

26

AÑO 15 N° 26. ENERO - DICIEMBRE 2020

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

situArte

El arte en el espacio público

The art in the public space

Recibido: 05-02-19
Aceptado: 22-03-19

Carmen Velásquez M. y Víctor González L.
Facultad de Arquitectura y Diseño
Universidad del Zulia
Maracaibo, Venezuela
cvvm68@gmail.com

Resumen

El manejo de diferentes prácticas artísticas orientadas hacia el arte público, evidencia la multidisciplinariedad, proponiendo un campo más amplio que incluye el espacio público, presentando un análisis de los criterios que aplicaron a las prácticas concretas de los años 80, donde aparece el campo ampliado de Krauss. Se parte de una metodología exploratoria a partir del concepto de arte público y su relación con el espacio público, lugar donde se constituye una tendencia post al arte conceptual rompiendo el paradigma de escultura tradicional. De la contextualización urbana de estas prácticas urbanas se obtuvo que la especificidad de la obra, no solo depende de la relación formal con el sitio, sino también de la comunidad donde se inserta, concluyendo que el arte es heterogéneo y complejo, cuyas relaciones de obra-territorio, tiempo-espacio se articulan y se proyectan hacia un tipo de paisaje y para unas necesidades específicas de la comunidad.

Palabras clave: Arte público, espacio público, prácticas artísticas.

Abstract

Handling different artistic practices which are oriented to the public art, evidence a multidisciplinary approach, proposing a wider field that includes public shape, presenting an analysis of the criteria applied to the concrete practices of the eighties, where the expanded Krauss field, appears. It starts of an exploratory methodology based on the concept of public art and its relationship with public space, where a tendency post to conceptual art is formed, thus breaking the paradigm of traditional sculpture. Urban contextualization of these urban practices obtained that the specificity of the work, not only depends on the formal relationship with the site but also the community where it is inserted, concluding that art is heterogeneous and complex, whose relations of work-territory and time-space are articulated and projected towards a type of landscape and specific needs of the community.

Keywords: Public art, public space, artistic practices

Introducción

El arte público no es un concepto fácil de definir. El hecho de estar asociado a la ciudad y a la sociedad lo enmarca en una complejidad estructural. Tal vez la explicación de esta controversia, desde su aparición e institucionalización, es la unión de dos palabras que se configuran de tal manera como “problemáticas”, porque el término fue acuñado justamente en el siglo en que el “arte” y “público” no eran compatibles (Miles 1997, p. 85).

El arte público evidencia espacios socio-políticos y se constituye a través de relaciones sociales que describen recorridos expresivos-receptivos. Por lo tanto, adquiere una nueva dimensión ligada inevitablemente a un factor ideológico, pero que supone la comprensión de la ciudad como un contexto sociopolítico.

Fernando Alves (2008) establece dos características que determinan la inclusión de las obras de arte como miembros de este campo; la primera, es la ubicación de las obras de arte en espacios de circulación públicos y, la segunda, la transformación comprometida del público en público de arte.

Para reforzar esta línea conceptual, consideramos necesario presentar diversas terminologías sobre arte público, a partir de dos líneas genealógicas; por un lado, el arte público a la contextualización espacial, que surge cuando los artistas se plantean consideraciones con relación al entorno y, por el otro, un arte crítico y político que plantea, no solo la relación con el contexto, sino implicar intereses para la gente. En ambos casos se apunta a una conceptualización emergente y eminentemente cívica para la construcción de un concepto. Así pues, el arte público subrayado por los teóricos está en priorizar la ciudadanía como parte de la concepción y ejecución de la obra, tal como lo expresa Siah Armajani:

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. No estamos interesados en el mito creado en torno a los artistas y por los artistas. Lo que nos importa es la misión, el programa y la obra misma. Por medio de las acciones concretas, en situaciones concretas, el arte público ha adquirido un cierto carácter. Una de las creencias fundamentales que compartimos es que el arte público es no-monumental. Es bajo, común y cercano a la gente. (Siah Armajani, 1986 en Maderuelo, 2008)

Con estas palabras, el autor plantea una democratización del arte en donde adquiere una función específica el ciudadano, es decir, la resignificación de nuestra condición de ciudadanos y del espacio público como espacio de interrelación y contacto entre los ciudadanos. En este orden de ideas, el planteamiento moderno de arte reposiciona al ciudadano como actor sumando compromiso con la ciudad, y como destinatario final de los trabajos urbanísticos y obras de artes que se ubican en ella; entonces, la obra debe tener una cualidad educadora que ayude a extender los límites de la sensibilidad de los ciudadanos. El término “arte público” difiere sustancialmente con las funciones e intenciones del monumento urbano.

El espacio público, soporte y condición *sine qua non* del arte público, debe ser entendido en su sentido amplio, es decir, comprende los espacios de libre acceso. Javier Maderuelo (1994), define claramente sus rasgos determinantes.

Una plaza, un edificio público, un jardín o un monumento son elementos del vocabulario estético de la ciudad, pero también son signos de la ideología dominante que aparecen cargados de connotaciones y valores. El compromiso del “arte público” con la ciudad está no tanto en seguir generando este tipo de signos ideológicos, como el de pretender ser un reflejo de la actividad social de la ciudad. Su significado no hay que buscarlo en su capacidad paradigmática, sino en la forma en la que la obra convierte el espacio urbano en lugar y le sirve, dotándole de carácter. La obra de “arte público” debe conferir al contexto un significado estético y también social, y, además, debe ser comunicativa y funcional. En una palabra, debe contener esas características de las que carecen aquellas obras que son ubicadas arbitrariamente en los espacios públicos.

Con la frase “obras que son ubicadas arbitrariamente en los espacios públicos”, Maderuelo expresa lo que sucede en la mayoría de los casos, en donde el ciudadano que comparte el espacio no establece ninguna relación con la obra “impuesta”, por ende no hay incidencia positiva en la ciudad, ni compromiso con y para el ciudadano. Fernando Gómez Aguilera (2004, p. 46) lo plantea así:

El arte público 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 quizás 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 estará interesado en escuchar e interpretar, en el marco de un proyecto cooperativo, con el propósito de contribuir a mejorar la calidad de vida ciudadana, sin necesidad de ofrecer respuestas que se impongan por su monumentalidad.

Esta forma de arte no es un estilo determinado; es consecuencia inevitable del hacer conciencia de los fines del artista en la sociedad donde vive, para la cual crea, aporta respuestas, abre caminos. En este sentido, "el artista de gabinete está dando paso al artista social, consciente de su papel visionario y explorador de nuevos alcances para el destino humano" (Roberto Guevara, 1978).

Finalmente, Remesar (1999) incorpora al concepto el sentido de pertenencia del lugar cuando la colectividad, de ser simple observador se incorpora a la obra:

El arte público es el conjunto de prácticas estéticas que interviniendo en un territorio, desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio público, que contribuyen a co-producir el sentido de lugar. Y también como la práctica social que tiene como objetivo el sentido del paisaje urbano mediante la activación de objetos/acciones de un marcado componente estético, en un contexto en el que el espacio público, convenientemente significado, es el escenario en el que se desarrolla la interacción social, promocionando comportamientos cívicos y solidaridad, y el lugar en el que se producen procesos de apropiación del espacio que permiten a los ciudadanos desarrollar el sentido de pertenencia a un lugar y a una colectividad social.

La coincidencia de las definiciones de Roberto Guevara (1978) y Gómez Aguilera (2004) está en el rol social del arte público para el ciudadano. La democratización del espacio y el libre acceso son condiciones para la elaboración de las obras denominadas públicas, como lo señaló Maderuelo (1994) en el sentido de que se impone el juicio de valor que considera que uno de los rasgos fundamentales e inapelables es la garantía del acceso a las obras por parte de todos los ciudadanos, donde es posible interactuar con la obra, incentivando el sentido de pertenencia, a través de la apropiación del espacio (Remesar, 1999).

En este sentido, se define como arte público, toda expresión artística emplazada en un lugar público, de socialización, participación, democrático y accesible. Su función social está en resignificar la condición del ciudadano, atendiendo los deseos del espectador/actor y las condiciones del lugar. De ahí que se torne relevante escrutar cuál es el grado de compromiso manifiesto hacia este contexto, tanto por parte del artista como de la institución desde donde se formulan y/o aceptan las

propuestas y, por ende, observar desde qué concepción global y local de las ciudades y sus esferas públicas se fomenta, gestiona y finalmente se desarrolla un tipo de arte destinado a los lugares públicos (Monleón, 2000).

Por lo tanto, el arte ha de ser público, ha de pertenecer a esa esfera social específica mencionada por Habermas (1989). El arte no puede obviar su contexto, ya que es éste el que le otorga todo su significado; de esta forma, el arte público señala un nuevo territorio de confluencias.

Metodología

Partiendo de la clara definición de los conceptos de arte público y entendiendo que el objetivo es conmemorar y mejorar el paisaje visual, así como ayudar a la regeneración económica, cultural y artística para identificar una comunidad, de manera que contribuya con el espacio público, es decir, hacer ciudad, se presenta este estudio, que tiene como objetivo comprender las teorías y prácticas artísticas que fueron fundamentales para construir el vuelco que hoy ha dado la escultura tradicional de los 70, para dar paso a una obra que se relaciona con su entorno y el paisaje. A partir de una metodología exploratoria y temporal, se lleva el concepto a tres momentos históricos, presentando ejemplos artísticos contemporáneos, que han sido capaces de transportar las experiencias del arte no objetual al espacio público.

De la escultura al arte público

1. De la escultura tradicional a la escultura del paisaje

En los años 70 se produjo un creciente interés por el arte innovador en los espacios urbanos. Este cambio de horizontes y la flexibilización disciplinar propia de la posmodernidad, han dado como resultado que ni la escultura objetual que encierra en sí misma una representación con fines conmemorativos o decorativos, ni la escultura moderna del objeto limitado a las intenciones expresivas del artista, sean las respuestas adecuadas a las necesidades del espacio público.

Rosalind Krauss hace una cartografía de lo que sucede en los años 60 y 70 en la escultura, diseñando el campo expandido de la misma, en la que sitúa los territorios más característicos de las prácticas escultóricas de esos años. En síntesis, las tesis de Krauss plantean un esquema relacional entre el "no paisaje" y la "no arquitectura" en donde es ubicada la escultura. La duda de lo que ocurría con los posibles otros lugares de encuentro que se perfilaban en ese campo ampliado, fue idealizada a través de un cuadrado imaginario de cuatro esquinas en donde se ubicaban en cada uno de los extremos la arquitectura y el paisaje, y la negación de cada uno de estos, lo que Krauss denominó el campo expandido.

Esta lógica nace, entre otras razones, de la necesidad de responder al intento de ciertos críticos de explicar las obras de *land art*, las cuales fueron ubicadas entre el encuentro del paisaje y el no paisaje, en esos nuevos lugares de relación. Este tipo de arte proveniente del paisaje no constituye un estilo, ni una tendencia formal que puede hacerse reconocible por su apariencia física, sino que son obras que los artistas plasman a partir del redescubrimiento del sentido que tienen los elementos que conforman la naturaleza.

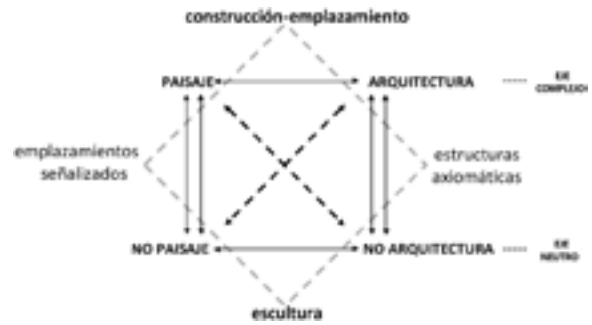
El *land art* se encuentra dentro de esas corrientes que, en relación con la desmaterialización del objeto, niegan el papel preponderante de los museos y galerías de arte, y desvían la práctica del arte a lugares inéditos hasta su aparición. En el caso de las obras que provienen de esta corriente, éstas son ubicadas en un emplazamiento, haciendo uso de los elementos ambientales. En esta práctica artística, el espacio urbano es tratado atendiendo la configuración física del lugar, su carga simbólica y emotiva, al peso de la historia, los problemas funcionales, siguiendo la máxima de los paisajistas ingleses de escuchar al *genius loci* (genios del lugar). Se investiga entonces acerca del hábitat, empleando los elementos de la arquitectura o poniendo de manifiesto las dimensiones arquitectónicas de los espacios escultóricos.

En el campo de los *earthworks* –intervenciones en la propia naturaleza– se investiga el entorno y trabaja sobre desiertos aislados. Mientras que la idea de entender el jardín como espacio modelado y construido bajo alguno de los presupuestos estéticos que caracterizan a las artes plásticas, serán lo que definirá la última práctica: los jardines como arte.

2. El arte como hecho urbano

La propuesta de Krauss permitió que en los años siguientes José Luis Brea (1996), planteara un nuevo mapa para ubicar la escultura de los 80 y 90, la cual se basó en un plano cartesiano que resultaba del cruce de dos ejes (horizontal y vertical), lo cual daba como resultado secciones o cuadrantes. En el eje de las abscisas (x), sitúa en uno de los extremos la Tierra, refiriéndose a lo no formal; y en el otro, el Mundo, la eficacia de la técnica de la actividad humana. En el eje de las ordenadas (y) sitúa la Razón Pública y, en el otro extremo, el Espacio Público. Es decir, el eje del uso de los signos que va desde el imaginario hasta lo real. Cada uno de los territorios obtenidos, definidos por el autor como lugar, permite ubicar la escultura contemporánea:

Este sería entonces el trazado de un campo más extendido que el de Krauss, que nos permitiría tomar conciencia de sus desplazamientos no sólo relativos a transformaciones formales, sino también y sobre todo, a aquellas que se refieren al uso y sentido público de tales desplazamientos formales.



Propuesta de Brea



Propuesta de Krauss



Propuesta de Remesar

Figura 1

Comparación de Propuesta de Brea, Krauss y Remesar.
 Fuente: Propia (2012) a partir de Crosse, 2011.

De la relación se obtiene lo siguiente: en el primer cuadrante, todos los desarrollos que han llevado a la escultura a habilitar el orden de la tierra, a explorar las lógicas mismas de lo geológico. Desde el arte realizado para parques y jardines públicos, a la misma concepción de éstos y todos los desarrollos del *land art* y los *earthworks*. En el segundo cuadrante, se ubican todas las prácticas que se refieren a las relaciones que los sujetos establecen entre sí a través de su propio cuerpo, como el *body art* y el *performance*. En el tercer cuadrante, está la dimensión comunicativa, allí se podría ubicar el *mail art* y el radio arte, entre otras. Y finalmente, en el cuarto cuadrante, se ubican las prácticas de artes que toman como objeto mismo la ciudad, como es el caso del arte urbano.

Remesar (2001) integra los aportes de Brea, siguiendo el esquema de Krauss, agregando cambios sustanciales que abordan la problemática del arte público; de esta manera, busca resultados que contemplen el comportamiento y no meramente formales, acordes a las prácticas complejas posmodernas. Otro cambio sustancial es la incorporación del espacio público al reemplazar los términos paisajes/no paisajes por urbanización/no urbanización.

Del arte al espacio público. Algunas referencias internacionales

Citamos a continuación algunos ejemplos de artistas contemporáneos que han actuado en el contexto europeo y norteamericano con obras que han sido capaces de adaptarse e incorporarse al medio urbano, resolviendo problemas y necesidades concretas del ciudadano, a la vez que dotan el espacio público de lugares significativos.

En principio, Alan Sonfist redefine sus primeros trabajos en los años 1960 y 1970 ayudando a desarrollar el movimiento creciente de la escultura de sitio específico, con el uso innovador de los espacios urbanos para diseñar refugios de la naturaleza y el arte verde (fig. 2). Por su parte, Siah Armajani se separa del minimalismo para revalorar la dimensión utilitaria del arte público. Con su obra *Puente, Salas de lectura*, plantea una obra que se mimetiza con su contexto histórico, urbano y social del cual parte y al cual construye el arraigo (fig. 3). Y, por último, Dani Karavan construye espacios significativos mediante la organización sintáctica de elementos en el espacio y el paisaje, tal como lo evidencia en la obra *Passatge* en Por Bou (Catalunya-España) (fig. 4).



Figura 2
Obra: *Life and work*
Fuente: <https://alchetron.com/Alan-Sonfist>



Figura 3
Obra: *Glase Bridge*
Fuente: <https://www.nytimes.com/2020/09/03/arts/siah-armajani-sculptor-dead-81.html>



Figura 4
Obra: *Passatge*
Fuente: <https://serge-briez.com/2015/06/19/passages-dani-karavan-portboupassages-port-bou-13>

Conclusiones

El campo expandido identificado en 1979 por Rosalind Krauss sigue, por tanto, expandiéndose a través de la contaminación y la complejidad. Por medio del movimiento, dicha expansión invade un territorio que empiezan a explorar numerosos arquitectos y artistas.

La necesidad de trabajar fuera de los límites de los museos, enfatiza el emplazamiento en donde se ubica la obra, promocionando el arte ambiental y experimental en entornos naturales, y convirtiendo el arte público en punto de referencia en el paisaje.

Finalmente, el arte público es una práctica social, que conlleva a comprender la producción de los espacios públicos donde se genera. Por lo tanto, el arte público, junto al diseño urbano son elementos inseparables, que le dan significado al espacio público, es decir, personalidad propia, al mismo tiempo que lo hacen significativo y aprehensible por los usuarios, con lo que se ratifica lo señalado Maderuelo y Remesar: "arte por y para el ciudadano".

Bajo estas consideraciones, la importancia del arte en el espacio público está en que posibilita la producción de sensación de lugar, ayuda al implicar al público en el uso del lugar, proporcionando un modelo de trabajo imaginativo que ayuda a la regeneración urbana. El verdadero cambio de paradigma reside entonces, en la apertura a nuevas posibilidades, lo que ha significado incluir la complejidad, integrando en sí mismo el paisaje y la arquitectura.

En este sentido, el arte público centra su interés en las necesidades de los otros y no en el motor creativo "el artista", por lo tanto, fomenta la participación, lo que permite reconstruir el sentido de lugar, transformando la estaticidad del territorio, creando lugares de ciudadanía.

Referencias

Alves J. F. (2005). "Arte Pública: produção, público e teoria" en *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade*. 16º Simpósio de Artes Plásticas: Experiências Atuais em Arte Pública Cultural, Porto Alegre-RS

Brea J. (1996). Ornamento y utopía. La evolución de la escultura en los años 80-90 en *Arte No 4*, vol 1996.

Crosse V. (2011). Reencontrando la espacialidad del Espacio público en Perú. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona. España.

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

Guevara, R. (1978). *Arte para una nueva escala*. Caracas. Editorial Mareven.

Habermas, Jürgen (1989). *Discurso filosófico de la modernidad*. Ed. Taurus.

Krauss R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Editorial Alianza.

López Aguilera, F. (2000). Exposición Siah Armajani, Fundación César Manrique, junio-septiembre.

Maderuelo J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre la arquitectura y Escultura*. Madrid: Editorial Mondadori.

Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Cuadernos del círculo de Bellas Artes. Madrid.

Miles (1997). *Art, Space and the City*. London: Routledge.

Monleon (2000). *Arte Público/Espacio Público*. Disponible en: https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF

Remesar, A. (1999). "Waterfronts, arte pública e ciudadanía", in Pedro Brandão- A. Remesar O espaço público e a interdisciplinariedade, Lisboa Gallinal, A. La espacialidad humana" y la escultura (siglo XX). Barcelona: Bellas Artes (La Laguna), (6), 2008, pp 159-176.

Remesar, A. (2001). *Arte y espacio público*. Documento inicial para su publicación en el libro O espaço público e a interdisciplinariedade. Lisboa.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 15. N°26 _____

Esta revista fue editada en formato digital y publicada
en noviembre de 2020, por el Fondo Editorial Serbiluz,
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve