerra, A. R. (2003). Educación emocional y competencias básicas para la vida. *Revista de investigación Educativa*, 21(1), 7-43.
- Briceño, A. M. (2002). La Percepción Visual de los Objetos del Espacio Urbano. Análisis del Sector El Llano del Área Central de la Ciudad de Mérida. *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, 12(33), 84-101. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/705/70511244006.pdf>
- Booth, W.; Colomb, G.; Williams, J. (2008). *Cómo convertirse en un hábil investigador*. Barcelona: Gedisa.

- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (2ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Bourdieu, P. (1988). *El hábitus y el espacio de los estilos de vida. En: La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, España: Taurus.
- Bourdieu, P. (1984). *Sociología y cultura*. D.F., México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1995). "La lógica de los campos", en *Bourdieu, P. y Wackquant L. Respuestas para una sociología reflexiva*. D.F., México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1991). *Estructura, habitus, prácticas*, en *El sentido práctico*. Madrid, España: Taurus Ediciones.
- Cáceres, P. B. (2010). Cultura visual y educación. Nuevos desafíos/nuevos paradigmas. *Pensar la educación. Anuario del Doctorado en Educación*, 4, 75-99.
- Canales, M., & Peinado, A. (1994). *Grupos de discusión. En: Delgado, J. M. y Gutiérrez, J. (Coordinadores), Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid, España: Síntesis.
- Cárcamo, V. Héctor (2005). Hermenéutica y Análisis Cualitativo. *Cinta de Moebio*, (23) 204-216. [fecha de Consulta 13 de octubre de 2020]. ISSN: Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=101/10102306>
- Carot, P., & Areti Hers, M. (2016). Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. De perros pelones, buzos y Spondylus. Una historia continental. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas*, 38. Recuperado de <http://www.analesiie.unam.mx>
- Castillo, F. (2012). La Percepción del Arte. Un fenómeno que se revaloriza con una segunda mirada. *Revista Crítica CL. Revista Latinoamericana de Ensayo*, año XXIII. Recuperado de <http://critica.cl/artes-visuales/la-percepcion-del-arte-un-fenomeno-que-se-revaloriza-con-una-segunda-mirada>
- Catalá, V. Ma. J. (2014). *Cultivando Emocione-2. Educación Emocional de 8 a 12 años*. Valencia, España: Conselleriad'Educació, Cultura i Esport. Edit. GENERALIT AT VALENCIANA.
- Cauquelin, A. (2002). *¿Qué sé? El Arte Contemporáneo*. D.F., México: Publicaciones Cruz O.
- CONACULTA (2010). Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumos culturales (2010), México: CONACULTA. Consultado el 20 de diciembre de 2018, En: https://www.cultura.gob.mx/recursos/banners/ENCUESTA_NACIONAL.pdf
- Covarrubias, K. (1998). Etnografía. El registro del mundo social desde la vida cotidiana. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas (ESCC)* NÚM. México: Universidad de Colima.

- Covarrubias, K., y Uribe, A. B. (2001). Hacia una nueva cultura televisiva. Mirada de Mujer en la percepción de los públicos colimenses (resultados de investigación). *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, VII (14), 89–126.
- Crousse, R. V. (2013). Arte Público e Interdisciplina. Problemáticas de la formación artística disciplinar. *on the w@terfront. Public Art. Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration*, VII (27), 13–24.
- Chávez, M. Ma. G., Covarrubias, K. Y, & Uribe, A. B. (2013). *Metodología de investigación en ciencias sociales. Aplicaciones prácticas*. Colima, México: Universidad de Colima.
- Chávez, G. (2007). *El grupo de discusión. Una estrategia metodológica útil para generar conocimiento reflexivo de la investigación social desde la perspectiva cualitativa*. Colima, México: Universidad de Colima.
- Chávez, G. (2004). *De cuerpo entero... Todo por hablar de música. Reflexión técnica y metodológica del grupo de discusión*. Colima, México: Universidad de Colima.
- Conde, F. (1994). Las perspectivas metodológicas cualitativas y cuantitativas en el contexto de la historia de las ciencias. En: Delgado, J.M. y Gutiérrez, J. (comp.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales* (53-66). Madrid, España: Síntesis Psicología.
- Cubides, C., Borelli, S., Unda, R., y Vázquez, M. (2015). *Juventudes latinoamericanas, prácticas socioculturales, políticas y políticas públicas*. Buenos Aires, Argentina: CINDE, CLACSO, ASDI.
- De Tavira, L. (2007). El arte como educación. *Revista Interamericana de Educación de Adultos. Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe Pátzcuaro, México*, 29, 191–197. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=457545100017>
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona, España: Paidós Ibérica S.A. Diccionario de la Lengua Española, Real Academia de la Lengua, Madrid, España <https://dle.rae.es/dial%C3%B3gico>
- Eco, U. (1993). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. (3ª ed.). Barcelona, España: Lumen.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona, España: Planeta-De Agostini.
- El Estado del Colima de la República Mexicana*. (2019). [Ilustración]. México Real. Historia, Geografía, Museos, Infraestructura. <https://mr.travelbymexico.com/667-estado-de-colima>
- Encuesta Nacional de Valores de la Juventud. INJUVE, UNAM. (2012). Recuperado de http://www.imjuventud.gob.mx/imgs/uploads/ENVAJ_2012.pdf
- Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales en 2010 <https://www.jornada.com.mx/2010/12/16/cultura/a03n1cul>

- Fandiño, F. (2004). El arte y la educación superior. Educación y Educadores. *Universidad de La Sabana Cundinamarca*, VII, 229–235. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83400716>
- Faúndez, C. A, y Jiménez, J. C. (2015). Museos y jóvenes: entre la incompreensión y el desencanto. Percepciones y argumentos juveniles sobre el consumo cultural de museos en Chile. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(2), 227–242. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513551297005>
- Feixa, C. (2006). Teorías sobre la juventud en la era contemporánea. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 2006, vol. 4, núm. 2, p. 1-18. <http://hdl.handle.net/10459.1/47459>.
- Feixa, C. (1998). *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*. D.F., México: Sep/Ciej/Causa Joven.
- Fernández, A. M. (2011). Antropología de las emociones y teoría de los sentimientos. *Revista Versión Nueva Época*, 26.
- Figura obscena «vuelve a la carga». (2011, julio 7). AF Medios. Recuperado de <https://www.afmedios.com>
- Figura Obscena. (2016, diciembre 3). Recuperado de <https://www.colima.gob.mx/portal2016/punto-de-turismo/figura-obscena/>
- Fondo para la Cultura y las Artes, Gobierno de México (2020) <https://fonca.cultura.gob.mx/blog/programa/jovenes-creadores/>
- Gadamer, H. G. (1998). *Verdad y método II*. Ediciones Dígueme-Salamanca. http://medicinayarte.com/img/gadamer-verdad_y_metodo_ii.pdf
- Gainnetti, C. (2002). *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona, España: ACC L'Angelot.
- Galindo, J. (1987). Encuentro de subjetividades, objetividad descubierta. La entrevista como centro del trabajo etnográfico. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* Núm. 3, México: Universidad de Colima.
- Galindo, J. (1998). Etnografía. El oficio de la mirada y el sentido. En: *Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación*. México: Addison Wesley Longman.
- Galindo, J. (1998). *Técnicas de investigación en Sociedad, cultura y comunicación*. D.F., México: Addison Wesley Longman.
- Gayo, M. (2013). La teoría del capital cultural y la participación cultural de los jóvenes. El caso chileno como ejemplo. *Última Década*, 21(38), 141–171.
- García, C. N. (2013). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. D.F., México: Ed. De bolsillo.
- García, C. N. (1993). *El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica*. D.F., México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- García, C. O. (2012). *Arte, espacio público y comunicación urbana: De la intervención quirúrgica a la activación interna*. Tesis doctoral.

- Recuperado el 29 de mayo de 2018 en:<https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2014/05/arte-espacio-pc3bablico-y-comunicacic3b3n-urbana.pdf>
- García, D. (2013). ¿Renace el espacio público urbano? *Angulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 5(2), 21–36. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/volumen05-2/articulos02.htm>
- García, R. (2006a). Artículo. Epistemología y teoría del conocimiento. *SA-LUD COLECTIVA*, 2(2), 113–122.
- García, R. (2006b). *Sistemas complejos Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona, España: Ed. Gedisa.
- García-Doménech, S. (2014): Percepción social y estética del espacio público urbano en la sociedad contemporánea. *Arte, individuo y Sociedad*, 26 (2) 301-316. <http://www.redalyc.org/pdf/5135/513551291008.pdf>
- Geertz, C. (1989). “La descripción densa”. En: *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Ghiso, A. (1999.) Acercamientos: el taller en procesos de investigación interactivos. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, v (9), 141–153.
- Giménez, G. (1996). Territorio y Cultura. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, II (004), 9–30. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/316/31600402.pdf>
- Gobierno de México. *Sistema de información cultural*. (2019). Sistema de Información Cultural (SIC) Gobierno de México. Recuperado de <https://sic.cultura.gob.mx/>
- Gobierno de México. DECRETO por el que se declara una zona do monumentos históricos en la población de Comala, Estado de Colima, con el perímetro, características y condiciones a que se refiere este Decreto (1988). Recuperado de <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/1844.pdf>
- Gobierno del Estado de Colima, Secretaría de Cultura. Recuperado de <http://culturacolima.gob.mx/>
- Gómez, A. F. (2004). Arte, ciudadanía y espacio público. *Revista Científica de la Universidad de Barcelona*, (5), 36–51. Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18957/21417>
- González, A. G, Calvo, F. S, y Marchán, S. F. (1999). *Escritos de Arte de Vanguardia* (2ª ed.). Madrid, España: Istmo.
- González, J. A. (1993). *El regreso de la cofradía de las emociones interminables: telenovela y memoria en familia*, en: *Nestor García Canclini-coord-. El consumo cultural en México*. D.F, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- González, J. A. (1994). *Navegar, naufragar, rescatar entre dos continentes perdidos. Ensayo metodológico sobre las culturas de hoy. En Metodología y Cultura*. D.F, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- González, J. A. (2011). Cibercultur@ y sociocibernética: ideas para una reflexión conjunta en paralelo. *Líbero*, 14(28), 9–32.
- Hernández, F, y Aguirre, A. (2012). Investigación en las Artes y la Cultura Visual. *Universitat de Barcelona. Dipòsit Digital*. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2445/22162>
- Hernández, M., y Prada, J. (1998). La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (48), 45–63.
- Hopenhayn, M. (2015). *Actores, redes y desafíos. Juventudes e infancias en América Latina. En Alberto, H. y Amalia, E. – Coordinadores*. D.F., México: Ed. Colegio de la Frontera Norte, Consejo latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Ibáñez, J. (1992a). *El grupo de discusión. En: Más allá de la sociología. El grupo de discusión: Técnica y crítica*. Madrid, España: Siglo XXI de España Editores.
- Ibáñez, J. (1992b). “Cómo se realiza una investigación mediante grupos de discusión”, en García F. Manuel, Ibáñez Jesús y Alvira Fernando. *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Ibáñez, J. (1992c). “Perspectivas de la investigación social: el diseño en las tres perspectivas”. En: *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación, compilado por García F. Manuel, Jesús Ibáñez y Fernando Alvira*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- INEGI Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2014) Colima, México.
- INEA (2017). Estimaciones de rezago educativo al 31 de diciembre de 2016. Dirección de Planeación, Administración y Evaluación, Subdirección de Información y Estadística del Departamento de Prospectiva e Información Externa, INEA. Consultado en la red, el 30 de mayo de 2017. En: http://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/196486/863_Estimacion_Rezago_2016.pdf
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2015). Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/app/areasgeograficas/?ag=06>
- Ishizu, T., & Zeki, S. (2011). Toward A Brain-Based Theory of Beauty. *PLoS ONE*, 6(7), 1–10. Recuperado de <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0021852>
- Itten, J. (1975). *Arte del color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*. Paris, Francia: Editorial Bouret.

- Maass, M., Amozurrutia, J., y González, J. A. (2015). *Cibercultur@ e iniciación en la investigación interdisciplinaria*. D.F, México: CEIICH-UNAM.
- Martínez, A. E. (2008) *Arte público. Un enfoque interdisciplinar*. Ponencia presentada en el I Congreso Internacional Arte y Entorno, La ciudad sentida. Arte, entorno y sostenibilidad. Dic, 20pp 209-216. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3824856>
- Marty, G., Cela-Conde, C.J., Munar, E., Roselló, J., Roca, M. y Escudero, J.T. (2003). Dimensión factorial de la experiencia estética. *Psicothema*, 14, 478-483.
- Maturana, H., y Varla, F. (2003). *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Buenos Aires, Argentina: Ed. LUMEN.
- Maturana, H. (2007). *Emociones y Lenguaje en educación y política. Chile: Ensayo*. Santiago de Chile, Chile: Ed. Dolmen.
- Mendoza, E. (2011). Espiral, Estudios sobre juventud en México. Estudios sobre Estado y Sociedad, Vol. XVIII, No 52, pp. 193-224
- Monleón, M. (2000). Arte público y espacio público. *Universidad politécnica de Valencia*. Recuperado de https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/maumonleon_artepublico_espaciopublico.PDF
- Monclús, F. (1995). Arte urbano y estudios histórico-urbanísticos. Arte urbano y estudios histórico-urbanísticos. *Revista de Arquitectura (ET-SAB)*, (4), 92-101. Recuperado de <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20649/2/articulo4.pdf>
- Montenegro, C. (2014). Arte y experiencia estética: John Dewey. *Revista Nodo*, 9(17), 95-105.
- Moreno, F. (2003). *Sexto Informe de Labores*, Gobierno del Estado de Colima, México.
- Moreno, F. (2001). *Cuarto Informe de Labores*, Gobierno del Estado de Colima, México.
- Morley, D. (1993). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Madrid, España: Amorrortu Editores.
- Morín, E. (1990). *El paradigma de la complejidad" (cap. 3), en Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, España: Gedisa.
- Parramón, R. (2003). Arte, participación y espacio público", en *Models de participació en xarxa*, Jornada d'innovacióestratégica. 15/10/03. <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Espacio%20publico%20y%20participacion.pdf>.
- Pérez, A. (2008). El gusto estético. La educación del (buen) gusto. *El gusto estético. La educación del (buen) gusto*, (14), 11-30.

- Periódico Oficial del Gobierno Constitucional del Estado de Colima, 6 de sep. 1997. Recuperado de <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/1881.pdf>
- Piaget, J. (1979) *El mecanismo del desarrollo mental*. Madrid: Editorial Nacional.
- Remesar, A. (1997). *Hacia una teoría de Arte Público*. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.4532.6485>
- Reyes, J. C. (2010). *Historia de la Escultura Pública en el Estado de Colima*. Colima, México: Gobierno del Estado de Colima, Secretaría de Cultura, Dirección de Investigación Histórica.
- Reguillo, Rossana (2012). *Culturas Juveniles. Formas políticas del desencanto*. Buenos Aires, Argentina. Siglo Veintiuno Editores.
- Rivero, S. (2011). La restauración y las Obras de Arte Urbano en Caracas. *Blogger Desde el ventanal*, (14), 11–30. Recuperado de <http://santimarivero.blogspot.com/2011/03/la-restauracion-y-las-obras-de-arte.html>
- Rodríguez, E. (2015). *Juventudes latinoamericanas prácticas socioculturales, políticas y políticas públicas*. Buenos Aires, Argentina: CINDE, CLACSO, ASDI.
- Rosas, O. (2011). *La estructura disposicional de los sentimientos*. Ideas y valores, Revista Colombiana de Filosofía. (60) Núm. 145, 5-31. Universiteit Twente-Países Bajos
- Russi, A. (1998). *Grupos de discusión. De la investigación social a la investigación reflexiva*. Coordinado por Jesús Galindo C. D.F., México: Editora Adison Wesley L. y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).
- Sánchez, J. A, y Gómez, J. A. (2003). *Nuevos espacios para el arte. Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*. Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Secretaría de Cultura del Gobierno del México, año 2018. Recuperado de https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=27866
- Secretaría de Economía. Información Económica y Estatal. Recuperado de <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/97595/colima.pdf>
- SEP. Secretaría de Educación Pública. (2017). *Aprendizajes en Clave para la Educación Integral. Plan y programas de estudio para la educación básica*. Ciudad de México.
- Siah, A. (1999). *Catálogo. Museo Nacional Centro de Arte Reyna Sofía*. Recuperado de https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1999020-fol_es-001-siah-armajani.pdf

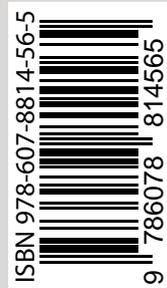
- Sontag, S. (1984). *En contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Taylor, S. J, y Bogdan, R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona, España: Paidós.
- Universidad de Colima. Boletines informativos. “Tlalchichis, verdadero nombre de perritos colimotes”. Recuperado de <http://www.ucol.mx> el 26 de febrero de 2014.
- Universidad de Colima. Boletines informativos. “Tlalchichi, perro de raza pequeña” Recuperado el 19 de septiembre de 2018 del *Diario de Colima* en: <https://diariodecolima.com>
- Universidad de Colima. Dirección General de Patrimonio Cultural. (2019) En: <https://portal.ucol.mx/dgpc/Red-museos.htm#Red-museos>
- Uribe, A. (2009). *Mi México imaginado. Telenovelas, televisión y migrantes*. Colima, México: Miguel Ángel Porrúa, El Colef, Universidad de Colima.
- Uribe, M. (2013). Perception and Interpretation in the Aesthetic Experience of Art, *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 5, 514–523.
- Uribe, S., y Uribe, A. (2011). Arte público y rechazo social. La escultura pública *La Figura Obscena*. In J. Cirilo, C. Venegas, y R. T Espanoso (Eds.), *II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Arte Público y Espacios Políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas* (pp. 9–11). Vitoria ES, Brasil: C/Arte.
- Uribe, A. B. (2013). La entrevista cualitativa: una perspectiva práctica desde la investigación social. In M. Chávez, K. Covarrubias, y A. B Uribe (Eds.), *Metodología de investigación en ciencias sociales. Aplicaciones prácticas* (pp. 213–242). Colima, México: Universidad de Colima.
- Valenzuela, J. (1997). “Culturas Juveniles, Identidades transitorias”, *Jóvenes*, revista de estudios sobre juventud, cuarta época, Núm. 3. México; imj.
- Valenzuela, J. Coordinador. (2000). *Decadencia y auge de las identidades, Cultura nacional, Identidad cultural y modernización*. Tijuana, B.C.: El colegio de la Frontera Norte, CONACULTA.
- Vila, P. (1997). Hacia una reconsideración de la antropología visual como metodología de investigación social. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, III (6), 125–167.
- Vila, P. (2007). *Identidades fronterizas. Narrativas de religión, género, clase en la frontera México-Estados Unidos*. Ciudad Juárez, Chihuahua: El Colegio de Chihuahua/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

- Vila, P. (2012). Los métodos visuales en la investigación sobre cultura e identidad entre los migrantes. In M. Araiza, y L. Velasco (Eds.), *Métodos cualitativos y su aplicación empírica: por los caminos de la investigación sobre migración internacional* (pp. 277–303). D.F, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales. Colegio de la Frontera Norte.
- Villar, F. (2003). Proyecto Docente. Psicología evolutiva y psicología de la educación. Enfoque constructivista de Piaget. Recuperado el 17 abril, 2018, de http://www.ub.edu/dppsed/fvillar/principal/pdf/proyecto/cap_05_piaget.pdf
- Wertsch, J. V. (1988). *La Formación Social de la Mente*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Yves, L. (2013). Interdisciplinariedad en educación: una síntesis de sus especificidades y actualización. *Revista Interdisciplinaria*, 1(1).

Arte público y jóvenes: una experiencia estética dialógica, de Sandra L. Uribe Alvarado fue editado en la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima, avenida Universidad 333, Colima, Colima, México, www.ucol.mx. La edición digital se terminó en abril de 2023. En la composición tipográfica se utilizó la familia ITC Veljovick Book. Programa Editorial: Eréndira Cortés. Gestión Administrativa: María Inés Sandoval Venegas. Corrección: Irma Aguirre Verduzco. Diseño de portada: Lizeth Maricruz Vazquez Viera. Diseño de interiores: José Luis Ramírez Moreno.

Arte público y jóvenes: una experiencia estética dialógica, está dirigido para lectores y lectoras interesados en el arte. Es una investigación interdisciplinaria con perfil académico, apoyada con técnicas grupales que explora posibilidades vivenciales de los jóvenes y todo su universo de sentido, emociones y racionalidades al contacto con el arte público en Colima, México.

Tres esculturas públicas fueron referentes para la investigación: *La Figura Obscena*, de José Luis Cuevas; *El Toro Echado* de Juan Soriano y *Los Perritos Colimotes*, réplica de una escultura precolombina de Guillermo Ríos Alcalá. El libro propone la idea de la experiencia estética dialógica como una riqueza de posibilidades de análisis entre el arte público y la sociedad.



UNIVERSIDAD DE COLIMA