

Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú

Verónica Crousse Rastelli

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

REENCONTRANDO LA ESPACIALIDAD EN EL ARTE PÚBLICO DEL PERÚ

VERONICA CROUSSE RASTELLI



DIRECTOR: ANTONI REMESAR
TESIS PRESENTADA PARA LA
DEFENSA DEL GRADO DE DOCTOR.
ENERO 2011

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

PROGRAMA DE DOCTORADO
(EEES) ESPACIO PÚBLICO
Y REGENERACIÓN URBANA:
ARTE, TEORÍA Y CONSERVACIÓN
DEL PATRIMONIO



 UNIVERSITAT DE BARCELONA

CAPÍTULO 1

CONCEPTOS DE CONTEXTUALIZACIÓN: ARTE, PAISAJE, TERRITORIO, ARTE PÚBLICO

INTRODUCCIÓN

Desde los años sesenta, la escultura ha ido redefiniendo su rol desde la perspectiva del *arte en el espacio público* a la de *arte público*. Este cambio de horizontes y la flexibilización disciplinar propia de la posmodernidad, entre otras cosas, han dado como resultado que ni la escultura objetual, que encierra en sí misma una representación con fines conmemorativos o decorativos, ni la escultura moderna del objeto limitado a las intenciones expresivas del artista, sean las respuestas adecuadas a las necesidades del espacio público, entendido como *“la reserva territorial dedicada a la movilidad, al contacto social y al disfrute del entorno. De ello se deriva la necesaria política de dotación, acondicionamiento y decoro de los espacios públicos en los que el arte puede cumplir un papel sustancial.”*⁴

Desde que el arte conceptual reemplazó la supremacía del objeto por el contenido de la obra y de los procesos que instaura, y gracias al uso corriente del cruce de prácticas disciplinares, conceptos, referencias y técnicas ajenas a la escultura tradicional, la escultura se ha ido desmaterializando paulatinamente y ha ampliado su campo de acción, terminando por redefinir sus mismos conceptos y fundamentos. Esta nueva aproximación se ha ido incorporando también al arte público, hasta llegar, en las expresiones más radicales, a coincidir con obras efímeras, lumínicas o intervenciones totalmente paisajísticas.

Estas prácticas han permitido llegar hacia lo que Rosalind Krauss define como *el campo expandido de la escultura* y Javier Maderuelo como *el espacio raptado*, lo cual, según Antoni Remesar, evidencia que el desarrollo de la escultura contemporánea se hace posible desde la ruptura con la lógica del monumento.

En este capítulo delinearemos algunos conceptos, teorías, prácticas artísticas y experiencias de arte público con la intención de clarificar ideas y fundamentos teóricos que subyacen a estas transformaciones y desarrollos de la escultura. La creciente importancia del espacio público como escenario de actuación artística y las contradicciones de los postulados que rigen el mundo del arte (muchos de ellos heredados de la escultura moderna) aplicados al espacio público (como demostrarían ejemplos como *Tilted Arc*), obligan a adecuar los desarrollos de la escultura a un contexto mucho más amplio que el de la práctica artística per sé, haciendo imprescindible una redefinición desde lo que es la *escultura en o para el espacio público* hacia la *escultura pública*.

En primer lugar, exploraremos la relación entre arte, paisaje y territorio, para lo cual es oportuno detenerse en el *Land Art* como prolongación del arte conceptual, pero cuyo elemento constitutivo y peculiar es la relación espacial con el territorio, así como la ruptura ontológica que esto supuso con respecto al concepto tradicional de escultura. Veremos, en la propuesta de Krauss, la redefinición del término *escultura* y de las prácticas más allá del monumento que suponían intrínsecamente un desbordamiento disciplinar.

Nos aproximaremos al desarrollo de las teorías y estudios que permitieron entender estas prácticas artísticas orientadas hacia el paisaje, la arquitectura y el arte público deslindándolas del concepto tradicional de escultura, y evidenciando los cruces disciplinares que las conformaron. Nos basaremos en Lucy Lippard, Maderuelo, así como en Juan Luis Brea y Remesar, que adaptan el campo expandido de Krauss para proponer un campo que incluya al espacio público y los comportamientos del arte en este contexto, rebasando los aspectos formales y de lenguaje en que se centraba la propuesta de Krauss.

Veremos en el trabajo de Ignasi de Lecea, las posibilidades que se abren de plantear el paisaje y jardín urbano como arte público, como una posibilidad de complejizar los planteamientos del *Land art* al adaptarse al contexto urbano, por las condicionantes que impone el espacio público, como los necesarios procesos interdisciplinarios que se deben instaurar para responder a problemas y necesidades específicas del contexto. El jardín urbano contemporáneo como obra adaptada a la ciudad donde se completa la disolución del objeto artístico tradicional.

Desde este punto podemos empezar a delinear lo que llamaremos *arte espacializado*⁵, término que intentaremos definir en este capítulo, pues nos servirá como base para el desarrollo del presente trabajo.

Con *espacialidad* intento expandir el concepto de *mirada estética* de la que habla Maderuelo,⁶ como la que posibilita el construir el concepto de paisaje. Propongo el término *espacializado* como un término que integra el concepto de expandido de Krauss con la conciencia crítica implícita en lo raptado de Maderuelo. Pero lo expandido no supera los límites de lo estético y del arte por el arte y no aborda el problema de las reales funciones sociales y públicas de la obra de arte. El concepto de raptado recoge esta misma crítica pero no es propositivo. La espacialidad no se detiene en una actitud contemplativa. En la espacialidad está implicada la experiencia sensorial y perceptiva, el recorrido, la mirada, el pensamiento, todas estas dentro de un tiempo y espacio definidos. Por lo tanto, con *arte espacializado* entiendo las obras cuya significación está fuera de ellas mismas, en la relación que instauran con la gente y con el paisaje, proyectándose como espacios de experiencia y de pensamiento, con voluntad de incluir valores extra-estéticos y de vínculo entre la gente y sus contextos.

Con respecto al arte público, haremos un análisis, tanto de los criterios que se aplican como las prácticas concretas que se materializan desde los años ochenta. Como ejemplo de los criterios y las actuaciones

promovidas por la ciudad, nuestra principal referencia será el programa de arte público de la ciudad de Barcelona, en cuanto marco eficiente y flexible que ha permitido la inclusión del arte público como un elemento fundamental en su proceso de regeneración urbana. Aquí nos apoyaremos en el volumen de la catalogación del arte público en Barcelona⁷ y en ensayos de de Lecea, donde el autor analiza específicamente el devenir de la escultura y el arte público dentro del contexto barcelonés.

Como ejemplos de las respuestas que han dado los artistas a este campo ampliado que se abre en el espacio público, presentaremos un panorama (necesariamente limitado) de la diversidad de posibilidades, discursos, técnicas y disciplinas adoptadas en las tres últimas décadas, analizando la obra de artistas como Siah Armajani, Dani Karavan, Alan Sonfist, Krzysztof Wodiczko y Maya Lin. Obviamente es una selección parcial pero su elección se ha basado en la identificación en sus propuestas de una toma de posición que responde contundentemente tanto a la redefinición conceptual del arte público como a problemas reales del espacio público y la ciudadanía, además de ser propuestas que se vinculan con el concepto de arte espacializado.

Para el estudio de estos casos, nos basaremos en los textos escritos por los propios artistas sobre sus respectivas obras, pues nuestra aproximación a su trabajo no será ni desde la crítica ni desde la historia del arte, sino más bien conceptual y metodológica, centrándonos en la visión de los propios artistas, las motivaciones de sus propuestas y las respuestas que han sido capaces de articular a las condicionantes que impone el trabajar en el espacio público.

LAS INSTALACIONES ESCULTÓRICAS Y SUS RELACIONES CON EL PAISAJE Y EL ESPACIO URBANO.

En este apartado haremos un recorrido por las prácticas de la escultura que permitieron superar su condición de objeto cerrado, conmemorativo o decorativo que se ha venido instalando como arte en el espacio público. Esta superación se podría esquematizar en tres campos: la superación del concepto de monumento, la expansión interdisciplinaria, la apertura a la relación con el territorio y el paisaje, y la relación con la arquitectura y el espacio público.

Abordaremos estas ideas a través de los conceptos y principios propios de las prácticas artísticas que han actuado en el territorio buscando una relación obra-contexto. Primero veremos el *Land art*, que se desliga del contexto urbano en búsqueda de espacios para nuevas expresiones y prácticas artísticas. Veremos las propuestas teóricas que explicaron que estas nuevas prácticas ya no podían considerarse escultura, redefiniendo el término y definiendo conceptualmente estas nuevas prácticas. Terminaremos con otras propuestas teóricas que

superan el primer análisis formal, para introducir en la problemática estudiada su relación y acción dentro del espacio público. Por último veremos algunas maneras en que en los últimos años se han reintroducido en el contexto urbano las prácticas artísticas que trabajan con la arquitectura y el territorio, prácticas muchas veces cercanas a ciertas tendencias del diseño paisajista y la jardinería contemporánea.

LA RELACIÓN ENTRE ARTE, PAISAJE Y TERRITORIO

El *Land art* plantea directamente la relación entre arte, paisaje, territorio y arquitectura/construcción, que supone una interacción disciplinar capaz de abrir nuevas posibilidades formales, teóricas y metodológicas, precisamente aquellas que son objeto de esta investigación.

El *Land art* es una corriente que nace en Estados Unidos y Europa a mediados de los 60, cuando, contemporáneamente y teniendo como punto de partida el arte conceptual, varios artistas fueron explorando la posibilidad de trabajar en espacios naturales como una alternativa al agotado mundo del arte institucionalizado. Así, en pocos años, el paisaje, el territorio, el sentido de lugar y de pertenencia al mismo se había convertido en el eje que articulaba una amplia gama de propuestas. Obras como *Monumentos de Passaic* de 1967 o los *Non-site* de 1968 de Robert Smithson o *A Ten Mile Walk, England* de 1968 de Richard Long son a la vez obras de arte conceptual y del *Land art*. Los *non-site* de Smithson son operaciones lógicas entre el *site* físico y real y su representación. Propone los *non-sites* como representaciones tridimensionales del *site* en alternativa a las representaciones bidimensionales (mapas, planos) de los *sites*. Los *Non-sites* o *indoor earthworks*, son imágenes abstractas, lógicas, tridimensionales y que representan un *site* específico. Los *non-sites* se materializan en objetos escultóricos como metáforas del *site*.⁸ La obra de Long consiste en una caminata del artista que atraviesa en línea recta un territorio dado, acción que sólo queda registrada a través de un mapa donde señala, mediante una línea, el tramo recorrido. A diferencia de sus contemporáneos que actuaban en el territorio, como De María, Heizer o Pennone, Long no marca el territorio a su paso ni materializa la obra: ésta es acción (caminata) y documentación (plano con la línea recta de su recorrido). Se trata, sin duda, de una obra conceptual, que remite al recorrido del espacio como necesidad para comprender la tridimensionalidad escultórica, pero, a la vez, plantea una nueva aproximación al paisaje y al territorio.⁹

Un aspecto importante del *Land art* es su vínculo con los monumentos del pasado, aparentemente justificado por el aspecto formal de las obras, semejante a megalitos y arquitecturas arcaicas; sin

embargo, la conexión con estos no es solo formal: los artistas del *Land art* fueron influenciados por la relación que estas obras establecían con el espacio y el tiempo, con el mito, el rito y lo sagrado. Los *land artists* rescataron la actitud de los antiguos constructores hacia el territorio y la naturaleza, buscando lograr con sus obras una reconexión del hombre con el medio natural.

Dentro del conjunto de intervenciones artísticas *en y con* el paisaje corrientemente llamado *Land art*, se pueden diferenciar distintos momentos y tendencias. Cada crítico o histórico del arte ha inventado categorías para explicar estas diferencias. Maderuelo¹⁰, por ejemplo, propone cuatro, en base a la acción de los artistas sobre el territorio: marcar el lugar, tallar el suelo, ocupar el espacio y transformar el territorio. Nosotros nos basaremos en una categorización más tradicional, la de Tufnell¹¹, que se centra en las distintas actitudes hacia la naturaleza, dando cuenta de la relación que establece la obra con esta y con el territorio.

En Norteamérica, los primeros *earthworks* (movimientos de tierra), a menudo de varias toneladas, para crear obras de gran impacto visual en los vastos desiertos remotos del oeste, experimentan las relaciones de masa, forma, espacio y la escala monumental para vivir y transmitir la experiencia de *estar* en la obra. Debido al impacto de los agresivos métodos utilizados en su construcción (dinamita, *bulldozers*, camiones), muchos críticos relacionan esta tendencia con una actitud colonialista y de imposición de la cultura y tecnología norteamericanas sobre el paisaje y la naturaleza¹².

Por otro lado, los artistas europeos, ingleses en particular, establecen a través de obras frágiles y efímeras, una relación más íntima y personal entre arte, artista y paisaje. Centran su interés en los aspectos procesuales y performativos como medio de experimentar el *estar* y el *hacer* en el paisaje y la naturaleza, estableciendo un delicado equilibrio entre lo cultural y lo natural en concordancia con su histórica sensibilidad hacia el paisaje¹³.

El *Landscape art* crea, a través de estructuras escultóricas y arquitectónicas en el paisaje, escenarios construidos que permiten una participación directa del público. A través de estructuras espaciales cerradas, ubicadas en espacios abiertos y accesibles, se establece una relación real y temporal con la fisicidad, la percepción y la subjetividad de cada persona¹⁴.

El *Environmental art*, tendencias que aborda temas ambientales de una manera más activista, establece una posición ética respecto al territorio, entendiendo el mundo bajo una visión holística y de interdependencia entre el hombre, la sociedad y la naturaleza¹⁵.



Earthworks (Smithson, *Spiral Jetty* 1970), aspectos procesuales del Land art (Long, *Walking a line in Perú*, 1972), *Landscape art* (Morris, *Observatory* 1971) y *Environmental art* (Denes, 1982).

Independientemente de estas diferencias de enfoque e intereses, “*Todas esas experiencias artísticas desarrolladas sobre el territorio confluyen en la idea de paisaje*”.¹⁶ Y hay algunos aspectos comunes entre estas diferentes tendencias del *Land art* que son importantes de recalcar:

a) **El Tiempo como protagonista positivo.**

Los aspectos temporales son incluidos como componentes esenciales de la obra, que determinan su persistencia, y no como elemento negativo contra el que las obras de arte tradicional luchaban para asegurar su permanencia. La obra se entiende como un signo vital, temporal y cambiante, construida con materiales naturales y efímeros; el aspecto cíclico de la naturaleza es parte de la obra, su transformación, o incluso su desaparición debido a la acción de los elementos naturales, es prevista o buscada por sus autores.

b) **La interacción entre hombre-naturaleza:**

Estas obras, realizadas como intervenciones en el paisaje, aceptan su complejidad, interactuando con los ritmos y el orden de la naturaleza. El *Land art* no es una búsqueda de nuevas soluciones formales, ni tiene fines conmemorativos o decorativos, sino que establece una toma de conciencia de la acción humana en cuanto esta actúa sobre un paisaje modificando su orden interno. Así, la obra establece una confrontación con el mundo y con la especificidad del paisaje donde se inserta y redefine la relación entre el hombre, el tiempo y el espacio.

c) La obra como ritual:

La dimensión ritual de las obras es innegable y está por encima de su aspecto formal: obras monumentales de gran aliento realizadas con grandes trabajos de movimientos de tierra; tanto en *Spiral Jetty* (1970) de Smithson o *Double Negative* (1969) de Heizer, cuanto en las intervenciones apenas perceptibles de Long como *A line made by walking* (1967) y sus caminatas, la verdadera obra es el proceso y la acción creativa. La dimensión ritual es transferida a la obra precisamente por la presencia de la acción física implícita en su realización y es esta dimensión ritual lo que muchas veces hace relacionar el *Land art* con las obras de la antigüedad.

d) La obra como regreso a la monumentalidad:

El *Land art* es un intento de los artistas por recuperar la monumentalidad perdida por la escultura luego del abandono de la lógica del monumento conmemorativo a favor de una dimensión acorde a los requerimientos expositivos del mercado del arte. Ellos rehúyen al sistema de galerías y museos respondiendo a una necesidad de actuar a escala macroscópica en los grandes espacios abiertos naturales. Pero también es una respuesta desafiante y de rechazo a la institucionalización y mercantilización del arte¹⁷, aunque también la práctica del *Land art* ha sido finalmente absorbida por el mercado y el *mainstream* cultural, lo que explica sus diferentes estrategias para reintroducir las obras a la galería a través de fotos, mapas, videos, libros y el traslado de elementos de un determinado lugar remoto.

e) La obra *site specific*:

Un concepto importante que el *Land art* contribuye a consolidar es el *site specific*, la especificidad de la obra con respecto al lugar.

*“Ya sea dentro del cubo blanco o afuera en el desierto de Nevada, ya sea orientado a la arquitectura o al paisaje, el arte site-specific inicialmente tomó el sitio como una locación real, una realidad tangible, su identidad compuesta por una combinación única de elementos físicos: largo, profundidad, altura, textura y forma de muros y habitaciones; escala y proporción de plazas, edificios o parques; las existentes condiciones de iluminación, ventilación y patrones de tráfico; rasgos topográficos distintivos y así en adelante.”*¹⁸

Esto significa que la obra no *está* en un lugar, sino que la obra *es* el lugar, o que por lo menos establece una relación indivisible con su *site*. La obra es una respuesta única a un sitio determinado, a sus características geográficas, a su bagaje histórico, a su carga significativa: obra y sitio quedan así intrínseca e indisolublemente interrelacionados¹⁹.

LA ESCULTURA: MÁS ALLÁ DEL MONUMENTO Y DEL DESBORDAMIENTO DISCIPLINAR²⁰

El *campo expandido* es una categoría propuesta por Rosalind Krauss²¹ a fines de los años 70, que re-define y delimita el campo de acción de la escultura en el postmodernismo. Esta propuesta nace, inicialmente y entre otras cosas, de la necesidad de responder al intento de ciertos críticos de explicar las obras de *Land art* desde un punto de vista historicista, como esculturas que descienden de los antiguos monumentos prehistóricos. Y en este intento, termina por reafirmar la categoría *escultura*, como algo cuya lógica “*parece inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar.*”²²

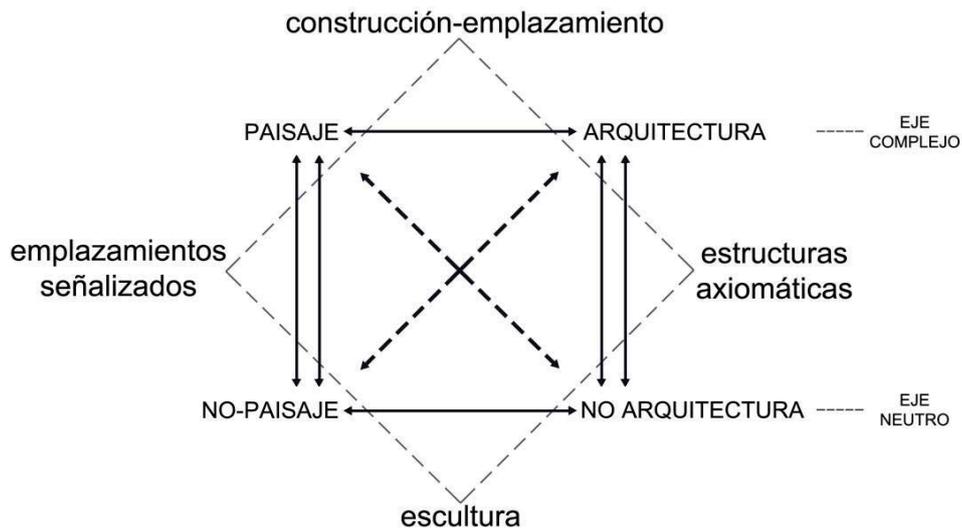
Su lógica es la “*de la representación y la señalización, las esculturas son normalmente figurativas y verticales, y sus pedestales forman parte importante de la escultura puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional*”²³

Dicho esto, resulta evidente que toda manifestación que no presente estas características no puede llamarse escultura. Hacerlo significa ensanchar forzosamente el término hasta el punto de disolver su esencia ontológica. Por lo tanto, fue necesario explicar bajo otros términos qué eran las obras que no eran esculturas (partiendo desde la escultura modernista que engulle su pedestal y se hace nómada, hasta las minimalistas y del *Land art*).

Intentar definir las supuso que adquirieran una condición negativa: a principio de los sesenta se les definía por lo que no eran: era lo que estaba sobre o frente a un edificio y que no era el edificio, o aquello que estaba en el paisaje y que no era el paisaje. Es decir, no eran ni arquitectura ni paisaje.

Esto conllevó para Krauss partir de estos dos términos negativos que definían la escultura (no arquitectura y no paisaje) y mediante el Grupo de Klein, ampliar el campo hacia sus respectivos opuestos, ya expresados positivamente (arquitectura y paisaje)²⁴.

Estas oposiciones aluden a la “*oposición estricta entre lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural, una oposición entre la cual parecía estar suspendida la producción artística escultórica.*”²⁵ Estas cuatro categorías se combinan en una operación lógica de la cual resulta que la escultura no es el único medio artístico posible, pues establece otras tres posibilidades autónomas: *estructuras axiomáticas, emplazamientos señalizados y construcción-emplazamientos.*



De este cuadro resultan los siguientes campos:

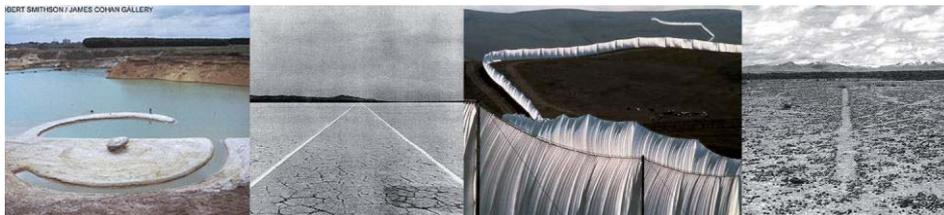
Construcción-Emplazamiento (*site construction*)

Definidas por la oposición *paisaje / arquitectura*, como las obras: *Cobertizo de Madera parcialmente enterrado* (1970) de R. Smithson, *Observatory* (1971) de R. Morris, *Labyrinth* (1972) de A. Aycock, *Perimeters* (1978) de M. Miss, *Complex One* (1972) de M. Heizer, etc.



Emplazamientos Señalizados (*marked sites*)

Definidas por la oposición *paisaje / no-paisaje*, como:
 Obras por manipulación física efectiva de los emplazamientos:
Double Negative (1969) de M. Heizer, *Spiral Jetty* (1970), *Broken Circle* (1971), *Asphalt Rundown* (1969) de R. Smithson, etc.
 Obras por señalamientos mediante:
 Marcas no permanentes: *Depresiones* de Heizer, *Time Lines* (1968) de Oppenheim, *Mile Long Drawing* (1968) de W. de María.
 Uso de la fotografía: *Desplazamientos de espejos en el Yucatán* (1969) de R. Smithson, *Running Fence* (1972-6) de Christo, obras de R. Long (1968-) y H. Fulton (1969-).



Estructuras Axiomáticas

Definidas por la oposición *arquitectura / no-arquitectura*, como intervenciones en el espacio real arquitectónico para revelar sus características físicas: S. Lewitt, R. Serra, Christo, D. Flavin



Escultura

Definida por la oposición *no-paisaje / no-arquitectura*.

En este campo, independiente de los otros tres, queda la categoría modernista de escultura y los monumentos.



Las ideas principales del campo expandido son:

a) *Liberación de la escultura como medio definido por su condición negativa.*

Este concepto intenta liberar a la escultura de la condición de categoría universal, de término elástico capaz de englobar una amplísima gama de actuaciones heterogéneas, pues *“habíamos forzado a la categoría a abarcar tal heterogeneidad, que ahora cabía la posibilidad que sufriera un colapso.”*²⁶ Esto había dificultado el definir qué era escultura, que solo se podía explicar en negativo: escultura era lo que no era ni pintura ni paisaje ni arquitectura. En otras palabras, el campo expandido de Krauss libera a la escultura de la negatividad que había terminado por definirla, pues ésta puede seguir existiendo bajo sus propias reglas y lógica, fundamentalmente ligada al monumento, a la verticalidad y a la figuración.

b) *El campo expandido determinado por oposiciones.*

A través de un modelo de oposiciones entre arquitectura/no-arquitectura, paisaje/no-paisaje, Krauss utiliza el cuadrado de Klein para hacer una operación lógica de combinaciones, cuyas resultantes expanden el campo de acción de los artistas que exploran distintas actuaciones en el paisaje, acuñando otros términos específicos para cada tipo de intervención.

- c) *La expansión del campo es posible por la admisión de la complejidad.*

La inclusión de los opuestos de los términos que definían a la escultura moderna (no-arquitectura, no-paisaje) supone admitir en el campo ampliado a la arquitectura y al paisaje. La inclusión de estos conceptos, anteriormente prohibidos en la esfera del arte, supone admitir la complejidad, que había estado excluida del arte post renacentista. *“Nuestra cultura no había sido capaz anteriormente de pensar lo complejo, al contrario de lo que ocurre en otras culturas arcaicas o no occidentales.”*²⁷

- d) *El campo expandido como expresión postmoderna.*

En contraposición a la idea moderna de escultura, el campo expandido es el espacio de actuación de la posmodernidad. Esto supone que los artistas puedan estar ocupando y explorando diferentes lugares del campo expandido, en el cual ya no se actúa en relación a un medio específico y a sus reglas internas, sino a través de un conjunto de términos culturales que se consideran en oposición, y entre los cuales es “lícito” que el artista se mueva y explore.

LA ESCULTURA HACIA EL PAISAJE, LA ARQUITECTURA Y EL ARTE PÚBLICO

Según Krauss, para superar el marco del monumento y del museo, el desarrollo de la escultura posmoderna se orienta a ser algo que incluye el paisaje y la arquitectura. Pero el paisaje no necesariamente es un paraje rural, puede ser también el espacio público en el medio urbano. Como señala Remesar:

*“Gracias a la ruptura con el paradigma representacional de la mimesis que permite el liberarse de la figuración, y todo lo que el género de la estatuaría pública comporta, la escultura ha encontrado un camino propio que ha evolucionado desde la abstracción formal hacia el re-encuentro o, como dice Maderuelo, el rapto del espacio. En este sentido, el arte público se identificaría con el conjunto de producciones artísticas post miméticas y por definición no monumentales que toman el espacio público como escenario para su escritura.”*²⁸

Maderuelo define como “espacio raptado”²⁹ a este acercamiento de la escultura a la arquitectura. Con esta definición, posterior al trabajo de Krauss, Maderuelo aborda el cruce entre escultura y arquitectura en el contexto posmoderno, y la consecuente disolución de sus fronteras disciplinares y lingüísticas, entrando en la complejidad que esto conlleva. La escultura se apropia de conceptos arquitectónicos (paisaje) y la arquitectura se libera del funcionalismo aproximándose a la escultura. Mediante el análisis de los enlaces entre arquitectura y arte conceptual,

arquitectura y minimalismo, *Land art* y arquitectura, el autor presenta los pasos que liberan a la escultura de la representación humana, y de su condición de disciplina cerrada y centrada en sí misma, para “raptar” el espacio tradicionalmente ocupado por la arquitectura. En este estudio podemos encontrar varios aspectos no abarcados por el campo expandido de Krauss, como la relación con el espacio, la recuperación de la función de la obra, su inserción en contextos urbanos y la interacción con la sociedad.

La hipótesis de Maderuelo es que la pérdida de la función conmemorativa de la escultura, su movimiento paralelo al de la pintura en términos de ingreso en el mercado de galerías y el posterior intento de recuperar un nuevo significado de lo público sin caer en el monumento, resultan en la recuperación del espacio público, ya sea haciendo coincidir la escultura con el arte público o intentando sustituirse a la arquitectura.

De todo esto podríamos hacer un resumen que sintetiza el recorrido de la escultura hacia el espacio público:

- a) ***La pérdida del centro.*** La escultura deja de ser objeto con un centro en sí mismo y que habita un espacio que la rodea, para explotar ese centro en todas direcciones, resultando en obras cuyos límites espaciales se pierden, obras que generan espacio, que evidencian el espacio fuera de ellas, que interactúan con él y que *son* espacio.
- b) ***La gran escala.*** El cambio de escala de la escultura posibilita recorrerlas, vivirlas y estar en ellas durante un cierto tiempo, creando ambientes. El *Land art* intenta la superación de la escala del objeto escultórico tradicional mediante la conexión con la inmensidad del territorio. Además, libera la escultura de los límites de la percepción visual, ya que el espectador no puede percibir la obra en su totalidad, como un todo acabado. Por esto se proponen otras formas de lectura, recalcando la relación entre obra y territorio, mediante fotografías, dibujos o mapas.
- c) ***La relación espacio-tiempo.*** Experimentar la arquitectura y la escultura que trata de ocupar su espacio supone que estas disciplinas pueden llegar a tener una misma "sensibilidad" hacia la relación espacio-tiempo. A través de las experiencias espacio-temporales, Maderuelo propone una relación entre el *Land art* con los *happenings*, las instalaciones y los *environements*.
- d) ***El carácter social del arte público.*** La pretensión social de algunas obras de *Land art* parece entrar en contradicción con los recónditos parajes donde son instaladas, pues su carácter monumental carece de espectadores reales; la obra de *Land art*, corre el riesgo de convertirse en un monumento que se conmemora a sí mismo, en un elogio del arte por el arte. Al respecto resulta particularmente sugerente el capítulo seis, “*Lugares para un arte público*”, donde Maderuelo plantea el arte en el espacio público urbano como superación del monumento, y

cómo el arte contemporáneo, desconocido e incomprendido para el gran público, podría relacionarse a lugares con tradiciones e historias propias. Según Maderuelo las condiciones y estrategias para que esto suceda serían las siguientes: Diseñando las obras para un contexto específico; Ubicándolas en un espacio de acceso libre y de dominio público; estableciendo un contenido/función/discursión pública y social, para conferir al contexto esta cualidad.

e) *La importancia del sitio*. Maderuelo se refiere al “espacio excitado”, como un espacio que sirve para mover y estimular. Las esculturas/intervenciones nacen desde la exigencia del mismo lugar en el que se construye, estableciendo la importancia de la obra para aprovechar el potencial del paisaje urbano y no urbano.

Para completar este recorrido de la escultura contemporánea es necesario integrar el campo expandido de Krauss y el discurso de Maderuelo sobre el espacio raptado con algunas cuestiones adicionales, como el concepto de espacio público y de arte público.

En primer lugar, Remesar³⁰ distingue al *arte público* del *arte en o para el espacio público*, pues el segundo caso supone mantener la lógica de la obra de arte moderna cerrada en sí misma y que simplemente se instala en un espacio público sin relacionar su proceso creativo con las necesidades del espacio público en sí. En ese sentido, el arte en el espacio público:

“Supone admitir que el espacio público es, tan solo, uno de los posibles ámbitos de actuación del campo del arte contemporáneo, sin entrar en las consideraciones necesarias de la adecuación del campo a un contexto mucho más amplio en el que no intervienen solo los agentes específicos del mundo del arte.”³¹

La distinción entre *arte en el espacio público* y *arte público*, resulta en la ampliación de las implicancias del segundo, ya no como obra de arte cerrada en sí misma y que se coloca en espacio público, sino como uno de los agentes que actúan en el espacio público, entendido como el contexto complejo donde confluyen agentes sociales, urbanísticos, políticos, económicos y culturales. Aceptar e incluir esta complejidad es dar un paso más allá del discurso de Maderuelo. Intentaré aclarar estos conceptos con la ayuda de las aproximaciones al espacio público y al arte público de la experiencia de la ciudad de Barcelona más adelante en este capítulo.

El concepto de espacio público. Según Borja y Muxí,³² el concepto de espacio público es amplio y complejo, que engloba el urbanismo, la política y la cultura: es el elemento ordenador del urbanismo, sea cual fuere la escala del proyecto urbano (como ordenador de un barrio, articulador de la ciudad o estructurador de la región urbana). Resalta su capacidad de organizar territorios, soportar distintos usos y funciones y

crear lugares. Desde la política: es el espacio de vida comunitaria de encuentro y expresión colectiva. Plazas, parques, escuelas, centros comerciales, ejes viales, calles y galerías, equipamientos culturales y bloques de vivienda, cuyo tratamiento urbanístico depende del sentido que la voluntad política le quiera dar a la vida cotidiana. Desde la cultura: el espacio público cumple las funciones de referente urbanístico, de símbolo de la identidad colectiva y encarna las manifestaciones históricas y la voluntad del poder. Implica la responsabilidad democrática de socializar las áreas centrales y monumentalizar las periferias descalificadas. La dimensión cultural del espacio público no se circunscribe a la escala de zona monumental o periférica, sino al conjunto de edificios, infraestructuras y equipamientos. Y es que a todo nivel, las formas transmiten valores, la estética es reflejo de una ética.

El concepto de arte público. Según Remesar,³³ el espacio público como espacio territorial destinado a la movilidad, al encuentro social y al disfrute del entorno, debe ser acondicionado e implementado, lo cual abre un contexto donde el arte público puede tener un rol importante. En este contexto amplio, el arte público es un dominio complejo, compuesto por distintos procesos que participan estructuralmente en la creación y generación de la obra. Según el autor estos procesos incluyen la interacción entre obra y economía pública, obra y dominio público, obra y espacio público, obra y acción social y cooperativa, obra y esfera pública. Este concepto de arte público supera el concepto moderno del artista, (como el de Krauss) o la lógica del *arte en el espacio público*, desde el dominio del arte, como en Maderuelo. Propone en cambio una obra de arte cuya creación, por las interacciones antes descritas, debe ser capaz de abarcar muchas más esferas y responder a distintos tipos de condicionamientos, siendo imposible abordarlos desde un campo disciplinar aislado, lo que implica una necesaria interacción profesional y resultando en obras que se pueden definir como interdisciplinarias.

Los objetivos del arte público. Siempre según Remesar, las funciones del arte público son múltiples:

“conmemorar, mejorar el paisaje visual, ayudar a la regeneración económica mediante el turismo y la inversión, ayudar a la regeneración cultural y artística para identificar una comunidad, ayudar a la gente para administrar el espacio público, a contestar a una política más general sobre la calidad de vida.”³⁴

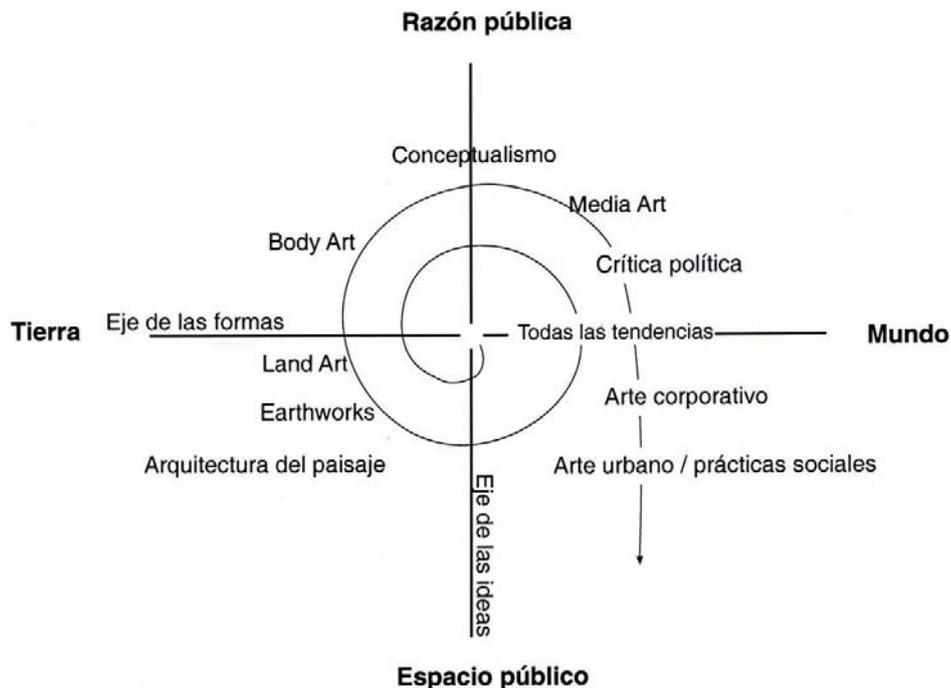
El arte público como hecho urbano, como medio del *hacer ciudad*. Este autor parte de las investigaciones de José Luis Brea³⁵, quien reconoce el aporte de Krauss en identificar la distinta posición de la escultura con respecto a otras artes en el abandono de las lógicas del monumento, de la conmemoración y de la circunscripción al espacio institucional del museo. Pero al mismo tiempo critica el enfoque del campo expandido

como excesivamente formal y que no considera la utilización pública de estas formas.

Brea propone un análisis para corregirlo: parte de un eje transversal (eje de las ideas) que va desde el espacio público (y los modos de vida) hasta la razón pública (como comunidad de comunicación). Este eje está dividido entre las dimensiones de lo real (materialidad física de lo que existe), lo simbólico (las formas en cuanto símbolos y encarnación del imaginario en lo real) y lo imaginario (ideas puras).

Cruza este eje de las ideas con el eje de las formas, que va desde el mundo (*forma* como medio obtenido por la técnica y la actividad humana), hasta la Tierra, (como no-forma o lo no operado ni transformado por la actividad humana).

Brea articula esta cruz con la evolución de la escultura posterior al campo de Krauss, es decir desde los años 80. Vuelve a ubicar (como Krauss) el monumento en la intersección de los dos ejes, y distribuye las distintas tendencias de la escultura contemporánea en relación a sus niveles de realidad, simbolismo o imaginario. Finalmente resulta el siguiente esquema³⁶:



La espiral que propone Brea puede tener un movimiento centrífugo de apertura del campo (generando posibilidades y utopías) o un movimiento centrípeto de contracción del campo (hacia el ornamento y el monumento). Concluye el autor que la dirección que puede tomar esta espiral depende de nuestra voluntad, la cual *“no es simplemente estética sino igualmente ética y política”*³⁷.

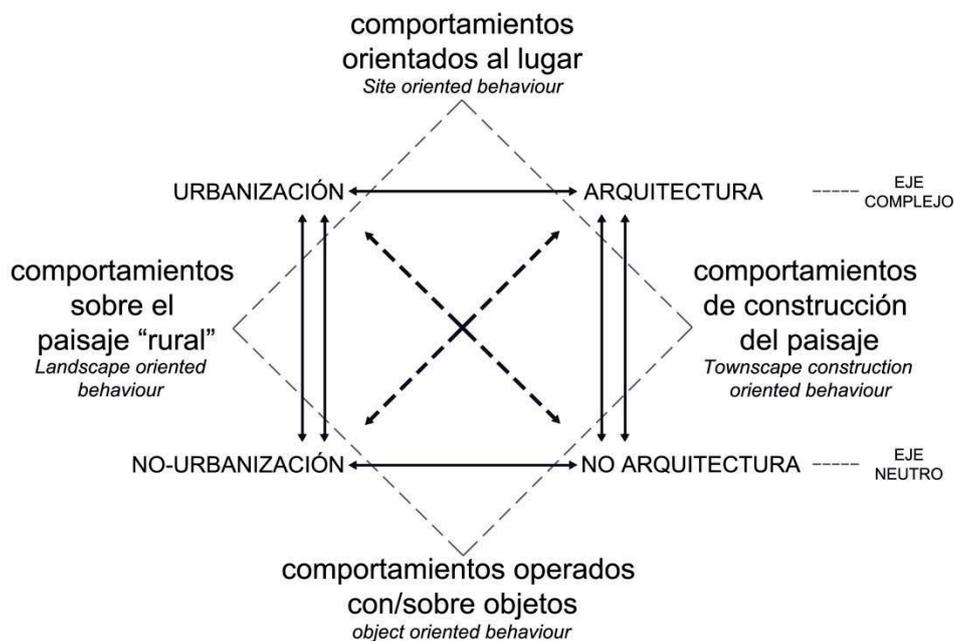
Interpretando a Brea, Remesar concluye que la escultura contemporánea no le ha raptado el espacio a la arquitectura, sino que su desplazamiento

hacia el uso del territorio se trata de un desarrollo formal y ontológico de la escultura, por el cual ésta ha rebasado el espacio como límite y lo ha integrado como medio, liberándose así de su circunscripción, impuesta por la arquitectura en la modernidad, para reubicarse en un *territorio de nadie*. El ocupar y trabajar con la geografía le ha dado nuevas posibilidades al escultor de operar nuevos materiales y medios. La escultura contemporánea se presenta entonces como “una acción del artista sobre el territorio, sobre los objetos, sobre la materia y sobre los procesos”.³⁸

Remesar integra los aportes de Brea y sigue la metodología de Krauss, pero introduce varios cambios sustanciales para que su fórmula se enfoque en esas acciones (procesos) y que pueda abarcar la problemática del arte público:

- a) Busca unas variables que den como resultado ya no lenguajes artísticos (basados en lo formal, como Krauss) sino comportamientos (basados en procesos), más acordes a las prácticas complejas posmodernas.
- b) Reemplaza la dicotomía paisaje/no-paisaje por urbanización/no-urbanización, para poder incluir al espacio público, sea rural o urbano, como producto de los procesos de urbanización.

El campo que propone Remesar se organiza de la siguiente manera:



- a) El eje complejo posibilita los comportamientos orientados al lugar, opuestos al eje neutro que posibilita los comportamientos orientados al objeto, donde estaría incluida la escultura objetual y desde la lógica moderna.
- b) Esto se traduce en una serie de posibilidades entendidas como prácticas procesuales, y ya no solo como resultados formales (lenguajes). Remesar propone la expansión hacia otras

disciplinas y sobre todo hacia la concreta realidad social, lo que explica diferenciando el concepto del paisaje y de lo urbano, así como el de forma y actividad:

“La propuesta que realizo, al centrarse en la definición de posibles campos de acción para el artista permite:

1.- Incluir las categorías de Krauss como paquetes de lenguaje operables desde cualquiera de las posiciones.

2.- Ampliar la acción y expandir realmente el campo de la escultura hacia otros dominios del arte (performance, fotografía, video, etc.) o de otras disciplinas cercanas (diseño industrial)”³⁹

Así, los campos de acción del desarrollo de los lenguajes son los que propuso Krauss: *Emplazamientos señalizados, Construcciones-emplazamientos, Estructuras axiomáticas y Escultura*. Los campos de acción para el desarrollo de proyectos quedan definidos entre: Paisaje rural, lugar, construcción de paisaje, con/sobre objetos.

- c) Este nuevo enfoque expande el campo ulteriormente, desde el arte hacia el arte público e incluso hacia otras disciplinas cercanas como podrían ser el diseño urbano, el paisajismo, el diseño industrial, englobando las prácticas interdisciplinarias que el autor resalta como imprescindibles en las actuaciones en el espacio público. Con el enfoque que aporta esta fórmula, el arte ya no es el centro del problema, sino las actuaciones y procesos en el espacio público.

EL PAISAJE Y JARDÍN URBANO COMO ARTE PÚBLICO

Hay un campo que relaciona o incluye el concepto de espacio público y de arte público con algunos aspectos del *Land art*, sobre todo en lo que se refiere a las relaciones entre ciudad, territorio, industria y naturaleza. Este campo puede ser en más de un sentido, el jardín urbano contemporáneo y el paisaje. Ya desde la expansión del campo de Krauss, por el que se admitió la complejidad y se incluyó el paisaje y la arquitectura, se abrió la posibilidad de validar -en desarrollos posteriores- ciertas prácticas hasta entonces consideradas ajenas al arte. Como dice Remesar, la experimentación sobre las posibilidades de desarrollo del arte público se realizaron en las prácticas del *Land art* de la década de los setenta, que entre otras cosas introdujeron la posibilidad de trabajar con otros materiales y técnicas, incluido el mismo territorio.⁴⁰

En este sentido, el *Land art* tiene (implícita o explícitamente) varios vínculos con cierta línea de influencia en el paisajismo y el diseño de parques y jardines; por otro lado, el arte público coincide cada vez más con intervenciones en el paisaje urbano o extraurbano.⁴¹ La espiral que propone Brea deja el espacio para incluir el jardín urbano

contemporáneo, que estaría ubicado en el cuadrante Tierra/espacio público, cerca de *Land art*, *Earthworks* y Arquitectura del paisaje.

En el siguiente apartado intentaremos definir, a través de los aportes teóricos de Maderuelo y de Lecea, la relación entre paisaje, jardín y arte público.

EL PAISAJE EN EL ARTE

Maderuelo afirma que el paisaje no es ni naturaleza ni una realidad física en sí, sino es un constructo cultural.⁴² En efecto, en occidente el concepto de paisaje se ha construido paulatinamente a través de mapas y paisajes pictóricos que han permitido comprender las cualidades que convierten a un territorio en paisaje. En este sentido la pintura ha servido como “*escuela de la mirada*”. Para poder acceder al concepto de paisaje, se ha tenido que superar el rol utilitario del territorio para llegar a la observación placentera, a la delectación de los sentidos, como sucede cuando se aprecia una obra de arte. Es entonces la intencionalidad estética en la contemplación lo que transforma un lugar en paisaje.

La cultura del paisaje de un grupo humano se manifiesta, según Berque⁴³ a través de cuatro condiciones: el vocabulario en uso (deben existir términos relativos al paisaje), la capacidad de representación visual del territorio (a través de mapas o imágenes), la producción literaria que aborde el paisaje como tema, y por último, que existan ejemplos de jardines o parques diseñados con fines explícitamente estéticos.

El paisaje, de esta forma, es un concepto que tiene una historia. La reunión de las cuatro condiciones señaladas anteriormente, se dieron casi completamente en los romanos, pero este proceso se truncó con la Edad Media, cuando el arte se centró en la representación para contar las historias de personajes y hechos que ayudaran a consolidar la fe cristiana, sin hacer referencia a los lugares donde éstos se desarrollaban.

El desinterés por el paisaje comienza a revertirse al inicio del Renacimiento, cuando Giotto lo incorpora como fondo de sus historias. Estos fondos, luego de unos siglos de afianzamiento, se llegaron a convertir en géneros autónomos. A esto contribuye la Reforma protestante con su postura iconoclasta, que obliga a los pintores holandeses y flamencos a buscar otros temas: retratos, bodegones, paisajes. En los países católicos son los pintores venecianos junto a Poussin y Lorrain que van dando cada vez más importancia al fondo y menos a las historias.

El paisaje finalmente se torna protagonista en el Romanticismo, cuando la belleza se fundamenta en lo sublime (y ya no en la simetría o proporción, como en el renacimiento) para expresar la inquietante fuerza de los fenómenos naturales, apelando al sentido heroico, grandioso y sobrecogedor de la naturaleza. Paralelamente a lo sublime,

surge otra categoría, lo pintoresco, que apela en cambio a lo rústico y rural, motivos que enaltecen lo sencillo y humilde para presentar una visión bucólica y poetizada de la “tranquila vida campestre”⁴⁴.

Luego vienen los impresionistas, que salen al exterior para captar los cambios climáticos y atmosféricos según la hora del día o época del año. Ya no importa la representación de los accidentes geográficos si no más bien la plasmación de lo mutable.

Con los *ismos* y las vanguardias, el tema del paisaje y de la naturaleza se relega a favor de la máquina y el progreso, encarnados en el medio urbano. El paisaje queda desterrado del arte, como tema decorativo y de artistas aficionados. Solo los artistas interesados en la cultura oriental, como Noguchi, Klein y Cage mantienen un interés por el paisaje, que volverá a emerger en la siguiente generación, con el redimensionamiento de lo moderno.

Este proceso se da a partir de los años sesenta, cuando se revaloriza el paisaje como campo de acción artística que abre la posibilidad de actuar disolviendo los límites entre pintura, escultura y arquitectura, tomando los espacios abiertos y públicos como alternativa a los circuitos comerciales de las galerías. Del interés de trabajar directamente en el paisaje surge el *Land art*, con obras que son acciones o construcciones en que se aborda lo efímero, el proceso, el concepto, lo inconmensurable y la desmaterialización del arte. Estas obras pertenecen intrínsecamente al paisaje donde se realizan, no son transportables y quedan ligadas al lugar de manera indisoluble. Estas obras pueden ser consideradas ejemplos de obras *site specific*.

A diferencia de Krauss, para Maderuelo resulta claro que estos artistas, aunque con diferentes matices, se refieren a los monumentos megalíticos y a las teorías de lo pintoresco⁴⁵.

También según Ignasi de Lecea,⁴⁶ el *Land art* ha contribuido a que la naturaleza y el paisaje vuelvan a ser temas de arte, agregando además, la mirada, el tiempo y el recorrido como elementos fundamentales de la obra.

*“Las piedras que va recolocando Richard Long a lo largo de estos caminos son testigos de la presencia del artista en el lugar. Son testigos de una acción inmaterial, la acción de andar y de mirar. De esta manera el mirar se convierte en un acto artístico primordial, porque andando y mirando, se va tomando conciencia del mundo, se convierte en ese paisaje.”*⁴⁷

Es un paso más allá de la línea de lo sublime romántico, esencial en el desarrollo del arte contemporáneo.

Todo este bagaje de experiencias individuales y colectivas ha contribuido a construir, a través de los siglos, una visión “artificada” de la naturaleza. Lo que se ha construido es el concepto de “paisaje”, que podemos apreciar en los parajes donde reconocemos una colaboración equilibrada entre cultura y naturaleza.

JARDINES, PARQUES Y PAISAJES COMO ARTE

De acuerdo a Ignasi de Lecea, uno de los arquitectos responsables del programa de arte público en Barcelona en la etapa olímpica, el jardín urbano contemporáneo es una manifestación que se va acercando al arte gracias a la disolución de los límites entre los géneros artísticos.

En primer lugar, ya no es suficiente la definición tradicional que define el jardín como un espacio de acceso público, de dimensiones reducidas y donde prima lo vegetal pero no utilizable desde el punto de vista agrícola. Hoy, el jardín se plantea como la creación de nuevos paisajes y naturalezas en el corazón de la ciudad. Es decir, el jardín como una creación cultural del hombre que manipula la naturaleza. Este autor explica que es necesario redefinir los objetivos y funciones del jardín urbano contemporáneo, ya que en un contexto como el europeo donde no queda naturaleza no tocada por la cultura del trabajo, se espera que el jardín reconstruya la naturaleza, aunque esto sea solo un artificio.

Para comenzar, el paisaje es *“la extensión de terreno que se ve desde un lugar”*.⁴⁸ No se refiere al terreno que existe sino a la mirada que lo ve. Pero ésta es una mirada entrenada para contemplar por placer, para lo cual es necesario adquirir una distancia, establecer una ruptura con el territorio. En los campesinos del siglo XVI, que nacen, viven y trabajan en él, no se había dado esta ruptura. Esta se dio recién con el clasicismo, lo que abrió el camino al arte contemporáneo⁴⁹.

Según de Lecea, el pintor y arquitecto de jardines Le Notre, contemporáneo y coleccionista de Poussin, es el primero en reproducir los jardines del arte para transformarlos en el arte de los jardines. A la precisión cartesiana y compositiva de los jardines de su época diseñados para ser apreciados desde el palacio, Le Notre agrega la preocupación por la experiencia vivencial y dinámica del que recorre el jardín, apelando a efectos ópticos y juegos prospetticos para permitirle introducirse en una obra de arte real. Diseña jardines que ya no se oponen a la naturaleza exterior sino que la integra como un elemento más de la composición, al apropiarse de la distancia jugando con las perspectivas infinitas. Y es en este juego de sensaciones y no en la precisión racional donde de Lecea identifica los referentes para el nuevo jardín urbano.



Jardines de Versailles diseñados por Le Notre.

En el Romanticismo se cuaja el concepto moderno de paisaje. Los ingleses acomodados modelan los terrenos de sus propiedades imitando las vistas de los cuadros de Lorrain. Se establece así en Inglaterra y Francia una relación directa entre la pintura de paisaje y la jardinería, donde se contrata a los pintores para diseñar jardines.

Sucesivamente, durante las vanguardias, el afán de abstracción de los artistas relega la representación del paisaje a pintores aficionados. En cuanto a la arquitectura y el urbanismo, para el Movimiento Moderno el jardín no entraba en los planes de la construcción de la ciudad, tal como sucedió en el renacimiento. El jardín no era un elemento relevante más que como marco y acento de la arquitectura, verdadera protagonista. Sin embargo, en los años 50-60 del siglo XX, gracias a los artistas Isamu Noguchi y a Roberto Burle Marx, se abre una nueva visión del jardín urbano contemporáneo, reenganchándose con la tradición de los jardines anterior a las vanguardias. Noguchi, por ejemplo, hace una reinterpretación conceptual de los jardines japoneses, lejana a la interpretación formal de los jardines chinos que se hacía en occidente. Y ambos vuelven a la visión de Lorrain y Poussin, usando el paisaje, la topografía natural y los elementos vegetales y minerales en él presentes para configurar la obra, como hace un pintor con sus pinceles y colores. Burle Marx preconiza la perspectiva histórica como medio para comprender el pensamiento estético de cada época; así, su obra combina los preceptos de la modernidad y del Estilo Internacional, pero sin perder de vista los elementos válidos y estimulantes de la tradición propia, como plantas y cultura nativas, para lograr una nueva estética.



Izquierda: Jardines del Ministerio del Ejército, de Burle Marx. Derecha: Jardines de la Unesco, de Isamu Noguchi.

El paréntesis que abrieron las vanguardias y el movimiento moderno de alejar el arte de la naturaleza y del jardín, se cierra con el *Land art*, en que el sujeto, el lugar y la naturaleza se funden como soporte de la obra. Los artistas del *Land art* crean nuevas imágenes desde las que se logra una re-contextualización de los antiguos jardines en nuevos jardines urbanos contemporáneos, en línea con la naciente conciencia ecologista y de armonía con la naturaleza de los '70. Las obras en grandes extensiones naturales de Norteamérica serán el catalizador para la reconciliación de

las ciudades europeas con un tipo de jardín urbano que establece una nueva relación entre arte y naturaleza, entre la obra con la tierra y el suelo: se apoya o se sumerge, ya no se eleva y separa de ésta mediante un pedestal. La obra es para recorrerla, para vivirla, retomando la preocupación vivencial de Le Notre. El tiempo y el recorrido se convierten en fundamentales para percibir estos jardines en su plenitud. Ya no se puede hablar de obra como objeto, sino como paraje/sitio.

Esta tipo de obras no se centran en un objeto autosuficiente cuyo contenido icónico fue eliminado, si no que irán gradualmente entrando en una relación más significativa con el observador y con su contexto. Por eso, sus intereses y técnicas no son las del escultor tradicional, si no las del director ambiental, urbanista, arquitecto, ingeniero civil o antropólogo cultural. Se difuminan así las fronteras entre jardín de arte y arte del jardín.

“Los artistas norteamericanos del Land art y sus seguidores europeos crearán nuevas imágenes a partir de las cuales se produce una recontextualización de los antiguos jardines en nuevas ideas sobre el paraíso urbano contemporáneo, en la línea de armonía con la naturaleza que reclaman las visiones ecologistas que se van extendiendo en el mundo occidental.”⁵⁰

Desde los años '80 hay muchos ejemplos internacionales de jardines diseñados por artistas o en colaboración con arquitectos o paisajistas. Casos como el *Getty Central Garden* (Los Angeles, 1998) o *9 Spaces, 9 Trees* (1983, Seattle) de Robert Irwin, el *Dark Star Park* (Arlington, 1984) de Nancy Holt, el *Wave Field* (University of Michigan, 1995) de la artista y arquitecta Maya Lin, el *Natural/Cultural Landscape of Tampa* (1993-95) de Alan Sonfist y el *Parc de l'estació del Nord* (Barcelona, 1986-1991) de Beverly Pepper, van cimentando las experiencias artísticas del traslado de los preceptos del *Land art* al medio urbano. Esto se da en un contexto en el que paralelamente se está en la búsqueda de una redefinición del jardín urbano. De Lecea da cuenta del énfasis que puso el Gabinete de Proyectos Urbanos de la Cámara de Barcelona en la búsqueda de nuevos lenguajes para el jardín urbano contemporáneo, y que se traduce en algunos de los proyectos de mediados de los '90 de nuevos jardines urbanos en Barcelona⁵¹.



Parques diseñados por artistas (desde extremo izquierdo superior y en sentido horario): *History of Tampa Tapestry* (1993-1995) de A. Sonfist, *Parc de l'Estació del Nord* (1986-1991) de B. Pepper, *Wave Field* (1995) de M. Lin, *Dark Star Park* (1984) de N. Holt, *Getty Central Garden* (1994-1997) de R. Irwin,

A través de estas experiencias, se van cimentando algunos criterios relevantes para la definición del nuevo jardín urbano:

- La alteración de la topografía inicial (facilitada por los actuales medios técnicos)
- La reapropiación de la imagen de paisaje agrario para introducirla en la ciudad, cada vez más alejada de la producción agrícola
- La reasimilación del topiario y flores, como técnicas e instrumentos en la configuración del nuevo jardín
- La iluminación como condicionante y requisito del jardín urbano contemporáneo.

Topografía, pavimentación, vegetación y elementos de iluminación se estructuran a través de órdenes complementarios y yuxtapuestos, creando nuevas complejidades en las que se busca posibilitar experiencias espaciales, de recorridos y tiempo, de *fenómenos incontrolables*, que van más allá de ofrecer espacios verdes y superando la limitación de la artificialidad de la naturaleza construida.⁵²

Estas experiencias complejas se relacionan con la espacialidad, aspecto que trataremos en el siguiente apartado, y que nos ayudará a definir lo que llamaremos *arte espacializado*.

LA ESPACIALIDAD Y EL ARTE

La espacialidad es un concepto complejo y cuyo significado depende del campo disciplinar desde el que se le aborde. Revisaremos algunos de estos significados, que nos servirán para ir clarificando lo que entendemos aquí como espacialidad en el arte y arte espacializado.

El término espacialidad es usado en geografía para referirse:

“al conjunto de condiciones y prácticas de la vida individual y social que están ligadas a la posición relativa de los individuos y los grupos, unos con otros. Un postulado fundamental de la geografía es que estas posiciones relativas (o situaciones geográficas) determinan, probablemente o en parte, la forma y la intensidad de las interacciones sociales.”⁵³

La noción de espacio se basa en tres referencias: el espacio de localización, como espacio físico representado por coordenadas, el espacio tal como es percibido, organización sistémica centrada sobre la persona y el espacio heterogéneo conformado por la agregación de espacios individuales y sus interacciones en el tiempo. Estas nociones introducen conceptos como el espacio físico por un lado, así como la percepción del individuo, la interacción y el tiempo.⁵⁴ Es obvio que la espacialidad no es solo cuestión de dimensión, involucrando también a la percepción (pues hay criterios que varían de cultura a cultura) y al sistema de experiencias que puede articular.

Edward W. Soja amplía el modo de pensar la espacialidad, al integrar tres espacios a este concepto, que resultaría de los vínculos entre lo percibido (lo real y verdadero), lo concebido (lo imaginado y virtual) y lo vivido (la experiencia), generando un esquema dinámico de comprensión del espacio.⁵⁵

En música, en los años '70 se introdujo el término *spaciousness o spacial impression*, para definir la sensación que tiene el oyente de estar envuelto dentro de la música, de estar rodeado por ella, a diferencia de estar solo escuchándola⁵⁶. El término no se refiere a la música en sí, si no directamente a la experiencia del oyente al escucharla. Explicita la supremacía del aspecto vivencial sobre el objeto (música). La percepción de la ubicación y posición del cuerpo en el espacio, la dirección y la orientación son percepciones que están involucradas. Aquí se introduce otro concepto importante para elaborar nuestra definición, que es el aspecto vivencial y de la experiencia.

LA ESPACIALIDAD EN LOS JARDINES Y EN EL ARTE

El transitar es una experiencia cuyo concepto se ha ido desarrollando a través de los siglos en la arquitectura del paisaje. La espacialidad fue entrando en el diseño de los jardines desde que Le Notre trató a través

de sus diseños de generar experiencias vivenciales y perceptivas del que recorre el jardín⁵⁷. Las amplias perspectivas y desniveles en el terreno crean efectos ópticos que cambian según el punto de vista y generan espacios amplios y extendidos. El jardín deja de ser entonces una forma vegetal decorativa o una configuración de espacios fragmentados y escenográficos -como en el jardín italiano del renacimiento- para convertirse en lugar de experiencia, con la precisa voluntad de favorecer vivencias perceptivas y sensoriales.

Este mismo sentido es típico de los jardines-laberinto, donde se apela a la máxima implicación del paseante (ya no es pertinente hablar de observador) para, a través del recorrido y la experiencia del acierto-error, deducir y razonar el recorrido que lo llevará a la salida. Un ejemplo magnífico es el Laberinto de Horta, en Barcelona.

El jardín inglés de los siglos XVIII y XIX, por otro lado, introduce el concepto de *naturaleza natural*, aunque en realidad se apoya en un cuidadoso y sofisticado diseño. Son jardines de forma irregular ya que aprovechan los accidentes del terreno, dándosele libertad al paseante para deambular y descubrir los distintos espacios fragmentados. El contrapunto a lo natural se logra mediante elementos arquitectónicos clásicos y no mediante la manipulación de las formas vegetales.



Por último, es oportuno recordar la influencia del jardín Zen, sobre todo para el *Land art*. En el jardín zen predomina el espacio como vacío, pero un vacío distinto al sentido que le da occidente, pues se trata de un momento dialéctico que introduce a la experiencia mística y contemplativa, generadora de nuevos sentidos. La espacialidad se da por el cambio de escala entre los objetos reales y los que simboliza: las huellas del rastrillo en la arena como las olas del mar, las piedras como islas, remiten a un estado contemplativo y de reflexión. Jardines para recorrer y jardines para contemplar, donde el cambio de punto de vista es fundamental para posibilitar nuevas percepciones y lecturas del espacio. Son jardines esenciales, próximos a la estética minimalista.

Con estas referencias podemos ir delineando lo que entendemos por espacialidad en arte. Como en la música, no se refiere a lo que podemos aprehender a través de un solo sentido, como la vista. No es una contemplación pasiva de características como el tamaño, la escala, lo abierto o lo cerrado, sino que se refiere también a una experiencia del espacio y a su percepción. No es casual que, desde los minimalistas, algunos artistas como Smithson, Morris, Serra, etc. cuyas obras han contribuido desde los años '60 a consolidar el concepto de espacialidad en el arte, fueron fuertemente influenciados por las teorías de la fenomenología de la percepción de Merlau-Ponty⁵⁸. Cuando la escultura

se va convirtiendo en lugar, se apela a una experiencia vivencial mucho más amplia que la que suele dar un objeto. Merleau-Ponty postula que el cuerpo tiene una intencionalidad que hace que no *esté* en un espacio sino que lo *habite*:

“El sistema de experiencia... lo vivo desde un determinado punto de vista; yo no soy el espectador sino que estoy implicado, y es mi compromiso con un punto de vista lo que posibilita la finitud de mi percepción y su apertura al universo entero como horizonte de cada percepción.”⁵⁹

Esta apertura al universo es tratada por Heidegger⁶⁰ como la dinámica entre el espacio y el *hacer espacio*. El *hacer espacio* resulta de las obras que se definen por la relación con el espacio indistinto que esta fuera de ellas, las cuales implican la belleza indeterminada porque requieren de la interacción con el espectador o posibilitan múltiples lecturas y, por lo tanto, son abiertas a diferentes resultados o efectos⁶¹.

La espacialidad nos confronta con nuestra fisicidad, con aspectos como la orientación, la situación, el distanciamiento, pero sobre todo, la experiencia de la espacialidad implica también un transitar, es decir, movimiento en el tiempo y el espacio.

“En el acto de moverse, el espacio y sus atributos son directamente experimentados. Una persona inmóvil tendrá dificultad en dominar incluso ideas primitivas sobre el espacio abstracto, ya que estas ideas se desarrollan en el movimiento –en la experiencia directa del espacio a través del movimiento.”⁶²

ESPACIALIDAD RURAL Y ESPACIALIDAD URBANA

La espacialidad se refiere entonces no solo al espacio físico si no y sobre todo a la experiencia de la percepción de ese espacio. Son fundamentales para generar esta experiencia el movimiento, el pensar, el mirar, como medios para comprender el espacio. Es una experiencia compleja pues incluye aspectos de percepción y está involucrada la subjetividad de la persona, pues la espacialidad es básicamente una experiencia personal. Pero también depende de cada grupo social. Según Pumain, *“Cada sociedad organiza su territorio según una espacialidad propia. La espacialidad es analizada según el funcionamiento del territorio: apropiación, hábitat, circulación, explotación o producción y administración o gestión.”⁶³*

Así, las dimensiones, el espaciamento, las densidades y las formas o configuraciones varían de una sociedad a otra. Por lo tanto es evidente que sociedades urbanas y rurales tienen una espacialidad distinta y que la percepción de la espacialidad en estos medios es también distinta. Soja elabora su concepto de *thirdspace* (o tercera perspectiva) aplicado al espacio urbano, como una manera de poder

abarcando su complejidad y que posibilita reconocerlo como un proceso dinámico de construcción social y espacial. *“En esta alternativa o “tercera” perspectiva, la especificidad espacial del urbanismo es investigada como un espacio totalmente vivido, simultáneamente verdadero e imaginado, real y virtual, lugar de experiencia y acción individual y colectiva.”*⁶⁴

La interconexión entre los espacios percibidos, concebidos y vividos abarca tanta complejidad que un conocimiento completo o perfecto de éste es imposible. También será distinto el impacto de una obra espacializada en uno u otro contexto.

Como hemos visto, los jardines urbanos contemporáneos se están convirtiendo en una de las formas de arte en el espacio público urbano. Por un lado, el jardín pretende traer algo de naturaleza y ruralidad a las ciudades.⁶⁵ Por otro lado, el rechazo a las condiciones de vida que impone el entorno urbano, que supone el traslado de la actuación artística al territorio rural y que se traduce en las operaciones en el territorio denominadas *Land art*, establecen las bases conceptuales y metodológicas para un arte público que supere a un arte descontextualizado.⁶⁶ Pero ¿cuáles son los puntos de encuentro entre el jardín urbano contemporáneo y el *Land art*? Si siguiendo a Remesar, el *Land art* introdujo la posibilidad de trabajar con nuevos materiales y técnicas, incluido el mismo territorio, y si el territorio es la materia prima sobre la que debe operar el arte público, *“es lógico reconocer aquí la continuidad genética entre Land art y lo que proponemos como arte público.”* El trabajo de muchos *Land artists* se convierte en fundamento para el desarrollo del arte público posterior.

Y es que algunos conceptos fundantes del *Land art* han preparado el terreno para que sea lícito o posible considerar como arte a ciertas corrientes del jardín, ya que han legitimado nociones como el trabajar con el territorio, la desmaterialización del objeto artístico y su transformación en un lugar, la obra como paisaje, los aspectos vivenciales y perceptivos de la obra, la relación obra-lugar-espectador en que están involucrados el tiempo, el recorrido, el pensamiento y la mirada estética. Esto ha supuesto que en una operación de regreso del éxodo hacia parajes remotos, los artistas hayan traído y adaptado al medio urbano conceptos y prácticas del *Land art* desde sus originarios medios rurales. Y tal vez el jardín, como pequeño territorio “ruralizado” o “natural”⁶⁷ dentro del espacio urbano, es un terreno fértil para recibir e integrar los fundamentos que el *Land art* establece desde sus prácticas en la ruralidad. Esta operación no es sencilla ni automática, pues los escenarios urbanos y rurales son diferentes o incluso opuestos. Intentaremos identificar las diferencias entre la espacialidad rural y la urbana, y las distintas condiciones en las que se desenvuelven las obras hechas como meras operaciones artísticas en remotos parajes y obras que se deben adaptar a otro tipo de condicionantes como las que impone el medio urbano. Es necesario considerar estas particularidades si no se quieren generar obras descontextualizadas y sin relación al entorno en el que actúan.



Espacialidad Urbana



Espacialidad Rural

Organización/propiedades del territorio

- Preponderancia de lo construido sobre lo natural
- Territorios fragmentados
- Dimensiones y espaciamientos reducidos o moderados

- Preponderancia de lo natural sobre lo construido
- Territorios continuos o unitarios
- Dimensiones y espaciamientos amplios

Incidencia del hombre en la organización del espacio / territorio

- Alta densidad poblacional
- Alta actividad humana
- Lógica de funcionamiento y organización propias de lo humano
- Configuraciones organizadas en base a actividades productivas y de servicios
- Redes de circulación altamente desarrolladas
- Temporalidad / horarios regidos por actividades humanas (trabajo, ocio, etc)

- Baja o nula densidad poblacional
- Baja o nula actividad humana
- Lógica de funcionamiento y organización espacial no/poco determinadas por la actividad humana
- Configuraciones naturales / organizadas en base a actividades productivas agrícolas
- Redes de circulación incipientes o nulas
- Temporalidad regida por ciclos naturales (días, estaciones etc)

Percepción espacial del territorio

- Percepción de espacios propios y circundantes (relaciones con la propia corporeidad; relaciones con los objetos y con los demás)
- Orientación organizada en base a sistemas de señalización y información
- Perspectivas y visualidad finitas organizadas básicamente en forma lineal. Poca o nula posibilidad de apreciar el horizonte.
- Se establecen relaciones entre las personas y con los objetos del entorno
- Favorece estados de atención

- Percepción de espacios circundantes y remotos (relaciones con objetos y con los demás; distribución espacial, apreciación de distancias, trayectorias, velocidades, representación espacial)¹
- Orientación organizada en base a puntos de referencia y elementos naturales
- Perspectivas y visualidad infinitas y abiertas. Posibilidad de apreciar el horizonte.
- Se establecen relaciones con los objetos del entorno
- Favorece estados de contemplación

¹ Romero Cerezo, Cipriano. La espacialidad. Didáctica de la expresión corporal. Universidad de Granada. Archivo PDF

DEFINIENDO EL ARTE ESPACIALIZADO

Para comprender lo que en esta investigación llamamos *arte espacializado*, es indispensable, además del análisis del concepto de espacialidad, la revisión de algunos momentos del arte moderno y posmoderno, en los que se establecen aquellos conceptos y prácticas que terminan con la desmaterialización del objeto artístico.

Antecedentes

a) *El aspecto conceptual*. Para que en el arte la espacialidad se consolide, primero se ha tenido que liberar de la supremacía del objeto artístico. Tanto la histórica y crítica de arte Lucy Lippard⁶⁸ como el filósofo Arthur Danto⁶⁹ convienen en nombrar a Duchamp en 1917 como el precursor de la desmaterialización del objeto artístico. Duchamp sienta las bases de lo que será el arte conceptual, verdadero inicio de la desmaterialización del objeto artístico. La operación de sacar de su contexto a objetos cotidianos para elevarlos a categoría de obra de arte, recalca la preponderancia de la intención artística (de poner en valor un objeto como arte) a la vez que desmitifica el valor estético del objeto en sí (como lo que lo convierte en arte).

b) *La pluralidad de lenguajes, técnicas y medios*. Este cambio de paradigma permite que a finales de los años sesenta se hagan ya comunes prácticas artísticas que desbordan los límites entre las disciplinas artísticas tradicionales, desmaterializándose en acciones, construcciones efímeras, ocupaciones del espacio, palabras, ideas, fotografías, procesos, proyecciones, a las que se ha llamado Arte Conceptual, *“un arte que valora los procesos más que los resultados.”*⁷⁰

c) *La crítica al sistema del arte*. Lippard habla del arte conceptual como *“el intento de un pequeño grupo de artistas de escapar del síndrome del marco y el pedestal.”*⁷¹ El arte conceptual, en sus vertientes de arte como idea y arte como acción, tenía una raíz de crítica político-social y de movimiento activista que se rebelaba al *establishment* cultural y artístico, responsable de la mercantilización del arte a través del sistema de galerías y museos. Buscaba una manera alternativa de liberar al arte de la avaricia de la clase que todo lo compra y todo lo controla.

*“Los artistas que tratan de hacer arte no objetual están dando una solución drástica a la cuestión de que los artistas sean comprados y vendidos tan fácilmente junto con su arte [...]. Las personas que compran una obra de arte que no pueden colgar o tener en su jardín no tienen tanto interés por la posesión. Son patrones más que coleccionistas.”*⁷²

Aunque esta afirmación de 1969 haya resultado utópica como la misma autora reconoce, este era el contexto en el que surgen dos géneros artísticos ligados intrínsecamente al paisaje: el *Land art* y el *Earth art*.

d) *Relación con el contexto*. Es aquí donde encontramos las primeras obras que en este trabajo llamaremos *arte espacializado*. A

diferencia de las obras conceptuales o minimalistas, cuya preponderancia de la idea sobre la forma termina por disolver el objeto artístico, (pero también las convierte en obras autosuficientes e independientes de su contexto físico), el *Land art* y los *earthworks* están intrínsecamente ligados al territorio, tienen su razón de ser en la relación con el contexto.

Arte espacializado

Intentando definir el arte espacializado, decimos que se trata de obras que superando los tradicionales géneros artísticos, traspasan los límites físicos de objetos cerrados en sí mismos para expandirse en el espacio de un territorio o paisaje dado. No es una cuestión de medidas y proporciones, si no más bien de la capacidad de estas obras de romper y traspasar esa frontera objetual que las independiza y las hace autosuficientes con respecto a su contexto.

El énfasis ya no está puesto en el objeto ni en la delectación estética que éste puede ofrecer, sino en los contenidos que transmite y en la experiencia perceptiva que la obra puede estimular. El arte espacializado adquiere su corporeidad y materialización en el mismo paisaje o contexto que sirve como fondo a la tradicional escultura objetual. Esta definición admite tanto obras en las que es difícil diferenciar lo que es forma y lo que es fondo, como también obras con cierta conformación objetual pero cuyo *centro significativo* no se halla al interior de ellas mismas si no en la relación que establecen con su entorno, con el espacio indeterminado que está fuera de ellas, en lo que sucede “fuera del marco”, como diría Lippard.

Esta apertura de la obra hacia el espacio y territorio que queda fuera de ella, permite considerar el contexto como un conjunto con características físicas determinadas, pero también con un bagaje histórico, cultural, de tradiciones y técnicas, diferente en cada lugar.

En este sentido, una característica primordial del arte espacializado es su condición de *site specific*, de pertenencia al sitio específico que hace que la obra no pueda ser separada de su entorno espacial sin dejar de lesionar su significación.

La obra como experiencia. Se puede decir que estas obras son indeterminadas y abiertas a diferentes resultados, porque lejos de imponer un objeto cerrado e impermeable a los aportes externos, requieren de la interacción con el espectador ofreciendo una múltiple posibilidad de lecturas.

La obra como apertura de espacios de interpretación. Son obras que dan la posibilidad a cada uno de construir sus propios espacios de interpretación, pues el arte espacializado no tiene la función de imponer un significado, sino de ser la marca en el espacio que permite crear significados. Y esto supone un pensamiento. Por esto Derridá prefiere hablar de artes espaciales en lugar de artes visuales, porque considera que el espacio no está sometido a la mirada (que es reductiva) sino

relacionado con el pensamiento. Se refiere al pensamiento como un “*estar interpretando*” y al arte espacial como pensamiento, “*como algo que produce sentido sin pertenecer al orden del sentido, que excede al discurso filosófico.*”⁷³ En este sentido, las obras del *Land* y *Earth art* son obras espacializadas así como también las que, posteriores a estos movimientos, trasladan a las ciudades la experiencia de abrir estos espacios de interpretación adecuándolos a los condicionantes y límites de la escala urbana.

La finalidad de la obra. En el contexto urbano, la preponderancia del concepto sobre la forma, junto a la apertura al contexto, a la experiencia y a la interpretación, han abierto el camino hacia un arte que pretende ser útil socialmente y con objetivos precisos, sensibilizando sobre temas de identidad, respondiendo a problemas de la comunidad, actuando en la recuperación de espacios degradados, generando procesos participativos, respetando criterios de sostenibilidad.

La interdisciplinariedad y la indefinición formal. El arte espacializado no tiene una forma definida, ni está regido por disciplinas ni técnicas determinadas: pueden ser también diseños de espacios, obras paisajistas y jardines urbanos, vistos como la evolución contemporánea de un arte eminentemente público y urbano.⁷⁴ En este sentido resaltan los aspectos dinámicos e interactivos de la obra, abierta a la comunidad y sus necesidades.

CRITERIOS Y PRÁCTICAS DEL ARTE PÚBLICO DESDE 1980. ALGUNOS CASOS EMBLEMÁTICOS

Hemos visto cómo el *Land art* y prácticas similares han podido introducirse al medio urbano a través de algunos proyectos de jardines urbanos contemporáneos. Esta experiencia no ha sido ajena a la ciudad de Barcelona dentro de su amplio historial de inclusión de arte público, sobre todo desde los años ochenta cuando se restaura la democracia.

Sin adentrarnos en un estudio de la transformación urbanística de Barcelona, es importante en este trabajo aproximarnos ahora a la problemática inherente al arte público a través de la experiencia barcelonesa, en cuanto ejemplo de inclusión e impulso del arte público desde la gestión edil. En Barcelona esto se dio con una fuerza difícilmente igualada y con objetivos que rebasaban la voluntad conmemorativa o la decoración de la ciudad, contribuyendo así a delinear el rol del arte público.

También veremos, más adelante en este apartado, cómo es abordada la problemática del arte público por los artistas. Presentaremos algunos casos de artistas que desde fines de los sesenta han desarrollado buena parte de su carrera artística dentro del ámbito

del arte público, ayudando a construir su definición través de estas experiencias e incluso mediante la formulación teórica.

La producción de estos artistas se orienta hacia el arte espacializado. Veremos a través de estos casos las distintas maneras en que se ha resuelto la convivencia entre los condicionantes del espacio público con las características del arte espacializado.

LA EXPERIENCIA DE BARCELONA

Desde el inicio de los años ochenta, Barcelona se embarcó en un proceso de regeneración y transformación urbanística de la ciudad a través de un gran número de proyectos de distintas escalas, en un arco temporal que se extiende más allá de dos décadas. Las etapas más determinantes de este proceso suelen consignarse como las del retorno a la democracia de inicios de los '80, con intervenciones puntuales de diseño arquitectónico de espacios públicos, y el período de las obras emprendidas con miras a los Juegos Olímpicos de 1992, para lo que se realizaron operaciones urbanísticas complejas (período que no culmina con los juegos, prolongándose a una etapa post olímpica).

Pero la transformación de Barcelona no se agota ahí. Años más tarde se aprovecha de otro evento, el Fórum de las Culturas 2004, para reimpulsar la redefinición y transformación de ciertas zonas del frente litoral como la zona Fórum.

Principalmente en las dos primeras etapas, la escultura pública tuvo un papel importante y se le incluyó intensivamente como medio de dignificar espacios degradados u otorgar prestigio cultural a las nuevas intervenciones. Lo que empezó a suceder en Barcelona a nivel urbanístico se inserta dentro de una transformación más amplia, política, social, cultural, en un contexto general que es indisociable de la regeneración urbana en sí.

En el primer período, de intervenciones puntuales y *urbanismo cualitativo*⁷⁵ los objetivos fueron remediar el urbanismo de los cuarenta años anteriores,⁷⁶ creando y regenerando espacios públicos donde se presentara la oportunidad, esponjando el centro y monumentalizando la periferia, basándose en criterios de oportunidad y de urgencia, limitados por bajos presupuestos pero apostando por proyectos de gran calidad arquitectónica para solucionar exigencias puntuales.⁷⁷ Esta política llevó a crear o regenerar muchos parques, jardines, paseos y plazas, todos ellos espacios privilegiados para el arte público.

En cuanto a éste, se instalan obras de artistas reconocidos como J. Miró (*Mujer y pájaro*), A. Tápies (*Homenaje a Picasso*), J. Brossa (*Poema visual transitable en tres tiempos*), E. Chillida (*Topos, Elogio del agua*), X. Corberó (*Homenaje al Mediterráneo*), J. Plensa (*Escollera*), y del plano internacional participan artistas como E. Kelly (*Tótem*), A. Caro (*Alto Rhapsody*), R. Serra (*El muro*), B. Hunt (*Ritos de primavera*). Estas obras se distribuyen entre los distintos barrios donde se implementan

intervenciones urbanísticas para mejorarlos y para darle continuidad a la trama urbana.



En el período del urbanismo estratégico,⁷⁸ desde la designación de Barcelona como sede de las olimpiadas de 1992, se reorientaron los objetivos y las estrategias para dotar y acondicionar la ciudad con infraestructura acorde a este gran evento internacional, a la vez que imprimirle a la ciudad un prestigio y proyección internacional.

“La experiencia de Barcelona experimenta un cambio de escala, de la pequeña actuación a la gran intervención; también una evolución del proyecto simple monográfico -una plaza, un parque, una escuela- al proyecto complejo -un conjunto de calle, edificio y zona verde con gestión integrada-; del proyecto público al “partnership” (cooperación), asegurando el compromiso de la iniciativa privada en operaciones de claro alcance general o público.”⁷⁹

Con el fin de alcanzar esta dimensión internacional, se opta por arquitectos de renombre local e internacional para remodelar o construir infraestructuras, abrir la ciudad al mar y mejorar la imagen de la ciudad. En los años posteriores a los Juegos Olímpicos se hacen grandes obras relacionadas con la cultura, proyectadas por grandes arquitectos, como el MACBA (1995) de R. Meier, El CCCB, el Teatre Nacional de Catalunya (1996) de R. Bofill, el Auditori, de R. Moneo y la reconstrucción del Gran Teatre del Liceu, dirigido por I. de Solá-Morales.



El arte público se implementa con una gran intensidad (en la etapa olímpica la ciudad se enriquece con más de cincuenta esculturas, y en una década –desde inicios de los 80- con más de cien esculturas, un tercio del arte público que presenta hoy). En coincidencia con el objetivo de obtener prestigio internacional, se incluye a consagrados artistas locales, como los catalanes J. Miró, A. Tápies, J. Brossa; los españoles E. Chillida, F. López Hernández, a reconocidos artistas jóvenes catalanes y a grandes firmas del arte internacional, como C. Oldenburg, R. Lichtenstein, J. Turrell, R. Horn, B. Pepper.⁸⁰

Luego de la etapa post-olímpica, *“el ritmo y la euforia de los últimos ‘80 y primeros ‘90 -tanto a nivel del desarrollo económico como cultural- se ralentiza”*⁸¹

La economía global, el mercado común europeo y las nuevas tecnologías obligan a replantear la lógica de la ciudad, redimensionándola e implementando las infraestructuras acordes a estos nuevos contextos.

Las obras de este período responden a objetivos a dos escalas: la escala urbana y la metropolitana. A escala urbana, dentro de Barcelona, los objetivos son terminar algunas obras de las nuevas centralidades, la redefinición del viario, y abrir nuevos ejes y centralidades.

Dentro de este marco se dan operaciones como la urbanización de la zona Fórum, que completa el frente litoral de Barcelona ampliándolo hacia el Besós, relanzando Diagonal-Mar, con edificios residenciales y un gran parque que recalifica una zona de baja calidad.⁸² También se llevan a cabo operaciones como el 22@ en el antiguo barrio del Poble Nou, en el que se desarticula su tejido urbano industrial obsoleto para convertirlo en la zona de concentración de las empresas de las nuevas tecnologías de la información y comunicación.

En la escala Metropolitana, el segundo objetivo, y tal vez el de más envergadura, es acondicionar Barcelona como centro de la Región Metropolitana. Ésta se compone de una red de ciudades dispuestas en ocho ejes radiales, actualizando y creando entre ellas y con Europa nuevas y fluidas redes de conectividad y comunicación, acordes a la economía de servicios y con las nuevas dimensiones de la logística de intercambio y movilidad de mercancías y de personas⁸³.

Dentro de este contexto se enmarcan la ampliación del aeropuerto, la extensión del puerto, prolongación de las líneas de metro, implementación del Ave y tranvías y una plataforma logística que las enlaza en el Plan del delta del Llobregat.

Con obras de tal envergadura, de una escala que ya no es la de la escala humana, parece que el arte público pierde fuerza, tal vez opacado por el estallido de la cultura de masas. En todo caso, se lee una intención de continuidad en la inclusión de obras de artistas locales como Bortolozzi, Alfaro, Oteiza, Llimós, e internacionales como Weiner y Finlay.⁸⁴



BARCELONA: CRITERIOS Y NO REGLAMENTOS

En las etapas iniciales, las intervenciones urbanísticas y el arte público que las acompañaba no estaban regidas por un programa constituido, basándose más bien en criterios amplios que orientaban las acciones a tomar para resolver problemas concretos. La implementación de estos criterios en los proyectos fue construyendo un conjunto de conceptos y metodologías probadas y experimentadas en la práctica. La intensidad, calidad, continuidad y concentración en el tiempo de las intervenciones, así como sus resultados, han hecho de la experiencia de Barcelona un paradigma a seguir.

Se considera la operación de la transformación urbanística de Barcelona como una experiencia exitosa, por lo que muchas ciudades, sobre todo en Latinoamérica, han activado procesos de regeneración basando sus estrategias en lo que se ha llamado el “*Modelo Barcelona*”, básicamente un compendio armado para la exportación, porque como dice Capel respecto a lo sucedido en Barcelona, no hay modelos, lo que hay son enseñanzas útiles.

“No hay modelos generales. Por tanto, el de Barcelona no sirve fuera de esta ciudad. Lo que pondría en cuestión los esfuerzos que en el mercado mundial, y especialmente iberoamericano, realizan especialistas y gestores barceloneses que presentan la experiencia de esta ciudad como un modelo cuyas actuaciones urbanísticas y formas de gestión pueden ser copiadas en otros lugares.”⁸⁵

Siempre según Capel, la enseñanza o conclusión que nos deja Barcelona es que hay que huir de las recetas y “*partir siempre de la propia realidad, de los problemas que están planteados, y tratar de darles respuesta inmediata.*”⁸⁶

De manera general, los lineamientos de renovación de los espacios públicos fueron⁸⁷:

- a) Proponer intervenciones que reubicaran a la persona y sus necesidades como objetivo principal, tanto social como culturalmente.
- b) Crear una continuidad estilística a partir de la tradición histórica de la ciudad.
- c) Relacionar la obra con el entorno arquitectónico y funcional donde se insertaba.
- d) Priorizar los criterios de calidad: énfasis en el diseño, valores estéticos, convergencia entre la innovación y la tradición.

En la práctica, tales ideas se tradujeron en:

- Creación de nuevos espacios públicos (esponjamiento).
- Recuperación de espacios en desuso.
- Recalificación de espacios degradados.
- Revitalización de los barrios periféricos.

- Dignificar los nuevos espacios y facilitar la identificación y apropiación de estos por la gente a través de la escultura pública.
- Proyecto de humanizar los barrios.
- Diseños de espacios multifuncionales.

Como marco de acción:

- Gran consenso institucional (político, profesional y social).
- Inclusión regulada de capitales privados (apalancamiento).
- Trabajo conjunto entre urbanistas, arquitectos, artistas.

A grandes rasgos, los criterios que se adoptaron para la inclusión de arte público en Barcelona fueron:⁸⁸

- a) Dotar los espacios urbanos con arte público.
- b) Acercar el arte a las personas a través de la identificación del ciudadano con la obra.
 - Optar por esculturas que respondan a parámetros más artísticos que conmemorativos.
 - Dotar a la ciudad de una colección de escultura pública, incluyéndola como elemento significativo en las renovaciones de espacios públicos.
 - Crear un diálogo entre las esculturas y su emplazamiento: escultura vinculada estrechamente a su entorno.
 - Respetar la historia de la ciudad y servir para su modernización: Las obras deben reflejar el pasado y a la vez ser símbolo de modernidad, planteando un cambio en la ciudad.
 - Recuperar e innovar: poner en valor la tradición artística local rescatando el patrimonio escultórico existente en la colección municipal y proyectarse al futuro con nuevas obras, apostando por la calidad y vanguardia de las obras comisionadas, estableciendo las nuevas maneras de entender la escultura pública.
 - Asegurar la heterogeneidad de las obras en el espacio público, comisionándolas a una gran cantidad de artistas de distintas generaciones, tendencias artísticas, procedencias, sean emergentes o famosos.

BARCELONA: LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y ESPACIO PÚBLICO

Los criterios aplicados en el proceso de regeneración de Barcelona son importantes para la redefinición de lo que debe ser el arte público, porque le da valor no en base a aspectos conmemorativos o decorativos, si no como un elemento vital del conjunto urbano y con la función

específica de convertirse en elemento que referencia y que da un valor agregado al espacio público, permitiendo establecer vínculos entre la gente y los lugares regenerados.

En este sentido, es de destacar la exposición *Configuraciones Urbanas*,⁸⁹ patrocinada por la Olimpiada Cultural, que paralela a las olimpiadas deportivas, va a potenciar aspectos artísticos y culturales. La exposición, integrada por ocho esculturas, fue inaugurada el 21 de Julio de 1992, días antes del inicio de los Juegos Olímpicos. Gracias a su comisaria Gloria Moure, esta exposición inicialmente planteada como temporal, se transformó en una operación de dotación de escultura permanente en el espacio público.

Los criterios fueron los de incluir a escultores básicamente europeos y de vanguardia y de disponer las obras a lo largo de dos barrios antiguos, cercanos a la Villa Olímpica y tal vez no suficientemente “monumentalizados”, como La Ribera y la Barceloneta. Dentro de estas zonas, los artistas junto a la comisaria eligieron los emplazamientos más idóneos para las obras, en una disposición que puede generar un recorrido a pié bastante lineal y que aquí ordenamos en dirección de monte a mar. Las obras incluidas fueron:

En la Ribera:

Deuce Coop, de James Turrell, en el Cuartel de Sant Agustí.

Born, de Jaume Plensa, en el Paseo del Born.

Sin título (Cuatro cuñas), de Ulrich Rückriem, en Pla de Palau.

En la Barceloneta:

La Rosa de los Vientos de Lothar Baumgarten, en la Plaza Pau Vila.

Crescendo appare, de Mario Merz, en el Moll de la Barceloneta.

Balanza romana, de Jannis Kounellis, en Andrea Doria, 32.

Una habitación donde siempre llueve, Juan Muñoz, en Plaza del Mar.

Estrella herida, de Rebecca Horn, en el Paseo Marítimo de la Barceloneta.



Desde los años 2000, y como muestra de la importancia de las obras de gran movilidad a las que se orientan las intervenciones urbanísticas, son significativas del arte público de este período las obras que se adaptan a estas nuevas necesidades, como las intervenciones de tipo instalación en las estaciones del metro.⁹⁰

Ejemplos como la obra de prolongación de la Línea 3, (2001-2008) que hoy presenta cinco estaciones consecutivas intervenidas artísticamente, generando un conjunto de arte público que puede ser recorrido: *Mundets*, en Mundet, *Vía Láctea* en Valldaura, *Tiro al mundo con mar de fondo*, en Canyelles o recientemente *Viage global, viaje local, viaje personal*, en Roquetes, *Metamemoria* y *Voluntat i perseveranca* en Tinitat Nova;

El conjunto de la Línea 11, (2003) de cinco estaciones y que se inicia en la estación de enlace Trinitat Nova, ya descrita: *Escrito al agua*, en estación Casa de l'Aigua, *i[&]Territori / Participació*, en Torre Baró/Valbona, *Jardí de Llum*, en Ciutat Meridiana.

Otras líneas tienen instalaciones en estaciones puntuales, como *Bon Viatge* (2004) en la estación El Maresme-Fórum, de la Línea 4, o *Meeting Point* (2009), en la estación Provenza de la FFGC.



ARTE ESPACIALIZADO EN BARCELONA

Pero dentro del contexto positivo que es Barcelona para el arte público (que no por eso está libre de problemas y contradicciones), de Lecea hace notar que la conformación del paisaje urbano contemporáneo le es hostil. Y es que resulta muy difícil para el arte público contemporáneo lidiar y salir airoso de la confrontación con el tráfico y con el impacto omnipresente de la publicidad comercial.

“Afrontar hoy un proyecto de escultura pública significa entender que la batalla está en otro terreno, que la escultura urbana no puede ya competir en la dimensión y en el impacto de la forma con la ciudad de los anuncios y los coches”^{.91}.

Ante cierto repliegue del arte público, el mobiliario ha tendido a asumir características netamente escultóricas más allá de su estricta funcionalidad, ocupando roles de ornato tradicionalmente satisfechos por el arte.

Los artistas formulan estrategias para lidiar con esto, como creando monumentos sin referencia, lo que se llama escultura y ya no estatua. Otra estrategia es la desmaterialización del objeto artístico, (lo que podríamos llamar arte espacializado) que aparentemente desaparece del espacio público como objeto pero que se manifiesta expandiéndose en su espacio, ya sea a través de pavimentaciones, mensajes sutiles y casi ocultos, murales, y jardines.⁹²

Es de notar que a través de esta estrategia, la escultura pública rehúye la verticalidad propia del monumento (que lo confrontaría inevitablemente con un anuncio publicitario en el fondo del paisaje urbano) para optar por la horizontalidad e incluso insertándose en el suelo como medida extrema. En Barcelona, ejemplos como *La Rosa dels vents* y *Crescendo appare* (1992) son parte de esta tendencia. También podemos citar la *Plaza dels Campions* (1992) diseñada por Martorell, Bohigas y Mackay, *Conjunto Homenaje a Joan Brossa* (2000) de Barrera y De la Calzada, el *Pavimento Miró* (1976) de Miró, *Dell' arte* (1990) de

Plensa, *Meeting point* (2009) de Benito y Marí, la *Línea de la Verneda* (1999) de F. Torres, y la *Rambla de la Mina*, ya concluida, con 450 m. de pavimento.



Hay otros casos en que sin tener que empotrarse en el suelo, para hacerse visibles mantienen una marcada horizontalidad, siendo obras de menos altura que la escala humana. Ejemplos como: *Meridiá*, de Nemo, *Barcino* de Brossa, *Born* (1992) de Plensa, la *Línea de la Verneda* (1999) de F. Torres, *El orden actual* (1999), de I. Hamilton Finlay.



Otra estrategia es tomar la misma verticalidad de los anuncios publicitarios, pero materializándose al abrigo de paredes medianeras o fachadas de edificios que se han aprovechado para hacer *trompe l'oeils*, relieves o murales. Casos como la *Mitgera Pádua-Mitre*, de Y. Conde, el *Mural de Vallcarca*, de Barjau y Poblet, los *Balcones de Barcelona*, obra de Cité de la Création, *Arte*, del Colectivo Almorrana, *Art poética i poema visual*, de Junoi y Brossa, o el mural *Barcelona 1998* de Chillida junto al MACBA. O incluso otras estrategias como apropiarse de la horizontalidad del techo, como la obra *Pasaje cobrizo* (2004) de Cristina Iglesias, en el Centro de Convenciones del Fórum.⁹³



Y estas estrategias también suponen actuar con el territorio, el terreno como material de trabajo. Y acá nos enlazamos con el discurso que iniciamos en el apartado de los jardines como arte.

Un caso emblemático de este actuar con el territorio es la obra del *Parc de l'Estació del Nord* (1986-1991) de Beverly Pepper, en el que se da el traslado de preceptos del *Land art* al medio urbano.

Este proyecto, realizado en colaboración los arquitectos A. Arriola y C. Fiol, se organiza través de dos elementos importantes que articulan espacialmente el parque: *Cielo caído* y *Espiral arbolada*. Éstos se encuentran en medio de un paisaje organizado como un altorrelieve, con lomas que separan el parque del contexto urbano circundante y que permiten un recorrido variado, desencadenando múltiples experiencias perceptivas del espacio por los continuos cambios de punto de vista.

Pero además, la artista ha diseñado los elementos de mobiliario, como las bancas y farolas. Todo el conjunto forma un paisaje artificial donde la escultura se ha disuelto, asumiendo que la obra ya no es un objeto sino un lugar, el parque. Se llega así a una fusión entre escultura y paisaje, mobiliario y diseño, diluyéndose las fronteras disciplinares y acercándose, como dice de Lecea, a que la artista trabaje con las técnicas del urbanista, arquitecto, ingeniero o antropólogo cultural⁹⁴. Estas prácticas, que implican disolución de fronteras artísticas y disciplinares, influirán definitivamente en los nuevos lenguajes del jardín urbano contemporáneo.



Parc de l'Estació del Nord. Espiral Arbolada, Ciel caigut, luminaria, mobiliario y conjunto.

Esta experiencia, de obra en el territorio urbano, así como otras operadas en Barcelona donde se plantea la búsqueda de nuevos lenguajes para el jardín urbano⁹⁵, son

“Actitudes paralelas en el tiempo, y en este ámbito antimonumental y desmaterializador, se encajan en la tradición de los Earthworks y de la cultura del Land Art norteamericano y se inclinan a la monumentalización del propio lugar como tal, a asumir un nuevo concepto del jardín urbano contemporáneo que abandona la concepción

*del jardinero artesano para entrar de nuevo, y por la puerta grande, en el campo del arte.*⁹⁶

Otros ejemplos de este tipo de parques o jardines en Barcelona son el *Fossar de la Pedrera* (1985) de Gali, Quintana y Casajoana, los *Jardines de Olga Sacharoff* (1994) de Gabás y Casamor, el *Parc del Centre de Poblenou* (2008) de J. Nouvel.



Estos proyectos, en los que la frontera entre el arte y el diseño se hace realmente sutil e incluso irrelevante, han definido ciertos criterios como la importancia de yuxtaponer órdenes complementarios definidos por el uso de la topografía, pavimentación, vegetación, luminaria y mobiliario urbano, para articular espacios que posibiliten experiencias complejas, coincidiendo con lo definido en esta investigación como obras espacializadas.

Veremos cómo estos criterios a los que se ha llegado en los jardines urbanos contemporáneos en Barcelona podrían ser parte del programa artístico de los ejemplos internacionales que presentaremos a continuación, evidenciando la frágil frontera que existe entre cierto arte contemporáneo y disciplinas del diseño en el espacio público, como el paisajismo, la arquitectura del paisaje, el diseño de mobiliario, y otras disciplinas afines.⁹⁷

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES SOBRE EL ARTE PÚBLICO EN BARCELONA

Es interesante notar cómo el cambio de la escalas de intervención urbanística establece nuevos retos para el arte público, impulsando su constante redefinición. Y esto reflejaría una coincidencia y correlación estrecha entre la ciudad y el arte público ya no como pieza monográfica aislada y estable si no como elemento dinámico y parte integrante de estas transformaciones vitales.

Si repasamos la tendencia general de las obras de los tres períodos, veremos que la obra objetual, acorde a los proyectos puntuales y de pequeña escala, cede el paso a obras que toman y se esparcen en el espacio público a medida que el proyecto responde ya no a la transformación de un espacio único sino que está enmarcado dentro de un plan urbanístico. Se generan así programas de arte público, como el de *Configuraciones urbanas*, que tienen una escala urbana, ampliada pero aún articuladora de recorridos a pié. La tercera etapa de transformación,

de dimensiones metropolitanas, se apropia de las infraestructuras del transporte, como elementos neurálgicos de esta nueva escala. El arte público se articula también a una escala extra urbana, desmaterializándose cada vez más para poder acompañar los desplazamientos en los transportes públicos, que están hoy en el centro de la vida urbana. Parecería que existe una correlación entre la escala de actuación y la desmaterialización de la obra. La creación de conjuntos en estaciones sucesivas de una línea de metro parecería coincidir con esta lógica.

Otra manera de adecuarse a esta nueva escala es materializándose en el jardín urbano contemporáneo, un contexto de actuación aún poco explorado por los artistas,⁹⁸ que dejan el campo libre a arquitectos y paisajistas. Pero de una manera u otra, el arte se espacializa, se desmaterializa en luz, proyecciones, se convierte en lugar, en estímulo de percepciones, experiencias y reflexiones.

EL ARTE ESPACIALIZADO AL ESPACIO PÚBLICO URBANO. ALGUNOS CASOS EJEMPLARES EN EL CONTEXTO INTERNACIONAL

En este apartado veremos algunos ejemplos de artistas contemporáneos reconocidos internacionalmente que actúan principalmente en contextos europeos y norteamericanos, y que desde fines de los años sesenta trasladan la experiencia de la obra espacializada al medio urbano.

Veremos, basándonos en textos escritos por los propios artistas, las motivaciones y los conceptos detrás de las propuestas de Alan Sonfist, Siah Armajani, Dani Karavan, Maya Lin y Krzysztof Wodiczko.

Si bien es cierto sus propuestas son disímiles en sus motivaciones y objetivos e incluso opuestas formalmente, estos ejemplos son interesantes para esta investigación ya que interpretan adecuadamente lo que es el arte público. Además, cada uno desarrolla distintos aspectos de lo que hemos definido como arte espacializado, y muestran que éste es capaz de adaptarse y ser incorporado al medio urbano, resolviendo problemas y necesidades concretas del ciudadano a la vez que dotando al espacio público de lugares significativos.

ALAN SONFIST

Paisajes naturales/culturales⁹⁹

Alan Sonfist (1946) es un artista newyorkino que inicia su actividad artística en los años sesenta. Desde siempre su interés ha sido trabajar con la naturaleza y en directa relación con el territorio, por lo que es hoy considerado uno de los pioneros del *Eco-Art* y de la escultura *site specific*, así como *“del arte público que reclama nuestros vínculos con la tierra y la permacultura”¹⁰⁰*

Su obra habla del sitio en sí mismo, de su historia, de su evolución y cambio a través del tiempo *“se refiere al contexto inmediato del observador, ubicando a las personas en el espacio y el tiempo y en relación con la naturaleza.”¹⁰¹*

Su arte está en la frontera entre el arte especializado y el ambientalismo, a medio camino entre la geología, la topografía, la arqueología, la antropología y el arte, este último como medio de revelar estéticamente las relaciones entre los fenómenos de un lugar. La interdependencia entre humanos y naturaleza es la base conceptual de su trabajo: en el ciclo vital de transformación de un entorno específico está incluida la acción del hombre como parte de su historia y como interacción entre lo natural y lo cultural. Esta relación natural-cultural es explorada y evidenciada en sus obras.

Los trabajos de Sonfist desde los años sesenta redefinen lo que es la escultura, los monumentos, el arte y la posición ética del artista. En su ensayo *Natural Phenomena as Public Monuments* de 1968, redefine el rol de del arte público, emancipándolo de su exclusiva atención a la historia humana y expandiendo su rol como memoriales de los fenómenos naturales, ampliando nuestro conocimiento del entramado entre la historia natural y humana.¹⁰²

Está interesado en la dimensión social del arte, como medio para crear conciencia y generar ideas dentro de una comunidad. Es por esto que en los proyectos públicos de este artista se instauran siempre procesos participativos con la comunidad, ya sea para definir sus necesidades, en la discusión de ideas sobre el proyecto, incluyendo voluntarios en la construcción y mantenimiento posterior de las obras y en procesos educativos y de creación de conciencia sobre los orígenes naturales. Estos procesos participativos nacen del mismo objetivo de sus obras: hacer evidentes para la comunidad aspectos físicos, geológicos e históricos del lugar donde vive. Sin la participación de la comunidad, estas obras serían estériles.

Sonfist establece nuevas relaciones entre el arte público y el emplazamiento: la obra toma su significado del lugar donde se instala. Repiensa el rol del arte en términos de la relación moderna entre lo cultural -como fuerza predominante- y el mundo natural como condición cada vez más reducida debido a la acción del hombre. El arte, como producto cultural, solía ser algo raro y aislado dentro de un vasto mundo natural. Hoy, cuando la relación de fuerzas y proporción entre lo natural y lo cultural se ha subvertido, repiensa el arte como medio de volver a traer naturaleza en un mundo industrializado y tapizado de asfalto.¹⁰³

A pesar que actuaron contemporáneamente, Sonfist toma distancia de los *land artists* por considerar su actitud como colonialista, de conquista de nuevas y remotas fronteras donde instalar cultura, imponiéndole al paisaje símbolos o acciones ajenas a éste y destruyendo o contaminando con su obra entornos naturales. Sonfist interpreta de otra manera la relación del hombre con la naturaleza. Su interés no es el de establecer una relación de superioridad del hombre/artista que conquista lugares exóticos, sino de actuar en la misma ciudad para evidenciar la positiva interdependencia hombre-naturaleza en una historia común a ambos.¹⁰⁴

De esta idea nacen los *Time Landscapes* (1965-1978), tal vez la obra más conocida de Sonfist. Es un proyecto de varias intervenciones que devuelven su vegetación originaria y autóctona a lotes de terreno dentro de la ciudad de Nueva York, recreando el territorio original anterior a la llegada de los colonos holandeses. Los “materiales” de esas obras se establecen mediante un estudio de la vegetación originaria y de la conformación geológica de cada entorno a intervenir: las distintas especies de árboles, arbustos y hierbas nativas, así como de arenas y piedras que conforman los *Time Landscapes* son las del paisaje original de lo que hoy es el Bronx, Brooklyn o Manhattan, diferenciando las especies

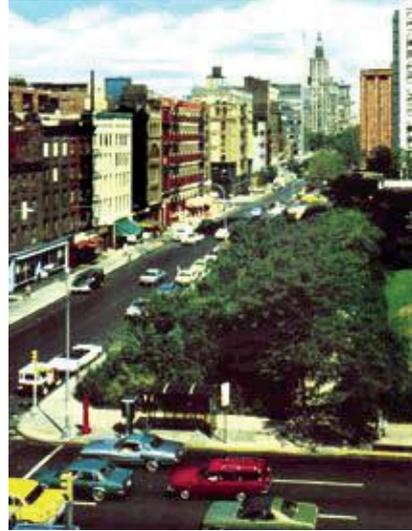
nativas dependiendo de la localización de cada uno de esos sitios específicos. La obra no es una obra de paisajismo en el sentido que no crea una configuración de jardinería esteticista. El objetivo es crear un bosque natural dentro de un contexto urbano altamente densificado y construido. El contraste entre lo natural y lo cultural se hace tangible, pero también evidencia que son dos mundos que no están en oposición sino que van de la mano en la historia del mundo.

“Time Landscape fue la primera escultura ambiental que realmente estableció cuestionamientos sobre nuestro entorno urbano. Time Landscape redespertó en el público el sentido de la historia natural, del mismo modo en que las piezas arquitectónicas o el video Sewer de Gordon Matta-Clark nos hizo reconsiderar el contexto urbano desde una perspectiva estética opuesta a la perspectiva pragmática.”¹⁰⁵

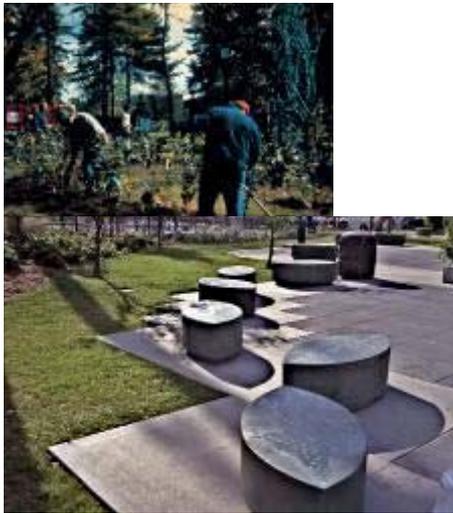
“Los monumentos públicos tradicionalmente han conmemorado eventos en la historia de la humanidad - actos o humanos importantes para toda la comunidad. En el siglo XX, al percibir nuestra dependencia de la naturaleza, el concepto de comunidad se expande para incluir elementos no-humanos, y los monumentos cívicos deben honrar y conmemorar la vida y actos de otra parte de la comunidad: los fenómenos naturales. Dentro de la ciudad, los monumentos públicos deben recapturar y revitalizar la historia del entorno natural de esa localidad.”¹⁰⁶

Con este concepto, ha proyectado muchos jardines y parques públicos, algunos de los cuales se han realizado, como los *Time Landscape* de Nueva York (1965), del Bronx y de Brooklin (1978-79), de Long Island (1991), de Indianapolis (1991-92), de Jersey City (1994), de Tampa (1993-95), el *Labyrinth of South Bend*, Indiana (1986), o el *Labyrinth of 1,001 Endangered Oak Trees within a Stone Ship* (1994) en Dinamarca. Otros jardines en terrenos privados como el *Circles of Time* (1986-89) en Villa Celle, en la toscana italiana, o el *Lost Falcon of Westphalia, Neolithic Forest and Celtic Mounds* (2004) cerca de Colonia, Alemania. Muchos otros proyectos no han sido realizados, como los *Natural/Cultural Landscapes* de Graz (1987), del Great South Bay (1995), del Kennedy Center (1987) en Cambridge, de Hamden (1990-91) o el *Plan for Natural/Cultural Landscape of Paris* (1991).¹⁰⁷

Su obra pública ha sido siempre realizada bajo comisiones de los entes municipales, de fundaciones o instituciones reconocidas. También se han logrado bajo la modalidad de proyectos propuestos por el artista a estas instituciones. El hecho de recibir el encargo de estas instituciones ha asegurado que haya una continuidad en el tiempo de estos proyectos de largo plazo.



Arriba: dos vistas de *Time Landscape*, New York.



Izquierda: las obras prevén procesos participativos en su construcción y mantenimiento, así como elementos de mobiliario para uso de los ciudadanos.

Abajo: diseño de espacios que configuran paisajes tanto en medios urbanos como en entornos rurales. *History of Tampa Tapestry*, en Tampa, Florida y *Circles of Time*, en Villa Celle, Toscana.



SIAH ARMAJANI

Arte para la comunidad¹⁰⁸

El artista iraní nacionalizado norteamericano Siah Armajani (1939), expone sus obras desde mediados de los años setenta y ha ido elaborando un consistente sustento teórico a su trabajo en el espacio público. En su *Manifiesto*,¹⁰⁹ rescata la función del arte público como instrumento para hacer que éste sea accesible nuevamente al público no especializado y también como medio para hacer que el artista se redimensione como un ciudadano más.

Armajani se separa del minimalismo para revalorar la dimensión utilitaria del arte público, considerando la función como la primera piedra de cada obra.

“El objeto fundamental del arte público es desmitificar el concepto de creatividad. Nuestra intención es convertirnos de nuevo en ciudadanos. No estamos interesados en el mito que se crea en torno a los artistas y por los artistas. Lo que más nos importa es la misión y el programa y la obra en sí misma. Es a través de acciones concretas y en situaciones concretas, que el arte público adquiere un determinado carácter.”¹¹⁰

La idea de comunidad también es central: desmitifica el arte y al artista-genio al ir contra el arte público que sirve para un goce estético en sí mismo. Plantea en cambio una obra que se mimetiza con su contexto histórico, urbano y social, del cual parte y al que está por ende fuertemente arraigada.

Así, la huella del artista como individualidad creadora queda desenfocada o incluso borrada. Armajani deja de ser artista en el sentido tradicional para convertirse en algo a medio camino entre artista, urbanista, carpintero, ingeniero.

Armajani es contrario a la idea de monumento, pues para él la escultura pública no debe servir para imponer ideas o celebrar hechos, sino que debe ser humilde y cercana a la gente, poniéndose al servicio de los demás con una misión específica, propiciando espacios/obras para favorecer dinámicas comunitarias y comunicativas dentro de la sociedad.

En este sentido, sus obras llevan títulos como *Puente*, *Salas de Lectura*, *Jardines de Lectura*, en las cuales, lejos de erigir monumentos a la lectura, como podría pensarse, ofrece de manera humilde y sin pretensiones, espacios utilitarios para la meditación, el encuentro y comunicación entre las personas. Plantea obras que sirvan como instrumentos desde las cuales difundir cultura, configurando lugares donde se propicia la lectura como actividad comunitaria, conferencias u otras actividades afines.



Arriba: *Mesa para Picnic*, (2000) en Huesca y *Glass Bridge*, en The Carell Woodland Sculpture Trail. Abajo: *Irene Hixton Whitney Bridge*, (1988) en Minneapolis.

“De hecho, nada mejor que esta imagen para comprender que nuestra Mesa de picnic viene a ser una metáfora del conjunto de la obra de Armajani que, bajo el disfraz de formas simples, cercanas, familiares, esconde significados complejos y una sólida y coherente base teórica. Toda su obra adquiere un profundo sentido —intelectual, político, social— pues es consecuencia de un sofisticado y erudito entramado de referencias culturales de diversa índole, que convergen en un objetivo fundamental: un arte útil, al servicio de la comunidad.”¹¹¹

El contexto de la escultura pública es importante no tanto en el sentido de especificidad del sitio físico como unidad cerrada, sino como búsqueda y respuesta a un entorno histórico, social y cultural específicos.

Su primera preocupación al plantear una obra es el conjunto de necesidades y expectativas que pueden tener las personas y la comunidad de ese entorno específico. Armajani se convierte en un artista cívico interesado en emplazamientos *“que encarnan una potencial densidad comunicativa: cuellos de botella (puentes) o lugares donde converge la conducta comunicativa (edificios, salas de lectura, centros de reunión, escuelas, salas de espera, parques)”¹¹²*

En este sentido, amplía el campo de acción de la escultura, ya no solo basando la fórmula en las posibles relaciones entre paisaje y arquitectura (Krauss) sino que ha anexionado un nuevo territorio, desplazándose hacia una escultura de contenido social insertada en el espacio público (Brea, Remesar). Y algo que nos habla de esto es que él

no se considera ni escultor ni arquitecto, pero si artista público, trabajando en obras conjuntas con otros artistas, arquitectos y paisajistas, como el Headhouse del metro de Boston, una gran plaza en el Battery Park City o la torre para un rascacielos de San Francisco.¹¹³

“El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano.”¹¹⁴

Son importantes en el trabajo de Armajani, el proceso y la experiencia, tanto desde el punto de vista del proceso creativo del artista (el método deconstructivo como búsqueda) como desde la experiencia del público/usuario, al cual se le ofrecen obras que parten de la identificación precisa de sus costumbres, conductas y necesidades como premisa para crear obras motivadoras de vivencias, comunicaciones, pensamientos. En este sentido, puentes, casas, espacios de lectura, jardines, obras espacializadas articuladas siempre en base a la experiencia del ciudadano *“han abierto una rica y fértil vía de renovación tanto del arte público como de los espacios colectivos de interrelación humana.”¹¹⁵*

DANI KARAVAN

Espacios de memoria, diálogo entre naturaleza y construcción¹¹⁶

La trayectoria de Karavan (1930) como artista público se inicia en la década del sesenta, cuando empieza a hacer obras públicas por encargo, principalmente en Europa e Israel. La modalidad del encargo ha sido una constante en la carrera de este artista, con un acento muy fuerte en memoriales y obras conmemorativas. Ha desarrollado una metodología de trabajo en la que llega a superar la normal fricción entre los requerimientos del arte público y los intereses artísticos del escultor. Y esta dificultad se supera porque sus intereses no están centrados en la obra en sí como objeto autosuficiente en su entorno, si no que entiende el arte público como un medio muy concreto de aportar espacios significativos que puedan crear experiencias y relaciones entre el público y el entorno que interviene.

Nunca impone un proyecto ajeno al sitio pues *“cada obra nace en función de un espacio, de un entorno y de la idea que precede a su concepción.”*¹¹⁷ Sus obras están ligadas intrínsecamente a un lugar específico; son fundamentales sus elementos preexistentes, su historia, los materiales ligados a éste como punto de partida para crear espacios de reflexión sobre el sitio mismo y sus vicisitudes. La referencia a la memoria de cada uno de los lugares que interviene es el aspecto esencial de su trabajo.

Estos espacios significativos se conforman mediante la organización sintáctica de elementos en el espacio y el paisaje. Si bien es cierto estos espacios pueden recorrerse, usarse, transitarse, no son espacios creados para generar acción sino para recibir y acoger al público, experimentando la dimensión ritual en el transitar, recorrer y permanecer. La condición del espectador como testigo del paso del tiempo es recalcada muchas veces por elementos verticales que arrojan sombras y funcionan como relojes y calendarios solares.

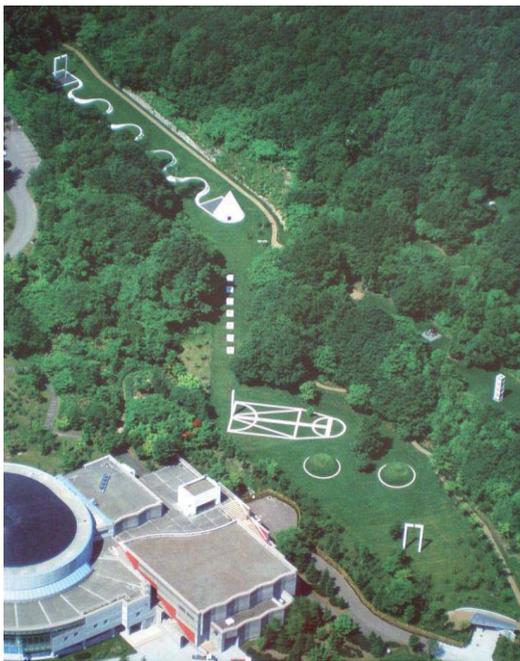
Esta dimensión ritual es otro de los puntos esenciales del trabajo de Karavan. Lograr que el público sea llevado a encontrar un espacio ritual personal o inconsciente al transitar su obra, es lo que le da la medida que ésta ha cumplido su cometido. El caso contrario significa para Karavan un fracaso. No es una cuestión de fe religiosa, sino de *“fe en el hombre, en la sociedad, en lo público, en la naturaleza.”*¹¹⁸

El paisaje, urbano o natural, no es un espacio que sirve de receptáculo de la obra, es más bien su punto de partida y parte de la misma. Todos los elementos -naturales, preexistentes y construidos por él- tienen el mismo peso como integrantes del grupo escultórico. Así, todos son especificados como elementos de la obra en las fichas técnicas.

Sus obras, normalmente configuradas como grupos escultóricos, se componen de diversos elementos que hacen referencia a paisajes

mentales y metafísicos donde se entrelazan los elementos naturales del lugar que estén cargados de significación -el viento, la luz y la sombra, el agua, el césped, los árboles- con otros elementos simbólicos construidos por Karavan. Estos elementos son estructuras de síntesis geométrica, como pirámides, escaleras, graderías, domos, paralelepípedos, cilindros dispuestos a manera de columnatas, y explanadas cuadradas. Los elementos construidos por Karavan son los necesarios para crear contrapuntos y equilibrios con los elementos preexistentes del paisaje y de su entorno, estableciendo un diálogo entre lo cultural y lo natural para crear espacios significativos. *“Las cosas enaltecidas en mis obras son del orden del uso cotidiano. Son los materiales, los hechos y los gestos habituales del diálogo del hombre con la naturaleza, con la memoria, con el universo.”*¹¹⁹

En este sentido, Karavan no se apoya en investigación histórica, sicológica o científica, sino que su obra está fundada en lo que tenemos en común en cuanto a la percepción del mundo: la relación con la naturaleza a través de los sentidos. Y el objetivo final de su obra es ofrecer al público un medio para establecer una relación de sentido con la naturaleza.



Way to Hidden Garden, Sapporo, Japón.



Way of Light. Homenaje al Rey Sejong, Seoul, Korea del Sur.



Axe Majeur, Cergy-Pontoise, Francia.



Passatge. Homenaje a Walter Benjamin, Port Bou, España.

MAYA LIN

Memoriales, paisaje y topografía¹²⁰

Maya Lin (1959) es una arquitecta norteamericana de ascendencia china que combina su actividad profesional con la práctica artística. Ella cataloga su trabajo en un punto medio entre el arte y la arquitectura, y nunca ha intentado separar estas actividades. Pero reconoce que el proceso creativo y la materialización de las obras de arte y de arquitectura son bastante diferentes,¹²¹ por lo que ha puesto especial atención en la definición y distinción de los procesos y formas de plantear los trabajos, sean arquitecturas u obras de arte.

Sus referentes son los trabajos de *Land* y *Earth art* norteamericano, los jardines japoneses y los túmulos de tierra indios de Hopewell.¹²²

Una parte importante de su actividad han sido los memoriales, que fueron las obras sobre las que se construyó su prestigio. Lin fue súbitamente famosa siendo aún estudiante de arquitectura, al ganar en 1999 el concurso para el monumento *Vietnam Veterans Memorial*, que sería construido en Washington. A partir de ese momento, tuvo una gran demanda para proyectar monumentos y memoriales, realizando el *Womans Table* (1993) y el *Civil Rights Memorial* (1988-89).

Con estas obras ha contribuido en la redefinición de esta disciplina, planteándolos ya no como objetos monumentales conmemorativos si no más bien como espacios abstractos y sin referencia directa o figurativa al tema de conmemoración, utilizando un diseño minimalista de formas abstractas, limpias y pulidas. Para comprender la obra hay que recorrerla. El tiempo, las sensaciones táctiles y perceptivas de los cambios de altura, la profundidad, el sonido, son aspectos que se experimentan en la obra.¹²³

*“Considero los monumentos como verdaderos híbridos entre arte y arquitectura: tienen una necesidad o función específica, pero su función es puramente simbólica.”*¹²⁴

Sus memoriales mantienen una escala humana, abarcable por el individuo y que permite acceder a un estado mental privado, de introspección. Los memoriales son abiertos a la interpretación, creando lugares de reflexión para que el espectador establezca una conexión con el tema del memorial, sin la pretensión de imponerle un punto de vista, siempre subjetivo y sesgado.

El memorial no conmemora el hecho en sí mismo, sino que lo pone a disposición para que sea un activador de reflexión y conocimiento, aportando siempre información sobre el tema a través de textos inscritos que funcionan como potenciadores de una conexión personal del público con el memorial.

“Trato de pensar en la obra como una idea sin forma. Si encuentro la forma muy pronto (especialmente para los memoriales, que tienen una función) entonces estaré predeterminando una forma que luego tendré que rellenar con una función. Por el contrario, lo que trato de hacer por dos o tres meses es leer, investigar, comprender todo sobre el lugar. Y no me refiero solo al lugar físico. Me refiero al lugar cultural e históricamente, quién lo frecuenta, cuáles son las necesidades, qué es lo que pienso que se necesita hacer ahí.”¹²⁵

Otra parte de su actividad artística son las obras en espacios públicos o semi públicos, comisionadas por entidades privadas o instituciones públicas. En ellas mantiene siempre el interés por el territorio, el paisaje y la naturaleza, proyectando espacios que permitan generar algún tipo de participación en los usuarios o espectadores. Sus obras son *site specific* y conceptuales, respondiendo directamente al lugar, a su significado y a la temática a la que se refiere la obra. Entrelaza la referencia al sitio específico con la resolución de problemas y necesidades sociales de uso, así como con sus intereses en la geología y los fenómenos naturales.¹²⁶

En este sentido, es particularmente interesante el caso de *Ecliptic* (2001), en que se le invita a través del programa *Percent for Art* a realizar una escultura en una plaza de la ciudad de Grand Rapids. Pero ella responde que *“yo no hago escultura-cataplún.”¹²⁷ Algunos de mis trabajos tienen una orientación objetual, pero todos se basan en un ordenamiento espacial.”¹²⁸*

Propone en cambio intervenir integralmente el parque que alberga la plaza del encargo inicial, con la intención de regenerar y reactivarlo socialmente, creando un espacio urbano vivo.

La interdisciplinaria requerida para realizar esta intervención multidireccional, en la que lo más importante es la mezcla entre arte y utilidad, la ha convertido según Lin, en la más compleja que ha realizado, teniendo que actuar orgánicamente como artista, arquitecta, diseñadora urbana y paisajista. El hecho que en primer término se le haya comisionado una escultura,

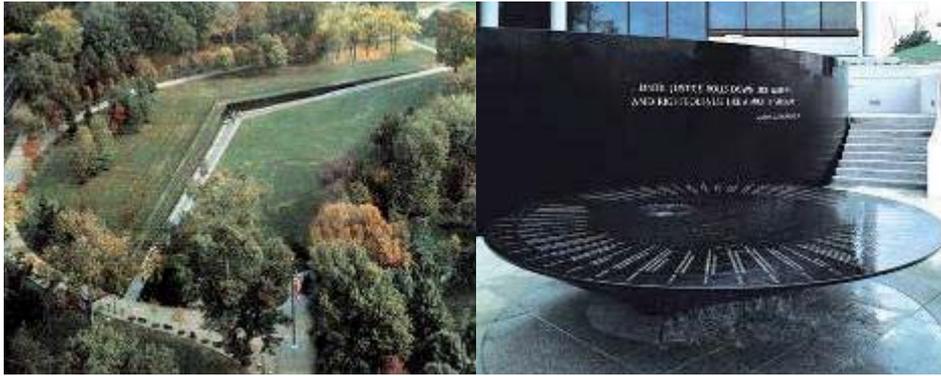
“Permitió poner lo artístico por delante del diseño. Normalmente, los artistas son llamados cuando la arquitectura ya está diseñada y los edificios están prácticamente construidos. Pero en este caso me permitieron entender de manera evolutiva lo que el arte debería hacer y cómo combinar esto con las funciones cívicas. Y eso significó que el arte pudiera convertirse en un catalizador para la remodelación de un área del centro de la ciudad que necesitaba ayuda urgentemente.”¹²⁹

Tomando el nombre de la ciudad, que alude al río que la cruza, pone el elemento agua como idea central del proyecto. Plantea una intervención artística en la que lo incluye en sus tres estados: interviene una pista de patinaje sobre hielo que estaba en desuso y crea dos fuentes que usan el agua en sus estados gaseoso y líquido. Diseña la arquitectura de dos

pequeñas infraestructuras de servicios y la configuración paisajista del parque, en que senderos curvilíneos van paseando entre olas y montículos de césped. El resultado es un parque que ofrece un paisaje dinámico y cambiante entre el día y la noche, cuando en la superficie del hielo se enciende una configuración de puntos de luz a manera de constelación estelar, y entre el invierno y verano, cuando la pista de patinaje se convierte en anfiteatro para realizar conciertos o eventos.

El proyecto se financió con fondos públicos y privados. El hecho de trabajar un proyecto público significó tropezar con algunas dificultades y el tener que llegar a ciertos compromisos con los organismos del estado, pero tuvo un importante apoyo en la contraparte privada que financiaba el proyecto.

Esta intervención no solo ha reactivado un espacio que había devenido en residual, si no que ha revalorizado toda la zona. El éxito de esta intervención desencadenó una verdadera operación de regeneración del centro de Grand Rapids, motivando a las autoridades de la ciudad a ampliar el proyecto. Con este objetivo, destinaron el antiguo lote de aparcamientos aledaño al parque para construir entre 2004-2007 el nuevo Museo de Arte de Grand Rapids, lo cual le ha dado a *Ecliptic* una dimensión de intervención ya no a escala de barrio sino metropolitana y ha convertido la zona en un entorno con diseño de calidad.



Memoriales por Lin: *Vietnam Veteran's Memorial*, (1980-82) Washington D.C.
Derecha: *Civil Rights Memorial*, (1988-89) Alabama



Obras por encargo: *Wave Field*, (1993-95) FXB Aerospace Engineering Building, University of Michigan, con ondas diseñadas que crean respaldos para el descanso.
Der: *Reading a Garden*, (1996-98), Cleveland Public Library. Obra en colaboración con el poeta Tan Lin.



Ecliptic, (2001), Grand Rapids, Michigan. Intervención integral de un espacio público.

KRZYSZTOF WODICZKO

Monumentos democráticos¹³⁰

Krzysztof Wodiczko (1943) es un reconocido artista polaco radicado entre Nueva York y Boston. Su formación académica es la de diseñador industrial. Actualmente es Director del *Center for Art, Culture, and Technology del MIT*,

Ha realizado obras específicas en ciudades como Cracovia, Boston, Nueva York, Barcelona, Hiroshima, Tijuana, muchas de las cuales han suscitado polémicas y reacciones diversas.

Sus obras son *site specific* y temporales. Están orientadas a la crítica social y política, abordando en cada una de ellas asuntos problemáticos, de conflicto y de actualidad en relación a la localidad donde las realiza. Esto lo hace a través de proyecciones de diapositivas o de videos sobre arquitecturas emblemáticas de la ciudad, a menudo monumentos que representan el poder institucional, cuyo contenido y mensaje es confrontado, revertido, o acentuado por el contenido de la proyección. Es decir, el significado de la obra se forma por la superposición de significados de la proyección y de la arquitectura que sirve de ecrán o soporte, y que pasa a formar parte de la obra.

En este sentido, Wodiczko propone con su obra una reactualización y una relectura de los monumentos existentes, no mediante transformaciones físicas si no de una manera sutil y virtual, y aunque sus obras sean temporales, en la memoria colectiva de los ciudadanos y de la ciudad, ese monumento queda re-significado y desmitificado impregnado ya del nuevo significado que le dio temporalmente la proyección. Al respecto Wodiczko dice:

“El aspecto, la apariencia, el disfraz, la máscara del edificio es la inversión más valiosa y cara. En el discurso del poder sobre el dominio “público”, la forma arquitectónica es la propiedad más secreta y protegida. Las proyecciones públicas implican cuestionar ya sea la función y la posesión de esta propiedad.”¹³¹

Esta reactualización del monumento se da principalmente al hacer que el ciudadano hable a través de él. Así, momentáneamente, el monumento habla el lenguaje del ciudadano común y ya no el discurso de las autoridades e instituciones de poder. Wodiczko se refiere a esto como la *“democratización del monumento”*.

Su obra contempla procesos en los que participan individuos de una colectividad específica, que son entrevistados, filmados y cuyas testimonios o denuncias son proyectados públicamente.

El protagonista de la obra es el ciudadano común, y el grupo al que éste pertenece es a quien va dirigido el mensaje. Pero si bien es cierto que su intención es la de *“liberar”* a este grupo del peso de

situaciones no confesadas, al ser éstas expuestas públicamente, expande su mensaje al generar conciencia y reflexión en otros sectores sociales e instituciones.

El poder simbólico y colectivo de los monumentos sobre los que se proyectan públicamente estas confesiones personales funciona como legitimador de los testimonios del individuo y proyecta su relevancia como problema colectivo.

En palabras de Wodiczko, al proyectar los testimonios sobre los monumentos:

“Los participantes (en las proyecciones) hacen un vínculo entre su vida presente y los eventos del pasado, esperando que éstos no se repitan en el futuro. Ellos terminan actualizando el concepto de monitus que significa advertencia. Ellos actualizan los monumentos (monumentus), y ellos mismos se convierten en memoriales vivos, en el sentido de moneo, o recuerdo.”¹³²

Resalta el aspecto ritual colectivo de sus proyecciones, como una sesión psicoanalítica pública, teatro o fiesta urbana nocturna con un lenguaje fácilmente reconocible y cercano a la cultura popular, que invita al público a la reflexión y al descanso, con una mezcla de compromiso emocional y de alejamiento crítico¹³³.

Wodiczko, a pesar de ser un artista mundialmente reconocido, tiene dificultades para poder hacer sus obras. Debido al contenido crítico de éstas hacia las instituciones de poder o al *status quo* por éstas establecido, no siempre obtiene los permisos necesarios para realizar sus proyecciones. Entonces recurre a estrategias como proyectar de noche *“cuando los burócratas no trabajan”*¹³⁴ y moverse de una ciudad a otra con sus proyecciones.

Por lo tanto solo algunas de sus obras son comisiones públicas, trabajadas en negociación con instituciones y organizaciones interesadas en actuar en el espacio público, mientras que las otras responden a iniciativas personales *“de guerrilla”*.

Wodiczko cree que la ciudad y todos los eventos que suceden en ella es ya un *“proyecto estético y museológico grandioso”* una especie de gran galería pública donde conviven las verdaderas manifestaciones artísticas públicas: la arquitectura, murales y *graffitis*, como *“instalaciones permanentes o temporales”*; *“land art”* hecho por el poder inmobiliario, *“happenings”* sociales y políticos, espectáculos mediáticos y *“performances”* interiores, exteriores o subterráneos forman la experiencia vital del espacio público.

El artista es muy crítico con la tendencia actual del *“arte en el espacio público”* por considerarla una contaminación estético-burocrática del espacio y de la experiencia urbana, a la vez que estrategia para volver a vender la idea del arte como una práctica social, cuando tiene en realidad poco que ver con ella. El arte en el espacio público trata pues, siempre según el artista, de proponer un arte aislado

de las cuestiones críticas, favoreciendo prácticas purificadas con el objetivo de legitimar a las instituciones de poder que las promueven.

“El intentar “enriquecer” esta galería de arte dinámico y potente (el dominio público de la ciudad) con colecciones o encargos de “arte artístico” – todo en nombre de lo público – da como resultado decorar la ciudad haciendo referencia a una pseudo-creatividad sin relación alguna con la experiencia y el espacio ciudadano”¹³⁵

“El arte público crítico no tiene como objetivo ni un exhibicionismo complaciente ni una colaboración pasiva con la gran galería de la ciudad, su teatro ideológico y su sistema socio-arquitectónico. Se trata más bien de una estrategia para cuestionar las estructuras urbanas y los medios que condicionan nuestra percepción cotidiana del mundo: un activismo que por medio de interrupciones, infiltraciones y apropiaciones estético-críticas, cuestiona el funcionamiento simbólico, psicopolítico y económico de la ciudad.”¹³⁶

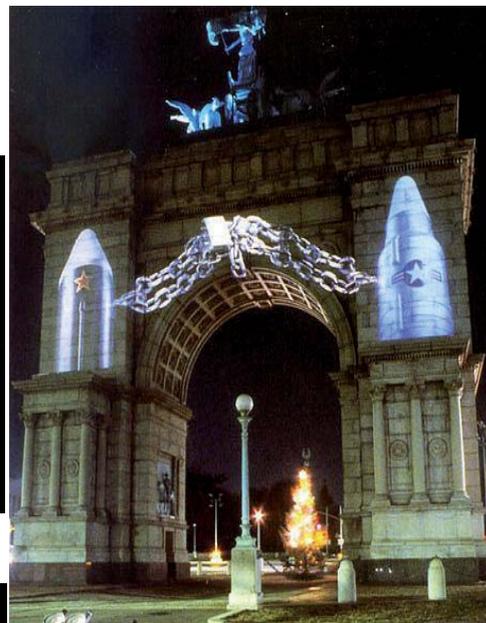
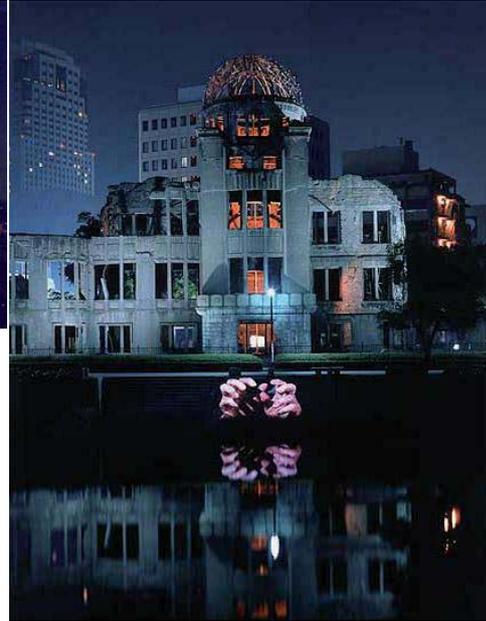
Arte público, ciudadanía, ciudad, colectividad, están en el centro de las preocupaciones conceptuales y propuestas artísticas de Wodiczko. Para él, la redefinición de un arte que sea verdaderamente público no pasa por las instituciones que gobiernan la ciudad, sino a través de un arte que se dirija al ciudadano pasivo y alienado para elevar su nivel de conciencia crítica de la experiencia urbana.¹³⁷



Tijuana Projection (2001). Testimonios de mujeres obreras en fábricas tecnológicas de la frontera sobre la emblemática cúpula del Centro Cultural de la ciudad.

Hiroshima Projection (2001). Testimonios de sobrevivientes de la bomba proyectados en el río donde muchos murieron. Atrás, la Cúpula de la Bomba A, único edificio que quedó en pie.

Bunker Hill Monument Projection (1998). Boston, proyección en el obelisco con testimonios sobre violencia callejera de residentes del barrio de Charlestown.



Arriba: *The Grand Army Plaza Memorial Arch*, (1983). Grand Army Plaza, Brooklyn, New York.



Izquierda: *Arco de la Victoria* (1991). Madrid, a pocos días del inicio de la Guerra del Golfo.

ARTE ESPACIALIZADO EN EL ESPACIO PÚBLICO: ASPECTOS COINCIDENTES DE LOS CASOS.

A través de estos casos, hemos visto que el arte público no se trata de instalar esculturas en el espacio público según el criterio y gusto del artista. Por el contrario, estos artistas basan sus propuestas en:

La especificidad de la obra respecto al sitio (obras *Site specific*)

Son obras proyectadas desde y para un lugar específico. Parten de la especificidad histórica, social, significativa del lugar, las necesidades de la colectividad asociada al lugar, como los cambios de uso, necesidades de revitalización, de crear vínculos entre la colectividad y el lugar, de hacer referencia a la memoria del lugar. También se toman en cuenta las necesidades de ordenamiento formal del lugar, son fundamentales sus elementos preexistentes y los materiales ligados a éste como punto de partida para crear espacios significativos y de reflexión sobre el sitio mismo. Las obras que resultan están por lo tanto intrínsecamente ligadas a su contexto específico.

Procesos participativos

- Satisfacen necesidades de la comunidad: mediante estos procesos participativos se determinan las necesidades y expectativas de la comunidad
- El ciudadano o la comunidad está incluido en las distintas fases de la obra (planificación, implementación/construcción o mantenimiento).
- Utilidad de la obra: Independientemente de otras consideraciones, estas obras se expanden fuera de ellas mismas y rebasan al artista. Tienen en común el objetivo fundamental de ser un arte útil, al servicio de la comunidad.

Interdisciplinariedad

- El artista rebasa su campo disciplinar: ya sea como orientación de intereses o a través de formaciones disciplinares distintas a la artística. Orienta sus propuestas más allá del ámbito artístico tradicional, pero manteniendo la particularidad significativa y simbólica propia del arte. Esto supone que dependiendo de la orientación de la obra, el artista actúe orgánica y flexiblemente como artista, arquitecto, diseñador urbano y paisajista, en otros casos como carpintero, documentalista, biólogo y botánico.
- Las propuestas instauran procesos multidisciplinarios, que hacen imprescindible la colaboración con arquitectos, ingenieros, biólogos, historiadores, sociólogos, economistas y políticos.

Aspecto ritual y procesual:

- Los artistas articulan procesos determinados para las etapas creativas y proyectuales. Las obras derivan de estos procesos siendo una consecuencia de éstos y no productos formales a los que se llega aplicando soluciones prácticas e inmediatas.
- Las obras potencian los aspectos rituales, experimentados en procesos espacio-temporales. En mayor o menor medida, la ritualidad está implícita en los modos que el usuario adopta para la comprensión de la obra, sea mediante los desplazamientos reflexivos que las obras propician (Karavan, Lin, Armajani) o mediante la implicación que la obra propone (sea ésta potente y momentánea (Wodiczko, Armajani) o mediante largos procesos en el tiempo (Sonfist).

Arte especializado:

- Estas obras tienen en común la intención de generar espacios de experiencia, de ser un activador de reflexión y conocimiento, la marca en el territorio que crea significados y desencadena vivencias personales o colectivas.
- La materialización de las obras es diversa. Frecuentemente se configuran como grupos escultóricos en espacios amplios, se orientan hacia el paisajismo o la modelación del terreno, que pasa a ser el material mismo de la obra. Otras tienen una orientación más objetual, pero todas dotan estos espacios con una fuerte carga simbólica que hace referencia al sitio específico en que se emplazan, y a través de un tratamiento estético, integran las necesidades y expectativas de la comunidad, creando espacios de experiencia, de recorrido, de reflexión.
- La obra no está concentrada en un lugar, sino que se expande fuera de sus límites, (que pueden estar muy o poco definidos) hacia el espacio que la rodea. No hay figura y fondo, el fondo es parte de la obra y la obra se proyecta hacia ese fondo.

CONCLUSIONES

En el capítulo 1, hemos visto cómo la escultura ha rebasado sus límites disciplinares para hacerse cargo no solo de lo representado a través de su volumen, si no ocupando el espacio y articulando los lugares intervenidos.

Esta apertura a nuevas posibilidades ha significado incluir la complejidad, integrando en sí misma el paisaje por un lado y la arquitectura (lo construido) por el otro. En esta inclusión de lo complejo reside el verdadero cambio de paradigma.

Esto implica:

1) Dejar de lado la unilateralidad de la verdad absoluta encarnada en el objeto autosuficiente, para aceptar lo indeterminado, la incertidumbre y relatividad de ubicar su centro significativo entre lo construido y lo no construido, entre la dicotomía natural/cultural.

2) Un cambio no solo en los resultados, sino en primer término en los procesos, metodologías y materiales de trabajo del artista. La escultura contemporánea se presenta entonces como *“una acción del artista sobre el territorio, sobre los objetos, sobre la materia y sobre los procesos.”*¹³⁸

3) Redefinir el concepto mismo de escultura y de las prácticas que como el *Land art*, buscan la reconexión del hombre con la naturaleza a través de procesos y experiencias perceptivas y rituales que las obras pueden desencadenar.

Por otro lado, en la evolución del jardín se ha ido definiendo la voluntad de superar su aspecto decorativo para crear espacios de interacción con el paseante, articulándose como lugares que viabilizan experiencias ligadas a la naturaleza y al paisaje. Y es en el espacio público donde las afines intenciones del *Land art* y el jardín urbano confluyen.

Lo que implica considerar que:

1) Los intentos en las décadas del 60 y 70 por incluir el espacio, el tiempo y una reconexión del hombre con el medio natural, llevaron a los artistas a remotos parajes para explorar la relación obra-entorno, definiendo el concepto de especificidad de la obra con respecto al sitio.

2) La contextualización de estas prácticas dentro de lo urbano desde la década del 80, ha hecho necesaria ya no solo la consideración de la especificidad obra-sitio, si no también la especificidad de la obra con respecto a la comunidad en la que se inserta, haciéndose paulatinamente más clara la diferencia entre el *arte en el espacio público* y el *arte público*. Este último se delinea como una complejización del primero, ampliando su campo de acción desde los problemas estéticos e interdisciplinarios hacia la disolución de los límites disciplinares, buscando ser una respuesta desde el arte a las necesidades de un entorno específico y de la comunidad que lo ocupa.

3) Esto incluye, además de los aspectos simbólicos y significativos propios del arte, considerar necesariamente los aspectos comunitarios, participativos, utilitarios y las necesidades de la comunidad.

Y esto es a lo que hemos llamado *arte espacializado*, un arte heterodoxo, basado en la complejidad y proyectado hacia afuera de él mismo, hacia la comunidad, el territorio y el paisaje. Su importancia reside ya no en el carácter objetual y representativo de la obra si no en las relaciones que es capaz de instaurar entre obra-hombre-espacio-tiempo. Aunque la inclusión de un arte de estas características dentro del denso y saturado espacio urbano puede parecer dificultosa, hemos visto a través de algunos ejemplos que la interacción entre espacio público urbano y arte espacializado no solo es posible, si no que incluso ambos pueden ser detonantes mutuos de nuevas necesidades y de nuevas respuestas y perspectivas, en una enriquecedora convivencia.

Esta definición nos servirá para el siguiente capítulo en que analizaremos en las distintas épocas del Perú las maneras de articular las relaciones entre hombre-obra-espacio-territorio.

