

ARTE, CIUDADANÍA Y ESPACIO PÚBLICO

Fernando Gómez Aguilera
Fundación César Manrique

Crisis de la ciudad moderna

Cada vez más, el mundo se hace urbano. Los incrementos de las tasas de urbanización en los últimos cincuenta años son elocuentes: la población mundial que vive en ciudades con más de 100.000 habitantes pasó del 16% en 1950 al 50% en el año 2000. La mitad de la humanidad se concentra en urbes, como consecuencia de un fenómeno de urbanización masiva cuya dinámica se acelera aún más en los países pobres, que hoy doblan en población urbana a los países ricos (en 1975, los habitantes de las ciudades se distribuían a medias entre el mundo rico y el tercer mundo). La tasa de urbanización de los países pobres creció del 7,8% en 1950 a más del 40% con el cambio de siglo (1). Ciudades como Nueva York, Sao Paulo, México, Shangai o Calcuta conforman aglomeraciones de más de diez millones de personas.

En términos generales, ampliando la concepción urbanística y planificadora moderna esbozada en el S. XIX, a partir de la II Guerra Mundial, la conformación de las ciudades contemporáneas (ya sea en su modelo de "ciudad histórica", ya sea en la versión difusa o de "mancha de aceite" –*urban sprawl*–) se produce bajo los impulsos de un modelo único o universal de ordenación del territorio. Un modelo urbanístico que recibe su energía del sistema económico hegemónico: el capitalismo, la economía de mercado, cuya primera y última finalidad es el beneficio. Las ciudades y los tejidos territoriales son expresión del orden económico y social neoliberal, que entiende el desarrollo en términos de producción, distribución y consumo masivos, y convierte el suelo en un recurso especulativo-productivo de primer orden (2). Su funcionalismo higienista ha provocado la segregación de la ciudad, ha modificado radicalmente la estructura urbana (incluida la degradación de calles y plazas), haciéndola desjerarquizada e impersonal, y ha fabricado inhóspitos espacios

abiertos entre las construcciones arquitectónicas, que, por lo general, rechazan el ejercicio de los valores cívicos y las funciones sociales. La reconquista del espacio público se hace patente desde comienzos de los 80, y es, sobre todo, a partir de 1990, momento en que se presenta el *Libro verde* sobre medio ambiente urbano de las Comisiones Europeas, cuando empiezan a valorarse y apoyarse los proyectos que fomentan los espacios verdes y la ecología metropolitana. El paradigma económico liberal-capitalista alimenta un mecanismo que incide y condiciona directamente la composición urbana, por encima de cualquier planeamiento que quiera tener en cuenta las carencias y deseos de los ciudadanos y la necesidad de espacios libres que la ciudad requiere. Un factor determinante en el modelo de usos del territorio y en la propia configuración de los espacios son las redes de infraestructuras, en particular las viarias, que facilitan la dispersión espacial de las funciones, al tiempo que generan grandes deterioros ambientales y territoriales y acrecientan la dependencia (3).

El modelo de ciudad que así se produce da lugar a continuos urbanos de crecimiento ilimitado, constituidos por ámbitos comerciales y residenciales, enclaves de intersticios, equipamientos e infraestructuras, en los que las áreas naturales y los espacios públicos se sacrifican o degradan. La ciudad contemporánea se reconoce en la complejidad del fenómeno urbano. Diversas variables confluyen en la crisis actual de la urbe: concentración de pobreza, segregación, huella ecológica, funcionalización económica, pérdida de calidad de vida, degradación de los centros históricos, indiferencia hacia la naturaleza, problemas de gobernabilidad, regresión y deterioro de los espacios públicos, voracidad de consumos energéticos, producción de residuos a gran escala, barreras urbanísticas, degeneración arquitectónica, áreas residuales, carencia de espacios públicos... Las ciudades se han deshumanizado, han perdido su condición inicial de lugar de encuentro, de intercambio y de convivencia para polarizarse al servicio del mercado, de la actividad económica y financiera. Y, consecuentemente, se han deteriorado los modos de vida y la calidad urbana.

El Movimiento Moderno convirtió el automóvil en el eje del urbanismo, pasando a dominar el espacio público, mientras reducía sustancialmente el ámbito del peatón. El ciudadano vive las tensiones urbanas con sensación

de malestar e incomodidad y, por lo general, se siente desposeído de espacios abiertos en los que socializar su experiencia personal y cívica, disfrutar de emociones estéticas y ejercer el derecho a la convivencia y la participación social. La quietud y la accesibilidad, dos categorías netamente cívicas, hace tiempo que fueron desbancadas por otras dos categorías productivas, la velocidad y la movilidad (4). Los ciudadanos constatamos con melancolía que los antiguos espacios públicos de relación social, espacios intermedios y de transición (plaza, calle, paseos, avenidas, parques...), han sido disueltos y sustituidos por lugares homogéneos y estandarizados, deshumanizados (los *no-lugares* de Marc Augé, definidos por la no-identidad y la no-relación), lugares de ocio de masas o de consumo, que han originado nuevas centralidades urbanas: grandes superficies comerciales, supermercados, centros de ocio, aeropuertos, estaciones... El habitante de la ciudad vive en un entorno físico conflictivo, denso y hostil, incómodo e inseguro, despersonalizado, paisajísticamente duro, que cuestiona diariamente la habitabilidad y la solidaridad exigible a la urbe, consecuencia de un tejido democrático deficitario y de un modelo de producción espacial desequilibrado urbanísticamente, “insostenible ambientalmente e injusto socialmente” (5).

Desde hace décadas, se registra un profundo giro en el sentido de las ciudades, tal y como ha indicado Concha Demenche: “hay que afrontar sin más demora que las ciudades han pasado de ser el mejor instrumento del que se ha dotado la Humanidad para satisfacer sus múltiples necesidades, a ser focos desestabilizadores y desestabilizados en su interior, donde las tensiones y disfunciones tradicionales se incrementan, a la par que se acelera la depredación de sus entornos inmediatos y contribuyen (de forma severa) a la crisis ambiental a escala planetaria” (6). En una época de creciente y sucesiva transformación y desarrollo urbano, los procesos se han desatado con rapidez y uniformidad, igualando resultados y produciendo paisajes urbanos e interurbanos de escasa o mala calidad.

Desvanecimiento del espacio público

La ciudad construida por el Movimiento Moderno ha desatendido el espacio público. Progresivamente, se ha enfriado, se ha vuelto hostil para el ciudadano, que la percibe como una “máquina de habitar” o de producir, en consonancia con los deseos de los promotores y proyectistas. Sabemos que es, sobre todo, el lugar del consumo y la producción masiva de las mercancías materiales e inmateriales, del ocio de masas, y de la gestión y la administración pública y privada, antes que lugar de encuentro y comunicación, donde vivir con garantías un proyecto de ciudadanía compartida. El espacio público convencional se ha diluido en avenidas de tránsito y genéricas zonas verdes sin personalidad, mientras que los restos supervivientes naufragan en el anonimato y la desvalorización. Los paisajes urbanos resultan pobres en cuanto a calidad cívica y poco accesibles. La presión sobre el entorno se produce en escalas cada vez mayores, acentuándose la concentración, la densidad de todo tipo de elementos y la hegemonía del mercado, en un proceso convergente con la incapacidad de la ciudad para dar respuesta proporcional a los nuevos desafíos en términos urbanísticos, arquitectónicos, de equipamiento y mobiliario urbano, de infraestructuras y de identidad sociocultural. El espacio público ha retrocedido y perdido calidad, mientras asistimos a una gran demanda sobre plazas y calles en forma de colonización publicitaria (auténtico arte público de nuestra época para algunos críticos y artistas) y de privatización creciente del espacio público (terrazas, kioscos...), desarrollada de forma entrópica, con notables déficits estéticos. Formas y colores heterogéneos, de muy dispar calidad, se repiten masivamente, invaden la ciudad y conforman el paisaje visual urbano estandarizado, y, en no pocos episodios, banal, que hoy caracteriza las ciudades del mundo.

La reclamada renovación de la ciudad debe implicar la renovación del paisaje urbano y la recuperación actualizada y antinostálgica del espacio público como lugar de expresión, de identidad y de pluralidad de las formas de ciudadanía democrática contemporánea. Un cúmulo de operaciones que, de una manera u otra, no pueden desestimar de nuevo la condición básicamente humana y social del protagonista urbano: el ciudadano, frente al banquero, el mercader y el administrador.

El planeamiento participativo

En las formas de creación de la ciudad y en la estructura territorial (por lo tanto, en el paisaje), el planeamiento tiene una responsabilidad determinante. Las prácticas planificadoras vigentes reproducen comportamientos institucionales y técnicos que reclaman una inaplazable revisión y actualización, de cara a recuperar la dignidad, belleza, y, en definitiva, habitabilidad de los ámbitos urbanos. Un aspecto clave en esta dirección lo constituye el replanteamiento de la participación en el proceso de planificación urbanística, de modo que se incorporen mecanismos colectivos de construcción de la ciudad y de ordenación del territorio: el planeamiento participativo.

Los actuales períodos de exposición pública previstos por la legislación no dejan de ser un trámite vacío de posibilidades de incidencia real en el planeamiento. Como ha recordado Manuel Saravia (7), durante los años 80, diversos teóricos del urbanismo, influidos por Habermas, Foucault y Bourdieu, comenzaron a articular argumentos para proponer las bases del planeamiento intercomunicativo, que tiene algunas de sus expresiones centrales en proposiciones como las siguientes: "Todas las dimensiones del conocimiento, entendimiento, apreciación, experimentación y juicio entran en juego (...) Nada es inadmisibile (...) En el proceso de argumentación debería mantenerse viva una capacidad crítica y reflexiva, usando las exigencias de comprensibilidad, integridad, legitimidad y verdad". Patsy Healy, en un artículo publicado a comienzos de los 90, titulado "El planeamiento a debate. La acción comunicativa en la teoría del planeamiento", sigue las ideas de Habermas para reformular la participación en el planeamiento, entendido como empresa comunicativa, y propone que "el planeamiento urbanístico se debe entender como un proceso basado en la colectividad y en la interactividad", criticando "la dominación unidireccional del racionalismo científico", que ha obstruido la interactividad. Para superar ese vacío, Healy sostiene que Habermas ofrece "una alternativa que conserva la noción de liberalidad y el potencial democrático del razonamiento, pero ensancha el campo no sólo hacia las formas técnico-racionales del razonamiento, sino también hacia la percepción moral y la experiencia estética". Dos dimensiones claves, sin duda, en el replanteamiento de las formas de producir la ciudad: la percepción moral y la experiencia estética.

Por otro lado, Patrick Geddes ha propuesto la normalización de prácticas interdisciplinares en la producción de la ciudad, anunciando un horizonte de actuación profesional que reconoce el fracaso de los compartimentos estancos, las lógicas sectoriales de los modelos de planificación contemporánea, su ineficacia funcional y cívica (8).

La crisis de la ciudad contemporánea, su inviabilidad ecológica, ha impulsado, asimismo, la emergencia de métodos de planeamiento que tienen en cuenta a la naturaleza y, en general, las condiciones ambientales y territoriales (planificación ecológica y del paisaje) de las áreas de intervención. Ian McHarg (*Design with Nature*, 1967) desarrolló a partir de los años 60 su método de planificación *overlay-mapping* (9). Influido por la metodología científica de la ecología, McHarg trata de fijar la idoneidad de un área en relación con varios usos y también de cara a encontrar la solución de "máxima idoneidad social". En su proceso planificador hace inventario de los ecosistemas, describe el funcionamiento de la dinámicas ecológicas y establece límites a las transformaciones equilibrando su valoración con las oportunidades de cambio cultural que pueden contribuir a mejorar el sistema. Su planteamiento ha sido enriquecido posteriormente por algunos de sus discípulos, como Frederick Steiner, que ha incorporado al planeamiento la información sociocultural y la participación ciudadana, como elemento importante a la hora de definir usos del paisaje. Como señalaba recientemente el urbanista Joaquín Sabaté Bel, si los planes urbanísticos del siglo XIX estuvieron marcados por las respuestas al crecimiento de la población y al desarrollo industrial, el nuevo paradigma del siglo XX parece asumir la naturaleza y la cultura como ejes de su reflexión a la hora de proyectar el territorio (10). Natura y cultura, en efecto, pero también, ineludiblemente, los valores cívicos de la ciudadanía contemporánea.

Quizás, en este contexto urbano de crisis, y al mismo tiempo de oportunidad, el arte tenga algo que aportar, pero, en el mejor de los casos, habrá de tratarse de un arte que, superando los comportamientos convencionales, tome conciencia de la necesidad de asumir negaciones, formularse preguntas en diversas direcciones e incorporar reinventiones en la perspectiva de un horizonte inédito, mestizo y complejo, aún por dibujar. Les invito a que hagamos primero memoria, y miremos luego hacia el presente.

El giro de los 60

En 1990, Michel North escribía en un ensayo publicado en *Critical Inquiry*: “el desarrollo más notable en la escultura pública de los últimos treinta años ha sido la desaparición de la propia escultura” (11). A continuación, para contextualizar su argumento, se apoyaba en un texto de Rosalind Krauss, extraído de su clásico “*La escultura en el campo expandido*” que apareció en la revista *October* en 1979 y fue recogido más tarde, en 1985, en su libro *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*: “En los últimos diez años, se ha utilizado el término ‘escultura’ para referirse a cosas bastante sorprendentes: estrechos pasillos con monitores de televisión en sus extremos; grandes fotografías que documentan excursiones campestres; espejos dispuestos en ángulos extraños en habitaciones corrientes; efímeras líneas trazadas en el suelo del desierto.” (12). Sin duda, la década de los 60 inaugura un período de gran vitalidad en el campo de la escultura, en el que se suceden nuevas formulaciones y reflexiones teóricas, de modo que el género experimenta una intensa evolución, hasta disolver sus propios límites y convertirse en el arte más activo de finales de siglo.

Joseph Beuys desarrolló en la Documenta 7, en 1982, su proyecto *7000 Oaks (7000 robles)*, una acción en la que la escultura se desvanecía como objeto para poner en primer término al público participante en la propuesta. Beuys estaba interesado en la acción comunitaria y en su alcance simbólico, para construir lo que denominaría *escultura social*, con el propósito último de iluminar, a través del proceso, la metáfora de la *arquitectura social*, es decir, la articulación de una estructura social coherente. Antes que construir un monumento, Beuys quiso convertir a los ciudadanos en sí mismos en un monumento, al tiempo que exploraba la imagen de cada individuo como escultor/arquitecto del orden colectivo (13). El nuevo estatus del objeto escultórico, la centralidad del ámbito urbano, la mediación del artista y la importancia del público en este nuevo contexto, implicados en el proyecto de Beuys, trazan algunas de las líneas de fuerza de la renovación de la escultura en el ámbito del espacio público, sobre las que reflexionaré a continuación.

La historiografía del arte público identifica en la década de los 60 un momento decisivo en la evolución de la escultura: un tiempo de reacción y rehabilitación renovada. Pero los he-

chos, en su conjunto, no se manifiestan tan delimitados ni tan ordenados como la Historia del Arte acostumbra a presentarlos. Cosas diversas y contradictorias conviven en un mismo tiempo, los aciertos con los fracasos, la renovación con la tradición, la apertura con la reiteración... En realidad, en esos años se recupera también la escultura monumental, después de un largo período de crisis y *desvanecimiento de la lógica del monumento* (14). El proceso había comenzado a forjarse a finales del XIX; se reforzó con las Vanguardias, en cuyo ámbito se transformarían a fondo los lenguajes artísticos, incluida la escultura, que amplía y altera sustancialmente sus registros, y reduce su tamaño al de un objeto pequeño destinado a ser exhibido en museos y galerías, hasta el punto de que Barnett Newman llegará a definirla como “aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro”; y se consolida en los años 60 con el minimalismo, el *land art* y los *earthworks*, momento de la *posmodernidad* en el que, según Rosalind Krauss, la escultura explora su condición negativa (“se convirtió en una especie de ausencia ontológica, en una combinación de exclusiones, en una suma de negaciones” (15)) y numerosos artistas perciben “al mismo tiempo, aproximadamente entre 1968 y 1970, la posibilidad (o la necesidad) de concebir el campo expandido” (16). Krauss lo expresa así: “La lógica de la escultura es inseparable, en principio, de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar (...) Dado que funcionan en relación con la lógica de la representación y el señalamiento, las esculturas suelen ser figurativas y verticales, y sus pedestales son parte importante de la estructura... Pero la convención no es inmutable, y llegó un momento en que la lógica comenzó a fallar. A finales del siglo XIX asistimos al desvanecimiento de la lógica del monumento. Ocurrió bastante paulatinamente. Pero hay dos casos especialmente llamativos que llevan la marca de su propio carácter transicional (las *Puertas del Infierno* y la estatua de *Balzac*, ambas de Rodin) (...) Podría decirse que con estos dos proyectos escultóricos se traspasa el umbral de la lógica del monumento y se entra en el espacio de lo que podríamos llamar ‘su condición negativa’, en una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat, una absoluta pérdida de lugar. O lo que es lo mismo, entramos en el arte moderno, en el periodo

de la producción escultórica que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como una mera señal o base, funcionalmente desubicado y fundamentalmente autorreferencial. Estas dos características de la escultura moderna revelan su condición esencialmente nómada, y de ahí su significado y su función" (17).

Ciertamente, la dimensión espacial de las prácticas artísticas se ha transformado notablemente en los últimos 35 años, un tramo histórico en el que los artistas han reflexionado a fondo no sólo sobre la especificidad y autonomía de su trabajo sino también sobre los límites de los géneros. Con sus propuestas, han producido un amplio espectro de objetos y comportamientos que ha desbordado y puesto en crisis el concepto y los límites de la escultura clásica, reformulándola. Para Javier Maderuelo, la "pérdida del pedestal no es más que un síntoma, más o menos emblemático, de otras renunciadas que atañen a la pérdida de las cualidades formales de la escultura (...): la pérdida de la materialidad y la del contorno, es decir, pérdidas que conducen a la negación de la 'masa' y del 'volumen', características sobre las que se ha basado la concepción tradicional de la escultura" (18) (se ha diluido en la obra de Richard Long, Walter de Maria, Dan Flavin, James Turrell...); pero también pérdida de la posición clásica de verticalidad (Carl André y sus piezas horizontales, por ejemplo), de la armonía de las proporciones, el rechazo de los materiales nobles y de la durabilidad, frente a lo efímero (Nils-Udo, Andy Golswoorthy, Piero Manzoni...); o la preferencia por "construir" o "fabricar" frente a dar forma (Donald Judd, Dan Flavin...) (19). Esta pérdida de materialidad en algunas obras escultóricas es interpretada por Maderuelo como "la posición más extrema de un problema que atañe, de un modo más general, a toda la escultura moderna (...): la disolución de los límites de la obra escultórica. Una definición de escultura tan frecuente como 'el arte de los volúmenes en el espacio' necesitaría una inmediata revisión ya que la característica más acusada desde los años sesenta ha sido, en muchas obras escultóricas, la imposibilidad de definir una silueta concreta, de dotarlas de un contorno que perfila un volumen determinado" (20) (por ejemplo, los fieltros de Robert Morris), la reivindicación de la acción frente la obra, o la incorporación de la funcionalidad como valor añadido.

En la década de los 60, la escultura convencional se cuestiona radicalmente sus señas de identidad. El género se vacía de referencias y categorías regladas y universales. En una obra de referencia obligada, *El espacio raptado*, Maderuelo ha estudiado exhaustivamente las mutaciones formales y conceptuales experimentadas por la escultura en las últimas cuatro décadas. A su juicio, absorbe funciones, materiales, significados y métodos de otras disciplinas, fundamentalmente de la arquitectura, con cuyo ámbito crea un rico caudal de *interferencias*: La reconceptualización del género deriva por una dirección que pasa inicialmente de superar el canon clásico haciéndolo evolucionar hacia su concepción contemporánea de "algo grande, de metal y abstracto", a desbordar posteriormente sus límites y entrar en la dinámica del campo expandido (21). La escultura se convierte en protagonista de la escena de la producción artística, tomando una relevancia inédita en la modernidad. Así no es extraño que, en noviembre de 1964, el *New York Times* titulara un artículo: "En nuestros días, el escultor es el hijo favorito".

Arte público en el medio urbano

La cultura contemporánea del mercado-consumo y la democracia ponen de moda paradigmas culturales y comportamientos artísticos que desbordan los límites de la escultura clásica (también de la experiencia estética convencional), apeándola del pedestal, deslocalizándola y someténdola a nuevas tensiones formales y conceptuales. Surgen nuevos mitos modernos y democráticos, que destronan a los antiguos (las virtudes, los ideales y los héroes nacionales, la historia, el poder...) de la mano de una pujante clase media que, en Occidente, se convierte en protagonista social de época, consolidando las convicciones, metas y comportamientos que le son propios. En esta circunstancia, coincidente con un tiempo de auge económico y de expansión y crisis urbana, también social, renace el interés por el arte público, una actividad relacionada con la revitalización y mejora de los centros y áreas urbanas, que el purismo y el funcionalismo del planeamiento contemporáneo habían deshumanizado y vaciado de significado. Desde las Administraciones, tanto en América, sobre todo, como en Europa, se intenta recuperar el valor de los espacios urbanos a través del arte, crear lugares para la ciudadanía, que amorti-

güen las agresiones del urbanismo duro moderno y aporten espacios vivibles. Con ese propósito se impulsan proyectos técnicos (operaciones de microubanismo, equipamiento público, mobiliario urbano, diseño ambiental...), pero también artísticos (jardinería, arte público, arquitectura de autor...), con resultados muy dispares.

La ruptura espacial conduce, en el caso del arte público o el *site specificity*, a la búsqueda progresiva de la dimensión contextual de las piezas, con respuestas desiguales y acumulados fracasos. No es extraño que, a la altura de 1968, Noguchi formulara una crítica explícita a un comportamiento artístico frecuente que interpretaba el espacio público como un mero contenedor de la obra, hacia el que la pieza no manifiesta ninguna sensibilidad especial. Las palabras del artista norteamericano pueden leerse al modo de un síntoma del debate y las inquietudes del momento (además de reflejar los ideales artísticos que él mismo desarrollaría a lo largo de su vida), a la vez que censuran una manera de proceder que aún hoy en día continúa siendo moneda corriente en la escultura instalada en la calle: "Hoy estamos familiarizados con los espacios que contienen escultura pero, aparte de esto, el concepto de espacio escultórico casi no ha cambiado. Los escultores piensan el espacio como un receptáculo para la escultura y, en cualquier caso, esta escultura ya es el trabajo en ella misma... Un encargo es engullido por la tradición académica y se convierte en decoración" (22).

Entre 1961 y 1969, EE.UU experimenta una intensa expansión económica, circunstancia que favorece la creación de dos programas de arte público federal vinculados a la arquitectura, conducidos por la Administración y destinados a facilitar (regular, administrar y promocionar) la construcción de grandes esculturas públicas. Asimismo, se reformulan y cuestionan a fondo las propias prácticas artísticas. Después de años de innovación y experimentación formal, algunos artistas optan en los 60 por expresarse en el espacio público, tanto en el urbano como en el más pintoresco de los parajes naturales. Las razones aducidas para explicar ese salto han sido variadas: desde la voluntad de los creadores de dar una respuesta crítica al sistema comercial del mundo del arte, encabezado por las galerías, hasta el deseo utópico de restablecer, una vez más, los vínculos entre arte y vida, pasando por el propósito de familiarizar y aproximar al ciudadano al arte moderno, sin dejar a un lado

el intento de contribuir, con el maquillaje del arte, a hacer más humanas y habitables las ciudades despersonalizadas derivadas del Movimiento Moderno, adecentando con toques de sensibilidad los crecientes espacios urbanos de la especulación, en los que el ciudadano se siente despojado de lugares donde ejercer la ciudadanía compartida. Una actitud esta última que ha sido contestada, en ocasiones, por artistas, críticos e historiadores. Recientemente lo hacía con inteligencia militante y humor crítico Rogelio López Cuenca, anotando una dirección interpretativa que merece ser subrayada: "Hay que plantarse en el sentido de negarse a seguir amojonando las isletas de tráfico y las rotondas de las circunvalaciones con esculturas, (...) más o menos afortunadas... mientras la ciudad, entendida como ese espacio público, democrático, desaparece ante nuestros ojos: frente a ese secuestro del espacio público, a los artistas se les pide que acudan a embellecer, a humanizar, a suavizar con la droga blanda del arte los efectos de la droga dura de la arquitectura y el urbanismo (o de la puesta de ambos al servicio de la especulación inmobiliaria)" (23). Porque lo cierto es que, a pesar de los resultados, se siguen colocando, con insistencia y de manera creciente y desprogramada, esculturas descontextualizadas, zafias e inútiles en nuestras ciudades, pagadas con dinero público.

Judith Baca se ha referido a la década de los 60 como el momento en que se disuelve una línea de expresión de arte público tradicional que denomina "cannon in the park" (esto es "cañón en el parque") (24). Alude a la fórmula convencional del monumento conmemorativo, con el que el poder glorificaba a sus héroes y reconocía sus hazañas, espacio de referencia en el que encontraba legitimación su modelo ideológico. Baca se refiere a la nueva escultura que, en los años 60 y en EE.UU, está preparada para extenderse por parques, jardines, plazas, calles y avenidas, expresada a través de nuevas gramáticas formales. Aspira a ampliar su espacio habitual de exposición, constituido por museos y galerías, y a discutir conceptos y valores. Sucede en ámbitos urbanos y se manifiesta también en el entorno rural. El *land art* y los *earth works*, a partir de la segunda mitad de los 60, asaltan las grandes extensiones del campo americano y, con una voluntad de escala portentosa, proclaman su deseo de contestar al mercado y de poner en diálogo las intervenciones escultóricas con la naturaleza y el territorio. Las relaciones entre arte y naturaleza viven trans-

formaciones definitivas. Los artistas realizan una nueva lectura del lugar que les conduce a trabajar directamente sobre el medio, modificándolo, alumbrando nuevas conductas creativas, mientras, desgraciadamente, se profundiza en las heridas urbanas.

Pero, en realidad, las primeras manifestaciones estadounidenses del arte público continúan vinculadas a la *escultura pública monumental*, si bien reinterpretada desde las formas (básicamente abstractas) de la modernidad. Se persigue rehumanizar la arquitectura, atemperar las desapacibles distorsiones de la ciudad. Este es el sentido de obras pioneras como *The Picasso*, la controvertida escultura de Pablo Picasso colocada en el *Civic Center* de Chicago, en 1967, (representa al mismo tiempo la cara de Jacqueline y la cabeza del perro afgano del pintor), frente al edificio diseñado por William Hartmann. Picasso realizó una maqueta de un metro que luego fue trasladada a una escala de más de 15 metros de acero corten (un comportamiento aún hoy frecuente en multitud de artistas). Otro ejemplo similar es la escultura de Alexander Calder *Flamingo* (1974), una obra financiada y ejecutada en el marco del *Art in Public Places Program* promovido por el National Endowment for the Arts (NEA) o Agencia Federal para la Cultura. Y en la misma línea estaría la famosa escultura de Claes Oldenburg *Batcolumn* (1977), instalada, en 1977, en Chicago con la cobertura del GSA. (25). En las respuestas más afortunadas, la obra inicia su apertura hacia el entorno inmediato, recoge sus ecos y dialoga con él. El espacio público se redefine, como consecuencia de un proceso crítico de lectura matizada de las diferentes variables que concurren en él. La obra procura hacerse permeable. Y, en algunos casos, ya en los 80 y los 90, a partir del reconocimiento de la naturaleza política del espacio público, se asume que el arte público puede ser considerado como un gesto crítico proyectado sobre el territorio. Como se ha dicho, la promoción de la escultura en los diferentes lugares de la ciudad no sólo está motivada por el deseo de los artistas de dar curso a nuevas prácticas, sino también por razones vinculadas a la ampliación del entorno del mercado, así como por el interés de la Administración en revitalizar las tramas urbanas y potenciar el valor de los espacios públicos. En este sentido, la creación de organismos públicos específicos de regulación, administración y promoción del arte público ha sido decisiva en Estados Unidos, un país con una política definida

y continuada en este ámbito desde hace treinta y cinco años, a través de la National Endowment for the Art (NEA) (Agencia Nacional para las Artes), en las antípodas de lo que ha ocurrido y continúa ocurriendo en España, aunque el balance de resultados pueda someterse a razonable discusión en lo que concierne a un verdadero arte público que supere el arte ubicado en los espacios.

En 1963 la General Services Administration (GSA) diseñó y puso en marcha el Programa de Arte en la Arquitectura, consistente en destinar el 0,5% (*percent for art*) del coste de construcción de cada nuevo edificio federal a "ornamentos artísticos" que embellecieran los edificios (26). En 1967, se pone en marcha el Programa de Arte en Espacios Públicos (*Art in Public Places Program*, más tarde denominado *Visual Arts Program*), promovido por la Agencia Nacional para las Artes (*National Endowment for the Arts*), creado, a su vez, en 1965, por el Congreso como agencia federal con la misión de gestionar los recursos culturales del país. Desde el comienzo, tuvo en cuenta tanto las artes visuales como la arquitectura y el diseño urbano, y se han financiado y gestionado más de 500 proyectos de arte público, a los que hay que sumar otros 400 trabajos comisionados por el Programa de Arte en la Arquitectura de la GSA (27).

En sus primeras manifestaciones, lo prevalente en las obras que favorece el NEA es el estilo moderno de las piezas que se instalan, acordes con los nuevos lenguajes de la época. Ha de señalarse, no obstante, que no es frecuente que se incluya en las preocupaciones de los artistas ni la atención al contexto espacial en el que se instalan ni otras consideraciones de carácter histórico, social o político del lugar. Paloma Blanco ha formulado una precisa valoración al respecto: "El final de los 60 y comienzos de los 70 se convierte en el gran momento de arranque de una colección de 'arte cívico', en un primer estadio más implicada en referencias y justificaciones a la Historia del Arte que con la propia ciudad o la historia cultural de sus habitantes. Pero tal proceso cumplirá al menos con el fin declarado del NEA, en el sentido de 'dar acceso al público al mejor arte de nuestro tiempo fuera de las paredes del museo? Estas obras, encargadas la mayoría de las veces a partir de maquetas que se asemejaban por lo general a una versión a pequeña escala de las obras habituales en las colecciones de arte, *trasladaron la experiencia privada del museo al espacio exterior*. Los festivales, reuniones y otros lugares de asam-

blea tradicional se convirtieron en *espacios suplementarios para el arte, pero dichos lugares y situaciones, en tanto actividades comunales, no se vieron, por lo general, reflejadas o integradas en el arte que les 'caía'*. Así, y puesto que estas obras eran monumentos indicativos de la manera personal de trabajar del artista más que monumentos culturales 'simbólicos' de la comunidad que los recibía, todo el debate público que suscitó su aparición se centró en el 'estilo' artístico (arte abstracto *versus* arte figurativo) en lugar de en los 'valores públicos' específicos que dichas obras hubieran podido conllevar" (28).

El *site specificity*

El Movimiento Moderno fomentó tipologías arquitectónicas y urbanísticas de carácter generalista, dispuestas a resolver los problemas funcionales, pero sin atender a la singularidad del lugar. El desinterés por plantearse cuestiones vinculadas a espacios concretos y ofrecer respuestas específicas fue general, como demuestran las tramas urbanas de tantas ciudades actuales. En la segunda mitad de los sesenta, se inicia un progresivo cambio de actitud, de modo que comienza a adquirir interés el lugar y la relación de las obras con el espacio. Los programas de subvención se consolidan en EE.UU a lo largo de la siguiente década impulsando notablemente el arte público. Los artistas, paulatinamente, se plantean consideraciones en torno a la relación de su obra con el entorno urbano y el contexto social, de modo que, como ha señalado Paloma Blanco siguiendo a Patricia Fuller, a comienzos de los 70 "algunos artistas y administradores más críticos comenzaron a diferenciar entre *arte público*, una escultura en un espacio público, y *arte en los espacios públicos*, más interesado en las connotaciones de la localización o el espacio destinado a la obra" (29). Desde 1974, la NEA incorpora a sus indicaciones que la obra sea "apropiada para el emplazamiento inmediato" o, como se recomienda cuatro años más tarde, deberá "aproximarse de un modo creativo al amplio abanico de posibilidades para el arte en situaciones públicas" (30). La Administración orienta el proceso, abriendo la concepción de la obra instalada en el espacio público a la escucha del lugar, a la espacialidad, con la finalidad de cargarla de resonancias concretas y de vincularla a la especificidad de su situación, es decir, dotarla de valor y de fuerza urbana. En realidad, se trata

de lo que se ha dado en llamar *site-specificity*. La escultura expande sus límites y se desenvuelve en nuevas categorías espaciales, que la trasladan más allá del canon clásico. Crecientemente, va hilvanándose un proceso de maduración que influye tanto en las prácticas como en el discurso de los artistas, enriqueciendo a unas y a otros, aunque no sea una trayectoria lineal, sino de convivencias heterogéneas y sucesos aislados, primando, ciertamente, los resultados más pobres, pero proyectándose una línea de apertura escultórica que avanza hacia formulaciones más ricas en los 80 y los 90.

Richard Serra es un artista con una larga experiencia en el trabajo de obras *site specificity*, que ha sabido expresar con claridad el concepto de este tipo de actuaciones: "La escala, dimensiones y emplazamiento de una obra sujeta a un lugar están determinados por la topografía de su lugar de destino -ya sea éste de carácter urbano, un paisaje o un recinto arquitectónico-. Los trabajos pasan a formar parte del lugar y modifican su organización tanto desde el punto de vista conceptual como desde el de su percepción. Mis trabajos nunca decoran, ilustran o reproducen un lugar. Lo singular de los trabajos hechos para un lugar determinado consiste en que han sido proyectados para un emplazamiento específico, que dependen de él y son inseparables de él. La escala, dimensiones y emplazamiento de las partes de una escultura resultan del análisis de las condiciones ambientales específicas de un contexto dado. El análisis preparatorio de un lugar dado considera no sólo sus propiedades formales, sino también sus características sociales y políticas (...). La reorientación de la percepción y del comportamiento requiere un estudio crítico de la propia forma de aprehender un lugar. Los trabajos referidos a un lugar provocan ante todo un diálogo con el entorno" (31). No obstante, Serra entiende y defiende que las respuestas críticas debe ofrecerlas el artista a título individual, desde su genio, y exclusivamente a través del lenguaje del arte, cuya autonomía protege. No es de extrañar, pues, que, cuando se le acusó de no prestar atención a las necesidades de la comunidad y de "insensibilidad social", replicara contundentemente que "la experiencia del arte es en sí misma una función social".

Determinados artistas revisan no sólo las formas sino también los valores ideológicos que pueden legitimar los monumentos conmemorativos en las sociedades democráticas, esto es, si es posible la conmemoración, y, en todo caso,

qué conmemorar y cómo hacerlo. Un ejemplo paradigmático en la revisión formal del monumento desde esta perspectiva es la planteada por Maya Lin en su célebre *The Vietnam Veterans Memorial*, construido en Washington en 1981. Menos conocida, pero en la misma línea, es también la obra de Stanley Saitowitz *The New England Holocaust Memorial* realizado en 1993. Ambas obras incorporan la participación del público, profundizan en la dimensión arquitectónica de la escultura, “democratizan” el objeto de conmemoración alejándolo del héroe colectivo y crean lugares de identidad y significado para la comunidad.

Progresivamente se consolida el arte público en la escena Norteamericana, favorecido por la NEA. Junto a un importante cuerpo de obras va surgiendo una incipiente literatura crítica sobre la materia y sobre sus implicaciones tanto en lo que concierne a la Administración como a sus relaciones con la ciudadanía. Asimismo, se hace más matizada la noción de arte en emplazamientos públicos. El espacio se lee de manera más rica, interpretando sus adherencias históricas, sociales, urbanas, funcionales... Las propuestas de actuación se conectan con una visualidad que sobrepasa la escultura, incluso entendida en su concepción moderna, asimilando reflexiones, técnicas y comportamientos de otras disciplinas como la arquitectura, la ingeniería, el diseño, el paisajismo... o abordando colaboraciones multidisciplinares en torno a un proyecto compartido, como es el caso de la intervención en *Battery Park City*, en Nueva York. Es el arte vinculado a prácticas cooperativas o colaborativas (arquitectos, urbanistas, paisajistas, artistas, diseñadores...), cada vez más próximo al marco de la cultura del proyecto (que aúna funcionalidad, valores urbanos y estética), a mi juicio, la perspectiva desde la que hoy puede tener algún sentido eficaz el arte en los espacios públicos, complementado con dinámicas de nuevas prácticas democráticas participativas comunitarias que, sin hacer el arte plebiscitario, se integren en el proyecto para enriquecerlo. Y se incorpora al espíritu del encargo la preocupación por la relación de las intervenciones con el público, invitando al diálogo, procurando sensibilizar y educando. A comienzos de los 90, Bert Kubli, programador oficial de la NEA, manifestaba a este respecto: “Lo que ha cambiado recientemente es la necesidad de mantener un diálogo con el público en el espacio público y renovar nuestro punto de vista sobre lo que ha de ser la función del

artista” (32). El conflicto y las respuestas ciudadanas reactivas son consustanciales a este debate. A finales de los 80, tanto el conservadurismo político con respecto al arte moderno, cuanto el reproche de imposición a los artistas por su falta de sensibilidad pública y exceso de formalismo, o la contestación social a determinadas piezas, reflejan algunas de las dificultades con que se encontró el arte público. Su expresión más emblemática la ejemplifica la controversia en torno a *Tilted Arc*, de Richard Serra, instalada en la Plaza Federal de Nueva York, en 1981, y retirada, por las protestas de los usuarios de las oficinas colindantes, tras un largo pleito, en 1989.

La resistencia social, e incluso la hostilidad, a las obras de arte público contemporáneo ha sido favorecida por las prácticas invasivas de numerosos de artistas, que han tomado el espacio público simplemente como una prolongación del museo, desatendiendo el contexto específico y las características, necesidades e intereses de la comunidad. Este comportamiento lo ha reflejado críticamente Jeff Kelley: “Lo que hicieron muchos artistas fue lanzarse en paracaídas a un lugar e invadirlo con una obra. La *site specificity*, de hecho, consistía más bien en la imposición de una especie de zona incorpórea del museo en lo que ya era de antemano un contexto con sus propios significados, es decir, un lugar (*site*)” (33). En nuestro país, los ejemplos son abundantes, marcando la tónica general de lo que ha sido el muy pobre comportamiento del arte público en España, con escasa vocación moderna, sin ambición urbana y ciego socialmente, más próximo a la *plop sculpture* y al *parachutaje* que a prácticas de arte público marcadas por el debate de los problemas urbanos, sociales y espaciales actuales.

Nuevo género de arte público

Para ciertos artistas norteamericanos, la implicación de las obras de arte público con el contexto resultaba insuficiente porque no daba respuesta a uno de los constituyentes centrales del *lugar*: el público. A su juicio, el artista debía mostrarse sensible hacia los asuntos e intereses de la comunidad, más allá de las características físicas del emplazamiento. Les concernía la noción de lugar entendida como “contenido humano”. Amplían, pues, notablemente la contextualidad y enriquecen la noción de espacialidad con capas humanas de tensiones polí-

ticas, económicas, étnicas, sociológicas, históricas, culturales, psicológicas... Su interés se centra en hacer un arte comprometido con la ciudadanía, abordando conflictos sociales: un arte del lugar y de su tiempo, que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en “exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio público en que se manifiesta”, como ha señalado W. J. T. Mitchell (34). De este modo, reformulan las prácticas del arte público alumbrando lo que sus teóricos han denominado *nuevo género de arte público*, y Mitchell prefiere llamar arte público *crítico*, confrontándolo al arte público *utópico* (heredero de las Vanguardias) que, a su juicio, “pretende construir un esfera pública ideal, un *nonsite*, un paisaje imaginario”, aunque reconoce que obras como el *The Vietnam Veterans Memorial*, de Maya Lin se sitúan entre la utopía y la crítica (35).

De una manera sugerente, Jeff Kelley ha establecido la diferencia entre *lugar* y *emplazamiento* ilustrativa para apreciar el desplazamiento del centro de interés de los artistas del nuevo género de arte público en relación con el *site specificity*: “mientras que un emplazamiento representa las propiedades físicas que constituyen un *lugar*: su masa, espacio, luz, duración, localización y procesos materiales, un lugar representa las dimensiones prácticas, vernáculas, psicológicas, sociales, culturales, ceremoniales, étnicas, económicas, políticas e históricas de dicho emplazamiento. Los emplazamientos son como los marcos físicos. Los lugares son lo que llena tales marcos y los hacen funcionar” (36). Lucy R. Lippard ha completado la aproximación de Kelley apuntando que “aunque lugar y hogar no son sinónimos, un lugar tiene siempre algo de hogar dentro de sí. En la frialdad de estos tiempos, el concepto de lugar conserva una cierta calidez” (37).

En los últimos años de la década de los 80 y a comienzos de los 90, este tipo de respuestas artísticas comienza a categorizarse a través de formulaciones críticas. Estaba ya en marcha una nueva dirección de arte público que reorientaba el concepto de lugar, interpretado por Lucy R. Lippard como un “emplazamiento social con un contenido humano”, por lo que reclama “un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas, económicas, políticas...” (38). El arte se conecta, pues, con las problemáticas sociales y estrecha críticamente

sus lazos con la política. El artista, según clasificación de Suzanne Lacy, puede comportarse como experimentador, informador, analista o activista (39).

Estos creadores próximos al modelo de arte público más social, ideológico, político, con voluntad crítica y combativa, de contestación, se expresan a través de gran variedad de soportes: envases, vallas publicitarias, octavillas, rótulos en autobuses, anuncios en prensa, así como performances en la calle con el propósito de fijar la atención de los ciudadanos en denuncias por discriminaciones de raza, sexo, clase social, orientación sexual... Artistas como Suzanne Lacy, Guerrilla Girls, Group Material, Gran Fury... trabajan en esta línea.

Indefinición del término *arte público*

Por arte público se entienden obras y comportamientos estéticos muy distintos. El término arte público carece de una definición concreta. Es vago e impreciso: ¿Consiste el arte público en instalar esculturas ocasionales en los espacios públicos? ¿Es el arte encargado, pagado y propiedad del Estado, en museos y en el exterior? ¿Se trata de decorar plazas y calles con objetos varios de naturaleza creativa? ¿Nos referimos a obras de grandes dimensiones instaladas en lugares públicos al aire libre o cerrados? ¿Es un arte para mayorías? ¿Lo realizan artistas exclusivamente o puede admitir un origen disciplinar plural en el que tomen parte arquitectos, urbanistas, paisajistas, jardineros...? ¿Es un género con límites determinados o se inserta en el proceso de disolución de las fronteras entre las disciplinas: arquitectura-urbanismo-escultura-*land art*-arquitectura del paisaje...? ¿Se trata de una propuesta que debe interpretar y dar respuestas a problemas y necesidades colectivas? ¿Remite a una función social? ¿Arte público son comportamientos creativos que participan en el debate político y social, discutiendo y criticando cuestiones políticas, sociales, culturales y económicas, incluidos los propios sistemas de control de la producción simbólica y de circulación de los procesos de significación y de representación...? ¿Está obligado el arte público a dialogar con el emplazamiento, en tanto que espacio físico y sociocultural o cívico? ¿Puede celebrar valores en el contexto de las democracias occidentales? ¿Qué tipo de valores que no agredan las convicciones de quienes no los comparten? ¿Qué imágenes pueden imponerse en los espacios públicos de una demo-

cracia? ¿Quién está legitimado para decidir qué arte instalar en el espacio de los ciudadanos? ¿Deben tener voz los ciudadanos?... Recogiendo el fondo de estos y otros interrogantes en torno al concepto de arte público, Hal Foster ha señalado, con buen criterio, que “hoy día la idea de significado público es problemática, la posibilidad de una imagen colectiva, insegura”.

Sobre la base de la confusión del término, se han procurado distinciones terminológicas con matices, que, ciertamente, no han hecho mucha fortuna, pero que se convierten en un síntoma del problema: *arte público*, *arte en los espacios públicos*, *arte exterior*, *arte en la calle*, *arte condicionado*, *arte en la esfera pública*, *arte público crítico*...

Harriet Seine, en la introducción de su libro *Contemporary Public Sculpture*, formulaba una duda no menor sobre esta cuestión, añadiendo más interrogación a la interrogación:

“Los problemas endémicos del arte público en una democracia comienzan con su propia definición. ¿Cómo puede ser algo al mismo tiempo público (democrático) y arte (elitista)? ¿Quién es el público? ¿Qué caracteriza hoy el arte o la escultura en relación con este asunto? ¿Qué hace que el arte sea público: su esencia, su forma o su localización?... ¿Debemos debatir sobre la escultura pública en el contexto del arte o del diseño urbano o de ambos a la vez?” (40).

Como hemos señalado, los estudios de arte público distinguen formal y conceptualmente dos líneas genealógicas de arte público. Por un lado, el arte público vinculado a la contextualidad espacial, cuyos orígenes se sitúan en la tradición del minimal. La escultura se vincula al espacio urbano, al entorno, del que recibe la energía y la información que la configuran y al que se incorpora, en teoría, mejorándolo, dándole significación y personalidad. Por otro lado, se identifica un arte público crítico y político, relacionado con comportamientos de los 60 y 70 (conceptual, performance y prácticas feministas de los 70), con múltiples desarrollos en los 80 y 90. Inciden en la esfera pública de opinión, normalmente mediante estéticas e ideologías críticas, e incluyen el activismo. Una clasificación, en fin, que ordena las prácticas artísticas en la esfera pública, pero que no resuelve la cuestión de fondo, y nos estimula, de nuevo, a retomar la pregunta: “¿Qué hace público al arte: su esencia, su forma, su localización...?” Ciertamente, el arte público es algo distinto a la dudosa decoración urbana concretada a través de esculturas autónomas emplazadas, más o

menos azarosamente, en lugares públicos, obras que surgen espontáneamente, como de la nada (esculturas cataplún/ *plop sculpture*), o, al contrario, de una explícita voluntad de celebración del poder. Pues, como Arlene Raven ha sugerido, el arte público “isn't a hero on a horse anymore” (41).

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 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, pues como ha manifestado Armajani: “En una democracia resulta anómalo que se celebren las cosas con monumentos. Una democracia no proporciona héroes porque exige que cada ciudadano participe plenamente en la vida cotidiana y que contribuya al bien público” (42). Bet Figueres se ha aproximado a la arquitectura del paisaje en claves coincidentes con algunos de los criterios expuestos, en una muestra clara de la contigüidad y permeabilidad existente entre las distintas prácticas que concurren en el espacio público, superponiéndose en enriquecedores planos de contaminación: “La arquitectura del paisaje es una disciplina de carácter proyectual cuya finalidad es la adaptación de un entorno físico a unas necesidades sociales. Esta adaptación parte, simultáneamente, del reconocimiento de las características físicas del entorno y del contexto social que lo condiciona, desarrollándose dentro de un proceso global de ordenación y formalización” (43).

El arte público señala un nuevo territorio de confluencias, un espacio que, como ha señalado Antoni Remesar, se sitúa “entre el arte, la arquitectura, el diseño en el contexto de planes de desarrollo o regeneración urbana de las ciudades” (44). Independientemente de los vocabularios y los referentes de cultura visual empleados en las obras, el artista de arte público está emplazado a dialogar con la circunstancia y a leer las inquietudes, conflictos y situaciones sociales, a escuchar e interpretar las huellas culturales y los deseos de la ciudadanía, a atender

a la poética, la trama, las características físicas del espacio y las demandas funcionales, y a ofrecer respuestas eficaces, sensibles, estéticas, significativas, cívicas y democráticas, en el marco plural de la cultura del proyecto.

Las prácticas colaborativas

El arte público reclama un comportamiento marcado por la impureza, por las interferencias. Incorpora funciones, materiales, significados y métodos de otras disciplinas, lo que equivale a cuestionar el ensimismamiento, la autorreferencialidad y el genio del individualismo creador. El patrón del artista convencional –aislado, subjetivo, egocéntrico...- se compeadece mal con las condiciones sociales, cívicas, territoriales y funcionales que competen al arte público. La naturaleza pública de las obras y la invasión del espacio de la ciudadanía obliga a los creadores a superar la mera expresión individual, planteando, en definitiva, la necesidad de reconceptualizar su papel. La multidisciplinariedad, en el marco cohesionador del proyecto urbano participativo, con independencia de la escala de la operación, indican una vía cooperativa que puede ofrecer mayores garantías de éxito y aceptación en las propuestas, aun a riesgo de que la dinámica de cooperación diluya en el conjunto la singularidad de las aportaciones individuales a favor de la obra final. Capacidad creativa, cooperación interdisciplinar, participación ciudadana, coordinación administrativa y cultura del proyecto están llamadas a converger tanto en el planeamiento urbano como en las acciones de recualificación, de modo que la polivalencia y el potencial creativo de los equipos equilibren y enriquezcan las respuestas en el diseño de espacios públicos, superando la dinámica convencional de incluir piezas en espacios asignados, por lo general sin identidad ni significado.

En su pluralidad de formas, el arte público vinculado a las operaciones urbanas, parece reclamar la construcción de una nueva sensibilidad disciplinar, la aplicación de una renovada metodología rigurosa y participativa, que supere los resultados de la capacidad individual, tanto técnica como artística (sin despreciar sus aportes) en el dominio público de la ciudadanía. El recelo existente entre artistas y técnicos o entre creadores de distinto perfil (escultores, diseñadores, paisajistas, jardineros...) ha arrojado un balance tan negativo como la propia indefinición (y función) del arte público o la la-

mentable falta de criterio y de vocación patrimonializadora de los representantes políticos con responsabilidades en la Administración, entregados, como mucho, a dudosas políticas de ornato y embellecimiento. La desprogramada y oportunista política de encargos de los comitentes públicos en nuestro país, su inconsistencia e incoherencia urbanística y estética, son merecedoras de una severa crítica por los malos resultados que han arrojado. Arquitectos, artistas, urbanistas, paisajistas, diseñadores e ingenieros, entre otros, están obligados a revisar sus prácticas profesionales, y a trabajar conjuntamente entre sí y con comitentes y ciudadanos de la comunidad implicada para contribuir a rescatar los espacios públicos de su anonimato, su insignificancia y carencia de dignidad cívica y urbana.

El edificio Weisner de Arte y Tecnología (1985) ubicado en el Instituto de Tecnología de Massachusetts (Cambridge) es una referencia clásica de las prácticas colaborativas con buen resultado. Asimismo, el controvertido *Battery Park City* de Nueva York constituye un notable ejemplo de actuación urbana integral (urbanismo, diseño, jardinería, mobiliario, arte público...) en un área sensible de la ciudad (ganada al río Hudson, con un relleno de 92 acres finalizado en 1976, del que una milla y cuarto se dedica a actuaciones de arte público, a partir de 1981) ofreciendo resultados de paisajismo urbano y arte público reseñables; entre otros artistas, intervienen Mary Miss, Scott Burton, Ned Smyth, R. M. Fischer y Richard Artschwager (45).

Arte público y tejido urbano

“La escultura no puede ser por más tiempo un objeto colocado en el centro de un espacio público; en su lugar, el espacio público se ha convertido en el sujeto, y de este modo en la parte central, de la escultura”, ha escrito Michel North (46). Aunque sea demasiado frecuente, la escultura en la ciudad no puede convertirse en una viñeta, en la ilustración de un texto urbano con el que nada o muy poco tiene en común, cuyo contenido ni ha leído ni ha interpretado. El diálogo espacial que entabla el arte público es también social y político. En el dominio de la ciudad, el artista está emplazado a provocar interacciones entre sus propuestas, el espacio urbano y el espacio cívico. E incluso a generar un vocabulario con vocación urbana crítica, en la línea que ha señalado Rosalyn Deutsche

(1988), decantándose por “liberar el arte público de su gueto limitado por los parámetros del discurso estético, incluso del discurso estético crítico, y resituarlo, al menos parcialmente, en el marco del discurso urbano crítico” (47).

Propuestas como la citada de Battery Park o las diversas intervenciones ejecutadas por Siah Armajani en Minneapolis (puente, paso cubierto, jardines, belvederes...), siempre con voluntad de congregarse, poner en contacto gente y proponer solucionar a problemas de la vida cotidiana, constituyen experiencias sólidas que contrastan la capacidad del arte público para articular respuestas urbanas, conferir significados estéticos y funcionales al contexto local y cargarlo de especificidad e, incluso, expresar discursos sociales y políticos críticos. En otra escala, un artista como Scott Burton ha dedicado su carrera al diseño funcional, y Andrea Zittel se ocupa de dar respuestas al mobiliario doméstico.

El arte en la esfera pública es compatible con satisfacer necesidades prácticas y específicas de las comunidades (diseñar equipamientos, señalética, pavimentación, ajardinamiento, alumbrado, mobiliario...), cargarse de función social, vincularse con las tensiones urbanas, crear lugares de la ciudadanía, asumir la eficiencia ecológica y abordar sus planteamientos en el marco de discursos urbanos y culturales críticos. Porque, en su ámbito de ocupación, el arte público explora y da respuesta al entramado físico, social y emocional colectivo. Los espacios abiertos públicos poseen un gran carácter simbólico y complementan la habitabilidad del medio doméstico. Los ciudadanos excluidos y los más desfavorecidos desde siempre han tenido en calles y plazas una extensión de la casa, cuando no su residencia habitual (48). La implicación social del arte público es ineludible. En este contexto, la mediación del arte (Armajani ha subrayado el valor del “arte como mediación”) se ofrece como un instrumento valioso para actuar en la ciudad. Pero sobre él no recaen las responsabilidades que son propias de la arquitectura y el urbanismo, cuyas deficiencias no puede ni debe suplir.

Arte público, ciudadanía y democracia

La unión entre arte y vida es un propósito noble (fue ambición de la Vanguardia) que puede formalizarse mediante contenidos y formas muy diversas. El arte público se relaciona con

el arte y, de un modo muy especial, se relaciona con la vida, porque hace del público parte de la obra y se reconoce en la misión de proporcionar la oportunidad de una experiencia colectiva. Además de atender al entorno visual y urbano, contrae relación con el contexto social, cuya gramática lee e interpreta, con el propósito de cuestionar, subrayar y discutir situaciones o de dar respuestas estéticas eficaces a las necesidades de los ciudadanos.

El arte público en las democracias debe ser proclive a interrelacionarse activamente con los ciudadanos y a incluirles en el sistema de funcionamiento de sus propuestas. De esta forma, la ciudadanía se convierte en parte de la obra, en asunto de la intervención, que adquiere todo su alcance y significado en una relación sinérgica de carácter sociocultural. El público es parte determinante de la experiencia espacial que procura el arte público. Y no se trata sólo de interpretar el arte público en el escenario de las estéticas de la recepción o de apelar a los ciudadanos para procurar mover su voluntad hacia la aceptación de las intervenciones en la esfera pública, sino de respetar sus derechos de ciudadanía y encauzar la participación y la democracia.

No obstante, más allá de la abstracción generalista del público, ha de reconocerse la existencia de públicos muy variados simultáneos, una realidad que aporta un escenario de conflicto y de problematización permanente. La dimensión cívica del arte público y la condición de ciudadano del propio artista se sitúan al comienzo de cualquier proceso de este tipo de prácticas en el contexto de la democracia. Plantear el problema de la ciudad y del arte público es también plantearse el problema de la cultura urbana porque el arte público, en cualquiera de sus vertientes es un arte político, del mismo modo que es un acto de alcance político la instalación de una escultura en cualquier calle o plaza.

En ocasiones, recordamos con nostalgia que hubo un tiempo en que pensar incluía la posibilidad de formular metas sociales vinculadas a la justicia social y a la propia felicidad individual y colectiva. Pensar significaba también soñar con cambiar el estado de las cosas. Hoy, sin embargo, me temo que el mercado vende el problema con la solución incorporada. Pero, asimismo, plantear el problema de la ciudad y del arte público es también plantearse el problema del arte en el contexto de la esfera pública, pues como ha señalado con acierto John

Beardsley, “lo que es bueno para el arte público y los espacios públicos no tiene que ser bueno necesariamente para el arte” (49). Sin duda, una contradicción apasionante.

Valor de la escultura pública en nuestro tiempo. Siah Armajani

Citaré, para concluir, algunas de las ideas que Siah Armajani ha incluido en su ideario de arte público, de cuya reelaboración se ocupa desde hace décadas (*Manifiesto. La escultura pública/ El arte público en el contexto de la democracia norteamericana*). En mi opinión, plantean sintéticamente, de manera oportuna y lúcida, algunas cuestiones mayores que competen al arte público en nuestro tiempo (50).

-“¿Qué es el 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 el bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empujada e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público (...).

-“(...) Las dimensiones éticas del arte sólo pueden restablecerse a través de una nueva relación con un público no especializado. El público no especializado es aquél que no está en la mesa. La escultura pública pretende ‘desmitificar’ el acto creativo. El arte público no es arte en espacios públicos. Hay quien desea colocar arte ‘allí’ y ‘aquí’. Otros pretenden construir, hacer el ‘aquí’ y el ‘allí’. Lo primero se llama ‘arte en espacio público’. A lo segundo se le llama ‘arte público’.

-“El arte público es mediación. Sin mediación el arte público carece de valor. La mediación convierte al espacio en algo sociable, dándole forma y atrayendo la atención de sus usuarios hacia el contexto, más amplio, de la vida, de la gente, de la calle y de la ciudad. Esto significa que el arte público debería ser una parte de la vida, y no un fin en sí mismo.

-“El espacio público siempre es político, y el arte público siempre está predispuesto a la política.

-“En general, la escultura pública no per-

tenece a un estilo particular ni a una ideología determinada. La acción en las situaciones concretas es lo que confiere un carácter determinado a la escultura pública.

-“La escultura pública tiene una cierta función social. Se ha desplazado desde la escultura a gran escala, exterior y específica al emplazamiento, hacia la escultura de contenido social.

-“La escultura pública cree que la cultura debe poseer una identidad geográfica y que el concepto de región debe entenderse como un término de valor (...).

-“La escultura pública no es tan sólo una creación artística sino una producción social y cultural basada en necesidades concretas.

-“La escultura pública es una producción en colaboración. Otras personas además del artista comparten la responsabilidad de la obra. Atribuir todo el mérito sólo al artista es engañoso y erróneo.

-“No nos relacionamos con la escultura pública como un objeto situado entre cuatro paredes en un sentido espacial, sino como un instrumento para la actividad.

-“La escultura pública no debe intimidar, asaltar ni controlar al público. Debe favorecer al lugar donde se encuentra.”

NOTAS

1. José Manuel Naredo, “Ciudades y crisis de civilización”, en *Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada*, abril-junio 2000, n.º 119: *Ciudades habitables y solidarias*, Cáritas Española, p. 24.

1. José Manuel Naredo, *artículo citado*, pp. 19-20.

2. José Manuel Naredo, *art. cit.*, p. 27

3. Julio Alguacil, “Ciudad, ciudadanía y democracia urbana”, en *Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada*, abril-junio 2000, n.º 119: *Ciudades habitables y solidarias*, Cáritas Española, p. 165.

4. Julio Alguacil, *art. cit.*, p. 157.

5. Concha Demenche Morón, “La ciudad, paradigma de la nueva crisis. Madrid como ejemplo”, en *Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada*, abril-junio 2000, n.º 119: *Ciudades habitables y solidarias*, Cáritas Española, p. 42.

6. Sigo aquí el clarificador artículo de Manuel Saravia Madrigal “El planeamiento urbano, otra vez en crisis”, recogido en *El malestar urbano en la gran ciudad*, Madrid, Talasa Ediciones-Fundación COAM, 1998. Las citas y referencias a otros autores proceden también del mismo lugar.

7. Juan Luis de las Rivas, “La naturaleza en la ciudad-región: paisaje, artificio y lugar”, en *El paisaje. Actas. Arte y Naturaleza*, Huesca, Diputación de Huesca, 1996, pp.

199-200.

8. Juan Luis de las Rivas, *ibid.*

9. Idea desarrollada por Joaquín Sabaté en la conferencia "Patrimonio, turismo, infraestructuras y ordenación del territorio", pronunciada en la Fundación César Manrique el 8 de octubre de 2001, dentro del espacio de reflexión "Fronteras y direcciones del progreso".

10. Michael North, "The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament", en VV. AA, *Art and the Public Sphere*, (W.J.T. Mitchell, ed.), Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 9.

11. *Ibid.* El artículo de Rosalind Krauss fue publicado en el número 8 de *October*, primavera de 1979. Para la traducción española véase Rogelio López Cuenca, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996. En las páginas 289-303 puede leerse el ensayo "La escultura en el campo expandido", de donde tomo la traducción de la cita.

12. Vid. Michel North, *artículo citado*, pp. 11-14.

14. Rosalind Krauss, "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 293.

15. Rosalind Krauss, *art. cit.*, p. 296.

16. Rosalind Krauss, *art. cit.*, p. 300.

17. Rosalind Krauss, *art. cit.*, pp. 292-293.

18. Javier Madreuelo, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor Distribuciones, 1994, p. 21.

19. Vid. Javier Maderuelo, "Desbordamiento de los límites de la escultura", en *opus cit.*, pp. 15-33.

20. Javier Maderuelo, *opus cit.*, p. 23.

21. Vid. Javier Maderuelo, *El espacio raptado*, Madrid, Mondadori, 1990.

22. Citado por Antonuio Remesar en "Repensar el paisaje desde el río", en *Arte público. Actas. Arte y Naturaleza*. Huesca 1999, Huesca, Diputación de Huesca, 2000, p. 207. La fuente de Remesar es A. Noguchi, *Sculptor's World*, N.Y., Harper and Row, 1968, p. 40.

23. Rogelio López Cuenca, en *El Cultural*, entrevista de Paula Achiaga, 2.5.2001, p. 35.

24. Vid. Paloma Blanco, "Explorando el terreno", en VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 23-50. El ensayo de Paloma Blanco es una magnífica aproximación al arte público vinculado al contexto espacial y a las prácticas de arte crítico en el ámbito norteamericano. En conjunto, todo el volumen es de gran interés para el tema tratado aquí y pone al alcance del lector español textos críticos norteamericanos clásicos sobre los discursos y prácticas artísticas y políticas desarrolladas en la esfera pública.

25. Vid. Mónica Gener, "Arte en lugares públicos", en *Cimal. Arte internacional*, 2ª etapa, n.º 54: Arte público, 2001, pp. 46-49.

26. Para el funcionamiento de las agencias en Estados Unidos puede consultarse el artículo de Esther Pizarro "Administración y regulación del arte público: agencias (el modelo estadounidense)", en *Cimal. Arte internacional*, 2ª etapa, n.º 54: Arte público, 2001, pp. 41-45.

27. Esther Pizarro, *art. cit.*

28. Paloma Blanco, *art. cit.*, p. 26.

29. Paloma Blanco, *art. cit.*, p. 27.

30. *Ibid.* Blanco cita y sigue a Mary Jane Jacobs, "Outside the Loop", en *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*, Seattle, Bay Press, 1995.

31. Catálogo *Serra*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1992, pp. 48-49.

32. Paloma Blanco, *art. cit.*, p. 28.

33. Citado por Paloma Blanco, *art. cit.*, p. 29.

34. W. J. T. Mitchell, "Introduction: Utopia and Critique", en VV. AA, *Art and the Public Sphere*, (W.J.T. Mitchell, ed.), Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 3.

35. *Ibid.*

36. Citado por Paloma Blaco, *art. cit.*, p. 32. La cita procede de Jeff Kelley, "Common Work", en VV. AA. (Suzanne Lacy (ed.)), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995, p. 142.

37. Lucy R. Lippard, "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar", en VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa, opus cit.*, p. 54.

38. Paloma Blanco, *art. cit.*, p. 31. Vid. Lucy R. Lippard, *art. cit.*, en el que expone este punto de vista.

39. Vid. Suzanne Lacy, "Debated Territory: Toward a Critical Lenguaje for Public Art", en *Mapping the Terrain. New Genre Public Art, opus cit.*, pp. 171-185. Paloma Blanco resume los argumentos de Lacy en *artículo citado*, pp. 32-36.

40. Citado por Antonio Remesar, *art. cit.*, p. 194.

41. Citado por W. J. T. Mitchell, *art. cit.*, p. 2.

42. Cito por la última revisión que conozco de su *Manifiesto* (inédita), preparada por Siah Armajani para la exposición *Siah Armajani* en la Fundación César Manrique, junio-septiembre 2000.

43. Bet Figueres, "Arquitectura del paisaje y calidad de vida", en *Textos de paisajismo. I Jornadas Internacionales. Urbanismo, Paisajismo y Medio Ambiente*, Reus, Ediciones de Horticultura/Fundación "la Caixa", 1994, p. 15.

44. Antonio Remesar, *art. cit.*, p. 196.

45. Vid. John Beardsley, *Earthworks and beyonds. Contemporary Art in Lndscape*, New York, Abbeville Press, 1989, pp. 148-156

46. Michael North, "The Public as Sculpture", en VV. AA, *Art and the Public Sphere, opus cit.*, p. 16.

47. Citada por Nancy Princenthal, "Excepciones a la norma: arte público urbano reciente", en el catálogo *Poéticas del lugar. Arte público en España*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2001, p. 44. La fuente original es Rosalyn Deutsche, "Uneven Development: Public Art in New York City", en *October*, invierno de 1988, p. 18.

48. Vid. Alberto García Espuche, "The re-conquest of public space", *Topos*, n.º 33, diciembre 2000, pp. 90-91.

49. John Beardsley, *Earthworks and beyonds. Contemporary Art in Lndscape*, New York, Abbeville Press, 1989, p. 155.

50. Cito la última revisión que conozco de su *Manifiesto* (no publicada), realizada por Armajani para la exposición *Siah Armajani*, Fundación César Manrique, junio-septiembre 2000. Otras versiones pueden consultarse en Siah Armajani, *Espacios de lectura/Reading Spaces*, Barcelona, MACBA, 1995; y en el catálogo *Siah Armajani*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, septiembre 1999-enero 2000.