

## Arte Público/Espacio Público.

Si bien entendemos comúnmente por *arte público* todo aquél que se desarrolla en lugares de acceso público (y en este sentido las calles o las plazas de las ciudades continúan siendo los espacios que, por su accesibilidad, afluencia y diversidad de personas que los transitan, mejor ejemplifican esa ubicación de “lo público”), ésta sería tan sólo una condición sine qua non, ligada al debate en torno a la intercambiabilidad de los límites público-privado.

Este debate es quizás el más interesante en un momento en que se diluyen los límites entre lo público y lo privado, sobre todo a raíz de la incursión de las nuevas tecnologías en el hogar y en las estructuras de la ciudad (la televisión e Internet; las cámaras de video-vigilancia y los medios de masas, etc.)

La idea de un *arte público* adquiere hoy una nueva dimensión ligada inevitablemente a un factor ideológico, que supone la comprensión de la ciudad como un entramado complejo: un contexto sociopolítico con carácter específico que depende de la comunicación, la educación, y otros ámbitos de la cultura. Desde este punto de vista, y apoyándonos en la tesis del filósofo alemán Jürgen Habermas, el concepto de espacio público se puede definir como una esfera social específica, y, de manera ideal, como un lugar de debate donde todos los ciudadanos pueden desarrollar y ejercer su voluntad política<sup>1</sup>.

De ahí que se torne relevante escrutar cuál es el grado de compromiso manifiesto hacia este contexto, tanto por parte del artista como de la Institución desde donde se formulan y/o aceptan las propuestas, y, por ende, observar desde qué concepción global y local de las ciudades y sus esferas públicas se fomenta, gestiona y finalmente se desarrolla un tipo de arte destinado a los lugares públicos.

Podemos constatar, desde los años sesenta, una concepción hegemónica del *arte público*, donde éste ha fracasado fundamentalmente en su inserción social. Me refiero sobre todo a las *esculturas del 1 por ciento*<sup>2</sup> -llamadas *Plop Sculpture* en EEUU- que dependen de este porcentaje en la totalidad de un proyecto arquitectónico o urbanístico, y que representan el máximo exponente de una burocracia estética que genera indiferencia. (A menudo ni siquiera intervienen artistas, sino que estos encargos son realizados por los mismos arquitectos e ingenieros, como en el caso de autopistas o complejos urbanísticos.)

También las tardías conmemoraciones; los encargos realizados por los ayuntamientos y gobiernos locales; o las donaciones de clubes privados, han supuesto una decisiva incursión en los espacios públicos, con su exaltación de valores desde este poder hegemónico.

Pero quizás la fórmula más contemporánea de una nueva burocracia estética llevada a cabo con fines políticos ha sido la de concebir la totalidad de la ciudad como un museo al aire libre –en concordancia con nuestra cultura del ocio y del espectáculo. La idea de modernidad está inextricablemente ligada a la idea de museo<sup>3</sup> y siendo que la industria cultural es un valor en alza, no es de extrañar que el museo se abra al espacio público, compitiendo en la transformación de los procesos urbanos en su concepción de una ciudad genérica<sup>4</sup> (sin identidad propia y vinculada a un continuo proceso de modernización).

¿Pero porqué censurar este proceso de transformación, ahora que por fin el arte sale a la calle junto a la *ciudad de las ciencias*<sup>5</sup> y se libera de los confinamientos de un espacio obsoleto? No se trata de negar esta posibilidad para el *arte público*, ni de descalificar todo modelo configurado finalmente como museo, sino de observar críticamente una realidad que se pone a prueba: si el arte ha de ser público, si ha de pertenecer a esa esfera social específica de la que hablábamos, no puede ni debe jamás entenderse como exceso privado. Además, si algo aprendimos del incipiente conceptual Marcel Duchamp es que el arte no puede obviar su contexto, ya que es éste el que le otorga todo su significado; de esta forma, el *arte público* no puede tampoco olvidar la arquitectura, el urbanismo, la cultura y, en definitiva, la idiosincrasia de la audiencia a la que se dirige.

Desde este punto de vista podemos decir que han sido ciertos artistas los que, desde la tradición de la vanguardia crítica y socialmente comprometida<sup>6</sup>, han reactivado el debate en torno al *arte público*, extendiendo su alcance y su comprensión al de las transformaciones sufridas por las propias ciudades y al funcionamiento de las democracias en nuestro sistema capitalista.

Durante las últimas cuatro décadas, el programa fundamental de estos artistas ha consistido en subrayar su distanciamiento crítico con respecto a la autonomía del arte, comprometiéndose en los retos estratégicos de las estructuras de la ciudad y proponiendo una transformación crítica de la cultura desde dentro, inmersa en el debate público desde la propia ciudadanía (para ello se apropian de los medios de comunicación, exploran el entorno, la educación, el espectáculo, la propia Institución del Museo, etc.)

Artistas como Siah Armajani, con sus *espacios de lectura*<sup>7</sup>, han desmitificado el culto al creador a favor de un sentido cívico de la escultura, donde ésta se define fundamentalmente como *disponible, útil y común*<sup>8</sup>. Cercano a los presupuestos del diseño, pero también de la poesía y la filosofía, Armajani opta por conferir a sus espacios una función determinada, y es la exploración de una situación socialmente específica lo que le permite centrarse en un materialismo crítico impregnado por el mundo de vida y sus necesidades más fundamentales.

El reconocimiento de este contexto como social y políticamente determinante ha guiado asimismo la obra de artistas como Vito Acconci, Lawrence Weiner, Dan Graham, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Dennis Adams, o Antoni Muntadas, haciendo que el contenido de su trabajo se torne significativo y relevante para un público local, y otorgando a su audiencia un papel imprescindible. Muchos de ellos han trabajado conjuntamente con arquitectos y urbanistas, y han producido un trabajo interdisciplinar, a menudo cercano a la sociología, la etnografía, etc.

Fomentar la participación de la audiencia ha sido un factor determinante en la comprensión de la obra de arte pública, como lo demuestra el *Harburg Monument Against Fascism* (1989) de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz: un monolito que va desapareciendo por su base a medida que el espectador contribuye con su firma en contra del fascismo -hoy permanece únicamente una placa en el suelo que recuerda su antigua ubicación.

La idea de contra-monumento<sup>9</sup> contenida en esta y otras experiencias supone un verdadero paradigma para muchos artistas que retoman la tradición de la escultura desde una posición alternativa. El carácter contingente de todo significado y memoria se contraponen aquí a los valores tradicionales del monumento: permanencia y conmemoración son sustituidos por obras efímeras y participativas, que más que competir con la superabundancia de signos de las ciudades, se proponen desvelar sus estructuras profundas, revitalizando la memoria colectiva.

Para canalizar este y otro tipo de propuestas, es necesario que exista una comprensión de la cultura como servicio público, al mismo tiempo que como patrimonio; estas *ideas de arte público*, más allá de su potencial estético, exigen y adquieren la responsabilidad de repensar nuestras ciudades, nuestro tejido social, nuestras necesidades más básicas.

Desde el ámbito institucional, una de las propuestas internacionales más interesantes de estas tres últimas décadas ha sido la convocatoria de *Skulptur, Projekte in Münster*<sup>10</sup>, que ha tenido lugar por última vez en

1997. Con una financiación de obras de *arte público* que revitalizan el sentido de la pequeña ciudad de Münster cada diez años, casi un centenar de artistas ha tenido la oportunidad de realizar un proyecto específico para este evento, que en cada ocasión se salda con la adquisición de alguna de las obras para su colección permanente.

Algo que describe muy bien Walter Grarskamp en su búsqueda de criterios para definir el espacio público, es la necesidad de concebir este espacio como “un estado: uno de la condensación y del cruce de funciones, cuya máxima intensidad se sitúa en el centro de la ciudad”<sup>11</sup>. Como estado, este centro no sólo depende de sus formas de territorialización sino también del factor tiempo; de un calendario específico donde se incluye la fiesta y el juego, con su consecuente cambio de fisonomía de la ciudad. Por lo tanto, el criterio definitivo para definir su condición de espacio público vendría determinado por la posibilidad de superponer, trasladar y condensar diferentes formas de uso de este espacio, combinando su frecuencia de uso, accesibilidad, mezcla de funciones, visibilidad y despliegue de medios.

Según el propio Grarskamp, si el espacio público ha de ser algo más que un escaparate, requiere de una continua entrada de energía social en todas sus formas –política, comercial, social, teatral, artística, etc. El uso y el aprovechamiento sería precisamente la cuarta dimensión de ese espacio público.

Son pocas las experiencias institucionales que, como esta, nos recuerdan que el arte es también un servicio público, además de una industria y un objeto de colección o museificable. Y si ciertamente estamos dispuestos a establecer un debate crítico y activo en torno al sentido de nuestras ciudades; si aceptamos -con Armajani- que no existen modelos para el arte en los espacios públicos, estamos empezando a tomar conciencia de la necesidad de generar un nuevo espacio público.

**Mau Monleón, febrero de 2000**

## Notas:

1. Lo que Jürgen Habermas llama “esfera pública burguesa” representaría idealmente un lugar inclusivo de debate y formación de opiniones que trasciende todo tipo de intereses privados, económicos, políticos, e incluso de control del estado. Habermas sitúa el advenimiento de esta esfera pública en coincidencia con el desarrollo del capitalismo en la Europa Occidental y describe su apogeo en el espacio político burgués alcanzado en el s. XVIII. En contraposición a este modelo, nos encontraríamos hoy dominados por los medios de comunicación de masas bajo un estado benefactor que promueve el espectáculo y la formación de un público pasivo y consumista, que debería ser combatido con la vigilancia, el compromiso y la intervención. Ver Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger and Frederick Lawrence, Cambridge, Massachusetts, Polity, 1989. Para un análisis de la obra de Habermas en relación a nuestra sociedad de masas ver: Peter Dahlgren, <<El espacio público y los medios. ¿Una nueva era?>>, en AAVV, *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1997, pp. 245-268.
2. Las políticas del *1 por ciento* tienen un carácter fundamentalmente proteccionista, orientadas hacia el empleo de artistas así como a la restauración de obras acometidas o financiadas por el Estado a partir de los años sesenta. Desde su perspectiva de integración del arte en el entorno han otorgado un papel predominante a la arquitectura, permaneciendo el arte como subsidiario de ésta. No es muy diferente la concepción de los años ochenta, que aunque se plantea ya la inversión en obras de arte contemporáneo de prestigio, permite que la arquitectura continúe instrumentalizando el resto de actividades, como es el caso de las esculturas en las áreas de museos o en los programas de rehabilitación y monumentalización de barrios y zonas periféricas. Sobre el tema de las políticas de inversión y patrocinio del *arte público* ver: María Luisa Sobrino Manzanares, <<Patrocinadores y políticas inversoras en los encargos de arte público>>, *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Madrid, Editorial Electa, 1999, pp. 17-21. Para una perspectiva más amplia acerca de los diferentes modelos de financiación del arte contemporáneo ver: AAVV, *Servicio Público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Editado por Jorge Ribalta, Ediciones Universidad de Salamanca y Unión de asociaciones de artistas visuales, 1998.
3. La idea de Museo Moderno se fundamenta en la originalidad, autoría y catalogación de obras que se aglutinan y exhiben en un espacio neutro creado expresamente para su contemplación. Transpolando esta idea se ha concebido la ciudad moderna, impensable sin su colección de esculturas al aire libre de autores como Moore, Picasso, Dubuffet, Miró, etc. Pero la ciudad no es un espacio neutro y a menudo se torna problemática la recepción de estas obras, que no han sido concebidas expresamente para ella. Una crítica a la concepción del museo al aire libre de las ciudades modernas, destacando el peligro de instrumentalización del arte por los poderes políticos, puede verse en Jorge Ribalta, <<Notas acerca del arte público y el museo>>, AAVV, *Ciudades Invisibles*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 160-169.
4. El concepto de *ciudad genérica* frente al de *ciudad de la diferencia*, ha sido propuesto por Rem Koolhaas para describir ese proceso de modernización sin fin del espacio público que se produce a escala global y que se caracteriza por la pérdida de identidad y de historia, y exaltación del presente, lo aséptico y

- transparente. Este concepto aparece citado en el artículo de Jorge Ribalta, *ibid.* p. 168.
5. Hago alusión directa a la *Ciudad de las Ciencias y de las Artes*, en proceso de construcción en nuestra ciudad de Valencia, pero también a un concepto general y megalómano de la ciudad que fuerza su modernización a través de grandes construcciones a finales del siglo XX.
  6. La tradición del *arte público* en su vertiente crítica puede relacionarse con el muralismo mejicano y, más directamente, con el fotomontaje de John Heartfield en contra del nazismo. Los antecedentes se encuentran a lo largo de todo el siglo XX, desde la vanguardia histórica (1910-1940), con intervenciones públicas contra el arte y sus instituciones, y en la vanguardia socialmente comprometida (1920-1940), cuya acción es afirmativa y crítica en el campo del diseño, las publicaciones de masas, la educación, etc. Ya en los años sesenta y setenta es significativa la aportación de movimientos y artistas como el Pop Art o La Internacional Situacionista, con su crítica al consumismo capitalista y el reconocimiento del contexto sociopolítico de las ciudades. Para una breve pero acertada contextualización de esta vertiente crítica ver el artículo de Krzysztof Wodiczko, <<La vanguardia como arte público: el futuro de la tradición>>, en AAVV, *Krzysztof Wodiczko, Instruments, projeccions, vehicles*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1992, pp. 371-373.
  7. Se trata de un especial diseño de objetos y espacios útiles, cercanos al mobiliario urbano para parques y jardines, a los que Armajani otorga la cualidad de espacios para la lectura. Ver el reciente catálogo de la exposición: AAVV, *Siah Armajani*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Palacio de Cristal, 1999. Ver también: AAVV, *Espacios de lectura*, Barcelona, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995.
  8. Siah Armajani, <<MANIFIESTO. La escultura pública en el contexto de la democracia norteamericana>>, en *ibid.*, p. 35.
  9. Otra forma de contra-monumento es, por ejemplo, la presentación de la forma en negativo de la obra, con su incrustación en el terreno de forma permanente. Sobre la relación entre el proceso de desaparición de la escultura y el contra-monumento se puede consultar mi texto: <<Escultura y fotografía en el espacio público de la ciudad>>, en Mau Monleón, *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Valencia, Col. Formas Plásticas, Diputació de València, Institució Alfons el Magnànim, 1999, pp. 135-158.
  10. *Skulptur. Projekte in Münster* fue iniciada en 1977 por Klaus Bussmann, y fue desde su origen una colaboración entre la ciudad de Münster y las entidades responsables del Westfälischen Landesmuseum. El principio de selección en torno a proyectos artísticos específicos fue la base de la exposición concebida por Kasper König y Klaus Bussmann en 1987, y ha sido también el criterio de selección de su tercera edición, dirigida en 1997 por Florian Matzner. Ver el texto de Walter Grarskamp, <<Kunst und Stadt>>, en AAVV, *Skulptur. Projekte in Münster 1997*, Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje, 1997, pp. 7-41.
  11. Walter Grarskamp es autor del texto en la última convocatoria de *Skulptur. Projekte in Münster*, en *ibid.*, p. 11.