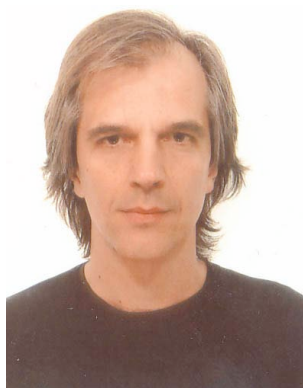


Arte y contextos de acción en el espacio público



Alfredo Palacios Garrido

Profesor de Didáctica de la Expresión Plástica.

E.U. Cardenal Cisneros. UAH

alfredo.palacios@cardenalcisneros.es

Resumen

En este artículo se analizan algunas de las formas en las que el arte se ha ocupado de los problemas de las ciudades en las tres últimas décadas. El arte activista de los años setenta y ochenta en EEUU criticaba las políticas sociales y económicas respecto al problema de la vivienda y la pobreza. Ha existido también un arte que ha desarrollado mecanismos de apropiación creativa de la ciudad basados en la estrategia del juego. Desde mediados de los 90, el arte público ha ido derivando a propuestas que buscan preferentemente la creatividad frente a la denuncia o la crítica. En conexión con los planteamientos de un urbanismo más participativo y de un debate creciente sobre la problemática del espacio público en las ciudades actuales, las prácticas del nuevo arte público o arte comunitario, buscan implicar a la ciudadanía y trabajar con las personas en la resolución de conflictos o en nuevos enfoques creativos que tienen que ver con la dimensión de las interacciones sociales en el espacio público.

Palabras clave

Arte público - Ciudad – Comunidad - Espacio público – Creatividad - Participación

Abstract

This article analyzes some of the ways artists have dealt with problems in cities for the last three decades. Activist art of the 70's and 80's in the U.S. criticized social and economic policies regarding housing and poverty in large urban areas. There has even been an art form that has developed mechanisms of creative appropriation from the city, based on gaming strategies. From the mid 90's public art has resulted in proposals that prefer to seek creativity as opposed to condemnation or criticism. In connection with a more participative urbanism approach and a growing debate related to the problematic of public spaces in today cities, new public or community art practices, look to involve citizens and work with people in resolving conflicts or in focusing on new, creative methods that primarily have to do with the dimensions of social interactions in public spaces.

Key Words

Public Art-City- Public Space-Community-Creativity-Participation

1. Introducción

Desde hace varias décadas una parte importante de las prácticas en relación con el arte público están aportando nuevas ideas sobre cómo vivir la ciudad, están fomentando un debate crítico, pero sobre todo creativo acerca de nuevas formas de mirar, entender, usar o compartir el espacio público. Es interesante observar cómo, frente a las posturas más críticas y que podríamos calificar “de resistencia”, que mantuvieron los artistas en los años 80 en relación a los problemas sociales y urbanísticos de las ciudades, encontramos ahora como prioritarias otras actitudes que buscan, sin abandonar una crítica implícita evidente, generar soluciones creativas a algunos de los problemas derivados de la actual vida urbana. En ese sentido el rol del artista ha cambiado y con él, el papel del arte en este contexto social. En este artículo trazamos líneas y establecemos puentes para unir ideas y artistas desde los años 80 hasta ahora, y exploramos las formas en las que, en estas tres últimas décadas, se ha ido replanteando la pregunta ¿Cómo responde el arte a los problemas de las ciudades?

2. Espacios de intercambio

En la pasada edición de Madrid Abierto 2010, el certamen de arte público que se desarrolla cada dos años en las calles de Madrid, la artista Lisa Cheung presentó una propuesta llamada Huert-o-bus. Se trataba de un camión, reconvertido en invernadero móvil, cuyas paredes fueron sustituidas por unas cristaleras de colores que dejaban pasar la luz a su interior. Un interior convertido en un espacio diáfano, que, además de estantes y lugares para colocar plantas, contenía una pequeña biblioteca, herramientas de jardinería, algunos asientos, así como una pequeña cocina en dónde hacer café y una

toma de agua para el riego proveniente de un depósito incorporado. Un día fijo a la semana durante todo el mes de febrero, el camión se desplazaba cada día a un barrio madrileño diferente y pasaba el día estacionado en una plaza representativa. Los vecinos eran invitados a acercarse al invernadero móvil, a elegir alguna de las muchas semillas que en él se ofrecían y a plantarla en un semillero. Las semanas siguientes cuando el camión regresaba a la misma plaza, esas mismas personas podían comprobar cómo evolucionaban sus semillas, regarlas, abonarlas, intercambiarlas con sus vecinos y finalmente, al concluir el mes, llevarse las plantas ya crecidas a sus casas. Durante esos días, estas personas, además de colaborar en el cultivo de sus semillas, han hablado con la artista y con sus vecinos, han intercambiado plantas, ideas y recuerdos y se han creado momentos de relación que de otra manera, quizás no se hubiesen producido.

Estando presente en algunos de esos momentos he podido comprobar cómo la situación generaba unos momentos de intenso intercambio. Las personas mayores que se acercaban, algo extrañadas al principio y luego acogiendo la idea con gran agrado, han conectado de forma inmediata con sus recuerdos de infancia. Habiendo llegado muchas de ellas a Madrid en los años sesenta, proviniendo en muchos casos de entornos rurales, han rescatado sus conocimientos sobre cómo se cultivaban determinadas plantas en sus lugares de origen, conocimientos que han compartido con el resto de personas. Dependiendo de los barrios y los momentos la mezcla ha podido ser bastante heterogénea: mayores, inmigrantes, niños, personas de cualquier edad interesadas en la agricultura ecológica y los huertos urbanos o simplemente en las plantas.

En la idea de la artista estaba la referencia a la creación de los huertos comunitarios urbanos en una tradición que se remonta a las épocas de escasez tras la

Segunda Guerra Mundial en algunos países europeos. Actualmente, con el auge de los planteamientos ecológicos y el interés por controlar de manera más efectiva aquello que comemos y con la intención de llevar formas de vida más respetuosas con el medio ambiente, los huertos urbanos han cobrado un renovado interés en muchos lugares. Dentro de la lógica temporal y efímera del certamen de Madrid Abierto, el huerto móvil se ha convertido en una metáfora de ese huerto estable en el espacio urbano.



**Imagen 1: Huert-o-bus una plaza de Lavapiés.
Foto: Alfredo Palacios**



**Imagen 2: Grupo de estudiantes con la artista Lisa Cheung en el Huert-o-bus.
Foto: Alfredo Palacios**

No es difícil ver el potencial de esta actividad como generadora de ideas para la discusión sobre la creación de un huerto comunal ¿Puede haber propiciado la propuesta de Lisa Cheung un momento de discusión e intercambio en el cual algunos de esos vecinos hayan comenzado a hablar sobre la posibilidad de poner en marcha un huerto urbano en algún espacio infrutilizado del entorno? ¿No sería interesante y fructífera la mezcla de energías y saberes de los más jóvenes con los más mayores o los inmigrantes para sacar adelante un objetivo común? Multitud de experiencias similares están

demostrando que los huertos urbanos funcionan, que las personas que se implican en ellos obtienen, además de alimentos, un estrechamiento de los lazos de convivencia vecinal y que rara vez esos huertos se convierten en objeto de vandalismo.

Pero, más allá del objetivo de la creación del huerto ¿no es ya de por sí interesante ese espacio que se ha generado de forma temporal en el cual los distintos vecinos de un mismo barrio han tenido la oportunidad de escuchar los recuerdos o las ideas de los otros y de colaborar y ayudarse entre sí?

Nos detendremos ahora en otro de los proyectos presentados en este mismo certamen de Madrid Abierto. Se llamaba “Hucha de deseos: ¡todos somos un barrio, movilízate!”. La artista Susanne Bosch creó un objeto-escultura-punto de encuentro, en el barrio de la Latina de Madrid con un objetivo: recolectar las pesetas que los vecinos pudieran tener aún olvidadas en sus casas para reinvertirlas en el bien del barrio. Una vez terminado este tiempo, la cantidad de pesetas obtenidas debería invertirse en algo que fuese decidido por los propios vecinos, de ahí el título de la obra, en función de deseos, necesidades, o demandas puestas en común por las personas del barrio.

Durante el tiempo que ha durado el proyecto se han ido recogiendo esos deseos manifestados por los habitantes de La Latina mediante un mecanismo de grabación incorporado a la escultura-contenedor. Simultáneamente, cada semana, esos deseos eran escritos con tiza en el suelo del Paseo de la Castellana para dar así más visibilidad a la voz de los vecinos del barrio. Una vez terminado el tiempo y obtenido el cambio en euros, los vecinos fueron convocados, el último sábado de febrero, a una jornada abierta durante

la cual se trabajó durante todo el día de forma organizada para sacar adelante un proceso participativo y consensuado de toma de decisiones sobre el destino del dinero recogido.

De manera similar al primer proyecto descrito, más allá del beneficio material concreto obtenido para el barrio, en este caso, el mayor beneficio, tal y como lo entiende la artista es la creación de una situación en la cual una serie de personas que comparten el espacio en el que viven, el barrio, se movilizan para sacar adelante un proyecto común. Durante este recorrido se ha pasado por diversas fases que culminan en una decisión conjunta de cómo invertir ese dinero en el beneficio de su barrio. Puede que en ese proceso, algunas de las personas que han participado en este proyecto hayan cambiado su percepción del barrio o de sus vecinos.



Imagen 3: Hucha de los deseos de Susanne Bosch.
Foto: María Molina



Imagen 4: Deseos de los vecinos de la Latina escritos en el pavimento del paseo de la Castellana.
Foto: Alfredo Palacios

En estos dos proyectos las artistas han pretendido intervenir de forma directa en las formas de vivir y experimentar la ciudad por parte de los ciudadanos y buscar mecanismos

de acción para provocar cambios que puedan mejorar la vida de los vecinos. De alguna manera están propiciando procesos que en principio deberían ser promovidos por las instituciones locales. Es evidente que Madrid no es una ciudad que se distinga por la receptividad de sus gobernantes para propiciar actividades que, como en el caso de los huertos urbanos, generen nuevos usos del espacio público, más dinámicos y creativos, alejados de los usos estandarizados, legislados y burocratizados en los lentos procesos de planificación de la ciudad y planes generales. Nuevos usos que además propicien no la especulación ni el enriquecimiento de unos pocos sino el intercambio y la interacción vecinal. De la misma forma, un sistema para escuchar las ideas, los deseos o las voces de los vecinos de un barrio y que haga posible de manera casi inmediata la materialización de esos deseos, por modestos que sean, se enfrenta, en un evidente contraste, a las escasas y poco funcionales estructuras participativas de nuestros ayuntamientos.

3. Estéticas de la resistencia

La artista Martha Rosler se preguntaba a finales de los años ochenta:

¿En qué modo se implican los artistas en dar forma a la imagen y al modelo viviente de la ciudad?(...)¿Cómo responden ante los problemas de vida ciudadana y ante la carencia de vivienda en que están implicados, si dejamos a un lado su participación en proyectos patrocinados por las mismas inmobiliarias?

(Rosler, 2001:191)

Estas preguntas encauzaban la línea principal de unas reflexiones en torno al proyecto *If you lived here*, realizado en el año 89 en el que la artista desarrolló una

propuesta expositiva crítica y procesual en torno al problema de los sin techo y de toda la situación asociada a la vivienda, la pobreza y el desarraigo social en el Nueva York de los años ochenta. Los problemas de la ciudad americana en esas décadas estaban relacionados sobre todo con las profundas transformaciones urbanas causadas por la especulación a gran escala con la vivienda, y por actuaciones urbanísticas muy destructivas que, guiadas por una errónea interpretación de la idea del progreso, no tuvieron en cuenta los tejidos sociales y humanos de los barrios. Marshall Berman relata de forma magistral en su libro *Todo lo sólido se devanece en el aire* (Berman, 1988) el nacimiento de esas acciones “modernizadoras”, como las llevadas a cabo por el urbanista Robert Moses en el Bronx, en los años 50 y 60, y los efectos devastadores que tuvieron sobre la vida del barrio. Las políticas urbanísticas y los movimientos especulativos asociados a la vivienda transformaron la fisonomía y la vida de barrios enteros y propiciaron la aparición de grandes extensiones de territorio urbano con un fuerte deterioro social y fenómenos como la *gentrificación*, por el cual los habitantes originarios de los barrios humildes u obreros fueron desplazados hacia la periferia por clases medias altas que ocuparon el barrio favorecidos por dichas políticas urbanísticas.

Una serie de artistas como Martha Rosler, Camilo Vergara, Krzysztof Wodiczko, Hans Haake, etc., trataron de reflejar en sus obras las consecuencias de esas transformaciones y de movilizar la conciencia ciudadana ante estos problemas (Candela, 2007). En los años setenta, la idea de un arte comprometido, implicado con su contexto social y que respondiese de alguna manera a las problemáticas de su entorno, estaba en la mente de estos artistas y los de su generación. Sustituía a la concepción de la obra de arte como objeto autónomo cuya significación dependía exclusivamente de las relaciones formales internas, tal como habían defendido críticos como Clement Greenberg dentro de

los cánones de la estética modernista. En este caso el significado de la obra aparece precisamente en su relación con el contexto y con el modo en que la obra se presenta. Estrategias formales derivadas del arte conceptual o de la fotografía documental fueron utilizadas como recursos de un posicionamiento “activista” en el que a menudo se negaba casi totalmente la intencionalidad estética de las obras en pro de la consecución de un efecto sobre la audiencia. En el caso de Martha Rosler, la artista se interroga por la responsabilidad del artista hacia su comunidad y se pregunta por la posibilidad de cambiar la representación de la vida urbana, por la necesidad de visibilizar a través de la imagen la auténtica realidad de las ciudades norteamericanas, desafiando las imágenes estereotipadas existentes que trataban de extender una imagen de los necesitados más ajustada a la retórica neoliberal. A través del uso de la imagen, en el formato del documental, podrían elaborar “contra-representaciones de la ciudad” y reivindicar así el “valor político de la imagen y la idea” (Rosler, 2001). Rosler, Wodiczko o Vergara, usaron la imagen fotográfica y el vídeo en diferentes registros, pero con la intención de confrontarse a la imagen oficial y de generar una alternativa al discurso visual del poder político y económico. En el caso de Wodiczko, el artista incluso ideó y desarrolló, a principios de los noventa, un prototipo de vehículo para personas sin hogar, que servía a la vez para transportar las pertenencias y para proporcionar cobijo y un lugar donde dormir o descansar. La exposición citada, *If you lived here*, se concibió, no obstante, como algo más que una exposición fotográfica. Se diseñó como un evento múltiple, con exposiciones simultáneas, información, mesas redondas y debates públicos entre artistas, personas de la comunidad y cualquier personas que se sintiese implicada. Al actuar sobre el dispositivo tradicional de exhibición se pretendía también terminar con la separación ilusoria entre espectador y obra de arte mediante la ruptura de la visión pretendidamente desinteresada y la necesaria toma de partido de la audiencia. Es decir, el artista pretendía ir más allá de

la mera generación de imágenes para actuar de manera más directa en la esfera pública, generando un debate sociopolítico.

Retornando a las preguntas que se hacía Martha Rosler podemos documentar varias décadas de un posicionamiento activo del mundo del arte ante las cuestiones urbanas. En las décadas de los setenta y ochenta en Nueva York encontramos numerosos ejemplos de lo que se puede denominar una “estética de la resistencia” (Candela, 2007), un posicionamiento crítico del arte y una implicación de los artistas en la denuncia de estas situaciones, con un acercamiento a la problemática de las distintas comunidades o grupos sociales. Sus obras se desarrollaron sobre el sustrato ideológico de teóricos críticos del urbanismo y la vida social urbana, la mayoría de ellos marxistas como Henry Lefebvre, David Harvey, Michel de Certeau, etc. El debate sobre “el derecho a la ciudad” y a la recuperación del espacio público y la vida urbana que estaba siendo puesto en peligro por las políticas de planificación y los intereses económicos, especulativos, o de control social, se enriqueció desde visiones cercanas al urbanismo, la sociología y por supuesto, al arte.

Pero no todas las propuestas incidían en el terreno de la crítica visual, hubo también prácticas que incidían directamente en la esfera de la experiencia y la vivencia física de la ciudad. A finales de los sesenta Guy Debord y el situacionismo proponían una relectura crítica pero a la vez enormemente creativa de la experiencia de los espacios urbanos como escenarios de la libertad y de una aventura vital. Ante los usos codificados, funcionalistas y controlados del espacio público, situacionistas y otros movimientos que les antecedieron o los sucedieron en esa dirección: Surrealismo, Dadaísmo, Fluxus, el grupo Stalker, Reclaim the Street, etc., han ofrecido, desde distintos enfoques, una visión renovada de la ciudad, una invitación directa a tomar sus calles y un redescubrimiento de

los espacios marginales, aquellos que escapan a la mirada, los descampados, los escondites, lugares donde pueden suceder los encuentros fortuitos, las situaciones inesperadas, en definitiva, donde puede acontecer el juego. Para Manuel Delgado (2007) la clave de esta apropiación creativa de la ciudad está en ser capaces de “restaurar una experiencia infantil de lo urbano” (Delgado, 2007:266). De ahí también la reivindicación de la calle como el espacio de los juegos infantiles y del espacio público como espacio del acontecimiento.

La crítica implícita en estas acciones es una crítica a lo construido, lo diseñado, lo planificado, lo controlado, al espacio concebido por el urbanista, el diseñador y los intereses del promotor inmobiliario. Frente a esto se plantea una actitud creativa que nos lleva a redescubrir otra ciudad, la “no ciudad” en palabras también de Delgado (2003), la ciudad viva, la ciudad nómada, la ciudad del movimiento, del desplazamiento, del transeúnte, de todo lo que no es fijo, todo lo que es cambiante. Si artistas como Rosler o Wodiczko se preocupaban de denunciar situaciones injustas y de responder a una imagen estereotipada elaborada desde el discurso dominante, en este otro caso los artistas se centran en las condiciones de la experiencia de la ciudad y, proponiendo nuevas formas de percibir, experimentar y vivir los espacios urbanos, nos ayudan a imaginar otras ciudades posibles.

4. Estéticas de la negociación

A partir de la segunda mitad de los años noventa, la búsqueda de respuestas a la pregunta ¿Cómo responden los artistas a los problemas de la vida ciudadana? ha conducido a los artistas al diseño de modos de acción que pretenden ser más efectivos sobre los problemas concretos de la ciudad y ha desplazado el énfasis de la crítica y la denuncia a la búsqueda de soluciones creativas. Al mismo tiempo han adoptado como *modus operandi*, la participación o colaboración de la audiencia en la creación de la obra, cuando no la correspondencia directa entre el trabajo con la audiencia y la esencia de la obra. La cualidad participativa de estas propuestas no es ajena a la misma cualidad presente en los nuevos modelos de urbanismo participativo que han venido tomando cada vez más fuerza en las últimas décadas y que reclaman que la toma de decisiones en la ciudad se conciba como un proyecto colectivo e interdisciplinar que recoja las experiencias y las ideas de los ciudadanos. Las obras artísticas del nuevo arte público, alejada de concepciones puramente formales o esteticistas, devienen esencialmente procesuales y saltan al contexto social con voluntad de promover un beneficio comunitario y social. Se trata de una forma de creatividad al servicio de la ciudadanía.

Estas prácticas colaborativas participan de las características de lo que se ha llamado arte comunitario, dialógico (Kester, 2004), relacional (Borriaud, 2007) o arte público de nuevo género (Lacy, 1995). Tienen su origen también en los planteamientos que en los años setenta integraron dos tendencias clave: en primer lugar la idea de que el significado del arte debe encontrarse en el contexto (físico o social) y no en el objeto autónomo y el nuevo interés por el público y por las formas de implicarlo en la obra (Palacios, 2009). Con respecto a la primera idea, ya hemos visto en el caso de los artistas

antes citados, esa intencionalidad del artista por referir su obra al contexto social cercano, que promovió en muchos casos la relación artista-comunidad y generó un movimiento de artistas que se alejaron voluntariamente de planteamientos elitistas y del ámbito de la galería y el museo y eligieron vincular su trabajo a grupos sociales desfavorecidos y sus necesidades. En relación con la participación, la progresiva implicación del público en la obra, que se fue gestando a partir de trabajos de artistas como Allan Kaprow, Vito Acconci, Mierle Laderman Ukeles o Fluxus, derivó en las décadas posteriores en la consideración de la colaboración artista-público como un requisito fundamental en un importante grupo de artistas.

Nicolás Borriaud, ha definido como *relacional*, “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social” (Borriaud, 2007:13). Y es que el arte público de las dos últimas décadas, dentro de su variedad y en su intención de actuar en el ámbito de lo social, ha afrontado como reto principal el trabajo con las personas, encarnando de alguna forma el concepto de la “escultura social” de Joseph Beuys, y parece decidido a abordar los espacios más o menos discontinuos entre la negociación, el conflicto y el consenso. Artistas como Suzane Lacy o Peter Dunn y Lorraine Leeson hablan de una “estética de la negociación” o “estética de la colaboración”, eligiendo la cualidad relacional y las interacciones artistas-público en el proceso de creación, el rasgo característico de sus obras, su misma esencia. Uno de los cambios por lo tanto más importante es cómo la creatividad deja de fluir en una única dirección artista-audiencia y debe nutrirse de un flujo bidireccional durante el cual el artista debe saber conducir esas energías y establecer algo parecido a una metodología de trabajo con grupos. Lacy, al hablar de la forma de llevar a cabo sus proyectos en el trabajo comunitario ha señalado: “el artista debe escoger con cuidado donde plantarse, donde ceder, cómo

transformar creativamente la diferencia en consenso o cómo proceder sin él” (2007:79). La negociación se convierte en un compromiso estético. La creatividad del artista en el espacio urbano por lo tanto se ha ido deslizando, desde una concepción más tradicional del trabajo con formas en el espacio y la creación de objetos con un poder simbólico, al trabajo con comunidades, donde la gente, y no el emplazamiento, es el lugar y en donde la forma artística está constituida por las formas de relación que los artistas manejan en los procesos de colaboración, diálogo o negociación. Suzanne Lacy, con su acción *The roof is on fire*, organizó a más de 220 alumnos de institutos públicos en la realizaron una representación, sentados en coches estacionados en la planta superior de un garaje, improvisando sobre aspectos relacionados con los temas que más les preocupaban y afrontando la visión estereotipada de la juventud y sus autorepresentaciones ante un público de más de mil residentes (Lacy, 2007). A un trabajo *como ese se podrían aplicar sin problema las palabras de Borriaud cuando señala que “la esfera de las relaciones humanas se ha convertido en formas artísticas plenas” y que “el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representan hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales”* (2007:32).

En esta misma línea, los alemanes *Wochenklausur* son invitados desde 1993 por asociaciones o instituciones de diverso tipo (no intervienen nunca si no son llamados) para llevar a cabo intervenciones sobre problemas en el ámbito de las interacciones sociales en el espacio público. Algunos de sus trabajos han sido: crear plataformas de discusión sobre política ciudadana, poner en marcha un nuevo espacio social y cultural para los jóvenes, crear un taller para la cualificación profesional de ex drogadictos o invitar a miembros de comunidades o colectivos enfrentados a tratar sus disputas frente a frente en espacios específicamente diseñados para ello. Su trabajo, a medio camino entre el trabajo social, la

política o la mediación de conflictos, reivindica el poder de la creatividad para afrontar estos problemas a través de las fronteras de las disciplinas. En esta línea de acción conectan con artistas de los setenta como el *Artist Placement Group*, un grupo de artistas plásticos británicos que se situaban como observadores y participantes dentro de empresas estatales para colaborar con los empleados en la solución de problemas asociados a sus dinámicas de trabajo. En su web, *Wochenklausur* dan respuesta a las preguntas más frecuente ante sus acciones, entre ellas: ¿por qué una intervención social tiene que ser considerada arte y no simplemente lo que es? Según el grupo alemán, en primer lugar porque el estatus artístico de una intervención social aumenta su significado y su repercusión, destacando públicamente cuestiones que de otra manera quedarían en la sombra, y así el artista puede usar “el mito del arte” para conseguir cosas que de otra forma sería más complicado conseguir. En segundo lugar, porque una visión heterodoxa de un problema, como la que poseen personas formadas en otro contexto, el terreno artístico, aporta creatividad y novedad y la posibilidad de conseguir una solución de forma más efectiva que por los métodos convencionales. Se trataría de llegar con el arte allí donde las herramientas sociales y políticas convencionales no pueden, no saben o no quieren actuar.

Para autores como Kester (2004) estas propuestas, a pesar de estar totalmente alejadas de un discurso estético tradicional y de no ser obras objetuales, no son ajenas a un análisis visual o formal: la puesta en escena para los encuentros concebidos por *Wochenklausur* posee un componente espacial y visual e incluso los cambios producidos en la percepción de una problemática social o de determinados estereotipos sobre ciertas comunidades podrían ser considerados nuevas modalidades de experiencia estética. Kester señala que, a diferencia del arte de vanguardia, el arte dialógico no pretende

generar un shock perceptivo en el espectador, o presentarse como un producto difícil o inescrutable, por lo tanto la labor del crítico tradicional queda en entredicho porque los proyectos son claramente comprensibles para las personas implicadas.

5. Contextos de acción en el espacio público

En las últimas dos décadas los problemas asociados al espacio público en las democracias occidentales puede que no hayan sido tan evidentes o “visibles” como el gran número de personas sin hogar en el Nueva York de los años ochenta, pero sigue habiendo factores que perjudican las posibilidades de ese espacio como lugar de convivencia y de intercambio o dicho de otro modo sus posibilidades de supervivencia. Aspectos como la progresiva privatización del espacio público, los mecanismos para su control, la homogeneización y la pérdida de significación o las cuestiones de identidad social y cultural de las distintas comunidades pueden ser algunos ejemplos.

A las obras de Lisa Cheung y Susanne Bosch, con las que abríamos el artículo parece venirles a la medida la frase de Borriaud: “parece más urgente inventar relaciones posibles con los vecinos, en el presente, que esperar días mejores” (Borriaud, 2007:54). Si las obras de la vanguardia se movían en un horizonte de utopías sociales y revolucionarias, las obras a las que nos estamos refiriendo pretenden construir modelos de acción dentro de lo existente. Buscan generar cambios en el ámbito de la cotidianidad “micro utopías de lo cotidiano”. Sus planteamientos son cercanos y concretos y sus prácticas, acciones directas.

Pero ahora bien, cuando se busca expresamente conseguir una mejora social, un resultado tangible, el éxito o el fracaso de la intervención debe poder evaluarse según los objetivos expresados. Ya no hablamos de calidad artística únicamente, no se trata de valorar una idea en parámetros de creatividad o estética, sino que tenemos que hablar de efectividad y de responsabilidad de los artistas para con las consecuencias de su trabajo. Por lo tanto, además del cambio que supone este planteamiento para los roles tradicionales del arte, los artistas y la creatividad, uno de los problemas a los que se enfrentan estas prácticas artísticas es el de los resultados. Es necesario que los proyectos puedan ser documentados y valorados también en este sentido.

Esto nos lleva a otras cuestiones: ¿Hasta dónde debe implicarse el artista en el seguimiento de las repercusiones o consecuencias de su trabajo? ¿Dónde termina su recorrido con el proyecto? ¿Dónde deja de ser un proyecto artístico y pasa a convertirse en un proceso autónomo y con vida propia gestionado por la propia comunidad o grupo con el que se ha trabajado? Volviendo al segundo ejemplo con el que abríamos este artículo ¿Dónde debe terminar la relación de Susanne Bosch con los vecinos de La Latina? ¿Hasta dónde debe hacerse responsable la artista del recorrido iniciado con su proyecto? En el caso citado se trataba de proyectos elegidos dentro de un certamen de arte público, con una temporalidad determinada por las características de la convocatoria, lo que otorga a esta cuestión una mayor dificultad, pero existen muchos marcos posibles para este tipo de proyectos: convocatorias artísticas dentro del sistema del arte, invitaciones expresas de las instituciones, iniciativas individuales de los artistas en marcos no oficiales a través de asociaciones culturales, sociales, educativas, etc. cada uno de ellos con sus propias características y condicionantes.

6. Algunas preguntas, a modo de conclusión

Lo que sí parece claro es que el arte público actual, dentro de su planteamiento diversificado e interdisciplinar está generando ideas, propuestas alternativas y repensando los usos, funciones y características del espacio público mediante el trabajo con las personas y con los conflictos y necesidades derivadas de la vida en comunidad. Las instituciones podrían aprovechar esa fuente de ideas y potencial de creatividad pero ¿Pueden conectarse ambos territorios? ¿Es posible, o mejor, es deseable una relación más estable entre el arte público tal y como lo hemos descrito y las instituciones políticas o culturales? En países que nos llevan cierto adelanto en estas cuestiones como EEUU o Gran Bretaña se crearon, hace ya décadas, programas destinados a potenciar el arte público comunitario, o a extender la figura del artista en residencia en diferentes contextos sociales: educativos, sanitarios, etc. La institucionalización de las prácticas comunitarias no fue del agrado de muchos de los artistas que vieron que su uso como herramienta de política social, o el ser tomado como objeto de enseñanza en centros de arte, les alejaba de sus inicios como movimiento crítico separado del interés del mundo del arte y las instituciones. Sin embargo sería deseable que, a pesar de las luces y las sombras y la complejidad que este tipo de relación implica, consiguiésemos avanzar por ese camino y encontrásemos vías, contextos de acción, para que la creatividad generada por el arte penetrara en los rígidos y poco permeables espacios en los que se gestiona y decide sobre la forma de la vida urbana.

Bibliografía

- BERMAN, M. (1988) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid. Siglo XXI
- BOURRIAUD, N. (2007): *Estética Relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora
- CANDELA, I. (2007) *Sombras de ciudad*. Madrid. Alianza
- DELGADO, M. (2003) La no-ciudad como ciudad absoluta. *Sileno*, 14-15, 123-131
- DELGADO, M. (2007) *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de la calles*. Barcelona, Anagram
- KESTER, G. (2004): *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- LACY, S. (ed.) (1995): *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press
- LAZY, S. (2007): Mirando alrededor. Sobre las prácticas públicas. *Exit*, 7, 74-83
- ROSLER, M (2001): Si vivieras aquí. En BLANCO, P.; CARRILLO, J.; CLARAMONTE, J. Y EXPÓSITO, M. (ed.) (1991): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PALACIOS, A. (2009): El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4, 197-211.