

Arte y activismo

El motivo de dedicar un capítulo al activismo se debe a la importancia que ha tenido para el arte en estas tres últimas décadas (setenta, ochenta, noventa) y a su esfuerzo por permeabilizar la barrera que separa el mundo del cada día y la producción de masas con la esfera del mundo cotidiano, lo que ha permitido impregnar la obra de lo que acontece a su alrededor, otorgándole significado y contenido. La mayoría de las acciones activistas consisten en trabajos públicamente visibles, generalmente en el espacio urbano, normalmente temporales, y que emplean medios de reproducción masiva tales como la fotografía. El activismo es la "vía" de trabajo no institucional más radical dentro del paisaje cultural, cuyo planteamiento consiste en trabajar con una audiencia más amplia, y con una actitud crítica hacia los problemas actuales.

5.1. LA PRÁCTICA CULTURAL ACTIVISTA

Nina Felshin en la introducción del libro *But is it Art? The spirit of art as activism*, emplea el término "**arte activista**" y lo define como un híbrido del mundo del arte y del mundo del activismo político y la organización comunitaria¹, cuyo objetivo es **incitar o efectuar un determinado cambio**

¹ *But is it Art? The spirit of art as activism*. Felshin, Nina (ed.). Bay Press: Seattle, 1995, pp. 9-29.

social. El arte activista desarrolla una actividad social positiva en la que confluyen los impulsos artísticos, políticos y tecnológicos de estos últimos treinta años. El arte activista es un proceso más que un objeto o producto: los artistas activistas no adoptan meras estrategias estéticas de inclusión o democráticas, ni abrazan un sistema político o social en una crítica de la representación dentro de los confines del mundo del arte, sino que, impulsados por la creencia en el potencial político y popular del arte, han creado una forma cultural que adapta y activa los elementos de cada una de estas prácticas estéticas críticas, uniéndolas orgánicamente con elementos de activismo y organización comunitaria. Al introducirnos en los *mass-media*, los artistas asumen papeles de periodistas a contra-corriente, organizadores, educadores, moderadores de debates, activistas utópicos, topógrafos culturales e interlocutores.



68



69

68. "Silencio=Muerte" (1988), foto de T.L. Litt; y
69. "Culpable" (1990), foto Tom McKitterick. Ambas manifestaciones de ACT

El autoconsciente **uso del espacio** es claro: la práctica activista se apropia de los emplazamientos urbanos y de sus técnicas de publicidad urbana; tiene lugar en emplazamientos públicos clave más que dentro del contexto del mundo del arte. El uso de espacios como la calle es inevitable si el artista busca aproximarse al gran público, incluyendo así los medios de comunicación y la cultura de masas. Sus formas más corrientes de actuar son las que fomentan la participación de la comunidad y del público: acciones temporales o las actividades basadas en *performances*, eventos de los *mass-media*, exposiciones e instalaciones. Cabe recordar en tal sentido las "sonadas" acciones por las calles de colectivos como ACT UP, WAC o Guerrilla Girls, como respuestas del mundo del arte ante los ataques políticos conservadores hacia las minorías étnicas, de mujeres y homosexuales.

Estas acciones activistas han tratado, y tratan, de influir en el mundo artístico, en prácticas gubernamentales,

o en ambas cosas a la vez teniendo siempre presente que su mayor **compromiso es con la sociedad** y no con el arte². Su trabajo ha sido principalmente de colaboración, como grupos de presión solapándose en muchas ocasiones con campañas publicitarias.

Para Felshin, el activismo artístico supone el **culmen del impulso democrático** al tener como objetivo **dar voz y visibilidad al que no tiene derecho, y conectar el arte con una audiencia mayor**. Esto se ha puesto de manifiesto a través de todo tipo de propuestas de colaboración o comunitarias, que muestran una preocupación por los derechos civiles -las políticas de género, *gay/lésbico*, y la identidad étnica y racial, abordando temas como la crisis del SIDA, la violencia contra las mujeres, el sexismo, el racismo, la preocupación por el medioambiente, la vivienda, *homelessness* y *gentrification*, la tercera edad, la inmigración ilegal o los derechos de los sindicatos. Baste citar como ejemplos los trabajos de Group Material en barrios neoyorquinos o los de los artistas canadienses Carol Conde y Karl Beveridge en el mundo del trabajo y los conflictos laborales.

El arte activista surgió a mediados de los setenta, de la **unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizantes originadas en el arte conceptual de finales de los sesenta y principios de los setenta**³, como proyectos e iniciativas independientes a los circuitos artísticos convencionales.

² BECKER, Carol: *Zones of contention. Essays on art, institutions, gender and anxiety*. State University of New York Press: Albany, New York, 1996, p. 21.

³ A este respecto, cabe destacar las revisiones de la modernidad de la izquierda marxista de principios de los setenta, con el impacto del movimiento de la mujer a mediados de esa década, y el de una política de la identidad. Uno de los artistas más influyentes fue Victor Burgin. Las enseñanzas, escritos y trabajos de fototexto de este artista británico afincado en Estados Unidos, interesado en particular en las semióticas políticas de las representaciones fotográficas y en el psicoanálisis, han sido un modelo de actuación para jóvenes artistas estadounidenses y británicos que trabajaron con la fotografía como medio de comunicación (Jo Spence, Mitra Tabrizian, Henry Bond o Liam Gillick entre otros). La influencia de Burgin en estos artistas se extendió a todo el trabajo de la "New Left" (Nueva Izquierda) de los años setenta, además del marxismo althusseriano, el psicoanálisis y la crítica feminista de la representación. Conjugando la labor de creación con la reflexión teórica, estos trabajos se cuestionan sobre la distribución y jerarquía de la información y la naturaleza de la representación en los medios de comunicación, abarcando múltiples perspectivas que van desde el trabajo colaborativo en un tono de militancia de "clase

En la década de los ochenta, este notable híbrido tuvo una fuerte expansión hacia la crítica de las representaciones dominantes en los medios de comunicación⁴. La atención del espectador hacia lo representado se orientó hacia los propios sistemas de representación; resultó claro que la efectividad política dependía de la comprensión y mutilación de los medios.

En la década de los noventa, la inclusión de múltiples voces procedentes de las culturas marginadas y la diversidad de lo cotidiano han sido las características más destacadas del activismo junto con su plena inserción en el mundo del arte: el activismo ha sido materia de conferencias y artículos, tema de exposiciones en museos y de proyectos comunitarios patrocinados por instituciones. La "Whitney Biennial" de 1993 se menciona siempre como la aceptación institucional del activismo, ya que estuvo dedicada al arte comprometido política y socialmente.

5.1.1. Los orígenes activistas

Como ya expusimos en el segundo capítulo, las movilizaciones sociales de los años sesenta suponen el comienzo del activismo. Los movimientos en defensa del medioambiente, los derechos civiles o las reivindicaciones culturales de espíritu disidente, insumiso y marginal utilizaron para sus protestas tácticas activistas. Del mismo modo, el arte, fundamentalmente de orientación conceptual, trataba de realizar un trabajo "no artístico" y comprometido con su época.

obrero", marcadamente provocador y combativo, hasta la reflexión sobre conflictos culturales entre sexos y razas, sobre lenguajes y estereotipos. Ver RIBALTA, Jorge: "Un arte útil (notas para el espectador de Domini Públic)" en *Domini Públic*, cat.expo. Centre de Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya: Barcelona, 1994, pp. 119-120.

⁴ WALKER, John A.: *Art in the age of mass media*. Westview Press: Boulder & San Francisco, 1994, p. 98.

Podemos decir que el arte conceptual era el más corrosivo porque incorporaba palabras con imágenes y parecía negar y cuestionar la primacía del objeto, las éticas del arte como mercancía, y reivindicaba los derechos y la dignidad del artista. Sin autor, fuera del -tan citado- contexto artístico (privado) -tal como una fotografía documental-, la protesta -no el producto o mercancía- defendía una **actuación crítica "en" y "para" la cultura**.

A su vez los medios conceptuales favorecieron el incremento de la **participación de las mujeres** en arte. El carácter no costoso, efímero y no intimidante de los medios conceptuales en sí mismos (vídeo, *performance*, fotografía, narrativa, textos y acciones), y su mezcla de disciplinas, fomentaba su empleo por parte de los que se encontraban al margen de la ola artística del momento. En ese sentido, las mujeres artistas jugaron un papel fundamental en la exploración y definición del arte del *performance* e instalación, abriendo fronteras estéticas dentro de las artes visuales, desafiando las del teatro tradicional, y los límites de la fotografía (*body art*, antiformalismo, tierra, conceptual)⁵.

De este modo, el inicial desplazamiento de formas específicamente artísticas condujo a una **dispersión** del arte en general que sirvió como punto de partida para el pluralismo. Muestra de ello fue la enseñanza en escuelas de arte de materiales y técnicas no tradicionales como los medios de comunicación de masas (ej. el video).

La insatisfacción entre los artistas ante el materialismo y la auto-absorción del propio mundo del arte institucionalizado, hacían patente el crecimiento de **la necesidad de un arte socialmente más responsable** que pudiera ayudar a cerrar la brecha entre arte y vida; que fuera en contra de la resignación y el estancamiento cultural.

⁵ También el arte gay consiguió una voz específica a través del vídeo, el *performance* y la instalación.

Pero quizás lo más importante, y así lo indicaron los conceptualistas, era que **el arte más interesante se podía hallar en las energías sociales no reconocidas como arte**: estas energías todavía estaban esperando a que los artistas conectaran con ellas; eran una materia prima de asombroso potencial que expandiría las posibilidades del arte.

Por tanto, el activismo emergente a mitad de los setenta posee numerosas influencias. Citar como ejemplo, el arte ecológico de Helen & Newton Harrison que combina conceptualismo y el movimiento medioambiental; Suzanne Lacy y sus *performances* derivados del feminismo tanto dentro como fuera del mundo del arte; en esa misma línea destacar el conocido trabajo de Judy Chicago, *The dinner party* (1979); el arte de mantenimiento de Mierle Laderman Ukeles también conformado por el feminismo, los movimientos en defensa del medioambiente y el arte conceptual; o la práctica artística de Carol Condé y Karl Beveridge, marcada por su contacto con activistas políticos y el arte conceptual durante su estancia de 1969 a 1976 en Nueva York. Hasta mediados de los ochenta, los aspectos teóricos se desarrollaron más que los prácticos. El "hacer de" y el "pensar sobre" arte de modelos conceptuales, dibujados en particular desde el psicoanálisis, han sido muy influyentes en los proyectos activistas.

5.1.2. El multiculturalismo

La denuncia es el motor de los trabajos activistas. A lo largo de estos años, las manifestaciones activistas han denunciado, fundamentalmente, la "**no representatividad social**" de determinados sectores de la población multicultural estadounidense: minorías étnicas, subculturas y comunidades locales, incidiendo en la necesidad de re-adecuación constante entre los movimientos sociales y las estructuras administrativas.

En materia de arte, estas manifestaciones han provocado un intercambio continuo de ideas sobre la naturaleza del arte como comunicación y la

articulación de formas específicas para públicos integrados por grupos de activismos diferentes: étnico, feminista y marxista. Estos artistas se comprometen en un activo proceso de representación, a dar poder a individuos y comunidades, y en última instancia, a estimular el cambio social. Entre los movimientos activistas, hay que destacar el feminismo, sus contenidos y enfoques, por parte de la idea de que "lo personal es político"⁶, y que ha guiado mucho del arte activista en su examen de la dimensión pública de la experiencia privada. Como sucedió con organizaciones feministas como "The Women's Building" en los años setenta. También hay que hacer especial alusión al activismo generado por la enfermedad del SIDA, en el que esos "otros" constituyen lo pervertido, lo oscuro y, porqué no decirlo, un enfermo: *queers*, mujeres, negros, latinos, drogadictos, trabajadores del sexo⁷.

En las propuestas activistas la **identidad** es la clave de un nuevo análisis político que se basa en la conciencia de la identidad de origen y la identidad del público: se examinan las formas de representación personal desde una perspectiva fragmentaria: las relaciones personales y los roles, la narración y la autobiografía, el cuerpo y la belleza, la vida diaria, el disfraz y la identidad de comunidad como formas que otorgan poder.

El multiculturalismo ha dado paso a una progresiva participación en la creación de trabajos artísticos, de sectores de población que en otro tiempo carecían del derecho de participación en el diálogo del arte. A través de pequeñas organizaciones de base, instituciones -colectivos- o publicaciones de arte, estos sectores de población han tratado de re-definir su posición (de minoría) y modificar así, lo que hasta ahora había sido la cultura dominante.

⁶ *But is it Art?, The spirit of art as activism*. Felshin, Nina (ed.). Bay Press: Seattle, 1995, p. 18.

⁷ CRIMP, Douglas y ROLSTON, Adam: *AIDSdemographics*. Bay Press: Seattle, 1990, p. 18.

5.2. ASPECTOS COMUNES DE LAS PRÁCTICAS ACTIVISTAS

Los artistas activistas emplean metodologías, estrategias formales e intenciones comunes con el **objetivo** de aumentar la conciencia pública ante situaciones insostenibles; envolver al público; hacerle partícipe de las ideas y demandas defendidas, mediante información y educación.

De entre ellas cabe destacar los siguientes aspectos comunes:

En primer lugar, el **alto grado de investigación preliminar, de actividad organizacional, y orientación de participantes** que las acciones activistas requieren y que suele constituir el centro de sus métodos de ejecución colectivos. Frecuentemente, estos métodos son trazados por un experto que se encuentra fuera del mundo del arte que establece unos significados desde los que parte el trabajo.

En segundo lugar, una **práctica colectiva e impersonal**. Los mecanismos de presión directos del activismo para la defensa y reivindicación de derechos y búsqueda de soluciones a los problemas, desestiman las nociones hasta entonces comunes en el mundo del arte, como la autoría individual, la expresión privada y el culto del artista porque la atención sobre las personalidades disminuye el impacto del trabajo activista. Por este motivo, las acciones son anónimas (individuos bajo una causa colectiva) incisivas, puntuales y directas, de interrupción de los *mass-media* mediante formas fácilmente reproducibles. No es de extrañar que el *performance* haya sido muy empleado, debido a su apertura e inmediatez que invita a la participación pública y que puede actuar como un reclamo para los *mass-media*. Independientemente, la composición de muchos de estos grupos cambia con el tiempo y también la autoría de proyecto a proyecto.

En tercer lugar, el empleo de las **principales técnicas de los medios de comunicación de masas** tales como vallas publicitarias, posters, publicidad en los transportes públicos, o insertado en periódicos para enviar mensajes que

subviertan las comunes intenciones de estas formas comerciales, propicia el impacto que las acciones activistas necesitan. No hay duda de que las técnicas deconstructivistas de tendencias posmodernistas empleadas en los *mass-media* han sido muy influyentes para muchos artistas activistas y que la crítica a estas técnicas efectuada en torno a la inaccesibilidad a un público general también se ha aplicado al activismo. Una única imagen



"Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Menos del 5% de los artistas en las secciones de arte moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos". (1989) Guerrilla Girls, Conciencia del mundo del arte. Cartel colocado por las calles de Nueva York.

gráfica de gran impacto (una mujer desnuda con una máscara de gorila, dos hombres besándose o un ojo de mirada escrutadora, por ejemplo) con un lema didáctico, de tipo publicitario: *¿Tienen las mujeres que ir desnudas para entrar en el Met?* -eslogan del colectivo Guerrilla Girls-; *"Los besos no matan: la ambición y la indiferencia, sí"* del grupo Gran Fury y *"WAC vigila"*, del colectivo WAC.

Los *mass-media* se utilizan de dos formas: la primera, como estímulo del público mediante su **"interpretación"**. El espectador encuentra información, imágenes y textos directos y poderosos (irónicos, humorísticos, didácticos o confrontacionales) solapados en el espacio público comercial (fotografías emblemáticas, preguntas o afirmaciones rotundas, que no se espera encontrar en un mensaje comercial), que desmitifican personajes y convicciones de nuestra cultura y le descubren preocupaciones sociales. Esta interpretación es imposible si el mensaje es ambiguo y borroso, aunque sea estética e intelectualmente provocativo. Aunque los mensajes activistas son distribuidos imitando las formas y convenciones de la publicidad comercial y de las noticias, éstos claramente contienen otro mensaje diferente al publicitario.

La segunda forma consiste en la **provocación, controversia y debate público** ante grandes audiencias. Llamativas acciones de denuncia o protesta explotan la provocación y manipulación de los *mass-media* para comunicar y, sobre todo, provocar a su vez una reacción directa y enérgica. Una gran parte de estas acciones activistas, llevadas a cabo por colectivos tales como Gran

Fury, WAC, Guerrilla Girls o el grupo de San Diego en el que colaboran artistas como David Avalos, Louis Hock y Elizabeth Sisco, son momentáneas y tratan de provocar una reacción crítica (opuesta o de cambio) ante un problema actual (generalmente provocado por una medida política o situación social insostenible). Estas acciones son difíciles de desarrollar durante un amplio periodo de tiempo porque las condiciones económicas y políticas cambian rápidamente y porque la acción de los colectivos artísticos se desgasta muy rápidamente. En consecuencia, esta momentaneidad no depende tanto de las habilidades del artista como de la orientación política del momento.

Es indiscutible que en Estados Unidos, las acciones activistas en estos últimos años han contribuido al conocimiento, concienciación y mejora de problemas sociales críticos, tales como el SIDA. Aunque no exista una conexión directa con las actuaciones activistas y las causas socialmente beneficiosas en las que éstas pueden aportar sus servicios, se suele subrayar como principales contribuciones: la colaboración en actividades educativas y en la desmitificación de los estereotipos con los que la cultura de consumo de masas nos bombardea diaria y directamente.

En cuarto lugar, la participación pública. Las acciones activistas incentivan la **colaboración** con la audiencia o la comunidad para distribuir un mensaje al público.

Cuando el artista extiende sus modos de trabajo en colaboración a una audiencia o comunidad, el proceso toma la forma de una actividad de inclusión, mediante la participación pública. La participación es además un acto de expresión y representación personal, se adquiere voz, visibilidad, y una consciencia de que ellos son parte de una totalidad más amplia. Las implicaciones son personales. Se llevan a cabo cuando los artistas escogen involucrar a las agencias de gobierno locales, las organizaciones comunitarias, sindicatos, organizaciones universitarias, especialistas en medioambiente, religiones, artistas, profesionales de arte e incluso otros artistas activistas en sus proyectos. Con la participación se amplía tanto la audiencia como la base del

soporte y, utópicamente, se contribuye a que el impacto del proyecto en el tiempo sea un objetivo de la comunidad/es o intereses concretos, y con suficiente entidad para así poder hacer frente a los poderes políticos y sociales.

En este sentido, el trabajo activista, producido y nacido de un compromiso del artista con aquellos que cohabitan en un lugar, potencia su condición de actividad social (grupal); la clave se encuentra en la profunda propensión por parte de los artistas de conferir un sentido y una utilidad concreta a su práctica dentro de comunidades culturales específicas y se abordan temas específicos que atañen a sectores concretos de la comunidad. La comunidad particular es la que toma parte en las variadas actividades con los artistas tales como diálogos, divulgaciones orales y escritas, *performances* o la representación de acontecimientos, el diseño de carteles en colaboración, vallas publicitarias, y otras formas similares. Los participantes pueden incluso recuperar tradicionales trabajos de arte.

Abierta la esfera artística al espacio social, el espectador del trabajo de arte se implica de manera muy diferente a las nociones tradicionales de arte. El trabajo en comunidades no artísticas plantea cómo puede afectar el arte a gente no educada para ver y comprenderlo y cómo las mitologías individuales del artista pueden ser políticamente catalíticas cuando se extienden en la consciencia de una comunidad.

5.3. COLECTIVOS ACTIVISTAS

Como hemos señalado, el colectivo supone una actitud (política) eficaz en un sistema democrático que permite reclamar, denunciar y reivindicar derechos, necesidades, intereses o aptitudes de un sector concreto de la población, no reconocido por el discurso del poder.

Durante el curso de la década de los ochenta y noventa el colectivismo ha sido la estrategia activista más destacada como reacción a las tendencias

conservadoras del mundo del arte -extensivas a toda la sociedad estadounidense- fundamentalmente individualistas. En los ochenta la crisis del SIDA politizó el mundo del arte del mismo modo que lo había hecho el feminismo en los setenta.

5.3.1. El movimiento de mujeres

Los primeros colectivos activistas en el mundo del arte, y modelos para colectivos posteriores, fueron los producidos por el movimiento de mujeres. La influencia de teorías feministas, conduciría al arte realizado por mujeres desde los setenta, hacia un colaboracionismo y hacia estrategias activistas desde las que se reivindicaría una posición real dentro del arte, una revalorización de la identidad y los derechos de igualdad de las mujeres⁸. En contra de la mirada única, de una historia de dominación masculina y de raza blanca, (y expresada en las formas tradicionales de pintura y escultura), el movimiento de mujeres insiste en la fragmentación del trabajo de arte y la dispersión de sus significados dentro del ámbito cultural. El espectador es definido como un ser sexuado y poseedor de una historia cultural personal que le predispone, a él o a ella, a ver las cosas desde ciertos intereses o supuestos (en esa línea artistas como Judy Chicago, Adrian Piper y Judith Baca).

⁸ El arte Conceptual ha sido la base de importantes trabajos feministas posmodernos (Adrian Piper, Martha Rosler, Suzanne Lacy, Susan Hiller, Mary Kelly, Barbara Kruger, Jenny Holzer y Lorna Simpson entre otras). LIPPARD, Lucy R.: "Attempts escape" en *Reconsidering the object of Art, 1965-1975*, cat.expo. MOCA: Los Angeles, 1995, p. 26.

"Women's building"

En los años setenta, aunque se realizaran muchas propuestas dentro del movimiento muralista y otras combinaciones de marxismo y arte conceptual, el activismo del movimiento feminista fue el más importante y visible en el arte comercial: provocó debates y creó grupos de presión, impartió cursos en escuelas de arte y talleres paralelos, fundó diapotecas, revistas, asociaciones para exponer y abrió galerías de arte⁹. Dentro del prolífico movimiento de mujeres destaca el espacio independiente ("alternativo") conocido como **"Women's Building"**. Fundado en 1973 en Los Angeles, con el simple propósito de ofrecer lugares de exposición a mujeres artistas. Sin embargo fue conocido por su actividad educativa: el "Feminist Studio Workshop". En torno a este centro se creó una comunidad de base en la que se generaron trabajos sobre temas de contenido para mujeres, utilizando todo tipo de técnicas y materiales: referencias comunes acerca de la formación social de las diferencias de género - entre las que destacaban los salarios y condiciones de trabajo-, la menstruación y la violación como crimen. De esta organización saldrían colectivos feministas en Los Angeles como el grupo de *performance* "The Waitresses", que se declaró en huelga pidiendo salarios y empleos dignos, así como medidas ante el acoso sexual sufrido en el lugar de trabajo; "Sisters of Survival", que denunció a la utilización de armas nucleares y juró la alianza a un mundo de paz; "Mother Art" o "Feminist Art Workers", entre otros.

⁹ Como apunta Lucy Lippard, desde mitad de los años sesenta las mujeres, virtualmente invisibles, ya habían desarrollado algunas acciones activistas. A este respecto se realizaron diversos trabajos: un registro de mujeres artistas en contestación a la famosa disculpa de "no hay mujeres que..."; y una protesta por las pocas mujeres seleccionadas en las Bienales del Whitney. Así, en 1970, "Ad Hoc Women Artist Committee" (variante de AWC muy conocida por crear el "Women's Slide Registry" -registro de diapositivas de mujeres artistas-) lanzó su ofensiva contra la exposición de arte anual del Whitney, con un anónimo grupo de mujeres que falsificó un periódico del Whitney anunciando que el 50% de las participantes eran mujeres y que, de ellas, la mitad "no blancas". Con invitaciones falseadas, en la inauguración se proyectaron diapositivas de obras de mujeres en los muros exteriores del museo mientras se instalaba dentro del edificio una plataforma reivindicativa. Considerada dicha actuación como acto delictivo, los culpables fueron buscados por el FBI; figuraban nombres como: Lee Lozano -la mayor figura femenina de arte conceptual del momento-, Yoko Ono, Agnes Deves, Martha Wilson, Christine Kozlov, Yvonne Rainer, Eleanor Antin, Adrian Piper.

LIPPARD, Lucy R.: "Attempts escape", en *op.cit.*, p. 23.

Colectivos que surgen en la década de los ochenta

71



Pancarta utilizada durante la Convención Democrática por WAC. 5ª Avenida de Nueva York (1992).

72



"Feliz día del padre. Padres + juicios = 30 billones de dólares en pensiones de sus hijos impagadas". WAC (1992)

El movimiento de mujeres volvió a resurgir a mediados de la década de los ochenta, para luchar contra situaciones de discriminación sexista y racista. Los colectivos activistas de mujeres recuperaron y renovaron los contenidos conceptuales de los años sesenta y principios de los setenta con la representación de las mujeres en los *media*, la vida diaria, y el papel de sumisión que desempeña la mujer. Surgieron diversos **colectivos reivindicando los derechos de las mujeres** y, por añadidura, los derechos de otros colectivos marginales tales como los artistas de color o los homosexuales.

El colectivo "Women's Action Coalition", conocido por sus siglas, WAC¹⁰, creado en 1989, ha sido el que más amplia y heterogéneamente se ha

¹⁰ Este colectivo que tuvo su mayor auge en 1992 y 1993 creció de manera desorbitada durante ese periodo para después, transcurrido ese momento de protesta directa, deshacerse casi por completo. (El grupo originario y más importante fue el de Nueva York. WAC llegó a estar en más de treinta ciudades. Tuvo una gran acogida internacional –se crearon grupos en Berlín, París o Toronto). WAC llevó a cabo todo tipo de vistosas acciones en la calle y en el *media*, muchas de sus actuaciones se realizaron con otros grupos tales como WHAM! y NARAL. Nacido a la sombra del colectivo ACT UP, WAC estaba compuesto en su mayoría por mujeres artistas de raza blanca y clase media, y su objetivo fue poner públicamente de manifiesto problemas sociales de todo tipo, que afectaban a un público amplio y diverso. En sus pancartas se podía leer, alrededor de un gran ojo: "WAC is watching. Women take action" ("WAC está vigilando. Las mujeres toman acciones").

Se ha criticado a este colectivo su superficialidad, el realizar acciones sin un debate teórico que las respaldase, el mezclar términos y el no tener una clara política de actuación. La popularidad alcanzada por su uso creativo de los *media* y actuaciones en el lugar oportuno, les hizo muy famosas así, además de ser un movimiento clave en el activismo de principios de los noventa. Ver ESSOGLUO, Tracy Ann: "Louder than words: a WAC chronicle" en *But is it Art? The spirit of art as activism*. Felshin, Nina (ed.). Bay Press: Seattle, 1995, pp. 333-372.

Lorraine O'Grady compara a WAC con el movimiento Dadá porque ofrecen una oportunidad de actuar y observar al mismo tiempo. O'GRADY, Lorraine: "Dada Meets Mama", *Artforum*, Vol. XXXI, Nº2, October 1992, pp. 11-12.

manifestado a favor de los derechos y ante los problemas de las mujeres. Asimismo WAC ha participado activamente en acciones relacionadas con la situación de la mujer en el mundo del arte, ámbito en el que también cabe destacar el colectivo "Guerrilla Girls". Éste se creó en el año 1985 como respuesta directa a las declaraciones del Comisario de la Bienal del Whitney de ese año. Guerrilla Girls viene denunciando las exclusiones sexistas y racistas en el mundo del arte e infravaloración basada en la discriminación por razón de sexo y raza. Para las Guerrilla Girls -colectivo que firman "Guerrilla Girls conciencia del mundo del arte"-, la prosperidad de algunos artistas (hombres y de raza blanca) y la exclusión de otros (principalmente mujeres y personas de color) en el panorama artístico de los ochenta, constituía un reflejo de lo que ocurría en la economía nacional, panorama al que también prestaron atención, abordando diferentes temas tales como el problema de la vivienda y la indigencia con carteles en los que se preguntaban: *¿Cuál es la diferencia entre un prisionero de guerra y un homeless?* Respuesta: *Bajo la Convención de Ginebra, un prisionero de guerra tiene derecho a comida, refugio y atención médica* (1992). También pusieron de manifiesto a través de posters, carteles, anuncios, situaciones tales como que a mediados de los ochenta, por ejemplo, las mujeres en Estados Unidos ganaban en general sesenta centavos frente al dólar que ganaban los hombres, y dos de cada tres adultos que vivían en la pobreza eran mujeres (Ver Ilustración N° 73); y se valieron de estadísticas para mostrar la situación de familias desfavorecidas. Guerrilla Girls en sus posters denunció que el 51,7% de las familias pobres afroamericanas afecta a hogares bajo responsabilidad de mujeres, porcentaje muy similar al de las familiar pobres latinas, 53,4%.



73

"Las mujeres en América gana sólo dos terceras partes de lo que ganan los hombres. Las mujeres artistas ganan sólo un tercio de lo que ganan los hombres artistas". Cartel (1985) Guerrilla Girls , Conciencia del mundo del arte.

5.3.2. La crisis del SIDA

Con intrusiones públicas o cortes en el tejido urbano, como los actos de los situacionistas de París del 68, la crisis del SIDA ha producido un considerable cuerpo de trabajo gráfico, anónimo y colectivo, caracterizado por su urgencia, especificidad, e impacto en la esfera pública en un esfuerzo por incluir una audiencia diversa, no homogénea, apuntando la manipulación de técnicas de los *media* y del "Arte" como acción artística (*Agit Prop* urbano) con la esperanza de hacer visible el subtexto social y político e incitar al espectador a dar el siguiente paso.

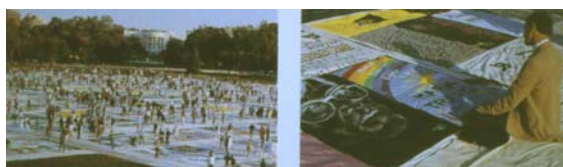
Se actuaba diariamente a través de estrategias visuales en el espacio público, empleando soportes como: carteles, octavillas, pegatinas o camisetas y recursos publicitarios directos. Con el objetivo de captar la atención del espectador, con políticas de persuasión -informar, aleccionar, convencer y sacar a la luz-, estos trabajos recordaban y sacudían con un sentido de urgencia la conciencia sobre un problema de la sociedad estadounidense que estaba atacando fuertemente a la misma.

El espacio público se utiliza como superficie para influir en la conciencia pública, y los grupos activistas actúan tanto de forma improvisada como determinada, manifestándose, como si de acciones de guerrilla se tratase, en la vida cotidiana del ciudadano; pagando espacios publicitarios, y en otras superficies que comprenden el tejido urbano; dándole un nuevo sentido al término "*site-specific*"¹¹.



74

Names AIDS Memorial Quilt Project. Proyecto en memoria de los muertos por SIDA. Está compuesto de paneles en recuerdo de cada individuo en concreto. Iniciado en San Francisco por el activista gay Cleve Jones en 1987, que cuenta en la actualidad con unos 35.000 paneles. **74.** (1998) Museum of Modern Art, Chicago, y **75** en la gran explanada de Washington (1987-8).



75

¹¹ Concepto al que nos hemos referido en el capítulo primero (pp. 21 y 37) y desarrollado en el tercero en el apartado 3.2 y 3.3.

En un proceso difícil y continuo, se intentan cambiar hábitos y preferencias profundamente arraigadas en las prácticas sexuales. El espacio público es concebido como el lugar, tanto social (de la comunidad) como privado (del individuo), para articular un doble mensaje: la posibilidad de que los placeres privados tengan una responsabilidad social y la posibilidad de que la responsabilidad colectiva atañea también a los placeres privados.

En su inicio, estas actividades gráficas en la calle reflejaron el trabajo y los contenidos de una población relativa homogénea de clase media, homosexuales de raza blanca; le siguió un proceso de diferenciación y especialización según se iba notando el impacto de la crisis del SIDA en otros grupos sociales y demográficos, con diferentes necesidades y experiencias.

Desde la segunda mitad de los años ochenta, visibles y confrontadoras manifestaciones artísticas activistas han surgido en ciudades estadounidenses duramente golpeadas por el SIDA. La primera actuación fue la creación del logotipo *AIDS* de General Idea en 1986 y los proyectos han sido, (y son), de muy diversa índole: fundamentalmente productoras de vídeos independientes sobre la enfermedad como "Testing the limits", "Diva TV" (Damned Interfering Video Activist TV –coalición de videorealizadores de ACT UP); o "LAPIT" (Lesbian Activists Producing Interesting Television); campañas publicitarias estatales; o grupos activistas de "guerrilla" como ACT UP. Estos colectivos han **protestado** y se han **opuesto** a lo que consideran perniciosas imágenes y concepciones sobre la enfermedad; atacando la negligencia e ineptitud del gobierno y el sistema nacional de salud pública, la lentitud en la investigación y obtención de nuevas drogas; los eufemismos utilizados, la inactividad, ignorancia e intolerancia del gobierno y la iglesia para promover prácticas sexuales seguras; la resistencia ideológica conservadora a las culturas minoritarias sexuales; así como la inadaptación de las legislaciones vigentes a las necesidades de ese momento. También han **divulgado información** médica sobre salud pública, sexo seguro y otra información básica, especialmente enfocada a grupos no representados y poco asistidos, que han sido fuertemente atacados por la enfermedad.

Estas propuestas, de gran calidad artística, se encuentran al margen de los cánones establecidos, y estrechamente dependientes de su público, y de los lugares en los que se sitúa, enmarca, difunde, ve y lee. Se atacan todas las ideas tradicionales del mundo del arte y de la visión artística individual empleando el espacio público y trabajando en colectivos.

El tema concreto del SIDA ha sido el punto de partida. Desde él, se han propagado visiones singulares y significativas para incitar a los espectadores a acciones específicas (al igual que colectivos como Guerrilla Girls lo hacen en torno a los temas de sexismo, racismo y homofobia en el mundo del arte o COLAB en cuanto a la censura racista). Entre ellas destacar: la recuperación de ciertas estrategias apropiacionistas del arte contemporáneo que ya habían creado un público receptivo, con palabras e imágenes de la vida pública que revelan su trasfondo ideológico (como los trabajos de Barbara Kruger); y el abordar temas de género y especificidad étnica en defensa, principalmente, de diferentes identidades sexuales (como los colectivos *gay*, Queer Nation o lésbico GANG); étnicas (reproduciendo eslóganes en otros idiomas, sobre todo en español por la incidencia de la enfermedad en la población hispana); y niveles culturales (colectivos tales como "Pink Lady", "WHAM" (Women's Health Activist Movement) o "WARN" (The Woman and AIDS Research Network) que han realizado programas educativos sobre el SIDA.

La **rapidez** es lo que más caracteriza a estos trabajos: responder inmediatamente a los desarrollos específicos en las líneas de actuación del SIDA, el tratamiento y la financiación. La inicial ola de concienciación y reacción contra la inacción oficial ha evolucionado hacia un proceso más metodológico y una expresión de las diferencias y de las diferentes necesidades y contenidos de aquellos afectados por la crisis. Ante la progresión ascendente de muertes por esta enfermedad, tanto los diseños gráficos de guerrillas como sus posturas de oposición a las medidas estatales (paradójicamente también

promovidas por instituciones), sirven como testigo diario de que la crisis no ha cesado¹².



76

Letrero reproducido en offset del colectivo gay Little Elvis (1988).

Aunque esta epidemia ha atacado a todos los sectores de la población, los colectivos *gay* y lésbico han sido los que han llevado a cabo una postura activista más destacada y fuerte, reivindicando su propia identidad. Esta postura ha sido muy secundada por el mundo del arte, quizás por su devastador y directo efecto en la comunidad artística; ilustrativamente, citar la exposición-instalación que se realizó durante varios años en el MoMA de Nueva York titulada "A space without art" (una sala sin ninguna obra) para simbolizar la ausencia y el fuerte impacto de esta enfermedad en el mundo artístico. Dentro de los colectivos activistas que trabajan con el tema del SIDA¹³ (ACT UP, Little Elvis, Wave), ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) es el más conocido. Nació básicamente como una asociación de miembros *gay*, en 1987, a raíz de la sucesión de varios hechos que se consideraron amenazantes para su comunidad: la Ley promulgada en ese año por el Senador Jesse Helms con la que se rechazaba la provisión de fondos para cualquier material educativo que informara sobre la homosexualidad o la permitiera; la rápida propagación del SIDA y su falta de reconocimiento por parte del Estado, así como el aprovechamiento por las empresas farmacéuticas y las compañías de seguros de los afectados (Reagan en 1987 lo citaría por primera vez en un discurso oficial, cuando hacía ya varios años que la epidemia se había extendido). ACT UP ha trabajado sobre todo en San Francisco, Nueva York y Los Angeles empleando los medios de comunicación de masas a través de: 1) estrategias de propaganda, organización de imágenes gráficas y equipos de

¹² NESBITT, Lois: "Out of the Studio and Onto the Streets: Guerrilla Art and AIDS", pp. 24-27, en el monográfico sobre el SIDA: *AIDS, Public Art Issues*. The Public Art Fund Inc.: New York, 1992.

¹³ Sobre el tema de SIDA y respuesta artística, así como sobre la actuación de ACT UP -con una extensiva información sobre la epidemia, tanto el problema público, el político y cultural, como el sanitario-: (Q.v.) *AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism*. Crimp, Douglas. (ed.). MIT Press: Cambridge, 1988 y *AIDS Demo Graphics*. Bay Press:, Seattle, 1990; *AIDS: the Artist's Response*. Zita Grover, Jan (ed.) State University: Columbus, OH, 1989; *Art Against AIDS-San Francisco y Against AIDS-On the Road*, cat.expo. Amfar: Nueva York, 1989.

publicidad; proyectos como: *On the Road*, en la que participaron 22 artistas utilizando vallas publicitarias, exteriores de autobuses y paradas de transporte urbano; *Art Against AIDS* (1989), anuncio publicitario en marquesinas de autobús en las calles de San Francisco, Washington y Atlanta; *America Responds to AIDS*, campaña de educación pública de los centros federales para el control de la enfermedad; 2) Infiltraciones subversivas: inyección de mensajes en la corriente informativa diaria, mediante interrupciones de programaciones en canales de televisión como CBS o PBS, *Fight AIDS, no arabs*, y 3) recursos del espectáculo con acciones en lugares públicos como estaciones de tren *One AIDS death every 8 minute*. El conocido eslogan *SILENCE=DEATH* (Ver Ilustración N° 69) fue uno de sus primeros trabajos de activismo sobre el SIDA. Realizado en 1986, como campaña para la resistencia *gay*, condensó con gran eficacia cualidades activistas, publicitarias, artísticas y reivindicativas ante la inacción individual y gubernamental. El logotipo: un triángulo rosa, haciendo referencia al utilizado para identificar a los homosexuales de los campos de concentración nazi, pasó a ser símbolo de la lucha conjunta del colectivo *gay* y lesbiano contra la epidemia.

Del colectivo ACT UP surgió, en 1988, Gran Fury¹⁴, que se han centrado en la lucha contra el SIDA¹⁵, tras la instalación del escaparate *Let the Record Show* en 1987 en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York como acción de ACT UP (en una analogía de los juicios de Nuremberg, los responsables institucionales de la lucha contra el SIDA eran públicamente juzgados). Gran Fury está formado por diez artistas y diseñadores para concienciar sobre el

¹⁴ FULTON, Jean: "Entrevista con Gran Fury representado por Tom Ralin", en *Art out of there. Toward a publicly engaged art practice*. Fulton, Jean (ed.). The School of the Art Institute of Chicago: Chicago, 1996, pp. 26-33.

¹⁵ Los activistas estadounidenses en el campo del SIDA han contribuido sin duda al hecho de que en la administración Clinton la reforma de la salud se haya convertido en la principal prioridad, al reivindicar la necesidad de inversión gubernamental en investigación médica, de reforma de la política de seguros en el campo de la salud, así como un mayor control en la normativa que afecta a las empresas farmacéuticas. LAVIN, Maud "Coleccionismo en la década de la ambición: coaliciones políticas en el arte durante los ochenta en la ciudad de Nueva York", en *Domini Public*, cat.expo. Centre de Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1994, pp. 123-124.

SIDA, la industria de salud y la difusión oficial. Entre sus miembros se encuentran los artistas Marlene McCarty y Donald Moffet, el director de cine Tom Kalin y el realizador de vídeos John Lindell. Gran Fury es conocido por trabajos como *Kissing doesn't kill* en el transporte público de Chicago; *Read my lips*, campaña publicitaria



77

Read my lips (1988-90), Gran Fury. Campaña publicitaria difundida en carteleros, anuncios de transportes públicos, camisetas, chapas y adhesivos.

en carteles y camisetas; o *Men use condoms or beat it* en la Bienal de Venecia; el proyecto televisivo *Red hot & blue* de difusión nacional en la cadena ABC o *Love for sale, free condoms inside* también en el escaparate del New Museum junto con el colectivo PONY (Prostitutes of New York).

Para estos colectivos, el público constituye un conjunto de individuos, no como un "público general", pues tanto sus productores como sus públicos directos han estado muy implicados con la enfermedad. Bajo la idea de que lo personal es político: las lamentaciones y quejas individuales han sido recogidas por las protestas políticas y colectivas, y las acciones generalmente se han focalizado, intencionada y concretamente, en la mala actuación en la crisis del SIDA de personalidades específicas, incidentes y bases técnicas de casos judiciales clínicos y farmacéuticos reales. Desde esta perspectiva activista, la ineficacia de los programas educativos de prevención por parte del gobierno, sobre todo en sus inicios, y el temor general provocado por las campañas, así como su poca efectividad, puso de manifiesto su desconocimiento, fruto de actitudes procedentes de visiones privilegiadas que concebían un "público general", y no conscientes de la especificidad de los públicos a los que atañe dicha enfermedad¹⁶; así como la carencia de programas efectivos.

Con mayor acierto, la respuesta de los colectivos activistas a esta crisis ha afrontado su singularidad, así como las consecuencias de la enfermedad y los

¹⁶ ZITA GROBER, Jan: "AIDS: Public Issues, Public Art", pp.6-9, y KNAFO, Robert: "Taking it to the Street: Public Art and AIDS", pp.4-5; ambas en el monográfico de Public Art Fund sobre el SIDA: *AIDS, Public Art Issues* (The Public Art Fund Inc.: New York, 1992).

modos de contagio, dando posibilidades e información a grupos de riesgo concretos así como difundiendo la prevención diaria de cada individuo -sexo seguro, etc.- Además de utilizar como hemos visto -vallas publicitarias, posters, camisetas -también lograron el objetivo de llegar a cada individuo afectado o interesado a través de los vídeos independientes, expuestos y distribuidos de modos diversos, empleando la televisión como herramienta activista de comunidades, reemplazadora de las familias, y animando a la discusión y a la acción pública¹⁷.

5.3.3. Los grupos étnicos

La "diferencia" es un destacado asunto social y cultural. Artistas "blancos" tratan la diferencia como tema de trabajo y artistas "de color" reclaman memorias históricas que han sido silenciadas por la cultura dominante. En este caso, la reclamación de dichas memorias se ve como el principio de un proceso de fortalecimiento más intenso, en el que se establece una identidad cultural a través de la cual los miembros de estos grupos se auto-reconocen.

Aunque con menor difusión, los grupos étnicos también han hecho uso del **arte como territorio para el debate político**. En el caso del arte chicano, como comenta Guillermo Gómez Peña¹⁸, colectivos como "Mexican American Liberation Front", en el área de la Bahía de San Francisco, "Teatro Campesino", en el Valle de San Joaquin, o "Toltecas en Aztlán", en San Diego, están trabajando desde mediados de los años sesenta para obtener mayor acceso a la educación, ayudas al movimiento agrícola, la protección contra la brutalidad de la policía y de participación en un proceso político más amplio. El activismo

¹⁷ McKNIGHT BOWEN, Peter: "Not in your local listings: Aids Videos and their public(s)", en el monográfico de Public Art Fund sobre el SIDA: *AIDS, Public Art Issues* (The Public Art Fund Inc.: New York, 1992), pp. 29-32.

¹⁸ GÓMEZ-PEÑA, Guillermo: "A new artistic continent" en *Art in the public interest*. Raven, Arlene (ed.). UMI Research Press: Michigan, 1989, pp. 108-111.

artístico les ha permitido difundir nuevas ideas de forma rápida y efectiva. En los años setenta se produciría el movimiento indio-americano y, posteriormente, el indigenismo y las propuestas de toda la cultura latino-mestiza, más allá de las fronteras geopolíticas, de la mano de colectivos interdisciplinarios como: "Asco", en Los Angeles; "Royal Chicano Air Force", en Sacramento; y, los murales en los barrios en todo el país, aunque con mayor intensidad en el área de California.

Guillermo Gómez-Peña y "Border Art Workshop" han criticado los mitos mejico-americanos y los estereotipos originados en la frontera entre México y EEUU, rediseñando el contenido artístico del "arte chicano". Sus *performances* e instalaciones, que cuestionan las culturas de los americanos con una inteligencia incisiva y un análisis político provocativo. Exploran el territorio de la no comprensión cultural. Para Gómez-Peña, hay dos fuentes de identidad cultural, una que proviene (desde dentro) de las múltiples identidades étnicas existentes y otra impuesta por el Estado (desde fuera).

David Avalos, Louis Hock y Elizabeth Sisco, miembros del "Taller de Arte Fronterizo / Border Art Workshop" trabajan en la integración de culturas, en crear modelos y posibilidades para aquellos que no pertenecen a las clases dominantes de la sociedad liberal estadounidense, apoyadas por las imágenes estereotipadas del consumismo y la publicidad política. En su trabajo *Welcome to America's Finest*

Tourist Plantation (1988) realizado en San Diego, estos artistas exponen las consecuencias de dichas actitudes con la idea de crear un centro de debate sobre la ciudad y la esfera pública; de considerar un espacio informativo que no fuera una zona de guerra controlada por la policía, entre *homeless*, vendedores de droga y prostitutas; sobre el que discutir temas cotidianos.



Welcome to America's Finest Tourist Plantation (1988), David Avalos, Elizabeth Sisco y Louis Hock. Cartel de Autobús, San Diego, California.

78

5.4. TRABAJOS DE COLABORACIÓN

Las iniciativas de colaboración artística muestran las necesidades y obras de comunidades concretas. Se emplean las reglas del grupo o comunidad social y cultural en el que trabajaban; como es el caso de las exposiciones organizadas por el colectivo artístico Group Material en barrios neoyorquinos.

En estos trabajos, los artistas ponen el énfasis en **ser comunicadores**; el arte, en este voraz capitalismo neoliberal, sirve para que las minorías sociales ("los no escuchados") puedan manifestarse y comunicarse entre ellos; para construir memorias colectivas y exponerlas a la comunidad o para ambas cosas a la vez. Como se aprecia en los ochenta, dichos trabajos se definen más por sus métodos que por su forma artística.

5.4.1. El movimiento muralista

Como nuevo tipo de pintura mural exterior, el movimiento muralista surgió en áreas deprimidas de ciudades estadounidenses y europeas a finales de los años sesenta, y en la década de los setenta tuvo su mayor esplendor¹⁹. En Estados Unidos, las ciudades de Chicago y Los Angeles son las más destacadas.

Estos murales son diferentes de otros tipos de arte e imágenes también localizadas en calles y espacios públicos, tales como los signos comerciales o vallas publicitarias, estatuas, monumentos conmemorativos, fuentes, murales de artista y *graffiti*. Les distingue el proceso de consulta y diálogo entre sus realizadores, su audiencia inmediata y la experiencia colectiva que supone su realización (concepción, diseño y ejecución) en la que, con frecuencia,

¹⁹ Como comenta Judith Baca, el muralismo también había sido importante en los años treinta con su afiliación al comunismo en los programas del "Work Progress Administration". Esta conocida muralista se declara influida por importantes muralistas de Chicago como John Weber, Mark Rogovin o Bill Walker así como la tradición muralista mejicana. *Art out there. Toward a publicly engaged art practice*. Fulton, Jean (ed.). The Art Institute of Chicago: Chicago, 1996, pp. 14-25.

participan miembros de la comunidad. El proceso de producción posee por tanto la misma importancia que el producto final. Los murales actúan de aglutinante entre los miembros de la comunidad, transmitiendo mensajes sobre qué necesidades existen, sobre qué se debe hacer para obtener un área vivible (opuesta a los propietarios ausentes, los impuestos y las rentas injustas, la falta de servicios públicos, drogas, etc.).

En términos de contenido, los murales comunitarios reflejan la historia, aspiraciones, placeres y problemas de aquellos que han vivido, y viven, en una localidad particular y que tienen en común determinados temas, valores o cultura. El objetivo del "movimiento muralista" ha sido crear un arte que tratara problemas y se comunicara a la gente corriente. Como señala la artista Judith Baca²⁰, este movimiento se encuentra asociado a un cierto sentido de progreso cívico, típico del momento. Es un modo de preservar o alimentar un sentido de comunidad que en muchas ciudades estadounidenses ha estado y está en peligro de perderse para siempre²¹.

Subyace en el muralismo la idea de crear una armoniosa sociedad multicultural y un modelo de colaboración entre culturas. El desarrollar un proceso donde la gente decide lo que quiere conmemorar, hace de los murales monumentos de representación de un sector de la población: **monumentos "del**

²⁰ La artista Judith Baca es conocida por sus murales públicos a gran escala en comunidades latinas que residen en California. Es de destacar la extensiva participación llevada a cabo en sus trabajos. En 1976 Judith Baca fundó "The Social & Public Art Resource Center" (conocido por sus siglas: SPARC) en Los Angeles, Venice, junto con otras mujeres, centrado en la producción de arte público, preservación y exhibición dentro de las diversas comunidades étnicas de Los Angeles. El poderoso archivo que este centro ha creado y la labor realizada por su "programa de conservación" para catalogar los murales existentes en la ciudad, valorar su estado y posible conservación y restauración y el "programa de adopción", de registro de los murales de Los Angeles (unos 1.500) ha permitido conocer la riqueza de los murales de esta ciudad: desde los muralistas chinos y sus murales lacados sobre madera, los templos tailandeses hasta los chilenos y de América Central o chicanos. Además es de destacar la colección de diapositivas de murales de todo el mundo que documenta unos 16.000 trabajos. Consúltense su pagina Web: <http://www.sparcmurals.org>; *Art out there*. Fulton, Jean (ed.), pp. 14-25; y DUNITZ, Robin J.: *Street Gallery. Guide to 1000 Los Angeles Murals*. RJD Enterprises. Los Angeles, 1993, p.14 y ss.

²¹ WALKER, John A.: *op.cit.*, pp. 107-108.



Panel del *The Great Wall Mural of L. A.* (1976-1983) que representa el desarrollo de los barrios residenciales. Judith Baca y SPARC. Los Angeles

otro". A través del movimiento muralista, afro-americanos, hispanos y otros grupos étnicos logran así incorporar imágenes e ideas de sus propias culturas al vocabulario artístico contemporáneo. La estética culta desarrollada en escuelas de arte se mezclaba con las estéticas de sus propias culturas (trabajos como los de Judith Baca en *Ghettos y barrios*)²².

Cabe destacar en esta línea la obra más conocida de Judith Baca: el *Great Wall of L.A.* (1976-1983). Este enorme mural (de unos 800 metros de largo), inicialmente titulado *Tujunga Wash Mural: History of California*²³, está compuesto por 41 escenas que narran, casi cinematográficamente, la historia de California, desde la prehistoria hasta el momento actual, pero no la versión oficial sino la de los que participaron es su construcción. *The Great Wall* comienza en la época de los Dinosaurios; rápidamente pasa a las primeras migraciones procedentes de Asia en el Primer Milenio y desde ahí aborda su propósito principal: contar los diferentes episodios de las batallas entre la represión y la liberación de la minorías étnicas, las mujeres, los judíos, y los homosexuales. Refugiados

²² (Q.v.) KNIGHT, Christopher: "Not just an exercise in futility", *Los Angeles Times* (Los Angeles). Calendar, Sunday, 23.10.1994, pp. 4-5 y p. 87.

²³ Su nombre se debe a su localización: en *Tujunga Wash*, conducto para tratamiento de aguas, perteneciente al Sistema de Fluidos del Valle de San Fernando, que nutre al río Los Angeles. Este mural es paralelo a la Avenida Coldwater Canyon, desde Burbank Boulevard a Oxnard Street (entre Van Nuys y North Hollywood). Un lugar de desecho, feo y desangelado, que atraviesa barriadas de clase media. El mural fue pintado colectivamente por grupos de muralistas dirigidos por la artista Judith Baca; mayoritariamente jóvenes, procedentes de variadas comunidades - participaron 187 artistas cuyos nombres se encuentran grabados en el muro, junto a las entidades que lo apoyaron y financiaron-. Se realizó en cinco etapas entre 1976 y 1983 (1976, 1978, 1980, 1981, y 1983). La artista se encargó de obtener los fondos así como los medios para realizarlo. Estilísticamente en 1980, el mural experimenta una profunda variación respecto de las dos etapas anteriores que hablan con una elocuencia visual de arte popular, las tres restantes, con efectos volumétricos, son un montaje gráfico altamente sofisticado bañado de una sensibilidad Pop.

desconocidos, líderes sindicales o disidentes políticos han sido representados en los paneles. Otros eventos que se encuentran representados son el desarrollo de la industria del cine y la movilización de tropas de ciudadanos en la I y II Guerra Mundial. Como tal, es un monumento a la expansión del Movimiento de los Derechos Civiles por el periodo en que fue realizado así como por los muralistas que lo llevaron a cabo (la mayoría procedentes de minorías étnicas). Las escenas no se encuentran aisladas, como viñetas de cómic, sino que se entremezclan a lo largo de todo el mural. El efecto visual dota a la imagen de un sentido de atemporalidad y actualidad, símbolo de la larga y permanente batalla social y política en la lucha humana por la independencia. Su contenido por tanto es aclamatorio y desafiante, en una tierra baldía permanece un testimonio silencioso de una compleja red de poderosas relaciones cívicas en las historia de Los Angeles. Este mural ha sido construido basándose en una importante tradición chicana de reunir organizadamente grupos de personas, de forma fluida y multifacética en orden a establecer la interacción entre los objetivos estéticos y el compromiso social. Los realizadores investigaron y seleccionaron los episodios históricos que se representaron y éstos fueron realizados pictóricamente bajo la supervisión de Judith Baca y otros artistas coordinadores.

Los primeros murales fueron políticos²⁴ y formaron **parte de una lucha social más general**. Los muralistas comunitarios eran normalmente de orientación de izquierda, artistas profesionales con algún tipo de formación y experiencia artística que habían llegado a estar desilusionados con el sistema de arte galería/museo. Su deseo era establecer una práctica artística alternativa para ayudar y dar poder a sectores marginales de la sociedad.

Esa efectividad política se mantuvo en algunos artistas pero no en su gran mayoría. Pese a la admirable intención, en la calle los murales tenían que

²⁴ Según Lucy Lippard, el movimiento comunitario es el arte político más importante LIPPARD, Lucy R.: *Get the message. A decade of art for social change*. E.P. Dutton Inc.: New York, 1984, p. 34.

competir en atención, con el aumento del *graffiti*, vibrante y energético (especialmente en Nueva York) y con un tipo de imágenes altamente sofisticado realizadas por las agencias publicitarias. Por otra parte, el carácter local era una fuerte limitación en términos de lucha política. La retórica pictórica utilizada en muchos murales comunitarios no llegó a materializar ese desafío político²⁵, diseminando la potencia de las protestas. Los grandes y vistosamente coloreados murales representaban en muchas ocasiones el elemento diferenciador del monótono entorno de las ciudades, pero como decoración o mejora estética del municipio.

En cualquier caso, la clásica función embellecedora del mural seguía siendo muy valorada por las autoridades desde el principio y los artistas se implicaban desde el principio en la realización de proyectos para mejorar (en apariencia) entornos brutales, malamente contruidos y de forma barata. Con la incentivación de los trabajos de colaboración entre arte y arquitectura, las autoridades locales contrataban a los artistas²⁶. Como los artistas eran subvencionados con dinero público se veían obligados a adoptar una actitud conciliadora entre las necesidades y demandas de los ciudadanos y los requerimientos del organismo local. En consecuencia, su poder corrosivo se diluía a la hora de mencionar los problemas sociales, en vez de cuestionarlos, denunciarlos o resolverlos. Además de este modo de contribución con dinero público a la realización se mantenía su control y se evitaba la intensidad de estos trabajos.

A mediados de los años setenta el mural era una forma aceptada de mejora del vecindario. Con técnicas establecidas para el trabajo comunitario se produjeron numerosos murales decorativos. La localización en comunidades pobres, la accesibilidad de su significado y la mejora del entorno eran

²⁵ Como afirma Walker, tampoco llegaron a alcanzar la calidad de los muralistas mejicanos de los años veinte y treinta. WALKER, John A.: *op.cit.*, p. 109.

²⁶ Ver el capítulo sexto que trata de las iniciativas de las administraciones públicas en espacios urbanos.

justificación suficiente para su financiación regulada dentro de programas de arte público. Los trabajos eran fundamentalmente realistas y sin implicaciones, -vistosos e inofensivos. Los temas políticos o controvertidos eran desestimados.



I welcome myself to a new place (1988), Olivia Gude & The Chicago Public Art Group. Chicago. Mural perteneciente al proyecto "The Roseland Pulman Mural Project."

A partir de los años ochenta el muralismo desarrollará un trabajo crítico que cuestionará todos los factores que constituyen o influyen en el proceso de la propia obra: desde el creador, realizador y el mensaje hasta el público al que va dirigido. Como resultado del acceso al poder de gobiernos conservadores, el apoyo a las iniciativas muralistas disminuyó. Con la popularidad del foto-realismo y la neofiguración del mundo del arte –más que las abstracciones esotéricas de los setenta- la división entre las formas de élite y las populares llegaron a ser muy difusas. Los temas se centrarán en las enfermedades sociales, y los murales de barrio se considerarán un tipo de arte comunitario. (citar como ejemplo los murales de *La lucha continúa / The struggle continues* (1985) en Nueva York, realizado por Art makers, Inc (colectivo creado en 1983)²⁷ que trató temas como el Apartheid en Sudáfrica o la *Gentrification*). El proyecto *The World Wall: A vision of the future without fear*, que se inició en 1986 y ha continuado varios años, es un proyecto mural que viaja, bajo el concepto de paz global; explora las posibilidades de transformación social, empleando un espacio movable en el que pueden tener lugar debates entre todo tipo de especialistas: historiadores, científicos, estrategias militares, visionarios, artistas o escritores²⁸.

²⁷ *La lucha continúa/ The struggle continues* (1985), está compuesto por 26 murales que combinan trabajos colectivos e individuales en cuatro edificios alrededor de una plaza en Cower East Side. COCKCROFT, Eva. "The 'la lucha' murals: making a political art park" en *Art in the public interest*. Raven, Arlene (ed.). UMI Research Press: Michigan, 1989, pp. 119-120.

²⁸ (Q.v.) *Mapping the terrain. New Genre Public Art*. Lacy, Suzanne (ed.). Bay Press: Seattle, 1995, pp. 286-287.

5.4.2. La Televisión y el vídeo

La televisión y el vídeo han sido empleados por los artistas para llevar a cabo un activismo político y social por ser unos de los medios más adecuados para recoger esa energía social, obtener una información alternativa y difundirla. Es más, el poder alcanzado por la televisión y el vídeo en estos últimos años ha llevado a que se les considere como una potente arma de lucha y un medio ideal para enseñar a ser crítico y a resolver problemas. La accesibilidad de la cámara, su dispositivo de reproducción y difusión pública permite crear un espacio para muchos puntos de vista políticos. Estas nuevas formas artísticas han tratado temas sociales a través de fotografías, textos o entrevistas. A las políticas de género le seguirían el racismo, los derechos de reproducción, la lesbofobia, la violencia doméstica y sexual, el SIDA, la vivienda –en concreto el problema de los *homeless*–, el desempleo o la tercera edad.

Desde los setenta se han realizado numerosos trabajos de vídeo y televisión con la esperanza de tener un impacto en la sociedad en general (entre otros: Chris Burden, Ant Farms, Lowell Darling, Leslie Labowitz o Suzanne Lacy). En la década y principios de los noventa es cuando se centró el interés por las poblaciones étnicas, como nuevo poder político para el público estadounidense (en parte debido al retroceso conservador ante el incremento de la inmigración). La introducción de la diversidad planteó numerosos interrogantes sobre la propia cultura y sobre la reacción contra los derechos de las mujeres (censura). Destacar algunos de los programas educativos de acceso público más importantes de la década de los ochenta: Así por ejemplo *Paper Tiger*, programa televisivo independiente de "Deep Dish TV", fundado por Bob Hercules y Dee Dee Hallek²⁹ y cuyo objetivo fue proporcionar a los

²⁹ Bob Hercules y Dee Dee Hallek estaban influenciados por las doctrinas de Paulo Freire recogidas en sus textos pedagógicos sobre pedagogía del oprimido, donde se defiende la liberación de comunidades marginales, no su adaptación y sometimiento. FREIRE: *Referencias a*

marginados las herramientas para su propio desarrollo educacional, poner las cámaras en las manos de la gente. Esta labor permitía que individuos interpretaran sus propias comunidades, ser creativos y experimentar el día a día de su entorno, la violencia y la pobreza brutal³⁰.

También ha desempeñado un papel fundamental "Educational Video Center" (EVC), creado en 1981 en el Lower East Side de Nueva York, que trató temas de vivienda, sistema educativo y problemas sociales familiares; la distribuidora nacional: "National Alliance of Media Art Centers" (NAMAC) y local: "Chicago Area Film & Video Network"; "Association for independent video & films makers" (AIVF) creado en 1977 como un medio de expresión de minorías; "Independent Features Project" (IFP), en 1991 "Independent TV Service" (ITVS). Es decir, en estos últimos treinta años se han ido creando distintos servicios independientes basados en vídeo y televisión que han contribuido enormemente a la difusión del trabajo activista (de distribución, actividades comunitarias, narradores de experiencias por centros vecinales y educativos, venta por correo, préstamos o videotecas).

5.5. EL ARTE BASADO EN LA COMUNIDAD

A lo largo de este capítulo hemos mostrado distintas iniciativas en lo social, que recogen el mayor número posible de personas con el objetivo de crear una forma cultural trabajando con otros sistemas de valores que no corresponden con los puramente artísticos.

Conforme han ido evolucionando las propuestas activistas, los trabajos interactivos y de participación han ido adquiriendo mayor protagonismo. En

la pedagogía del oprimido, Siglo XXI, Madrid 1972 y DEWEY, J.: *El arte como experiencia*. Fondo de Cultura Económica, 1994, *El arte desde la sociedad*.

³⁰ Según comentan en una entrevista realizada a los artistas en *Art out there. Toward a publicly engaged art practice*. Fulton, Jean (ed). The School of the Art Institute of Chicago: Chicago, 1996, pp. 34-43.

ellos confluyen el activismo social, la redefinición de audiencias, la relevancia de los colectivos marginados y una metodología de colaboración. El arte se defiende como poder político, que potencia diferentes formas de asociación. Son trabajos menos concretos y menos simples, generalmente de naturaleza efímera, y con una inestabilidad interpretativa característica del arte conceptual. A estas propuestas se les denomina cada vez más **"arte basado en la comunidad"**, es decir, proyectos que son realizados por artistas que crean grupos con otros artistas o individuos no relacionados con arte en comunidades concretas (no por artistas que desarrollan sus propios proyectos). Esta actividad se sustenta porque los artistas se niegan a aceptar los valores del mercado y ponen su talento al servicio de la comunidad. El arte comunitario se caracteriza por ser un **arte participativo** en el mejor sentido del término: inclusivo y experimental. Los trabajos de arte comunitario crean un marco en el que "todos" (todos los individuos que constituyen los grupos específicos de cada proyecto) son considerados igualmente artistas. Se reúnen para abordar un amplio rango de contenidos humanos³¹, desde la creación de objetos comunitarios y apropiación de las formas o imágenes del pasado, hasta protestas contra el sistema, intentando obtener algún beneficio del mismo.

Los participantes, y colaboradores artísticos son de muy diversa índole: *homeless*, presos, inmigrantes, ancianos, desplazados, desempleados, pacientes hospitalizados, la propia juventud, organizaciones de trabajo o grupos basados en raza y género. El artista, como activador, articulador y participante legítimo de la vida comunitaria, es interventor de medios, viajero entre fronteras, negociador comunitario, curandero de la comunidad,

La comunidad no significa comprender "todo" sobre "todo" el mundo y resolver todas las diferencias, sino conocer cómo trabajar dentro de esas diferencias, y cómo éstas cambian y evolucionan. Las **relaciones con una**

³¹ Según comenta Arlene Raven en la introducción de *Art in the public interest*. Raven, Arlene (ed.), UMI Resarch Press: Michigan, 1989, p. 4.

comunidad no siempre son fáciles; cualquier proyecto requiere largos periodos de relación con la comunidad en cuestión y una continua comunicación con sus miembros. Un lenguaje visual que asegure un prolongado impacto de su trabajo y que tenga la cualidad de ser un signo de identificación. La mayor parte de la actividad se suele desarrollar en un emplazamiento determinado, esto es: en pequeños locales; y en él se asumen múltiples papeles tales como payasos y marionetas, chamanes y expertos de lavandería, directores, costureros o asistentes sociales. Para los artistas esta labor es, en muchas ocasiones, muy dura.

Los artistas y los temas que el arte comunitario viene desarrollando son muy diversos y variados. La bibliografía consultada presenta estas propuestas de forma independiente, reuniendo a muchos artistas en cada publicación³². De entre ellos expondremos los que, a nuestro juicio, nos parecen más significativos atendiendo a su temática.

Los trabajos realizados sobre el tema de la depresión, la **salud mental**, la **resocialización de sectores marginales** han sido, y son, numerosos. Estos artistas conciben su trabajo no sólo como terapia que pacifica y divierte sino como una herramienta para el descubrimiento, la apertura y, en última instancia, la simplificación de los abrumadores sistemas sociales. Cabe citar a modo de ejemplo, el desarrollado por el artista John Malpede (Artista en residencia del "California Arts Council", "Artists in Communities Program") y su programa de *performance*: *Los Angeles Poverty Department* (LAPD) sobre indigencia y pobreza. Desde el año 1985 y localizado en un área económicamente deprimida de esta ciudad -en la que vive el artista -, un grupo

³² Citar de la bibliografía consultada entre otros títulos: *Art, activism & oppositionality. Essays from afterimage*. Kestyer, Grant H. (ed.). Duke University Press: Durham & London, 1998. *Art in the public interest*. Raven, Arlen (ed.). UMI Research Press: Michigan, 1989. CONAL, Robbie: *Art attack. The midnight politics of a guerrilla artist*. Harper Perennial: New York, 1992. *Get the message. A decade of Art for Social Change*. E.P. Dutton Inc.: New York, 1984. *Mapping the terrain. New genre public art*. Lacy, Suzanne (ed). Bay Press: Seattle, 1995. Mc QUISTON, Liz: *Graphic agitation. Social & political graphics since the sixties*. Phaidon Press Ltd.: London, 1993. WALKER, John A.: *Art in the age of mass media*. Westview Press: Boulder & San Francisco, 1994 (ed.revisada); (1ªed. Pluto Press: London, 1983).

de *homeless* viene realizando teatro experimental en la calle en el que representan sus vidas. Este taller, se ha ampliado a lo largo de los años no sólo en cuanto al número de participantes y colaboradores sino también de disciplinas y lugares de actuación.

Otro ejemplo es el de Bolek Greczynski, artista en residencia en el "Creedmoor Psychiatric Center" en Queens, Nueva York, que trabaja con un grupo de cuarenta enfermos mentales, "The Battlefield Project Crew", según se denominan a sí mismos, en el proyecto *The living museum*. Dentro de este proyecto, se han realizado ambiciosas instalaciones en las diferentes habitaciones relacionadas con las diferentes realidades del centro psiquiátrico. Instalaciones como *I miss the revolution* (1988), consistente en un muro de 26 televisores usados cuyas pantallas estaban grabadas con dibujos y escritos que obstruían la visión de los programas emitidos. Esta obra reflejaba la reducida influencia de los medios de comunicación sobre los pacientes, así como su deseo de cambio. En otra instalación, *Revolution Bound* (1987), una silla envuelta en tiras de lino, vendada, como poderosa y sugestiva figura muda, protegida y restringida, alude al arte y a la enfermedad mental y se revuelve contra el poder establecido. En esta misma línea, Deborah Ossolf, colaborando con miembros de centros geriátricos, tales como el centro "Henry Street Settlement", muestra las preocupaciones sociales y la realidad opresiva de estos sectores de población.

El tema del **medioambiente** también ha servido de punto de partida para trabajos de "arte basado en la comunidad". Artistas como Mierle Laderman Ukeles, Dominique GW Mazeaud, Mark Dion, Mel Chin y Viet Ngo, se han unido a especialistas de otros campos para explorar nuevos modos de pensar sobre soluciones a problemas medio ambientales aparentemente irresolubles.

Mierle Laderman Ukeles desde 1977 como artista en residencia del Departamento de Limpieza de la ciudad de Nueva York (cargo que se adjudicó personalmente y del que no obtuvo remuneración alguna) ha desarrollado un

amplio espectro de actividades artísticas e instalaciones sobre las condiciones sociológicas del trabajo de limpieza así como del tratamiento de residuos sólidos en ciudades americanas; focalizándose en estos últimos años en las consecuencias de la basura para el medioambiente. En su renombrado *performance*, *Touch sanitation* (1978), durante ocho meses, se dedicó sistemáticamente a conocer y estrechar la mano de los basureros de los cincuenta y nueve distritos de los cinco municipios de Nueva York (8.500 trabajadores) durante ocho meses, dándoles las gracias por su labor y acompañándoles en su ruta diaria³³. Siguiendo la misma línea de participar directamente en los trabajos de limpieza, Dominique GW Mazeaud viene recolectando la basura que se encuentra a lo largo del cauce del Rio Grande. Por su parte Mark Dion, dentro del proyecto "Culture in Action"³⁴ realizó un estudio sobre la basura que se encuentra en una gran ciudad como Chicago. Asimismo, Mel Chin y Viet Ngo en su trabajo *Revival Field* (1990), cerca de Minneapolis, trataron de recuperar y "curar" la tierra³⁵ de la



81

Touch Sanitation (1978), Mierle Laderman Ukeles.



82

The great cleaning of the Rio Grande (1987 y continúa), Dominique GW Mazeaud.

³³ *Mapping the terrain. New Genre Public Art*. Lacy, Suzanne (ed.). Bay Press: Seattle, 1995, p. 56.

³⁴ El proyecto "Culture in Action" se expone en el apartado 6.3.3. "La comunidad como coautora".

³⁵ En este sentido, según Alan Sonfist, se separa del Land Art y de artistas como Smithson, que los considera pertenecientes al último modernismo porque trata de realizar un proceso ecológico y no, decorar un área deteriorada. *Art in the land*. Sonfist, Alan (ed.). Dutton, New York, 1983, p. 93 (apud) MILES, Malcolm: *Art, space & the city. Public art & urban futures*. Routledge: London/New York, 1997, p.185.

contaminación agrícola a la que ha estado sometida.

Kate Ericson y Mel Ziegler realizan proyectos en **barrios** residenciales o rurales donde es casi inexistente, para beneficio de la comunidad en la que se realiza, concienciando y activando su sentido comunitario. Por medio de anuncios por palabras y otros medios, buscan colaboraciones en comunidades particulares. Los primeros proyectos consistieron en invitaciones para crear arte en hogares particulares, empleando el entorno doméstico (privado) como tema y material de proyectos públicos. Así se crearon proyectos como *Travel project*, de anuncios por palabras; *Capp street project* en San Francisco en una zona residencial; *Parks & Valleys* (1991) instalación en una galería de 2.200 trozos de

asfalto, cada uno con el nombre de una calle de San Francisco que finalmente se instalaría en un edificio para reunión de todo el vecindario. También otros proyectos surgen a petición del barrio; son los propios vecinos, conscientes del impacto visual de un arte que pudiera llegar a todos, los que plantean la posibilidad de crear carteles con el fin de solucionar determinados problemas. Por ejemplo, para atajar la violencia callejera de un barrio afroamericano de Los Angeles, los vecinos y el conocido artista activista Robbie Conal, realizaron el cartel "Somos todos un color. Para de matar" que fue distribuido en bares, calles, centros vecinales, ...



83
We're all one color. Stop the killing (1989), Robbie Conal. Cartel reconciliador de las bandas de un barrio de color en Los Angeles.

Las "exposiciones dentro de exposiciones" como actividad comunitaria en barrios fue iniciada por el colectivo Group Material. Sus proyectos consistían en una invitación abierta a los vecinos del barrio para exponer. Group Material pretende cuestionar el elitismo cultural del mundo del arte -que todos hemos aceptado- que se manifiesta sobre todo en los mecanismos y convenciones que están implícitos en el discurso y contexto del "arte de exposición". Por ello propone de forma comunicativa y polémica su renuncia a la creación individual en pro de un trabajo de selección de obras u objetos por los participantes. Uno de sus más ambiciosos proyectos fue el ciclo de exposiciones y debates

"Democracy" que tuvo lugar desde 1988 a 1989. "Democracy" tuvo como finalidad principal actuar como balance multidisciplinar frente al estado de la democracia en Estados Unidos al final de la era Reagan-Bush. Su sentido pedagógico fue determinante y su conciencia cívica se puso de manifiesto en la expresión de uno de sus miembros: "nosotros también somos parte del público"-.



84

"Democracy", (1988), Group Material.
Exposición realizada con participación popular en Dia For the Arts Foundation.

El "Arte basado en la comunidad" ha permitido en estos últimos años producir modelos activistas cada vez más integrados en la vida de pequeños núcleos de población. Por tanto se ha pasado de un planteamiento activista a gran escala (lucha contra el SIDA, derechos de mujeres o minorías) a un reconocimiento de la necesidad de solucionar problemas cotidianos concretos tales como puede ser el reciclaje de residuos en una ciudad determinada, la necesidad de integrar sectores marginados de un barrio en particular en la vida de la comunidad a través de la participación directa en un proyecto artístico.

Las iniciativas de las Administraciones Públicas para la promoción de las artes en espacios urbanos

Paralelo al cambio en la localización e intención del arte, que desde los años sesenta lleva a los artistas a explorar los límites y posibilidades del espacio urbano, como hemos expuesto en los capítulos cuatro y cinco, se produce una fuerte expansión de los programas federales y estatales de arte en los espacios públicos. Desde mediados de esa década, la inversión del Estado en áreas urbanas junto con los incentivos ofrecidos al sector privado, crearon inigualables oportunidades para el desarrollo de las artes, como encargo público¹.

¹ De todos es conocido que la publicidad y los incentivos fiscales de exención de impuestos generados por el dinero destinado a las artes ha ayudado al surgimiento de un nuevo tipo de mecenazgo de empresas o instituciones más o menos oficiales. Aunque no se sabe con exactitud la cantidad de dinero destinada por las grandes compañías norteamericanas para apoyar a las artes, la iniciativa privada financia casi todos los gastos de museos, la organización de grandes exposiciones y muchos programas de renovación urbana. Apreciación apuntada por Juan Antonio RAMÍREZ en su libro: *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, p. 53.

El arte público estatal se ha transformado en un novedoso, rico y amplio campo de investigación dentro de la creación artística contemporánea, de manera tal que su producción ha adquirido gran notoriedad dentro del mundo del arte. Gracias a estos programas, todo tipo de propuestas de arte contemporáneo en el espacio urbano son impulsadas y promocionadas: instalaciones minimalistas, como el controvertido *Tilted Arc* (1981) de Richard Serra; actuaciones críticas, como *Messages to the public* (1989) -pantalla electrónica de Times Square de Nueva York promovidas por Public Art Fund-; y acciones como el desfile ritual *Consequences of a gesture* (1992), dentro del proyecto "Culture in Action" en la ciudad de Chicago.

Este patrocinio o promoción del arte por parte de las entidades públicas responde al compromiso político del gobierno de poner en práctica los ideales democráticos de igualdad, apertura y desarrollo individual. La legitimación y fundamento de los programas de arte público se encuentra en su convicción democrática (de todos los ciudadanos) y su compromiso activo en el foro público, como ejercicio de la dimensión política del sujeto (responsable).

Por último, señalar que, gracias a la agencia General Services Administration (en adelante GSA), se han realizado, desde 1972, unos doscientos cincuenta trabajos de arte, con un coste aproximadamente de 22 millones de dólares (unos 3.300 millones de pesetas) y que en la actualidad se están realizando unos ochenta encargos con un presupuesto de 14 millones de dólares (unos 2.100 millones de pesetas)².

² Datos facilitados por William Caine, especialista en Bellas Artes del "Art in Architecture Program". Claire Wickersham, en su artículo: "Percent-for-art. Variations on a theme" (*Public Art Review*, Issue 9, Vol. 5, Nº 1, Fall-Winter 1993, p. 8), comenta que en Estados Unidos, entre 1985 y 1993, el arte público había encargado y subvencionado unos 6.000 trabajos, y entre 1990 y 1993 había iniciado unos 650 programas.

6.1. EL ENCARGO PÚBLICO COMO PLATAFORMA DE DESARROLLO

El **encargo público** se ha convertido en una **salida laboral** alternativa al sistema de galería. Con innovadoras posibilidades de trabajo y una considerable partida presupuestaria, artistas de primera fila han trabajado dentro de las iniciativas de arte público: Claes Oldenburg, Alexander Calder, John Ahearn y Rigoberto Torres, Houston Conwill, Suzanne Lacy o Isamu Noguchi; además de artistas de prestigio local y regional.

La característica más destacable de estas iniciativas ha sido la consideración de la Administración Pública como intermediario, promotor e incentivador de la creación plástica, por medio de una poderosa y a la vez **flexible estructura de agencias y organizaciones diversas** que hoy son la **plataforma para el desarrollo de todo tipo de trabajos y posibilidades**³.

6.1.1. La obra pública

Desde el prisma de la financiación, la obra de arte pública es aquella promovida por el Estado o de su propiedad. Este amplio abanico actualmente incluye tanto las obras que tradicionalmente se entienden por obra pública, esto es escultura pública – desde la escultura monumental a la instalación o intervención en un espacio- y pintura mural; y, sobre todo en estos últimos años, todas aquellas otras manifestaciones de artes plásticas, incluidas acciones, *performances* o eventos, que se realizan en el espacio público – espacio urbano. Sin embargo, el predominio de la escultura pública es evidente.

La iniciativa de trabajar en un espacio público determinado generalmente proviene de la entidad que promociona la obra de arte y tiene lugar bien mediante una convocatoria para realizar un proyecto artístico en un

³ Consúltense las Agencias Estatales para las Artes agrupadas en la Asamblea Nacional de Agencias de Arte: <http://nasaa-arts.org>.

espacio público determinado o bien mediante subvenciones al arte en espacios públicos.

6.1.2. El proceso de encargo

De todos es sabido que la realización de un trabajo público exige seguir un largo y no siempre fácil proceso, que incluye el cumplimiento de numerosos trámites administrativos, permisos, justificaciones económicas, aprobaciones por parte de las entidades, pólizas de seguros, etc. que se suman a la creación artística.

A grandes rasgos, el proceso de encargo es el siguiente: Para aquellas piezas que se realizan dentro de una convocatoria para un espacio público determinado (abierta o cerrada), el encargo está precedido por la elección del tipo de propuesta artística (temporal, permanente, experimental, etc.); la selección del lugar y la obtención de los permisos necesarios; y, por la organización de una comisión de selección (normalmente independiente de la entidad y formada por profesionales) que elige a un artista para dicho lugar. Si el encargo no tenía una partida presupuestaria previa, de forma paralela a esta selección del artista, se inicia la búsqueda de financiación y se informa a los ciudadanos la realización de un trabajo artístico. Tras la elección del artista, éste elabora el proyecto ajustándose al presupuesto, la escala y la naturaleza del lugar y, una vez, aprobado, se realiza un contrato con la entidad –pública o privada– que lo financia. Aprobado el proyecto del artista, le sigue el proceso de elaboración, la instalación y finalmente su presentación en la vida pública.

También existe la posibilidad de que el encargo de un proyecto concreto en el espacio público se realice directamente por los artistas o colectivos por medio de subvenciones estatales dentro de programas tales como: "Artistas en Residencia", "Artistas en Comunidades", o ayudas individuales a artistas plásticos.

6.2. LA INFRAESTRUCTURA ORGANIZATIVA PARA EL ARTE EN ESPACIOS PÚBLICOS

La promoción del arte público en Estados Unidos tanto a nivel de cada estado como a nivel federal, es el resultado de los efectos acumulativos de leyes federales, estatales y municipales. La singular proliferación de proyectos contemporáneos de arte en espacios públicos se debe fundamentalmente a la gestión y financiación de este tipo de arte realizada por dos agencias federales: GSA y el "National Endowment for the Arts" (El Fondo Nacional para las Artes, en adelante NEA). Estas dos agencias de carácter nacional componen, junto con las Administraciones de cada estado y la local ("State Arts Commissions" y los programas de "Percent for Art ordinance" respectivamente), la infraestructura del arte público en Estados Unidos, al que se le unen unas doscientas agencias independientes o consorcios específicos, de carácter privado, estatal, o híbrido (tales como el "Public Art Fund" de Nueva York) y Universidades de todo el país, que imparten cursos encaminados a la preparación profesional de técnicos en arte público, desde diversas disciplinas –gestión, urbanismo, mediambiente, artes plásticas, etc-.

6.2.1. El precedente de los programas de arte del "Work Progress Administration"

La infraestructura actual de los programas de arte en los espacios públicos tuvo como modelo fundamental las iniciativas de promoción de arte del "Work Progress Administration" de los años treinta. Este ambicioso proyecto gubernamental del presidente Roosevelt, insertado en las políticas reformistas conocidas como "New Deal", fue creado para dar trabajo a artistas

sin empleo⁴, e incentivar las mermaidas expectativas laborales fruto de la profunda depresión económica en la que se encontraba inmerso el país (tras la crisis de 1929).

Las iniciativas del "Work Progress Administration"

El "Work Progress Administration" (conocido por sus siglas W.P.A.), en vigor desde 1933 a 1943, produjo la mayor parte del arte público americano y prestó gran atención al arte estadounidense existente en ese momento⁵.

Dentro del W.P.A. se llevaron a cabo **cuatro iniciativas** que trataron de canalizar las energías artísticas hacia el fomento de una identidad nacional y el impulso del deprimido mundo empresarial, mediante el desarrollo de una ética del consumo. El dirigismo estatal fue muy pronunciado, dictando no sólo la forma y el contenido, sino también la producción y la presentación: Las obras financiadas se caracterizaron por un fuerte realismo social, -propagandístico y nacionalista (todo a imagen del Estado) evitando tratar temas formulados por el arte contemporáneo del momento, fundamentalmente el arte abstracto (considerado autoindulgente y escapista, y calificado de comunista)⁶.

El primer proyecto de arte nacional **The Public Works of Art Project** (conocido como PWAP) tuvo una duración de dos años: 1933 y 1934. Durante

⁴ La misma motivación de crear empleo, no de promover arte, para artistas y otros profesionales se realizaría en los años setenta a través del "Comprehensive Employment and Training Act" (conocido por sus siglas: CETA). Este programa asignaba a los jóvenes salarios mínimos para desarrollar trabajos no comunes, tales como impartir clases de arte a asociaciones de vecinos. Esta iniciativa desapareció cuando se redujeron las ayudas sociales, bajo la presidencia de Ronald Reagan. Ver <http://www.csulb.edu/~jvancamp/intro.html> y *Cities, counties and the arts*. Associated councils of the arts (ed.). Seattle, 1976, pp. 30-31.

⁵ Crear una base cultural, una "cantera" artística (no inigualables piezas artísticas) era el objetivo de estos programas.

⁶ Mc CONATHY, Dale: "Serra's unofficial monument", en *Public Art. Public Controversy. The Tilted Arc on a Trial*. ACA Books (ed.), p. 9.

este periodo se realizaron principalmente murales y esculturas en edificios y plazas públicas. Este proyecto se dividió en dos categorías:

La primera categoría corresponde al "Treasury Department" para edificios federales, que tuvo dos programas: **The Treasury Relief Art Project** (conocido como TRAP) (1935-38) cuyo objetivo era la decoración, mediante relieves, de los edificios más antiguos; y **La Sección de Pintura y Escultura** (1934-1943)⁷, conocida como "The Section", que puso en marcha el concepto, hoy tan en boga, de asignar un porcentaje del presupuesto general de una construcción pública a la financiación del arte nacional (*Percent for Art*). "The Section" creó un programa por el que se destinaba aproximadamente un 1% del coste total de los edificios federales a la **decoración artística** utilizando trabajos contemporáneos⁸. Esta medida aseguraba que una proporción del coste de la construcción de edificios y proyectos medioambientales fuera dedicado a encargos artísticos -y artesanos-. A su vez "The Section" fue la primera agencia del gobierno estadounidense que gestionó artes plásticas como encargos concretos de esculturas y murales para edificios públicos mediante concursos abiertos -y anónimos- (aunque también existieran encargos a artistas concretos).

A diferencia de los otros programas de arte del "New Deal", de creación de puestos de trabajo (como el anteriormente comentado Work Progress Administration Program), "The section" continuaba la práctica del Estado de decorar edificios públicos (aunque los resultados fueran prácticamente los

⁷ La Sección de Pintura y Escultura fue establecida en 1934 y desmantelada en 1943 por recortes presupuestarios ocasionados por la intervención estadounidense en la Segunda Guerra Mundial. A estas circunstancias hay que añadir la hegemonía del diseño arquitectónico; la enfatización de los elementos estructurales, la austeridad y los avances tecnológicos.

⁸ Ya había habido un antecedente en 1927 cuando se realizó el "Federal Triangle" en Washington D.C. en el que se asignó un 2% del presupuesto del edificio de correos para escultura que lo adornase; otro 2% para el Departamento de Justicia y un 4% para los Archivos Nacionales de John Russel Pope. WETENHALL, John: "A brief history of Percent for Art in America", *Public Art Review*, Issue 9, Vol. 5, Nº 1, Fall/Winter 1993, pp. 4-5.

mismos): edificios federales, oficinas de correo y ayuntamientos. La competición anónima trataba de asegurar un arte de calidad para el embellecimiento de edificios públicos buscando también el reconocer la obra de artistas poco conocidos y estimular la apreciación del arte por los americanos. "The Section" fue sin embargo acusada de dirigismo pues, ante convocatorias con temas narrativos, los jurados fallaron a favor de trabajos de "realismo contemporáneo": con temas reconocibles y locales con los que se esperaba inculcar una apreciación esencialmente "democrática" y consensuada de las llamadas Bellas Artes.

La segunda categoría, y cuarta iniciativa, fue el **Federal Art Program** (WPA/FAP), de 1935-1943. Esta iniciativa fue la más ambiciosa y mejor reconocida⁹ y el claro precedente del National Endowment for the Arts, sobrepasando a las demás en la variedad de actividades, el número de artistas empleados y el número de trabajos producidos¹⁰.

Valoración

Para Judith H. Balfe y Margaret J. Wyszoniński¹¹, estas experiencias de patrocinación del W.P.A. no fueron ni exitosas ni bien acogidas. Su existencia estuvo dominada por una sucesión de descalificaciones, acusaciones y

⁹ El presupuesto total del FAP ha sido estimado en unos 35 millones de dólares (unos 4.250 millones de pesetas). El FAP, junto con los programas de empleo público establecidos bajo el Works Progress Administration (The Federal Writers, Program, The Federal Theater Project y The Federal Music Project) dieron trabajo a más de 40.000 artistas. *National Endowment for the Arts 1965-1995: A Brief Chronology of Federal Involvement in the Arts*. The National Endowment for the Arts. Washington, 1995, p. 9.

¹⁰ El PWAP subvencionó 15.000 trabajos y empleó a 3.750 artistas, el FAP contrató a más de 5.000 artistas plásticos, el TRAP 400 artistas y unos 89 murales y "La sección" gestionó 1.400 encargos de los que se realizaron 1.116 murales. DUNITZ, Robin J.: *Street Gallery. Guide to 1000 Los Angeles Murals*. RJD Enterprises. Los Angeles, 1993, pp. 6-8.

¹¹ BALFE, Judith H. y WYSZONIŃSKI, Margaret J.: "The commissioning of a work of public sculpture", en *Public Art. Public Controversy. The Tilted Arc on a Trial*. ACA Books (ed.), pp. 21-26.

polémicas que comprometieron directamente los intereses de todas las partes implicadas: además del Estado, el público, la agencia que realizaba el encargo y el artista. A las irresolubles situaciones motivadas por discrepancias de gusto e interminables debates sobre los procesos, también se le sumó la crisis económica en la que el país se encontraba sumido. Como consecuencia de todo ello, cada uno de los proyectos fué paulatinamente desapareciendo.

Según esas autoras, este programa fracasó porque no se tuvieron en consideración tres factores fundamentales en toda promoción estatal de arte: 1) **la calidad artística**; 2) **la participación y contribución local** a los programas artísticos –incluidas las problemáticas que se generan–; y 3) La importancia del **patrocinio estatal** de trabajos de arte frente a su propiedad ya que el patrocinio crea expectativas de producción y realización de trabajos de todos los estilos, mientras que la propiedad parece implicar el reconocimiento oficial de un específico "estilo de estilos".

6.2.2. Breve descripción de los programas federales de promoción de arte "Art in Architecture program" y "Art in public places program"

El "Art in Architecture program" del GSA y el "Art in Public Places Program" de NEA, sucesores de los programas de los años treinta e incentivadores del programa "Percent for art", son los dos conocidos programas federales para la promoción del arte (público) en lugares públicos.

Su éxito se ha debido en gran medida al hecho de tomar progresivamente en consideración los factores ya señalados por Judith H. Balfe y Margaret J. Wyszoniński en relación con el programa W.P.A.: calidad, repercusión local e implicación de otras instancias públicas y sociales mediante la selección de jurados independientes y mecanismos de gestión y establecimiento del Estado como patrocinador de trabajos de arte. Sin embargo

y pese a las mejoras introducidas, tampoco han permanecido al margen de ciertas polémicas.

Origen

Tras la Segunda Guerra Mundial y los duros años cincuenta, la década de los sesenta se inauguró con un fuerte compromiso democrático del gobierno hacia el pueblo americano, incluyendo al arte público, dentro del programa político de John F. Kennedy y de su sucesor Lyndon Johnson¹².

La Administración Kennedy dio un nuevo impulso al programa de "Percent for Art" tras constatar el deterioro del entorno urbano (feo, comercial, contaminado e industrializado) y la mediocridad de la arquitectura federal¹³, ampliando su ámbito, encargando su gestión y responsabilizando del diseño, construcción, renovación y mantenimiento de todos los edificios federales a la Agencia Federal GSA¹⁴. En el seno de este organismo se crearía en 1963, el "**Art in Architecture program**" como programa necesario para la arquitectura

¹² En 1962, la Administración Kennedy redirigía la actitud federal hacia la arquitectura con la publicación de recomendaciones basadas en los ideales de dignidad, iniciativa, vigor y estabilidad para buscar soluciones a la carestía de los edificios administrativos así como el mediocre diseño de los edificios federales. Estas recomendaciones propusieron una revitalización de la arquitectura gubernamental siguiendo tres puntos: 1) Un edificio federal debería realizarse por los mejores arquitectos, 2) La no imposición de estilos y 3) Prestar atención a la localización, dejando en un segundo plano la escultura y pintura mural. Recogido en el informe de Arthur J. Goldberg (y otros) "Guiding principles for federal architecture", Report to the President by the Ad Hoc Committee on Federal Office Space, June 1, 1962.

¹³ Las valoraciones de esta época están reflejados en el libro de Mary Jacob *The death & live of great american cities* (Vintage Books: New York, 1961). Esta autora considera que el deterioro urbano es tolerado por los complacientes oficiales cívicos y los ciudadanos apáticos y critica la arquitectura federal como conformista, mundana y vulgar.

¹⁴ The GSA fue creado en 1949 por medio del "Federal Property and Administrative Services Act", para gestionar los espacios, materiales y suministros de la Administración, así como para resolver las distintas necesidades de las oficinas y empleados federales. Esta agencia asumió las funciones que anteriormente habían sido desempeñadas por la Federal Works Agency, incluyendo la colección generada bajo WPA. Consúltense las páginas web de la agencia: <http://www.gsa.gov>.

estatal, así como el embellecimiento urbano y el encuentro expansivo del bienestar cívico, incorporando la pintura y la escultura a la construcción de nuevos edificios.

En 1965 se crearía como organismo público independiente el NEA como patrocinador de arte en todas sus acepciones¹⁵ cuya labor ha sido decisiva. En su seno en 1967 se crearía, como programa específico para el espacio urbano el "**Art in public places program**" ("Programa de Arte en Espacios Públicos").

Singularidad

Ambos programas han sido históricamente innovadores al tener como **propósito principal, el estético**: ensalzar los espacios públicos y expandir la conciencia pública del arte contemporáneo como instalación de trabajos de artistas americanos actuales. Han rechazado implícitamente la seguridad de un consenso público elemental -que subyacía en los programas anteriores- y de

¹⁵ Este organismo creado para ayudar y fomentar las manifestaciones artísticas del país (en el Acta senatorial s14833 se describe como agencia federal independiente fundada durante la presidencia de Lyndon B. Johnson junto con el National Endowment for the Humanities). El NEA se encuentra constituido por personal ejecutivo, nombrado anualmente, y asesorado por un grupo de consejeros expertos en la materia (artistas, arquitectos, etc.). Las propuestas a realizar son estudiadas por jurados consultivos profesionales teniendo en cuenta la categoría de cada programa (establecido por su primer presidente: Roger Stevens). Para dirigir otras áreas del tipo: publicaciones, exposiciones, publicidad o canales pedagógicos de televisión o audiovisuales-, se crean mecanismos adicionales. Para una introducción descriptiva consúltese ROSE, Barbara. "El arte público en los Estados Unidos" en *Arte y espacio público...*, Fernández-Lomana, M.A. y Salas, R. (eds.). pp. 101-116 y <http://www.arts.endow.gov>.

El NEA ha gestionado diferentes programas, entre ellos y uno de los más importantes es el programa de "Arte visuales" (desarticulado casi por completo y, desde 1995, fusionado al programa de museos), que fomenta proyectos de artistas americanos contemporáneos y la comunicación de éstos con su público. Dentro de este programa se encuentra a su vez el programa de "Arte en Espacios Públicos", tanto con un carácter nacional como municipal, que entre 1967 y 1988 ha financiado más de 450 proyectos y que continúa concediendo ayudas a encargos de arte público, a requerimiento de las comunidades locales (las cuales han de financiar al menos la mitad de su coste). Otro programa relacionado con el espacio público es el de "Muralismo en los cascos urbanos". Aunque la valoración general del NEA es más que positiva, para autores como George Yúdice, el NEA ha tenido un efecto neutralizador para el arte. *Servicio público*. Ribalta, Jorge (ed.), p. 280.

otras finalidades generales, tales como el empleo, la decoración, la cohesión social o las relaciones externas, comunes a los programas estatales de apoyo y financiación de las artes. Y, sobre todo el NEA, se ha destacado por tener en cuenta criterios estrictamente profesionales por encima de requerimientos políticos¹⁶.

Al especificar este propósito de impulso del arte contemporáneo, ya no se considera como objetivo principal la conmemoración, el monumento, incluyéndose como encargos de arte público, trabajos radicalmente diferentes, en relación con los estilos estéticos del momento, realizados por artistas actuales.

"Art in Architecture program"

El programa "Art in Architecture"¹⁷ del GSA fue creado en 1963 (se suspendería entre 1966 y 1972)¹⁸. Su objetivo principal ha sido **aprovechar e**

¹⁶ No obstante, durante la era Reagan, en general se plantea la reducción y posible desaparición del NEA por el paulatino recorte de su presupuesto y la mala prensa vertida en sus actuaciones más arriesgadas y por el progresivo auge de los programas de arte público de municipios y estados concretos así como de agencias de arte público estatales o independientes.

¹⁷ El programa "Art in Architecture" es uno de los tres programas del "Historic Buildings and the Arts Center of Expertise" del GSA (junto con el "Historic Building Program" para mantenimiento y conservación de los edificios históricos y el "Fine Arts Program" para el mantenimiento de la colección). Fue establecido por medio de una orden administrativa en 1963 para la adquisición de arte para edificios federales (esta labor ya la llevaba realizando la GSA desde 1855 cuando el Congreso encargó a Costantino Brumidi pintar unos frescos para la "United States House" del "Committee Rooms").

¹⁸ Entre 1963 y 1966 se habían realizado cuarenta y cinco trabajos. Su suspensión en 1966 se debió a las presiones presupuestarias, por la Guerra del Vietnam y a la controversia suscitada por la obra de Robert Motherwell *"Elegía a Nueva Inglaterra"*, para el "John F. Kennedy Memorial Building" en Boston, inscrita en este programa. Este mural abstracto tuvo un gran rechazo porque fue interpretado por el público local como una referencia directa al momento del asesinato de Kennedy, considerándolo irrespetuoso y horrible; además se consideró una postura antibelicista, como directamente relacionada con la Guerra del Vietnam (quizás porque Motherwell era conocido por sus elegías a la República Española). WETENHALL, John: "A brief history of Percent for Art in America", *Public Art Review*, Issue 9, Vol. 5, Nº 1, Fall/Winter 1993, p. 6 y THALACKER,

incrementar la fructífera colaboración entre Arquitectura y Artes Plásticas, para incorporar, donde fuera apropiado, artes plásticas en el diseño de edificios federales. Los encargos debían estar firmados por fondos de igual o mayor cuantía que la mitad del 1% (0,5% y hasta un máximo de un 2%) del presupuesto establecido para la construcción de dichos edificios.

En la primera etapa, de 1963 a 1966, a diferencia del innovador NEA, la política del GSA era considerar el arte como una "decoración funcional": subordinado a la decoración de la arquitectura siguiendo los estándares populares. El trabajo artístico dependía de cada proyecto de arquitectura y quedaba sujeto a los recortes presupuestarios. En consecuencia, los trabajos resultantes fueron muy académicos: pinturas murales que immortalizan una porción de historia de la comunidad en la que se encuentra el edificio o esculturas decorativas que no interferían en el esquema arquitectónico general. Artistas académicos tales como Paul Jennewein o Joseph Kiselewski continuaban la tradición y el público ignoraba el trabajo artístico.

A partir de 1972, el "Art in Architecture program" apostó por la calidad artística de los trabajos. Para ello los procedimientos de encargo se re-estructuraron: desde esa fecha y durante esa década y la posterior, el NEA colaboró en la selección de los artistas¹⁹. Esta novedad propició que los proyectos que se realizaron fueran mucho más ambiciosos e innovadores así como más conectados con el vocabulario arquitectónico del momento: trabajos de pintura y escultura abstracta localizada principalmente en edificios modernos.

Donald W.: *The place of art in the world of architecture*. Chelsea House Publishers / RR. Bowker Company: New York / London, 1980.

¹⁹ El NEA creaba y dirigía comisiones de expertos que, tras el estudio de los proyectos del GSA, recomendaban una lista de artistas concretos del que el responsable del GSA realizaba la selección final. Los arquitectos siempre podían aportar sus ideas, recomendar la localización y determinadas características adecuadas, pero la decisión quedaba fuera de su alcance. Esta colaboración finalizaría a finales de los años ochenta debido a la dificultad del proceso operativo y la burocracia, estableciendo el propio GSA, comités de selección así como equipos de expertos. Conversaciones con William Caine, Especialista en Bellas Artes del Programa "Art in Architecture".

Desde principios de los años noventa, el GSA para la selección de artistas convoca directamente a profesionales de arte público que colaboran en proyectos específicos, y representantes de la comunidad en la que se van a inscribir los trabajos (administradores de arte público del Estado; u organizaciones de la ciudad; directores de museo o comisarios y profesores de universidad). Asimismo, desde 1996 se han intentado potenciar la existencia desde el principio de equipos de diseño del proyecto.

"Art in public places program"

El programa "Art in Public Places" del NEA fue creado con el propósito de **asistir a las comunidades en sus esfuerzos por incrementar el conocimiento público del arte contemporáneo**. Más que apoyar económicamente productos finales, este programa ha promocionado la elaboración de iniciativas artísticas en espacios públicamente accesibles de distintos sectores de la sociedad estadounidense. Para ello, concede ayudas a las organizaciones locales que las solicitan (tanto públicas como privadas - gobiernos municipales, agencias de arte, universidades, fundaciones, asociaciones, entidades comerciales, hospitales, etc.-) para realizar determinados proyectos.

La aportación más significativa del NEA es el apoyo técnico. El NEA asesora sobre cualquier iniciativa, como consejero experto, desde una visión más amplia del lugar y del arte contemporáneo. La entidad local posee la autoría del proyecto, desde su creación y planificación hasta su realización siendo a su vez la propietaria del mismo, con lo cual ha de hacerse cargo de su difusión y mantenimiento. Una vez completado el proyecto, -el trabajo queda instalado y se paga al artista-, la responsabilidad y la participación formal del NEA se termina.

Inicialmente, la reacción pública oficial hacia este tipo de trabajos de arte a menudo ha sido de escepticismo, incluso de oposición. Para obtener la aceptación local, este programa ha fomentado la difusión e información de la obra, enclave y artista, para familiarizar a la comunidad en la que se va a insertar. Estas medidas, tan desdeñadas por la crítica artística, normalmente cambian la actitud del público y generan una actitud positiva y responsable hacia la obra pública.

El **procedimiento de selección** es la clave del éxito de la labor del NEA: La asesoría profesional del NEA, tanto en la selección de la localización pública, como del artista al que se le encarga el trabajo, a través de comisiones técnicas formadas por expertos en arte así como por integrantes de la comunidad para supervisar todo el trabajo, ha hecho que se obtuvieran trabajos de gran calidad artística. A finales de la década de los setenta se insiste en incluir a expertos de arte de las comunidades locales en los comités para la selección de los artistas, incentivando cada vez más el desarrollo de proyectos de arte público en los municipios con políticas independientes en relación con la renta per cápita²⁰. En este procedimiento de selección las comunidades presentan su solicitud. El NEA asume el papel de consejero y mediador, no participa en las comisiones. La responsabilidad de asegurar el emplazamiento, de seleccionar al artista y de realizar las campañas de información pública, recae totalmente en la comunidad local. Las comunidades solicitantes son las responsables de establecer su propio proceso de selección y de escoger su propio comité de selección. Con estos requisitos previos el NEA tiene la posibilidad de asesorar a las comunidades más en el desarrollo de sus propuestas, asegurando un mayor porcentaje de éxito en sus proyectos.

A pesar de la gran importancia de este programa, a principios de la década de los noventa los programas de promoción de arte sufrieron un fuerte

²⁰ BEARDSLEY, John: *Art in public places. A survey of community-sponsored projects supported by The National Endowment for the Arts*. Leon Harney, Andy (ed.). Partners for Livable Places©: 1981, pp. 9-13.

recorte presupuestario, ya anunciado en la década anterior, dictado por la hostilidad de la clase política conservadora gobernante, escandalizada por los trabajos más polémicos. En consecuencia, el "Art in Public Places Program" dejó de existir tal y como fue concebido.

Otros programas

El NEA, a través de convocatorias tales como: "Creación artística", "Artistas en residencia", "Proyectos artísticos en el vecindario" o "Empleo de artistas", ha realizado una inigualable labor de soporte y estímulo de artistas. Con las nuevas propuestas de arte en espacios públicos, el incremento de proyectos desarrollados como un diálogo entre el artista y el público, realizados de forma diferente al tradicional arte público (fundamentalmente instalaciones u otras propuestas temporales), ha generado un nuevo cuerpo de trabajo público, incluyendo trabajos en la propia calle, en colegios, hospitales, comunidades, industrias, universidades, ...

6.2.3. Las agencias de arte público

La progresiva importancia, responsabilidad y conocimiento profesional exigido a las comunidades y la concentración de los programas federales en labores de apoyo, suministro de recursos e incentivos, ha tenido como consecuencia que se haya producido un fuerte desarrollo de todo tipo de organismos consultivos y asesores del arte público²¹.

²¹ El Código estadounidense reconoce dos tipos de agencias estatales "Local Arts Agency" y "Developing Arts Organization". "Local Arts Agencies" son las agencias locales para las artes, es decir, organizaciones comunitarias o agencias del gobierno local, que dan apoyo financiero y prestan servicios a artistas y organizaciones de arte en beneficio de la comunidad como un todo. "Developing Arts Organizations" son organizaciones locales para la promoción de arte innovador que sirve como una importante fuente de programación de arte local en una comunidad y que tiene el potencial de desarrollar artística e institucionalmente un amplio acceso público a las artes

La proliferación a principios de los años ochenta de programas de promoción de arte público fue espectacular. Actualmente hay unas 150 agencias de arte público estatales y locales, además de agencias de rehabilitación, consorcios de transporte u otras organizaciones, que tienen en funcionamiento unos 200 programas en todo el país²², dependientes o no de las autoridades locales y gubernamentales, y con operatividad a nivel nacional, estatal, regional o de una ciudad. Estas agencias aglutinan a todas las partes interesadas en el encargo público: el gobierno central, las autoridades locales, el sector privado, los grupos medio ambientales, la comunidad artística y los distintos grupos que habitan y utilizan los espacios públicos en los que se desarrolla el trabajo de arte (público).

Entre la gran variedad de entidades, las más claramente definibles y destacables son las agencias estatales de arte público, que han desarrollado programas paralelos al "Art in Architecture Program" del GSA para el desarrollo de trabajos específicos en los edificios pertenecientes al Estado correspondiente. Los trabajos realizados son generalmente instalaciones permanentes en emplazamiento específico, no excesivamente elogiadas²³: esculturas-objeto abstractas, personales, experimentales, individualistas e, incluso, potencialmente controvertidas.

Las restantes entidades están en su mayoría constituidas como sociedades benéficas o sin ánimo de lucro (con un fundador-director); dirigidas por individuos pertenecientes al mundo artístico (artistas, comisarios, gestores culturales); y, vinculadas a promotores (fundaciones, coleccionistas o grandes firmas comerciales). Para sufragar sus proyectos y actividades reciben

en áreas rurales y en la propia ciudad así como en otras áreas que carecen de un desarrollo artístico. Extraídas de la página Web <http://www4.law.cornell.edu/uscode/20/952.text.html>.

²² ATKINS, Robert: "When Art is public, the making is, too". *The New York Times*, 1995.

²³ Ver el directorio de la Asociación Nacional de Agencias Estatales de Arte en http://www.nasaa-arts.org/new/nasaa/aoa/pubart_direct.shtml.

subvenciones del gobierno, y el resto de sus ingresos proceden de encargos, cuotas de asesoría, ventas, ayudas de monopolios, fundaciones y patrocinadores.

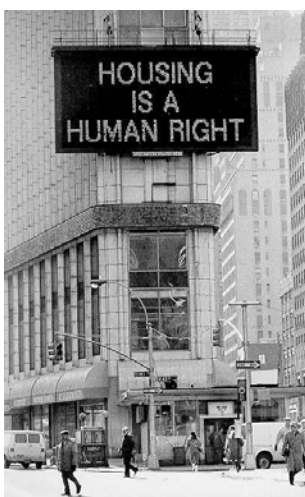
El objetivo principal de estas agencias es crear oportunidades, organizar y promover encargos de arte público de calidad artística. Figuran otros objetivos secundarios tales como las necesidades de la comunidad, la educación, el medio ambiente y la provisión de asesoramiento o servicios administrativos. Ofrecen cada vez más un servicio de encargo al sector privado, con una mayor cobertura geográfica y ampliación de formas de arte. También conectan a artistas, arquitectos y otros profesionales, difunden información (mediante publicaciones, exposiciones o producción de videos) y organizan conferencias, seminarios y debates²⁴.

Las agencias de arte público consideran prioritario el desarrollo de programas más que colocar obras definitivas. El involucrarse desde un principio, asesorando a los artistas y brindándoles la oportunidad de realizar proyectos

85



86



85. *Protect me from what I want* (1982), Jenny Holzer; y 86. *Housing is a human right* (1989), Martha Rosler. Times Square, Nueva York. Obras realizadas en 1982 dentro del proyecto "Messages to the public" consistente en el alquiler de la pantalla Spectacolor de Times Square financiada por la organización "Public Art Fund"

²⁴ LOVELL, Vivien: "Public art commissions agency" en *Les dossiers de L'Art Public*. N° 6. Bechy, Hervé (ed). Art Públic Promotion: París, 1991, pp. 40-49.

innovadores y radicales, constituye (para las agencias) un factor significativo para determinar el éxito cultural, medio ambiental y comercial de los programas de construcción y los proyectos regenerativos²⁵.

Como ejemplo de calidad e innovación artística podemos destacar el conocido organismo neoyorkino: "Public Art Fund", que ha subvencionado proyectos tan renombrados como "Messages to the public"²⁶ o "Project for Public Places", un ejemplo de asistencia técnica a gestores, artistas y comunidades partiendo de una visión global de los espacios públicos.

6.2.4. Las autoridades locales

En un ambiente de eclosión de iniciativas cívicas dirigidas a la mejora del funcionamiento y el aspecto de la ciudad, las autoridades locales, gestoras de ésta, adquieren un importante protagonismo. Aunque no existen estatutos que obliguen al apoyo financiero del arte por parte de las autoridades, los organismos locales han asumido un importante papel en la ayuda al mismo. Desde el punto de vista de la autoridad local, el arte aúna ambiciones sociales, económicas y culturales de carácter general como la mejora de la calidad de vida de los residentes, la ampliación y diversidad de actividades para el apoyo y promoción de la cohesión social, el impulso de la economía local por medio del turismo cultural o del asentamiento de compañías ante un entorno laboral agradable y la garantía de la herencia cultural de la localidad. Participan en funciones de la comunidad que van desde la creación o el ocio hasta la planificación y el desarrollo aunque se ve una fuerte tendencia hacia el turismo cultural, "mejoras medio ambientales", "entretenimiento y facilidades

²⁵ Tema principal de la conferencia de asociaciones de arte británicas y americanas. Glasgow, 1988.

²⁶ Consúltese el vídeo *Messages to the public. 1982-87, 1987*. Public Art Fund (ed.). Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

culturales", "conservación y diseño", "necesidades de la comunidad y servicios", "arte y turismo" o "turismo y ocio".

El mecanismo más utilizado ha sido la práctica del "Percent for Art ordinance". Esta iniciativa de financiar el arte en espacios públicos mediante un porcentaje del presupuesto general de una construcción pública ya practicada en los años treinta por "The Section", fue retomada a finales de los años cincuenta en programas para ciudades concretas, administradas por municipios, y desde finales de los sesenta por programas de los diferentes Estados como un instrumento de regeneración de ciudades, que permite hacer hincapié en las identidades particulares y que actúa como un distintivo para los espacios públicos de los centros urbanos. Philadelphia fue la primera ciudad de Estados Unidos que aprobó una normativa específica (1959) por la que se establecía un porcentaje del coste de los edificios para el arte (Philadelphia Redevelopment Authority)²⁷. Como veremos en los siguientes apartados, al optar por enaltecer los servicios de la ciudad, a menudo mundanos, como parte de la vida cotidiana, se definía un amplio espectro de trabajos artísticos, incluyendo además de edificios, todo tipo de infraestructuras: parques, puentes, fuentes, muros texturizados, mosaicos, estanques, columnas, pavimentos u otras ornamentaciones así como una gran variedad de esculturas en lugares públicos ofreciendo incidentales beneficios a la comunidad artística local.

²⁷ En Europa, Francia fue pionera en este tipo de normativa a principios de los años cincuenta (1951), como parte del plan urbano de embellecimiento del entorno, tanto en construcción como en renovación de edificios. En Estados Unidos este programa, que se llevaría a cabo desde 1959, sería la base del "Art in Architecture Program" (1963), extendiéndose a Estados y a edificios municipales ("Percent for Art Ordinance"), y estableciendo subprogramas para promover arte público en ciudades concretas y en proyectos diferentes. A Philadelphia le siguió Baltimore con una normativa en 1964, concibiéndolo como una necesidad urbana vital, luego tomaría la iniciativa San Francisco en 1967, Washington y Seattle en 1974 y así sucesivamente. Hoy, con cuarenta años, el programa "Percent-for Art" está activo en 24 Estados, trescientas ciudades y docenas de condados. WETENHALL, John: "A brief history of Percent for Art in America", *Public Art Review*, Issue 9, Vol. 5, N° 1, Fall/Winter 1993, p. 5; y YOHLE, Françoise: "The public art consultant", en *Les dossiers de L'Art Public*. Bechy, Herve (ed.), N° 6, p. 58.

Orientado a romper las barreras entre arte y arquitectura, ha podido tener un fuerte impacto gracias a que la financiación procede de otros fondos (privados fundamentalmente). Las autoridades logran atraer así dinero privado con el que emprender proyectos artísticos, que tengan tanto beneficios sociales como artísticos estimulando la economía local²⁸. En la práctica, estos encargos son bastante restringidos, generalmente permanentes, en emplazamiento específico, casi todos piezas de mobiliario urbano, decoraciones, embellecimientos, pavimentación, rasgos distintivos o señales específicas según la artesanía aportada en el diseño o manufactura de dichos objetos –cualidades popularmente consideradas como artísticas–.

6.2.5. Cursos de arte público

El arte en espacios públicos exige una formación especializada. Para muchos, esta formación debería formar parte del programa curricular. Hoy en día son numerosas las universidades públicas y privadas, así como instituciones independientes que imparten cursos sobre las diferentes vertientes y problemáticas relacionadas con el arte en espacios públicos (procedimientos, planificación, gestión, crítica).

En 1992 se crearon los primeros programas académicos sobre arte público: El *Master's Degree in Public Art Studies* en el "Philadelphia Public Art Institute" dependiente de la "Office of Art & Culture" y parcialmente subvencionado por el NEA y el *Master's Degree in Public Art Studies* de la Universidad de Southern California²⁹.

²⁸ Los acuerdos y estrategias de las autoridades locales son muy variadas. Aunque referido al entorno británico, con un fuerte paralelismo con el estadounidense, consúltese el apéndice 3 de Sara SELWOOD: *The benefits of public art: the polemics of permanent arts*. Institute Studies: London, 1995. pp. 294-330.

²⁹ En el Reino Unido estos programas se vienen ofertando desde 1987. MILES, Malcolm: "A new common wealth?". *Art Monthly*, N° 106, May 1987, p. 35.

Siguiendo la evolución del arte en los espacios públicos, la oferta de estos cursos, al igual que su demanda, ha ido aumentando considerablemente durante estos años. Actualmente, dada la diversidad de intereses en su promoción, no es sorprendente que el arte en espacios públicos no sea exclusivo del dominio artístico y sirva para propósitos diversos, y responda tanto al trabajo desarrollado por equipos multidisciplinares en defensa del medio ambiente como para estimular la creatividad de comunidades específicas (ej. Proyectos de regeneración de espacios vegetales autóctonos o terapia educativa en hospitales). Entre distintas orientaciones podemos destacar como ejemplo, el programa interdisciplinar y multicultural del "New College of California", de San Francisco: "Arts & Social Change Program", centrado en el cambio social como un objetivo abierto del proceso de la realización del arte cuyo núcleo está constituido por el dominio público. Aborda por una parte dentro de contextos convencionales: galerías, centros comunitarios, festivales de vídeo; y, por otra, desde un punto de vista educativo y terapéutico y relativo, participando en organizaciones basadas en comunidad, colaborando con jóvenes en campañas culturales, en otras designaciones de música alternativa y con gente llevando a cabo terapia dramática³⁰.

En esta labor formativa, universidades y centros de estudios pueden actuar como plataforma de un mayor diálogo y colaboración entre artistas, críticos, sociólogos, antropólogos, geógrafos, diseñadores, arquitectos, historiadores, urbanistas, especialistas medio ambientales y especialistas en gestión, etc. A su vez, razones de tipo económico (debido a la fuerte inversión tanto pública como privada en espacios urbanos) han contribuido a la creación de un sector laboral que reclama artistas y gestores de arte en espacios públicos capaces de defender y promocionar, administrar, iniciar, negociar, y gestionar proyectos, obtener subvenciones y saber promocionar el lugar³¹.

³⁰ PERRY, David. "Arts & Social Change. New Collage of California", *High Performance*. Vol. 15, Nº 4, Winter, 1992, pp. 28-29.

³¹ YOHALEM, Françoise: "The public art consultant", en *Les dossiers de L'Art Public*. Nº 6. Bechy, Hervé (ed). Art Público Promotion: París, 1991, pp. 56-57.

6.3. LAS CATEGORÍAS PROMOCIONADAS

Hemos establecido tres categorías fundamentales de arte en espacios públicos promocionado por estas agencias y programas estatales atendiendo a su contenido, su especificidad y adecuación al lugar, y la participación de la comunidad en la que se inserta³²:

- 1) Arte en la plaza.
- 2) Arte en situaciones públicas.
- 3) La comunidad como coautora de la obra.

6.3.1. Arte en la plaza

La primera categoría, **arte en la plaza**, se basa en la **ideología de la "originalidad" y de la "excelencia" artística** y es la más tradicional porque, aunque se relacione con el espacio en el que se inserta, recoge los valores universales y "no contaminados" de la obra de arte, del objeto estético. Los trabajos, empleados como una forma de reconocimiento público en vida la trayectoria realizada por artistas (principalmente escultores), se encuentran más próximos a la historia del arte que a la ciudad. Consisten en ampliaciones a gran escala de objetos coleccionables de conocidos artistas (empleados como maquetas), principalmente minimalistas y abstractos, que han sido diseñados

³² A este respecto, consultar el interesante estudio de Javier Maderuelo, en el que agrupa la obra de arte público contemporánea en cuatro modelos: trabajos de *land art* que conectan con lo primitivo con la naturaleza (caso de Mary Miss); la línea estetizante del entorno construido con esculturas-objetos formalistas en relación con el espacio en el que se enclava (Richard Serra); obras con clara función conmemorativa y con formas novedosas y actuales de arte público (Maya Lin); y con función utilitaria (Siah Armajani o Scott Burton). MADERUELO, Javier: "Cuatro modelos de recuperación de la obra de arte público", en *Arte y espacio público. II Simposio internacional de arte en la calle*. Fernández-Lomana, M.A.-Salas, R. (eds.). UIMP: Sta. Cruz de Tenerife, 1995, pp. 53-69.



87. Cabeza de Mujer (1967), Pablo Picasso y 88. Flamingo (1974), Alexander Calder.

87

con independencia, o posterioridad, a la construcción de los edificios, y que se ubican en emplazamientos públicos para su exhibición; la naturaleza "pública" de la obra no proviene de su contenido o proceso sino de su localización y escala³³. Ejemplos de ello son la esculturas ubicadas en el *loop* de Chicago: *Head of a woman* (1965) de Pablo Picasso en el Civic Art Center o *Flamingo* (1974) de Alexander Calder, en la plaza del Chicago Federal Center³⁴.



88

Aunque la práctica del "Arte en la plaza" continúa hoy en día, tuvo su mayor difusión en las primeras etapas de los programas, en los años sesenta y principios de los setenta y desde los ochenta ha adquirido una gran relevancia como forma de conmemoración.

La constatación del carácter insípido, degradado y disforme del entorno urbano provoca que las ciudades comiencen a cuidar su imagen cultural y a prestar atención al espacio público, remodelando plazas y encargando fuentes y esculturas a artistas contemporáneos. En esta renovación, los programas de promoción de arte son los agentes de su dignificación, ya que no sólo dotan a la

³³ WICKERSHAM, Claire: "Percent for Art. Variations on a theme", *Public Art Review*, Issue 9, Vol. 5, Nº 1, Fall/Winter 1993, p. 9.

³⁴ La pieza de Picasso fue realizada para el Civic Art Center y la de Calder encargada bajo el programa "Art in Architecture", Public Buildings Service, GSA para instalar en la plaza del Chicago Federal Center diseñada por Mies van der Rohe.

ciudad de una imagen limpia y moderna, sino que le otorgan un carácter emblemático³⁵ mediante la **instalación a escala monumental de arte contemporáneo**. Si desde el siglo pasado hasta los años sesenta el arte público se ha identificado con la conmemoración, monumentos cívicos figurativos y dedicados a personajes reales y personificaciones tales como "la República" o "la Música", los monumentos para la ciudad contemporánea son grandes colosos ejecutados a la "manera moderna", abstractos y de material industrial, e impuestos en un asentamiento público esencialmente grandioso; es decir, física y socialmente divorciados, o incluso discordantes, con su alrededor; arte contemporáneo colonizando las calles.

Estos monumentos han entrado a engrosar las filas de las llamadas **colecciones de arte cívico**, o museos públicos de arte moderno -generalmente en centros empresariales (*loops*; de ahí el término *Art Lobby*)-, como revitalización y renovación de las ciudades estadounidenses y divulgación del arte contemporáneo al amplio público, fuera de los muros del museo, en jardines de escultura tanto urbanos como semi-rurales. Entre ellos destacamos: "Artspark" en Lewinstong, Nueva York -cerca de Buffalo-,



89



90



91

89. *Law of Nature* (1997), Tom Ottorness. Mark O. Hartfield U.S., Portland, Oregon;

90. *Boundary Makers* (1998), Raymond Kaskey. The National Building Museum Washington D.C.

91. *Bearing Witness* (1997), Martin Puryear. The Ronald Reagan Building & International Center, Woodrow Wilson Center, Washington

³⁵ MADERUELO, Javier: "Cuatro modelos de recuperación de la obra de arte público" en *Arte y espacio públicos. II simposio...* Fernández-Lomana, Miguel Angel-SALAS, R. (eds.), pp. 53-69.

un antiguo basurero de productos químicos y de construcción que se ha recuperado como parque. Éste, de unos doscientos acres, de propiedad estatal, sobre el río Niágara, se ha creado como zona de ocio cultural y atracción turística que incluye teatro al aire libre, talleres y accesos propios a la zona recreativa. En él se sitúan obras, en su mayoría *Earthworks*, de renombrados artistas tales como Robert Smithson, Michael Heizer, Barry Le va, Nancy Holt, Dennis Oppenheim, Alan Sonfist, Mary Miss, Alice Aycock, Gladys Nilson, Rosemarie Castoro o Ursula Von Rydingsvaard. Muchos de estos trabajos son de *Process Art*, por lo que numerosas piezas se han deteriorado con el paso del tiempo, (se ven mejor en el catálogo). En esta misma línea se crearía el "Sócrates Sculpture Park" o "The new urban landscape" en 1988 (veintiocho trabajos encargados en el World Financial Center), ambos en Nueva York.

Aunque la respuesta pública generada sea escasa, el interés por el nuevo emplazamiento, por la expansión hacia el exterior de la experiencia visual del museo privado (de la experiencia privada del espectador -la ciudad como

galería de arte-) se justifica argumentando que este cambio de espacio permite que el público (general, no de élite, que recoge las ideas ilustradas que se reflejaban desde los jardines europeos del Siglo XVIII y XIX) lo contemple y comprenda, tal y como lo ve y comprende el artista.



La Grande Vitesse (1967), Alexander Calder, Vandenberg Center Plaza, Gran Rapids, Michigan.

El éxito de La Grande Vitesse

De esta monumentalización cabe destacar el caso particular protagonizado por la conocida obra: *La Grande Vitesse* (1967) de Alexander

Calder, pieza clave en la renovación urbana de Grand Rapids, Michigan³⁶. Este proyecto fue la primera iniciativa de arte en espacios públicos que desarrolló el National Endowment for the Arts, y una de las más conocidas y exitosas.

El valor de esta iniciativa reside en que además de ubicar una obra de arte internacional en el centro de la ciudad (en la plaza), ésta se consolidó como tributaria del orgullo cívico y la solidaridad (hoy es el emblema de la ciudad y el logotipo oficial empleado por las autoridades).



93

Logotipo de *La Grande Vitesse* de Alexander Calder en los servicios de limpieza de Grand Rapids, Michigan.

La inadecuación de Tilted Arc

El arte de prestigio no disfruta de la misma permisibilidad que en el privilegiado espacio convencional de la galería o del museo y, al igual que cualquier obra de arte en el espacio urbano, está expuesta a controversia. La obra de Richard Serra *Tilted Arc* (1981)³⁷ realizada dentro del programa "Art in Architecture" del GSA para la Plaza Federal, Foley Square, en Manhattan, Nueva York, ha sido la más controvertida.

³⁶ Por iniciativa de Henry Geldzahler, primer Director del Programa para las Artes Visuales del NEA, que solicitó la subvención para la realización de una gran escultura en la nueva plaza destinada a ser foco del proyecto de renovación del casco urbano de Grand Rapids, Michigan (1967). Aprobada una subvención por valor del 50% de su precio, un jurado compuesto por representantes locales y expertos internacionales inspeccionó los lugares y seleccionó al artista Alexander Calder para ejecutar el proyecto de *La Grande Vitesse*.

³⁷ Calificada por Daniel Buren como: "Una obra de museo ubicada en el espacio urbano". BUREN, Daniel: "Can art get down from its pedestal & rise to street level?", *Sculpture. Projects in Münster 1997*, cat.expo. Bußmann, Klaus; König, Kaspar y Matzner, Florian (ed.). Westfälisches Landesmuseum: Münster, 1997, pp. 489-491.



94



95

94. Vista superior y 95. lateral de *Tilted Art* (1981), Richard Serra.

Esta línea curva de acero que atravesaba una plaza, de las comúnmente denominadas "duras", se encontraba ubicada en una zona de oficinas. Su público habitual, los trabajadores de las oficinas colindantes, (no especialmente relacionados con el arte abstracto -a diferencia de otros públicos como pueden ser los estudiantes universitarios cuando las piezas se ubican en campus-) la consideró inadecuada. Tras la fuerte reacción en contra de estos trabajadores³⁸, -en 1985 se inició un largo proceso de protestas, defensas y alegaciones- finalmente fue su retirada (y con ello, destruida) en 1989.

Este suceso supuso un profundo revés y cuestionamiento de la validez y efectividad de los objetivos de la política federal para la promoción del arte público del país que reflejó,

una vez más (estos programas han tenido numerosas obras controvertidas), la desconexión entre las decisiones de los profesionales del arte y el público usuario. Aunque la escultura de Serra estuviera pensada para ese lugar concreto y representara el individualismo americano, tal simbolismo no se había expresado en términos reconocibles por los usuarios de ese espacio público. Las valoraciones posteriores de los hechos insistían en los siguientes puntos: a) No se pueden situar obras en el espacio urbano al margen de las

³⁸ Tras cuatro años de vida de la pieza, las reacciones del público seguían siendo muy fuertes. Para los trabajadores no era arte, no lo querían y pedían su retirada. William K. Diamond, Administrador Regional en 1985 del GSA (gobierno Reagan), fue el mayor instigador de protestas, recogiendo unas 4.000 firmas y creando un comité de valoración de cinco personas (él como presidente) que recomendó la retirada de la pieza y encomendó al NEA la búsqueda de una nueva ubicación. El NEA tras no encontrarla aconsejó dejarla en dicho lugar. Ante estos hechos el artista recurrió a los tribunales sin obtener ningún resultado. HALLINAN, Michael: "Property rights vs. Artistic expression", en *Public Art Review*. Fall/Winter 1994, pp. 6-9.

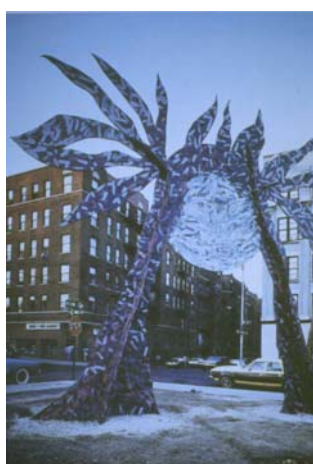
condiciones sociales, ya que en el estudio de la pertinencia y adecuación de una obra pública en relación con su emplazamiento siempre se ha de tomar en consideración a su público. Como comenta Mc Conathy, *Tilted Arc* era excesiva en todo: "Esta obra, arrogante y elitista, era inaceptable como arte público: demasiado controvertida para ser oficial y demasiado grande para ser privada"³⁹. b) Una mayor comunicación entre profesionales y ciudadanos hubiera reportado un resultado completamente distinto⁴⁰. Se planteó entonces la necesidad de un proceso educativo para formar e informar al público y sensibilizar a los artistas de sus necesidades. c) El vacío legal existente en relación con los trabajos de arte público, los derechos del artista que crea el trabajo, los derechos y responsabilidades de la autoridad gubernamental (incluyendo la posibilidad o no de despojarse de los trabajos adquiridos) y los derechos del público para cuyo beneficio, presumiblemente se crea. La actuación de Serra, haciendo uso de su derecho de plena libertad de expresión; aunque no tuviera directamente en cuenta a los usuarios del espacio público en el que se insertaba⁴¹, en todo momento cumplía con lo estipulado en el contrato. Por otra parte, el Estado, como propietario, tenía pleno derecho a su relocalización. Los usuarios, que se personaban como damnificados, hacían mención a la propiedad federal y al derecho de autor así como de la ley de derechos morales del Estado. Ante intereses y conceptos muy diferentes: no todos percibían el arte como un signo de máxima expresión y libertad democrática, como forma de mejorar la calidad de vida y, por tanto, como una contribución al bien común. Ninguna solución resultaba fácil; finalmente, se tuvo en cuenta la "libertad de expresión del público".

³⁹ (trad.a.) Mc CONATHY, Dale: "Serra's unofficial monument", en *Public Art. Public Controversy*. ACA Books (ed). p. 8.

⁴⁰ ROSE, Barbara: "El arte público en los Estados Unidos" en *Arte y espacio público...*, op.cit., pp. 101-116.

⁴¹ GABLIK, Suzi: "Connective Aesthetics: Art after individualism" en *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, op.cit., p. 79.

A raíz de lo acontecido, se realizó un profundo análisis de los programas de arte público que fueron modificados y revisados: se arbitraron procedimientos para poner en contacto a los arquitectos con los artistas y, a ambos, con los ciudadanos donde se proyectaba construir un nuevo edificio; asimismo se reforzaron los derechos del artista⁴². El GSA, organismo promotor de la obra, concedió un mayor protagonismo a las Administraciones Locales a la hora de elegir a los artistas y, el NEA, consideró incluir en esta comisión, miembros de la comunidad ajenos al mundo del arte.



96

Puerto Rican Sun (1979), Rafael Ferrer. South Bronx, Nueva York. Una iniciativa del Bronx Venture Corporation con la colaboración del NEA.

Tampoco estuvieron exentas de controversia los trabajos de "Arte en la plaza" realizados para una comunidad. En un principio se consideró que la voluntad de estos trabajos de aproximarse a la variedad multiétnica de Estados Unidos eliminaría la controversia. Sin embargo la obra *South Bronx* (1990) de John Ahearn, consistente en un grupo de esculturas de bronce en homenaje a la población del Bronx (elaborada con modelos reales de jóvenes de color) fue considerada por los vecinos de la zona como insultante e impropio porque recogía los estereotipos de traficantes de droga de color dando, por tanto, una imagen negativa de la comunidad

⁴² "The National Moral Rights Legislation" fue creada al año siguiente, en 1990 (también como consecuencia de otras piezas artísticas controvertidas) para proteger los derechos de autor y prevenir la destrucción y mutilación de trabajos de Arte. Al producirse con posterioridad casos de inadecuación o inadaptación de la obra al espacio y a sus usuarios, se ha defendido y protegido legalmente al autor y a la obra. Ahora bien, muchos de los artistas, debido al rechazo que las obras han suscitado, han aceptado la retirada de las mismas de dichos espacios (casos de las esculturas comentadas de John Ahearn en el Bronx o Tom Otterness en Los Angeles). La polémica se ha centrado en las implicaciones ideológicas, el orgullo nacional y la homofobia. Caso del mural de Edward A. Kane en Edwardsville, Illinois en 1967; controversias como el retrato femenino del último alcalde de Chicago por el estudiante del Art Institute en 1988; el cierre de la exposición de Mapplethorpe; los ataques a las fotografías de Andrés Serrano... en estos supuestos se cuestionan el derecho de los diversos sectores que apoyan a las artes, a ejercer, en cierta forma, un tipo de censura. "Public Art Yo-yo: what goes up, comes down", en *Art in America*, February 1992, Vol. 2, p. 29 y January 1991, front page.

negra. Ahearn al ver la reacción ordenó su retirada y evitó a la Agencia que encargó el trabajo (dentro del programa "Percent for art") la difícil tarea de intentar mediar entre los derechos legales del artista y los gritos de racismo. Otros ejemplos son: la escultura *The new world*, de Tom Otterness, de un edificio de los juzgados federales de Los Angeles, considerada una figura pervertida y pederasta; la mala acogida de la escultura de Luis Jiménez, *Fiesta-Jarabe* (1991), en la frontera de San Diego, con la que la comunidad mejicana no se siente representada; o, la obra de Jenny Marketou en la estación de metro de Jamaica, en Queens (Nueva York): *Astoria: Dreams of New York* realizada para conmemorar la población griega de la zona, ya que la comunidad mayoritaria de la zona es de color y no posee ningún trabajo que se refiera a ella⁴³.

Otras causas de conmemoración

Como ya hemos anticipado en los párrafos anteriores, se ha procedido a la recuperación de la escala monumental mediante la recuperación de una memoria colectiva común y cercana, no impuesta y ajena, que añade vida al lugar en el que se inserta fomentando la relajación cultural y ofreciendo una zona libre y festiva de recreación permanente⁴⁴. Uno de los máximos exponentes es Claes Oldenburg



Crusoe Umbrella (1979), Claes Oldenburg. Civic Center Plaza, Des Moines, Iowa. Construida por iniciativa del Center Greater Des Moines, con ayuda del NEA. Oldenburg recoge la idea de naufrago y del clima.

⁴³ CEMBALEST, Robin: "Public Sculpture: race, sex & politics", *Artnews*. Vol. 91, N° 3, March 1992, pp. 30-32.

⁴⁴ Según expone Krzysztof Wodiczko refiriéndose a determinadas orientaciones actuales de monumentos patrocinados por el Estado como arte en espacios públicos. WODICZKO, Krzysztof: "Public Projections", *October*, N° 38, 1986, pp. 3-22. En este sentido, Wodiczko afirma: "(...) Recordar otra cosa podría ser la razón para el arte público", en WODICZKO, Krzysztof: *Projects, Instruments and Vehicles*, cat.expo. Fundació Antoni Tàpies: Barcelona, 1992, p. 381.

98



The Steelmakers (1980), George Segal. Youngstown, Ohio. Subvencionado por el NEA.

cuyos objetos son utilizados como metáforas que revelan algo acerca de los habitantes de un lugar⁴⁵. También han sido muy citados los trabajos de George Segal. Con un contenido histórico, reproducen de forma realista escenas de trabajo -modalidad que ha proliferado como encargo público.

En esa línea histórica resulta obligado mencionar el recuerdo de las cruentas guerras que han sucedido en este siglo porque se han realizado numerosos trabajos que tratan de reflejar la destrucción y dolor que la guerra conlleva. El trabajo más conocido es el *Vietnam Veterans' Memorial*⁴⁶ (1982) de Maya Lin, cerca del Lincoln Memorial en Washington D.C., que es el monumento más visitado de Estados Unidos. Este trabajo ha demostrado cómo el proceso de acomodación de las diferentes partes de una controversia puede contribuir a un consenso más amplio sobre valores estéticos y políticos. Promovido por la Fundación de Veteranos del Vietnam, asesorado por el NEA y subvencionado directamente por el gobierno, el *Vietnam Veterans' Memorial* constituye uno de los monumentos más emblemáticos de este siglo y una de las piezas más importantes de arte en espacios públicos de este país pues consigue unir en el dolor y el respeto tanto a los que perdieron a sus seres amados como a los que no lo hicieron. Por un camino se descende a lo largo de un muro en forma de "V" en el que se encuentran inscritos todos los nombres de aquellos que murieron en la guerra; la experiencia es catártica, de belleza casi mística, una progresión sin fin de memorias privadas.

Como no corresponde a la idea tradicional de monumento (asociada con el Minimalismo, los *Earthworks* y las ideas sociopolíticas de los setenta de inclusividad y nominación), esta obra fue en un principio rechazada por el

⁴⁵ CELANT, Germano: *A bottle of notes*, p. 19.

⁴⁶ *Mapping the Terrain*, Lacy, Suzanne (ed.). pp. 256-257; y *Maya Lin. A strong vision*, video, Video Data Bank, 1992.

público⁴⁷. Pasado ese desajuste inicial entre la creación artística y la aceptación popular, la obra cumple actualmente a la perfección su función social actuando como memoria de un episodio no grato de la vida de este país, y creando a la vez un espacio a tamaño humano y de acceso libre. El éxito de este trabajo debe compararse con el otro monumento a los Veteranos del Vietnam situado al lado: *Three Servicemen* (1984) de Frederick Hart, que fue encargado por el sector más detractor del proyecto de Maya Lin. Esta escultura de bronce, realizada dentro de los cánones tradicionales, representa a tres soldados combatientes de esta Guerra que, por su carácter anecdótico, pasan casi inadvertidos para el visitante.

6.2.2. Arte en situaciones públicas

La segunda categoría está basada en la **experimentación artística** en el lugar: en hacer del espacio público un trabajo de arte. En esta categoría, la libertad de expresión y los derechos morales de los artistas, junto con el carácter multidisciplinar de los equipos (artistas, paisajistas, arquitectos, etc.), constituyen el motor de la creación plástica. Este impulso experimental ha sido predominante desde finales de la década de los años setenta en todos los programas e iniciativas de promoción, renovación y



99

Instalación (1977), Dan Flavin. Metro de Nueva York. New York's Grand Central Station. Tubos de neón de color blanco, amarillo y rosa. Patrocinado por The Dia For the Art Foundation y con la ayuda del NEA.

⁴⁷ Es frecuente constatar un proceso de rechazo inicial y aceptación posterior en toda obra pública. En fechas paralelas (1986) la pieza "Deux Plateaux" de Daniel Buren ubicada en el paradigmático Palais Royal de París tendría una reacción similar. Atacada desde los periódicos y foros políticos hoy se ha ganado la simpatía popular tras su instalación. La pieza respeta y rejuvenece el espacio clásico en el que se ha implantado y anima a reflexionar sobre las actuaciones estatales, la verdadera naturaleza del clasicismo y el problema de combinar lo nuevo con lo viejo (cuestión esta muy europea y no trasladable a Estados Unidos ya que el arte público americano nunca requerirá la reconciliación con un arte del Siglo XVII inexistente o de la época medieval). APGAR, Garry: "Redrawing the boundaries of public art". *Sculpture*, May-June, 1992, p. 28.

100



Time Landscape (1977), Alan Sonfist. LaGuardia Place, Greenwich Village, Manhattan, Nueva York. Entorno forestal plantado para que se generara un bosque autóctono característico de la isla original de Manhattan en la época de la colonización europea. Patrocinado por el NEA y Green Street Workshop.

101



Field Sculpture (1977), Carl André. Hartford, Connecticut. Compuesta por 36 piedras de 7,25 x1,33 m

102



Rock Rings (1979), Nancy Holt. Bellingham Western Washington University. Escultura ambiental consistente en dos

103



Playscapes, (1976) Isamu Noguchi. Piedmont Park,

gestión en el espacio urbano. Si en 1974, el NEA recalca la adecuación del arte público a su emplazamiento, cuatro años más tarde, en 1978, su objetivo era "investigar de forma creativa el ancho espectro de posibilidades para "el arte en situaciones públicas"⁴⁸, como proveedores de identidades y re-establecedores del "valor del lugar", físico o simbólico, más allá de la ornamentación del entorno construido, empleando las características físicas del lugar como fuente de su inspiración creativa.

El proceso de encargo se adapta a las condiciones del lugar. Las comisiones son más específicas, para favorecer así un mejor desarrollo y comprensión del medio ambiente y del entorno. Se promueve a artistas más jóvenes y emergentes, en la búsqueda de soluciones innovadoras. La idea de arte público se amplía y enriquece al incluir el más extenso abanico de contextos y la variedad de propósitos públicos de las prácticas artísticas. Además de obra

⁴⁸ LACY, Suzanne: "Introduction", *Mapping the terrain*. Lacy, Suzanne (ed.). p. 23.

permanente (escultura, pintura, fotografía y técnicas impresas) se toman en cuenta todo tipo de propuestas, fundamentalmente trabajos en emplazamiento específico, temporales o no: *earthworks / land art* o arte ambiental⁴⁹, y el empleo de los *mass-media*. Las propuestas del mundo del arte en su vinculación material y conceptual a las características únicas del emplazamiento ("*site specific*"), coinciden con los objetivos de los programas de arte público. Desde posiciones muy diferentes, los artistas presentan trabajos que integran las formas más variadas, en ubicaciones no exploradas. La labor del artista es actuar de intermediador entre el lugar y los que lo habitan⁵⁰.



House on the ground (1986), Vito Acconci.
New Mexico State University, Las Cruces.

Las exposiciones de arte contextual

Desde mediados de los ochenta, las autoridades públicas han considerado que la promoción del arte debe estar ideológica y administrativamente enclavada en "realidades" económicas y sociales que mejoran la calidad de vida de la gente y los lugares donde viven y trabajan. Esta **contribución a la vitalidad de las ciudades** ha atraído una considerable inversión pública⁵¹. El arte se asume como una opción válida de formación y capaz de "generar empleo" (costo efectivo y capacidad de creación de puestos de trabajo).

⁴⁹ JACOB, Mary Jane: "Outside the loop", en *Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago*, cat.expo. Bay Press: Seattle, 1995, p. 54.

⁵⁰ Muy conectado con la arquitectura y el *genius loci*. El artista ha de escuchar y desvelar el lugar a los que lo habitan. Comentado en el Capítulo 1, n. Nº 9, dentro del apartado "el espacio urbano y el lugar", pp. 4-6.

⁵¹ ANDREWS, Richard: "Artists and the visual definitions of cities: The experience of Seattle". *Insights/on sites. Perspectives on art in public places*. Stacy paleologos Harris (ed.). Washington D.C., 1984, p. 22.

En el "arte en situaciones públicas", ocupan un destacado lugar "las exposiciones de arte público contextual" ya que constituyen una gran oportunidad para la experimentación del arte en espacios públicos. Estas exposiciones temporales surgen a partir de los años setenta como "actividad extramuros" (de los museos, centros culturales o galerías), dentro de la programaciones culturales de localidades concretas, organizadas y financiadas por el municipio, y patrocinadas por programas de arte público federal e iniciativas privadas. En ellas, los artistas tienen (temporalmente) plena libertad de actuación (al igual que dentro del museo) para plasmar sus fantasías y realizar experimentos.



105

Grand Rapids Project (1974), Robert Morris. Grand Rapids, Michigan. La intervención en la colina contribuyó a la mejora del entorno. Las rampas de asfalto pararon la erosión y permitieron el acceso a los campos de recreo situados detrás, así como al área

Son numerosas las iniciativas encaminadas a "instalar" arte en espacios públicos. Citar entre ellas la exposición de instalaciones temporales "Nine Artists/Nine Spaces"⁵² organizada por el "Minnesota State Arts Council" con ayuda del NEA en 1970; y, "New Dimensions: Site Sculpture"⁵³ en Omaha, Nebraska que tuvo lugar en 1978.

La exposición más emblemática de los

⁵² Piezas como *Sentence Structures* de Robert Cumming; *Selby 858* de Fred Escher –neón instalado en un espacio que llegó a ser un lugar para fiestas por lo que tuvo que retirarse; *Wooden Foot Bridge* de Siah Armajani; *Elevated Brush Pile*, plataforma de Richard Treiber declarada peligrosa; la valla publicitaria de William Wegman –cartelera que desaparecería la misma tarde de su instalación porque la policía de la universidad creyó que era una bomba; y, las de Ron Brodigan, Allan Erdman, Jud Nelson y Barry Le va. BEARDSLEY, John. *Art in Public Places. A survey of community-sponsored projects supported by the National Endowment for the Arts*. Andy Leon Harney (ed.). Partners for Livable Press: Washington D.C., 1981, pp. 59-61.

⁵³ Dentro del programa de actividades del Joslyn Museum en la que participaron artistas tales como Trakas, Doug Hollis y Stephen Antonkos. BEARDSLEY, John: *Art in public places...* pp. 62-64.

setenta fue "Sculpture Off the Pedestal"⁵⁴ (escultura fuera del pedestal) que tuvo lugar entre 1973 y 1974. Esta exposición se celebró en el centro de la ciudad de Grand Rapids, en Michigan. Organizada por miembros del comité de mujeres del "Art Museum" de Grand Rapids (subvencionada por el NEA dentro del "Museum Program"), tenía como objetivo instalar en espacios urbanos una escultura a gran escala. La novedad de la iniciativa consistía en la valoración del proceso -las obras no eran adquiridas-, y en la temporalidad del evento. Los artistas eran invitados a Grand Rapids para seleccionar el lugar, realizar las esculturas -subvencionadas por la organización y propiedad del artista- y exponerlas durante seis meses. De nueve proyectos, se realizaron siete. Cuatro trabajos fueron contruidos en el lugar y tres fabricados en la ciudad⁵⁵.



Grand River Sculpture (1975), Joseph Kinnebrew. Grand Rapids, Michigan. Realizada dentro de "Sculpture off the Pedestal". sobre el río Grand River, compuesta por rampas desde las que se puede contemplar el río y el ascenso de los

En esos años se realizaron diferentes exposiciones de arte en emplazamiento específico; como iniciativas más alternativas destacan: "Art on the Beach" organizada por el colectivo Creative Time, en la orilla del río Hudson en Battery Park (1978-89), Nueva York, y en Queens (1987-88); y, "Art in the Anchorage" en el puente de Brooklyn (1987-1991).

Para Bradford Collins la exposición más importante en tierras estadounidenses heredera de la iniciativa de Münster⁵⁶, ha sido "Places with a

⁵⁴ BEARDSLEY, John: *Art in public places...*, pp. 19-20.

⁵⁵ Cada obra tuvo un final diferente, por ejemplo: *Grand Rapids Project* (1974) de Robert Morris y *Arch* de Steven Urry se vendieron a otros municipios.

⁵⁶ La exposición de arte contextual más influyente ha sido "Skulptur Projekte" en la ciudad alemana de Münster, celebrada cada diez años (otras exposiciones contextuales que se han desarrollado en Europa son: "Sonsbeek 71" o "Sculpture Biennial of Middleheim", cerca de Antwerp, ambas en Holanda; los trabajos en lugar específico en la Documenta VI en Kassel; la "Promenade" en Génova en 1980 o "Chambres de Amis" (1986), en Gante, Bélgica, en la que

Past⁵⁷, organizada por Mary Jane Jacob en el festival de Spoleto en 1991⁵⁸, en Charleston, Carolina del Sur, en la que participaron 23 artistas⁵⁹. Esta exposición

catorce artistas realizaron trabajos *in situ* en nueve casas y apartamentos particulares de la ciudad, -similar a la realizada en Francia: "Pour vivre heureux, vivons cachés" en Nevers junto con la Association pour l'Art Contemporain-).

En la primera edición de "Skulptur Projekte" en 1977, los proyectos trataron de reforzar espiritualmente la vida moderna, con exploraciones formales se puso de relieve el lugar desde una amplia visión de la ciudad. En la muestra de 1987 se indagó ampliamente en el contexto, avanzando en la crítica del arte público pues, además de relacionarse con el diseño y la arquitectura, de cuestionarse el paisaje y la planificación de la ciudad, se empleó como fuente de trabajo la representación simbólica de las ideologías enraizadas o de los sentimientos colectivos, tomando como referencia símbolos religiosos y políticos y monumentos históricos. Por ejemplo, Rebecca Horn utilizó una prisión y un lugar de ejecución de la Edad Media utilizado por los nazis y Jeff Hoons realizó una réplica en aluminio de una escultura pública de un buhonero del país cuyo bronce original había sido destruido en la guerra y recreado por una demanda popular en los años cincuenta. En la convocatoria de 1997 participaron 73 artistas. Las llamativas experiencias individuales de cada artista en la ciudad han provocado que la espectacularidad sea la característica principal de la tercera edición, con aportaciones de todo tipo: experimentaciones personales aisladas, relecturas de lugares, códigos, servicios, construcción de paisajes y, como novedad, reflexiones acerca del hábitat. Ver el catálogo de la exposición de la última convocatoria: *Sculpture. Projects in Münster 1997*. Bußmann, Klaus; König, Kaspar y Matzner, Florian (ed.). Westfälisches Landesmuseum: Münster, 1997.

⁵⁷ COLLINS, Bradford R.: "Report from Charleston: History Lessons", *Art in America*, November 1991, p. 31.

⁵⁸ En esos años también tendrían lugar exposiciones como "A new necessity" en 1990 organizada por Declan McGonagle en las ciudades inglesas de Newcastle y Gateshead, con la idea de llamar la atención sobre las dificultades sociales y económicas del norte de Inglaterra al final de la era Thatcher (artistas como Antoni Muntadas, Dennis Adams o Lee Jaffe examinaron contradicciones políticas y sociales en las distinciones convencionales entre público y privado); "Die Endlichkeit der Freiheit" en el mismo año, concebido por las artistas Rebecca Horn y Jannis Kounellis y el dramaturgo Heiner Muller para Berlín antes de la demolición del muro, con trabajos en emplazamiento específico con una dimensión histórica y sociológica del lugar, un trabajo de once artistas de la parte Este y Oeste; "Allocations" en la nueva ciudad de Zoetemeer, en las inmediaciones de La Haya, Holanda, en 1992, organizada por Maria Rosa Boezem y Jauke Kleerebezem como parte de la Feria Internacional de Horticultura en donde se pedía a los artistas que trataran el contexto específico de la muestra, centrándose en temas como la comercialización del espacio público y el choque existente entre naturaleza y cultura (participaron 23 artistas, entre ellos Mel Chin y Mierle Ukeles que se opusieron al espíritu tecnológico prevaleciente).

⁵⁹ Los artistas eran: Christian Boltanski, Chris Burden, James Coleman, Houston Conwill, Estella Conwill Majozo y Joseph de Pace; Kate Ericson y Mel Ziegler, Ian Hamilton Finley, Gwylene Gallimard y Jean-Marie Mauclet, Anthony Gormley, Ann Hamilton, David Hammons, Ronald Jones, Narelle Jubelin, Liz Magor, Elizabeth Newman, Joyce Scott, Cindy Sherman, Lorna Simpson y Alva Rogers, y Barbara Steinman. Éstos utilizaron la ciudad durante un año. El antecedente citado fue la exposición "Sculpture nella città" en Spoleto, Italia, en 1962, organizada por Giovanni Carandente, con artistas como Alexander Calder, David Smith, Beverly Pepper, Lynn Chadwick, Eugenio Carmi, Pietro Cosaghi, Nino Arpi, Franchina, Lorenzetti y Arholdo

quería utilizar el arte para tratar sobre la historia social y política de la ciudad acercando la función del artista a la de un arqueólogo. Esta exposición tuvo una buena acogida por parte de los críticos cuyos comentarios reflejaban un abismo entre su retórica del compromiso social y su arrogante actitud hacia la población local. Como la mayoría de los participantes no pertenecían a la ciudad, escogieron configuraciones históricas de Charleston, como la Guerra Civil o el comercio de esclavos. El único proyecto que tenía que ver con la comunidad actual fue *House of the Future*, de David Hammons, que lo realizó en colaboración con un artista local y un contratista. Los otros trabajos, muchos de ellos de gran riqueza y fuerza, se dirigieron esencialmente al mundo artístico, en peregrinación a Charleston, pues emplearon un lenguaje conceptual hermético, que podía encontrarse en cualquier galería de Nueva York, y los temas escogidos tenían más que ver con las propias exploraciones personales del artista que con los contenidos que fácilmente pudieran ser reconocidos por los ciudadanos de Charleston.

Los resultados de las exposiciones contextuales, en su mayoría destilaciones personales sin inclusión de sus receptores, dependen de la romántica imagen de la ciudad y de los artistas invitados. Los proyectos son recorridos por visitantes del mundo del arte a través de barrios, que también contienen ese simbolismo de lugares históricos que han sido diseñados por la memoria y experiencia universalmente unificada. Muchos de los artistas que participan, realizan un trabajo que puede presentarse satisfactoriamente en una galería de Nueva York o en un museo. Es decir, a pesar de que se rechaza la noción de monumento como imposición de la visión de un artista sobre un espacio público y que se apunta elocuentemente hacia el tipo de relación íntima entre artista y lugar, el éxito de estos proyectos depende, en cierto modo, más de la experiencia del turista y de la ciudad como exposición que del propio proyecto en sí y de su localización en un espacio social.

Colaboraciones para proyectos de diseño urbano

En 1982, los programas de artes visuales y diseño del NEA unieron sus esfuerzos para animar a la interacción de artistas visuales y diseñadores profesionales durante todo el proceso de realización de los proyectos arquitectónicos y de ingeniería: desde la elección y planificación del lugar por parte del artista, hasta la total instalación de la misma en el emplazamiento

elegido. A través de la exploración y desarrollo de nuevos modelos de colaboración mediante **equipos multidisciplinares** se buscaba crear un espacio urbano de interacción social; un espacio singular dedicado a todo tipo de rituales sociales que unificara a la comunidad que lo disfruta. Estas propuestas que desafiaban las definiciones del arte en la arquitectura, tuvieron un importante precedente en la sede del "Massachusetts Institute of Technology" (MIT) en 1979.

107



108



109



(de arriba abajo) Colaboraciones de Siah Armajani y Scott Burton en *North Cove*; y de Mary Miss, Stanton Eckskurt y Susan Shid en *South Cove*. Todas ellas dentro del proyecto *Battery Park City*, Nueva York (1983).

Estos proyectos, próximos al diseño urbano, tienen como punto de partida las características físicas del emplazamiento y la referencia a la historia local. El arte contribuye al diseño de casi todos los elementos del entorno ya construido: sistemas de transporte y servicios (aeropuertos, autopistas, estaciones de tren, plantas de tratamiento de basuras), así como al de los lugares comunes de la

ciudad (parques, zonas de recreo, puentes, plazas y calles), propiedades privadas de libre acceso, como los campus universitarios, colegios u edificios de oficinas y, edificios de la comunidad, tales como bibliotecas o centros vecinales. Atendiendo a las cualidades físicas y visuales del lugar, se construyen estructuras en los que sentirse a gusto: rampas, paseos o puentes, que han de ser disfrutados por un público usuario⁶⁰. La obra se concibe pensando en el espectador como partícipe activo.

El jardín y el parque público han sido las categorías más desarrolladas (caracterizado por ser lugar de experimentación individual) que han resurgido como un refugio de la visión individual y la experimentación formal, de la relajación y el esparcimiento (como es el caso de Hirshhorn Museum & Sculpture Garden en Washington D.C.). Se han realizado también grandes proyectos como "Battery Park City"⁶¹ en Nueva York (1983) o el "National Oceanic & Atmospheric Administration"⁶² en Seattle (1983) con trabajos de Siah Armajani, Scott Burton, Douglas Hollis, Martin Puryear y George Trakas, en el que los artistas desde el primer momento han formado parte del equipo de diseño.

El artista público no es un simple colaborador, es un profesional en el mismo nivel que un arquitecto o ingeniero, que participa e interacciona directamente con distintos profesionales (artistas, arquitectos, paisajistas, comisarios, representantes de arte...).



En la década de los noventa, Vito Acconci se ha convertido en un equipo en el que, con el artista a la cabeza, trabajan arquitectos e ingenieros en proyectos de arte público. *Land of Boats* (1991), Vito Acconci. St. Aubin Park Detroit. Instalación permanente.

⁶⁰ Artistas como George Trakas, Richard Fleisner, Siah Armajani, Scott Burton, Isamu Noguchi, Mary Miss, Nancy Holt, Alice Adams, Donna Demnis o Robert Irwin realizaron piezas en las que se podía leer, correr, andar, observar, cruzar, esperar, jugar, encontrarse,... ANDREWS, Richard: "Artist and the visual definition of cities: The experience of Seattle" en *Insights/on sites...* (op.cit.), pp.18-20.

⁶¹ BEARDSLEY, John: *Earthworks & Beyond. Contemporary art in the landscape*. Abbeville Press: New York, 1989, pp. 150-152.

⁶² BEARDSLEY, John: op.cit., p. 113.

Con el potencial creativo de equipos multidisciplinares que seleccionan el emplazamiento concreto, que se va a renovar o construir, así como al artista que lo realiza, parece que el resultado debe ser inmejorable pero, el gran desgaste producido por los largos procesos de colaboración (número de horas empleadas en reuniones de comisiones multidisciplinares, fuerte burocratización adicional, codificación profesional de ideas que equiparan a artistas, especialistas de otras ramas y funcionarios y el constante análisis de las ideas del artista desde muchos puntos de vista diferentes) impide que este potencial creativo de los equipos se materialice. En general, los resultados son mediocres y la desconexión entre el emplazamiento y el artista con la comunidad en la que se implanta provoca que no todos los proyectos se lleven a cabo.

Al público se le da todo tipo de explicaciones, con lo cual, el usuario/espectador considera este tipo de trabajos más comprometidos y accesibles -menos miméticos, remotos y preciosos- aunque ello no evita que continúe la controversia y la crítica pública. Los técnicos de las comisiones tienen en cuenta la opinión pública y de la comunidad durante el encargo y el desarrollo del proyecto (como por ejemplo cuando los artistas prepararon las entrevistas con el vecindario para que el equipo de diseño pudiera relatar los intereses de los residentes así como integrar las instalaciones públicas en el plan de diseño⁶³ en el desarrollo de la normativa "San Diego Public Art Policy" de San Diego). A pesar de todas estas medidas que contribuyen a legitimar el encargo público, éstas no logran resolver el problema de la desconexión entre la comunidad y la obra de arte público.

⁶³ KILROY, Mary: "% Public Art for the nineties. Re-sharpening the cutting edge", *Public Art Review*. Issue 9, Vol. 5, N° 1, Fall-Winter 1993, p. 14.

Arte en el dominio público

Para "hacer un lugar" no sólo hay que tener en cuenta las características físicas sino también las sociológicas. Los trabajos artísticos que tratan de abordar el vacío entre el arte y el público no artístico, actuando en los medios de comunicación para atender las necesidades culturales de mucha gente (la convivencia de la alta-baja cultura) y la reivindicación de puntos de vista críticos, opuestos al discurso oficial, ha dado pie a que numerosos trabajos críticos se incluyan como obra de encargo público. Tal es el caso del trabajo de artistas como Jenny Holzer o Barbara Kruger, que analizan los códigos culturales y los diversos usos fotográficos de la cultura de masas, con una serie de comportamientos o, mejor, actitudes que intentan subvertir los medios de comunicación de masas en lugares y objetos específicos. Acciones tales como *Sign on a truck*, promovida por la artista Jenny Holzer y financiada por "Public Art Fund", en la que, durante la campaña de Reagan en noviembre de 1984, se colocó una pantalla electrónica de grandes dimensiones en Manhattan, en la que 21 artistas invitados expusieron su posición ideológica, anti-Reagan con *spots* de sesenta segundos (entre ellos Barbara Kruger, Vito Acconci, Borofsky, Keith Haring o Claes Oldenburg) que se intercalaba con entrevistas en directo de los que concurrían al lugar o pasaban por casualidad⁶⁴.

Otro proyecto planteado como "arte en el dominio público" fue "In Public", organizado por el "Seattle Arts Commission" en 1991. "In Public" invitaba a los artistas a intervenir en procesos continuados de la vida diaria en Seattle. Para esta labor, se puso a disposición de los artistas un historiador local y se animó a éstos a explorar la variedad de interacciones posibles con la comunidad. Sorprendentemente, los proyectos más interesantes fueron elaborados por los artistas locales, menos pendientes del presupuesto y más familiarizados con los temas locales. Entre ellos, Gloria Bornstein y Donald Fels, proporcionaron una alternativa a la historia oficial del puerto, con signos y una

⁶⁴ HOLZER, Jenny: *Sign on a Truck*. 1984. Video, Public Art Fund, Video Data Bank y LEBRERO STÄLS, José. "Jenny Holzer. Anuncios por palabras", en *Lápiz*, N°36, 1986, p. 38.

línea de voz telefónica colocada a lo largo de las señales históricas. Robert Herdlein, estuvo trabajando como profesor voluntario en un centro local y organizó una exposición del trabajo de sus estudiantes. Otros artistas se apropiaron de los sistemas públicos existentes -pancartas callejeras, anuncios en autobuses, publicidad en periódicos locales y anuncios en la televisión pública- para transmitir mensajes sobre el SIDA, la desigualdad económica y la invisibilidad de la población nativa americana.

La recepción del proyecto "In Public" fue de diversa índole. Como acontece en muchos de estos proyectos innovadores, a los problemas técnicos, tanto organizativos como monetarios⁶⁵, se le sumaban un problema mayor: las expectativas del público sobre qué era lo que se pensaba mostrar. Si en las exposiciones de arte contextual como Charleston con un mapa se visitaban los proyectos diseminados por la ciudad, en Seattle no había, en muchos casos, nada que ver. Esta **no identificación de las obras de arte** provocó una fuerte controversia de la que se hizo gran eco en debates, tanto en la televisión, radio y periódicos, polemizando sobre la inevitable pregunta de si o no es arte, y si el dinero público debe gastarse en este tipo de iniciativas.

6.3.3. La comunidad como coautora

El giro hacia un nuevo concepto de encargo público alejado de las formas conmemorativas y monumentalistas y embriagado por un interés cívico en el arte para espacios públicos es el resultado del interés en la comunidad, de la idea de que el arte "represente" y sea para todos los sectores de la población. Es cada vez más frecuente la aceptación de encargos públicos localizados y desarrollados por comunidades concretas, como consecuencia del mayor protagonismo político del ciudadano, más allá de la recogida de sus opiniones y necesidades, como se pone de manifiesto en proyectos de diseño urbano.

⁶⁵ La exposición no se completó para su inauguración en el verano de 1991.

En la década de los noventa, entre los objetivos principales del NEA se encuentra la promoción y desarrollo de actividades educativas que inviten a la participación de la comunidad, pues la Administración, consciente de la necesidad de interacción social, quiere potenciar su intermediación como administrador público. En los programas de arte público siempre ha resonado la retórica democrática de "arte para/de todos" pero se venía evidenciando cada vez más el abismo existente entre las prácticas artísticas contemporáneas en los espacios públicos y las expectativas del público, y eran continuos los debates sobre los modos de familiarizar la comunidad con (y la aceptación de) el "arte en situaciones públicas"⁶⁶.

Los criterios de valoración y roles de esta categoría, centrados en reinstaurar las dimensiones míticas y culturales de la experiencia "pública", son diferentes a los de las dos categorías anteriores y se encuadran dentro de un programa sociocultural más amplio. De vital significancia es el hecho de que el arquitecto es retirado completamente del arte público⁶⁷. La comunidad desplaza al emplazamiento; también desplaza a la figura del arquitecto de su posición previa de líder del equipo de arte público. La identidad urbana, el espacio público y la ciudad anteriormente preocupaciones del arquitecto, recaen ahora en la comunidad, que a su vez es también el objeto central del trabajo, por lo que desplaza al artista. Esta desaparición del emplazamiento fuerza a repensar la concepción convencional del arte público como la zona de intersección de las prácticas de arte y arquitectura.

El encargo público se muestra como una oportunidad para buscar, debatir y contrastar valores y filosofías así como soluciones a problemas

⁶⁶ Desde una perspectiva izquierdista, esta desconexión entre los creadores y los usuarios era producto de una postura de poder basada en barreras educativas: la financiación del arte público representa la distribución de la riqueza desde las clases trabajadoras para mantener las instituciones de las clases altas y según argumentos económicos como el desarrollo del turismo y como efecto multiplicativo en las industrias culturales comerciales.

⁶⁷ KWON, Miwon: *op.cit.*, p. 9.

concretos de salud social, diversidad cultural y conciencia medioambiental. Por otra parte, las demandas de diversidad y equidad cultural se han ido haciendo un hueco en los programas de arte público que han tratado de relacionar lo que se produce como arte con lo que piensa el público. Donde se habla de identidad, presente, crítica, diálogo y discusión, de situaciones y compromiso, de placer y diversión,... de mejorar la sociedad y mejorar la calidad de vida. Ahora bien, es lógico que tratando de las relaciones de arte y sus diferentes audiencias y las responsabilidades del artista y el administrador público se incentiven los valores educativos, se tienda hacia un tipo de comunitarismo, que justifique la financiación del arte en términos de "servicio público": desarrollo de la comunidad, educación pública, beneficios tangibles o como mínimo, articulados para el público, y que el arte público se emplee para tratar de los problemas sociales que confrontan las comunidades estadounidenses.

En los programas de arte público, que recogen los intereses de la comunidad, bajo la misma ética que los "nuevos géneros de arte público", el proceso tiene primacía sobre el producto en cuanto que el trabajo inicia un debate continuo, estimula una crítica social y compromete a grupos concretos en temas que le atañen. Por este motivo, adquieren mayor relevancia, y la comunicación entre el artista y la comunidad se incrementa: los artistas están cada vez más activamente comprometidos en diálogos con comunidades como parte de su proceso creativo, actúan como catalizadores, como activadores sociales. En estos encargos públicos, el artista contribuye a estos proyectos como investigador de ideas tales como el periodista o el antropólogo.

Culture in Action

Un ambicioso proyecto dentro de esta categoría es "Culture in Action", que tuvo lugar durante los años 1992 y 1993, en la ciudad de Chicago, dentro del programa de arte público de "Sculpture Chicago" (Agencia Municipal de

arte público)⁶⁸. En este proyecto el énfasis no sólo se ponía en el proceso sobre el producto, sino que directamente se rechazaban las consideraciones estéticas de la llamada alta cultura, consideradas como una visión imperialista del artista acomodado. El eje del proyecto se centraba en el deseo de dar a los miembros de comunidades marginadas, con las que el artista trabajaba, la oportunidad de hablar por sí mismos.

Este proyecto estaba compuesto de ocho trabajos: un taller de ecología; un jardín hidropónico; una tableta de chocolate; una carta de pinturas de pared; un desfile; un audiovisual en una fiesta de barrio; una acción ceremonial en torno a la figura de la mujer en Chicago; y, un análisis de palabras despectivas utilizadas en la jerga popular. Fue concebido como una interacción y participación en el territorio de "lo público" y de la "diversidad de públicos", tratando de desarrollar no sólo la producción y la comunicación sino también incorporar actividades educacionales en la creación del arte. En él participaron: ocho vecindarios delimitados; y catorce artistas, como colaboradores o activistas, es decir, no se identificaban como creadores de objetos.

De entre estos ocho proyectos destacaremos, en primer lugar, *We got it!*. Este trabajo fue el resultado de la colaboración de artistas: Simon Grennan y Christopher Sperandio, y de doce trabajadores pertenecientes a la Unión de Trabajadores de la fábrica de Tabaco y Golosinas de Chicago. Este proyecto consistió en el diseño, confección y producción íntegra de una tableta de chocolate: ingredientes, envoltorio, nombre -*We got it!*-, distribución, publicidad y venta del producto. El objetivo era tomar en consideración a la persona dentro del anónimo modo de producción,



We got it (1992), Culture in Action, cartel publicitario en la calle.

⁶⁸ Proyecto ideado por el municipio de Chicago dentro de su programación de arte público "Sculpture Chicago" (destinada a albergar trabajos temporales fuera del contexto institucional y del emplazamiento, en el espacio público, de objetos y proyectos al margen-). (Q.v.) *Culture in Action. A Public Art Program of Sculpture Chicago*, cat.expo. Bay Press: Seattle, 1995.

dominado por la imagen de la máquina-empresa -representada por el impersonal logo corporativo-; y de invertir las posiciones de trabajador y dirección. Tras la constitución del grupo, se analizaron en numerosas sesiones los conceptos de producción, la idea que se quería representar, los colores más adecuados, así como el nombre, discutiendo en común todas las posibilidades y planteamientos. Finalmente se realizó el producto en las instalaciones cedidas por la empresa Nestlé y se encargaron las etiquetas y envoltorios.



We got it (1992), Culture in Action, producto en el supermercado.

Podemos afirmar que, desde un punto de vista artístico y temporal, se planteaba la experimentación del sentido de la propiedad, así como la comprensión global de las operaciones que se llevan a cabo para la manufactura del producto en el que se trabaja. De esta experiencia cabe resaltar: a) su valor real, al convertirse en un producto de consumo, (miles de estas golosinas, con la imagen de las caras sonrientes portando una gigantesca tableta de chocolate, fueron repartidas por supermercados y tiendas de ultramarinos de distintas zonas de Chicago, y se colocaron carteleras anunciando el producto en la ciudad); y b) su valor simbólico: al mejorar de la situación de la plantilla de trabajadores, al permitir conectarlos con el público general, haciendo el producto "más suyo" y cercano.

Otro de los proyectos de "Culture in Action" fue el de *Consequences of a gesture y 100 Victories/10000 Tears*, un trabajo desarrollado con comunidades latinas y afroamericanas -que normalmente no se relacionan-, aunque cohabitan en el mismo barrio, para concienciarles de la necesidad de proteger un mercado de objetos usados ante su inminente derribo por parte de entidades ajenas al barrio: la Universidad y empresas especulativas. La importancia de este mercado residía en que constituía un símbolo y un lugar de encuentro de la comunidad, por lo que se hacía necesario su reivindicación. El trabajo tuvo dos partes, una de concienciación y unión de la comunidad: *Consequences of a*

gesture; y otra, de homenaje a aquellos que la constituyen: *100 Victories/10000 Tears* ("100 Victorias/10000 Lágrimas"). La primera parte consistió en un desfile, toda una serie de actividades para estrechar los lazos comunes de los miembros del barrio. Como en un ritual ceremonioso, se otorgó solemnidad a la ocasión lo que contribuyó a que los habitantes del barrio se unieran permitiendo asimismo que disfrutaran de la riqueza de una comunidad viva. La segunda parte consistió en una pieza de carácter monumental. Se simbolizó el contraste entre la resistencia y la libertad ante la presencia y poder de la Universidad en la zona, tanto en su propia comunidad como en las de alrededor; y, la



113



114

113. Momento del desfile de *Consequences of a gesture* y 114. Monumento *100 Victories/10000 Tears* (1992), Culture in Action.

continúa exclusión y violencia sufrida por muchos inmigrantes en Chicago. Todos los elementos de este monumento contenían un fuerte significado lírico y simbólico: el suelo fue construido con grandes losas de hormigón, restos de obras del campus universitario; el acordonamiento alrededor representaba la unión; y, su localización entre la Universidad y un proyecto de edificación, era emblemática; las vallas, al norte y al sur, contenían veinticuatro pequeños letreros que hacían referencia a la historia de los derechos civiles y los trabajadores de la zona con una forma que se asemejaba a los carteles de color marrón y negro que la Universidad utilizaba para alejar a los extraños de sus instalaciones.

Por último comentaré el proyecto titulado *Full Circle*, realizado por Suzanne Lacy & "A Coalition of Chicago Women". Fue una acción claramente ceremonial que invitaba a repensar las estructuras políticas y sociales y, en particular, la representación de la mujer en la ciudad. El trabajo se planteó como una exposición temporal -cuatro meses-, para reflexionar sobre la inexistente presencia femenina en los monumentos de esta ciudad. Cien piedras

115



Tres momentos del proyecto *Full Circle* (1992) de "Culture in Action":

115. Exposición en el Loop de Chicago;
116. Inauguración de la exposición y
117. Cena conmemorativa.

116



117



de Arenisca, con una placa de bronce en cada una de ellas con el nombre de una mujer que había hecho una contribución significativa a la vida de la ciudad - personajes históricos o vivos, de diferentes razas, religiones y culturas-, fueron diseminadas por el centro urbano tras un estudio y selección de lugares, en el que se intentó que en cada localización, la homenajeadada y el edificio colindante tuvieran relación. El número de rocas hacía referencia al milenio y a la labor de la primera mujer destacada hacía un siglo: Jane Addams⁶⁹. Hubo un acto conmemorativo de la acción, en Pritzker Park, en el que recibieron una mención las conmemoradas en vida, y al que le sucedieron diferentes reuniones de mujeres, siendo significativo que un año después se produjera el encuentro de las "rock women", como así se les llamó.

Ahora se defiende la idea de comunidad como coautora de un arte en espacios públicos que ha evolucionado desde la idea aséptica de renovar el medio ambiente físico a la idea de mejorar la sociedad; de promover

⁶⁹ JANE ADDAMS (1860-1935). Reformadora, sufragista, escritora y pacifista. Primera mujer galardonada con el Nobel de la Paz en 1931. En 1889 fundó, con Ellen Gates Starr, Hull-House, la primera y más importante residencia de Chicago. Trabajó en favor de la defensa y organización de los derechos de los inmigrantes, la justicia juvenil, la seguridad industrial, la legislación para la protección para mujeres y niños, las uniones de trabajadores, los derechos de las mujeres, los modelos de salud pública, la educación progresiva, la comprensión multicultural y los programas de artes en la comunidad. También fundó la liga internacional de mujeres para la Paz y la Libertad.

únicamente la cualidad estética y el engalanamiento del entorno a cualificar y enriquecer la vida de aquellos que lo habitan.

Intervenciones artísticas en el espacio urbano

7.1. INTENCIONES INTERVENCIONISTAS

Como hemos visto a lo largo de la presente investigación, las experiencias artísticas en el espacio urbano, evitan los lugares y convenciones tradicionales, sugieren contextos reales o potenciales para el arte, que reflejen la diversidad del contexto social, y se sitúan en la vida cotidiana, en términos de ambiente, espíritu y significado. Estas actuaciones se muestran cada vez más críticas¹ y reflexivas hacia las normas sociales y políticas que rigen la vida diaria, y respondiendo ante los temas candentes del momento.

¹ La crítica conceptualista de las instituciones de arte, la crítica de la representación posmodernista y las prácticas de arte activista son todas ellas similarmente políticas, en el modo en que cuestionan representaciones de la cultura dominantes. La crítica se defiende como método útil de pensamiento, referida, no a las estéticas precedentes de la vanguardia y la estética modernas, sino a la vida social en la que nos encontramos. Para Steven Connor, la "teoría posmoderna" tiene la ambición de que la teoría se examine y transforme en una parte de esa misma lógica o movimiento de ideas dentro de la propia cultura. CONNOR, Steven: *Cultura postmoderna, introducción a las teorías de la contemporaneidad*, p. 147.

118



119



12. *Broken promises* (promesas rotas) y 13. *Decay* (decadencia) (1981), John Fekner. Las plantillas empleadas por Fekner, colocadas en el lugar y situación, exacta son mordaces críticas. Reagan en una conferencia sobre la pobreza durante su

Una vez puesta de manifiesto esta actitud crítica e implicada, el sustantivo generalmente empleado para referirse a estas actuaciones artísticas es el de "intervención". En sí, este sustantivo no ejerce un fuerte efecto discriminatorio que permita decir qué tipo de actuaciones son "intervenciones", y cuáles no; pero sí permite detectar unas intenciones generalizadas que trataremos de exponer a lo largo de este capítulo.

Las intervenciones artísticas en el espacio urbano, en sí, pueden incluir todo tipo de propuestas y objetos artísticos. Tanto si estas intervenciones, generalmente temporales, son programadas y financiadas con ayudas públicas como si no², el punto de partida está constituido por las necesidades de la gente -de los públicos específicos-, de aquellos que habitan la ciudad -especialistas e ignorantes-, pues todos los sectores de la población participan en una sociedad democrática. La finalidad es traspasar las barreras culturales, políticas y económicas que les separan, inventar nuevas formas de representación y, al mismo tiempo, interrogar la calidad de vida social interpretando las operaciones realizadas en la ciudad.

Podemos afirmar que: poseen una actitud intervencionista aquellas propuestas artísticas que, tras reconocer y explorar las inestabilidades y contradicciones presentes en la sociedad actual, tratan de informar sobre ellas y

² Al activismo artístico no le queda otro remedio que intervenir desde el dominio separado de la institución para desde él ejercer la crítica de la representación en la que apoya la presunción de la legitimidad de su existir escindido. BREA, José Luis: "dx: una (no) documenta, en la era de la imagen técnica", en <http://aleph-arts.org/acccpar/numero3/dx.htm>, pp. 3-4.

cambiarlas de acuerdo con las ideas de justicia social y comunidad³; interfiriendo⁴, en la vida social y las formaciones políticas (con protestas y denuncias explícitas o encubiertas), creando cortocircuitos, des-diseñando y apropiándose de la ciudad, alterando su arquitectura y urbanismo, deslizándose o solapándose en los *mass-media*, tropezando con su historia, introduciéndose en su configuración social... con lo que ya existe en la ciudad (con espacios, gentes e instituciones nuevas y viejas, recordadas, rechazadas o reactivadas). Al ser una actividad artística que ha de tener un efecto en el entendimiento de las relaciones sociales⁵, la intervención tiene que localizarse en la esfera pública. En este espacio, potencialmente peligroso y dominado por la saturación de códigos y procesos interdependientes es donde hay que cambiar las actitudes de discriminación e intolerancia.

Al hablar de intervenciones nos referimos a una forma peculiar de posconceptualismo, de "**arte de contexto**"⁶. Las intervenciones artísticas en el espacio urbano parten de categorías cotidianas y tratan de realizar una "crítica radical"⁷ (contra-hegemónica – de "cultura de resistencia") desde "dentro"⁸; y

³ Ver el apartado titulado "Intervention", del libro de Malcolm Miles: *Art, space and the city. Public art & urban futures*, pp. 205-207.

⁴ La estrategia de interferencia (con reminiscencias de la interrupción de la obra teatral en el teatro épico de Brecht) se encuentra vinculada a la práctica poscrítica que piensa que la representación (crítica) de los nuevos medios mecánicos, tiene como objetivo interrumpir los discursos y prácticas institucionales.

⁵ Estas dos posibilidades son establecidas por Malcolm Miles como "deconstructiva" y "re-constructiva". MILES, Malcolm: *Art, space & the city. Public art and urban futures*. p. 165.

⁶ Ver HEARTNEY, Eleanor: "The dematerialization of public art", en *Sculpture*, March-April, 1993, pp. 45-49.

⁷ Bajo esta concepción, la crisis constante de la práctica crítica es en sí misma el producto de una crisis de facultación. Al facultar al "sin voz" se cuestionan las costumbres y se buscan "otras" maneras de ver el mundo.

⁸ Como ya apuntamos en el capítulo primero, según Jameson, construimos mapas del mundo desde el interior de éste ante la dificultad (o incapacidad) de construir el mapa de la gran red de comunicación descentralizada, multinacional y global, en la que, como sujetos individuales, nos hallamos presos. JAMESON, Frederic: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 87.

pretenden articular (y articulan) la conciencia forzando conexiones sociales *in situ* y obteniendo tiempo y espacio en la información, en la publicidad, en los tableros de anuncios, los rótulos luminosos, las estaciones de trenes metropolitanos, los monumentos o los edificios públicos, la televisión por cable, etc.⁹. Las intervenciones frecuentan los límites de lo visible y lo notable que pretenden **subvertir**, no la ciudad, sino **la mirada con la cual esta misma ciudad es observada**. Vito Acconci este trabajo utilizando el término *para-site project* que busca soluciones inéditas, imaginativas y subversivas que superen la arquitectura en su aspecto de célula "familiar" -para él sinónimo de aislamiento, de relaciones sexistas y de poder-¹⁰.

Géneros de arte con mirada al exterior

La lista abierta que Lucy Lippard establece sobre el lugar¹¹ como "géneros de arte con mirada al exterior" dentro del que incluye además de trabajos preparados para exposiciones convencionales en espacios internos, instalaciones públicas en espacios cerrados, y arte público tradicional en espacios abiertos (que en el anterior capítulo se ha convenido en llamar "arte en ubicaciones públicas", que dibuja las características específicas o las funciones de los lugares donde se emplaza), muestra la variedad de propuestas artísticas contemporáneas que se está realizando en el espacio urbano. Muchas de éstas tienen intenciones claramente intervencionistas:

- Los trabajos en emplazamientos específicos de espacios abiertos, en ubicaciones no esperadas y, a veces, inaccesibles, tales como calles, ventanas

⁹ Wodiczko, Krzysztof: *Instruments, Projects Vehicles*, cat.expo., p. 373.

¹⁰ La visión de Acconci de la inscripción del poder en el lenguaje recuerda las perspectivas de Roland Barthes y Michael Foucault: el cuerpo social controlado, colocado en un lugar, "posicionado" por el rango de los discursos que gobierna sexualidad, moralidad, familia, educación, etc. LINKER, Kate: Acconci. SAN MARTÍN, Javier: "La calle entra en el museo", *Lápiz*, Nº 22, Madrid: Mayo 1996, pp. 55-61 y *Workshop* celebrado dentro del seminario "L'experiencia al Lloc", Facultad de Bellas Artes de Barcelona, 13.05.1998.

¹¹ LIPPARD, Lucy R.: "Looking around: Where we are. Where we could be", *Mapping the terrain. New Genre Public Art*. Lacy, Suzanne (ed.), pp. 121-123.

de almacén, una lavandería, una oficina, un supermercado, una barriada residencial (como los paisajes y civilizaciones imaginarias de Charles Simonds en Charleston, California del Sur) resaltan las características específicas y las funciones de los lugares donde se interviene. En este apartado, Lippard también incluye el arte público innovador y financiado pública o privadamente: monumentos con temas sociales y referencias locales tales como *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin en Washington, o *The Little Tokyo Mural* de Barbara Kruger en el MOCA de Los Angeles.

- Los proyectos a menudo de colaboración o colectivos que involucran significativamente a la comunidad en su ejecución, con la información como antecedente y la finalidad en el proceso, como *Green Chair Projects* en Chicago, *The Border Art Workshop* en San Diego y Tijuana; y trabajos de muchos otros muralistas.
- Los *Performances* y rituales fuera de los espacios de arte tradicionales referentes a los lugares y sus historias y problemas, o a una más amplia comunidad de identidad y experiencia. Estos trabajos tienen a menudo la función de precursores de arte, de aglutinante de la acción colectiva. Podemos mencionar como ejemplos la obra de Suzanne Lacy *Three weeks in May* en Los Angeles; y *The year of the white bear* de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco, realizada en varios lugares de Estados Unidos y Europa.
- El arte que funciona para concienciar sobre la protección del medioambiente, la mejora o reclamación de transformación de los terrenos baldíos, haciendo parques, y luchando contra la contaminación (*Time landscape of New York City* de Alan Sonfist).
- El Arte político didáctico, directo, que comenta públicamente temas locales o nacionales, especialmente el modo de señalización -del transporte, parques, viviendas o en las carreteras- como la forma de recordar lugares, eventos e historias invisibles. (*Repohistory Sign Project* en Lower Manhattan de David Avalos, *San Diego Bus Project* de Louis Hock & Elizabeth Sisco y *Bird's Host Projects* Hachivi Edgar Heap realizada en múltiples lugares).
- El acceso público en la radio, televisión, internet o medios impresos, tales como cintas de vídeo, cassetes, CD rom, postales, cómics, guías, manuales, libros de artista y posters. (ej. libro y poster de Carole Conde y Karl

Beveridge con los sindicatos canadienses de trabajadores; la televisión pública *Paper Tiger*; demostraciones artísticas tales como *AIDS Quilt*; y el *Spectacle of transformation* en Washington, D.C.).

- Las acciones (y acciones en cadena) que viajan, impregnan la(s) ciudad(es) o aparecen simultáneamente a lo largo de todo el país para realzar o vincular a temas actuales (ej. las siluetas en el Bronx de Nueva York de John Fekner; *The Shadow Project*, conmemoración del día de Hiroshima a nivel nacional y los ideogramas de autopistas de Lee Nading).

Los ciudadanos son revalorizados. Se reconoce a grupos de género o etnia que apenas han tenido voz dentro del sistema democrático estadounidense; se potencia la participación, por encima de la exposición, de la historia de los estilos del arte o de la lectura de la localización física¹²; se debaten temas de interés público tales como la vivienda, el desempleo, la violencia callejera o la inmigración; así como el marco en el que se determina la forma de la ciudad (más que los mecanismos a través de los que se diseña) tratando el lenguaje de la sexualidad, la exclusión social, la identidad y el poder, para resistir a las estructuras de poder y desafiar las estructuras de valor individualistas y aisladas que nos llevan a la destrucción.

7.2. LAS TÁCTICAS INTERVENCIONISTAS

En nuestra sociedad actual del espectáculo, aséptica y necesitada de un contacto directo, resulta cada vez más necesario provocar actividades comunicativas e intelectuales diferentes. Según Glenn Harper, las

¹² Según comenta Malcolm MILES en el artículo "Location/dislocation" en *Art & the city*, folleto. Miles, Malcolm (ed.). University of Portsmouth & City Arts-Portsmouth City Council: Portsmouth, 1995, pp. 5-6.

intervenciones desarrollan las dos tácticas principales que les permiten actuar sobre los valores sociales¹³: la interrupción y la participación.

7.2.1. La interrupción

Los artistas que emplean la táctica de la interrupción, **subvierten**, provocan o deconstruyen la normativa establecida, elaborando contra-propuestas o contra-mensajes frente a los mensajes dominantes. Para estos artistas, con una cultura dominante e inhibida, es obligatorio moverse furtivamente, por debajo de ésta¹⁴, entre líneas, reinventando modelos de práctica artística alternativa en oposición al poder establecido y a la actuación de sus instituciones.

La ambigüedad y confusión intencionada de los códigos de representación que se produce al localizar intenciones artísticas en contextos no pensados para ellas, se convierte en el eje de un discurso deseoso de crear situaciones que intranquilen y desafíen las normas sociales.

La interrupción es un eficaz elemento de resistencia. Como en una guerra de guerrillas¹⁵, ésta es una estrategia de sorpresa, inmediata, en la que se practica la política del extraño (como asesino a sueldo) insinuándose en el lugar

¹³ Establecidas por Glenn Harper en *Interventions & provocations. Conversations on Art, Culture & resistance*. Harper, Glenn (ed.) Suny Series. State University of New York Press: Albany, 1998, p. xi.

¹⁴ ACCONCI, Vito: *Public Space in Private time*. Galerie Hubert Winter: Wien, 1992.

¹⁵ En un tono muy situacionista (ver capítulo 8), Martha Rosler comenta: "La producción de significados críticos todavía es posible a través de una estrategia de "guerrillas" que resista a la universalización mortal del significado, al retener una posición de marginalidad. Sólo en los márgenes podemos llamar la atención a todo aquello que abandona el sistema "universal". "Notas para un debate televisado" de "Art after Modernism", *Voices*, 11.04.1984, Channel 4, (Apud) CONNOR, Seven: *Cultura postmoderna, introducción a las teorías de la contemporaneidad*, p. 168.

del otro pero desde la distancia¹⁶, ante la imposibilidad de un ataque frontal; interrumpiendo o desordenando sutilmente (sin inscribirse y sin dejar rastro), los circuitos de la colectividad–con la que generalmente no tienen relación y a la que no se vinculan-.



120

Proyección en el "Hirshhorn Museum" (1990), Krzysztof Wodiczko. Washington.

Como señala Wodiczko al referirse a sus proyecciones sobre edificios: "...El ataque debe ser por sorpresa, frontal, y debe producirse por la noche, cuando el edificio, inalterado por sus funciones diarias, está adormecido, y cuando su cuerpo sueña consigo mismo, cuando la arquitectura concibe sus pesadillas (...) los proyectores de

diapositivas deben apagarse antes de que la imagen pierda su impacto y se vuelva vulnerable a la apropiación por parte del edificio como si se tratara de un elemento decorativo"¹⁷.

Las intervenciones subversivas son provocativas y cuestionan el uso de la sexualidad, la política, la religión, la raza y el género. A modo de *bricolage*¹⁸, analogía o metonimia son numerosos los recursos empleados en las intervenciones: ruptura, fragmentación, desplazamiento, ironía, cinismo, simulacro, parodia, apropiación descarada, contigüedades referenciales, la cita culta de la cita de la cita culta,...

¹⁶ No busca la atracción ni la provocación desde la óptica de la simplicidad y la obviedad, evidente, sino a través de la sutileza porque es la que tiene un carácter más subversivo. PICAZO, Gloria: "El desafío del arte urbano", en *L'H.ART 89*, cat.expo. s.p.4.

¹⁷ WODICZKO, Krzysztof: *Instruments, Projects, Vehicles*, cat.expo., p. 375.

¹⁸ Con composiciones o montajes discontinuos o heterogéneos de mensajes y materiales formados o previamente existentes, y sustentados por una teoría del montaje procedente de las técnicas del *collage*, montaje y ensamblaje moderno, en la que el artista es manipulador de información e imágenes (según Lévi-Strauss). ROBERTS, John: "Montaje, dialéctica y facultación", en *Domini Públic*, cat.expo. Centre de Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya: Barcelona, 1994, pp. 128-130.

Grupos no-comerciales y los que no están de acuerdo con los mensajes publicitarios, subvierten sus formatos, con frecuencia ilegalmente, para reclamar una posición en el espacio público; para analizar el desorden del entorno; para atacar conceptos que se consideran ofensivos o desfavorables; y combatir la autoridad comercial o el materialismo que las vallas publicitarias exponen. Son actos de guerrilla que permiten alterar o transformar un mensaje unidireccional (consejos interesados -impuestos-, o consumistas) en un diálogo abierto.

Este concepto de la interrupción se combina con el concepto de la "no-comunidad" o la "comunidad de rechazo"¹⁹, la secreta tradición de lo oprimido que es discontinua, no lineal, y siempre negativa. "El oprimido" siempre intenta recobrar su propia historia (diferente), dentro de la complejidad y la diversidad de las relaciones sociales, mediante lo que Walter Benjamin llama la "interrupción de la historia", de la continuidad lineal de la historia (de los victoriosos). Por esta razón, al igual que las minorías salen de su pasividad para intervenir activamente en el momento actual y tratar de modificar la lectura (única) que se ha hecho de la historia, los artistas expresan su responsabilidad y compromiso en la reflexión crítica hacia esas voces no emancipadas o antes silenciadas²⁰.

Por tanto, la **inserción en la vida pública** (ritmos de vida o en los modos de percepción o interacción entre los diferentes habitantes) surge de la

¹⁹ Wodiczko en conversaciones con Bruce Robbins en *Veiled Histories. The body, Place & Public Art*. Novakov, Anna (ed.), p. 141.

²⁰ Muchos artistas se han adentrado en un "mestizaje" de "mitologías personales" matizadas por la contemporánea sensibilidad (auto)biográfica y la preocupación por el cuerpo y el género, como modos de comprender esa geografía cultural, las relaciones "del otro", la posición como artista y trabajador en la sociedad, con prácticas *post-performance*, actividades subversivas influenciadas por la doble filiación (post)expresionista y neodadá, pero despojadas de su carácter anárquico, al producirse una suerte de re-escenificación (Q.v.). DAVIS, Douglas: "Post-performancism", en *Theories of Contemporary Art*. Hertz, Richard (ed.). Prentice-Hall Inc., New Jersey, 1985, pp. 271-285.

necesidad de **exponer una situación socio-cultural y formal concreta**, y de reconocer y explorar las inestabilidades y contradicciones presentes en la vida social y las formaciones políticas; de actuar sobre "unidades espacio-temporales" de la vida cotidiana²¹.



The domestic violence milkcarton (1991-1992), Peggy Diggs. Diseño de envases de leche.

El proyecto *The domestic violence milkcarton* (1991-1992) da buena muestra de ello. Tras dos años de entrevistas con víctimas de la violencia doméstica, terapeutas, psicólogos y trabajadores sociales, la artista Peggy Diggs realizó cuatro diseños de envases de leche en los

que, con textos directos del tipo: "*Cuando discutes en casa, ¿se te va siempre de las manos?*", -yuxtapuesto parcialmente con una silueta de una mano y un teléfono de ayuda-. Este proyecto intentaba contribuir a dar soluciones al dramático problema de la violencia doméstica. Para acceder directamente a las personas perjudicadas, durante el mes de enero de 1992, una empresa de reparto diario de leche de Nueva Jersey distribuyó estos envases en los supermercados de Nueva York y Nueva Jersey. Como se pone de manifiesto en este trabajo de Diggs, la labor es compleja y difícil. Se trata de buscar vías para salir del monólogo narcisista, característico de algunos artistas para dar paso a una acción inmediata, a un diálogo con los lugares y con los/as ciudadanos/as. Se trata de una interrupción de la función de algo tan cotidiano como un envase de leche que se convierte en un espacio de reflexión con alternativas. Asimismo la sutileza que caracteriza a las intervenciones se manifiesta en este caso no tanto en el mensaje como en el medio elegido, un envase de leche que se vende en cualquier tienda (un objeto anónimo, no sospechoso) pero que, sin embargo, llega al espacio más íntimo, al hogar y a la soledad de la mujer maltratada, que

²¹ Heterotopías, según Michel Foucault, de producción de lugares otros, de estructuras desjerarquizadas de relaciones de "comunidad".

puede sin temor, perder la mirada en un cartón de leche donde aparece un mensaje y un teléfono, quizás una esperanza. Según Patricia C. Phillips²², Diggs adoptó la estrategia de producción de masas (en contra del Arte, con mayúsculas) y cuestionó la noción del emplazamiento, al trabajar en un "espacio" entre el supermercado y hogares particulares, como apunta Malcolm Miles, al margen de las restricciones de la esfera doméstica que les asigna esta sociedad patriarcal²³. Esta táctica se encuentra menos dibujada por convenciones formales y más comprometida por factores situacionales. Los trabajos están sujetos a cambios y ajustes por las comunidades locales²⁴, y el artista, cada vez más se asemeja a un negociador que navega entre los deseos contrastados y las características de las diversas comunidades.

A través de este tipo de propuestas, podemos concluir que el artista quiere ir más allá de la crítica institucional, al intentar llegar directamente a las personas afectadas (mujeres maltratadas, consumidores engañados, minorías no representadas,...) por considerar que intentar solucionar los problemas es más realista, que la crítica en sí misma (sin perjuicio de que a través de estos proyectos se esté poniendo de manifiesto la ineficacia de las instituciones para afrontar temas, políticamente "no relevantes").

7.2.2. La participación

La participación es la otra táctica intervencionista que consiste en interacciones, reales y sustantivas, con individuos "no-artistas" para investigar, de forma directa, sobre las prácticas y contradicciones que tienen lugar en la sociedad. De acuerdo con esta definición, los proyectos de participación tratan

²² Ver PHILLIPS, Patricia C.: "Peggy Diggs: Private Acts and Public Art", en *But is it art?. The spirit of art as activism*. Felshin, Nina (ed.), pp. 283-308.

²³ MILES, Malcolm: *Art, space & the city. Public art and urban futures*, pp. 167-168.

²⁴ Idea que defiende Patricia C. Phillips en su artículo "Public art: the point in between", *Sculpture*, May-June 1992, p. 41.

los temas y necesidades concretas que afectan a los grupos sociales que cohabitan en la ciudad, defendiendo valores cívicos, como el respeto o la tolerancia. En esencia, se trata de comprender y crear una cultura propia desde dentro de las estructuras democráticas y participativas; de romper las rígidas barreras entre la cultura oficial y la popular, entre los privilegiados lugares de exposición y aquellos lugares de aprendizaje de las experiencias diarias²⁵. De esa forma se logra reflejar la complejidad de las políticas, subrayando que sólo se puede hablar de verdadera democracia si ésta gira en torno al eje de las políticas de la diferencia: los públicos llegan a ser más diversos, los lugares de aprendizaje se expanden y se hacen múltiples, las ciudades se solapan y llegan a ser porosas, y la noción de público se agranda ante una mayor estimulación.



122



123

122. *We may not have homes, But we do have names and we live here too* (puede que no tengamos hogar pero sí que existimos y también vivimos aquí) Greg Boozel y Sara Fredrickson y 123. *Treat a brother like your brother, with respect* (trata a tu hermano como tu hermano, con respeto), Dos vallas publicitarias del proyecto *Your Message Here* (1991) organizado por Group Material y Randolph Street Gallery.

En esta línea, el colectivo Group Material, junto con la galería Randolph Street, llevó a cabo el trabajo *Your message here* (1990) en Chicago. Durante un trimestre se produjeron 40 vallas publicitarias de individuos y organizaciones basadas en comunidad en la que se expusieron escritos a mano de *homeless*, campañas por la paz, protesta por el injusto tratamiento de los emigrantes, celebración de diversos bagajes étnicos o llamamientos al respeto del vecindario²⁶.

Lógicamente, esta táctica se realiza en comunidades, con proyectos tanto elaborados por el artista para la comunidad (el control estético del producto está en manos del artista) como los

²⁵ Como afirma Suzanne Lacy hablando del artista Vito Acconci: "(...) Dentro de otras categorías de la vida" en *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, p. 193.

²⁶ Mc QUISTON, Liz: *Graphic agitation. Social & political graphics since the sixties*. Phaidon Press Ltd.: London, 1993, pp. 182-183.

realizados en colaboración (el artista trabaja con la comunidad y ellos hacen el producto) y sus fines son reconstructivos y regenerativos, mediante trabajos activistas y ecológicos en emplazamientos específicos. El énfasis puesto en la participación también ha incentivado la faceta educativa del arte a través de talleres y encuentros.

La participación está presidida por el **diálogo** entre el artista y la audiencia, mediante el cual, conceptual y representativamente, se explora la "persona social" que cada uno poseemos. Partiendo de que el diálogo es característico de todo sistema democrático, su aplicación al arte resulta igualmente relevante por su capacidad de aproximar posturas y lograr resultados positivos. Desde una perspectiva posmoderna, el artista es utilizado por un público, como un técnico de emociones²⁷; ejerce una cierta función mesiánica al intentar explorar nuevos modelos de sociedades, valores, técnicas de participación con el objetivo de crear una conciencia individual y de grupo con capacidad de actuación social. Estas intervenciones tienen un carácter emancipatorio ya que el artista, al defender el arte como una forma de "diálogo social", habilita a que todos participen -a cada persona se le da la oportunidad de hablar-, reflexionen sobre su condición, situación y las posibilidades de participar en su entorno inmediato como forma de construir la comunidad y hacer un arte socialmente responsable. Por lo tanto, los trabajos participativos tienen como objetivo final crear un importante impacto sobre las vidas de los individuos involucrados y contribuir a remediar un problema social concreto. A modo de ejemplo, podemos citar la intervención participativa del proyecto del artista Iñigo Manglano-Ovalle *Tele-Vecindario: A Street Level Video Project* en el que reunió a veintiocho adolescentes de su comunidad, mayormente latinos e integrantes de bandas callejeras, para trabajar a través del vídeo sobre la capacidad de los medios audiovisuales de difundir mensajes e imágenes estereotipadas. Este proyecto, afrontó el vacío producido por el aislamiento cultural y social de los residentes de barrio -de clase trabajadora, y con serios problemas como la falta de empleo, el abandono de la escolarización, el crimen, las drogas, las mafias, el



124



125



126

Tres momentos del proyecto *Televecindario*. A *Street Video Project* (1992) de "Culture in Action": 124. Grabación; 125. Exposición de Videos en el Barrio y

embarazo de adolescentes y el SIDA-, con la idea de crear un espacio para el diálogo. Tras numerosas grabaciones de experiencias, descripciones y visiones personales, así como entrevistas en todo el barrio, el artista se centró en la idea de mostrar a la comunidad una imagen alternativa y optimista de sus jóvenes ofreciendo a esta juventud posibilidades de participación para así reconducir la energía negativa de las bandas (a las que recurren muchos de ellos cuando han fallado sus estructuras familiares y sociales). Los vídeos posibilitaron un sentido de lugar, de hogar y propiedad, un "espacio de posibilidad" donde poder iniciar el cambio. Para exponer y compartir el proyecto con el barrio, se organizó una gran fiesta en medio de la calle.

Como resultado de este diálogo, artistas y sociedad han cambiado: los artistas manifiestan una mayor voluntad por entender y encajar la función social del arte, y la sociedad se muestra más tolerante y dispuesta a informarse sobre manifestaciones novedosas e imágenes insólitas. Por este motivo, la información, opinión y expresión de distintos puntos de vista ha adquirido un lugar destacado en la intervención urbana.

²⁷ Resumen entrevista Malcolm Miles. Londres, 12-XI-96.

7.3. EL ARTISTA QUE INTERVIENE

Los artistas que llevan a cabo intervenciones artísticas en el espacio urbano valoran su actuación (subversiva o participatoria) y el tema que aborden (de cura social, ecológica, etc.). Una gran parte de estos artistas se encuentra además directamente implicado en la crítica que realiza, al pertenecer a colectivos marginales (mujeres, homosexuales, o minorías étnicas). Al artista que interviene se le atribuyen virtudes y características de otros campos como la antropología, la filosofía, la historia, el diseño, la planificación, o la gestión.

En general, como artistas posconceptualistas, niegan la autoría de la obra; rechazan las virtudes del artista genio o bohemio; y, se equiparan, como profesionales, con cualquier otro integrante de la sociedad. Hacen mención a su calidad de "ciudadano", y enfatizan su intención de trabajar en el interés público como "artista público". Pero, sobre todo, subrayando su aportación crítica al diálogo social, como "intelectual público".

7.3.1. El artista como ciudadano

El artista es un ciudadano que, al igual que cualquier otro individuo, se implica en la lucha constante del día a día. Esta idea, defendida por el arte más comprometido en los años sesenta ("Art Worker's Coalition"), actualmente es también una premisa básica de los artistas que trabajan en los espacios públicos. Como afirmaba Siah Armajani, una de las figuras más destacadas del "arte en espacios públicos", en un debate público que tuvo lugar en 1986 junto con Cesar Pelli: *"Nuestra intención es la de volver a ser ciudadanos. No estamos interesados en el mito creado en torno a los artistas y por los artistas. Lo que nos*

*importa es la misión, el programa y la obra misma"; para Armajani el "El artista público es ante todo un ciudadano. No hay espacio para la expresión personal"*²⁸.

Para muchos de estos artistas, esta consideración de igualitarismo no sólo les lleva a equipararse con cualquier otra persona sino además a considerarse parte de un colectivo en el que han de actuar y participar (caso de los colectivos de mujeres o grupos étnicos) y en el que el individuo se diluye, se convierte en integrante anónimo.

7.3.2. El "artista público"

La utilización del término "artista público" también se ha extendido entre los artistas contemporáneos. Esta denominación describe un esfuerzo por romper con el estancamiento y la resignación de muchas manifestaciones artísticas recientes, producidas fundamentalmente por los programas de promoción de arte público. El artista público trabaja en la construcción de la cultura desde dentro (no con una posición insumisa marginal): *"El artista realiza un trabajo como ciudadano dentro de los espacios íntimos de la vida comunitaria"*²⁹. Los artistas públicos establecen conexiones con comunidades particulares, grupos u organizaciones, y tienden a hablar en términos de participación, temporalidad y limitación de la autoría del artista (defienden lo pragmático, los sistemas sociales preexistentes, así como el diálogo con su audiencia). Normalmente la "comunidad" en cuestión, vive o trabaja en un área geográfica específica o en un barrio. El artista público ha de brindar múltiples lecturas del lugar para logra que tengan significados diferentes para gente y épocas distintas. Con adecuados recursos artísticos que los respalden, los artistas públicos pueden hacer germinar espacios sociales y políticos, donde se aúnen energías para el

²⁸ ARMAJANI, Siah: "The artist as citizen", en "Shaping the new sculpture of the Street", *the New York Times*, 22.09.1985, p. E22. (Apud) HOFFMAN, Barbara: "Law for Art's sake in the public realm", *Critical Inquiry*. Nº3, The University of Chicago, Spring/Fall 1991, p. 542.

²⁹ (trad.a), en *Mapping the terrain. New Genre Public Art*. Lacy, Suzanne (ed.). p. 41.

diálogo, y se concreten alternativas u oposiciones. En cierto modo es un **demiurgo**³⁰ que acrisola el espacio, el arte y los ciudadanos y, al mismo tiempo, pone de manifiesto (descubre) las relaciones y construcciones ideológicas del lugar. El proceso en sí mismo considerado es lo importante, y las acciones y el compromiso del artista y de aquellos que cooperan con él -la comunidad- están inter-relacionados: mejorar el nivel cultural de la gente y embellecer su entorno físico; así como estimular la acción política sobre temas específicos. Los métodos colaborativos o colectivos se incentivan.

7.3.3. El artista como intelectual público

El término "intelectual público"³¹ hace referencia al papel que desempeña el artista como parte de una estrategia de oposición más amplia: es el que aporta documentos contundentes al debate público y plantea cuestiones sociales..., que es capaz de sentir y testificar sobre la realidad. Los trabajos artísticos tratan la guerra, la tortura, la explotación económica y sexual, la censura, la raza o el género. Es, fundamentalmente, un organizador de la información visual y textual preexistente en el contexto mediático (como Hans Haacke) con la finalidad de desafiar, explorar o desdibujar los límites y jerarquías que tradicionalmente definen la cultura tal y como es representada por aquellos que se encuentran en el poder; y poner de manifiesto problemas sociales, contradicciones e injusticias, representar los intereses y puntos de vista del explotado y del no-privilegiado; y, educar e incomodar al público,

³⁰ Para Lacy el artista es, en cierto modo, un "visionario", chamán o curandero de la comunidad; que como productor de objetos y sanador de enfermedades -al igual que en las comunidades primitivas- se sacrifica por la sociedad y renuncia a sí mismo para sanar conductas de otros y reinstaura las dimensiones míticas y culturales de la "experiencia pública" con otros públicos para el arte. Para esta artista, la imaginación política es tan importante como las habilidades políticas. *Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago*. cat.expo. Bay Press: Seattle, 1995, p. 51.

³¹ Término empleado por Henry A. Giroux en su introducción, "Contending zones & public places", del libro de Carol Becker: *Zones of contention. Essay on art, institutions, gender & anxiety*, p. ix.

principalmente de clase media, que frecuenta las galerías de arte³². Independiente, profesional, sigue empleando el contexto de las "Bellas Artes", especialmente los espacios y galerías, para su producción individual, pero introduce contenido político en su trabajo. El mercado del arte no se rechaza totalmente pero si es sometido a una crítica interna. Es decir, presenta a debate qué voces, qué perspectivas y qué puntos de vista transforman e informan la ideología dominante.

Por tanto, el artista intelectual público actúa como agente moral que lucha por conservar los valores éticos y que tiene la responsabilidad de defender los intereses permanentes de la humanidad a través de una red de obligaciones y responsabilidades sociales³³, (aunque desde dentro del sistema que critica).

7.4. "TODO ES INTERVENCIÓN"

Nos interesa destacar que las diferentes orientaciones del arte en el espacio urbano van evolucionando hacia una visión intervencionista caracterizada por ser pública y escéptica, política y provocativa, y que aborda temas concretos, no utópicos y trascendentales. El arte como elemento importante en la sociedad debido a su potencial provocativo, su actitud política y radical, configura el medioambiente, está vinculado y comprometido con lo social y lo cultural³⁴. Como afirma Malcolm Miles, las prácticas emergentes del

³² John Walker afirma dentro de su clasificación de tipos de crítica socialista en democracias occidentales, el tipo mundo del arte que se asemeja a la descripción de Carol Becker así como a otros planteamientos desde el punto de vista artístico. WALKER, John A.: *Art in the age of mass media*, pp. 98-100.

³³ GABLIK, Suzi: *¿Ha muerto el arte moderno?*, pp. 72-93.

³⁴ Más allá de la utilidad hay otras posibilidades operativas para el arte en el espacio público. El arte tiene un papel social, una función pública: propagar ciertas ideas políticas y filosóficas. Ver MATOSSIAN, Chaké: "Public art/ public space", en *Urban generation. A challenge for public art*. Remesar, Antoni (ed.). Monografías psico-socio ambientales 6. Universidad de Barcelona: Barcelona, 1997, p. 63.

arte público en los años noventa constituyen intervenciones en la esfera pública que incluyen los procesos así como las localizaciones de asociación³⁵. Es apta cualquier manifestación artística -*performance*, instalación, texto, pintura, escultura, cine o un tipo de colaboración pública; y cualquier denominación: obra *in situ* o *site specific*, arte como Medio o arte público, arte en Comunidad, arte público crítico o el tan nombrado nuevos géneros de arte público-.

Estas actuaciones en el espacio urbano tienen una "función organizadora" en el sentido empleado por Susan Buck-Morss. La idea política de escribir como intervención que reemplaza la obra maestra y destruye la vieja noción del genio artístico individual y de las obras complejas y autocontenidas³⁶; son intervencionistas porque se defienden como interrupciones crítico-estéticas, infiltraciones y apropiaciones, que cuestionan las operaciones simbólicas, psico-políticas y económicas de la ciudad³⁷. Estas intervenciones generalmente son de naturaleza efímera, alternativas, móviles, temporales, heterogéneas y sensibles al contexto, se encuentran combinadas con el incierto trabajo en el espacio en el que transcurre la vivencia de la urbe³⁸ -. La consideración del contexto en las intervenciones representa un refinamiento de la noción de *site specific* que inicialmente se refirió a una relación formal entre escultura y emplazamiento, en la que el trabajo no podía estar separado de su asentamiento, de ahí derivó a la consideración del lugar, y por último, a la

³⁵ MILES, Malcolm: *Art, space and the city. Public art in urban futures*, p. 164.

³⁶ BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, p. 157.

³⁷ WODICZKO, Krzysztof: "Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?" en *Discussions on contemporary art*. Foster, Hal (ed.), Dia Art Foundation, p. 41.

³⁸ La huella queda en los corazones y mentes de aquellos afectados por el proceso y en su propio medio: en la memoria. En esta línea Dennis Adams afirmaba en una entrevista que tuvo lugar en Arteleku: "Me interesan los proyectos temporales, no quiero hacer monumentos (...) mi obra como una infiltración. Su desaparición es tan importante como su aparición" o "(...) quiero hablar de parte a parte de la ciudad, a través de ella, no a ella. Ello significa ser capaz de leer la delicada trama de su tejido". AGUIRIANO, Maya: "Dennis Adams", *Zehar*, N° 28, Arteleku: Dic-En-Feb 1994-95, pp. 6-8.

consideración de la comunidad o público. Es decir, la comunidad o público como *site*.

7.5. RIESGOS DE LA INTERVENCIÓN

Es necesario que las intervenciones sigan manteniendo su carácter crítico ante las normas sociales y políticas. Sin embargo, no hay que perder de vista que los artistas no son un grupo privilegiado que escape de la influencia de la ideología dominante. El trabajo también puede ser superficial y políticamente conformista. A ello puede contribuir la necesidad de apoyo y subvenciones de instituciones, fundaciones y museos.

En el arte comunitario se encuentra la problemática de que el arte no sea arte, sino **terapia social**. En las propuestas comunitarias la cultura debe resolver problemas para justificarse a sí misma si aborda temas sociales que son relevantes, se deja afuera otros aspectos como la imaginación, la materialidad de la representación,... no tan ligados al instrumentalismo.

La intervención al implicar una participación de la comunidad, puede ser reducida a "agitación y propaganda", o a animación socio-cultural, o simple didáctica. Esta reducción se debe a que las condiciones de recepción de la obra de arte no han sido consideradas debidamente como fuente de alteridades modales así como las condiciones del arte de contexto no han sido consideradas desde su génesis, en su desarrollo y retroalimentación. La intervención no es reductible a un proyecto de animación en tanto que tampoco es reductible a las "intenciones" de sus autores. No se trata de salvar (iluminar) a las masas ni limitarse a obedecer órdenes sino construir una aportación específica, más allá del carácter lúdico o de los aspectos participativos.

Los trabajos que tajantemente rechazan las convenciones del arte como tal, defendiendo el consenso y la comunidad, producen numerosas lagunas entre el lenguaje del arte y las expectativas del público que plantean

preguntas tales como: ¿qué hace que dichos proyectos se aprecien como arte y no como trabajo social o activismo comunitario? Las respuestas a esta pregunta giran en torno a la defensa de que este tipo de trabajos operan en una esfera tanto metafórica como práctica que abordan el vacío entre el arte y el público en general, respuestas que siguen manteniendo numerosas lagunas. El aislamiento del mundo del arte provoca que la definición política de dichos trabajos procede del mundo artístico, al margen de su marco social: ingenuamente informado, dogmático, unidimensional, dependiente de una instantánea y de referentes al mundo del arte, que significa que a menudo llega a ser difícil de responder por aquellos que no se encuentran al margen del mundo del arte. El "arte para la gente" también puede entrar en un populismo que disminuye y diluye el potencial impacto del arte. Por otra parte a esa "gente" a la que se refieren es la que está más alejada del mismo e incluso lo rehúye, en contenido y forma.

De igual modo, la tendencia a romantizar la comunidad puede impedir a los artistas conocer las tensiones y conflictos reales que se encuentran en cualquier interacción de grupo pues, en visión paternalista, los artistas poseen una comprensión superficial de las necesidades de la comunidad y de la historia, con lo que no es fácil que puedan proporcionar herramientas conceptuales a la comunidad para resolver sus problemas (normalmente las soluciones más certeras provienen de artistas locales). Así como la proclamación de enfocar a un público general más que al mundo artístico propiamente dicho también se presenta muy ingenua pues los trabajos tan efímeros que sólo quedan reflejados en la intervención de los medios de comunicación que los documentan, memorializan y explican sólo es consultada por aquellos afines al mundillo. Aunque se argumente que es suficiente con que llegue a una sola familia ajena al mundo del arte, es muy complicado justificar las grandes sumas de dinero que se dedican a ello.

También es cierto que los problemas percibidos e investigados por artistas que están normalmente fuera de las comunidades se muestran desde la

visión del artista o comisario, en el involucramiento de la comunidad está normalmente mediatizado por un coordinador o comisario del proyecto³⁹.

Un proceso que, como comenta Lucy Lippard, tiene que ver más con **la propiedad y la moda** que con el deseo de proveer a las "masas" de una experiencia estética relacionada con su propia experiencia real⁴⁰.

La cuestión de fondo es si pueden los artistas a través de la intervención combatir lo que parece ser una resignación cultural a la indigencia, si el arte puede o no transformar una crisis pública en una realidad psicológica; si es verdadera herramienta transformadora capaz de activar, informar o inspirar la comprensión del ciudadano. Es decir, si puede el arte ofrecer una contribución única que nos haga cambiar nuestra imagen, contribuir a eliminar la diferencia entre el papel de observadores de la realidad social y de esta manera contribuir a reformar y mejorar el entorno en que vivimos, efectuar de alguna manera ese cambio social que se solicita.

³⁹ El informe American Canvas del NEA concluye que el arte contemporáneo no ha sido capaz de convertirse en agente social, que ha perdido su conexión con la comunidad. El arte no responde a las necesidades del público, especialmente a su significado comunitario. *Servicio público*. Ribalta, Jorge (ed.). Universidad de Salamanca / Unión de Artistas Visuales: Salamanca, 1998, p. 285.

⁴⁰ LIPPARD, Lucy R.: *Get the message*, pp. 36-37. (originalmente publicado como "Community & Outreach: art outdoors in the public domain", *Studio International* (March-April, 1997).

Búsqueda de referencias para la intervención en el espacio urbano

Como se ha expuesto desde los primeros capítulos de esta investigación, la realidad histórica y artística desarrollada en Estados Unidos desde la década de los años sesenta ha sido el determinante principal de las intervenciones en el espacio urbano. Para Lippard, dichas intervenciones estaban impulsadas por el interés de aunar vida cotidiana y arte ante la necesidad real de comunicación, colaboración y correspondencia de los propios ciudadanos¹.

Tras esta primera apreciación, constatamos que estas intervenciones artísticas, participantes de la reflexión contemporánea que proclama la necesidad de transformar el espacio urbano en el que se habita, recogen "referentes" procedentes fundamentalmente de los movimientos de la vanguardia y de las posguerra; y de otras disciplinas, no sólo artísticas sino también, sociológicas, políticas, filosóficas, antropológicas o arquitectónicas caracterizadas por su compromiso en la esfera social. Los proyectos presentados en los capítulos anteriores hablan de pequeñas ambiciones y hacen referencia a algo concreto de este mundo imperfecto con el objetivo de hacerlo temporalmente mejor. Esta utópica idea de mejorar el mundo se ha venido

¹ LIPPARD, Lucy R.: *Get the message? A decade of Art for Social Change*. E.P. Dutton Inc: New York, 1984, p. 33.

reivindicando a lo largo de todo este siglo, centrada en los contenidos formales de principio de siglo, y ha tenido su máximo opuesto con los últimos formalistas, defensores del arte por el arte, que retrasaron los problemas de contexto y contribuyeron a la superficialidad del arte.

Si desde Europa se habla de la pérdida de la memoria, de su supresión, de la inexistencia de monumentos o del espacio urbano vacío y del olvido de la ciudad, en Estados Unidos la reflexión se concentra en la pérdida de convivencia y en la inhabitabilidad de las ciudades, fruto de los megalómanos proyectos modernistas del fiero capitalismo. Los debates versan sobre el significado y los usos políticos del espacio urbano; el realce de la vida pública y las posibilidades de su rehabilitación y revitalización por medio del arte o la arquitectura; y, la búsqueda de un modo más creativo de planificación urbana para crear espacios vivibles. Es decir, las referencias se pueden exponer desde tres enfoques diferentes: en primer lugar, la crítica al poder establecido -la producción social de significado-; en segundo lugar, las ampliaciones conceptuales y espaciales del objeto artístico -la experimentación artística- y, por último, la aprehensión de la ciudad -la transformación del paisaje urbano moderno-.

8.1. LA CRÍTICA AL PODER ESTABLECIDO

Tras el malestar político y social del 68, la crítica a las visiones parciales de las estructuras del poder institucional y la consideración del museo como un objeto creado por el ideal burgués del exotismo realizada por artistas como Hans Haacke, Dennis Adams o Mierle Laderman Ukeles recogen la contribución de autores como Foucault y Lacan al marxismo, y las referencias de Marcel Duchamp y su crítica al museo.

El activismo y compromiso político de artistas y críticos en los ochenta y noventa, toma como referencia la labor realizada por comentaristas sociales y activistas en la vieja Europa: los artistas de la comuna de París en 1871 o la

vanguardia rusa del periodo revolucionario. La agitación y propaganda *-agit prop-* produce admiración en artistas tales como el alemán John Heartfield o el ruso Gustav Klucis que destacan la fé en la habilidad del arte de transformar la faz y el espíritu de la vida moderna. Estas ideas se justifican empleando los textos de Walter Benjamin, Michael Foucault o Jürgen Habermas.

Las referencias alcanzan al papel crítico desempeñado por antecedentes tales como la pintura de Goya o las caricaturas del francés Daumier o el alemán George Grosz. Pero sobre todo se repiten las alusiones a los grandes muralistas mexicanos como Siqueiros, Rivera y Orozco². Para el contexto estadounidense esta cercana tradición muralista mejicana será muy relevante para configurar modelos de arte en colaboración, que desarrollarán las comunidades de base, tales como los proyectos murales realizados por la artista californiana Judith Baca.

8.1.1. La reivindicación del vínculo del arte con las clases trabajadoras

La influencia del pensamiento de izquierda en el arte estadounidense de estas tres últimas décadas ha despertado el interés por la necesidad de restaurar el vínculo del arte con la realidad social , aunque cada vez más desprovisto de ese idealismo ideológico de cambio radical de la sociedad³. Por ello, el programa antiesteticista de las vanguardias históricas de los años veinte y treinta, inspiradas por el movimiento moderno de izquierdas, y recogidas en los escritos de autores como **Walter Benjamin**⁴, han sido un referente obligado. El trabajo de los constructivistas de la Rusia post-revolucionaria y la labor de La

² CONAL, Robbie: *Art Attack. The midnight politics of a guerrilla artist*. Harper Perennial: New York, 1992, p. 6.

³ *Interventions & Provocations. Conversations on Art, Culture and Resistance*. Harper, Glenn (ed.). Sunny Series. State University of New York Press: Albany, 1998, p. viii.

⁴ Véase el artículo "El autor como productor" de Walter Benjamin en su libro: *Discursos interrumpidos III*. Taurus: Madrid, 1975, (trad. esp. Jesús Aguirre) pp. 117-126.

Bauhaus junto con los montajes del artista de guerrilla John Hearfield en la Alemania de Weimar⁵, que serían destruidos por el auge del estalinismo y del nazismo respectivamente, son los dos referentes más destacados del proyecto vanguardista de solapar el arte y la técnica social, al trabajar en un espacio público radicalmente diferente como es la página o la secuencia, (un espacio proletario), del espacio del museo (espacio burgués). Para ofrecer el arte a todo el mundo se ha de emplear la tecnología moderna⁶.

Bajo esta ideología se reclama una nueva disposición del artista, como trabajador, y de su trabajo dentro de las estructuras sociales y de producción; en un espacio real y con materiales reales; un equilibrio entre arte y función, resistiéndose al deslizamiento hacia una funcionalidad servil propia del diseño anónimo y genérico. El punto de partida es el cuestionamiento de la legitimidad del arte como disciplina autónoma (contra el fetichismo, contra el marco) y, de ahí, la puesta al servicio de la actividad artística a favor de una "orientación", tanto estilística como ideológica, de manera intencionada (pues Benjamin sostiene que la calidad artística o literaria presupone o comporta la corrección política). El siguiente paso es el de "instalar (la obra) en contextos sociales vivos" (contra el museo) y el de reconsiderar las categorías y los diferentes agentes de la institución artística: el autor, la obra y el público. Al instalar la obra en contextos sociales vivos, ésta se asocia con otras prácticas sociales, tales como el periodismo, la educación o el activismo político y las disciplinas artísticas tradicionales se desdibujan (incorporándose a las mismas nuevas técnicas, entre ellas la fotografía). Autor y público también pierden su lugar tradicional y se confunden entre sí (contra el sujeto), es el trabajo mismo el que toma la palabra. Las nuevas tareas del artista están encaminadas a concienciar sobre las condiciones existentes, de forma pedagógica y

⁵ *Art in the public interest*. Raven, Arlene (ed.). UMI Research: Michigan, 1989, p.10.

⁶ Expresado en el catálogo de exposición del artista Christo: *Projects. A Survey*. The Institute of Contemporary Art: Boston, 1979, p. 8.

moralizante, orientadora e instructiva; antes que contribuir a mitificarlas y legitimarlas.

Al arte se le exigía un funcionamiento práctico en la sociedad, una nueva *praxis vital*, un arte transformado y re-situado. El arte se acerca a la política pero en su efecto sobre "la institución dentro de la cual la obra cumple una función" (que determina los efectos políticos del arte de vanguardia)⁷. Esta postura crítica ante el arte del momento, según Jorge Ribalta fue contradictoria ya que, por un lado reclamaban la abolición del concepto de autonomía del arte y, por otro, como arte autónomo, demostraban que ésta es una condición necesaria para actuar en libertad⁸. La forma revolucionaria de la vanguardia resultó inadecuada como praxis política. El movimiento de vanguardia llegó a desafiar, pero no pudo destruir la institución establecida.

La transformación de la sociedad

La actividad artística en **Rusia** durante el periodo **post-revolucionario** se encontraba insuflada por el deseo compartido de construir un nuevo Estado sobre una nueva fundación cultural⁹; una cultura progresiva que se desarrollaría de forma paralela al nuevo sistema social que iba a ser construido.

⁷ Como comenta Susan Buck-Morss, mencionando a Peter Bürger, en: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, pp. 250-251.

⁸ RIBALTA, Jorge: "Un arte útil (notas para el espectador de Domini Públic)", en *Domini Públic*, cat. expo. Centre de Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya: Barcelona, 1994, p. 117.

⁹ Tras la revolución, la fructífera tensión que se mantuvo entre el "puro" propósito del arte y la presión de las demandas de una sociedad que deseaba ver el potencial visual del arte puesto al servicio de un uso más comunicativo produjo trabajos decisivos como los de Kasimir Malevitch, El Lissitzky, Rodchenko y Vladimir Tatlin en artes plásticas; Leonidov, los hermanos Wesmin y Mielnikov, en Arquitectura; Eisenstein, Pudovkin y Vertov, en cine; o Mayakouski en literatura. Pero también hay que hacer constar que Rusia, a principios de siglo, era un importante centro creativo que desarrolló una destacada labor en todo tipo de disciplinas artísticas: teatro (Stanilausky), ballet (Diaghileu) y música (Scriabin).

Probablemente el programa más radical fue el programa de Vladimir Tatlin para el **grupo constructivista** que albergó una de las primeras expresiones de lo nuevo, de la vida "colectiva", de una vida comprendida para ser creativa con una unión de formas puramente artísticas (pintura, escultura y arquitectura) para un propósito utilitario¹⁰ (el diseño ambiental); un arte de "producción", opuesto al de pura motivación estética (a la pintura de caballete). Esta fusión de los objetivos ideológicos y artísticos dio como resultado una extraordinaria década de investigación para artistas en diseño gráfico, *agit prop*, arquitectura, mobiliario, objetos funcionales y cine.

Alimentados por la visión utópica de transformar toda la sociedad en nombre de la libertad individual, y embriagados por un optimismo y un ímpetu dramático suministrado por la transformación de su entorno, los artistas mezclaron abstracción con los sueños utópicos de artistas ingenieros. El concepto de "progreso", tanto en la tecnología como en la sociedad, de moverse



127

Modelo para un Monumento a la Tercera Internacional (1919-1920), Vladimir Tatlin. Moscú.

impacientemente más cerca de la vida, fue determinante en la fé en la máquina y en la ingeniería de esta nueva forma de arte que cambió el estudio por la fábrica. Como afirma Krzysztof Wodiczko¹¹, se trataba de hacer algo en ese mismo momento, no de esperar a una experiencia estética que transformara la vida después, o de inyectar alguna esencia por medio del arte que re-emergiera en la siguiente generación. El monumento diseñado por Tatlin para la Tercera Internacional de 1920 en Moscú, recogía todas estas ideas e ilusiones, una torre

¹⁰ En palabras de Tatlin: "No lo viejo, no lo nuevo, sino lo necesario" (Apud) ANDREWS, Richard: "Notes on the boundaries of American Public Art", en *Les dossiers de L'Art Public*, N°6. Bechy, Hervé (ed.), pp. 9-18.

¹¹ Wodiczko en sus conversaciones con Bruce Robbins acerca de su obra *Allien Staff* en *Veiled Histories. The body, place and the public art*. Novakov, Anna (ed.). San Francisco Institute. Critica Press: New York, 1997, p. 142.

en forma de gigantesca espiral que incluía habitaciones movibles suspendidas y que carecían de referencias figurativas.

En los metafóricos trabajos de Krzysztof Wodiczko y en el "*Dictionary of Building Elements*" de Siah Armajani se pueden encontrar éticas suprematistas o constructivistas de acción pura y

perfección utilitaria que desdibujan las barreras entre trabajadores, artistas y artesanos. Los quioscos, salas de lectura y podiums fueron concebidos para la diseminación de información. Tanto Wodiczko como Armajani manifiestan múltiples afinidades con las propuestas de Gustav Klucis para las tribunas de conferenciantes, tales como su *diseño para pantalla-tribuna-quiosco* de 1992, y los stands de propaganda¹². El reflejo de las influencias constructivistas en actuales instalaciones funcionales de lugares comunicativos documentan hoy aspectos del arte constructivista, como son el dinamismo social revolucionario a través del carácter rítmico de elementos geométricos que visualmente parecen transformarse y cuya construcción multifuncional se caracteriza por la transparencia (ligereza y fragilidad) y la economía extrema de material; y el sentido concreto-práctico, efectuado por una economía en la explotación del espacio así como en la simplicidad del uso del objeto y la estandarización de la producción. Estos aspectos que llevaron a realizar un arte de producción caracterizado por diseños de mobiliario con franjas horizontales, diagonales y verticales y una superficie desprovista de tacto, se observan claramente en los espacios de lectura de Siah Armajani que, al igual que los clubes de trabajadores diseñados por Rodchenko y Lavinski, son



Reading garden (1980), Siah Armajani. Campus Roanoke College, Salem, Virginia. Subvencionado por el NEA.

128



Boceto para quiosco de exposición (1925), Gustav Klucis. En él se lee "Viva el 5º Congreso de

129

¹² Armajani en su obra: *Closet under Stairways* (1985), incluso anota la: *propuesta para una tribuna de conferenciante* (1922) de Klucis. WILMES, Ulrich: "Deconstructive Strategies", Siah Armajani. *Reading Room Sacco & Vanzetti*, cat.expo., pp. 5-19.

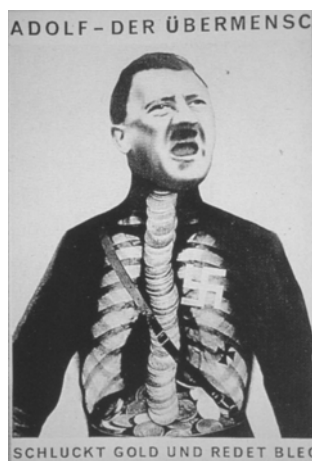
130



Poster que anuncia la película de Dziga Vertov *Kino Glaz* (el ojo del cine) (1924). Alexander Rodchenko.

lugares de encuentro público que pueden servir como habitaciones ensambladas para varias actividades de educación y política cultural. Como ya comentara Stepanova con respecto a la habitación del Club construida por Rodchenko para la Exposición de Artes Decorativas de París, las construcciones se habían de ajustar a varias funciones y requerimientos.

131



Adolf-Der Übermensch schluckt Gold und redet Blech (1932), John Heartfield. Fotomontage

Pero la desconexión con el público, a pesar del extraordinario número de propuestas formuladas, es manifiesta. El escaso desarrollo de "lo público" -con la excepción de procesos industriales tales como el diseño gráfico, la fotografía y la producción textil-, el motivó de las críticas de artistas de estilos realistas, que declararon el movimiento constructivista incapaz de hacer llegar el mensaje revolucionario a la gente. En 1932 Stalin aboliría todas las asociaciones artísticas y establecería el realismo socialista soviético como el arte de la gente y del Estado.

132



"La URSS es la brigada de choque del proletariado del mundo". Cartel de Gustav Klucis (1931).

La agitación y la propaganda

El sentido penetrante de la función extra-artística de la imagen de los montajes de **John Heartfield** en la Alemania de Weimar (paralelos a los montajes de **Gustav**

Klucis o **Alexander Rodchenko** en la Unión Soviética) durante los años treinta ha sido una cita repetida por los grupos activistas en el campo del arte de los años ochenta en Estados Unidos (con las administraciones Reagan o Bush) al tratar de desneutralizar el uso del lenguaje, al mismo tiempo que politizar la iconografía del *Pop Art*¹³; de crear iconografías implicadas.

Portada de la revista *A-I-Z*, Nº 11, Vol 42, 16 Octubre 1932. John Heartfield. (trad.a.) "El significado del saludo de Hitler. Millones de personas me apoyan. Un pequeño hombre pide



133

Estas imágenes han proporcionado modelos visuales para artistas como Les Levine o Barbara Kruger, y han convertido a sus autores -Heartfield, Klucis o Rodchenko-, que disfrutaron de una tribuna en los medios de comunicación, en héroes intelectuales para esta generación¹⁴ porque a los artistas de los ochenta les parecía que el acceso a los medios de

Your Body is a battleground (1989), Barbara Kruger. Este poster, elaborado para la "Prochoice March" que tuvo lugar en Washington (imagen más grande) fue traducido a otros idiomas como el alemán y el polaco para ser repartido



134

¹³ En este sentido, es interesante consultar la conversación mantenida por los críticos Benjamin Buchloch, Catherine Davis y Jean-François Chevrier en "1960-1997 The political potencial of art", *Documenta X, the book*: Kassel, 1997, pp. 375-303.

¹⁴ Laud Lavin resalta el paralelismo entre el Dadá berlinés de los años veinte y treinta con la situación estadounidense de los ochenta. Para Lavin, el mismo papel que representó Heartfield en Alemania lo ha representado Matt Groening o Gary Trudeau en Estados Unidos. Tanto el creador de la serie de dibujos "Los Simpson", como el autor del cómic "Doonesbury" han tenido el mismo tipo de presencia en unos medios de comunicación considerablemente monopolizados y centralizados.

Además Lavin establece otro paralelo generacional: en ambos casos se produjo una saturación de los medios de comunicación en la cultura cotidiana: en los años veinte con una explosión de radio, películas y fotoperiodismo y en los ochenta la sofisticación de las producciones televisivas junto con la invasión publicitaria.

LAVIN, Laud. "Heartfield in context", *Art in America*, 1985 (apud) LAVIN, Maud. "Colectivismo en la década de la ambición: coaliciones políticas en el arte durante los ochenta en la ciudad de Nueva York", en *Domini Públic*, cat.expo. Centre de Art Santa Mónica. Generalitat de Catalunya: Barcelona, 1994, p. 121.

comunicación de masas era difícil de conseguir. Esta dificultad motivó la nostalgia y el interés por las imágenes directas y los planteamientos pragmáticos perspicaces ante los medios de comunicación tanto de Heartfield como de Klucis para apoyar causas y campañas particulares. La obra antifascista de Heartfield para A-I-Z (*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, "periódico ilustrado de los trabajadores") estaba enraizada en un fuerte movimiento obrero, -aunque finalmente se dividiera con el ascenso de la figura de Hitler-, de la misma manera que la obra de Klucis iba ligada a las necesidades de la educación de masas¹⁵ para mostrar la resistencia frente a los abusos de la extrema derecha.

La interrupción de la vida diaria

La crítica desde dentro -actualizada con las teorías de Althusser centradas en las instituciones y los escritos orientados a los medios de comunicación como los de Judith Williamson sobre estudios culturales británicos- que ha caracterizado a colectivos de artistas estadounidenses desde los ochenta -Gran Fury, Women's Action Coalition o Barbie Liberation Organization- era producto de una lectura entusiasta de autores, nuevamente traducidos y expandidos desde principios de la década, de la crítica cultural alemana como: Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Siegfried Kracauer y Ernst Bloch. Transformar, como diría Benjamin, "los consumidores en productores; esto es, lectores o espectadores en colaboradores", contrarrestando el consumo de los significados preconstituidos -a los que se incorpora ideología-. Las estrategias "interrumpivas" del *montage* y el *collage* propuestas por Benjamin y Brecht proporcionaron formas de interrumpir la naturaleza ininterrumpida de la imagen mediática, bloqueando su consumo impasible por parte del espectador e incitándole a un rol más activo.

¹⁵ Como comenta John ROBERTS en su artículo "Montaje, dialéctica y facultación", en *Domini Públic*, cat.expo. Centre de Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya: Barcelona, 1994, p. 127.

Bertolt Brecht trabajó por una práctica de carácter resolutivo basada en las políticas marxistas. Influenciado por las "bellas simplificaciones" del *Agit Prop* y del arte vernacular, al igual que Viktor Shklousky tenía la idea de que el arte produce una alienación o estancamiento que interrumpe el fluido normal, normativo, la experiencia socializada. Estos artistas, como comenta Glenn Harper, aparecieron al mismo tiempo que un renovado interés por Mikhail Bakhtin, el crítico soviético, y sus nociones de contestación y diálogo. Es probablemente lo que Brecht creía (*verfremdung*); si uno interrumpe la percepción de la vida cotidiana, uno tiene que ser **táctico** y **temporal** por principio –planteamiento característico de los situacionistas-. La interrupción de la vida cotidiana tiene perfecto sentido como proyecto estético porque el día a día en sí ya es un proyecto estético¹⁶. Sugieren que el arte debe estar comprometido con la vida diaria así como que la transfiguración del arte de una experiencia será (una experiencia) momentánea, previa, más que una transformación revolucionaria¹⁷. Brecht, en abierto rechazo al bagaje heredado de las estéticas idealistas, estimulaba la respuesta del espectador a las condiciones inhumanas a las que se encontraba expuesto el hombre. Para ello empleó formas de entretenimiento con contenido didáctico, con un arte "de" y "para" la gente, en el que el espectador era un colaborador del proceso de producción histórica. Trabajó con las relaciones entre cultura y pedagogía, las dimensiones pedagógicas y cognitivas del arte político y de la cultura.

8.1.2. El potencial subversivo del arte y Herbert Marcuse

La influencia del pensamiento de Herbert Marcuse en el desarrollo de las intervenciones artísticas en el espacio urbano es destacado y a menudo se cita

¹⁶ Wodiczko en conversaciones con Bruce Robbins, *Veiled Histories. The body, Place & Public Art.*, p. 144.

¹⁷ *Interventions & Provocations. Conversations on Art, Culture and Resistance.* Harper, Glenn (ed.), p. viii.

en los diferentes textos consultados. Carol Becker en su libro: *Zones of Contention*¹⁸ analiza los conceptos de Marcuse en relación al compromiso y responsabilidad del artista respecto a su realidad. Para Becker, el concepto fundamental que subyace en el pensamiento de Marcuse es la creencia en la habilidad regenerativa de la imaginación (de generar nuevas ideas y continuar y reconfigurar las existentes al no permanecer colonizada por la ideología predominante). Dentro de su pensamiento, se encuentra el deseo de visualizar el estado idealizado de utopía que empuja al mundo a vivir su realización.

La defensa de la resistencia dentro del proceso creativo es otro concepto importante muy barajado por los artistas intervencionistas. En la realización del trabajo artístico, las imágenes pueden ser transformadas, utilizadas, invertidas, subvertidas, ... lo personal puede llegar a ser político y lo político puede apropiarse de lo personal. Los dictados del consumo capitalista son desafiados cuando un no-objeto de arte trata de frustrar el mercado del arte. En este sentido, se plantean todas las preguntas de las distintas vertientes intervencionistas, tales como ¿qué es lo políticamente correcto?, ¿para quién debería ser creado el trabajo de arte?, ¿debería ser el arte para una "comunidad"? ¿y cuales debería tratar? ¿son los artistas necesariamente responsables del mundo en el que viven?, y si es así, ¿cuáles podrían ser sus objetivos?

Para Becker, los trabajos considerados "políticos" (y diríamos subversivos) por el mundo del arte a menudo tienen poco que ver con una dimensión política más amplia. Lo que aparece con contenidos sociales es sospechosamente unidimensional y lo que es complejo se aborda con contenidos subjetivos o psicológicos que a menudo son considerados oscuros e inaccesibles para el mundo ajeno al artístico.

¹⁸ BECKER, Carol: *Zones of contention. Essays on art, institutions, gender and anxiety*, pp. 37-40. Becker aconseja examinar los textos de la Escuela de Frankfurt que buscaron el sentido al sinsentido del mundo moderno y, en especial, el último libro de Herbert Marcuse titulado: *La dimensión estética*, publicado en 1976 (versión inglesa).

Marcuse defiende el poder subversivo del arte como una cualidad propia, totalmente al margen de las relaciones de producción. Para él, el arte es una localización –un imaginativo espacio diseñado donde la experiencia de libertad es recreada; una entidad, un lugar –cuadro, instalación...- en la mente donde uno da pie a una nueva combinación de experiencias, una suspensión de las reglas que gobiernan la vida diaria, una negación de la gravedad. El potencial radical del arte se encuentra en la habilidad de jugar desde dentro, así como desde fuera, del principio de realidad. No sólo porque el arte presenta aquello inmoral o licencioso sino también porque recuerda a la gente lo que ha sido enterrado, sus deseos personales más profundos que sueñan y no pueden manifestarse dentro del sistema establecido. El compromiso del arte con la sociedad consiste, para Marcuse, en referirse a los conflictos escondidos y contradictorios; y, según él, debe albergar esperanza. Calificado de romántico, Marcuse rechaza las aproximaciones totales a la realidad así como los trabajos que olvidan su dimensión estética con el fin de presentar lo que ya hay en la sociedad en la que vivimos.

8.1.3. La tradición democrática estadounidense

Escritores americanos como Thomas Jefferson, Walt Whitman, Ralph Waldo Emerson, John Dewey y Melville figuran en los textos o citas de muchos trabajos intervencionistas, por su defensa del artista en América¹⁹, como portavoces de una sociedad democrática, fieles a la vida diaria y defensores de una sociedad plural, representando diversos, escondidos y necesarios puntos de vista. A modo de ejemplo, Armajani se encuentra profundamente interesado en el proceso democrático americano, en la historia política y cultural americana siendo Thomas Jefferson un teórico muy citado por sus nociones democráticas de igualdad. En los elementos empleados en las construcciones de

¹⁹ BECKER, Carol: *Zones of Contention. Essays on art, institutions, gender and anxiety*, p. 32.

Siah Armajani no existe un orden jerárquico, sino que cada uno tiene el mismo pedestal conceptual y territorial.

8.2. LAS AMPLIACIONES CONCEPTUALES Y ESPACIALES DEL OBJETO ARTÍSTICO



135

Bicycle Wheel, (1913),
Marcel Duchamp.
(Tercera Versión
después de perder el

Aunque los artistas estadounidenses se caracterizan por establecer referencias dentro de su propio contexto, una lectura general de la evolución artística de este siglo, de las "rupturas" y "transgresiones" del arte de vanguardia, de las ampliaciones conceptuales y espaciales del objeto artístico de los movimientos europeos, se presenta como cita indispensable en una atmósfera de internacionalismo y descentralización.



136

Porte II, Rue Larrey,
(1927),
Marcel Duchamp.

Lucy Lippard comenta que **Marcel Duchamp** ha sido siempre una alusión evidente y casi obligatoria como precedente²⁰, aunque los artistas estadounidenses realmente no estén muy relacionados con él (excepto aquellos conectados con el colectivo Fluxus y con los conceptualistas). La idea del *readymade* de Marcel Duchamp, acrisola tres aspectos que son fundamentales en el desarrollo artístico desde los años sesenta: el objeto producido industrialmente como obra de arte mina la propia idea de la obra de arte (el estilo) e introduce unilateralmente todos los resquicios de la realidad; la pérdida del carácter cerrado del objeto de arte que pasa a convertirse

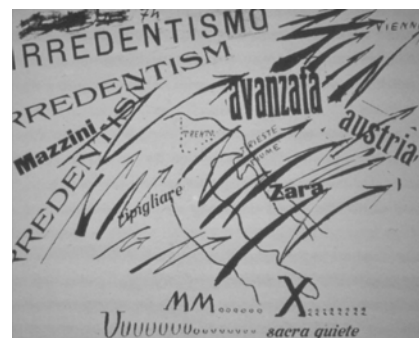
²⁰ LIPPARD, Lucy R.: "Escape Attempts" en *Reconsidering the object of Art, 1965-1975*, cat.expo. MOCA. Los Angeles, 1995, p. 19.

en una parte del contexto circundante²¹, (en un campo de asociaciones abierto a la especulación); y la prueba dialéctica de que es la misma galería la que concede a los objetos un valor y un sentido²².

En cuanto al espacio urbano, Marcel Duchamp en 1917, según expone Christel Holevoet, calificó la ciudad como obra de arte en sí misma y declaró que el nuevo edificio de la cadena de establecimientos Woolworth era un *readymade*²³.

Lógicamente, el fuerte carácter experimental del arte moderno ha sido el preámbulo de todas las tendencias que han surgido en estos últimos treinta años. Una tradición aperturista que vertebró todo este siglo, desde el *collage* cubista, y en la que nos encontramos las exigencias planteadas la mitología de la modernidad en las "primeras intervenciones" de los **futuristas** en defensa de la configuración del espacio y los objetos en él situados, incluido el espectador, para crear un mundo dinámico, fragmentado y alegórico, y desarrollado por nuevos materiales y técnicas. En el futurismo la plástica ambiental es el objetivo (según Boccioni, necesariamente arquitectónica).

La perspectiva "productista" (en una confluencia de los conceptos suprematistas) y ciertos aspectos de la integración de las artes de



137

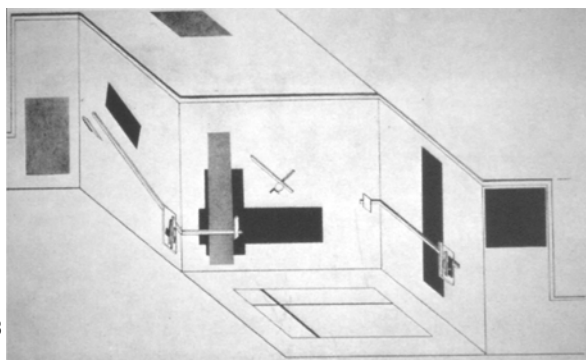
Palabras en libertad (Irredentismo), (1912), F.T. Marinetti.

²¹ El espacio de la galería se transformaba en una unidad singular manipulable estéticamente. O'DOHERTY, Brian: "Inside White Cube. Context as content" (Part III), *Artforum*, Vol. XV, Nº 3, November 1976, pp.38-44.

²² En lugar de reducir los objetos cotidianos y de alcance común, lo que este gesto irónico logró fue, al contrario, ampliar el alcance del repertorio expositivo de las galerías. GRAHAM, Dan: "Mis obras para páginas de revista (una historia del arte conceptual)". <http://aleph-arts.org/accpa/numero1/graham.htm>, p. 2.

²³ HOLEVOET, Christel: "Wandering in the city. Flânerie to dérive and after: the cognitive mapping of urban space", en *The city of power. The power of the city*, cat.expo, p. 45.

138



Proun room (1923), El Lissitzky. Exposición de arte del grupo de noviembre en Berlín.

los Ambientes *Prounen* de El **Lissitzsky**, desarrollaron las posibilidades esculturales del espacio en sí mismo considerado y el paso del tiempo en interrelación dinámica con las galerías que los contenían²⁴; y, trataron de estimular la participación activa del espectador. Dentro de esta perspectiva se situaría la

"factografía" y los conceptos utilitarios del programa de La **Bauhaus**, postulados radicales de la modernidad para sacar el museo a la ciudad²⁵.

Por su parte, los *Merzbilder* (Merz -Merzbau- o "ambiente") o *collages* ampliados de **Kurt Schwitters**, (años 20-39) se utilizaron como experiencia de transformación. Con el ambiente, el espectador se "situaba en" (no estaba "frente a"), moviéndose a través del espacio y entre los objetos. Con una política de residuos, de basura artística, Schwitters separaba así el arte, del mercado de arte -el arte como mercancía-.

Los objetos **Dadá** serán referencia continua de los artistas conceptuales, al querer abolir el aislamiento del arte respecto del mundo "ordinario" y mostrar un nuevo ángulo sobre el estilo individual o autoría. Las propuestas Dadá a su vez poseían connotaciones futuristas, de elementos abstractos cubo-futuristas y nociones duchampianas al reclamar como objeto de arte objetos "ordinarios" o encontrados, -familiares-, que obligaban al espectador a ir más allá del factor visual. El movimiento dadá pretendió hacer desaparecer la

²⁴ Planteamientos cercanos a artistas coetáneos tales como Van Doesburg, Van Easternen o G.th. Rietveld.

²⁵ WODICZKO, Krzysztof: *Projects. Instruments, projections, vehicles*, cat.expo., p. 347.

dualidad arte-no arte; su objetivo la obra de arte total²⁶: Al "presentar" objetos o elementos diversos del ambiente yuxtapuestos de un modo irracional o inexplicable y aislados, los dadaístas forzaban nuevos significados mediante todas las posibles relaciones dentro del espacio ocupado²⁷.

Las actuaciones del **surrealismo** proclamaron la extensión del arte "objetual" al espacio, la configuración surrealista del entorno circundante, como se apreció en la gran exposición surrealista de 1938. El surrealismo mostró un interés apasionado por todas las áreas de la vida moderna, por la realidad en sí misma, desde el psicoanálisis a la política, sin limitarse exclusivamente al arte. La tradición aperturista en la década de los cincuenta, tuvo numerosos ejemplos: el *Spazialismo* de Fontana²⁸, que proponía trascender el espacio ilusorio cerrado de la obra y, expandiéndolo, integrarlo con la arquitectura, en un entorno más amplio. En esta extensión, como exponentes son citados Piero Manzoni y su línea de plomo, "sin fin", más allá de los límites del espacio humano o su escultura viviente pintando las siluetas de las plantas de los pies sobre un pedestal al que cualquiera podía subirse para considerarse a sí mismo trabajo de arte; y también es Yves Klein por su utilización de modelos como "pinceles vivientes".



*Linea Lunga Metri
11.60 (1959),
Piero Manzoni.*

139

A partir de ese momento, las iniciativas participativas aumentan y la idea de arte como actividad o juego es muy empleada, pudiendo mencionar otros ejemplos, como los trabajos móviles de Alexander Calder; las cajas y

²⁶ El concepto de "*Gesamtkunstwerk*", la combinación y mezcla de diferentes disciplinas orientadas hacia la totalidad de la obra de arte, al que artistas de áreas e intereses diferentes habían aspirado: Wagner, Gropius, los constructivistas.

²⁷ La influencia dadaísta en los proyectos urbanos de Christo es comentada en el catálogo de la exposición titulado: *Projects. A Survey* (The Institute of Contemporary Art: Boston, 1979), p. 6.

²⁸ Proclamada en su manifiesto blanco de 1946 y realizada en sus lienzos agujereados y rajados de los cincuenta.

muros con agujeros y aperturas de Ay-O que proporcionaban interesantes y variadas sensaciones al introducir en ellos los dedos; o, las pinturas con las que se podía jugar de Dierter Hacker. Del mismo modo, se activaba la percepción, se provocaban y hacían funcionar los sentidos, como los objetos tocables de Lygia Clark que el espectador tenía que experimentar: ver, oír, oler, tocar e incluso degustar.

La posibilidad de manipular los objetos y la crítica a la fetichización de lo manual, la reactivación de la creatividad de cada uno de los participantes e, incluso, la responsabilidad individual, provocó que todas las manifestaciones experimentales se multiplicaran de manera acelerada desde principios de la década de los sesenta: *environments*, *happenings*, o *performances*.

8.2.1. La consideración del contexto circundante: los *assemblages* y *environments*

Desde finales de los años cincuenta, la transformación de los objetos encontrados y fragmentos de realidad, y la integración del objeto con el sitio fue defendida por los *environments* (ambientes) y *assemblages* (ensamblages). Estas propuestas consideraban el espacio (ambiental y experimental), "entre" o "alrededor de" el espectador; incluían sus experiencias y el intervalo temporal ("acción en el espacio") para el que se desarrollaba la obra.

Fuera de un arte fijado, final y centrado en el objeto, se pretendía superar los géneros establecidos acumulando todo tipo de objetos encontrados, alterados o prefabricados. En los *assemblages* de artistas *Pop* como Robert Rauschenberg y Tom Wesselmann, los materiales de desecho pasaban a ser materiales artísticamente transformados. George Segal, apropiándose de una situación cotidiana, presentaba dos niveles de realidad: los muebles usados u

objetos gastados por el tiempo y las figuras absortas congeladas en el tiempo²⁹. Artistas como Kienholz combinaban elementos disparatados y provocativos.



140

Car Crash (1960), Jim Dine.

Por su parte, *environments* tales como: *An apple shrine* (1960) de Allan Kaprow o *Car Crash* (1960) de Jim Dine o *The store* (1961) de Claes Oldenburg, trataban de satisfacer deseos momentáneos, sin pretensiones de posterioridad; en ellos, el espectador era invitado no sólo a participar, sino a recrear y proseguir el proceso inherente a la misma obra.



141

The Store (1961), Claes Oldenburg.

A la reunión de objetos en el espacio y la relación de éstos con el espectador le seguiría la incorporación del ambiente real (de fragmentos de la realidad, del desperdicio), del comportamiento (experimentación), del tiempo, y del contexto donde se sitúa la obra y el espectador (recreaciones de gasolineras, habitaciones de hospital, bares)³⁰. Los artistas se centraron en la valoración de perspectivas temporales confusas y aludieron a múltiples referencias; acentuaron los mecanismos de percepción, las experiencias del espectador -el acto de ver es concebido como una operación inquietante, abierta y agitada- y la comprensión del espacio, los rituales, la trascendencia o el hechizo de las acciones o la participación. Se producían estrategias de comunicación directa, de fragmentación, efímeras, como unidades de energía, espacio y tiempo. Las palabras de Oldenburg recogen esta idea: "*Estoy por un arte que es político-erótico-místico, que hace algo más*

²⁹ O'DOHERTY, Brian: "Inside the White Cube. The eye & the spectator. Part II", *Artforum*. Vol. XV, Nº 8, Abril 1976, pp. 31-32.

³⁰ Según expone Simón MARCHÁN FIZ en *Del arte objetual al arte de concepto. 1960-1974*, pp. 153-154.

*que quedarse sobre su culo en un museo... estoy por un arte que se embrolla con la mierda cotidiana pero que sale por encima... Estoy por el arte que araña el asfalto y embadurna las paredes. Estoy por el arte que dobla y golpea el metal, que rompe el vidrio y que tira de las cosas para hacerlas caer*³¹.

Las preocupaciones subyacentes, tanto individuales como colectivas, abrieron las puertas a otras disciplinas: la antropología, la ecología y las premisas políticas (movimientos estudiantiles, ideas socialistas y comunistas) así como la absorción de la cultura popular. Los artistas que desarrollaron *enviromtments* y *assemblages* tampoco disimularon su enemistad hacia los canales institucionalizados de comunicación artística, en especial hacia las limitaciones impuestas por galerías y museos, pues estos espacios se consideraban insuficientes y viciados para la creación. Allan Kaprow escribiría de ello: "(...) *La nueva dirección fructífera a tomar, es hacia aquellas áreas del mundo cotidiano que son menos abstractas, menos similares a un cajón, tales como los exteriores, el cruce de una calle, una fábrica o las orillas del mar. Las formas y los temas presentes ya en estos lugares pueden indicar la idea de la obra de arte y generar no sólo su resultado sino un dar y tomar entre el artista y el mundo físico*"³².

8.2.2. De la presentación a la acción: los *happenings* y eventos

Los *happenings*, *performances* y eventos que se producen fundamentalmente en la década de los sesenta se citan como modelos intervencionistas de apropiación y cambio de la realidad, siguiendo las nuevas experiencias y actitudes democratizantes, en las que la participación es condición necesaria. El *happening* situado como un intento de romper con la mercantilización del producto artístico como objeto aislado, amplía la percepción y las implicaciones del papel del espectador. Tanto la audiencia

³¹ (Apud) CELANT, Germano: *A bottle of notes...*, p, 193.

³² MARCHÁN FIZ, Simón: *op.cit.*, pp. 175-176.

como los elementos cotidianos –objetos, actividades, experiencias, tareas- son materiales viables para el arte. Con ciertos tramos temporales y en ciertos espacios, el espectador desaparece en cuanto tal para integrarse en la acción³³; un acto creativo de improvisación y efímero, de ámbito neodadaísta, de provocación y apropiación objetual de la realidad. El *performance* crea una construcción en la que la personalidad se retira para insertar una metáfora, el *performer* llega a ser un espacio, en el que el público puede proyectarse en el cuerpo. Actualmente, las intervenciones en comunidades multiculturales buscan esta fusión metafórica del arte y la vida cotidiana; y caracterizan por un realismo crítico, -un hiper-realismo-, y por la exposición de mitologías individuales.



142

Yard (1961), Allan Kaprow.

El referente central para los artistas estadounidenses es el *happening* como forma de "*performance* participativo" de Allan Kaprow, aunque desde un punto de vista general la figura principal sea el alemán Joseph Beuys³⁴. Formarán parte de este paisaje artístico figuras como Wolf Wostell, J.J. Lebel, Jim Dine, Ed Kienholz, Cage, el grupo Gutai en Osaka, Yves Klein en París, Nam June Paik, Fluxus, el accionismo vienés, Robert Smithson o Bruce Nauman que miran hacia la sociedad de masas y al lenguaje consciente de esa realidad humana³⁵. Estos artistas impulsan el arte como actividad, el arte de acción, recuperan elementos críticos de la vanguardia y abandonan las formas neodadaístas –sobre todo sus elementos de improvisación-. La concentración en un proceso de acciones obedecerá a premisas previstas de antemano,

³³ MARCHÁN FIZ, Simón: *op.cit.*, pp. 193-207.

³⁴ Las influencias de Joseph Beuys y su escultura social en las prácticas artísticas como proceso social son, a menudo, citadas pero no explicadas, parece que, como Marcel Duchamp, también es una cita obligada.

³⁵ *Pop Art: evoluzione di una generazione*, cat.expo. MNCARS: Madrid, 1992, p. 8 y DE OLIVEIRA, Nicolas (et al) *Installation Art*, p. 20.

explorando temas enmarcados dentro de la teoría arquitectónica, e influidos por la psicología y la metafísica en el espacio. En el *happening* y el *performance* realidad y representación convergen; el arte se localiza en un tiempo y un espacio real, sólo puede ser documentado por sus huellas, por textos, fotografías y mapas.

La multidimensionalidad y la experimentación (tangibilidad) de los nuevos rituales contemporáneos recupera antiguas tradiciones que Udo Kulturemann, en su conocido libro *Art & life*³⁶, enumera en una larga lista de referencias que se agolpan desde épocas remotas (primitivas), cualificadas por su capacidad de improvisación, participación de la audiencia y amplio repertorio de representación informal (sin tener en cuenta las actividades folklóricas). Estas referencias expanden la escena física, el teatro, y lo integran con el musical, el cine, las artes plásticas y los elementos de la danza en un mismo *performance*: la danza africana, el budismo zen, la magia y el ocultismo, la filosofía de los alquimistas, el antiguo ritual judío, los rituales eróticos y sexuales, de muerte y renacimiento, mutilación y metamorfosis que influirán profundamente en manifestaciones posteriores. En esta tradición, Kulturemann incluye los trabajos realizados por Pirandello, Bertolt Brecht, Antonin Artaud y Oskar Schlemmer en teatro; las transformaciones de la danza europea y americana desde Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis, Mary Wigman y Martha Graham hasta Alwin Nikolais, Merce Cunningham, Paul Taylor o Marilyn Wood. Del mismo modo hace referencia al cine, como otra de las raíces del *performance*: las primeras películas de Georges Méliés, Griffith, Drenger, Murnau, Eisenstein o Pudovkin, las colaboraciones de Dalí y Buñuel, Stan Brackhage con Cornell, e incluso los dibujos animados, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Walt Disney y los hermanos Marx; Paik, Les Levine o Warhol y sus trabajos multimedia; las composiciones de John Cage, Jerzy Grotowski y su teatro laboratorio; grupos experimentales americanos como "The Living Theater", "La Mama Troup" o "Performance Group" o el japonés "Tetsumi Kudo". Ya Gropius, fundador de La **Bauhaus**, tenía el deseo de unir todos los

³⁶ KULTURMANN, Udo: *Art & Life*, pp. 33-35.

aspectos del arte y la artesanía juntos en el espacio participativo (y construido) de la comunidad, de derribar los límites. El movimiento **Dadá**, uno de los colectivos artísticos más persuasivos, se enfrentó anticipadamente a la necesidad de abrir espacios que fueran una alternativa a las instituciones: por ejemplo, la idea del Cabaret Voltaire que se extendería a través de las manifestaciones dadaístas por espacios no-convencionales. Sus eventos representados en diversas ciudades, querían articular la vida directamente, ser parte de ella, tener un efecto directo sobre las realidades políticas cotidianas. Tanto los dadaístas como los surrealistas trabajaron con la sorpresa y el escándalo, con la idea de cambiar la sociedad mentalmente (contra el *épater bourgeois*).

El antiarte Fluxus

En este itinerario del desafío de las formas artísticas y de las instituciones anquilosadas es necesario dedicar unas breves notas al grupo **Fluxus**. Con él se experimenta un cambio desde la crítica vanguardista del arte a la crítica de la vida cotidiana; desde la oposición de la vanguardia a lo popular; desde situarse "fuera y por encima" de cualquier participación a encontrarse "en y dentro" de ésta.

En los años sesenta, este grupo, neodadaísta, (anti-ortodoxo y anti-programático) de carácter internacional (con figuras como George Maciunas, Nam June Paik, George Brecht, Robert Fillou, Ben Vautier, Robert Watts, Emmelt Williams, Joseph Beuys o Wolf Wostell), anunciaba su intención de promover la vivencia del arte: el antiarte, la realidad, el no-arte, que puede ser aprehendido por todos mediante incursiones directas en la sociedad, y que en gran medida fueran producto de la casualidad; era como califica Javier Maderuelo en su libro *El espacio raptado*, "acontecimientos discretos"³⁷, en la calle,

³⁷ MADERUELO, Javier: *El espacio raptado*. Mondadori: Madrid, 1989, p. 136.

mínimos y privados, en oposición a la intencionalidad ideológica de la ciudad, es decir: "...*cualquier persona, en cualquier lugar, en cualquier momento...*"³⁸. Fluxus supuso un frente común en contra de la "cultura seria"³⁹.



Invitación-mapa para la exposición de Benjamin Patterson en la Galerie Légitime de Robert Filliou, Seguido por *Fluxus Sneak Review* (1962), Benjamin Patterson.

Fluxus Sneak Preview, (3 de Julio de 1962) se organizó al final de un itinerario de un día de duración por París donde Benjamin Patterson y Robert Filliou interaccionaron con la gente que había llegado a los lugares con la invitación, a la hora y día indicados⁴⁰. El itinerario

constituyó la exposición del artista americano Benjamin Patterson, desde la Porte Saint-Denis al café La Coupole, seguido de la charla *Fluxus sneak preview* en la galería Girardon, (a las 10:40 p.m.). La "Galerie Légitime" de Robert Filliou, creada en enero de 1962, era un sombrero comprado por el artista diez años antes en Tokio (que más tarde sería robado en Alemania, y reemplazado por "otra galería" -otro gorro-). Las exposiciones en la "Galerie Légitime" tuvieron lugar en el espacio público de la calle, "bajo el sombrero" y recogía la idea de una galería subversiva e itinerante, el arte bajado de las "altas esferas", a la calle.

Los *happenings* Fluxus comparten la crítica de Debord a la pasividad del espectador, la reivindicación del ambiente lúdico y de entretenimiento y la experiencia cotidiana; como por ejemplo las *city pieces* de Yoko Ono tales como *Caminar por toda la ciudad con un carrito de bebé vacío* (invierno de 1961) o *Dibujar un mapa para perderse* (verano 1964). En las prácticas de juegos de artistas

³⁸ *Fluxus codex: The Gilbert & Lila Silverman Fluxus Collection*, cat.expo., Henry N. Abrams: Detroit, Michigan, New York, 1998, p. 133.

³⁹ *Pop Art. Evoluzione de una generazione*, cat.expo. op.cit., p. 237.

⁴⁰ Muy próximo a *The Naked city* de Debord, 1957 y "guide psychogéographique de París" y prácticas similares de *dérive*", así como el espíritu de las excursiones Dadá.

Fluxus, se pone de manifiesto su oposición al escape reaccionario de la realidad contra el surrealismo y la exaltación situacionista de la intervención sistemática, la consulta deliberadamente experimental y de juego⁴¹.

8.3. APREHENDER LA CIUDAD

La idea de reconstruir el hábitat en el que se vive, ha llevado a constatar y conocer los vertiginosos y sustanciales cambios en la fisonomía de las ciudades, la colisión de sensaciones discontinuas y diferentes y la experiencia de la falta de familiaridad, común a la vida en las modernas metrópolis. Para asir el problema de aprehender y representar las situaciones y atmósferas de los espacios públicos de la ciudad actual se ha recurrido a referencias urbanísticas⁴² de la Francia de finales del siglo XIX; el "embellecimiento estratégico" del París del Barón Haussman como forma primigenia de la censura del estatismo moderno con sus proporciones cósmicas, solidez monumental y perspectivas panorámicas, como características de la fantasmagoría urbana moderna⁴³, que recorriera Baudelaire⁴⁴. Del mismo modo, ha despertado interés todo aquello que ha conformado el hábitat en Estados Unidos con referencias a la arquitectura estadounidense de este siglo (con nombres como Venturi), el

⁴¹ Como ejemplo de la consulta deliberadamente experimental y de juego situacionista citar el "juego psicogeográfico de la semana" publicado en el N°1 de la revista situacionista *Potlach*-, los gestos disparatados, inspirados por el libro *Homo Ludens: A study of the play element in culture* de Johan Huizinga.

⁴² HOLLEVOET, Christel: "Wandering in the city flânerie to dérive and after: the cognitive mapping of urban space", *the power of city. The city of the power*, cat.expo., pp. 25-36.

⁴³ BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, pp. 105-107 y p. 109.

⁴⁴ Otras referencias podían ser los visionarios utópicos Berlineses (1918-1922), que confiaban la construcción del medio ambiente a las fuerzas de la fantasía y de la imaginación artística (Taut, Paul Gösch y sobre todo el espacio dormitorio de H. Finsterlin). También la visión de Léger de la moderna urbanidad (ambiente duro, congestionado, competitivo, donde el disfrute consiste en el reconocimiento y elevación de la grandeza del lugar común y donde la escala del gigante de la publicidad le rivaliza. MARCHÁN FIZ, Simón: "Arquitectura visionaria utópica en Berlín, 1918-1922", *Goya*, n°115, 1973. pp.16-23. Extraída de su libro *Arquitectura del siglo XX. Documentos*. Alberto Corazón: Madrid, 1974, pp. 93-117; y *High & Low*, cat.expo., p. 361.

constructivismo ruso y la filosofía americana del siglo XIX, junto con la historia del arte público estadounidense⁴⁵.

8.3.1. El deambular urbano por la ciudad moderna: de Baudelaire a la experimentación situacionista⁴⁶

Desde los setenta, ha sido frecuente observar la reivindicación del "deambular urbano", como forma de investigación espacial y conceptual de la metrópolis por parte de artistas conceptuales. Esta tendencia tiene como antecedentes a los literatos y artistas bohemios del romanticismo, se extiende con el Dadá y el Surrealismo, y es retomado por la Internacional Situacionista y el grupo Fluxus. Las estrategias empleadas comulgan con la *dérive* situacionista (el deambular aleatoriamente) y las técnicas surrealistas. Sus posteriores formas de acciones (principalmente *happenings* y *performances*), son estrategias que representan intrusiones radicales e intervenciones en la actual configuración física de la ciudad. La interacción con los habitantes de la ciudad, los *performances* en colaboración, la integración del arte y la vida cotidiana son la mejor forma de aprehender la experiencia del espacio urbano (no como espectadores, sino como actores).

Influidos por las lecturas de los escritos de Walter Benjamin, aquellos que tratan de experimentar la ciudad, toman como referencia el París del Siglo XIX, la transformación de la ciudad moderna, concentrándose en la figura literaria del *flâneur*⁴⁷ de Baudelaire de su relato *El pintor de la vida moderna*⁴⁸.

⁴⁵ Comentado por Julie Brown en Siah Armajani, cat.expo. The Hudson Museum.

⁴⁶ HOLLEVOET, Christel: "Wandering in the city flânerie to dérive and after: the cognitive mapping of urban space", en *op.cit.*, pp. 25-36.

⁴⁷ El término francés "*flâneur*" es de difícil traducción; intenta designar al mirón que pasea, que camina por las calles de la ciudad sin destino fijo. El *flâneur* mantiene la separación y, al mismo tiempo, el abrazo con la gente cuando se mueve por las galerías comerciales del París del Siglo XIX.

Benjamin reemplaza la visión histórica del pasado por la arqueología o topografía, concibiendo al pasado como una recolección anacrónica de lugares y situaciones más que una traza lineal de momentos o eventos. Así Lois Nesbitt interpreta los objetos urbanos como jeroglíficos o pistas para acceder a un pasado olvidado, a rastros de la historia que han vivido de forma fosilizada⁴⁹. Otros referentes serán Rimbaud, Jarry o Lautréamont o Edgar Allan Poe (fundamentalmente su libro *El hombre de la multitud*), o posteriormente la crítica y la transformación cultural del día a día teorizada por Bretón (*Nadja*, 1928; y *L'amour fou*, 1937), Louis Aragon (*Le paysan de París*, 1926), y los textos de Giorgio De Chirico (*peintre des gares*), sobre la estatua monumental, los problemas de las ausencias y presencias a través del tiempo y del espacio de los escenarios en que se han convertido los espacios urbanos y en los que los ciudadanos merodean como transeúntes. En este espacio de ausencias, en los terrenos de lo incommunicable, donde los hombres siguen caminando, la misma "muchedumbre" de Baudelaire se ha retirado a los automóviles y contempla desde las ventanillas la revolución del espacio, la "plaza automovilística".

Podemos citar como ejemplo el trabajo de *performance* de Acconci de finales de los sesenta y principios de los setenta en el que aborda el estudio de sí mismo en el espacio público, su cuerpo como paisaje público. En *Following piece* (1969), el artista documenta un *performance* en el que siguió a gente por las calles de Nueva York persiguiendo y fotografiando de cerca a diferentes peatones hasta que éstos entraban en un espacio privado. Reminiscencia del cuento del *hombre de la multitud* de Poe, exaltado tanto por Baudelaire como por Benjamin, donde el narrador/*flâneur*/detective distingue a alguien en la multitud al que sigue durante todo el día⁵⁰.

⁴⁸ *Le Peintre de la vie moderne*, publicado como folletín en el diario *Le Figaro* en 1863 (versión española: *El pintor de la vida moderna*. Colección de arquitectura, nº 30. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos: Murcia, 1995 (trad. Alcira Saavedra)).

⁴⁹ BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada*. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes, p. 57.

⁵⁰ Es curioso que las referencias empleadas procedan de la literatura europea y no, como bien pudieran ser, de la americana. En este sentido, creemos que el "lopo", el aislamiento

La actividad errática surrealista

Frente a las estrategias técnicas e ideológicas de vaciado de las ciudades, tanto Benjamin como los surrealistas regresaron a los usos de la ciudad que había propuesto Baudelaire, y que luego practicaría Franz Hessel en sus paseos por Berlín: usos erráticos y excitados que iluminan por última vez nuestras pobres ciudades, como en aquellas fotografías de Leon Paul Fargue por Brassai⁵¹.

Los surrealistas, siendo también responsables de uno de los primeros bosquejos del *performance* en el espacio urbano, realizaron diversas excursiones a lugares carentes, intencionadamente, de interés (tomando literalmente las palabras de Baudelaire: "no hay nada más encantador, más fértil y positivamente existente, que un lugar común"). La *1^{ère} Visite*, a la iglesia de S. Julien Le Pauvre, tuvo lugar el Jueves 14 de abril de 1921 a las 3 p.m. (Bretón leería un manifiesto). Como prácticas anti-artísticas, estas excursiones eran tributos a la vida y a lo banal, una mistificación de lo burgués. De estos paseos aleatorios surgirían la exaltación surrealista del desafío de los encuentros, el inconsciente, las conducciones y atracciones irracionales, las situaciones perplejas, y las atmósferas alusivas de la experiencia de la vida cotidiana⁵². Para leer la ciudad de París, utilizan la teoría del palimpsesto histórico, a partir de

introspectivo, descrito por la escuela de sociología de Chicago de los años veinte con autores como Andersen es un buen referente para el desarrollo de formas de investigación espacial y conceptual de la metrópolis.

⁵¹ GONZÁLEZ, Angel: "Las tradición rebelde" en *Arte y espacio público II Simposio Internacional de Arte en la Calle*. Fernández Lomana, Miguel Angel –Salas, R. (eds.), p. 123.

⁵² Los surrealistas también realizaron grotescas propuestas de embellecimiento irracional de la ciudad (Bretón en 1933 sugería sustituir la columna Vendôme, levantada en tiempos de Napoleón con el bronce de los cañones ganados a sus enemigos, por una chimenea de fábrica con una mujer desnuda trepando por ella. Péret, también en 1933, pretendía reemplazar la estatua de Luis XIV por una lata de espárragos condecorada con la Legión de Honor).

experiencias privadas de sus sueños y amores eróticos, preferencias inconscientes y proposiciones transitorias, como un cúmulo de acontecimientos y estratificaciones que evocan aquella superposición de estratos, aquél caos de imágenes incoherentes y agolpadas de una fantasía excitada, del poema de las ciudades de Rimbaud⁵³; creando una memoria laberíntica.

La usurpación situacionista

Las acciones situacionistas han obtenido de nuevo validez, al revivir las ideas marxistas anti-estéticas de usurpación, que motivaron estas intrusiones públicas o cortes en el tejido urbano (*agit prop* urbano) en propuestas de intervención urbana. Los situacionistas, que serán los referentes de la agitación radical, la crítica global al viejo orden del mundo, la defensa a ultranza del derecho individual a la subjetividad y el rechazo de un mundo aburrido; de los que insistieron en **construir situaciones**, presentar y experimentar en el espacio urbano una situación y reivindicar lo "vivido"⁵⁴.

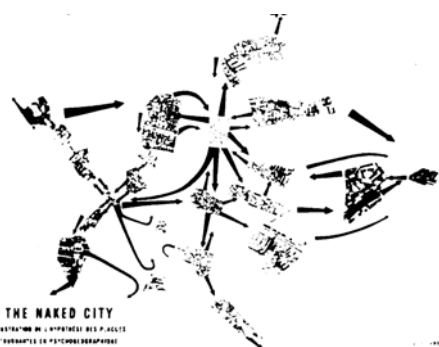
Este pensamiento de arte total que había tenido gran influencia en el Mayo francés, se recupera junto a otras protestas -los *hippies* americanos, *punks* o *mail art*- que manifiestan su oposición a los imperativos económicos que convierten a todo ser humano en un cronómetro viviente, esclavo del tiempo, mercancía (idea que recordará Acconci años después en sus escritos)⁵⁵ y a la espectacularidad que sobrepasa y adorna lo "representado".

⁵³ MARCHÁN FIZ, Simón: *op.cit*, p. 317.

⁵⁴ Sobre La Internacional Situacionista (1958-1972) y la Internacional Letrista (1952-1957) ver: *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Andreotti, Libero y Costa, Xavier (eds.). MACBA: Barcelona, 1996; VIÈNET, RENÉ: *Enrages y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*. Castellote: Madrid, 1978 (1ªed. París, 1968); VANEIGEM, Raoul: *Tratado del saber vivir para uso de jóvenes generaciones*. Anagrama: Barcelona, 1977, 1988. (ed. original *Original Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations*: Gallimard, París, 1967) y *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. La piqueta (eds.). La piqueta: Madrid, 1977. (trad. e introd. Julio González del Río Roms).

⁵⁵ ACONCI, Vito: *Public Space in Private Time*. Galerie Hubert Winter: Wien, 1992.

Los **conceptos situacionistas** de "*dérive*", "*détournement*", "psicogeografía" y "urbanismo unitario" serán desarrollados en trabajos conceptuales en el espacio urbano, en obras comentadas en el Capítulo Cuarto como *Alternative Piece, París* (1970) de Douglas Huebler, *I met y I went* (1968-1972) de On Kawara o *This way Brouwn* de Stanley Brouwn. El empleo de una técnica tan asociada al Dadá como es el azar, así como el elemento de posibilidad como factor determinante propio de la visión de Debord, relaciona esta pieza con la noción *dérive*, con el dejarse llevar por el relieve psicogeográfico de las ciudades, por las corrientes constantes que corresponden al terreno, los puntos fijados y los vértices que fuertemente desalientan al entrar o salir de ciertas zonas. Los trabajos de On Kawara *I went*, un archivo de mapas fotocopiados de sus itinerarios diarios por las ciudades que visitó, así como *I met*, una grabación de la gente con la que se encontró, siguen la idea de Debord de la utilización de los mapas así como la práctica de los posibles encuentros.



The naked city (1957), Guy Debord.

La *dérive*, desarrollo del concepto literario del *flânerie* de Baudelaire y Aragon ideado por Guy Debord, es una aprehensión no óptica del espacio urbano. Este concepto de dejarse llevar a la deriva, para describir el paso de uno (su modo de comportamiento experimental en el tiempo) a través de las condiciones de la sociedad urbana, de un número de diferentes ambientes⁵⁶, se anticipó a lo que Fredric Jameson acuñaría como "mapa cognitivo"⁵⁷, des-alienación de la ciudad tradicional, **reconquista práctica de un sentido del lugar**. Este proceso intenta compensar el sentido de la dislocación y alienación, resumido en la práctica situacionista, al posicionarse ellos mismos en el inconmensurable mapa cognitivo.

⁵⁶ La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo. La piqueta (ed.), p. 25.

⁵⁷ Según se comenta en el capítulo cuarto, en el apartado 4.1. "El poder de la ciudad".

La práctica del *détournement* o tergiversación⁵⁸, supone la apropiación o revitalización de elementos estéticos pre-existentes, con el fin de desviar su significado o intención. El sentido original se pierde cuando queda organizado otro conjunto significativo. Este método es uno de los modos más efectivos de subvertir las ideologías y valores propagados por la publicidad política y consumista (carteles o vallas publicitarias), utilizando añadidos "a mano", *graffiti* o métodos de impresión más sofisticados⁵⁹.

La deuda de los situacionistas hacia el Dadá y el Surrealismo es innegable. La "psicogeografía" es el estudio de los efectos específicos del entorno geográfico sobre los individuos, conscientemente organizado o no. El concepto de psicogeografía en sí mismo aparece como una salida lógica de la literatura surrealista mediante la actuación directa sus emociones y su conducta que permite una total revolución de la vida cotidiana por medio de la experimentación cultural⁶⁰. Desarrollando el espíritu crítico, activista, inconformista y emprendedor.

La teoría del "urbanismo unitario" es definida como "Teoría del empleo del conjunto de las artes y técnicas que concurren en la construcción integral de un medio, en unión dinámica con experiencias de comportamiento"⁶¹. A

⁵⁸ Uso situacionista de los medios que testimonia la usura y la pérdida de importancia de las esferas culturales. *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. La piqueta (ed.), p. 25.

⁵⁹ WALKER, John A.: *Art in the age of mass media*, p. 132.

⁶⁰ En 1953, el precursor situacionista Ivan Clitchevlow en su "formulario para un nuevo urbanismo" recogió la exaltación de lo banal de los dadaístas, proclamando la necesidad de contrarrestar la aburrida experimentación en las ciudades (trad.a.): "(...) donde la poesía de las vallas publicitarias ya no era efectiva, en la que no se debería buscar, descubrir nuevos misterios por medio de un deambular sistemático en el espacio urbano (*dérive*). Un nuevo urbanismo que debería permitir jugar y experimentar, y favorecer juegos psicogeográficos, que debería suponer una mejora sobre "el ridículo laberinto en el "Jardín des plantes" en cuya entrada está escrito: "los juegos están prohibidos en el laberinto (...)". HOLLEVOET, Christel: "Wandering in the city flânerie to *dérive* and after: the cognitive mapping of urban space", en *op.cit.*, p. 16.

⁶¹ Esta teoría tuvo dentro de las filas situacionistas además de defensores grandes detractores para los que la construcción y colaboración con aquello que se atacaba perdía todo el sentido

diferencia de la visión del especialista del funcionalismo modernista, el situacionismo trataba de organizar colectivamente un ambiente unitario (*milieu*): por ello sus elementos indispensables eran la **participación activa** y la **experiencia del espacio social de las ciudades**.

El situacionismo intentó desestabilizar y hacer extraña la cultura existente; sentían que tenían que revivir la urgencia inicial revolucionaria de los surrealistas y su proyecto de irrupción subversiva en la vida cotidiana. Pero, a diferencia de éstos, los situacionistas incrementaron la conciencia, la acción directa, y la intervención sistemática en la vida actual. No quisieron, como lo había hecho el surrealismo, estetizar la vida ni tampoco dieron primacía a lo individual, a los sueños y al inconsciente, y la sublimación de los deseos y la fantasía. El arte visto por los situacionistas en el **contexto de la vida cotidiana**⁶², era concebido como una situación en sí misma, como un momento de vida concreta de la realidad cambiante e incierta. Los situacionistas produjeron un trabajo artístico con la creencia de que la esfera pública era un **espectáculo** creado por las reglas económicas y los poderes políticos⁶³, que uno era capaz de usurpar con fines subversivos y socialmente liberadores⁶⁴. El **arte** por tanto pasa a ser percibido en su **condición de institución social** como se ha expuesto a lo largo de la presente investigación.

En este sentido, no aburrirse en la ciudad, explorarla, implica una actitud de apertura ante los espacios urbanos y contextos estructurados tanto para

subversivo situacionista. *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. La piqueta (ed.), p. 25.

⁶² Debord rechazó cualquier idea de que el arte pudiera existir dentro de una esfera distinta de la actividad política revolucionaria y cultivó un anarquismo individual.

⁶³ Documentado por Guy Debord a lo largo de todo su libro: *La société du spectacle*. Buchet-Chartel: París, 1967 (publicada en inglés en 1970) (versión española: *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos: Valencia, 1999 (trad. José Luis Pardo)).

⁶⁴ Las nociones referentes al espectador y al espectáculo de los situacionistas también forman una parte importante del pensamiento feminista que ha empleado estos conceptos como modos de explorar temas de dominación y patriarcado, percibidos como sintomáticos de la mirada masculina de la ciudad.

individuos como para colectivos a través de todo tipo de lugares de la ciudad, atractivos y repulsivos. Para los situacionistas, en el espacio urbano todo el mundo interacciona, recreándolo mentalmente y transformándolo constantemente. En un esfuerzo por observar su efecto sobre la persona se realizan intervenciones directas y efectivas que modifiquen las representaciones cartográficas e intelectuales establecidas. Esta herencia lleva la práctica continua y fluctuante del deambular sin rumbo a través de itinerarios aleatorios en las calles, siendo su corolario la pérdida de la personalidad ante el poder de la ciudad como se puede observar en la obra de Stanley Brouwn, Daniel Buren, Oyvind Fahlström, Douglas Huebler, On Kawara, George Maciunas, Yoko Ono o Benjamin Patterson.

Al final del deambular nos encontramos con la "instantaneidad de la ubicuidad", los límites materiales y la realidad perceptiva de las ciudades han perdido poder frente a las dimensiones invisibles, inmateriales; lo perceptible ha dado paso a lo intangible. Los tranquilos *flanêur* que solían deambular por los pasajes con una tortuga con correa han sido reemplazados por los viajeros en tránsito permanente, los bulevares han dado paso a las conexiones de líneas aéreas. La mirada detallada a través del escaparate ha cedido su lugar a un trasiego de imágenes desenfocadas desde la ventana del coche. Muchas ciudades ya no están habilitadas para andar y la pérdida de *flâneurs* quizás sea un síntoma de que ya no son habitables.

8.3.2. La semiótica de la arquitectura vernacular

La búsqueda de referencias en la historia de la escultura-arquitectura estadounidense ha sido central para los artistas que han desarrollado "mobiliarios callejeros" dentro del espacio común de la vida convencional. Artistas como Siah Armajani, Dan Graham o Vito Acconci han tratado de responder a los significados culturales de la arquitectura y, más específicamente, al impacto semiótico de su entorno. Desde este punto de vista,

se constata la influencia de arquitectos y teóricos como Charles Moore, Michael Graves, Roland Barthes o Robert Venturi que prestaron atención a las semióticas predominantes a mediados de los setenta en reacción contra la frialdad del estilo internacional del movimiento moderno. Las formas arquitectónicas, vistas como signos, dan lugar a una práctica analítica de "leer" edificios, cargada de alusiones históricas y culturales -que culminó en el estilo arquitectónico posmodernista-. Vito Acconci empezó a leer a Robert Venturi a finales de los años setenta⁶⁵. Los escritos de Venturi le condujeron a reflexionar sobre el entorno convencional del espacio social; sobre los signos adquiridos por el lenguaje dominante que, además de la ilusión de la comunidad, mantienen los intereses públicos⁶⁶. Convencido de que el poder posee una fuerte dependencia de la participación cívica, Acconci hace del espectador su cómplice, a través de metáforas sobre las inconscientes actividades políticas de la cultura. El trabajo de Acconci trata de subvertir esas reglas de existencia pacífica y sorprender a la audiencia; de elaborar "colisiones de convenciones" que fuerzan al trabajo a situarse físicamente fuera del lugar - "desarquitecturizado"-: trabajar no con el edificio sino con la acera, no con la carretera sino con los bancos, no con la ciudad sino con los puentes de la ciudad... Trata de ganar tiempo para mirar alrededor, para contemplar el medio de la conciencia y proceder a su reconsideración social.

Para Siah Armajani, como para Venturi, la complejidad y la contradicción parecían ser su guía. El proceso de contener un edificio dentro de otro construido, cosas dentro de cosas, espacios dentro de espacios⁶⁷, reside en sus estructuras. Armajani no siente la necesidad de negar la historia. Emplea antiguos puentes cubiertos estadounidenses como un prototipo con el que examinar la idea de un puente. Estos espacios ordinarios, que han sido diseñados para ser lugares en los que reunirse, simbolizan la comunidad y sus

⁶⁵ *Complexity & Contradiction in architecture* (1ª ed. Del Museum of Modern Art, 1966) y *Learning from Las Vegas* (1967), Robert Venturi junto con Denise Scott Burton y Steven Izenour.

⁶⁶ LINKER, Kate: *Vito Acconci*, pp. 114, 124 y 140.

⁶⁷ Siah Armajani: *Red School House for Thomas Paine*, cat.expo, pp. 6-7.

miembros, recalcan estructuras utilitarias –puentes cubiertos, salas de lectura o escuelas- y toman prestados elementos formales de la arquitectura vernacular americana. Las series de puentes de Armajani empezaron en 1968; contruidos aislados, como una escultura, estaban privados de una función de conexión, como pasaje a través de su corto eje (*Bridge for Robert Venturi*, 1970), bloqueados por un muro (*Four Bridge*, 1975). La realización de trabajos que unen edificación, lugar y propósito tienen también una fuerte influencia de Martin Heidegger y su concepción del entorno construido. De igual modo, sus casas no habitables (*House I*, 1970) a las que no se podía acceder en su totalidad, estaban formadas por pasajes sin salida, suelos inclinados y ventanas con ángulos en perspectiva.

Las alteraciones fenomenológicas de Dan Graham también están influenciadas por la arquitectura de Mies Van der Rohe, Robert Venturi o Phillip Johnson, entre otros, en el empleo de espejos y reflejos en sus construcciones, de juegos de imágenes que les permite estudiar las relaciones entre el espacio público y el privado a la "primitiva cabaña" del Abate Langier⁶⁸.

Por lo tanto, para los artistas mencionados, la arquitectura es tratada como un fuente de signos con los que reflexionar sobre la experiencia en la ciudad (entorno construido).

⁶⁸ Comentada en "Dan Graham Brian Hatton – ek elkarrizketatua", pp. 21-23.

Conclusiones

El indiferente e inhóspito espacio urbano actual y la inhibida vivencia en el mismo ha acentuado la necesidad de rescatar su aspecto social; tarea que también incumbe al arte. En la visión expuesta, se rechazan los aspectos antisociales de la civilización urbana e industrial (la exclusión, la fragmentarización, el confinamiento, los no-lugares...). Esta "recuperación social" pasa precisamente por la creación de lugares y por la participación de la gente en el espacio urbano, que se presenta como lugar de comunicación, en el que establecer y desarrollar las relaciones sociales. Por este motivo, se considera fundamental promover la mezcla, la diferencia y la diversidad de los individuos que forman parte de la ciudad. El hombre tiene que situarse de nuevo como centro de la ciudad; una ciudad que es sobre todo humana. La ruta del diálogo está abierta a todos aquellos interesados en recobrar el sentido de la ciudad, ya que la mejora del espacio de la ciudad es una labor en la que todos pueden participar. La consideración del arte como agente activo en esta tarea ha puesto de manifiesto la obsolescencia del arte público tradicional, a través del desarrollo y proliferación actual de propuestas contextuales (principalmente: arte en ubicaciones públicas, arte con un interés público, arte en el dominio o la esfera pública, arte basado en la comunidad y nuevos géneros de arte público). Desde esta perspectiva de responsabilidad social del artista, el espacio urbano se presenta como **nuevo lugar de intención** para el arte.

La constatación de una trayectoria de arte en el espacio urbano de singular interés en el ámbito estadounidense, se encuentra probablemente vinculada a la propia cultura angloamericana y al énfasis que otorga a los valores de iniciativa y responsabilidad individual unida a la particular

expansión del concepto de identidad comunitaria, por la coexistencia de etnias y culturas. Los años sesenta son cruciales para comprender el compromiso reclamado por el arte y los artistas en la construcción de un espacio social. El cuestionamiento de las instituciones por un activismo político, que reclama un espacio para todos los que "no tienen voz" (minorías étnicas, mujeres, homosexuales...), influido por una ideología de izquierdas, feminista o étnica, y el rechazo de las ideas modernistas, (la mitificación del artista genio y del objeto de arte), tratarán de restituir los vínculos existentes entre la actividad artística y la vida social. En esos años, las diferentes tendencias de arte conceptual y minimalista desarrollarán un arte en el que se evitará la autoría, incentivando el proceso por encima del producto final -no consumir el producto final, sino estar al nivel de la acción, en tiempo real, en vivo-. Se debatirá ampliamente sobre la naturaleza del público -sus marcos de referencia, su localización y sus variadas identidades culturales- estimulando la agudeza crítica de los espectadores con respecto a las condiciones ideológicas de la obra de arte. Esta actitud se defiende como una alternativa al mercado de arte y a una cultura de consumo masivo y pretende influir sobre un público no familiarizado con el mundo del arte. Para ello, el arte adopta estrategias agresivamente anti-estéticas con las que escapar de las galerías y museos, realizadas sólo como gestos, eventos o *performances* temporalmente limitados. A su vez, estas estrategias al incorporar el entorno, se nutren de disciplinas como la antropología, la sociología, la crítica literaria, la psicología, la historia, la arquitectura y el urbanismo, la teoría política o la filosofía; y de la propia cultura de masas (moda, música, publicidad, cine y televisión).

La "**salida a los circuitos artísticos convencionales**" ha motivado la ampliación de la gama de posibilidades del arte y ha franqueado los límites de la experiencia. El contexto se convierte en el foco de atención del artista actuando directa y físicamente sobre el mismo o reflexionando sobre la situación en la que se encuentra o evoca; de lo fenomenológico (la literal interpretación del emplazamiento: *earthworks*, instalaciones,...) se pasa a lo conceptual así como a lo social (expuesto por medio de los trabajos sobre el

"campo expandido" de Krauss y Brea). Esta "salida de los circuitos artísticos convencionales" genera propuestas temporales en el espacio abierto que conceden relevancia a la especificidad del emplazamiento. Los proyectos en emplazamientos específicos ocupan llanuras, montañas, calles, viviendas, prisiones, hospitales, zoos, iglesias, supermercados, y se infiltran en los medios de comunicación como la radio, la prensa o la televisión. La toma en consideración del emplazamiento también supone una crítica y reflexión sobre la posición del museo y la galería como espacio aislado del exterior y pantalla ideológica de las clases dominantes y monopolizadoras. En este sentido, las ideas artísticas que no tienen cabida en el mercado o en las instituciones públicas buscan "otros" espacios y proyectos para su gestión, producción y difusión social. Estos "modelos paralelos" amplían el margen del reducido circuito comercial del arte y de su entronización en los museos. Ante todo, son espacios experimentales -desarrollan un arte innovador-; tratan de acercar el arte actual al ciudadano; y, atraer a otros artistas que no accedían a los canales institucionales o se encontraban ausentes. Sin embargo, a pesar de su carácter alternativo, con el tiempo muchos de estos espacios han pasado a formar parte del mercado del arte, se han institucionalizado (ya vimos que muchos de ellos son actualmente museos). También una gran parte de los proyectos que se plantearon fuera de los circuitos convencionales han sido (y son) expuestos o incluso adquiridos por los propios museos y muchos de estos artistas muestran su obra en galerías comerciales. Es decir que, pese al intento de estos espacios alternativos de conectarse con el mundo real y sus problemáticas, se sigue estando en el mundo del arte: los museos patrocinan muchos de estos proyectos, las agencias de arte y las fundaciones los financian, las escuelas de arte contratan a estos artistas y los críticos de arte escriben sobre ellos.

Tras su "salida de los circuitos artísticos convencionales", el arte se inserta en el espacio urbano. En este contexto, la garantía de la relación específica entre el trabajo de arte y su emplazamiento no está basada en la permanencia física de esa relación, sino en el reconocimiento de su falta de permanencia, de ser experimentado como una situación no repetible y pasajera

(en la ciudad posmoderna, hablamos de nomadismo y de transitoriedad). Esta inserción se plantea con dos claras perspectivas: desde la experiencia del espacio urbano en sí o desde su consideración como espacio social y político. El artista penetra en la ciudad, la recorre y cartografía, la practica, la altera, actúa en ella e intenta recoger sus ecos, su memoria. En este sentido, el espacio urbano en sí mismo se consolida como un espacio creativo distinto. El espacio urbano como espacio social y político lleva a reflexionar sobre quienes son los que lo determinan (el poder) y los medios a través de los cuáles actúa (sistemas de representación). El arte en el espacio urbano si quiere llegar a comunicar ha de competir con la imaginería del contexto mediático, la cultura pública de la televisión y el mercado de masas, para lograr atraer la atención de una audiencia que virtualmente no comprende la estética del artista. Estos trabajos, críticos ante situaciones de injusticia, violencia o falta de consideración así como problemáticas directamente relacionadas con el espacio urbano como la vivienda, la inmigración o los *homeless*, intentan hacerlas públicas y aportar soluciones. Partiendo de estas dos premisas, las actuaciones en el espacio urbano se despegan de la pseudo-creatividad irrelevante a la que había quedado relegado el arte público en las décadas anteriores, contribuyendo a la recuperación del sentido de la ciudad (aunque siempre existan los gestos pintorescos y actitudes triviales, cuyo referente real es el mundo del arte).

Las prácticas activistas también son efectivas en la construcción, dentro de las ruinas de las ciudades de la modernidad y posmodernidad, de un nuevo modelo de convivencia basado en el compromiso y en la colaboración. En Estados Unidos su labor ha sido fundamental. Las situaciones de injusticia y desigualdad, a las que se unió la sucesión de gobiernos conservadores (Reagan/Bush) entre cuyas prioridades no estaba la de cubrir las necesidades sociales mínimas ni solucionar los problemas de los sectores más marginados de la población, puso claramente de manifiesto la necesidad de una respuesta inmediata. Los artistas, con sus propias identidades (sobre todo mujeres, homosexuales y minorías étnicas), conscientes de todos estos problemas sociales buscan soluciones proclamando los derechos de las minorías,

denunciando la violencia callejera, elaborando programas de apoyo al SIDA, y criticando las versiones oficiales... A medida que el capitalismo se vuelve más descarnado, aumenta el número de artistas vinculados a grupos activistas que desarrollan su labor desde dentro o apoyando directamente a las comunidades. Los artistas activistas son vistos desde todos los frentes como perturbadores y tachados de oportunistas; son incómodos; se cuestionan siempre sus intenciones, aunque normalmente los que emiten este tipo de juicios no hacen nada por solucionar los problemas sociales ni proponen medidas en favor de los grupos de riesgo. Hay que reconocer que, el uso maestro por los activistas de los *mass media* y su práctica colectiva e impersonal, han contribuido al debate público. Asimismo las prácticas comunitarias de estos activistas cuyo objetivo fundamental ha sido tratar de ayudar y defender la identidad cultural y la riqueza de la diversidad de grupos específicos, han reforzado a las comunidades como partícipes de su propia ciudad aunque su materialización práctica sea todavía un desafío.

En general, en Estados Unidos, las concepciones de "arte en el espacio urbano" y de "arte público" como género, han estado relacionadas con la necesidad de una readecuación constante de los movimientos sociales y las estructuras administrativas (la llamada crisis de representatividad). La lógica de las prácticas que introdujeron los artistas desde los años sesenta se ha incorporado a la financiación pública, a los programas institucionales y a la política. La complejidad del arte público actual era impensable hace treinta años; las prácticas artísticas actuales en el dominio público promovidas por agencias federales y estatales distan mucho del arte público monumental de las iniciativas estadounidenses de promoción del arte en los espacios públicos de los años sesenta. Se ha recorrido un largo camino: desde el rechazo de la conmemoración, del objeto comercial, pasando por la consideración experimental del entorno, los intereses de la comunidad, y la implicación de otras disciplinas, hasta la concepción de la comunidad como coautora de la obra de arte. La dimensión teórica y práctica así como la difusión adquirida por el arte en el espacio urbano durante este tiempo ha posibilitado que, pese a las

reducciones presupuestarias de los programas de promoción practicadas en los años noventa, esta materia haya sido una de los campos de mayor interés del arte estadounidense contemporáneo.

En cuanto a los procesos y gestiones para la realización de obras de arte en espacios públicos, el National Endowment for the Arts (NEA) ha sido un modelo ejemplar de toma de decisiones conjuntas entre artistas y jurados de expertos para una adecuación de la obra al contexto en la que se inscribe mediante un sistema independiente, artísticamente activo y creativo. Otro aspecto positivo de los programas estadounidenses de arte público es que aseguran el mantenimiento y conservación de los trabajos. A pesar de la importancia de la promoción estatal de arte en espacios públicos y de contemplar la posibilidad de realizar trabajos innovadores, ésta no siempre se ha correspondido con una mayor calidad de las obras. Mucho del arte producido dentro de estos programas se ha inscrito dentro de un tipo de decoración gregaria, de estética agradable -mediocres- carentes de una aportación conceptual, fruto de la renovación urbana y del consumo. El arte público en sí, ha creado una industria competitiva que produce "piezas de trabajo" estatal. Asimismo, otro problema con el que se ha enfrentado el arte público, en especial el programa "Art in Architecture" de la Agencia "General Services Administration" (GSA), ha sido el hacer frente a la crítica y oposición pública; a la desconexión de los trabajos respecto a su público. A partir de estas críticas, se empezó a exigir una mayor responsabilidad a los creadores de trabajos en la esfera pública, resaltando la importancia de la relación que debe tener la obra de arte con la comunidad en la que se inserta. Se ponía así de manifiesto que, debido al impacto psicológico y visual del arte en los espacios públicos, éste afectaba a mucha más gente que el arte en el contexto del museo; por tanto, la respuesta de la comunidad y la construcción de un debate público sobre el mismo eran fundamentales. Sin embargo, incluso aquellos trabajos realizados directamente para la comunidad no estuvieron exentos de controversia, como ocurrió con el *South Bronx Sculpture Park* de John Ahearn, (retirado del lugar), al considerarlo racista y estereotipado. Por lo tanto el arte

público tampoco se puede reducir al papel de promotor de la autoestima de una comunidad, porque implica también un falso consenso. Dar forma a las distintas narrativas de la sociedad, es hoy el objetivo general de los programas de arte en los espacios públicos. Los programas tienen en cuenta temas de historia social e identidad cultural y hacen hincapié en los aspectos históricos, ecológicos o sociológicos del lugar, aunque generalmente, solo de manera metafórica y sin un compromiso práctico con las audiencias. Quizás los eventos de cultura popular, los carnavales y festivales, (como "Culture in Action") sean más efectivos en la construcción de estas nuevas historias "polifónicas".

La característica más destacada de las distintas manifestaciones artísticas en el espacio urbano es la reivindicación de la capacidad crítica de sus habitantes. La transformación de la sociedad exige un arte crítico que se re-apropie de la tradición, que re-formule y piense de nuevo las condiciones de justicia y democracia, que busque nuevos puntos de anclaje. Un arte autoconsciente o crítico puede jugar un importante papel en la reactivación del espacio público. A medida que el arte se va asentando en los espacios públicos, fuera de los límites del museo, la controversia inicial está dejando paso a un debate y a un diálogo saludable entre las distintas partes implicadas. Estas controversias, con sus consiguientes negociaciones y acuerdos, representan pruebas palmarias de una democracia viva. El arte actual es más pragmático y menos utópico, trata de resolver problemas concretos. En este sentido, **las intervenciones artísticas en el espacio urbano** se presentan como el mejor cauce para expresar estas inquietudes y valores democráticos, al permitir llegar a una audiencia más amplia, crítica y participativa.

Todas las manifestaciones artísticas que operan en el espacio urbano buscan al final INTERVENIR en el mismo, no pasivamente, sino como partícipe directo, interrumpiendo y tomando parte en su desarrollo cotidiano. El artista se diluye porque su misión principal es abrir puertas, plantear posibilidades, servir como acicate para justificar la reapropiación del espacio urbano por sus

habitantes. El propio arte público se ve obligado a permitir estas intervenciones porque el arte se resiste a su condición de invitado de piedra, de estatua olvidada, triste y desvinculada de su entorno. El arte quiere estar vivo, intervenir, participar, interrumpir el diálogo constante que debe presidir el espacio urbano.

Bibliografía

Con el objeto de una fácil y efectiva consulta, la clasificación de la bibliografía atiende al tipo de documento. Para ello se han establecido cinco apartados: 1) libros, 2) catálogos de exposiciones, 3) artículos de revistas y periódicos y ponencias de congresos y seminarios, 4) Páginas web y 5) vídeos.

1) Libros

1995 Annual Report. Seattle Arts Commission (ed.). Seattle, 1995.

ACCONCI, Vito: *Public Space in Private Time*. Galerie Hubert Winter: Wien, 1992.

ALTSHULER, Bruce: *Isamu Noguchi*. Abbeville Press Publishers: New York-London-París, 1994.

Art & the City. Miles, Malcolm (ed.). University of Portsmouth & City Arts. Portsmouth City Council: Portsmouth, 1995.

Art, activism & oppositionality. Essays from afterimage. Kestyer, Grant H. (ed.). Duke University Press: Durham & London, 1998.

Art in Architecture Program. General Services Administration (ed.). Dossier de instalaciones. Washington, 1999.

Art in public places in the United States. Fundaburk, Emma Lila y Davenport, Thomas G. (ed.). The popular press: Ohio, 1975.

Art in the public interest. Raven, Arlene (ed.). UMI Research Press: Michigan, 1989.

Art out there. Toward a publicly engaged art practice. Fulton, Jean (ed.). The School of the Art Institute of Chicago: Chicago, 1996.

Arte y espacio público. II Simposio internacional de arte en la calle. Fernández-Lomana, Miguel Angel y Salas, R. (eds.). UIMP: Sta. Cruz de Tenerife, 1995.

AUGÉ, Marc: *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa: Barcelona, 1993.

- BEARDSLEY, John: *Art in Public Places. A survey of community-sponsored projects supported by the National Endowment for the Arts*. Andy Leon Harney (ed.). © Partners for Livable Press: Washington D.C., 1981.
- *Earthworks & Beyond. Contemporary art in the landscape*. Abbeville Press: New York, 1989.
- BECKER, Carol: *Zones of Contention. Essays on art, institutions, gender and anxiety*. State University of New York Press: Albany, New York, 1996.
- BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos III*. Taurus: Madrid, 1975 (trad. Jesús Aguirre). (En especial el capítulo "El autor como productor", pp. 117-126).
- BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Colección La balsa de la medusa, nº 79. Visor: Madrid, 1995 (trad. Nora Rabotnikof) (ed.original: *The dialectics of seeing. Walter Benjamin & the arcades project*. MIT Press, Cambridge Massachusets/ London, 1989.).
- But is it art? The spirit of art as activism*. Felshin, Nina (ed.). Bay Press: Seattle, 1995.
- Cities, counties and the arts*. Associated councils of the arts (ed.). Seattle, 1976.
- CONAL, Robbie: *Art attack. The midnight politics of a guerrilla artist*. Harper Perennial: New York, 1992.
- CONNOR, Steven: *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Akal: Madrid, 1996. (Trad. Amaya Bozal), (ed.original: Basil Blackwell, 1989).
- CRIMP, Douglas: *On the museum's ruins*. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts/London, England, 1995.
- y ROLSTON, Adam: *AIDS Demographics*. Bay Press: Seattle, 1990.
- Critical Issues in public art: content, context & controversy*. Serrie, Harriet F. & Webster, Sally (ed.). Harper Collins Publishers Inc: New York, 1993.
- DE OLIVEIRA, Nicolas (et alt): *Installation Art*. Smithsonian Institution Press/Thames & Hudson: New York/London, 1994.
- DEBORD, Guy: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Ed. Anagrama: Madrid, 1990 (trad. Carmen López y J.R. Capella). (ed.original: *Commentaires sur la société du Spectacle*. Gérard Ledovici: París, 1988).
- DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and spatial politics*. Graham Foundation / The MIT Press: Cambridge, Massachusets/ London, 1996.
- Discussions in contemporary culture*. FOSTER, Hal (ed.). Dia Art Foundation. Bay Press: Seattle, 1987.
- DUNITZ, Robin J.: *Street gallery. Guide to 1.000 Los Angeles Murals*. RJD Enterprises. Los Angeles, 1993.

- Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español.* Aramburu, Nekane y Gil de Prado, Eva (dir.). Transforma: Vitoria-Gasteiz, 1997.
- FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca: "Culture in Action", en *Entorno (II) Contextos.* Larrañaga, Josu (ed.). Universidad Complutense: Madrid, 1997, pp. 48-63.
- FRANK, Peter: *New, used & improved. Art for the 80's.* Sharon Gallegher Cross River Press Ltd: New York, 1987.
- GABLIK, Suzi: *¿Ha muerto el arte moderno?* Blume: Madrid, 1987.
- GUERRILLA GIRLS: *The confessions of the Guerrilla Girls.* Harper Perennial: New York, 1995.
- GRAHAM, Dan: *Two way mirror cylinder inside cube and a video salon.* Dia Center for the Arts. New York, 1992.
- If you lived here. The City in Art, Theory and Social Activism. A project by Martha Rosler.* WALLIS, Brian (ed.). Dia Art Foundation/ Bay Press: Seattle, 1991.
- Insights/on sites. Perspectives on art in public places. Partners for livable places.* Stacy Paleologos Harris (ed.). Washington D.C., 1984.
- Interventions & provocations. Conversations on art, culture and resistance.* Harper, Glenn (ed.). Suny Series. State University of New York Press: Albany, 1998.
- JAMESON, Frederic: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.* Paidós Studio: Barcelona, 1995. (Trad. José Luis Pardo Torío) (1ªed. 1991). (ed. original: New left Review Ltd. Oxford, 1984).
- *Teoría de la posmodernidad.* Trotta: Madrid, 1996 (trad. Celia Montoliú Nicholson y Ramón del Castillo), (ed.original: Duke University Press, 1991).
- KAPROW, Allan: *Assemblage, environments & happenings.* Harry N. Abrams: New York, 1966.
- KULTURMANN, Udo: *Art & life.* Praeger Publishers Inc.: New York, 1971.
- KWON, Miwon: *Site specificity & the problematics of public art: Recent transformations at the intersection of art & architecture.* Tesis Doctoral. Princeton University, 1998. UMI Microform: Estados Unidos, 1998.
- La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo.* La Piqueta (eds.): Madrid, 1977. (trad. e introd. Julio González del Río Roms)
- La postmodernidad.* Foster, Hal (ed.). Kairós: Barcelona, 1985. (En especial el artículo de KRAUSS, Rosalind. "La escultura en campo expandido", pp.59-74).
- LEE FLEMING, Ronald; VONTSCHARNER, Renata: *Place makers: creative public art that tells you where you are.* Hartcourt Brace Javanovich: USA, 1987 (1ªed. 1981).

- Les dossiers de L'Art Public*, N°6 (reportaje sobre el simposio de arte público celebrado en París en 1990 -Inglés/francés). Bechy, Hervé (ed). Art Public Promotion: París, 1991.
- LEFEBVRE, Henri: *The production of space*. Blackwell: Oxford UK & Cambridge USA, 1995 (trad. Donald Nicholson-Smith).
- LINKER, Kate: *Vito Acconci*. Rizzoli: New York, 1994.
- LIPPARD, Lucy R.: *A different war. Vietnam in art*. The real comet press: Seattle, 1990.
- *Get the message. A decade of Art for Social Change*. E.P. Dutton Inc.: New York, 1984.
 - *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press: Berkeley y Los Angeles, 1997 (reimpresión). (1ªed.1973).
- LYNCH, Kevin: *La imagen de la ciudad*. Colección GG Reprints. Gustavo Gili: Barcelona, 1998 (trad. Enrique Luis Revol). (ed. Original: *The Image of the city*. MIT, Cambridge, Massachusetts, 1960).
- MADERUELO, Javier: *El espacio raptado*. Mondadori: Madrid, 1990.
- *La pérdida del pedestal*. Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, nº3. Círculo de Bellas Artes: Madrid, 1994.
 - y MARTÍN MARTÍNEZ, José: *Andreu Alfaro, Espacio público*. Mediterráneo: 1997.
- Mapping the terrain. New genre public art*. Lacy, Suzanne (ed). Bay Press: Seattle, 1995.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto. 1960-1974. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Akal: Torrejón de Ardoz, Madrid, 1998 (1ªed. Alberto Corazón: Madrid, 1972).
- MASSEY, Doreen: *Space, place & gender*. Polity Press: Oxford, 1994.
- Mc QUISTON, Liz: *Graphic agitation. Social & political graphics since the sixties*. Phaidon Press Ltd.: London, 1993.
- MILES, Malcolm: *Art, Space & the city. Public Art & urban futures*. Routledge: London/New York, 1997.
- MOURE, Gloria: *Configuraciones urbanas*. Polígrafa: Barcelona, 1994.
- Public Art. Public Controversy. The Tilted Arc on Trial*. ACA Books (ed.). A program of the American Council for the Arts: Nueva York, 1987.
- PARK, Marlen y MARKOWITZ, Gerald E.: *Democratic Vistas. Post offices on Public Art in the New Deal*. Temple University Press: Philadelphia, 1984.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Colección la balsa de la medusa. Visor: Madrid, 1992.
- REDSTONE, Louis G.: *Public Art. New Directions*. Mc Graw-Hill. Book company: USA, 1981.

- REMESAR, Antoni: *Para una teoría del arte público. Proyectos y lenguajes escultóricos. Memoria para el Concurso de Cátedra*. Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes: Barcelona, 1997.
- SCHARTZMAN, Allan: *Street Art*. Dial express: New York, 1985.
- SELWOOD, Sara: *The Benefits of Public Art: The polemics of permanent arts*. Policy Institute Studies: London, 1995.
- SENNET, Richard: *Flesh & Stone: the body & the city in western civilization*. Faber & Faber: Londres, 1996 (1ªed.1994); (ed.española: Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Alianza: Madrid, 1997. Trad. Cesar Vidal).
- Servicio público*. Ribalta, Jorge (ed.). Universidad de Salamanca / Unión de Artistas Visuales: Salamanca, 1998.
- SIEGUEL, Jeanne: *Artwords 2. Discourse on the early 80s*. UMI Research Press. Ann Arbor, Michigan / London, 1988.
- Talleres de escultura: Angel Bados, Juan Hidalgo y Antoni Muntadas*. Universidad Politécnica de Valencia: Valencia, 1992.
- TAYLOR, Brandon: *Avant-garde & after. Rethinking art now*. Harry N. Abrams Inc. Publishers. London/New York 1995.
- The National Endowment for the Arts 1965-1995. A brief Chronology of Federal Involvement in the Arts*. The National Endowment for the Arts (ed.): Washtington, 1995.
- Urban generation. A Challenge for Public Art*. Remesar, Antoni (ed.). Monografías psico-socio ambientales 6. Universitat de Barcelona: Barcelona, 1997.
- VANEIGEM, Raoul: *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Anagrama: Barcelona, 1988² (trad. Javier Urcanibia) (1ª Ed. 1977). (Ed. Original: *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Gallimard: París, 1967).
- Veiled histories. The body, place & public art*. Novakov, Anna (ed.). San Francisco Art Institute. Critical Press: New York, 1997.
- VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven y SCOTT BROWN, Denise: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Colección GG Reprints. Gustavo Gili: Barcelona, 1998 (trad. Justo G. Beramendi) (1ªed. Colección Punto y Línea, 1978). (1ªed.inglés: *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*. MIT: Cambridge, Massachusetts, en 1977).
- WALKER, John A.: *Art in the age of mass media*. Westview Press: Boulder & San Francisco, 1994 (ed.revisada); (1ªed. Pluto Press: London, 1983).

2) Catálogos de exposiciones

ARMAJANI, Siah: *Espacios de lectura*. Museu d'Art Contemporani: Barcelona, 1995.

- *Reading Room Sacco & Vanzetti*. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte: Münster/Portikus Frankfurt and Main, 1987.
- *Recent work* (folleto). Storm king Art Center: New York, 1993.
- *Red School House for Thomas Paine*. Philadelphia College of Art. National Endowment for the Arts: Washington, 1978.
- *Siah Armajani*. The Hudson River Museum/Minneapolis Center of Art & Design: New York, 1981.

Art for Whom? Serpentine Gallery: Londres, 1978.

Arte público. Diputación de Huesca: Huesca, 1992.

Beyond Aesthetics: artworks of conscience. Alternative Museum: New York, 1991.

BREA, José Luis: *Before & after the enthusiasm. Antes y después del entusiasmo. 1972-1992*. SOC Publisher en Asociación con Contemporary Art Foundation: Amsterdam, 1989.

British Sculpture in the Twentieth Century. Whitechapel Art Gallery: Londres, 1981.

CELANT, Germano: *A bottle of notes & some voyages. Claes Oldenburg. Coosje Van Bruggen*. IVAM: Valencia, 1989 (1ªed. inglés, 1988).

Christo: Urban Projects. A Survey. The Institute of Contemporary Art: Boston, 1979.

Ciudades sin nombre. Comunidad de Madrid: Madrid, 1998.

Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago. Bay Press: Seattle, 1995.

Domini Public. Centre de Art Santa Mónica. Generalitat de Catalunya: Barcelona, 1994.

Documenta X. Politics-poetics, the book. Documenta X: Kassel, 1997.

El arte y su doble. Fundación Caja de Pensiones: Madrid, 1987.

El jardín salvaje. Fundación Caja de Pensiones: Madrid, 1991.

High & Low. The Museum of Modern Art: New York, 1991.

L'H. Art 89. Ayuntamiento de Hospitalet de Llobregat: Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 1989.

Places with a past. New site-specific art at Charleston's Spoleto Festival. Rizzoli: Nueva York, 1991.

Pour la suite du monde. Musée D'Art Contemporain de Montreal: Montreal, 1992.

Probing the earth. Contemporary land projects. Hishhorn Museum & Sculpture Garden / Smithsonian Institution. Smithsonian Institution Press: Washington, 1977.

Proyectos. Arte y medio ambiente. Sala Amadís. Ministerio de Cultura. Instituto de la Juventud: Madrid, 1988.

- Reconsidering the object of art*, 1965-1975. MOCA: Los Angeles, 1995.
- Sculpture inside outside*. Walter Art Center, Minneapolis. Rizzoli: New York, 1989.
- Sculpture. Projects in Münster* 1997. Bußmann, Klauss; König, Kaspar y Matzner, Florian (ed.). Westfälisches Landesmuseum: Münster, 1997.
- SERRA, Richard: *Richard Serra*. MNCARS: Madrid, 1992.
- Skulptur Projekte in Münster*, 1987. Du Mont: Colonia, 1987.
- SMITHSON, Robert: *El paisaje entrópico*. IVAM: Valencia, 1993.
- Sitings: Alice Aycock / Richard Fleischer / Mary Miss / George Trakas*. La Jolla Museum of Contemporary Art: La Jolla, California, 1986.
- The power of the city. The city of power*. Whitney Museum of American Art: New York, 1992.
- WODICZKO, Krzysztof: *Projects, Instruments, Vehicles*. Fundació Antoni Tàpies: Barcelona, 1992.

3) Artículos de revistas y periódicos, y ponencias de congresos y seminarios

- "1984 in Review: Public Art", *Art in America*. Annual 1985, Vol. 73, N° 8, August 1985, pp. 42-43.
- "1985 in Review: Public Art", *Art in America*. Annual 1986-87, Vol. 74, N° 8, August 1986, pp. 42-43.
- "1986 in Review: Public Art" y "1986 in Review: Alternative Spaces", *Art in America*. Annual 1987-88, Vol. 76, N° 8, August 1987, pp. 50-51 y pp. 52-53.
- "1987 in Review: Public Art" y "1987 in Review: Alternative Spaces", *Art in America*. Annual 1988-89, Vol. 76, N° 8, August 1988, pp. 50-51 y pp. 52-53.
- "1988 in Review: Public Art" y "1988 in Review: Alternative Spaces", *Art in America*. Annual 1988-89, Vol. 77, N° 8, August 1989, pp. 58-59 y pp. 60-61.
- "1991 in Review: Public Art" y "1991 in Review: Alternative Spaces", *Art in America*. Annual 1991-92, Vol. 80, N° 8, August 1992, pp. 34-35 y pp. 36-37.
- AGUIRIANO, Maya: "Dennis Adams", *Zehar*. N° 28, Arteleku: Diciembre-Enero-Febrero 1994-1995, pp. 6-8.
- AIDS* (monográfico), *Public Art Issues*. The Public Art Fund Inc. (ed.): New York, 1992.
- ALLEN, Jerry: "How art becomes public", *King Country Arts Commission*. (Dallas, Texas), 1985, s.p. 1-7.

- ALLOWAY, Lawrence: "Public Sculpture for the post-heroic age", *Art in America*. Vol. 67, N° 6, October 1979, pp. 9-11.
- ANDREWS, Richard: "Artists & the visual definition of cities", *Arts Review*. Winter 1986, pp. 23-26.
- APGAR, Garry: "Redrawing the boundaries of public art", *Sculpture*. May-June, 1992, pp. 24-29.
- Art & the homeless* (monográfico), *Public Art Issues*. N° 10. The Public Art Fund Inc. (ed.): Nueva York, 1989.
- AUGÉ, Marc: "No-lugares, imaginario y ficción", *Experimenta*, N° 26, Mayo 1999, pp. 53-58, (trad. Agustín Cerezales).
- BARBER, Fiona y WITHERS, R.L.: "TWSA Four Cities Project: Derry, Plymouth, Newcastle, Glasgow", *Women's Art Magazine*. N° 37, November-December, 1992.
- BELMAN, Avis: "Public Sculpture's New Look", *Art News*. September 1991, pp. 102-109.
- BIRD, John: "Dystopia on the Thames", *Art in America*. Vol. 78, N° 7, July 1990, pp. 93-97.
- BLANCH, Teresa: "La ciudad: espacios libres y escultura urbana", *Arena*. N° 5, 1989, pp. 22-24.
- BREA, José Luis: "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años ochenta y noventa", *Arte, Proyectos e Ideas*. N° 4, Tomo I, Universidad Politécnica: Valencia, 1996, pp. 13-30.
- BRISSAC-PEIXOTO, Nelson: "Intervenciones urbanas", *Poliester*. Vol. 5, Primavera 1996, pp. 20-27.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando: *A vueltas con la Documenta. De la rebelión a la mala conciencia*. (Conferencia). (Ciclo Grandes Muestras). Centro de Estudios, Investigación y formación continua Francisco Tomás y Valiente. Universidad Carlos III, Junio 1998.
- CELANT, Germano: "Urban nature: the work of Maria Nordman", *Artforum*, Vol. 18, March 1980, pp. 62-67; (trad. Rodger Maclean, Howard).
- CEMBALEST, Robin: "Public Sculpture: race, sex and politics", *Artnews*. Vol. 91, N° 3, March 1992, pp. 30-32.
- COLLINS, Bradford R.: "Report from Charleston: History Lessons", *Art in America*. November 1991, p. 31.
- "Congress adopts droit moral", *Art in America*. Vol. 79, N° 1, January 1991, Front page y p. 35.
- CRIMP, Douglas: "De vuelta al museo sin paredes", *Arena*. N° 1, 1989, pp. 61-66.

- CRIMP, Douglas; DEUTSCHE, Rosalyn y LAJER-BURCHARTH, Eva: "A conversation with Krzysztof Wodiczko", *October*, Nº 38, 1986, pp. 23-51.
- "Dan Graham Brian Hatton –ek elkarriz ketatua", *Zehar*. Nº 29, Octubre 1995, pp. 20-25. (ed. Original: "Dan Graham in conversation with Brian Hatton", *Talking Art 1* (ICA Documents), March 1992. ICA: London, 1993).
- DAVID, Catherine: "El arte contemporáneo a pesar del museo", *Kalías*, Nº 11, IVAM, Generalitat de Valencia, 1994, pp. 85-88.
- EDGE, Sarah: "Notes towards a critical practice: Public Art & Feminism", *Women's Art Magazine*. Nº 47, July-August, 1992, p. 12.
- FOSTER, Hal: "Contra el pluralismo", *El Paseante*. Nº 23-25, 1995, pp. 80-95.
- GILBERT-ROLFE, Jeremy: "Capital Follies", *Artforum*, September 1978, pp. 66-67.
- HEARTNEY, Eleanor: "The dematerialization of public art", *Sculpture*. March-April 1993, pp. 45-49.
- HALLINAN, Michael: "Property rights vs. Artistic expresssion", *Public Art Review*. Fall-Winter, 1994, pp. 6-9.
- HILL, Peter: "Public Art Dundee", *Artist Newsletter*. December 1987.
- HOFFMAN, Barbara: "Law for Art's sake in the public realm", *Critical Inquiry*. Nº 3, The University of Chicago, Spring-Fall 1991, pp. 540-560.
- HUYSEN, Andreas: "Escapar de la amnesia: el museo como medio", *El paseante*. Nº 23-25, 1995, pp. 56-79.
- JIMÉNEZ, José: "La ciudad y la idea de Europa", *Creación*. Nº 12, Instituto de Estética y Teoría de las Artes: Madrid, Octubre 1994.
- KILROY, Mary: "% Public Art for the nineties. Re-sharpening the cutting edge". *Public Art Review*. Issue 9, Vol. 5, Nº 1, Fall-Winter 1993, pp. 12-14.
- KNIGHT, Christopher: "Not just an exercise in futility", *Los Angeles Times* (Los Angeles). Calendar, Sunday, 23.10.1994, pp. 4-5 y 87-90.
- KOZLOFF, Joyce: "The Kudzu effect (or: the rise of a new academy)", *Public Art Review*. Fall-Winter 1996, p. 41.
- LEBRERO STÄLS, José: "Jenny Holzer. Anuncios por palabras", *Lápiz*. Nº 36, 1986, p. 38.
- LEVIN, Kim: "The double bind". *Village Voice*. 10.03.1987, p. 86.
- LYDIATE, Henry: "Public Art & The Law", *Art Monthly*. Nº 106, May 1987, pp. 36-38.
- MARZO, Jorge Luis: "La mirada inquieta", *Lápiz*. Nº 90, Año X, Noviembre-Diciembre 1992, pp. 21-28.
- MILES, Malcolm: "A new common wealth?", *Art Monthly*. Nº 106, May 1987, p. 35.

- "Art & Urban Regeneration", *Urban History*. Vol. 22, pt. 2, Cambridge Press, August 1995, pp. 239-252.
 - "Public art courses", *Artists Newsletters*. October 1993.
 - "The Stagnant & the living water", *Developing the Visual Arts*. pp. 14-17.
- MILLER, Roland: "Mision: NAMS", *Art Monthly*. N°153, February 1992, pp. 2-3.
- MORRIS, Robert: "Notes of Sculpture", *Artforum*. February-October 1966.
- MURRÍA, Alicia: "El museo en transformación" (entrevista con Juan Carlos Rico), *Lápiz*, N° 104, 1994, pp. 64-66.
- O'GRADY, Lorraine: "Dada meets mama", *Artforum*. Vol. XXXI, N° 2, October 1992, pp. 11-12.
- O'DOHERTY, Brian: "Inside the white cube: notes on the gallery space" (Part I), *Artforum*, Vol. XIV, N° 7, March 1976, pp.24-30.
- "Inside the white cube: The eye and the spectator" (Part II), *Artforum*, Vol. XV, N° 8, April 1976, pp.26-34.
 - "Inside the white cube: context as content" (Part III), *Artforum*, Vol. XV, N° 3, November 1976, pp.34-44.
- PERRY, David: "Arts & social change. New College of California", *High performance*. Vol. 15, N° 4, Winter 1992, pp. 28-29.
- POWER, Kewin: "El desierto occidental", *Arena*, N° O, 1989, pp.26-28.
- PHILLIPS, Patricia C.: "Public art: the point in between", *Sculpture*. May-June 1992, pp. 37-41.
- "Public Art Yo-yo: What goes up, comes down", *Art in America*. Vol. 2, February 1992, p. 29.
- RUSSELL, John: "Art in unexpected places". *The New York Times* (New York). 24.02.1980, seccion 2, Arts & Leisure, pp. 1-2.
- SAN MARTÍN, Javier: "La calle entra en el museo", *Lápiz*. N° 122, Mayo 1996, pp. 55-61.
- "TWSA Twelve works on nine sites", *Art Monthly*, N° 106, May 1987, p. 13.
- VON FÜRSTENBERG, A.: "La vanguardia como base de una nueva tradición", *Creación*. N° 6, Madrid, Octubre 1992, pp. 8-17.
- WETENHALL, John: "A brief history of percent-for-art in America", *Public Art Review*. Issue 9, Vol. 5, N° 1, Fall-Winter, 1993, pp. 4-7.
- WICKERSHAM, Claire. "Percent-for-art. Variations on a theme", *Public Art Review*. Issue 9, Vol. 5, N° 1, Fall-Winter 1993, pp. 8-10.
- WODICZKO, Krzysztof. "Public Projections", N° 38, 1986, pp. 3-22.

4) Páginas Web

AIDS MEMORIAL QUILT: <http://www.aidsquilt.org>
 ART PUBLIC MAGAZINE: <http://www.art-public.com>
 ARTANGEL TRUST: <http://www.ecna.org/artangel>
 DEPARTAMENTO DE ESCULTURA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE BARCELONA: <http://www.ub.es/escult/1.htm>
 DEPARTMENT OF FINE ARTS, OKANAGAN UNIVERSITY COLLEGE: <http://www.arts.ouc.bc.ca/fina/glossary>
 FERTIG, Arles: "Se acabó (una conversación) Catherine David & Paul Virilio". <http://aleph.arts.org/accpa/numero3/virilio.htm.p.2>
 FREEDOM OF EXPRESSION AT THE NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS: <http://www.csulb.edu/~jvancamp/intro.html>
 GENERAL SERVICES ADMINISTRATION. "ART IN ARCHITECTURE PROGRAM": <http://www.gsa.gov/pbs/pn>
<http://w3.gsa.gov/web/p>
 GRAHAM, Dan: "Mis obras para paginas de revista (una historia del arte conceptual)". <http://aleph.arts.org/accpa/numero1/graham.htm>
 KUSPIT, Donald: "Documenta muy negativa". <http://aleph.arts.org/pen/kuspit.htm>
 NATIONAL ASSEMBLY OF STATES ART AGENCIES: <http://nasaa-arts.org>
 NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS: <http://arts.endow.gov>
 (En especial: <http://arts.endow.gov/pub/Chronology>)
 PERCENT FOR ART PROGRAM OF CHICAGO: <http://www.ci.chi.il.us/wm/ca/Public Art>
 PUBLIC ART FUND INC: <http://www.publicartfund.org>
 PUBLIC ART INDEX ON THE INTERNET: <http://www.gsa.ac.uk/publicart>
 PUBLIC ART ON THE NET: <http://www.zpub.como/public/>
 PROJECT FOR PUBLIC PLACES, INC. <http://www.pps.org>
 SHEFFIELD HALLAM UNIVERSITY PUBLIC ART RESEARCH ARCHIVE: <http://www.shu.ac.uk/schools/cs/slidecol/pubart.shtml>
 SOROS CENTER FOR CONTEMPORARY ARTS, Prague. Foro de discusión sobre espacio público: <http://www.ecn.cz/osf/scca/ENG/pub.html>
 SPARC: <http://www-sparcmurals.org>

5) Videos

Como la mayoría de las fuentes videográficas son vídeos experimentales no comercializados, se ha estimado oportuno citar como referencia, por inexistencia de productora o editorial, el centro en el que ha sido consultado:

A tool, a weapon, a witness: the video news crews, 1990. Faber, Mindy (ed.). 120'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

BIRBAUM, Dara: *Canon: taking to the streets*, 29/10/1990. 11'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

CHEANG, Shu Lea: *The Trial of Tilted Arc*, 1989. 55'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago

COKEN, Jem: *Buried in light. Eastern Europe in Pasting*, 1994. 60'. B/N. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

- *Lost Book Found*, 1996. 35'. Video Data Bank. The Art Institute of Chicago.

- *This is a History of New York*, 1987. 23'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago

GARRIN, Paul: *Man with a video camera / Free society*, 1988. 6'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

- *By any means necessary...*, 1990. 27'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

HOLZER, Jenny: *Sign on a truck*, 1984. Video Data Bank. The Art Institute of Chicago.

KOBLAND, Ken: *Berlin Tourist journal*, 1988.

La ciudad Asediada (parte I y II). Mellizo, Felipe (dir.) (Un mundo feliz). Producción TVE, Def color VHS, Pal, 51'.

LIN, Maya: *A Strong Vision*. 1992. John M. Flaxman Library. The School of the Art Institute of Chicago.

LORD, Chip: *Mapping a city of fragments*, 1997. 9'30". Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

Making sense of the sixties. Hoffman, David (dir.). 6 vol. GWETA, Corporation for Public Broadcasting, 1991. John M. Flaxman Library. The School of the Art Institute of Chicago.

Messages to the public. 1982-87. 1987. Public Art Fund (ed.). Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

National Arts Emergency, 1989. Miller, Branda & Silverman, Joy (coord.). Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

ROSLER, Martha: *Domination & Everyday*. 1978. 32'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

- *Secrets of the streets*, 1980. 11'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

SPIRO, Ellen: *Act Up at the FDCA. The government has blood on its hands. One dies every half hour*. 1998. 13'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

Índice de Ilustraciones

Actitudes e intenciones hacia el arte y la ciudad

- | | | |
|----|--|---|
| 1. | Times Square, Nueva York. Fotografía tomada en 1997. | 3 |
|----|--|---|

Desde una crítica estadounidense a la modernidad

- | | | |
|-----|---|----|
| 2. | <i>Vote</i> . Marcha por los derechos civiles. 54 millas de Selma a Montgomery, Alabama. 1965. | 38 |
| 3. | Portada de la revista <i>International Times</i> , N°133 (1968). | 40 |
| 4. | Página interna de la revista <i>International Times</i> , N°133 (1968). | 40 |
| 5. | <i>The Seventh Investigation (Art as idea as idea)</i> (1969), Joseph Kosuth. Valla publicitaria en el barrio de Chinatown de Nueva York. | 49 |
| 6. | <i>Every building on the sunset strip</i> (1966), Edward Ruscha. | 52 |
| 7. | <i>Homes for America</i> (1966-67), Dan Graham. | 53 |
| 8. | <i>Art works</i> (1968). Stephen J. Kaltenbach. | 53 |
| 9. | Documentación de <i>Security Zone</i> (1971), Vito Acconci. <i>Performance</i> realizado dentro de "Projects: Pier 18", Nueva York. | 55 |
| 10. | <i>Q. And Babies? A. And babies</i> (1970), Art Workers' Coalition. Nueva York. | 57 |
| 11. | <i>Contra-diction</i> (1984), Robbie Conal. | 59 |
| 12. | Cartel en las calles de Manhattan, Nueva York (1990), Barbara Kruger. | 60 |
| 13. | <i>The Government has blood in his hands. One AIDS death each half hour</i> (1988). Gran Fury. Cartel. | 61 |
| 14. | <i>AIDS Crisis</i> (1992), Act up. Cartel. | 61 |
| 15. | <i>Update the era</i> (1993), WAC. Cartel instalado en el escaparate de la librería "Printed Matter" en Lower Manhattan, New York. | 62 |

La salida de los circuitos artísticos convencionales

- | | | |
|-----|---|----|
| 16. | <i>Valley Curtain</i> (1973), Christo. Rifle, Colorado. | 65 |
| 17. | <i>Cancelled Crop</i> (1969), Dennis Oppenheim. | 71 |
| 18. | <i>Splitting</i> (1974), Gordon Matta Clark. Fotografía del exterior del edificio. | 75 |
| 19. | <i>Splitting</i> (1974), Gordon Matta Clark. Fotomontaje de imágenes del interior del edificio. | 75 |

20.	Dos paneles de los 142 que componen la obra: <i>Shapolsky et. al. Manhattan. Real Estate Holdings, a real time social system</i> (1971), Hans Haacke.	81
21.	Panel 4 de la obra: <i>Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees</i> (1974), Hans Haacke.	82
22.	<i>Washing Tracks, Maintenance</i> (1973), Mierle Ladermas Ukeles.	83
23.	Keith Haring en su tienda 292 Lafayette St., Soho, Nueva York.	86
24.	Exposición "Times Square Show" (1980), (Vista exterior del edificio). Organizada por el colectivo Colab. Times Square, Nueva York.	88
25.	Exposición "Times Square Show" (1980), (Vista interior del edificio). Organizada por el colectivo Colab. Times Square, Nueva York.	88

El espacio urbano como nuevo lugar de intención

26.	<i>This way Brouwn</i> (26.2.1961), Stanley Brown. Trazado itinerario	95
27.	<i>Variable Piece #1. New York City</i> (1968), Douglas Huebler. Esquema.	97
28.	<i>Seven Ballets in Manhattan</i> (May 27- June 2, 1975), Daniel Buren.	97
29.	<i>Flee Flux-Tours</i> (Mayo 1976), George Maciunas. Cartel.	98
30.	<i>I got up</i> (1970), On Kawara.	98
31.	<i>Bob Hope. Mao Tse Tung</i> (1966), Öyving Fahlström. Pancartas de "Kisses Sweeter than Wine".	100
32.	Documentación de <i>Catalysis IV</i> (1970-71), Adrian Piper. <i>Performance</i> en la calle, Nueva York.	100
33.	Documentación de <i>Catalysis IV</i> (1970-71), Adrian Piper. <i>Performance</i> en la calle, Nueva York.	100
34.	<i>One Year Performance</i> (1981-1982), Techsing Hsieh. Nueva York.	102
35.	Pájaro (1979), Dan Witz. Manhattan, Nueva York.	103
36.	Siluetas en el suelo (1976-1978), Richard Hambleton.	103
37.	<i>Diazo Prints</i> (1980), Richard Hambleton. Imagen del artista	103
38.	<i>Diazo Prints</i> (1980), Richard Hambleton. Silueta en blanco.	103
39.	Silueta en la pared (1982), Richard Hambleton.	104
40.	Keith Haring dibujando en el metro de Nueva York (1979).	104
41.	<i>Untilted</i> (1991), Félix González Torres.	104
42.	<i>Windows: A portrait of New York</i> (1976), Lynn Hershman.	105
43.	<i>House of cars</i> (1988), Vito Acconci. "Urban Site", Langton St., San Francisco.	106
44.	Esculturas en el metro (1981), David Wells.	106
45.	Felpudos en el metro de Nueva York (1981), Ann Messner.	106

46.	<i>Incubator</i> (1983), Ann Messner. Applique colocado en una farola.	106
47.	<i>Acción</i> (1980), Christy Rupp. Nueva York.	107
48.	<i>Venice, California</i> (1989), Jean Baudrillard. Fotografía.	108
49.	<i>Industrial Fossil</i> (1979), John Fekner.	109
50.	Escultura encima de una cabina de la empresa de transportes municipal (1981), David Welles. South Bronx.	109
51.	<i>Bus Shelter II</i> (1984-86), Dennis Adams. Manhattan, Nueva York.	112
52.	<i>We are family</i> (1983). John Ahearn y Rigoberto Torres. South Bronx, Nueva York.	113
53.	<i>Homenage to people of the South Bronx</i> (1982), John Ahearn y Rigoberto Torres. Double Dutch at Kelly Street, South Bronx, Nueva York.	113
54.	" <i>El abuso de poder no sorprende</i> " (1983), Jenny Holzer. Truismo sobre camiseta, Nueva York.	114
55.	<i>Truism</i> de la serie "The survival series on a public phone" (1983), Jenny Holzer. Colocado en teléfonos públicos.	115
56.	Anuncio publicitario en el metro (1983), Group Material.	116
57.	Anuncio publicitario en el metro (1983), Eric Darton. Dentro del proyecto de Group Material.	116
58.	<i>We are not afraid</i> (1982), Les Levine. Cartel colocado en bagones de metro.	117
59.	<i>Truisms</i> (1982). Jenny Holzer. Posters en la calle.	118
60.	<i>Curb your animal instinct - Controla tus instinto animale</i> (1986), Ilona Granet.	121
61.	<i>Are you man or mule - es us. Señor o mula</i> (1986), Ilona Granet.	121
62.	<i>Your body is a battleground</i> (1990), Barbara Kruger. Valla publicitaria comisionada por Werner Center for Arts. Serigrafía.	121
63.	<i>Get out</i> (1992), Barbara Kruger. Valla publicitaria, San Francisco.	121
64.	<i>The Homeless Projection Civil War Memorial</i> (1987), Krzysztof Wodiczko, Massachusetts.	122
65.	Prototipo del <i>Homeless Vehicle</i> por las calles de Nueva York (1989), Krzysztof Wodiczko.	127
66.	<i>Bliz-aard Ball Sale</i> (1983), David Hammons. Acción en Cooper Square, Nueva York.	129
67.	<i>Allien Staff</i> (1992-1993), Krzysztof Wodiczko. Báculo dirigido por Jagoda Prybylak en Brooklyn, Nueva York.	130

Arte y activismo

68.	Manifestación " <i>Silence = Death</i> " (1988), ACT UP. Foto T. L. Litt.	132
-----	---	-----

69.	Manifestación "Guilty" (1990), Act up. Foto McKitterick.	132
70.	<i>Do women have to be naked to get into the Met. Museum?</i> (1989), Guerrilla Gilrs. Cartel colocado en las calles de Nueva York.	139
71.	<i>Oh say can you see. Hay 10 millones más mujeres votantes que hombres</i> (1992), WAC. Pancarta llevada en la 5ª Avenida de Nueva York durante la convención democrática de 1992.	144
72.	<i>Happy Father's Day</i> (1992), WAC. Pancarta exhibida delante del Tribunal Supremo.	144
73.	<i>Women in America earn only 2/3 of what men do. Women artists earn only 1/3 of what men artists do</i> (1985), Guerrilla Girls. Poster realizado para la concienciación de la situación real de las mujeres artistas.	145
74.	<i>Names Project Quilt</i> (1987-8). Washington.	146
75.	<i>Names Project Quilt</i> (1998). Museum of Modern Art, Chicago	146
76.	<i>The AIDS Crisis is not over</i> (1988), Little Elvis. Cartel reproducido en offset.	149
77.	<i>Read my lips</i> (1988-90), Gran Fury.	151
78.	<i>Welcome to America's Finest Tourist Plantation</i> (1988), David Avalos, Elizabeth Sisco & Louis Hoch. Cartel de Autobús, San Diego, California.	153
79.	Panel sobre el desarrollo de los barrios residenciales del <i>The Great Mural of L.A.</i> (1976-1983) (detalle), Judith Baca y SPARC. Los Angeles.	156
80.	<i>I welcome myself to a new place</i> (1988), Olivia Gude & The Chicago Public Art Group. Chicago. Mural perteneciente al proyecto "The Roseland Pulman Mural Project".	159
81.	<i>Touch Sanitation</i> (1977), Mierle Laderman Ukeles. Nueva York.	165
82.	<i>The great cleaning of the Rio Grande</i> (1987 y continúa), Dominique GW Mazeaud.	165
83.	<i>We're all one color. Stop the killing</i> (1989), Robbie Conal. Cartel contra las bandas en Los Angeles.	166
84.	Exposición "Democracy" (1988), Group Material. Dia for the Arts Foundation, Nueva York.	167

Las iniciativas de administradores públicas para la promoción de las artes en espacios urbanos

85.	<i>Protect me what I want</i> (1983), Jenny Holzer. Pantalla Spectacolor. Times Square, Nueva York. Patrocinado por Public Art Fund con la ayuda del NEA.	186
86.	<i>Housing is a human right</i> (1989), Martha Rosler. Pantalla Spectacolor. Times Square, Nueva York. Patrocinado por Public Art Fund con la ayuda del NEA.	186
87.	<i>Cabeza de mujer</i> (1965), Pablo Picasso. Chicago.	192
88.	<i>Flamingo</i> (1974), Alexander Calder. Chicago.	192

89.	<i>Law of Nature</i> (1997), Tom Ottorness. Mark O. Hatfield U.S., Courthouse, Portland, Oregon. Realizado dentro del "Art in architecture program".	193
90.	<i>Boundary Makers</i> (1998), Raymond Kaskey. The National Building Museum Washington D.C. Realizado dentro del "Art in architecture program".	193
91.	<i>Bearing Witness</i> (1997), Martin Puryear. The Ronald Reagan Building & International Center, Woodrow Wilson Center, Washington. Realizado dentro del "Art in Architecture Program".	193
92.	<i>La Grande Vitesse</i> (1967), Alexander Calder. Vandenberg Center Plaza, Grand Rapids, Michigan.	194
93.	Logotipo de la escultura <i>La Grande Vitesse</i> de Alexander Calder en los camiones de limpieza de Grand Rapids, Michigan.	195
94.	<i>Tilted Arc</i> (1981), Richard Serra. Federal Plaza, Nueva York. Vista superior.	196
95.	<i>Tilted Arc</i> (1981), Richard Serra. Federal Plaza, Nueva York. Vista lateral.	196
96.	<i>Puerto Rican Sun</i> (1979), Rafael Ferrer. South Bronx, Nueva York. Una iniciativa del Bronx Venture Corporation con la colaboración del NEA.	198
97.	<i>Crusoe Umbrella</i> (1979), Claes Oldenburg. Civic Center Plaza, Des Moines, Iowa. 33 pies de alto. Una iniciativa del Civic Center of Greater Des Moines, con ayuda del NEA.	199
98.	<i>The Steelmakers</i> (1980), George Segal. Youngstown, Ohio. Subvencionado por el NEA.	200
99.	Instalación (1977), Dan Flavin. Metro de Nueva York. New York's Grand Central Station. Tubos de neón de color blanco, amarillo y rosa. Patrocinado por The Dia For the Art Foundation y con la ayuda del NEA.	201
100.	<i>Time Landscape</i> (1977), Alan Sonfist. LaGuardia Place, Greenwich Village, Manhattan, Nueva York. Reforestación de bosque autóctono. Patrocinado por el NEA y Green Street Workshop.	202
101.	<i>Field Sculpture</i> (1977), Carl André. Hartford, Connecticut. Compuesta por 36 piedras de 7,25 x 1,33 mts.	202
102.	<i>Playscapes</i> , (1976), Isamu Noguchi. Piedmont Park, Atlanta, Georgia. Subvencionado por The NEA.	202
103.	<i>Rock Rings</i> (1979), Nancy Holt. Bellingham Western Washington University. Escultura ambiental consistente en dos círculos concéntricos. Realizada con ayuda del NEA.	202
104.	<i>House on the ground</i> (1986), Vito Acconci. New Mexico State University, Las Cruces.	203
105.	<i>Grand River Sculpture</i> (1975), Joseph Kinnebrew. Grand Rapids, Michigan.	204
106.	<i>Grand Rapids Project</i> (1974), Robert Morris. Grand Rapids, Michigan.	205
107.	<i>North Cove</i> (1983), Siah Armajani. Battery Park, Nueva York.	208
108.	<i>North Cove</i> (1983), Scott Burton. Battery Park, Nueva York.	208

109.	<i>South Cove</i> (1983), Mary Miss, Stanton Eckskurt y Susan Shid. Battery Park, Nueva York.	208
110.	<i>Land of Boats</i> (1991), Vito Acconci. St. Aubin Park Detroit. Instalación permanente.	209
111.	<i>We got it</i> (1992), Simon Grenan y Christopher Sperando y doce trabajadores de la Unión de trabajadores de la Fábrica de Tabaco y Golosinas de Chicago. Cartel publicitario. Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago.	215
112.	<i>We got it!</i> (1992), Simon Grenan y Christopher Sperando y doce trabajadores de la Unión de trabajadores de la Fábrica de Tabaco y Golosinas de Chicago. Productos en el supermercado. Dentro del proyecto "Culture in Action".	216
113.	<i>Consequences of a gesture</i> (1992), Desfile. Dentro del proyecto "Culture in Action". Culture in action, Chicago.	217
114.	Monumento <i>Consequences of a gesture</i> (1992), Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago.	217
115.	<i>Full Circle</i> (1992), Suzanne Lacy & A Coalition of Chicago Women. Exposición de piedras con placa conmemorativa en el Downtown. Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago.	218
116.	<i>Full Circle</i> (1992), Suzanne Lacy Lacy & A Coalition of Chicago Women. Inauguración de la exposición. Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago.	218
117.	<i>Full Circle</i> (1992), Suzanne Lacy Lacy & A Coalition of Chicago Women. Cena conmemorativa. Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago.	218

Intervenciones artísticas en el espacio urbano

118.	<i>Broken promises</i> (1981), John Feckner. Nueva York.	222
119.	<i>Decay</i> (1981), John Feckner. Nueva York.	222
120.	Proyección en el "Hirshhorn Museum" (1990), Krzysztof Wodiczko, Washington.	228
121.	<i>The domestic violence milkcartoon</i> (1991-1992), Peggy Diggs. <i>It's the best solution</i> (1990, San Gómez. Valla publicitaria de Randolph Street Gallery Project "Your Message Here". Chicago.	230
122.	<i>We may not have homes, but we do have names and we live here too</i> (1990). Greg Boozel y Sara Fredrickson. Valla publicitaria elaborada para la organización de <i>Homeless</i> , dentro del proyecto <i>Your Message Here</i> organizado por Group Material y Randolph Street Gallery. Chicago.	232
123.	<i>Treat a brother like your brother, with respect</i> (1990). Julian Atkins. Valla publicitaria dentro del proyecto <i>Your Message Here</i> organizado por Group Material y Randolph Street Gallery. Chicago.	232
124.	<i>Televecindario</i> (1992-93), Iñigo Manglano-Ovalle y un grupo de chicos del barrio. Grabación de vídeos en la calle. Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago.	234

125. *Televecindario*(1992-93), Iñigo Manglano-Ovalle y un grupo de chicos del barrio. Vídeos en la exposición celebrada en la calle principal del barrio. Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago. 234
126. *Televecindario*(1992-93), Iñigo Manglano-Ovalle y un grupo de chicos del barrio. Fiesta de inauguración de la exposición. Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago. 234

Búsqueda de referencias artísticas para la intervención en el espacio urbano

127. Modelo para un monumento a la Tercera Internacional (1919-1920), Vladimir Tatlin. Moscú. 248
128. Boceto para quiosco de exposición (1925), Gustav Klucis. En él se lee "Viva el 5º Congreso de Romintern. 249
129. *Reading Garden* (1980), Siah Armajani. Campus Roanoke College, Salem, Virginia. 249
130. Poster (1924), Alexander Rodchenko. Realizado para anunciar la película de Dziga Vertow *Kino Glaz* (el ojo del cine). 250
131. *Adolf-Der Übermensch luekt Gold und redet Blech* (1932), John Heartfield. Fotomontaje. 250
132. Cartel (1931), Gustav Klucis. La URSS es la brigada de choque del proletariado del mundo. 251
133. Portada de la revista *A-I-Z*, N° 11, Vol 42, 16 Octubre 1932. John Heartfield. 251
134. *Your Body is a battleground* (1989), Barbara Kruger. 251
135. *Bicycle Wheel* (1951), Marcel Duchamp. Tercera versión después de perder el original en 1913. 256
136. *Porte, 11, Rue Larrey* (1927), Marcel Duchamp. 256
137. *Words-in-Freedom* (Irredentissimo) (c.1912), F. T. Marinetti. 257
138. *Proun room* (1923), El Lissitzky. Exposición de arte del grupo de noviembre, Berlín. 258
139. *Linea Lunga Metri 11.60* (1959), Piero Manzoni. 259
140. *Car Crash* (1960), Jim Dine. 261
141. *The Store* (1961), Claes Oldenburg. 261
142. *Yard* (1961), Allan Kaprow. 263
143. *Invitation- Map for Benjamin Petterson's Exhibit at Robert Filliou's Galerie Légitime, Followed by a Fluxus Sneak Review* (1962), Benjamin Patterson. 266
144. *The naked city* (1957), Guy Debord. 272

A*

Accionismo vienés 263
 Acconci, Vito 4, 55, 56, 91, 92, 95, 99, 100, 106, 106, 125, 203, 209, 211, 224, 269, 272, 276
 ACT UP, ver AIDS Coalition to Unleash Power
 Adams, Dennis x, 92, 109, 11-112, 112, 244
 Addams, Jane 218
 Adorno, Theodor 40
 Administración Kennedy 178
Agit Prop 146, 245, 250-252, 271
 Ahearn, John 198-199
 y Torres, Rigoberto 92, 112, 113, 171
 AIDS Coalition to Unleash Power, (ACT UP) xi, xvii, 61, 132, 132, 147-150
 Althusser, Louis 45, 252
 André, Carl 54, 65, 75, 202
 Andrews, Richard 34
 Ant Farm 160.
 APG, ver Artist Placement Group
 Aragon, Louis 269
 Armajani, Siah ix, 75, 209, 235, 249, 249, 255, 256, 276, 277
Art & Life 264
 Art in Architecture Program xx, xxiii, 180-182, 185, 284
Art in public places, ver Arte en emplazamientos públicos
 Art in Public Places Program xx, 177-180, 182-184
Art Lobby 22, 193
 Art Makers Inc 159
 Art Workers Coalition (AWC) 52, 56, 57
 Arte basado en comunidad 27-28, 161-167
 Arte chicano 152, 153
 Arte con conciencia social 27, 29
 Arte con un interés público 20, 25-26, 279
 Arte de contexto xi, 20, 223, 240
 Arte en emplazamientos públicos (*Art in public places*) 21

Arte en el dominio o en la esfera pública 27, 211-212, 279
 Arte en la remodelación urbana 23-24
 Arte en ubicaciones específicas 22, ver también *site specific*
 Arte público xii, xv, xviii, xix, 19-36, 193, 196, 197, 202, 210, 213, 224, 239, 279, 282, 283-284
 programas de 159, 170, 198, 203, 204, 213, 214
 como nuevo género, ver Nuevo género de arte público
 Arte público crítico 29-32, 239
 Artaud, Antonin 264
 Artist Placement Group (APG) 52
 Artschwager 51
 Artspark 193
 Asco 153
 Asher, Michael 76, 82-83
 Association for independent video & films makers, (AIVF) 161
 Augé, Marc 18
 Avalos, David 140, 153, 153, 225
 AWC, ver Art Workers Coalition
 Ay-O 260
 Aycock, Alice 75, 194

B

Baca, Judith xvi, 142, 155-157, 245
 Bakhtin, Mikhail 44, 253
 Baldessari, John 49
 Balfe, Judith H. 176, 177
 Barbie Liberation Organization, (BLO) 252
 Barry, Robert 49
 Barthes, Roland 45, 121, 276
 "Battery Park City" xvii, 208, 209
 Baudelaire 268, 268-272
 Baudrillard, Jean 108, 108
 Bauhaus, la 246, 258, 264
 Baumgarten, Lothar 74
 Becker, Carol 253-255
 Becker, Hilla y Bernd 52
 Benglis, Linda 51
 Benjamin, Walter 40, 54, 229, 245-246, 252, 268, 269, 270
 Beuys, Joseph 263, 265

* Nota: las ilustraciones se indican con el número de página en cursiva.

Beveridge, Karl 133, 136, 226
 Bloch, Ernst 252
 Bochner, Mel 49, 52, 77
 Boozel, Greg 232
 Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo 153
 Bordowitz, Greg xvii
 Borstein, Gloria 211
 Borofsky 211
 Brackhage, Stan 264
 Brassai 270
 Brea, José Luis 66-70, 280
 Brecht, Bertolt 252, 253, 264, 265
 Bretón, André 269, 270
 Brouwn, Stanley x, 92, 95, 95, 272, 275
 Bruch, Cris 124, 125
 Buck-Morss, Susan 239
 Buñuel, Luis 264
 Burden, Chris 160
 Buren, Daniel 49, 55, 77, 80, 97, 98, 275
 Burgoyne, Donald 53
 Burton, Scott ix, 75, 208, 209
 Bush, George 59, 61, 167, 251, 282
 Byard, Andrew 125

C

Cadere, André 99
 Cage, John 263, 264
 Calder, Alexander xvii, 171, 171, 194-195, 194, 195, 259
 Camnitzer, Luis 58
 Castoro, Rosemarie 194
 Clark, Lygia 260
 Colab 88
 COLAB 148
 Conal, Robbie 166
 Conde, Carol, ver Beveridge, Karl
 Conwill, Houston 171
 Collins, Bradford 205
 Cook, Christopher 58
 Cornell 264
 Courbet 20
 Creative Time 89, 205
 Culture in Action xvii, 165, 214-219, 215, 216, 217, 218, 234, 285
 Cunningham, Merce 264

CH

Chaplin, Charlie 264
 Chicago, Judy 136, 142

Chicago Area Film & Video Network 161
 Chin, Mel 164, 165

D

Dalí, Salvador 264
 Daumier, Henri 245
 Darling, Lowell 160
 De Certeau, Michael 108
 De Chirico, Giorgio 269
 De Maria, Walter 73, 74
 Debord, Guy 98, 266, 272, 272
Dérive 93, 98, 268, 272
 Derrida, Jacques 78
Détournement 272
 Deutsche, Rosalyn 10, 14, 30
 Dewey, John 255
 Dibbets, Jan 55, 74
 Diggs, Peggy ix, xi, 116, 230-231, 230
 Dine, Jim 261, 261, 263
 Dion, Mark 164, 165
 Disney, Walt 264
 Dolcemascio, Mary Ann 125
 Drenger 264
 Duchamp, Marcel 93, 244, 256-257, 256, 258
 Duncan, Isadora 264

E

Eckskurt, Stanton 208
 Educational Video Center (EVC) 161
 Eisenstein 264
 El Lissitzky 258, 258
 Ericson, Kate 166
 Esfera o dominio público 9, 10, 35, 43, 79, 84, 118, 121, 129, 146, 153, 223, 239, 274, 283, 284
 Equal Rights Amendment 61-62

F

Fahlström, Öyvind 100, 100, 275
 Federal Art Program, (WPA/FAP) 176
 Fekner, John 109, 109, 125, 126, 222
 Fels, Donald 211
 Felshin, Nina xxiii, 131, 133
 Feminist Art Workers 143
 Feminist Studio Workshop 143
 Fillou, Robert 265
 Finkelpearl, Tom 109
 Finn, David 123, 125, 129
Flâneur/s y Flânerie 269, 270, 272, 275
 Flood, Richard 117

Fluxus 52, 98, 256, 265-267, 268
 Foucault, Michael 9, 44, 109, 244, 245
 Fredrickson, Sara 232
 Fremont Public Association 124
 Freud, Sigmund 44
 Fuller, Loie 264
 Fulton, Hamish 65, 74

G

GAAG, ver Guerrilla Art Action Group
 "Gallery 911" 124
 GANG 148
 General Services Administration (GSA)
 xv, 170, 173, 177, 178, 180-182, 185,
 195, 198, 284
Gentrification 31 (n. N° 56), 61, 123, 133,
 159.
 Gerdes, Ludger 36.
 Gilbert & George 56
 Gómez-Peña, Guillermo 28, 152-153, 225
 González Torres, Félix 104, 104
 Goya, Francisco 245.
 Graham, Dan 49, 53, 53, 276, 277
 Graham, Martha 264
 Gran Fury ix, xvii, 61, 139, 140, 150-151,
 151, 252
 Granet, Ilona x, 92, 116, 121, 121
 Graves, Michael 276
 Greczynski, Bolek 164
 Greenberg, Clement 46, 47
 Grenan, Simon 215
 Griffith 264
 Gropius, Walter 264
 Grosz, George 245
 Grotowski, Jerzy 264
 Group Material ix, 54, 89, 115, 116, 133,
 154, 166-167, 167, 232, 232
 GSA, ver General Services Administration
 Gude, Olivia 28, 159
 Guerrilla Art Action Group (GAAG) 52,
 57
 Guerrilla Girls ix, 132, 138, 139, 140, 145,
 145, 148
 Gutai 263

H

Haacke, Hans 54, 56, 58, 76, 77, 80-82, 81,
 82, 124, 237, 244
 Habermas, Jürgen 44, 67, 245
 Hacker, Dierter 260

Hambleton, Richard 92, 103-104, 103, 104
 Hamilton Finley, Ian 65
 Hammons, David 123, 129, 129, 207
 Halleck, Dee Dee 160
 Haring, Keith 86, 86, 92, 102, 104, 104
 Harper, Glenn 226
 Harrison, Helen & Newton 136
 Hart, Frederick 201
 Haussman (Barón), 267
 Heartfield, John 245, 250-252, 250, 251
 Hegemonía 30, 59
 Heidegger, Martin 277
 Heizer, Michael 65, 73, 74
 Heldlein, Robert 212.
 Helms, Jesse 60, 149
 Hercules, Bob 160
 Herdlein, Robert 212
 Hershman, Lynn 59, 105, 105
 Hesse, Eva 51
 Hessel, Franz 270
 Hock, Louis 140, 153
 Hoffman, Abbie 42
 Hollis, Douglas 209
 Holt, Nancy 74, 75, 194, 202
 Holzer, Jenny 27, 92, 114, 115, 116, 118-119,
 118, 186, 211
Homeless, -ness 59, 61, 102, 124-129, 127,
 133, 145, 153, 160, 162, 164, 232, 282
 Horkheimer, Max 40
 Holevoet, Christel 257
 Hsieh, Tehching 59, 92, 102, 102
 Huebler, Douglas x, 92, 96-97, 97, 272, 275
 Huot, Robert 50, 108

I

"In Public" 211-212
 Independent Features Project, (IFP) 161
 Institute for Art and Urban Resources
 (P.S.1) 87

J

Jaar, Alfredo 119
 Jameson, Frederic 44, 94, 113, 273
 Jarry 269
 Jefferson, Thomas 255
 Jiménez, Luis 199
 Johnson, Lindon 178
 Johnson, Phillip 277
 Judd, Donald 54, 64
 June Paik, Nam 263, 264, 265

K

Kalin, Tom 151
 Kaltenbach, Stephen 53, 108
 Kaprow, Allan 56, 261, 262, 263, 263
 Kawara, On 53, 98-99, 98, 92, 272, 275
 Kearns, Jerry 125
 Keaton, Buster 264
 Kennedy, John F. 178
 Keydel, Julia 125
 Kienholz, Ed 261, 263
 Kinnebrew, Joseph 205
 Klein, Yves 259, 263
 Klucis, Gustav 249, 245, 249, 250, 251, 252
 Koenig, Janet 125
 Kosuth, Joseph 44, 49, 49, 54
 Kracauer, Siegfried 252
 Krauss, Rosalind 48, 64-66, 67, 68, 70, 280
 Kristeva, Julia 44
 Kruger, Barbara 60, 92, 116, 119, 120, 121, 122, 148, 211, 225, 251, 251
 Kulturmann, Udo 264

L

"La Mama Troup" 264
 "La Sección de Pintura y Escultura", ("The Section") 175
 Labowitz, Leslie 160
 Lacan, Jacques 44, 244
 Lacy, Suzanne ix, xi, xiii, 28, 101, 136, 160, 217, 171, 225
 Laderman Ukeles, Mierle 36, 76, 76, 84, 136, 164, 165, 165, 244
 Lahttam, John 52
 Langier (Abate) 277
 Langsten, Ree 125
 Lautréamont 269
 Lavinski 249
 Lefebvre, Henri 113
 Le Witt, Sol 49, 52, 53
 Le Va, Barry 51, 74
 Lebel, J.J. 263
 Lennon, John 40
 Lévi-Strauss, Claude 120
 Levine, Les 116, 117-118, 118, 251, 264
 Lin, Maya 200-201, 225
 Lindell, John 151
 Lippard, Lucy R. xxiii, 54, 57, 224, 225, 242, 243, 256
 Little Elvis 149, 149

Lobby Art 22, 193
 Long, Richard 65, 74
 Los Angeles Poverty Department (LAPD) 164
 Lowenthal, Leo 40
 Lyotard, Jean-François 44

M

Macherey, Pierre 45
 Maciunas, George 265
 Maderuelo, Javier xxi, xxii, 266
 Malpede, John 163
 Manglano-Ovalle, Iñigo ix, 233-234
 Marcuse, Herbert 40, 253-255
 Marx (hermanos) 264
 Matta-Clark, Gordon 75, 75
 Mazeaud, Dominique GW 164, 165, 165
 McCarty, Marlene 151
 McLuhan, Marshall 40
 Méliés, Georges 264
 Melville 255
 Mendieta, Ana 73
 Merz, Mario 53
 Messner, Ann 99, 102, 106-107, 106
 Mexican American Liberation Front 152
 Miles, Malcolm xvi, xxii, 30, 231, 238
 Miss, Mary 75, 194, 208
 "Modern Higiene" 116
 Moffet, Donald 151
 Montano, Linda 59
 Moore, Charles 276
 Morris, Robert 64, 65, 74, 204
 Mosset, Olivier 55
 "Mother Art" 143
 Mournau 264

N

Nading, Lee 226
 National Alliance of Media Art Centers, (NAMAC) 161
 "National & Atmospheric Administration" 209
 National Endowment for the Arts (NEA) xv, 41, 87, 173, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 189, 195, 198, 198, 199, 200, 200, 201, 202, 202, 204, 205, 208, 213, 249, 283
 Nauman, Bruce 51, 65, 263
 NEA, ver National Endowment for the Arts
 Nesbitt, Lois 269
 New Deal 173, 175

Ngo, Viet 164
 Nikolais, Alwin 264
 Nilson, Gladys 194
 No-lugares 6, 15, 17, 279
 Noguchi, Isamu 75, 171, 202
 Nuevo Género de Arte Público 20, 28-29

O

Oldenburg, Claes xvii, 51, 171, 199, 199,
 211, 261, 261
 Ono, Yoko 116
 Oppenheim, Dennis 52, 71, 194
 Orozco 245
 Ossolf, Deborah 164
 Otterness, Tom 193, 199

P

PADD, ver Political Art Documentation &
 Distribution
Parachuted Art 21
Para-site project 224
 Park, Kyong 125
 Patterson, Benjamin 266, 266, 275
 Pelli, Cesar 235
 "Percent for Art", -Ordinance" 173, 175,
 177, 178, 188, 199
 Performance Group 264
 Peterson, Jon 125
 Phillips, Patricia C. 231
 Picasso, Pablo 192, 192
 Pink Lady 148
 Piper, Adrian
 Pirandello 264.
 "Places with a Past" 205-207
Plop Art 21
 Poe, Edgar Allan 269, 270
 Political Art Documentation & Distribution
 (PADD) 125
 PONY, ver Prostitutes of New York
 Prostitutes of New York (PONY) 151
 "Psicogeografía" 272
 "Public Art Fund" xvii, 170, 173, 186, 187,
 211
 Pudovkin 264
 Puryear, Martin 193, 209
 PWAP, ver The Public Works of Art Project

Q

"Queer Nation" 148

R

Randolph Street Gallery 232, 232
 Rauschenberg, Robert 260
 Raven, Arlene xxiii, 24, 27
 Rawls, John 67
 Reagan, Ronald 59, 59, 60, 149, 167, 211,
 222, 251, 282
 Remesar, Antoni 10
 Ribalta, Jorge 247
 Ricard, René 104
 Rimbaud 269
 Rivera, Diego 245
 Rodchenko, Alexander 249, 250, 251
 Rosler, Martha xvi, 120, 123, 125, 186
 Rousseau, Ann Marie 125
 Royal Chicano Airforce 153
 Rupp, Christy 107, 107
 Ruscha, Edward 52, 52

S

Saret, Alan 74
 Schlemmer, Oskar 264
 Schwitters, Kurt 258
 "Sculpture off Pedestal" 205, 205
 Segal, George 200, 200, 260
 Serra, Richard 51, 65, 74, 75, 170, 195-197,
 196
 Shid, Susan 208
 Shklousky, Viktor 253
 SIDA xi, xvii, 61, 61, 106, 137, 140, 142, 146-
 152, 146, 160, 167, 212, 234, 282
 Simmel, George 17
 Simonds, Charles 225
 Siqueiros 245
 Sisco, Elizabeth 140, 153, 153, 225
 "Sisters of Survival" 143
Site-specific 22, 65, 71 (n. N°14), 92, 146,
 203, 239
 Smithson, Robert 73, 74, 76, 65, 194, 263
 Socrates Sculpture Park 194
 Sonfist, Alan 194, 225
 Sperandio, Christopher 215
 St. Denis, Ruth 264
 State Arts Commissions 173
 Stepanova 250
 Stout, Nancy 125
 Strider, Marjorie 108

T

Taller de Arte Fronterizo, ver Border Art Workshop
Tatlin, Vladimir 248, 248
Taylor, Paul 264
"Teatro Campesino" 152
Tetsumi Kudo 264
"The Battlefield Project Crew" 164
"The Living Theater" 264
The Public Works of Art Project, (PWAP) 174
The Section, ver La Sección de Pintura y Escultura
The Treasury Relief Art Project, (TRAP) 175
"The Waitresses" 143
The Woman and AIDS Research Network (WARN) 148
Tilted Arc 170, 195-197, 196, 284
Toltecas en Aztlán 152
Torini, Olivier 55
Torres, Rigoberto, ver Ahearn, John
Trakas, George 209
TRAP, ver The Treasury Relief Art Project
Treasury Department 175
Turrell, James 74

U

"Unforgotten Voices Creative Workshop" 125
"Urbanismo unitario" 273

V

Van de Rohe, Mies 14, 277
Vautier, Ben 265
Venturi, Robert 267, 276, 277
Virilio, Paul 6
Von Rydingsvaard, Ursula 194

W

WAC, ver Women's Action Coalition
Waldo Emerson, Ralph 255
Walker, John A. 118
WARN, ver The Women and AIDS Research Network
Watts, Robert 265
Wave 149
Warhol, Andy 264
Wells, David 106, 106, 109, 109, 110
Wesselmann, Tom 260

WHAM, ver Women's Health Activist Movement
Whitman, Walt 255
Wigman, Mary 264
Williams, Emmelt 265
Williamson, Judith 252
Wiley, Dan 125
Wilson, Ian 54
Whitney Biennial 108, 134, 145
Witz, Dan 103, 103
Wodiczko, Krzysztof x, 29, 30, 31, 122, 122, 123, 125, 127-129, 127, 129-130, 130, 228, 228, 248, 249
Women's Action Coalition, (WAC) xi, 62, 132, 139, 140, 144, 144, 145
Women's Building 136, 146
Women's Health Activist Movement, (WHAM) 148
Wood, Marilyn 264
Work Progress Administration, (W.P.A.) 173
Wostell, Wolf 263, 265
W.P.A., ver Work Progress Administration
Wyszonirski, Margaret J. 176

Z

Ziegler, Mel 166



Departamento de Pintura
Facultad de Bellas Artes
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID