



Tesis Doctoral
Ph.D. Doctoral Thesis

In Public Art : PUBLIC = ART

Participación,
Intertextualidad y Performatividad
como nuevas estrategias del lenguaje del arte público
a comienzos del Milenio.

Participation,
Intertextuality and Performativity
as new strategies in the language of public art
at the beginning of the Millennium.

M. Teresa Vida Sánchez

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: María Teresa Vida Sánchez
D.L.: GR 2985-2010
ISBN: 978-84-693-2566-7

TESIS DOCTORAL
Ph.D. Doctoral Thesis

In Public Art: Public = ART

**Participación, Intertextualidad y Performatividad como estrategias
del lenguaje del arte público a comienzos del nuevo milenio**

***Participation, Intertextuality and Performativity as strategies in the
language of public art at the beginning of the new Millennium***

Maria Teresa Vida Sánchez

TESIS DOCTORAL
Ph.D. Doctoral Thesis

In Public Art: Public = ART

Participación, Intertextualidad y Performatividad como
estrategias del lenguaje del arte público a comienzos del nuevo milenio

*Participation, Intertextuality and Performativity as strategies in the language
of public art at the beginning of the new Millennium*

Presentada por:
Presented by:

MARIA TERESA VIDA SÁNCHEZ

DIRIGIDA POR LOS DOCTORES:
Directed by:

Prof. Dr. TERESA FERNANDA GARCÍA GIL
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE GRANADA (ESPAÑA)

Prof. Dr. KARL SCHAWELKA
BAUHAUS UNIVERSITÄT WEIMAR (ALEMANIA)

TERESA FERNANDA GARCÍA GIL, Profesora Titular del Departamento de Pintura de la Universidad de Granada y KARL SCHAWELKA, Profesor Doctor de la Universidad de la Bauhaus de la Universidad de Weimar (Alemania),

HACEN CONSTAR MEDIANTE LA PRESENTE NOTIFICACIÓN:

Que la presente investigación titulada „*In Public Art: Public = ART Participación, Intertextualidad y Performatividad como estrategias del lenguaje del arte público a comienzos del nuevo Milenio/ Participation, Intertextuality and Performativity as strategies in the language of public art at the beginning of the new Millennium*“ ha sido realizada bajo nuestra dirección por la Doctoranda Maria Teresa Vida Sánchez y cumple las condiciones para que su autora pueda optar al grado de Doctor por la Universidad de Granada.

Prof. Dr. T. Fernanda García Gil

Prof. Dr. Karl Schawelka

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar me gustaría dar las gracias a los directores de esta Tesis por sus innumerables, sabios e intelectuales diálogos, a la Profesora Titular y Doctora Teresa Fernanda García Gil por su compañerismo, por su dedicada atención, su enorme trabajo y ayuda de confianza a lo largo de todos estos años, y al Profesor Titular y Doctor Karl Schawelka de la Universidad de la Bauhaus en Weimar (Alemania) por su orientación y siempre provechosos encuentros tanto humanos como filosóficos.

Al Programa de Doctorado “Lenguajes y Poética del Arte Contemporáneo”, al Departamento de Pintura y Escultura de la Universidad de Granada y al Grupo de Investigación HUM-480 por darme la oportunidad de presentar este trabajo como uno de sus miembros.

Esta Tesis no sería la misma sin mi paso por mi “Zweite Heimat”, de hecho he de agradecer a la Universidad de la Bauhaus en Weimar (Alemania), que allí se encuentran las semillas de los frutos de este trabajo. Además, he de agradecer la estancia realizada en el Master de Escultura Social en la Universidad de Oxford Brookes en Inglaterra, a la Prof. Shelley Sacks y al Prof. Ray Lee, por hacerme conocer más de cerca los fundamentos teóricos y prácticos de Joseph Beuys.

A la Profesora Katja Jederman del Instituto de Arte en Contexto de la Universidad de las Artes en Berlín, por abrirme las puertas a conocer más de cerca el arte en el contexto de una ciudad como Berlín. A los miembros de este Centro, en general, y a su Director, el Prof. Fehr por acogerme durante estos últimos tres años para trabajar como investigadora en arte público. Muy especialmente, a la Prof. Dr. Stefanie Endlich de la Universidad de las Artes de Berlín (Alemania) por sus eficientes y expertos consejos sociológicos y por aproximarme al arte público en la ciudad.

Igualmente, quisiera mencionar mi gratitud a la Prof. Dr. Renate Reber de la Universidad de Linz en Austria por orientar la „poética“ de mi intervención efímera allí. Así como a los comisarios de la Muestra Spora 2008 por invitarme a experimentar lo esporádico del arte público en la ciudad de Granada, también a los miembros organizadores que me han invitado a seguir contribuyendo artísticamente en sus Proyectos a lo largo del año 2009 en ciudades como Berlín, Moscú y Leipzig.

Fundamentalmente quisiera agradecer a los comisarios y artistas que han contribuido en esta investigación, Christiane Hill, Serafina Lenz, Karla Sachse, Birgit Schumacher & Uwe Jonas y Christoff Schäffer, por sus interesantes conversaciones entorno al arte público. Gracias por la ayuda en este trabajo de personas que han dedicado un poco de su tiempo en él como Beatriz Fernández Gamboa y Justo Romero.

Con mi más profunda gratitud me gustaría nombrar a las cuatro grandes Instituciones que han hecho posible la financiación de este trabajo, sobre todo a las tres últimas, por haber hecho posible la realización de esta Tesis Doctoral a un nivel europeo mediante su apoyo:

- A la Fundación INJUVE del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales en España
- Al Instituto de Crédito Oficial, Fundación ICO (Madrid) en España
- A la Fundación Obra Social de La Caixa, (Madrid-Barcelona) en España
- A la Institución Deutsches Akademisches Ausland Dienst, DAAD en Alemania.

Por último, en la presente Tesis Doctoral, fruto del trabajo realizado durante más de 6 años de residencia en España y Alemania, he de agradecer con especial importancia, el apoyo, la comprensión, la paciencia y la ayuda de mi familia y amigos que son parte de este trabajo y lo han hecho posible.

A mis padres

Título: "In Public Art: *Public=ART*
Participación, Intertextualidad y Performatividad como estrategias del lenguaje del arte público a comienzos del nuevo milenio."

Tesis Doctoral de Maria Teresa Vida Sánchez

ÍNDICE SINTÉTICO

INTRODUCCIÓN	12
<u>PRIMERA PARTE</u> : <i>Sobre los lenguajes del arte publico</i>	75
1. Aspectos generales del lenguaje del arte público	
2. Participación, intertextualidad y performatividad como estrategias de producción artística dentro del lenguaje del arte público	
<u>SEGUNDA PARTE</u> : <i>Desde los lenguajes a la creación social y cultural</i>	154
3. Dimensión político-social del arte público	
4. Algunas discusiones y cuestionamientos acerca del lenguaje del arte público	
Conclusión.....	178
BIBLIOGRAFÍA.....	197
APÉNDICE DOCUMENTAL.....	242
I. Obra artística personal	
II. Artículos publicados	
-Index.....	257
-Summary of the researching.....	260
-Conclusions.....	262

Título: "In Public Art: *Public=ART*

Participación, Intertextualidad y Performatividad como estrategias del lenguaje del arte público a comienzos del nuevo milenio."

Tesis Doctoral de Maria Teresa Vida Sánchez

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

- I. Motivación
- II. Estado de la cuestión y pertinencia del trabajo
- III. Objeto del trabajo
- IV. Hipótesis
- V. Metodología
- VI. Breve descripción del desarrollo
- VII. Autores y referencias clave
- VIII. **Re-definición del concepto de arte público. Introducción**
 - a. Aproximación al término "arte público" o *Kunst im öffentlichen Raum*
 - b. Lo privado y lo público: intervenciones activistas en el espacio público
 - c. Función del espacio público: repercusiones e intereses
 - d. Redefiniendo lo indefinible
- IX. **El deseo de producción artístico-ciudadana en el cambio de milenio: marco referencial**
 - a. El deseo como producción artístico-ciudadana: una introducción
 - b. Ejemplos de intervención en España
 - c. Ejemplos de intervención en Alemania

PRIMERA PARTE : *Sobre los lenguajes del arte publico*

1. Aspectos generales del lenguaje del arte público

- 1.1 Introducción: un lenguaje específico de acción
- 1.2 Aproximación a la constitución e interpretación de la imagen de arte público
 - 1.2.1 Ejemplo de cómo el color hace sintaxis con las características definitorias del arte público
- 1.3 Dimensión artística del concepto "espacio-tiempo" en el arte público
 - 1.3.1 Indagación conceptual del espacio y su sentido
- 1.4 ¿Qué papel tiene el espacio social dentro del arte público?
 - 1.4.1 Función social del arte
 - 1.4.2 ¿Qué significa la producción social del arte?
- 1.5 El poder de las palabras y de la acción
- 1.6 Esencia poética del lenguaje del arte público

2. Participación, intertextualidad y performatividad como estrategias de producción artística dentro del lenguaje del arte público

- 2.1 Introducción: Estrategias de producción en el arte público
- 2.2 Participación y lenguaje artístico
- 2.3 Intertextualidad y contexto
 - 2.3.1 Acercamiento al sentido intertextual
 - 2.3.2 Aproximación al arte contextual
- 2.4 La performatividad y las palabras como estrategia
- 2.5 Relación entre arte Inter.+Con/textual y arte público
 - 2.5.1 Participación e Intertextualidad
 - 2.5.2 Participación y Performatividad
- 2.6 La importancia del público y el contexto

SEGUNDA PARTE : Desde los lenguajes a la creación social y cultural

3. Dimensión político-social del arte público

- 3.1 Introducción
- 3.2 El factor político- social como entidad
 - 3.2.1 Dimensión política
 - 3.2.2 Dimensión social

4. Algunas discusiones y cuestionamientos acerca del lenguaje del arte público

- 4.1 de la moral-estética
- 4.2 de la influencia de la globalización
- 4.3 de la relación con la Institución y el papel del Museo
- 4.4 de la relación con el público
- 4.5 del futuro del arte público

Conclusión

- Aportación de la Tesis
- Conclusiones
- Líneas futuras de investigación

BIBLIOGRAFÍA

APÉNDICE DOCUMENTAL

- I. Obra artística personal**
- II. Artículos publicados**

-Index

-Summary of the researching

-Conclusions

„La socialización sólo se presenta cuando la coexistencia aislada de los individuos adopta formas determinantes de cooperación y colaboración que caen bajo el concepto general de la acción recíproca.“

“Socialisation only occurs when the isolated coexistence of individuals takes on determined forms of cooperation and collaboration which fall under the general concept of the reciprocal action”

Georg Simmel

INTRODUCCIÓN

I. Motivación

A partir del año 2004 y durante estos dos últimos años intensivos de investigación para esta Tesis Doctoral, mi paso por la Universidad de las Artes de Weimar y Berlín en Alemania, ha dirigido fuertemente y consolidado el sentido de mi investigación en torno al arte público. Junto a las investigaciones realizadas en el Grupo de Investigación “Constitución e Interpretación de la imagen artística” Hum-480 de la Universidad de Granada, hemos conseguido dar cuerpo a los contenidos conformados a lo largo de todo el presente discurso.

Desde el año 2007 hasta el año 2009 he visitado y trabajado en los seminarios del Instituto Arte en Contexto, y en concreto en los específicos de arte público. Seminarios como Cultura política en Berlín, La privatización del espacio público en Berlín y sus efectos estéticos, El antiguo y el nuevo centro de Berlín, Nuevas evoluciones del monumento artístico, en los que he participado junto a proyectos artísticos de arte público como Achse BerlinLinz para la capitalidad europea de la cultura junto la Universidad de Linz en Austria en el año 2008 o como el proyecto Gropiusstadt en Berlín en el año 2009. Sin embargo, será específicamente con el artículo “La experiencia del color en la imagen del arte público” para el Congreso Internacional del Color en Sydney 09, donde se refleje la importancia del estudio de los lenguajes y en concreto del color en algunas manifestaciones de arte público.

Sin embargo, estas son las preguntas que a modo de hipótesis he intentado contestar a lo largo de toda la investigación:

Es posible la re-definición del arte público?

Qué intervenciones han podido ser analizables bajo los conceptos de un arte para y por el público?

Cómo es su lenguaje? Qué puntos son determinantes entorno al espacio-tiempo?

En qué consiste la participación, la intertextualidad y la performatividad como estrategias de su lenguaje?

En qué parámetros es analizable su dimensión político-social?

Qué cuestiones son aún hoy discutibles entorno al arte público?

El experimentar el conocimiento no sólo en el idioma materno, sino en otros idiomas como es el alemán y el inglés, es un factor más para abrirnos al mundo, el reto de la comprensión, donde lo más gratificante ha sido acercarnos al arte como lenguaje común a ellos, y a la misma vez, su público, sus palabras y sus acciones. Los cuáles hemos querido clarificar, quizás con varias lecturas, desde un punto de vista no tan sólo de artista, sino de observador y experimentador. El aportar ideas para este diálogo entre países ha supuesto, y esperamos que sea, un avance para la integración de un nuevo saber, donde el navegar por las expectativas que han marcado una época, ha sido la clave de mediación social en Europa.

Entendiendo que la comunicación humana es el ejemplo básico de interactividad. Por esta razón, muchos análisis conceptuales que hemos utilizado se basan en estas definiciones. Los sistemas complejos que detectan por tanto la conducta humana han podido reaccionar ante ella y han sido denominados “interactivos”¹.

Bajo esta perspectiva, la interacción incluye respuestas a nuestras conductas, como por ejemplo en el lenguaje corporal o en el cambio en los estados psicológicos. Estamos constantemente en comunicación con el “otro”. Necesitamos interaccionar con nuestros conocimientos y vivencias para enriquecernos y redescubrirnos, en definitiva, para convertirnos en “mejores conocedores” del mundo. Así pues, las estrategias de participación, intertextualidad y performatividad son los tres códigos de un lenguaje interactivo como es el arte público.

A lo largo de este viaje y caminando durante los últimos ocho años, no sólo de estancia sino de práctica artística en otros países, me he centrado en la forma en que se puede crear directamente en el entorno urbano, en contacto vivo con el espectador, llevando a cabo temáticas sociales, con inspiración en la infinitud de preguntas sobre la interpretación y visión del mundo, sin olvidar por supuesto, la poética. Concebimos por tanto, un mundo dónde el poder lo tiene la palabra, pero a su vez, dónde no somos impermeables a los gestos, a las miradas, a las intenciones, a las transformaciones del individuo y en definitiva de cómo es su actuación en este mundo.

Por tanto, es el individuo con sus palabras y sus acciones el que conforma la obra artística y el que le da el verdadero sentido.

Libros de metodología, diccionarios, pensadores, artistas y obras de arte, han sido los aliados en esta comprometida andadura hacia el conocimiento de este cosmos. También veremos algunos de los elementos fundamentales que constituyen el lenguaje de la imagen, como son la luz y el color teniendo una especial significación en el espacio público.

En definitiva, este trabajo de investigación ha sido correspondido y paralelo a su propia obra artística, de manera que el discurso teórico en torno al lenguaje y a las estrategias de participación, intertextualidad y performatividad no sólo han sido el foco de atención entorno a la obra de otros autores sino que han sido la base de una motivación profunda artística personal.

¹ La comunicación humana es una de las formas básicas de interactividad. Hoy en día este término es de fundamental relevancia en las ciencias de la comunicación y de la informática. Además se utiliza actualmente de manera relevante cuando es posible interaccionar con otras personas de cualquier parte del mundo por medio de Internet.

II. Estado de la cuestión y pertinencia del trabajo

¿Cuál es el problema que atañe a un sector artístico aparentemente tan consolidado como es el arte público? ¿Está ya todo dicho y escrito sobre él? Existen multitud de publicaciones al respecto. Instituciones y Organismos públicos han financiado de manera creciente las obras de arte público en los últimos años. Sin embargo, ¿se tiene claro lo que significa este término? ¿Cómo es su lenguaje?

En general, no existen muchos estudios específicos que hayan evaluado todos los cambios que ha sufrido el arte público en tan corto periodo de tiempo. La presente tesis doctoral tiene como principal punto de referencia el análisis de definiciones, funciones y esclarecimientos sobre el arte público y el papel de su público, estableciendo las estrategias fundamentales como son la participación, intertextualidad y performatividad en su lenguaje.

Esta investigación pretende mostrar las aportaciones realizadas en torno a la producción artístico-ciudadana a comienzos de este nuevo milenio junto al abanico de reflexiones y teorías que envuelven a las obras y a su contexto interdisciplinario urbano y público. En concreto, la pertinencia de este trabajo es el estudio de estrategias en el lenguaje del arte público como son participación, performatividad e intertextualidad en proyectos y artistas concretos de España y Alemania a comienzos del nuevo siglo.

Para ello se ha realizado un estudio preliminar sobre la estrategia fenomenológica en la creación, percepción, y recepción del arte público en un momento concreto y decisivo para ambos como es la entrada a un nuevo milenio. En fin, este proyecto de investigación introduce los conceptos y contenidos necesarios para ello, es un intento de comunicar a dos países, dos visiones y dos experiencias, en un trabajo que tiene como cimientos el juicio crítico entorno a los proyectos artísticos.

En la última década hemos podido observar como la importancia de la temática del arte público en arte contemporáneo se ha expandido fuertemente. Ello lo hemos comprobado en las tres grandes Muestras Internacionales de la Documenta de Kassel en 1997, 2002 y 2007, junto a las Muestra de "Skulptur Projekte" en Münster en 1997 y 2007. Por su parte en España, salvando las distancias, pues la Feria de Arte Contemporáneo ARCO tiene otro objetivo diferente, ha reflejado esta temática como por ejemplo, en la Muestra de Arte Contemporáneo ARCO en 2003, donde se tuvo una especial mención al Arte Público.

Pero en esta investigación lo más interesante no han sido las aportaciones de un gran número de público sino las obras ejemplares que desde Simposios, proyectos, y artistas individuales, han supuesto un avance en la crítica, y en las discusiones acerca de los temas socio-políticos que envuelven al arte y a su público en un entorno cotidiano.

Aportaciones como el Simposio "Okkupation" comisariado por Birgit Schumacher y Uwe Jonas en 2004 en Berlín, que con profundidad estudió, entre otros temas, el "espacio público como espacio de la consciencia colectiva, como espacio para cambio, acción y reacción". También, proyectos que ha nivel europeo tomaron como base la interacción de su público en las ciudades y donde lo importante era este diálogo urbano como "Sign of the city", celebrado en Sofía, Barcelona, Londres y Berlín en 2008. Y con también suma importancia, artistas como Christoff Schäffer que en su proyecto "Parq Fiction" desde 1997 consiguió luchar durante más de 5 años para que la producción de deseos del barrio de St. Pauli en Hamburgo se hicieran realidad, en un momento pleno de especulación urbanística en la ciudad.

Durante la estancia en la Universidad de Oxford en Inglaterra en 2005, tuve más presente la influencia de las teorías de Joseph Beuys, y ello sirvió como fuente de inspiración en base al conocimiento antropológico en torno al tema intervencionista en espacio público. Nos ha interesado en este sentido, estudiar cómo el arte ha podido ser herramienta de lucha para no tan sólo mejorar o emocionar a su público, sino para que él mismo forme parte de la propia obra en su ciudad. Nos centramos, por tanto en esta tesis doctoral, en el estudio del arte público, desde una aproximación a su terminología, hasta enfocar los paradigmas de sus discusiones. Haciendo un recorrido por los proyectos y obras que han tenido una especial envergadura en España y Alemania. Donde el propósito de la investigación pretende aproximarse al lenguaje del arte público, no sólo en su morfología de sentido, sino desde el punto de vista del artista y las estrategias utilizadas en la realización de su obra. Participación, intertextualidad y performatividad han sido estudiadas por su interrelación y repercusión en la dimensión socio-política del arte contemporáneo y en el mundo de la actualidad.

Previamente existen estudios doctorales que también tratan estos temas, pero se centran solamente en la investigación de un lugar concreto. Por ejemplo, Blanca Fernández Quesada en 2004 analiza las intervenciones artísticas en EEUU a lo largo de treinta años, en cambio, Paloma Blanco en 2003 basa su tesis en el problema de la definición del arte público. Ambos estudios, no analizan la importancia del arte público como un lenguaje de expresión que puede ser comparable a otros países y a otros sistemas. En el caso, de este trabajo, no comparamos, sino aproximamos el lenguaje del arte público como clave para el entendimiento en un viaje exploratorio.

Uno de los principales problemas del arte público es que existe una gran afluencia de obras que no son estudiadas. El estudio de las estrategias que se han utilizado en el lenguaje del arte público, nos ayuda a ver las similitudes y diferencias que han existido en las obras. De esta manera, se podrá evaluar cuáles han sido los aspectos que han funcionado y los que no, para afrontar las actuaciones en un futuro. Esta investigación enriquece a ámbitos de conocimiento científico para ambos países y no solamente en el terreno de lo artístico sino en el político, el económico y el social dado su aplicabilidad en ellos.

Pensadores, filósofos y sociólogos franceses como Baudrillard, Foucault, Lyotard, Ricoeur han tenido una fuerte influencia en las teorías desarrolladas junto al fenomenólogo Merleau Ponty, quien nos ha aportado su gran estudio del espacio. De gran importancia han sido las aportaciones de Susanne Lacy y su libro "Mapping the terrain" para investigar sobre este nuevo género de arte público, así como las ideas del arte y su actuación en sociedad, aportadas por el comisario Ramón Parramón y sus proyectos.

Sería difícil mencionar las variadas aportaciones y su gran número que desde el terreno de la práctica artística nos han servido de ejemplo y modelo para abordar este estudio, aunque se verán sintetizados en el apartado "Autores y Referencias clave" de esta Introducción. Pero mencionemos a los artistas que a comienzos del milenio, desde nuestro punto de vista, han servido para marcar un antes y un después en el arte contemporáneo. Han realizado una gran aportación: Hans Haacke, Barbara Kruger, Jaume Plensa, Chritiane Hill, Serafina Lenz, Karla Sachse, el Colectivo El Perro, La Fiambrera Obrera, Santiago Cirugeda, Rogelio López Cuenca, Estrujenbank, y Christoff Schäffer.

Podemos, por tanto, observar con evidencia, que los artistas se han sentido atraídos por la actuación en la ciudad, directamente con su público. Por lo que este campo de estudio científico podría estar incluido en las aportaciones sociológicas, antropológicas y urbanas. En este sentido, con esta Tesis se pretende paliar el problema de incomprensión del arte público, siendo fuente de conocimiento, análisis y reflexión de una plataforma entre países, unidos por una misma realidad en torno a los estudios urbanos y artísticos de aplicación social.

III. Objeto del trabajo

En la presente Tesis Doctoral se busca la clarificación de conceptos sobre el arte público en base a algunas estrategias metodológicas de su lenguaje, pretendiendo articular de manera interdisciplinaria aquellos aspectos filosóficos, antropológicos y político-sociales que le repercute. Por tanto, el objeto de trabajo son las estrategias del lenguaje de este tipo de desarrollos artísticos.

Se procederá al avance de los conocimientos teórico-prácticos por medio de los siguientes objetivos:

-Definir los parámetros de importancia para una aproximación apropiada a la terminología de arte público.

-Buscar ejemplos en torno a la producción artístico-ciudadana en España y Alemania.

-Alimentar el saber sobre la temática del estudio de los lenguajes, con especificidad en el arte público y sus modelos de desarrollo.

-Aclaración de los conceptos entorno a las estrategias que conforman el lenguaje del arte público, como son la participación, intertextualidad y performatividad con ejemplos en los dos países.

-Acercarse al análisis de la dimensión social y política que se involucra en estas estrategias.

-Esbozar las discusiones que dentro del lenguaje del arte público son temas de interés y avance para proyectos y situaciones futuras.

-Ampliar el espectro de conocimientos acerca del arte público para ambos países, pudiendo incidir posteriormente en la Docencia Universitaria.

-Avanzar en la conceptualización del arte contemporáneo español y alemán, intentando consolidar una base informativa-documental y bibliográfica para ambos países.

-Establecer vías de mejora de los vínculos que relacionen a ambos países para la realización de proyectos de arte público en común y/o de colaboración.

IV. Hipótesis

Cuáles son los aspectos generales, específicos y determinantes de las estrategias del lenguaje del arte público?

En todo el trabajo, se refleja un intento de agrupación de los factores determinantes en la constitución del lenguaje del arte público.

Queremos formular nuestra hipótesis sobre dos aspectos fundamentales. Uno de ellos será el intento de buscar consenso entre las variadas definiciones o conceptos de arte público, donde se viene a incluir la compleja tarea de ordenación de factores que deben ser analizados en el estudio de su lenguaje. El otro aspecto del lenguaje del arte público es el conocimiento de las estrategias participación, intertextualidad y performatividad para abordar el estudio de las obras artísticas, dentro de los criterios específicos cuestionados entorno a la dimensión política y social en nuestras ciudades.

La imposibilidad de una única definición de arte público implica que la conceptualización del lenguaje del arte público se constituya en torno al conocimiento de sus estrategias. La participación, la intertextualidad y la performatividad son factores que las dinamizan. Existen una serie de preguntas principales sobre las cuales se va a fundamentar este estudio a modo de hipótesis, como ya hemos mencionado:

- 1.- ¿Cómo podríamos definir y conceptualizar el término arte público?
- 2.- ¿Cuáles han sido las aportaciones de los proyectos ejemplares en ciudades de España y Alemania a comienzos del milenio?
- 2.- ¿Cuáles son los aspectos generales del lenguaje del arte público?
- 3.- ¿Cuáles son los rasgos específicos de las estrategias de participación, intertextualidad y performatividad utilizados en este lenguaje?
- 4.- ¿Cómo sería la dimensión social y política a la que se enfrenta el arte público?
- 5.- ¿Qué cuestiones se podrían establecer entorno al lenguaje del arte público?

Cuando Susanne Lacy en 1996 en su libro "Mapping the terrain: new genre of public art", abrió las puertas a una investigación en torno al "nuevo género de arte público", en Europa comisarios, críticos y artistas comenzaron a introducir nuevas ideas en este campo no sólidamente consolidado.

La nueva idea del arte público como Lacy, la entendía "se ha convertido fuertemente en un nuevo sistema alternativo y competitivo donde los artistas son empujados a tomar contacto con el exterior y con la diversificada audiencia."²

Esta definición abierta y lógica ha inspirado la elaboración de la hipótesis de esta tesis entorno a las estrategias que dan forma al lenguaje del arte público, dando respuesta al arte alternativo que involucra al individuo en su ciudad. De esta manera, el trabajo no sólo plantea una redefinición del lenguaje del arte público en base a las estrategias como son la participación, la intertextualidad y la performatividad sino que revaloriza estos valores por medio de las aportaciones de las obras, reabriendo las discusiones sobre las mismas, utilizando la práctica del análisis político y antro-po-social como ámbito de diálogo entre las diferentes disciplinas.

² Lacy, Suzanne, Mapping de Terrain: New Genre Public Art. Ed. Bay Press. Washintong. 1996. Pág. 172

V. Método del trabajo

Para la realización de la presente Tesis doctoral se ha utilizado una metodología básicamente asentada en el método hipotético-deductivo (Popper). Se ha tenido en cuenta una visión creativa del conocimiento y a su vez, el aporte de un juicio crítico para plantear con corrección la hipótesis.

También el trabajo se apoya en otras metodologías como la compilativa y organizativa, para enunciar los conceptos claros de este planteamiento hipotético sobre los aspectos del lenguaje de dichos campos, a fin de conocer cada campo y relacionarlos con los desenvolvimientos del arte público en Alemania y España.

Nos hemos dejado gobernar por los siguientes criterios:

-De la construcción de una plataforma teórico-conceptual de aplicación a ejemplificaciones prácticas concretas, para llegar al objeto de estudio y a sus elementos de significancia.

-De la interacción de los diferentes apartados y etapas del trabajo para asumir un sentido multidisciplinar.

-De la visión sobre arte público de manera internacional que puede servir para futuras investigaciones.

Esta Tesis es el producto de los últimos años de investigación en el Programa de Doctorado “Lenguajes y Poética del arte contemporáneo” de la Facultad de Bellas Artes “Alonso Cano” de Granada y las estancias realizadas en diferentes países³ gracias a la ayuda financiada por diferentes Instituciones.⁴

Son de importancia las aportaciones realizadas de primera mano por medio de entrevistas personales realizadas a algunos de los protagonistas de esta investigación. Algunos artistas y comisarios que han considerado una nueva forma de entender a lo social como acción. Entrevistas personales a Christiane Hill, Serafina Lenz, Karla Sachse y Christoff Schäffer, junto a los comisarios independientes y expertos en éste ámbito: Birgit Schumacher y Uwe Jonas. Estas entrevistas han sido realizadas durante la estancia de investigación en la ciudad de Berlín en Alemania durante los últimos dos años. Y han supuesto una aproximación al conocimiento teórico y práctico de las situaciones del arte público a nivel internacional y sobre la problemática que actualmente supone el paradigma con respecto al individuo y su contexto. En concreto, en España y Alemania a comienzos del milenio, hemos tenido en cuenta el lenguaje utilizado en la construcción de las obras y proyectos.

³ Debido al carácter internacional y el enfoque con el que abordamos nuestro tema de estudio, hay que hacer una especial mención a las investigaciones llevadas a cabo en diferentes Instituciones:

En el Master de “Escultura Social” de la Universidad de Oxford Brookes en Inglaterra bajo la dirección de los profesores del Departamento de Arte Contemporáneo Ray Lee y la D. Shelley Saacks, en el Master Internacional de “Arte Público y nuevas estrategias artísticas” de la Facultad de Arte de la Universidad de la Bauhaus en Weimar en Alemania bajo la dirección de la profesora y doctora Liz Bachuber, Susanne Bosh y el Profesor historiador del arte y filósofo D. Karl Schawelka y las investigaciones en el Instituto “Arte en Contexto” de la Universidad de las Artes de Berlín en Alemania, bajo la supervisión de la Profesora honorífica, socióloga y experta en Arte Público, D. Stephanie Endlich y la Profesora Katja Jerdermann.

⁴ Como son la Beca InJuve del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (2004), la Beca para realización de estudios doctorales de la Fundación ICO-Instituto de Crédito Oficial (2005-2006), la Beca Obra Social de La Caixa para la obtención de la Tesis Doctoral (2007-2009).

Por ello, en el ámbito del arte público, y más concretamente en torno a su lenguaje y a los elementos que lo constituyen, las metodologías que hemos valorado al respecto han sido base del análisis de las estrategias utilizadas en las obras cada una en su contexto.

La preparación metodológica de este trabajo ha buscado vincular los aspectos antropológicos, sociológicos, estéticos, filosóficos y lingüísticos centrándonos en el lenguaje del arte público. Buscando una lógica de sus desarrollos estratégicos delimitándolo a ciudades y a sus artistas por identificación de las problemáticas. Hemos de mencionar que en el estudio del arte público, hemos tenido que delimitar nuestro campo de estudio y acción a aquella época y obras, cuyas estrategias han sido las más idóneas por la profundidad del régimen social y político que componen nuestras ciudades.

Es decir, hemos realizado una cuidada selección de lo que conceptualmente hemos considerado lo más ejemplar a resaltar debido a la relevancia de lo público en el arte contemporáneo.

Dada la complejidad del tema donde el arte público conecta con la cultura, se ha intentado estudiarlo desde una visión dentro del terreno de las Bellas Artes, aproximándonos a otras disciplinas como la sociología. La investigación se encuentra basada en el punto de vista desde la óptica de la construcción los lenguajes y conjuntamente una reflexión sobre ellos. Hemos intentado que el conocimiento conceptual fuera comprensible para ayudarnos adentrarnos en las obras.

VI. Breve descripción de la estructura del trabajo

Se ha pretendido con este trabajo consolidar un contexto donde poder examinar o llegar a tener una visión de conjunto del arte público y de su lenguaje. Hemos intentado mediante el estudio de las aportaciones, influencias y repercusiones específicas, aproximarnos a un nuevo ámbito de actuación artística. Revisando otros campos de interés como son el político-económico y el socio-cultural, donde en definitiva, el público es parte constituyente del paradigma conformador del desarrollo artístico.

La estructura correlativa de esta Tesis se divide en dos partes o bloques temáticos, que a su vez se encuentran diferenciados y relacionados entre sí formando una totalidad de saberes.

Debido a que se hace necesaria una revisión previa del término “arte público”, en la introducción se trata de manera conceptual y referencial nuestro campo de trabajo, Con el título “La re-definición del concepto de arte público”, revisa y reformula el término con ejemplos de críticos y expertos profesionales que trabajan con el tema junto a las ejemplificaciones de artistas contemporáneos. El objetivo fundamental es desglosar el concepto y aportar los cimientos teóricos que en un nivel crítico suponen para la terminología “arte público” y su posible re-definición. En un siguiente apartado y con el título “El deseo de producción artístico-ciudadana en el cambio de milenio”, emana la descripción del marco referencial para la investigación, actuando y exponiendo las intervenciones ejemplares, con las principales posiciones artísticas que sustentan la práctica artística en base a su actuación en sociedad. Es decir, aquellos proyectos concretos originados por el lenguaje de la “acción social”. Realizando una diferenciación entre países y haciendo destacar aquellos proyectos que a nivel de “producción artística-ciudadana” fueron significativos para el arte contemporáneo en una época de cambio de siglo.

A continuación, en la primera parte nos aproximamos a los aspectos generales del lenguaje del arte público, como tema de enfoque en esta investigación. Y nos centramos con posterioridad en tres de sus estrategias que suponen el tema central de nuestra Tesis, donde argumentamos la validación de nuestra hipótesis, apoyándonos en el estudio del lenguaje del arte público no tan sólo mencionando sus elementos constitutivos, sino aportando la importancia del espacio social y el significado de su lenguaje como acción. Las estrategias de participación, intertextualidad y performatividad sirven de articulación y de interrelación al paradigma del individuo en su entorno contextual político y social.

En la segunda parte cerramos la entidad central realizando una serie de cuestionamientos acerca de esta dimensión política y social general y esbozamos algunas “discusiones y cuestionamientos sobre el lenguaje del arte público”, discusiones entabladas entorno a este tema y donde abrimos las cuestiones que pueden ser de importancia en el planteamiento más amplio del arte público para futuras investigaciones.

Por último, se aporta lo estudiado en la investigación a modo de “conclusión”. El capítulo cierra el discurso teórico haciendo hincapié en el cumplimiento de los objetivos planteados al comienzo. Además de los resultados que se sintetizan en esta sección, con las conclusiones de esta investigación se declara qué vías posteriores de investigación nos quedan pendientes junto a las preguntas que todavía han quedado abiertas. El capítulo correspondiente a la “bibliografía”, pretende ayudar y facilitar la lectura y comprensión de esta Tesis, explicitando el material utilizado.

Una parte final y de compilación, con el enunciado “apéndice documental”, es dónde hemos considerado incluir las secciones complementarias, tanto las entrevistas realizadas a los artistas y a los comisarios más relevantes como, un apartado sobre la obra artística personal y práctica de arte público. La enumeración de las publicaciones realizadas han sido también consideradas como parte de este apéndice.

En definitiva, en cuanto al desarrollo de este trabajo, dentro del terreno que nos repercute de Bellas Artes y la práctica artística, nuestra intención ha sido la realización de un análisis y una revisión artística del lenguaje en base a proyectos y a artistas que han aportado una nueva idea de “arte público” centrado en la sociedad.

VII. Autores y referencias clave

En este trabajo de investigación se ha utilizado como referente algunas obras de los autores que han estudiado el arte público, así como los que han abordado la participación, intertextualidad y performatividad en sus discursos. Además ha sido clave la aportación de sociólogos, filósofos y otros pensadores entorno al tema.

Entre los autores clave para esta investigación se encuentran, Felix Duque, entre ellos, pues su obra "Arte público y espacio político" trata interesantemente el arte público desde el punto de vista político. También es clave el concepto de "nuevo género de arte público" utilizado por Susanne Lazy en "Mapping the Terrain", pues la autora realiza una exposición del nuevo concepto de arte público implicando a la audiencia. Marius Babias y Achim Könnede en su obra "El arte de lo público" y Lewitzky en "Kunst für alle?/Arte para todos?", son autores clave debido a sus aportaciones sobre una nueva visión del arte público más abierta a la sociedad. Ramón Parramón, Paloma Blanco y Alicia Murria son a su vez autores clave por su manera de entender el arte público como acción directa en sociedad, atribuyendo nuevas propuestas en la utilización del espacio público.

Habría que mencionar a aquellos autores que han aportado sus conceptos filosóficos como el de "ser en el mundo" de Heidegger siendo fundamentales para este estudio por su relación con la temática del espacio. En torno a la fenomenología, Merleau Ponty también ha sido un autor clave teniendo una fuerte influencia en esta investigación con su trabajo "Fenomenología de la Percepción" en el estudio de este lenguaje del arte en concreto. Artista clave para este trabajo ha sido Joseph Beuys y su concepto de "plástica social" debido al uso y función que ha ejercido sobre el espacio del arte y la sociedad. El sociólogo Lyotard con su obra "La condición posmoderna" nos ha supuesto indagar en los conceptos que se impusieron con la posmodernidad junto con Baudrillard en sus obras "La sociedad de consumo" y "Las estrategias fatales" donde nos ha aportado una revisión crítica a la sociedad.

Importantes referencias así como los autores que han influenciado el pensamiento teórico han sido Guy Debord y su magnífica obra "La sociedad del Espectáculo", Pierre Francastel en la "La sociología del arte", Arthur Danto en "El abuso de la belleza, la estética y el concepto del arte" y Janett Wolf en "La producción social del arte", autores clave debido al papel central que ocupa lo social en sus críticas. Foucault, es un autor clave debido a su aportación teórica entorno a las palabras y las cosas. Junto a las publicaciones de Ricoeur, como "el discurso de la acción" que han supuesto uno de los ejes vertebrales del estudio del lenguaje del arte público como lenguaje de acción.

VIII. Re-definición del concepto de arte público

Introducción

A lo largo de estos dos capítulos vamos a proceder al análisis conceptual y a localizar un marco referencial sobre la temática del arte público para esta investigación. Veremos y nos aproximaremos a dos puntos de vista, desde las experiencias que se han podido experimentar desde dos países; el español y el alemán. La tarea fundamental de constitución del fenómeno artístico en Arte Público, la puede realizar *su público* y esta reflexión se encuentra discernida a lo largo de toda la investigación. La importancia del público es lo que conforma esta experiencia artística, y es el eslabón conceptual base general del discurso.

Considerando que la terminología “arte público” es clave para la presente investigación, se pretende, por ello, en esta primera parte, hacer una revisión del concepto.

Sin embargo, en esta Tesis no se pretende exponer una terminología nueva sino, de manera fundamental, aproximarnos a los cimientos que hacen posible un arte público *redefinido*.

Tales cimientos no sólo se encuentran basados en la revisión del término en dos países como España y Alemania sino en una revisión conceptual en base a su papel activista y de repercusión en la sociedad. Por tanto, la re-definición del concepto de arte público, se hace necesaria inductoriamente en el estudio de su lenguaje, para poder conocer de manera aproximativa sus parámetros de actuación.

El término “arte público”, en alemán “*Kunst im öffentlichen Raum*”, se refiere directamente al arte en un “lugar abierto”. Aunque el sentido y evolución de la terminología ha podido ser diferente según los países, las manifestaciones artísticas tienen en común su función socio-práctica en la ciudad. Como Rose enunció, podríamos definirlo como aquel “arte que contiene matices sociales y cívicos”.⁵ El arte público sería en definitiva, el arte que entronca directamente con lo social. El que hace de su público miembro activo. La intención primera, por tanto, ha sido realizar una investigación acerca del sentido de este término, en entorno a su papel en la ciudad, así como dar a conocer aquellos organismos que hacen efectivo y posible este tipo de fenómenos.

Ambos términos, lo privado y lo público, son analizados desde una perspectiva aclaratoria donde el espacio público se ha convertido en el espacio idóneo para la manifestación de la cultura privada. Es por ello que, por medio de las intervenciones activistas, se fortalece el espacio público de la ciudad como espacio de reivindicación y denuncia ante aquel fenómeno que privatiza cada vez más nuestro entorno.

No existiría, por tanto, una única definición, por lo que el término, como hemos podido observar, se encuentra re-definido debido a su función pública y activa. Serán los artistas, como dijo Lewitzky, “los productores de cultura”⁶, los encargados de que este concepto de “arte público” pueda volver a definirse.

⁵ Rose, Barbara: “El arte público en los Estados Unidos”, en *Arte y Espacio Público. II Simposio Internacional de arte en la calle*. Fernández-Lomana, M.A y Salas R. (eds): UIIMP: Sta. Cruz de Tenerife, 1995. Pág. 101-116.

⁶ Lewitzky, Uwe: “Öffentlichkeit und öffentlicher Raum“ en *Kunst für Alle?* Verlag Transcript. Bielefeld, 2005. Pág. 49-52.

a. Aproximación al término “arte público” o *Kunst im öffentlichen Raum*

Uno de los principales problemas que conlleva la terminología del arte público es que según la historia y sus precedentes en países como España y Alemania, su significado ha evolucionado de manera diferente sobre todo a partir de mediados del siglo pasado. En España el desarrollo de este sector ha tenido más relación con el diseño del espacio público y la planificación urbanística mientras que en Alemania el término ha tenido un fuerte matiz de protesta social y política desde los años 60. Por ejemplo, a partir del 68, en la ciudad de Berlín y con motivo del levantamiento del muro, fueron muchos los artistas que utilizaron el espacio público a modo de reivindicación. Obras como “U Bahn Alexander Platz” donde artista pudieron exponer sus obras allí. Todo ello ha supuesto para que a finales de la década de los años noventa y principios del nuevo milenio, los dos países experimenten un fuerte impulso por parte incluso de la Administración, para realizar proyectos a mayor escala en espacios públicos. Para ambos será una etapa crucial para la explosión de ideas artísticas que inundan la crítica y la protesta social en nuestras ciudades.

La historia del arte público en ambos países viene precedida por momentos históricos que tienen que ver con el papel del público y su evolución. Por ejemplo, a finales de los 70, Alemania consolidó programas sólidos de *Kunst im öffentlichen Raum*⁷ separándolos de los que se conocían como “Kunst am Bau”⁸ ya existentes en ciudades como Bremen. Sin embargo, España adaptó el término literalmente alrededor de una década más tarde. Estas manifestaciones se creaban en relación con la escultura, la arquitectura, y el paisaje, llegando incluso hasta hoy en día, donde aún se considera este término de extrema actualidad. Sobre todo, al arte no institucionalizado, que tiende cada vez más a tener una función socio-práctica en la ciudad. Con la postmodernidad el arte no se valora por su materialización objetual sino por las relaciones establecidas con él. Como así establece Compagnon:

“El arte ha alcanzado su verdadera autosuficiencia hasta ahora proclamada pero no realizada. Borra toda frontera entre lo aceptable y lo que no lo es, suprime toda definición, positiva o negativa del objeto artístico. El objeto ha sido enteramente sustituido por nuestra relación con él.”⁹

Es decir, también en el arte público como materialización se establece una fuerte vinculación con su público. Así como, podemos mencionar experiencias que a primeros de los 90 se dieron en EEUU con un fuerte carácter limítrofe entre lo que es arte y lo que se puede llamar “denuncia pública y social”. Por ejemplo, dentro de la Exposición *La Frontera/The Border*, el grupo *Art Rebate/Arte Reembolso* repartió 450 billetes de 10 dólares a los trabajadores inmigrantes en San Diego en California. El dinero procedente de una beca estatal para la creación de proyectos públicos, de manera simbólica, fue devuelto a aquellos contribuyentes “ilegales”¹⁰.

⁷ Una terminología que designa específicamente al arte que se localiza en el “espacio abierto”: “kunst” que significa arte, “im öffentlichem Raum”, donde “öffnen” significa en alemán “abrir” y “Raum” significa “espacio”. Se trata entonces de aquel arte que se encuentra en “espacio abierto”.

⁸ Arte en Edificio. Con este término se refiere en Alemania a aquel arte que se instalaba en espacio urbano rodeando o junto a un edificio o incluso en el propio edificio, por ejemplo, la pintura mural o escultura pública son designados con este término

⁹ Compagnon, Antoine: “Las cinco paradojas de la modernidad”, Monte Ávila Editores, Caracas, 1993. Pág. 122.

¹⁰ Según una nota de prensa titulada “Tax dollars returned to undocumented tax payers” (Dólares de los impuestos devueltos a contribuyentes ilegales), se describía que el proyecto se realizaba entre varios de los niveles diferentes de representación donde puede actuar el arte público: el espacio público de las calles, el espacio informativo de la radio, televisión y medios impresos y el espacio cívico entre el público y los oficiales del gobierno. De esta forma se pretendía activar el discurso y la manera de pensar sobre los trabajadores inmigrantes.

La razón era devolverle lo que justamente les pertenecía: “los inmigrantes pagan muchísimos más impuestos de lo que consumen en servicios públicos y asistencia social. Su trabajo no supone casi ninguna amenaza para la seguridad del trabajo de los otros trabajadores”¹¹. La declaración era asumida como estamento a la acusación injustificada de los fallos económicos del estado. Esta experiencia del grupo Art Rebate/ Arte Reembolso sirvió como ejemplo de atención a los problemas sociales por medio de una denuncia pública. Su obra “es un proceso artístico que comprende al arte público como un compromiso de la imaginación social y no tanto como una presentación de objetos monumentales”.¹² La categoría de este tipo de arte público sería según Lucy Lippard, la de “arte directo, político y didáctico, que comenta públicamente temas locales o nacionales, especialmente en forma de intervención”.¹³

Nuestra intención no es realizar en estos momentos, una investigación histórica sobre el tema, sino ver en esta primera parte, las intervenciones que le han dado un nuevo enfoque de entendimiento al término. Término que relacionado con este arte innovador, implica un compromiso entre el individuo y su entorno. Sin embargo, para aproximarse al término de arte público habría que recorrer sus manifestaciones artísticas a lo largo de la historia y su importancia desde las tradicionales estatuas memoriales a las esculturas monumentales exteriores de mediados del siglo XX. Hemos de considerar la influencia de los proyectos populistas de los 60 y los proyectos de localización específica de los 70 hasta culminar en la corriente de final de siglo denominada como “nuevo género de arte público” procedente de E.E.U.U.

A lo largo de la Historia han existido muchas definiciones de lo que ha sido el arte público. Sin embargo, como sugiere Rose, se trata de utilizar distinto nombre para los mismos zapatos: “arte que contiene matices sociales y cívicos”¹⁴ dónde hay que delimitarlo entorno al debate político e institucional y al beneficio social. Con este hecho han surgido expresiones similares tales como: Arte en la Calle, Arte de Ciudad, Arte Urbano, Arte de Contexto, Arte en Emplazamientos Públicos, Diseño para el Espacio Público, Escultura Pública, Arte de Paisaje, Arte Conmemorativo, Arte y Terapia, Arte Cívico, Arte con un Interés Público o Nuevo género de Arte Público.¹⁵ A estos enunciados se le podrían añadir otros teniendo en cuenta el papel del público en el arte público; el arte en contexto, la escultura social, arte relacional y arte colaborativo, entre otros, sobre todo a aquellos que se caracterizan por desarrollar un arte público en relación con el espectador.

También la definición de Javier Gascón nos parece muy adecuada, ya que resalta el efecto de la comunicación: “casi cualquier arte sería público en la medida que tiene un efecto social y pone en comunicación a varias personas. Este arte es subvencionado por administraciones públicas y está ubicado en espacios considerados como públicos”.¹⁶ Es decir, el arte público que pone en comunicación a su propio público.

Problemática, que en definitiva ha diferenciado las actuaciones de arte público en España y Alemania, y que se ha caracterizado fundamentalmente por las bases legales de ambos países. Creemos que se ha de considerar este punto para tener en cuenta el promedio factible de las actuaciones.

¹¹ Welchman, John: “Arte público y el espectáculo del dinero: un comentario asistido sobre Art Rebate/Arte Reembolso”. Capítulo de la revista *Kalías*. Revista de arte. 1999, nº 21-22. Pág. 187.

¹² *Ibid.*

¹³ Lippard, Lucy R.: “Looking Around: Where we are, where we could be” en *Mapping de Terrain*. Ed. Bay Press. Washintong, 1999. Pág. 122-123.

¹⁴ Rose, Barbara: El arte público en los Estados Unidos, en *Arte y espacio público*. II Simposio internacional de arte en la calle. Fernández-Lomana, M.A. y Salas, R. (eds): UIIMP: Sta. Cruz de Tenerife, 1995, pp. 101-116.

¹⁵ Fernández, Blanca: “Actitudes e intenciones hacia el arte y la ciudad” en “Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995” (Tesis Doctoral), Madrid 1999. Pág 20.

¹⁶ Gascón, Javier: Espacios intervenidos: dos experiencias de arte sin mediadores. Revista *Cimal* número 54. 2001.

Debido a ello la problemática de actuación en España ha estado en gran medida regulada por parte de los urbanistas o lentamente mediante proyectos independientes por parte de Asociaciones, Colectivos o Fundaciones. En cuanto a lo que Administración y Regulación se refiere, no existe en el Estado Español un encuadre legislativo que soporte específicamente al arte público. Nos tenemos que remitir a la ley de 1985, en la cual dentro del Patrimonio Histórico estatal se recoge la partida del 1% cultural.

El artículo 68.1 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, dispone que “en el presupuesto de cada obra pública, financiada total o parcialmente por el Estado, se incluirá una partida equivalente, al menos, al uno por cien de los fondos que sean de aportación estatal con destino a financiar trabajos de conservación o enriquecimiento del patrimonio histórico español o de fomento de la creatividad artística, con preferencia en la propia obra o en su inmediato entorno.”¹⁷

En Alemania, esta partida consiste en un 2% y cada administración local lo invierte de manera íntegra en sus proyectos culturales. Por lo que hemos venido argumentando, que no existe una ley que políticamente contemple directamente las actuaciones de Arte público en España, a diferencia de países europeos como el germano en el que el estado por medio de otros sub-organismos financian las obras. Como por ejemplo, el Ministerio estatal de la Familia, mayores, mujeres y jóvenes (*Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend*).

En conclusión, es probable que un medio de los más impactantes y satisfactorios de actuación en las ciudades, sea el *arte público o Kunst im öffentlichen Raum* por medio de sus proyectos como veremos. Además de ser un medio que se adapta a las necesidades y problemáticas que puedan existir en la sociedad. En Alemania, en concreto en ciudades como Berlín, el asumir los proyectos de arte público por distritos y dentro de sus programas culturales, es una forma que permite una expansión divergente.

¹⁷ Base de datos de la Administración General del Estado y del Ministerio de Cultura. Referencia electrónica: <http://www.060.es/canales/legislacion/servicios/disposiciones> y www.mcu.es

b. Lo privado y lo público: intervenciones activistas en el espacio público

Debido a la necesidad intrínseca del desarrollo privatizador sufrido en las ciudades o a la mala gestión de las mismas¹⁸, las manifestaciones artísticas a partir de las últimas dos décadas en los dos países se han sentido cada vez más próximos a actuar de manera reivindicativa en espacios públicos. En lo referente a las Administraciones e Instituciones, a principios de este milenio han propiciado la financiación, existiendo por su parte un fuerte interés en la concepción del espacio público como lugar contextual para el arte .

De esta manera, el espacio público se ha convertido en el espacio idóneo para la crítica cultural. En palabras de Martí Perán, *“el espacio público se identifica como auténtico lugar democrático, como espacio de emancipación,[...] y como elemento crucial para el desarrollo de una cultura crítica”*.¹⁹

Este espacio también es el preferido de artistas que rechazan las condiciones del sistema y sienten que han encontrado un espacio para sus actuaciones con un *“sarcasmo apasionado”*.²⁰

Deberíamos entonces señalar que en el arte público, el binomio público/privado no es tan antagonico como parece. Se entiende que es el espacio que representa a la sociedad plural, en el cual el ciudadano tiene la posibilidad de manifestarse democráticamente, y en algunos casos privadamente. Esta línea divisoria de lo público y lo privado se encuentra difuminada, al existir espacios que son públicos y privados a la misma vez. Ellos son consecuencia de la sociedad liberal y capitalista en la que vivimos. La privatización incentivada por las Instituciones hace que los espacios considerados como públicos sean pertenecientes en su trasfondo a una entidad privada. Por tanto, los términos de privado y público no son totalmente opuestos ni tampoco son paralelos. La mayoría de las veces el contexto solapa ambas acepciones. Es lo que ocurre cuando se trata el arte público, donde en algunos casos se puede hablar de “lo privado en un sentido y de lo público en otro”.²¹

No concurren estrictos límites entre lo privado y lo público sino diferentes *layers o capas* que lo conforman. Como diría Patricia C. Philips *“lo público es una construcción psicológica, inventada y reconstruida en cada generación y ya no puede delimitarse físicamente.”*²²

¹⁸ Se hace referencia al fenómeno que políticamente nunca es solucionable en las ciudades. Como ha mencionado Mau Monleón en su artículo “Arte y ciudadanía”: “En los últimos años estamos asistiendo a un espectacular fenómeno colectivo, derivado de la mala gestión de las ciudades, que obliga al ciudadano/a a buscar enfoques alternativos a través de grupos y asociaciones frente a problemas específicos...”. Revista “Fuera de” n°2: “Recorta, pinta y colorea tu ciudad!”. Nov. 2000. Consultado en la referencia electrónica: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-lat-0011/msg00018.html>

¹⁹Perán, Martí: “Espacios del suceso. A propósito de las prácticas artísticas y el espacio público”. Publicado en el catálogo de Rikrit Tiravanija “Demonstrate”. Fundación ARQART. Galería Salvador Díaz. Madrid, 2001. Pág.136.

²⁰ Sin lugar a dudas el ámbito del artista se basa en el apasionado reto de conmovir a su público. Así es como el colectivo español La Fiambrera define sus actuaciones extremadamente irónicas y comprometidas. Como ellos mismos enuncian: “El elemento estilístico adecuado en el caso de la acción histórico-política, la actitud característica de la distanciamiento-comprensión es el “sarcasmo” y precisamente en una forma determinada: el sarcasmo apasionado”. Citado en “Arte Político y otras Bromas en general” en <http://www.sindominio.net/fiambrera/>

²¹ En el arte público el factor de lo público ocupa el lugar determinante de actuación, pero existe un nivel, como puede ser el de la recepción y el de la financiación que puede ser entendidos como privados. Esta referencia ha sido citada en el trabajo de investigación de Teresa Vida Sánchez: “PUBLIC ART: HERE≠THERE. Nuevas estrategias en el lenguaje del arte público a comienzos de un nuevo siglo: diferencias y similitudes entre España y Alemania”. (DEA). Universidad de Granada, Granada, 2007. Pág. 35

²² Esta idea más fatalista de indefinición de lo público se basa en su inmaterialidad física. En referencia de la Tesis de Blanca Fernández a Patricia Philips en *Out of order- the public art machine*, ARTFORUM, 1988. Pág 93 y en Peggy Diggs. *Private acts + Public Art. But is it art? The spirit of art as activism*. Felshin, Nina, Bay Press; Seattle. Pág 285. Donde la autora afirma que lo privado ha llegado a ser el nuevo arte público.

Lo interesante será la idea de volver a definir estos conceptos. Hay tan sólo que observar el fenómeno de privatización que han sufrido las ciudades europeas en los últimos años. Aquí, los conceptos de lo público y privado tienden a fundirse. Según Siebel, “la ciudad europea y su peculiar espacio público como lugar para la política, el mercado y la autorepresentación, se ha colmado de la promesa histórica de emancipación del ciudadano. Y ello se manifiesta por medio de la búsqueda de la democracia, del mercado abierto y la creciente individualización.”²³

Con ello admitimos que el arte, aunque se puede considerar como *público*, es un acto *privado*. Como reconoció Hannah Arendt, “la sociedad solicita una constante protección para acumular más riqueza.”²⁴ Además, de una crítica feroz al capitalismo, Arendt nos posibilita a decir que el arte público es cada vez más privado, puesto que cada vez más el ser humano tiende a proyectar sus bienes en espacio público. Es por tanto que los poderes y derechos públicos y privados del ciudadano, tienden a rivalizarse y se superponen a los potentes deseos de una sociedad cada vez más privatizada. En fin, lo privado y lo público se superpone.

Llegado al punto en el que la lucha entre el espacio público y privado es un asunto intransigente, habría que remarcar cuatro dimensiones que los hacen diferenciarse:²⁵

-Funcional: el espacio público representado por plazas y calles se reorganiza en funciones de mercado y política; mientras que el espacio privado, el de los locales y las viviendas, se reorganiza en funciones de producción y reproducción.

-Jurídica: el espacio público está sujeto al derecho público, mientras que el privado a los derechos de la propiedad.

-Social: el espacio público es el espacio del anonimato, del encuentro con el extraño, donde los poderes son iguales, y por tanto una pequeña parte de la persona es segura. El espacio privado, por el contrario, es el espacio de la confianza y de la manifestación íntima.

-Arquitectónica/simbólica: los elementos artísticos muestran en público el espacio privado.

Sin embargo, al profundizar en estas dimensiones, como hemos comentando no es posible una rotunda diferenciación entre lo privado y lo público. Más aún, cuando hoy en día la vida privada es invadida constantemente por el espacio público. Un buen ejemplo de ello es *Internet* y su modelo de experimentación de espacio público junto a la acumulación de vivencias privadas. Al igual que la irrupción del teléfono móvil y la consecuente pérdida de la intimidad en el espacio público.

²³ Siebel, Walter: „Qualitätswandel des öffentlichen Raums“. Conferencia para el proyecto „Kontrolle und öffentlicher Raum“ dirigido por el Dr. Nöbert Gestring. Publicado en “Gebaute Räume zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt“. Revista Inhalt. 9. Jg. 1. Oldenburg, Noviembre 2004. Referencia electrónica: www.theo.tu-cottbus.de/wolke/deu/Themen/041/Siebel/siebel.htm.

²⁴ Arendt, H: La condición humana. Ed. Paidós. Barcelona, 1998. Pág. 221. También citado en “Espacios del suceso. A propósito de las prácticas artísticas y el espacio público” de Martí Perán, publicado en el catálogo de Rikrit Tiravanija “Demonstrate”. Fundación ARQART. Galería Salvador Díaz. Madrid, 2001. Pág.135.

²⁵ Dimensiones enunciadas por los autores Siebel y Wehrheim en el año 2003 y recogidas en el artículo de Walter Siebel „Qualitätswandel des öffentlichen Raums“ (conferencia para el proyecto „Kontrolle und öffentlicher Raum“ dirigido por el Dr. Nöbert Gestring) publicado en “Gebaute Räume zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt“. Revista Inhalt. 9. Jg. 1. Oldenburg, Noviembre 2004. Referencia electrónica: www.theo.tu-cottbus.de/wolke/deu/Themen/041/Siebel/siebel.htm.

Habría que mencionar, por tanto, aquellos factores privados exclusivos del arte público en relación a su gestión y producción. Se podrían definir como:

- la gestión privada de la pieza: su localización y su apoyo financiero.
- las relaciones profesionales privadas: con las galerías u otras fundaciones.
- la participación privada: individuos que públicamente participan en la pieza.

Se podría afirmar que la totalidad del trabajo de arte público consiste en una composición privada (desde el artista hasta el miembro individual del público). Sin embargo, en general, la intención del arte público al prestar atención a la esfera social es un arte para el público, y al ser localizado en espacios públicos ²⁶ lo consideramos como "público". Por todo ello, su definición es repetitiva y compleja, dado que el público es entendido como un aspecto de la sociedad del que todos formamos parte. Además, el espacio público, es un espacio abierto y libre para los ciudadanos, donde ellos realizan opiniones y disfrutan de sus vidas cotidianas.

La polaridad sobre la repercusión de lo público y lo privado, también la cuestiona Siebel y señala excepciones en las dimensiones mencionadas. Con respecto a la dimensión funcional, la política, asociaciones y medios se encargan de que nuestro espacio público esté constantemente bombardeado por intereses privados. Un buen ejemplo de ello son los *Shopping-Malls* o Centros comerciales, convertidos en los nuevos centros de ocio público totalmente privatizados. Consecuentemente la dimensión jurídica y los derechos públicos del ciudadano se reducen a un campo de aplicación sometido a los derechos privados de los propietarios.

En cuanto al nivel social, lo privado irrumpe el espacio público en una nueva manera de civilización. El mejor ejemplo es lo mencionado anteriormente como la plaga de teléfonos móviles. Un fenómeno donde la privacidad del otro (en forma de sonido inaudito) irrumpe nuestra propia privacidad en un espacio que nos es común. Existen, por tanto, los mismos códigos para el uso del espacio público y privado, sin separación ni paredes ni silencio que lo emborronen. Por ejemplo, en Alemania curiosamente, en la mayoría de los edificios no existen ni cortinas, que físicamente impiden ver lo que existe en el interior.

En cuanto a esta relación público y privada conocemos aquellos espacios públicos que son modelados con gigantescas esculturas o monolitos que simbolizan arcaicamente un poder o interés tanto político como económico. Lamentablemente esta manera de entender el arte en espacio público, no deja de producirse; pero no significa que funcione adecuadamente.

Como bien denuncia Alicia Murría acerca de estas mediocres intervenciones en el espacio urbano los denominados neo-monumentos, "*son de un innegable interés decorativo, ornamental y de embellecimiento de las duras plazas sin árboles,[...] que pretende sacar el arte del museo a la calle con el objeto de estetizar el espacio público*".²⁷

En algunos casos, este tipo de arte llamado falsamente arte público es la máxima expresión de un arte privatizado. Con el mayor sentido de las palabras, su misión es ser propaganda del poder político o económico que lo llevan a cabo.²⁸ La batalla, por tanto, de lo público sobre lo privado no está perdida.

²⁶ "Estos espacios son comunes y nosotros nos encontramos y expresamos con libertad en ellos (aunque en la realidad nos comportemos naturalmente manteniendo nuestra privacidad)." Citado en el trabajo para el Diploma de Estudios Avanzados de Teresa Vida Sánchez: "PUBLIC ART: HERE≠THERE. Nuevas estrategias en el lenguaje del arte público a comienzos de un nuevo siglo: diferencias y similitudes entre España y Alemania" Universidad de Granada, Granada, 2007. Pág. 36.

²⁷ Murría, Alicia: "Otras propuestas para el espacio público urbano". Revista Lápis, Madrid. 2001. n° 20 (169-170): Pág.109.

²⁸ Ejemplo de esta ridícula exaltación política en el espacio público, se puede considerar la bandera española que irrumpe el centro de Granada junto a la Plaza del Triunfo erigida en el año 2007.

Y los artistas de talante más activista, son los que intentan hacerse un hueco en la lucha por la transformación y por buscar nuevos espacios de actuación y libertad en nuestras ciudades.

En el caso del grupo español *La Fiambrera*, actúan reformando los problemas sociales. Su obra la realizan con la finalidad de intervenir directamente mediante presión en los medios de comunicación para obligar a los poderes públicos a contribuir y dar soluciones. Por ejemplo, en su Taller de trabajo en el Barrio de la Alameda en Sevilla aprovecharon que se llevara a cabo una Conferencia mediterránea para ciudades sostenibles en el año 1999 y realizaron una serie de actuaciones con la gente del vecindario.

En una de ellas, crearon banderillas con el logo invertido de la ciudad de Sevilla y las colocaron sobre excrementos de perro. El éxito de la campaña fue tal, que rápidamente empezaron a aparecer cuadrillas de limpieza que no habían pisado aquellos lugares desde hacía tiempo. Como ellos mismos declararon: "Había que ser permeables al barrio, unificar registros y preocupaciones. La gente ya comentaba que los barrenderos empezaban a venir al barrio después de no haberse dejado caer por allí en años. Se decía que era por los banderines y la gente nos pedía ejemplares para fijarlos ellos también. Se debatía sobre el abandono y la inercia que genera, sobre todo en lo que a basura en rincones y mierdas de perro se refiere, pero la mierda que a nosotros más nos interesaba estaba en otra parte y hacia ahí fuimos yendo..."²⁹



30

²⁹ Los proyectos del colectivo *La fiambrera* están dotados de grandes dosis de creatividad y humor entorno a una fuerte crítica contra las irregularidades producidas por parte de las entidades municipales. Véase para más detalle su propia web con sus trabajos y estamentos: www.sindominio.net/fiambrera

³⁰ Detalle del proyecto realizado por el Colectivo *La Fiambrera Urbana*. Ilustración realizada por el colectivo *La fiambrera* para el proyecto "Intervenir en la ciudad. Un taller para un foro alternativo y una ciudad panza arriba". Referencia electrónica: <http://www.sindominio.net/fiambrera/sevilla.htm>

De manera no tan directamente activista, pero más bien re-activando una zona de especulación urbanística igualmente artística, se creó en Berlín el “Skulpturenpark Berlin_Zentrum”.

Es el proyecto que actualmente se está llevando a cabo desde Noviembre del 2006 en el centro de la ciudad de Berlín. El escenario corresponde aproximadamente a cinco hectáreas de terreno sin edificar en pleno centro de la capital germana. Esta zona posee una relevante y significativa carga histórica y cultural, ya que delimita con una de las partes del antiguo muro de Berlín y con la parte más comercial del centro. El terreno se encuentra dividido en sesenta y dos parcelas y cada una de las parcelas pertenece a un propietario privado.



31

Los artistas y promotores de este proyecto invitan a artistas a realizar trabajos site-specific que tienen en cuenta las relaciones funcionales, históricas, geográficas, sociales y políticas en esta zona. Es el colectivo llamado KUNSTrePUBLIK e.v, el encargado de la realización de los proyectos y de la negociación de los mismos con los propietarios. Como ellos mismos enuncian pretenden activar el espacio privado de manera pública:

“A través de nuestro uso temporal del espacio en este terreno, esperamos inspirar y delimitar otros caminos de percepción, comprensión y experimentación de los espacios urbanos vacíos y sin uso.”³² En este caso, el espacio público que se ha privatizado se convierte de nuevo en espacio público, significando la materialización de un público interesado por el arte. En síntesis, la lucha incansable entre lo privado y lo público aspira a crear nuevos modelos de espacios urbanos que esperan ser descubiertos y debatidos. Lo importante es la funcionalidad del espacio, que muchas veces enajenado u abandonado, alimenta y reestablece la necesidad incansable de denuncia.

³¹ Ilustración realizada por KUNSTrePUBLIK e.v para el catálogo “Skulpturenpark Berlin_Zentrum” en Berlín, Febrero, 2007. Pág. 9. Referencia electrónica: <http://www.skulpturenpark.org/>

³² Citado por KUNSTrePUBLIK e.v en su catálogo “Skulpturenpark Berlin_Zentrum” en Berlín, Febrero, 2007. Pág. 5. Referencia electrónica: <http://www.skulpturenpark.org/>.

b.1 Intervenciones activistas en contra de la privatización del espacio público

El espacio público generalmente se ha descrito como un lugar para la expresión de la democracia. Se le ha definido como el espacio de todos. En él se representa la sociedad plural porque los ciudadanos tienen la posibilidad de encontrarse allí e igualar sus diferencias. Esta afirmación desde luego, está lejos de la realidad en un enunciado que desde época clásica es totalmente un ideal utópico.

El fenómeno lo observamos cuando los grupos sociales en espacio público se encuentran delimitados y el espacio público se encuentra más cerrado y menos accesible a cualquiera. Por ejemplo, la simple idea de poder aparcar tu propio coche está condicionada por el tiempo y lugar donde te encuentres, algunas veces incluso tienes que realizar una pequeña contribución económica por ello. Entonces podemos considerar que el espacio público no tiene que ver con el espacio libre y abierto a todo y a todos. Veremos que bajo el dominio de la privatización del espacio público, el individuo cada vez tiene menos derecho a pensar y moverse por sí mismo, cada vez se encuentra más controlado y manipulado. Es decir, damos la bienvenida a la época de la privatización que ya se viene acaeciendo desde los 60 y 70. Por su parte, las intervenciones activistas son una forma de contraponerse a este poder establecido (consecuencia última de un capitalismo avanzado).

Glasze³³ señala como ejemplo de la privatización del espacio público tres grandes áreas: los centros comerciales, los distritos de desarrollo de negocios o los *Business Improvement Districts*, y los complejos residenciales cerrados. Su teoría incide en que estos tres fenómenos se caracterizan por estar en lugares públicos para el consumismo, para el descanso y para las relaciones del individuo. En su estudio no tiene en cuenta en ningún momento el papel del arte.

Pero es interesante su manera de simplificar el fenómeno dentro de los tres campos que influyen en el estilo de vida del ciudadano y es en definitiva lo que garantiza según él, "su bien-estar".

Más recientemente, en Agosto del año 2006 en Berlín y Colonia se reunieron una serie de expertos urbanistas y comisarios para discutir el desarrollo de las ciudades y las „estrategias para el espacio público“.³⁴

En su informe reflejaron como puntos muy positivos la definición del espacio público como la posibilidad de fortalecer la ciudad por medio de la identidad y de la integración de sus ciudadanos.

Por el contrario, en este estudio no se otorga un lugar apropiado para el arte, pues estaría dentro del apartado de Marketing y lo titula "Instrumentalización de conceptos para favorecer la publicidad". En este sentido se utilizarían a los artistas para la creación de espacios artísticos que atraerían al consumidor, por ejemplo, por medio de la luz, los materiales, etc. Se analiza el arte, por tanto, dentro de las estrategias urbanas solamente para promocionar las intenciones políticas y económicas. Lo interesante es que se establece que favorecer a la ciudad es fomentar el uso del espacio público ¿Pero de qué manera este favorecimiento conmueve a los ciudadanos?

³³ Glasze, Georg: Privatisierung öffentlicher Räume? Einkaufszentren, Business Improvement Districts und geschlossene Wohnkomplexe. Publicado en *Berichte zur deutschen Landeskunde* 75 2/3. 2001. Pág. 160-177.

³⁴ Eberhard Scholz, Frank: „Strategien für den öffentlichen Raum“. Ein Diskussionspapier. Editorial Deutscher Städtetag. Colonia y Berlín, 2006. Pág. 1-31.

Las ciudades por sí mismas realizan festivales, actos, conciertos, eventos, etc. que favorecen el espacio público y el futuro de “integridad” y “urbanidad” de las ciudades, para ello se utiliza a los “artistas”. Pero de esta forma el arte no llega a ser algo más importante que “algo para ser utilizado”. No se llega a valorar que puede ser un instrumento crítico porque en definitiva sería entrar en cuestiones políticas difícilmente factibles. Para los políticos apoyar un arte crítico sería como tirar piedras sobre su tejado, aunque algunas veces sí existen Instituciones que apoyan este tipo de arte.³⁵

Al margen de la búsqueda de la situación del arte con respecto a lo público resulta muy necesario realizar un acercamiento al fenómeno de privatización.

Desde hace más de 50 años vivimos con el nuevo desarrollo de las ciudades entorno a la Modernidad y al seguimiento de un nuevo modelo: la ciudad como consumo y como atracción turística para el visitante. Actualmente los centros de las ciudades están dominados por la presencia de centros comerciales donde el comprar se identifica como el ritual para el tiempo libre ¿Dónde se encuentra el espacio para la cultura? En ciudades como Berlín y en Londres, cafeterías localizadas en los centros comerciales incorporan espacios para la lectura a modo de pequeñas bibliotecas.

También existen pequeños espacios a modo de guarderías para poder dejar cuidados a los hijos mientras las madres pueden ir a comprar. Por otro lado y como ejemplo, en un artículo de la revista “Zitty”, se realizó una especial mención *sobre lo mejor de Berlín* y a esta nueva cultura de ocio consumista; con grandes letras el artículo vino encabezado como “Shopping Malls”.³⁶

En él se describían seis destacados y glamurosos centros comerciales, incorporando por supuesto, su horario de apertura y localización. En el artículo se apreciaba tanto por el estilo de su arquitectura como por su diseño interior que eran lugares muy atractivos. En uno de ellos por ejemplo, se podía leer el slogan, aquí se encuentran “*todos los países bajo un mismo techo*”.

También el autor del artículo describía la ruta de las cosas que se pueden y no se pueden hacer dentro de ellos. Se trataba realmente de una guía turística creada para que el tiempo libre se invierta en la visita a centros comerciales. En este sentido y a modo de crítica profunda a este fenómeno, el artista Harun Farocki ha realizado un excepcional vídeo documental titulado “Die Schöpfer der Einkaufswelten / los Creadores del mundo de las compras” donde muestra la cadena de investigación formada desde la decisión estratégica de localización de un edificio hasta la colocación de un producto en la estantería de un supermercado. Como él mismo comenta “la producción y distribución son campos que desde época de la Revolución Industrial se han pretendido que sean cada vez más eficientes.”³⁷

³⁵ Sobre esta discusión hay un interesante artículo de Kester en relación al activismo y las Fundaciones que lo financian. Véase “Essays from afterimage. Art, activism and oppositionality” en “Ongoing Negotiations: Afterimage and the Analysis of Activist Art.” De Grant H. Kester. Duke University Press. London, 1998. Pág. 1-19.

³⁶ Revista Zitty (redacción de la editorial de la revista) 23-2007. 8-21 Noviembre 2007. Pág 48. El arquitecto, profesor y teórico Rem Koolhaas, utilizó este título como síntesis de lo que se han convertido las ciudades.

³⁷ Farocki, Harun: Die Schöpfer der Einkaufswelten en Ines Schalber y Jörg Stollman, „Grenzwanderungen. Privatisierte Siedlungsmodelle in den Vereinigten Staaten. Akademie der Künste Berlin, Topos Raum, Berlin. Nürnberg. 2002 Pág. 135.

En las últimas tres décadas nuevas teorías han destacado por tener como lema “saber lo que el cliente quiere”, por ello, la búsqueda de satisfacer los deseos del consumidor ha sido lo que hasta ahora han estudiado los que controlan y tienen la decisión de “hacer realidad la Ilusión”.³⁸ El vídeo basado en hechos reales enseña cómo se estudia, mediante programas específicos, el perfil del cliente. Muestra los programas para calcular la posible ruta de compra y son éstos los que controlan cuánta gente entra y sale del edificio. Se controla el espíritu del cliente para atraerle por su propio gusto de manera manipuladora hacia lo que buscan.

Sin embargo, de la misma manera que el individuo es controlado existe la necesidad de encontrarse seguro. Es lo mismo que ocurre en las urbanizaciones privadas, se hace necesario un control personal de la criminalidad. Debido a la inseguridad provocada por el miedo a lo in-controlado, a principios de los años 90 se crearon en las ciudades americanas las *gated communities*, urbanizaciones amuralladas y vigiladas 24 horas, que hoy en día ya se pueden observar en las afueras de nuestras ciudades. Se puede vivir en ellas a cambio de la compra de esta “sociedad limitada”.

Un caso extremo fue la creación del residencial Celebration³⁹ en Florida en el año 1991; dentro de la comunidad regían unas leyes y reglas establecidas muy restringidas, a cumplir por el vecindario. Por ejemplo, no estaba permitido tender la colada en los balcones de la vivienda o no se podía pintar la fachada del color que a las familias les apeteciera, etc. Existe un cuestionamiento en torno a esta idea de privatización ya que puede tener una repercusión no muy positiva, sobre el arte y sobre los ciudadanos.

El artista, no puede tampoco actuar totalmente en libertad. Como anunciaba el colectivo el Perro en su proyecto *Primetime-Soluciones integrales* existe una necesidad por parte del artista de responder a este problema: “las teorías más lúcidas sobre un nuevo diseño o estructuración del ámbito público hablan de un espacio de diseño, de conflicto continuo, que venga a reforzar la emancipación del ciudadano frente a los sistemas de dominación social y política, una suerte de democracia continua, de democracia radical como forma política más avanzada, que procure, mediante el enfrentamiento, la conquista de nuevos espacios de libertad”.⁴⁰

Debido a la necesidad de libertad surgen las acciones “activistas” como movimientos independientes, que de manera legal o ilegal actúan en recónditos espacios públicos. Es lo que se plantea este Colectivo:

“cuando el espacio público está mayoritariamente ocupado por el discurso comercial resulta saludable plantearse qué opciones se nos ofrecen para insertar otros discursos.”⁴¹

³⁸ Ibid. Pág. 137. Farocki con esta misma idea enuncia: „un objeto en un falso lugar puede ser el final de la Ilusión“.

³⁹ Este ejemplo de privatización del espacio público en las ciudades americanas lo describe muy claramente Frank Roost en su artículo “Die Stadt als Imitat ihres eigenen Mythos? Privatisierung und Inszenierung des öffentlichen Raumes“, donde expone que estos residenciales son creados de manera tal que den la impresión de estar en una ciudad propia, tu propia ciudad segura y edificada a tu gusto, pero por supuesto controlada por sus propietarios. (Para el libro „Privatisierung des öffentlichen Raumes“. Akademie der Künste Berlin, Topos Raum, Berlín Nürnberg, 2005. Pág. 110-123.)

⁴⁰ Nos resulta muy acertada esta descripción de Murría de una democracia radical el la cual el arte busca aquel lugar de actuación libre. Cita por Alicia Murría en „Otras propuestas para el espacio público urbano“. Revista Lápiz, 2001. N° 20 (169-170). Pág. 110.

⁴¹ El Perro: „Diseño del espacio público“. Revista Lápiz, 2002. N° 184. Pág. 43.

Así lo demostraron en el proyecto “Advertising” en Mataró en España en el año 2002, “consistente en la utilización de los opis del municipio (cajas luminosas en los que se colocan carteles publicitarios, a veces integrados en las marquesinas de los autobuses) por parte de diversos artistas, ocupando estos espacios como lugares para la reflexión y la crítica.”⁴²

Por su parte, en Alemania, los artistas también han venido reactivando los sistemas de conexión entre lo público y lo privado. El colectivo NEUEN METHODIKER e.V.⁴³ lleva trabajando en Berlín desde el año 2000 específicamente como organización no-comercial para ofrecer una plataforma libre a artistas y teóricos que trabajan con los nuevos medios.

En su proyecto “*Ein sehr kurzes Stück für Bankdirektoren/Una pequeña pieza para directores de Banco*”⁴⁴ realizaron un performance ilegal en un banco de la ciudad en el cual una actriz representaba y cantaba la pieza “Schnuppern am Wahnsinn/Olfateando la locura” de Taz-Kritik. Como si de un teatro se tratara la actriz efectúa su escenografía hasta que la policía alarmada la detiene.

La acción teatral que parece no tener sentido se convierte en una acción política donde lo ilegal le da significación al lugar, en un principio enfocado para ser un lugar público y privado.



45

De una crítica más feroz a las empresas trata el libro de Naomi Klein “NO LOGO”⁴⁶ donde describe cómo las ciudades tanto americanas como europeas son dominadas por las marcas del mercado.⁴⁷ Y en contestación a ellas surgen los grupos activistas como el londinés RECLAIM THE STREETS! Este tipo de manifestaciones que “reclaman” las calles para actuar surgen en París en Mayo del 1968, cuando jóvenes franceses se rebelaron en contra de los movimientos políticos de entonces. A partir de ello, se repetiría esta nueva fórmula de movilización organizada que surge en la calle.

⁴² Ibid. Pág. 46.

⁴³ Véase más información en la referencia electrónica: www.formatLabor.net

⁴⁴ Para más detalles sobre el proyecto: www.bank-ueberfall.de

⁴⁵ Ilustración tomada de la referencia electrónica: <http://www.bank-ueberfall.de/about.htm>

⁴⁶ Klein, Naomi: „NO LOGO“, Flamingo GB, München, 2005.

⁴⁷ Por ejemplo en Cashmere, en Washington a partir de 1997, esta ciudad de 2500 habitantes escoge como símbolo de atracción turística el logotipo de su fábrica de caramelos y lo difunde por todos sus rincones.

La primera *Global Street Party* que organizó este colectivo se celebró el día 16 de Mayo de 1998. Hoy en día también se sigue celebrando este tipo de fiesta “anti-capitalista” que de manera espontánea y por difusión mediante la red convoca a miles de personas.

En estos eventos, el espacio considérese como público ahora, es tomado por una necesidad de libertad y de unión de los que dicen „NO” al control político y económico ejercido por el capitalismo desde hace más de 30 años. Sin embargo, de la misma manera hay que decir “NO” a las agresiones en contra de la policía y a la agresividad que en muchas ocasiones los participantes generan.



48

Está claro que los objetivos de privatización por parte de quienes controlan las ciudades son cada vez mayores. Los miembros de poder juntos con las empresas son los que dominan la perspectiva urbanística y los que, en definitiva, arrasarán con lo auténtico que aún pertenece a los propios ciudadanos.

Este es el caso de las edificaciones a lo largo del río Media Spree en la parte oeste de Berlín. Es uno de los proyectos más sobresalientes que se están llevando a cabo en la ciudad y es financiado por el propio estado y por inversores privados.⁴⁹ Los objetivos, de acuerdo a los fines económicos del gran proyecto son, entre otros, la “mejora de la infraestructura” de la zona, teniendo en cuenta que precisamente es donde se conserva actualmente el muro de Berlín.

Desde luego, el tema es el preferido por los periodistas para especular y provocar la crítica entre los residentes del barrio de Kreuzberg-Friedrichshein en contra de la invasión empresarial. Pero los políticos quieren calmar la rebeldía del “barrio pobre” prometiendo 30.000 puestos de trabajo.

⁴⁸ En este tipo de Free Parties es usual encontrar este artefacto llamado stilt por medio del cual a los agentes de seguridad le es imposible arrestar al individuo que se sitúa en las alturas.

⁴⁹ Se puede encontrar toda la información en: www.mediaspree.de

Los grandes urbanistas garantizan que se construirá la nueva metrópolis económica a los lados del Spree, pero sin preocuparse en absoluto de los que viven allí, que son los que saben que tendrán que irse del barrio, debido a la subida de los precios en todos los sentidos. Quien conoce la cultura en Kreuzberg sabe que es la zona donde se mantiene el espíritu subversivo antiguo que enamora a todo visitante. Este encanto berlinés se aboliría con las estrategias de marketing y el nuevo concepto del Kreuzberg, más capitalista. Las asociaciones de residentes saben que no pueden ganar esta batalla ante la fuerte privatización de su zona, pero lo que sí les queda es reivindicar lo que les pertenece.

El movimiento *Mediaspree Versenken! Spreeufer für alle! / la zona Mediaspree se hunde! Puerto para todos!*, pretende, por medio de dos reuniones mensuales y la recolección de firmas, la concienciación de las personas para conseguir algunos objetivos como:

- la no construcción a menos de 50 metros del río,
- la no construcción de rascacielos en las calles donde existen multitud de estudios de artistas,
- la construcción de un puente sólo para peatones y bicicletas.

El movimiento pretende tener también voz y ser ellos mismos creativos en las decisiones que concierne a su espacio, en definitiva, al espacio que va a ser utilizado por ellos mismos.⁵⁰ Los movimientos de extrema izquierda que no ven con buenos ojos estas pacíficas intenciones y se decantan con acciones más rebeldes como el arrojo de ropa vieja al río donde argumentan que *"Berlin bleibt drecking. Der Staatsschutz ermittelt"* / *Berlín sigue estando sucio. Los medios de la ciudad han de actuar.*



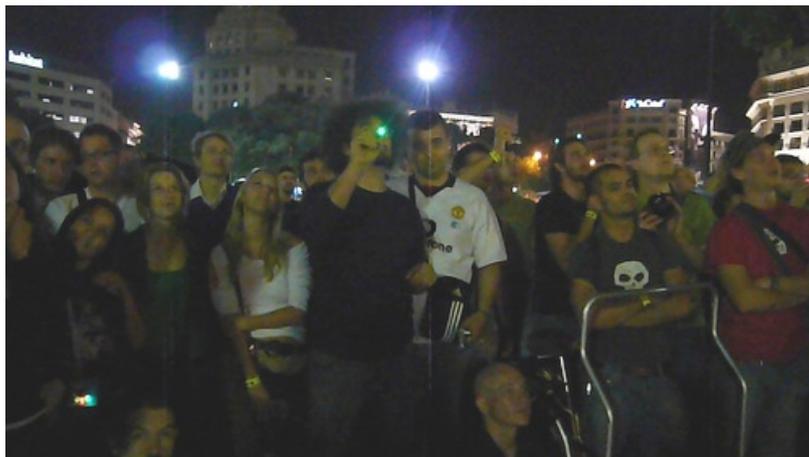
51

⁵⁰ Pretendieron recoger hasta una media de 20.000 firmas hasta el mes de abril de 2008 para poder llevar a cabo esta propuesta. Véase más información en www.ms-versenken.org

⁵¹ Este es uno de los poster de la publicidad del Movimiento anti-Media Spree, es el Puerto para todos! Aquí han remarcado los edificios que actualmente se están edificando dentro del proyecto, hasta el día 1 de Abril de este año 2008 tiene de fecha límite para la recogida de 20.000 firmas por parte de los residentes. Véase la página: www.ms-versenken.org

Nos queda, por tanto, hablar de estas propuestas de contaminación ilegal de la ciudad que es promovida por jóvenes creativos denominados ellos mismos como artistas del “graffiti”. Quisiéramos mencionar algunos ejemplos en los que curiosamente se han utilizado nuevos medios de bombardeo tecnológico en contra de centros comerciales. Con esta intención fue realizada una intervención por el colectivo Graffiti Research Lab (Grupo G.R.L) en Barcelona. Utilizaron lápices luminosos muy potentes.

Sus obras se complementan con una gran expectación y participación hasta el momento en que son asaltados y multados por la policía. En su manifiesto dan las gracias al artista Krzystof Wodiczko por iniciar y utilizar las nuevas tecnologías en las calles.



52

En Linz (Austria) en el festival de Ars Electronica 2006 también se utilizaron luces luminosas (llamadas *led throwings*) para bombardear uno de los tranvías en el centro de la ciudad. El humor y las nuevas tecnologías se mezclaron en un ambiente, que en su trasfondo, fue también crítico.⁵³



54

⁵² Véase vídeo en http://graffitiresearchlab.com/?page_id=99#video

⁵³ Ibid.

⁵⁴ En Eyebeam en Nueva York el grupo Graffiti Research Labor descubrieron este tipo de instrumento magnético y luminoso como ellos mismos explican muy fácil de elaborar. En su página web ellos abren su espectro de actuaciones “dedicated to outfitting graffiti artists with open source technologies for urban communication”.

De un tono más radical y subversivo son las intervenciones de *Adbuster*. Realizan pintadas ilegales directamente en los posters de publicidad y expresan de esta manera su denuncia en contra de los eslóganes comerciales.



Vamos viendo en su conjunto que las intervenciones activistas en contra de la privatización del espacio público pretenden llamar la atención hacia lo que no se tiene en cuenta con respecto a la actuación apabullante de las empresas. Su intención es hacer más fuerte los espacios de opinión donde las personas tienen cabida a decidir y a poder expresarse en libertad.

Es así, que los activistas también pueden ser considerados como reivindicadores públicos, y cubren las necesidades de la sociedad que demuestra, aunque cada vez más manipulada, que quiere moverse y actuar enfrentándose algunas veces a la regulación.

⁵⁵ Esta serie de crítica a las empresas fue una corriente que se realizó en Junio de 1998 en Londres, cuando también apareció el grupo Reclaim the Streets! Diez años más tarde Adbuster ha logrado ser una de las plataformas críticas y de opinión más potentes en contra de la política capitalista en los Estados Unidos. Véase en <http://www.adbusters.org/home/>

c. Función del espacio público: repercusiones e intereses.

No podría existir un espacio que sea totalmente considerado como público, ya que el espacio que habitamos, legalmente, se considera como perteneciente a los poderes institucionales. Pero éste se considera como público al ser propiedad de todos, ya que pertenece en potencia al espacio donde tiene opinión su propio público.⁵⁶

Por tanto, no parece fácil establecer qué es el espacio público. Pero vamos a intentar realizar una somera aproximación al término. El espacio considerado público es un espacio “unido al concepto de la representación del poder”⁵⁷ y así, unido a la necesidad de control. El espacio público es entendido como el opuesto a lo privado. Por ello, el arte considerado como público es localizado dentro de los límites de lo llamado lo no-privado (aunque se impone la primacía privada del concepto del artista).

Podríamos llamar espacios no privados a aquellos de libre acceso a la sociedad en general. Por tanto, es espacio público aquel espacio donde la sociedad tiene posibilidades para entrar en contacto con los otros y actuar en libertad. Si nos referimos solamente al término “público”, la mayoría de los trabajos artísticos podrían ser llamados públicos, teniendo en cuenta sus efectos sociales y su virtud comunicativa con los individuos.

Como deja constancia Merleau Ponty en su obra Fenomenología de la percepción; “el espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino es el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas”.⁵⁸ Como él especifica, hay que concebirlo como un carácter que debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones. En definitiva, la idea principal de su discurso es que hay diferentes estadios de entendimiento del espacio con respecto al sujeto. Según las situaciones en el que éste se encuentre podrá interpretar lo que le rodea. Por lo tanto, podemos entender que el arte, y más concretamente en el espacio público, surge cuando el hombre se hace consciente y capaz de interpretar el mundo en el cual vive, haciendo posible su intervención física en él; de aquí nace el arte público en potencia.

En este sentido, en España han existido propuestas que han mantenido un espíritu crítico ante los sistemas establecidos. Algunos de manera más crítica como Rogelio López Cuenca en su proyecto para la Exposición de Sevilla en 1992, “Decret 1”, alteró el espacio armonioso por medio de mensajes e instalaciones de manera provocadora con el lema “*do not cross, art scene*”.

⁵⁶ Aunque parezca reiterativo el significado puede tener diferentes acepciones. Este significado es tomado del diccionario de la lengua de la real academia española. Referencia electrónica: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=pUBLICO Público (Del lat. *publicus*):

1. adj. Notorio, manifiesto, visto o sabido por todos.
2. adj. Común y notado de todos.
3. adj. Contrapuesto a privado.
4. adj. Perteneciente o relativo a todo el pueblo.
5. m. Común del pueblo o ciudad.
6. m. Conjunto de las personas que participan de unas mismas aficiones o con preferencia concurren a determinado lugar. Cada escritor, cada teatro tiene su público
7. m. Conjunto de las personas reunidas en determinado lugar para asistir a un espectáculo o con otro fin semejante.
8. f. En algunas universidades, acto público, compuesto por ejemplo, de una lección, defensa y conclusión.

⁵⁷ Como apuntan muy acertadamente los artistas del colectivo El Perro: “Es un espacio de uso colectivo, pero también un espacio de exclusión, de dominación, donde no tienen cabida otros comportamientos, formas y símbolos que los aceptados por el consenso social o los impuestos por el poder político y económico”. Artículo “Diseño del espacio público” para la Revista Lápiz, 2002 n° 84. Pág. 40.

⁵⁸ Merleau-Ponty: Fenomenología de la Percepción. Ed. Península. Madrid, 1993. Pág. 258.



59

Una de las principales problemáticas con la que se encuentran los artistas públicos es el apoyo de las instituciones públicas para la instalación de las obras, sobre todo, en espacios públicos. En concreto son los partidos políticos más conservadores los que mantienen la precaución cívica y prefieren no llevar a cabo las obras ante la posible desestabilización moral o existencial de la población.

En la exposición “Espacios públicos. Sueños privados”, se invitó a trece artistas españoles para realizar proyectos que alteraran los espacios públicos por medio de sus fórmulas expresivas particulares. Como por ejemplo ocurrió con Angeles Marco dentro del marco de esta exposición. A esta artista no le fue autorizado instalar su palanca continuadora de la serie “Salto al vacío”, concebida para situarse en la torre de la Iglesia de Tárrega, se desestimó finalmente el proyecto por considerarse “una provocación al suicidio”.⁶⁰

Con el Postmodernismo, a finales del siglo XX y comienzos del nuevo milenio, el arte ya no celebra el triunfo de una nación o enorgullece a sus personalidades más victoriosas, sino que se convierte en método de protesta, integración y crítica al poder y al control dominante (aunque estratégicamente se puede utilizar la complicidad con éste último para poder llevar a cabo los proyectos artísticos deseados).

Según establece Remesar “las arquitecturas institucionales y los monumentos han sido suficientemente analizados y reconstruidos: alguien con poder de decisión permite que alguien con poder, entendido como capacidad de ejecución, haga la interpretación, lectura y representación de su modo de ver el mundo, que por otra parte, debe compartir en mayor o menor medida con el poseedor del poder fáctico.”⁶¹

En definitiva, el encargo de las obras por parte de las instituciones municipales aunque sean localizadas en espacio público, representa un emblema de poder y el beneficio de una política municipal establecida.

En España, el ciudadano y los artistas se encuentran con dificultades para acceder a las decisiones que tienen que ver con la planificación urbana, patrimonio exclusivo de constructores y corporaciones municipales. Sin embargo, se producen actuaciones como las de La Fiambrera Obrera y las del arquitecto-artista Santiago Cirugeda, que pretenden impulsar la lucha por reivindicar el deseo de los ciudadanos.

⁵⁹ Fotografía de la obra artística “do not cross art scene” de Rogelio Lopez Cuenca, Sevilla 1992.

⁶⁰ Montolio, Celia: “Espacios públicos. Sueños privados”. Revista Lápiz, 2001.nº20 (169-170).Pág.27.

⁶¹ Remesar, Antoni: “Hacia una teoría del arte público”, Public Art Observatory, Barcelona, 1997. Referencia electrónica: www.ub.es/escult/edonline.htm

Por ejemplo, el Colectivo *La Fiambarrera Obrera* reclamó unos solares que el Ayuntamiento de Madrid iba a donar a la Iglesia frente a la opinión mayoritaria de los vecinos pues querían este área como parque.⁶² En el caso de Santiago Cirugeda, ha transformado la arquitectura en denuncia social. Él trabaja también en este sentido proponiendo unas recetas para la *ilegalidad/alegalidad* de posibles reformas arquitectónicas o intervenciones urbanísticas. Es decir, es posible por medio de sus acciones intervenir de manera muy directa en el espacio urbano, utilizando herramientas de debate. Como él mismo dice:

“...impulsos liberadores que producen una emancipación, temporal, de las estructuras ordenadoras y limitadoras de la auténtica vida urbana. La alienación generalizada de los grupos humanos a una sociedad patéticamente acomodada, a todos los niveles, queda instantáneamente destrozada por aquellos que de manera subversiva cometen semejantes acciones, que más allá de producir cambios en las estructuras homologadoras y controladoras suponen una parodia crítica que evidencia las incapacidades de las mismas para acotar la compleja realidad”.⁶³

Resumiendo y de acuerdo a la función del espacio público, podríamos establecer que viene fuertemente condicionada por los aspectos de privatización política y económica.

En este sentido, tanto las repercusiones e intereses que se llevan a cabo dentro de él, se desenvuelven en un tinte de sumisión a lo establecido. El contrapunto lo encontramos en el arte más radical o de acción que pretende reflexionar ante las situaciones cotidianas de más controversia que nos despierten de este letargo ilusorio y sometido.

⁶² Murriá, Alicia: “Otras propuestas para el espacio público urbano”, Revista Lápis. N.º. 169-170.

⁶³ Cirugeda, Santiago: “Desobediencia Civil”. Nota del artículo de El Perro: “Diseño del espacio público”. Revista Lápis, 2002. n.º 84. Pág. 46.

d. Re-definiendo lo indefinible

Una vez más las claves del saber científico se consumen en la definición. La definición hace clarificar todo aquello que no se ha investigado o que hay que volver a definir, es decir, a re-definir. El término “arte público”⁶⁴ como más de un autor lo denomina “escurridizo”⁶⁵ es un término más que definido y clasificado internacionalmente. Quizás por ello, sea imposible encontrar una definición universal. Sin embargo, a la vez esta condición hace que el término sea irrevocablemente seductor para aquellos críticos que buscan rizar el rizo de lo ya sumamente rizado. Nos gustaría, por tanto plantear lo absurdo de una existencia real de un “arte público” definido, en base a esta búsqueda incesante de definición. Por ejemplo, Perán lo clasifica como “anti-monumento, señalización del espacio, corrección arquitectónica, regeneración territorial, socialización del espacio público y término que materializa la disolución de la frontera entre lo público y lo privado.”⁶⁶ Esta categorización nos parece muy concreta y acertada, sin embargo, a esta sucesión de elementos habría que cuestionar un espacio virtual como es *Internet* y el arte en la red junto a otros medios donde el arte puede tener una función pública activa.

A los artistas clásicos que promulgaron este tipo de nuevas definiciones se lo debemos por ejemplo, a Siah Armajani. Él realiza una visión muy particular a modo de plegaria religiosa acerca del papel del artista como ciudadano, donde éste se da por entero a su público. Como él mismo afirma:

“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 sea el artista de nuevo un ciudadano”.⁶⁷

A partir de los años 70 en Alemania los discursos filosóficos sobre lo público en arte público dominaron las prácticas políticas. Desde entonces en Alemania existía el concepto democrático en el que el arte debía de ser para todos. En ciudades como Bremen, Hannover, Nüremberg, Berlín y Hamburgo, se comenzaron a crear programas que tenían en cuenta esta conceptualización.

El arte debía cambiar la ciudad; utilizar los objetos y las acciones artísticas como medio “para cambiar las ciudades.”⁶⁸ El arte, así comenzaba a proclamar un espíritu libre con respecto a su público. El artista se considera un creador de situaciones donde el público y la necesidad de actuar en sociedad tenía un papel protagonista. Algo que demostraron las actuaciones que en el país se produjeron a lo largo de los 80 y 90 hasta comienzos del nuevo milenio.

⁶⁴ A grandes rasgos, el arte público se podría entender como aquel que se lleva a cabo en los ámbitos de la ciudad y los ciudadanos, es decir, en el espacio urbano. Su opuesto se podría entender como el arte realizado en la naturaleza, podría ser el denominado “*Landart*”.

⁶⁵ Perán Martí denomina escurridizas a estas prácticas artísticas „condenadas“ a comprometerse de un modo crítico y útil con la dimensión pública. Véase el capítulo „Espacios del suceso. A propósito de las prácticas artísticas y el espacio público“. Publicado en el catálogo de Rirkrit Tiravanija „Demonstrate“. Fundación ARQART. Galería Salvador Díaz. 2001. Pág. 136-137.

⁶⁶ Perán, Martí: “Señales públicas. Espacios de la contemporaneidad“, en *Senyals públics. Apunts sobre Intervencions artístiques a l'espai urbà*. Patronat Municipal de Cultura. Mataró, 1999. Pág. 92-98.

⁶⁷ Armajani, Siah: “El arte público en el contexto de la democracia americana“, *Canarias: Arte en el espacio público*. 23 de Marzo del 2007. Referencia electrónica: <http://canarias.indymedia.org/mod/comments/display/27215/index.php>

⁶⁸ Eisfeld, Dieter: „Kunst in der Stadt“. Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart. Stuttgart, 1975. Pág 8. El autor describe en este libro la transformación de la ciudad de Hannover y otras ciudades como Chicago y París por medio de las intervenciones artísticas.

Este principio de devolver a la ciudad su sentido puramente democrático lo vemos en las actuaciones de recuperación de la memoria histórica en Hans Haacke, como máximo exponente. Aún así, programas y actuaciones como *Parq Fiction*, *Wochenklausur* y proyectos como *Okkupation* cubrirán la necesidad de actuar socialmente con determinados fines.⁶⁹ En este sentido el arte público o el llamado “arte para el público” o “arte para todos”⁷⁰ se ha caracterizado por llevar a cabo temas que involucran los „intereses públicos“. En este sentido, una instalación artística que está concebida bajo los poderes del contrato privado o que está creada para ser llevada a cabo en un Centro Comercial, no se considera como arte público; aunque éste se encuentre totalmente abierto al público y el techo del mismo sea “open-air”.⁷¹ Martina Reiter pretende realizar una aproximación a lo que el arte público puede ser. Sin embargo, no encuentra tampoco razones muy próximas a lo que podría ser evaluado con el término actual. Pero quizás, el problema de definición del arte público ha radicado en la multitud de funciones que conlleva. Temas que tienen en cuenta tanto lo histórico como lo actual de las condiciones de un lugar y su contexto. En asuntos que tienen en cuenta tanto los espacios relacionales como los espacios que son punto de mira de discusión y debate. Eficazmente así lo demostraron las intervenciones de Rirkrit Tiravanija y Richard Serra.

El concepto de arte público relacional, que desarrollaron artistas como Tiravanija en los 60, contribuyeron a que se entendiera una percepción más activa y renovadora de la sociedad. Ya que las fronteras entre el autor y el público son difusas tendiendo a cambiar las funciones de la obra como producto de consumo. En este desarrollo entre lo social y lo individual, se construye la identidad de un producto de arte que es a la vez la representación de las prácticas de la vida diaria. Será en el año 1972 en EEUU, con la obra *Title Arc* (Arco fallido) de Serra cuando por excelencia se entiende que la importancia del objeto de arte es sustituida por el debate público. Su rechazo fue un acto inconsciente de la rebeldía también por parte de los que conviven en el espacio público en contra de la monumentalidad y formas tradicionales de permanencia del poder político. La gente demostró con su repulsa que está cansada de manifestaciones insultantes de magnificencia política. Es en este sentido Lewitzky incita a los artistas, como “los productores de cultura”⁷², a crear específicas visualizaciones y prácticas artísticas que representen lo público y produzcan espacios interactivos que dinamicen estos discursos. Pero teniendo en cuenta a su público, en algunos casos, el arte público se podría considerar que no es producido por los artistas sino por los ciudadanos en contra de las políticas neoliberales y capitalistas. Existen, como veremos, obras que operan en el entramado del espacio público, que involucran al público y que son creadas por él.

Entonces, en cada intención y en cada situación habría una forma diferente de consideración del arte público. Por lo que se puede concluir que no existe una única definición como tal, sino aproximaciones categorizables de lo que sería esta área. La nueva definición de arte público sería que no existirá una única definición universal. Como considera Schmidt-Wulffen, entendiendo la importancia de la condición del arte por ser una práctica social: „todo arte por tanto sería público“. ⁷³ Como resultado, el arte público que conocemos como tal tendría un matiz de indefinición, que forma parte de su conceptualización redefinida.

⁶⁹ En los próximos capítulos se detalla la descripción de estas propuestas.

⁷⁰ Lewitzky, Uwe: *Öffentlichkeit und öffentlicher Raum en Kunst für alle?* Verlag Transcript. Bielefeld, 2005.

⁷¹ Reuter, Martina: „Was Kunst im öffentlichen Raum Kann“, de *Okkupation*, Symposium, Berlin- Neuköln, 2004. Definición que utiliza la autora para argumentar lo que es la definición del arte público.

⁷² Lewitzky, Uwe: *Öffentlichkeit und öffentlicher Raum en Kunst für alle?* Verlag Transcript. Bielefeld, 2005. Pág. 49-52.

⁷³ Schmidt-Wulffen, Stephan: „Rosendale überall- zum neu verständnis von Kunst im öffentlichen Raum“ en “In situ Projekte; Kunst im Dialog mit ihrem Ort” Prestel. Munich, 1998.

IX. El deseo de producción artístico-ciudadana en el cambio de milenio: marco referencial

a. El deseo como producción artístico-ciudadana: una introducción

Tras aproximarnos al concepto de arte público en el capítulo anterior, a continuación se va a realizar una descripción a modo de marco referencial, acerca de algunas obras que han tenido muy en cuenta la producción social y artística y por ello, son ejemplos de intervención en España y Alemania.

A partir del postmodernismo progresivamente crece la intención de los artistas que trabajan en espacios públicos por producir en sociedad. Es decir, no operar solo con medios estéticos o conceptuales sino con la propia participación o, al menos, con la integridad del propio público. Atendiendo a una comparación entre dos países europeos como España y Alemania, durante los años comprendidos entre 1997 y 2002 aproximadamente, se puede comprobar que en ambos, la necesidad subversiva de actuación inundan y sobrepasan las fronteras de lo imaginable. Es decir, son muchas y muy variadas las actuaciones que se suceden.

La década de finales de los 90 se caracterizó por marcar el impulso para lanzar nuevos puntos de vista de promoción artística en las ciudades. A diferencia de Alemania, España no contaba con bagaje en programas de arte público, ni tampoco con Muestras de gran envergadura y repercusión internacional como ocurría en otros países y sigue ocurriendo como la *Dokumenta de Kassel* y la Exposición de *Skulptur Projekte* en Münster. Contando con iniciativas de Fundaciones y actuaciones de fuerza más independiente, se alimentó la fuerza del deseo de producción de programas de mayor capacidad entorno al arte público, teniendo en cuenta una mayor participación. Por tanto, con ayuda de la Administración, las ideas llevadas a cabo a partir de proyectos emprendedores fueron el punto de arranque en las ciudades de Barcelona y Madrid. Fue entonces cuando se comenzaron a impulsar los trabajos de intervención social y artística en espacios públicos, con proyectos como *Idensitat* y *Madrid Abierto*. Estos programas se siguen desarrollando actualmente con grandes innovaciones técnicas y gran alcance internacional. Por su parte, en Alemania, este deseo de producción por parte de la ciudadanía se ha materializado en proyectos singulares de gran fuerza creativa y menos dependiente de Instituciones políticas como el caso de *Parq Fiction* en Hamburgo o proyectos como *Pilotprojekt* en *Gropius Stadt* o *Okkupation*, éstos últimos situados en Berlín. Aunque de gran discusión política e histórica, también como veremos fue la obra *a la Población*, instalada en pleno edificio del Parlamento alemán.

Podemos señalar que será a partir del año 1997, cuando se delimite un antes y un después en la manera de entender el desarrollo del arte público en ambos países, debido a que en ellos la principal característica, como veremos, es la creación de grandes propuestas que siguen teniendo expectación y participación ciudadana incluso hasta hoy en día.

En la *Documenta de Kassel* y en *Skulptur Projekte en Münster* se está dando una especial mención a artistas que trabajan con la colectividad. Como por ejemplo, Dominique Gonzalez-Foerster en su obra "Roman de Münster" (2007), que interacciaba con el público en su instalación.

Con más de diez años de experiencia, el arte público crece entorno al desarrollo de proyectos y actuaciones que involucran a artistas y al público directamente con la sociedad, proyectos que cómo veremos han seguido ampliándose crecientemente con fuerza innovadora y un fuerte dominio internacional.

En 1997 en España se constituyó la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV) con el fin de coordinar las actividades de las diversas asociaciones de artistas. En la última década del siglo se iban formando este tipo de agrupaciones para revitalizar las diferentes comunidades autónomas y ciudades españolas. Esta situación coincidió con un momento de recesión política y el auge de políticas neoliberales en países occidentales (notablemente en Estados Unidos, Inglaterra y Alemania).

Sería entonces, a comienzos de este nuevo milenio, cuando la estructura artística desarrollada con soporte económico gubernamental entró en un proceso de cuestionamiento y redefinición. Por ello en los tres países anteriormente señalados, la cultura política se encauzó al favorecimiento del arte y su contexto. Tal y como expone Ribalta, se aprovechó para pensar sobre el posicionamiento y lugar del arte:

“toda una cultura artística encontraba en esas estructuras un espacio alternativo al mercado y un contexto más acorde que reflexionaba sobre el lugar cultural y social del arte”⁷⁴.

Fue por ello, que el objeto de arte cambió su formulación, existiendo un *medio* que sería el social para llevarlo a cabo. El deseo de producción artística en el arte público consolidó así, su materialización con el ciudadano. Sin embargo, la importancia de la pérdida del objeto artístico que venimos experimentando desde el postmodernismo, conllevó a que en la década de finales del siglo pasado, los objetos de arte se centraran en un arte *no comercial*, pretendiendo reflejar sus intenciones directamente con el público. De esta manera, el arte que denominamos como “público” lo que ha pretendido es desenvolverse no sólo en un espacio público y no conocido sino en proyectos concretos que involucran a su propio *público*. Estos proyectos llegaron a su expansión junto al avance de nuevos medios de comunicación y de dominio de Internet. En los cuales ahora podemos deducir que su estrategia de actuación sigue siendo un referente básico cultural para los países que siguen buscando *satisfacer* los deseos de producción de sus ciudadanos y a ellos mismos como “productores”.

En definitiva, de la importancia de estas operaciones y en la ejecución de proyectos envolventes de su participación ciudadana, vamos a destacar algunos proyectos de los más ejemplares que nacieron a la vez que el nuevo milenio. Éstos supusieron un antes y un después en la historia del arte contemporáneo europeo con proyección de futuro dentro de lo que conocemos como “arte público”, expandiéndose a pasos agigantados.

⁷⁴ Ribalta, Jorge: *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, España, 1998. Pág. 7.

b. Ejemplos de intervención en España

La misión que en otros países, como por ejemplo en EEUU desde los años 70, tienen las agencias de arte público, en España como hemos mencionado ha sido tarea, y sigue siendo, de las Fundaciones, de los Colectivos artísticos independientes o de las Asociaciones. Esta misión tiene como fin actuar como mediador entre el promotor o la entidad, el que financia la obra y el artista; así como estar presente en todo el proceso de elaboración de la obra (contratos, pagos, aceptación de presupuestos, instalación, etc). En realidad, en España, cada Fundación que suelen ser privadas y cada Región Autónoma son públicas, se siguen rigiendo por normas muy concretas para su gestión cultural, y es difícil considerar unos factores comunes para la difusión del arte público. Sin embargo, lo que vamos a resaltar es que existen algunas actuaciones ejemplares que se promovieron de manera más “activa” a partir de los finales de los 90, como ocurrió también en Alemania.

Como resultado a comienzos del nuevo milenio se crearon por tanto, programas de arte público, de mayor envergadura que transformaron el ciclo de actuaciones, como hemos mencionado en ciudades de Madrid y Barcelona. Lo más interesante es que desde el momento de su creación, la finalidad ha sido promover la intervención social, el debate y la capacidad de divulgación pública. Es por tanto, que estos programas han sido el punto de arranque para materializar los deseos de producción artística y ciudadana de una manera relevante. Es decir, deseos que son tenidos en cuenta por parte de los artistas para producir obra *por medio, con y para la ciudadanía*.

En los 90 en España, artistas, escultores, y arquitectos se hicieron “dueños” de las calles con sus modernos diseños urbanos. En ciudades como Madrid y Valencia, escultores como Andreu Alfaro fueron de los artistas españoles que más trabajaron a modo de embellecimiento el espacio público. Lo mismo ocurre con la *Puerta de la Ilustración* (Madrid, 1990), que representa según Vicente Jarque “un homenaje a la cultura nacida del siglo de las luces”⁷⁵. Este tipo de manifestaciones urbanas, siguen produciéndose hoy en día, por ejemplo, en las rotondas públicas. Desde nuestro punto de vista, es en estos lugares donde el arte es instrumentalizado para servir de decoración y en algunos casos no estéticamente acertada.

Sin embargo, las actuaciones de diseño urbano y de escultura pública perdieron su protagonismo unos años más tarde y se creó un arte público, entrando en la década de los 90, más original y atrevido.

Con la llegada de las Olimpiadas de Barcelona y la Exposición Internacional de Sevilla (Expo 92) en 1992, merecen ser destacadas instalaciones como la realizada por Lothar Baumgarten con motivo de los Juegos Olímpicos en Barcelona.

El trabajo se titula *La rosa dels vents/la rosa de los vientos* y se instaló en Port Vell, en el Barrio de la Ribera, en Barcelona. En este trabajo Baumgarten orienta cada palabra de metal inscrita en suelo señalando los cuatro puntos cardinales. Como Mavidorakis comenta en su artículo al respecto:

“este espacio ya dotado de sus propias cualidades estéticas, ahora se convierte en el cruce de todos los vientos en Cataluña”.⁷⁶ La obra se transforma en un paseo poético gracias a las asociaciones por medio de las palabras. El vocabulario usado inicialmente se modula dentro de la cultura popular, pues son las palabras en catalán: “trasmuntana”, “ponent”, “mestral”, etc. las que forman parte de este lenguaje de navegación.

⁷⁵ Jarque, Vicente. Andreu Alfaro. Una puerta de la Ilustración en Poéticas del lugar. Fundación César Manrique. Lanzarote. 2001. pág. 75.

⁷⁶ Mavidorakis, Valérie: Specific Experiences: Six bachelors, Even. Artículo para la revista Art&Design en su número 46: Public Art, London, 1996. Pág. 56-65. Ella escribe acerca de esta obra de arte público en Barcelona junto a otros ejemplos internacionales.



77

En este caso, la orientación del espectador se realiza de manera más poética y contextual. A diferencia del caso de las esculturas para las rotondas urbanas, como hizo Baumgarten, a nuestro parecer se podría enriquecer el lugar con las posibilidades de creación que ofrece tener que orientarse, es decir, se podría simbólica y significativamente crear una obra para un lugar específico.

Junto con la colaboración del Pabellón de Andalucía en la Exposición Internacional de Sevilla de 1992, se crearon proyectos de arte público desde Mayo a Junio en la ciudad y participaron artistas de diversas disciplinas en espacio público, que utilizaron desde carteles de publicidad hasta los que utilizaron vídeo y otros medios.

A partir de aquí es cuando el espacio público se entendía como lugar para utilizar los diferentes medios de comunicación. Es decir, emplearon los medios publicitarios de fundamentación social no para uso comercial sino artístico. El colectivo *EstrujenBank*⁷⁸ realizó el lanzamiento de una campaña publicitaria a favor de algo tan rechazado en la sociedad como era el analfabetismo.

Con motivo de esta campaña se podía ver a hombres que portaban carteles con la frase en inglés y español: "I (love) Analfabetismo"⁷⁹.

⁷⁷ Detalle de la instalación de Baumgarten en Barcelona, 1992.

⁷⁸ Colectivo que surge en Madrid en 1989, cuyas acciones artísticas se desarrollan con medios muy versátiles sobre todo relativas a denuncias políticas.

⁷⁹ "Yo amo el analfabetismo", de su traducción del inglés. Observamos la fuerte influencia de la corriente de moda americana, donde la denuncia pública es parte fundamental de las manifestaciones artísticas y consecuentemente del diseño urbanístico.



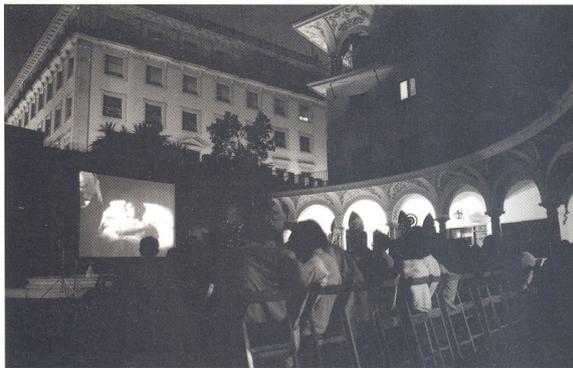
80

Según este grupo de artistas, el analfabetismo es considerado en una de las enciclopedias españolas como “epidemia y lacra social”⁸¹. Es por ello que esta acción se desarrolló a modo de protesta ante los prejuicios dados. Junto a las acciones se presentaron de manera audiovisual entrevistas realizadas sobre el tema. Desde nuestro punto de vista se intentó sutilmente provocar en el ciudadano una reacción potente y directa.

El artista Antonio Muntadas ese mismo año en Sevilla creó una sesión de cine al aire libre. En ella proyectó en la plaza del Cabildo del seis de Mayo, la película *Bienvenido Mr. Marshall*. Esta proyección se realizó con motivo de la tradición del cine de verano y también con motivo de “acogida internacional” que el contexto de la ciudad quería incitar.

⁸⁰ Ilustración sobre la obra “I love Analfabetismo” del Colectivo Estrujenbank.

⁸¹ Referencia tomada del catálogo “El artista y la ciudad”. Fundación Luis Cernuda, Sevilla 1992.



82

Otros colectivos también trabajan de manera comprometida a partir de esta época. Por ejemplo, el colectivo *El Perro*⁸³ desde sus comienzos trabaja con propuestas artísticas alternativas organizando proyectos de arte público muy críticos. A partir de 1994 organizó exposiciones colectivas como *Enseña tus heridas* (1994) y *El mal de la actividad* (1996) en una nave de la Renfe en desuso en la estación de Atocha. También *La montaña viaja* (1997) en las calles del centro de Madrid. Desde 1997 organiza en Alcorcón la muestra de arte público *Capital Confort* que formó parte en el Comisariado de MAD 03 - Arte público.⁸⁴ Es decir, este colectivo ha sido de los pioneros en saber inundar el espacio público de las calles españolas de manera independiente y con un fuerte “deseo de producción y revolución” artística.

Por su parte, individualmente, artistas como *Jaume Plensa* han realizado varios proyectos de escultura pública, como el llevado a cabo por mediación del Ministerio de Cultura francés en la ciudad de Auch (1988 - 1991), o el conjunto escultórico para la plaza *Francesc Layren*, encargado por el Ayuntamiento de Barcelona en 1988.

⁸² Se ofrece un detalle de la proyección de la película “Bienvenido Mr. Marsall”, Sevilla 1992.

⁸³ Más información sobre el colectivo en www.elperro.info

⁸⁴ Información recogida del cuarto encuentro de Medialab de Madrid: Prácticas artísticas independientes en Madrid. www.medialabmadrid.org

También han realizado obras de arte público integradas con el espacio a modo de instalación lumínica. Una de sus obras de más significación donde utilizó palabras como elemento fundamental fue la obra *Islas*, realizada en 1995 como un conjunto de cajas suspendidas en los árboles de la parte baja de la rambla de la Capital. Esta obra pertenece a la segunda edición de la Exposición de Esculturas en la Calle de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife⁸⁵ y está realizada en tres materiales, aluminio negro, metracrilato, y neón.

En cada una de ellas se encuentra encerrado el nombre de un artista consagrado. Estas cajas suspendidas de las ramas de los árboles tenían la particularidad de iluminarse por la noche. Es decir, la instalación, aunque pasaba desapercibida durante el día, se hacía visible durante la noche; el artista se podía convertir en un poeta de las calles.

Con gran determinación, la obra del arquitecto Santiago Cirugeda se desenvuelve en un ámbito de estrategia “subversiva” de ocupación urbana. En 1997 en la ciudad de Sevilla, este artista realiza un proyecto titulado *Recuperar la ciudad: Cubas. Contenedores*. En este proyecto se instalan diferentes contenedores con una diferente funcionalidad lúdica, manifestando como él mismo declara: “Razones para recuperar la calle o auto-construirse un refugio urbano”⁸⁶. Se puede decir que esta acción personal e íntima está fuera de todo lo que puedan planificar políticos y técnicos; va por unos caminos marcados por la diferencia y por la independencia. Se evidencia con ello que el ciudadano tiene un papel fundamental en la construcción y transformación del medio en el que vive.



87

En este mismo sentido, Cirugeda aporta la idea de que se puede contratar un contenedor y se puede transformar su función, siendo la propia idea original del individuo lo que caracterice esa ocupación del espacio público. Santiago Cirugeda participa en interesantes contribuciones donde desarrolla proyectos de activismo cultural en distintos ámbitos de la realidad urbana. Por ejemplo, en el marco del proyecto *Intrusiones*, dirigiendo el taller *La subversión del espacio público*⁸⁸.

⁸⁵ Rumian Reyes: Santa Cruz Digital. Domingo 4 de Agosto de 2002. Referencia electrónica: <http://www.eldia.es/2002-08-04/santacruz/santacruz11.htm>

⁸⁶ Este arquitecto sevillano realiza proyectos de activismo social. Un reportaje del País en Febrero 2005 recoge sus proyectos, donde anuncia que “las ciudades sólo la piensan los promotores y los políticos no los arquitectos” y a esta frase habrá que añadir ; “y muy difícilmente los artistas”. Véase documentación a esta referencia en: www.recetasurbanas.net y en el vídeo documental que se puede consultar en: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/espacio_pub/intrusiones_c2.mov

⁸⁷ Fotografía de archivo tomada de la página web www.recetasurbanas.net.

⁸⁸ Véase referencia electrónica: www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/actividades/proyectos/frame_subv.htm

Allí se abordaron temas como la arquitectura efímera, el reciclaje, las estrategias de ocupación e intervención urbana, la incorporación de prótesis a edificios construidos, o la participación ciudadana en los procesos de toma de decisión sobre asuntos urbanísticos.

Sin embargo y a pesar de todas estas acciones individualmente esporádicas, es a finales de los años 90 en España, cuando un arte más polémico sirvió como instrumento subversivo para un discurso más crítico y de mayor envergadura en el ámbito urbano. Es cuando nacen los proyectos de Idensitat en Barcelona y como veremos un poco más tarde, Madrid Abierto. Además en esta misma área proliferarán las prácticas culturales de arte urbano promovidas por la Administración pública y local como veremos en el caso de Alcobendas, entre otros.

b.1 Proyecto IDENSITAT en Barcelona

IDENSITAT es el nombre fusión de las palabras *denso e identidad*, que definen claramente la temática de este programa que convoca proyectos, promueve intervenciones y propone debates en el ámbito de la creación en relación al espacio público. Dentro de las bases de este programa se hace referencia al espacio social como espacio comunitario, de interacción, de identidad, de comunicación, de confrontación, de participación y de conflicto. La intervención en el espacio público es el medio que se propone utilizar. La edición en 1999 tuvo lugar en Barcelona como punto de arranque y en 2001 y 2002 se celebró una convocatoria mayor entre ciudades como Calaf y Barcelona. En los años sucesivos se han ido sumando más ciudades como Manresa, Mataró, Priorat, hasta en la actualidad expandirse hasta el País Vasco. La dirección del proyecto la realiza Ramón Parramón mediante la financiación pública de los Ayuntamientos, Diputación de Barcelona, Generalitat de Cataluña, Instituto de la Juventud y el Ministerio de Educación y Cultura y otras Instituciones.

El programa se lleva a cabo a modo de concurso de arte público, donde las bases de participación, son impuestas por la Organización así como las normas a seguir para la ejecución de las obras. Éstas son seleccionadas por los criterios de un Jurado específico con respecto a la temática. Entre las actuaciones que promueve Idensitat se encuentra la convocatoria de creadores, que vinculan su actividad con el espacio público, incidiendo el proceso de trabajo en la investigación y el apoyo a la producción de arte contemporáneo, estimulando el debate y la difusión por medio de sus publicaciones.

A modo de plataforma se invita a la ejecución de proyectos en base a una fundamentación contextual. Lo interesante del proyecto es que la fuerza con la que comienza fue sin duda lo que ha ido “in crescendo”, debido a la mejora de su organización, aceptación por parte de las entidades y calidad en las aportaciones artísticas. En el proceso de los proyectos seleccionados, durante la primera criba, las obras son seleccionadas por un comité, siendo la razón por la que el proyecto cobra el matiz de concurso público, al igual que lo podría ser cualquier otra competición. Cuando surgió la convocatoria no tenía ni mucho menos tanta expectación y popularidad internacional como ha conseguido en sus últimas convocatorias. Como bien aclara su director:

“A partir de contextos específicos se propuso un campo proyectual abierto a la experimentación y dirigido a creadores que desarrollarán su trabajo a través de la representación, o la acción en contextos urbanos, incidiendo de forma directa en el ámbito de la interacción humana propia del espacio público.

El objetivo era potenciar el proceso de trabajo a través del proyecto, la intervención y el debate.”⁸⁹

El proyecto, surge en 1999-2000 en Barcelona, y se reorienta para ampliar sus límites geográficos y de actuación en otras ciudades.

A medida que se llevan a cabo las sucesivas ediciones, se elaboran las correspondientes publicaciones entorno a los proyectos realizados. El proceso metodológico con el que Parramón lanzó el nacimiento de su proyecto fue la creación de intervenciones en dos ámbitos muy diferentes de actuación.

⁸⁹ Consúltese la referencia electrónica: www2.unia.es/artepensamiento03/ezine/ezine08/oct05b.html

Dos ciudades, dos situaciones muy diferentes, la de una ciudad pequeña de 3.000 habitantes y una ciudad de tres millones de habitantes: Calaf y Barcelona. El proyecto era ambicioso y poseía el respaldo de entidades que lo podían financiar.

En el año 2005 el programa se basó en estas ciudades, pero con el paso de los años Idensitat ha ido madurando y tomando más prestigio y amplitud, llegando incluso en el caso del arquitecto Santiago Cirugeda que pasó de miembro participador en la edición de 2001/2002 a formar parte del Comité Seleccionador en la Edición 2007.

Es decir, el proyecto, tras el paso del tiempo, se ha ido consolidando y ampliando, como es el caso de la cuarta Edición con la ampliación a ciudades como Mataró y Prioritat (junto a las anteriores de Calaf y Manresa). El número de habitantes en las ciudades ha ido en aumento al igual que el número de participantes y proyectos para este concurso. Es interesante que con el tiempo y mejora de la estructura este tipo de programas, que comienzan con algunas dificultades y poca expectación, se hagan cada vez más fuertes y con más prestigio a nivel internacional y cultural.

Comparamos este mismo proceso de repercusión pública y asimilación política con la obra Arquitecturas Mutantes, realizada por Cirugeda la cual es conceptuada de Ilegal en el momento de su realización, pasando por Semi-ilegal (cuando se le considera como un trabajo de estudiante) y de Legal culminando como algo legítimo; aunque con el paso del tiempo, ya que se considera la experiencia artística como un bien Cultural. El propio autor así lo ilustra:





90

En la convocatoria de 2002 en Calaf se desarrolló el proyecto Molino de Calaf por los artistas Lara Armancegui y Santiago Cirugeda, donde trabajaron con la temática de la funcionalidad y reflexión del espacio. El emblema que utilizaron fue “el misterio del Molino de Calaf”. Los artistas aseguran que el molino de Calaf fue diseñado como modelo de aprovechamiento de energías limpias y solución a la histórica carencia de agua. En aquellos momentos el Molino era chatarra que se quería olvidar y desguazar. En el proceso de su trabajo definieron las causas de su fracaso. Según los artistas; “celebraremos con los habitantes de Calaf nuestras averiguaciones sobre el uranio y el molino. Y los invitados de honor serán aquellos que participaron en el proyecto: políticos, inversores, empresarios, funcionarios, trabajadores de la construcción, etc.”⁹¹ La materialización pública se hace presente en este tipo de proyectos donde la participación ciudadana es el medio de producción.



92

⁹⁰ Ilustraciones tomadas del archivo electrónico: www.idensitat.org/v1/particip/cirugeda/prensa_e.htm

⁹¹ Véase el trabajo en proceso www.idensitat.org/v1/particip/cirugeda/prensa_e.htm

⁹² Ibid. Ilustración de archivo sobre la obra Nucli Antic, Calaf, 2005.

Por otra parte, y también con una estrategia similar de interacción con y para los vecinos concretos de una zona entorno a un contexto determinado, es de mencionar la creación del proyecto: NUCLI ANTIC (Calaf, 2005) de Erika Arzt y Juan Linares, cuya intención se centra en intentar remarcar necesidades y ofrecer soluciones a problemas reales desde la perspectiva de lo singular. Al mismo tiempo pretenden crear marcas simbólicas que apunten hacia las condiciones socio-culturales y económicas que en ocasiones afectan al individuo y a su entorno.



93

En el proyecto podemos observar cómo los artistas se involucraron en los problemas del vecindario, como podría ser la propia reconstrucción y renovación de las viviendas. Los deseos de los ciudadanos se convierten en este ejemplo en el objetivo de las obras propuestas. Es decir, un proyecto principal que reúne a otro tipo de proyectos-deseo de los ciudadanos convertidos en objeto de arte.

La gente adulta en los proyectos de Idensitat no son solamente los protagonistas sino que los niños también tuvieron en el 2002 un centro de atención. El proyecto Ciudad de los niños por Elena Perera, Natalia Naranjo, y Victor Viña se desarrolla en colaboración con un grupo de 21 niños de ocho años de un Colegio de Calaf.

⁹³ También es de destacar la plataforma de Idensitat en sus proyectos de CALAF y MANRESA en el 2005 donde el lema es “arte en la búsqueda de nuevas formas de implicación social”, véase la documentación de los proyectos en http://www.idensitat.org/e05_index.htm. Los proyectos de la convocatoria de 2007 donde se incluye a la ciudad de Mataró se pueden consultar en http://www.idensitat.org/e07_proyectos07.htm

Partiendo de un enfoque principalmente pedagógico y de experimentación a lo largo de dos semanas se realizaron una serie de actividades para potenciar la observación, el análisis y la interpretación del espacio público por parte de los niños de aquella ciudad, así como para incitarles a expresar su opinión y contrastarla con la del resto de habitantes.



94

Bajo el título de Local/Visitante la cuarta Edición de Idensitat de 2007, ha centrado los proyectos en la elaboración de discursos muy originales que atienden muy específicamente a la participación de los ciudadanos. Estos son en concreto los proyectos “Please to meet you/ Encantado de conocerlo(a)” , “Después de las palabras”, y “Small community “soap opera” for teenagers”.⁹⁵

En definitiva, el proyecto de Idensitat, impulsado en Barcelona por Parramón, continúa siendo uno de los programas de arte público de mayor expansión y aceptación por parte de un público amplio y no sólo artístico sino de cualquier nivel social. De la peculiaridad que lo hace tan innovador y de calidad documental son las interesantes aportaciones que se llevan a cabo a posteriori de las obras. Es un proyecto de proyectos donde la participación, la intertextualidad y la performatividad por parte de los artistas y sus experiencias en el lugar lo hacen único; aunque no deja de ser un concurso selecto de arte.

⁹⁴ Ibid. Ilustración de archivo.

⁹⁵ Para más información consúltese la página: www.idensitat.org. Se podrán consultar las posteriores y actuales convocatorias.

b.2 Convocatoria Madrid Abierto

MADRID ABIERTO viene desarrollándose como programa internacional de intervenciones artísticas desde el año 2004. Dichas intervenciones se centran en el eje del Paseo de la Castellana-Recoletos-Prado durante el mes de febrero coincidiendo con la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO en Madrid. Se trata de una aproximación a la lectura y a la comprensión de cómo se construye el espacio público desde el ámbito del arte. El programa que, desde su primera convocatoria recibió más de 1.200 propuestas a través de un concurso abierto, convocaba a artistas que quisieran realizar obras de arte público.

Con el paso de los años se ha conseguido mejorar el proceso de construir una iniciativa ajustada a una escala manejable por un equipo, con una estructura permanente y continuada. La base de esta convocatoria abierta de proyectos se encuentra orientada a la producción de obras de carácter efímero o temporal en el espacio público de la ciudad de Madrid, siendo muy amplia la temática que ellos mismos tratan.⁹⁶

En la segunda edición fue el comisario Ramón Parramón el director del programa de Idensitat que ya poseía un bagaje fructífero sobre este tipo de trabajo en Barcelona. Como él mismo explicó acerca de cómo se enfocaría la muestra, "el arte, además de señalar y evidenciar también puede transformar, participar y activar. Este es uno de los objetivos que persigue esta segunda edición". La convocatoria se ha ido planteando como un llamamiento a artistas para intervenir en la ciudad de Madrid. En los últimos años los artistas internacionales y de aportaciones sonoras son lo que han dado más significancia al concurso. En un principio la convocatoria ha ido cogiendo fuerza hasta tener, como es en la actualidad, la presencia de artistas internacionales e interesantes mesas de debate. Además, separa en su contenido la parte de las intervenciones en espacio público y la parte de las piezas sonoras experimentales. En definitiva, podríamos apuntar que la fuerza donde radica estas actuaciones puede ser planteada de manera efímera, pero esta caracterización impulsa a su vez la promoción política por lo que puede ser peligrosa la pretensión de convertirse en interés turístico.

Los objetivos planteados son entrar en contacto con la sociedad en sí misma como si de un Museo al aire libre se tratara. En este tipo de ejemplos, el deseo de producción artística queda supeditado al deseo de producir un bien social, aunque por supuesto existen excepciones y obras que se han integrado perfectamente en el contexto local.

Por ejemplo, en Alcobendas en Madrid se ofrecieron intervenciones con un nuevo planteamiento de arte público desarrollándose a partir del año 2003. Es interesante ver cómo en un principio se apostó en este programa por la localización de esculturas en los jardines de la ciudad, cuya finalidad puede ser entendida como educativa y cuyo objetivo fue acercar el arte de manera didáctica a los vecinos. Lo positivo lo podemos encontrar en que fueron las primeras manifestaciones reales de un arte con necesidad de salir del Museo y situarse con el espectador, pero de la misma manera, el arte seguía siendo patrocinado por el Ayuntamiento y tan sólo admirado o criticado por el público. Como así ocurría con el programa "Alcobendas en la calle". Este proyecto consistía en la colocación de *posters* en vitrinas adaptadas para ello, a modo de marquesinas de publicidad en un paseo, donde se mostraban imágenes con conceptos morales sobre el cambio climático o la igualdad social, es decir, con fines de afección.

⁹⁶ Para más información consúltese la página: www.madridabierto.com

El artista, de esta manera, siente cómo su obra se limita a la colocación de un póster en el mobiliario urbano a modo de publicidad, pero esta vez la publicidad es para promocionar a la ciudad por la autoridad que lo ha encargado. Por supuesto, este tipo de programas son de interés social pero para ser instaladas oficialmente han de pasar el filtro de la aceptación de la Administración, y ello significa que son obras controladas y manipuladas para promover el bienestar ético y social.

Obras más críticas o con connotaciones directas en contra de valores como pueden ser los religiosos, son obras del tipo Réplicas de Simón en el Desierto. Esta clase de obra fue censurada debido a que su contenido ofendía al pensamiento cristiano. En definitiva, las intervenciones controladas políticamente por la Administración han de resolverse de acuerdo a la aceptación global de sus ciudadanos; no tan sólo de los políticos de turno que ejercen el poder. Lo interesante de la ciudad de Alcobendas es que su programa de cultura realizado bajo el título "Arte en la ciudad", lleva a cabo una serie de actuaciones para movilizar y al menos transmitir nuevos mensajes mediante el arte a sus ciudadanos. Como ellos mismos explicaron: "para los artistas supone un espacio de investigación y ensayo, con parámetros diferentes y flexibles, que permite un contacto social directo en una ciudad, en lugares y espacios concretos."⁹⁷

Ocurrió con los colectivos y artistas que trabajaron en el mismo programa en Alcobendas pues se limitaron a realizar la obra; aunque hayan estado condicionados por el acuerdo político. Ser o no ser, esa sería la cuestión, hacer arte o quedarse sin hacer nada. La verdad es que muchos optan por realizar arte, cueste lo que cueste. Alcobendas se caracteriza por orientar su mirada a intervenciones artísticas que se distribuyen por la ciudad desde principios de este nuevo milenio, también obras-monumento de tinte político. Por ello, se puede tomar en cuenta como un ejemplo de cómo una entidad local ha revitalizado su propio bien cultural. Su objetivo como ellos mismos comentan, es aproximarse a las personas, y "sacar el arte de los museos posibilitando la labor de transformación y de incidir en la realidad social, facilitando el acercamiento de la ciudadanía."⁹⁸

En 2005 los proyectos se desarrollaron en espacios públicos cotidianos, cercanos que poco a poco comenzarían a acostumbrarse a encontrar intervenciones que interpretan, valoran y critican compartiendo las ideas del artista. Otro ejemplo de actuación fue el programa "Alcobendas conquista la calle" donde se pretendió llevar la fotografía a la calle con intenciones y mensajes políticos. Fue una propuesta permanente donde las fotografías de diferentes autores se exhibieron en pancartas de dos metros por dos metros instaladas en soportes metálicos a lo largo del Bulevar Salvador Allende al aire libre. Lo interesante y como se expone en el programa: "es un encuentro entre imágenes de la calle, las que están ocurriendo en vivo entre los transeúntes que pasean por el Bulevar Salvador Allende, los niños en bicicleta junto con las imágenes que proponen los fotógrafos. Fotografías entorno a la naturaleza, literatura, etc. que inundan las calles de manera directa." Desde el año 2005 se han realizado las 11 exposiciones con 11 fotógrafos profesionales. A su manera, no dejaba igualmente de exponerse un arte fuera del Museo pero como si estuviera en un Museo, es decir, para que la gente lo admirase.

⁹⁷ Consultar la referencia electrónica: www.alcobendas.org

⁹⁸ Ibid.



99

Por último, y de manera más acertada, el programa “Arte Urbano” presentó en 2006 en Alcobendas la obra de cinco artistas o colectivos. Entre ellos destacar a Daniel Canogar, Esther Pizarro y La fiambreira obrera.

Los proyectos que se realizaron giraron en torno a varios temas que nos afectan e interesan, éstos son la multiculturalidad, la ciudad como educadora y el futuro sostenible.¹⁰⁰ A destacar es la obra del colectivo Conpiensa, donde se transformó un coche en portador metamórfico de la naturaleza. Con esta intervención el colectivo ConPiensa quisieron estimular el debate y la reflexión sobre lo disparatado de una ciudad pensada exclusivamente para los coches. Como ellos mismos dicen: “La ciudad actual está concebida para los vehículos, estos tienen prioridad. Sus espacios son exclusivos y estos no pueden estar ocupados por un juego infantil, un sitio en que sentarse o un jardín.” Por eso, ellos quieren reivindicar esos espacios transformando de manera simbólica un automóvil en un portador de naturaleza. De esta manera denuncian también la falta de espacios verdes en la ciudad.



101

El Colectivo Dipa Tata, trató de expresar por medio de una instalación el problema de integración que tienen los vecinos de Alcobendas. Desde los años cincuenta, Alcobendas era un pueblo de las afueras de Madrid al que poco a poco fueron llegando gentes de otras regiones.

⁹⁹ Ibid. Detalle de la exposición “Alcobendas conquista la calle”.

¹⁰⁰ Para más información consúltese la página: www.alcobendas.org

¹⁰¹ Detalle de la instalación del colectivo Conpiensa en Alcobendas para “Arte Urbano”, 2006.

Más recientemente, otra oleada de inmigrantes, provenientes de otros países, dejó un cambio más notable y rápido aún en la fisonomía y paisaje urbano y humano, llenando las calles del colorido de nuevas tiendas, músicas, etc. Como los artistas expresaron: “Alcobendas se ha llenado de color. El color de la ropa de la gente, de sus pieles, de sus alimentos cuyos olores y sabores los tenemos ya cerca.”

Una manera de representar ese cambio del color urbano fue la de elaborar un proyecto netamente visual, en el que por un lado, se intervino con el símbolo de la localidad, la menina de Manolo Valdés, y por otro lado se cubrió con los colores de las personas que habitan la ciudad por medio de sus banderas.

Metodológicamente recuerda a las intervenciones de Christo y Jeanne-Claude cubriendo diferentes monumentos, como por ejemplo, lo hicieron en el edificio del Parlamento de Berlín en el año 1995. Por su parte, con la pequeña intervención los vecinos de Alcobendas dieron forma al municipio que los acogió aportando algo suyo: sus colores.



102



103

¹⁰² Christo y Jeanne-Claude "Wrapped Reichstag", Berlin 1995. Fotografía tomada de www.stylusart.com/noticias/christo/obra2.htm

¹⁰³ Detalle de la obra del colectivo “Dipa Tata” para “Arte Urbano” en Alcobendas, 2006.

La obra manifiesta no sólo un fenómeno cultural como es la multitud de culturas que conviven en un lugar, sino que también es portadora de un significado tan importante para el lenguaje del arte como es el predominio del color, donde igualmente entroncó con el sentido simbólico de la identidad humana.

Por su parte, la obra de Alicia Martín “¿qué la tierra sea ligera?” consistió en pintar tres frases, en la fachada del antiguo Ayuntamiento de Alcobendas con pintura fosforescente y luminiscente:

1- QUE LA TIERRA SEA LIGERA.

2- EL TIEMPO ES UNA SOMBRA.

3- FUI LO QUE ERA, SERÁS LO QUE SOY.

Es una pieza literaria destinada a ser leída en la calle de forma anónima y colectiva. Según la artista se representó una búsqueda de raíces culturales que relacionan las modernas ciudades y poblaciones de Europa con el mundo antiguo.



104

La contribución, como veremos más adelante en el capítulo del poder de las palabras, es que por medio del uso de la semántica, la artista usa el espacio público realizando un diálogo entre el sentido de la obra y la interpretación del espectador.

Por último, la obra de Daniel Canogar se centra en la crítica al consumo excesivo y a los residuos producidos en la ciudad. Su obra reivindica la concienciación de la creación de un futuro sostenible. Como él mismo enuncia:

“el objetivo del presente proyecto es devolver a la mirada del ciudadano lo que éste constantemente quiere que desaparezca: sus basuras.”¹⁰⁵

¹⁰⁴ Detalle de la obra de Alicia Martín: “¿Qué la tierra sea ligera?”

¹⁰⁵ Referencia tomada del archivo documental en www.alcobendas.org

El artista realizó fotografías que colocó en la vía pública de materiales recogidos en los puntos limpios de la ciudad, lugares donde se acumulan los desechos, dando énfasis al amontonamiento y a lo excesivo para crear un fuerte impacto visual de los efectos negativos del ritmo desenfrenado de nuestros hábitos de consumo.



106

Esta obra, también realizada con una dialéctica moralizante, juega con el impacto visual pero de manera que artísticamente no se sabe que es lo que se pretende. En un principio, el autor hace una crítica pero lo transforma en algo que estéticamente se integra en el ámbito urbano como una señal ética más.

En conclusión, los proyectos que se han descrito en su mayoría son proyectos que a partir de finales de los 90 tuvieron un foco en común, y fue el dar valor a los deseos y a la producción artística de los ciudadanos por medio del arte.

De una manera quizás no condicionada por el patrocinio político, hemos de estar agradecidos a que todo este tipo de intentos y logros vayan evolucionando y haciéndose más potentes en la esfera artística contemporánea. En Alemania, como veremos, se dieron este tipo de actuaciones también parecidas pero con rasgos diferentes.

¹⁰⁶ Detalle de la instalación de la obra de Daniel Canogar para “Arte Urbano” en Alcobendas, 2006.

c. Ejemplos de intervención en Alemania

Los programas de arte público se llevaron a cabo seriamente en Alemania a partir de los años 70 debido al apoyo de las financiaciones estatales.

También la influencia principalmente de Joseph Beuys y su concepto de Escultura Social fueron sin duda, de las mayores proclamaciones históricas en torno al papel del arte en la sociedad. Quisiéramos señalar como punto de partida el discurso sobre la participación ciudadana que marcó su obra "7.000 robles".

Conceptualmente, por medio de la misma se profundizó en la relación con el público para una Muestra internacional como la Documenta VII de Kassel en 1982. En esta obra Beuys propuso la compra de un roble y una roca de basalto para que fueran instalados a lo largo de la ciudad de Kassel. Con esta acción no sólo el artista materializaba lo que conceptualmente proponía y reflexionaba sobre la metamorfosis de la materia, sino que hacía que el propio público fuera el elemento fundamental para poder realizar la obra.¹⁰⁷

Por su parte, el programa de Skulptur Projekte en Münster en Alemania, comenzó en 1977 con la mera participación de escultores que instalaron sus esculturas de grandes dimensiones principalmente por los parques de la ciudad. Los comisarios se preocuparon de que las obras de los artistas más cotizados encajaran con el ambiente y con el concepto en general de "escultura al aire libre" que la muestra pretendía. Autores de la talla de Richard Serra, Bruce Nauman y Joseph Beuys colaboraron desde el principio con su participación en Münster. A partir de sucesivas ediciones se cuestionaba el sentido de la creación de un arte al aire libre, pero más público.¹⁰⁸

En la muestra que se celebró en el año 1987 en Münster el número de artistas consagrados se multiplicó dando un carácter a la muestra más bien de cementerio de obras instaladas por la ciudad. Los artistas participantes son los que en su momento tuvieron una carrera artística brillante, y así las obras en Münster lo mostraban. Sin embargo, en el año 1997 el número de artistas se incrementó pero a la vez también el número de participaciones más originales e internacionales. Se contaba con la presencia de artistas aún muy cotizados, pero se abría en parte, la puerta a artistas que utilizaban otros medios no dentro del ámbito escultórico, como es el caso de la española Eulàlia Valldosera. Su obra titulada "Twilight Zone / Zona en Penumbra; light projection" consistía en una instalación temporal por medio de dos proyecciones en un centro comercial del centro de Münster. Las proyecciones creaban espacios de gran formato donde se creaban formas en sombras a partir de espejos instalados a lo largo de la habitación. Insertó imágenes de un escaner de proyección que mostraba, por ejemplo, un fuego ardiendo en el cual la artista archivaba la impresión y distorsión de sucesivas imágenes.

La muestra que se celebra cada diez años tuvo la última convocatoria en el año 2007 contando con la presencia de artistas desconocidos y de un talante más innovador.

En definitiva, Münster es una convocatoria comisariada donde la actuación de los artistas es seleccionada y de la misma manera regularizada, de acuerdo a las intenciones de selección de los organizadores.

Aún así, los principios de la muestra en Münster pretendían ser "monumentales" y que fuera un destino favorito para los visitantes que quisieran disfrutar de obras de grandes artistas al aire libre. En definitiva, un Disney Land para los amantes del arte.

¹⁰⁷ Beuys si tiene en cuenta al público activamente desde el nivel experiencial y en la busca de sentido. Por aquel tiempo fue cuando a estas obras se les comenzaba a llamar "Kunst im öffentlichen Raum", arte en espacios públicos.

¹⁰⁸ Con esta anotación nos referíamos al arte que cuestiona más la función del público, o al menos a un arte que conceptualmente no sólo se centraba en su materialización estética sino también de intervención social.

Por su parte, en Kassel la tradición por la realización de una gran exposición como la llamada Documenta de arte realizada cada cinco años, también es comisionada de manera diferente, transformada y mejorada. Como se manifestó en una publicación de 1992 donde se comentaban los proyectos realizados en la Documenta, se dijo que tenía en sí misma unido en su carácter la necesidad de crear “en el espacio y con el público.”¹⁰⁹ Así ocurrió, por ejemplo, en las propuestas presentadas a finales de los noventa. En la Documenta de Kassel en 1997 se prestó especial atención al espacio y a su utilización social. Artistas como Christiane Hill y su Volksboutique¹¹⁰ le dieron esta especial significación al arte social y relacional, que consistía en una acción participativa de tipo altruista. El proyecto de Volksboutique tiene que ver más con la relación del público y con su aportación a la obra que con el propio arte en sí. La artista creó un espacio de trueque de ropa donde las personas podían dejar lo que no les gustaba a cambio de recoger aquellos modelos que preferían cambiar. Incluso creó una propia marca identificativa para ello.



111

La pregunta sobre el lugar que ocupa el arte en esta obra, como dice Christine Fuchs, se responde por sí sola: “la realidad misma se encuentra interpretada artísticamente, donde este arte es una parte del espacio público, donde éste puede ser usado para un fin.”¹¹²

Hill es de las artistas que a finales de los 90 procedente de América se instaló en Berlín y produjo un arte participativo. Como ella misma explica aunque le es fundamental un arte personal en su estudio, lo más importante es la comunicación con el público.

Existen en Alemania numerosas aportaciones de artistas que individualmente declaran que su obra se basa en la participación. Por último, el ejemplo de Seraphina Lenz, que también en Berlín produce diversos proyectos donde la colaboración del público es el punto central. Como ella misma apostilla: “participación es el tema principal de mis proyectos”.

¹⁰⁹ Kimpel, Harald: Aversión/Akzeptanz. Jonas Verlag, Marburg, 1992.

¹¹⁰ Consúltese la página www.volksboutique.org

¹¹¹ Ilustración sobre una exposición del proyecto Volksboutique de Christiane Hill.

¹¹² Fuchs, Christine: Die Frage nach dem Ort der Kunst. Artículo para Materialien zur Documenta X. Editorial Cantz. Köln, 1997. Pág. 147-151.



113

Al margen de las exposiciones de Kassel o Münster, o artistas de manera individual realizan obras clave en torno a la producción social del arte. A comienzos del milenio en Alemania han existido otros planteamientos paradigmáticos del arte en las ciudades. Los deseos de producción artístico-ciudadana han sido el punto fuerte de estas intervenciones como los proyectos Parq Fiction y Pilot Project en Gropius Stadt, entre otros. Tras haber entrevistado al propio público *in situ*, *su deseo* de participación ha sido fructífero siendo conscientes de la manera en la que han aportado un cambio en el espacio que les rodea.

c.1 Proyecto Parq Fiction en Hamburgo

A partir de mediados de los 90 son innumerables los trabajos de arte público que se diseminan por todo el país alemán. Publicaciones americanas sobre el nuevo género de arte público llegan a Europa como “carne fresca”, y se incorporan rápidamente en los programas de estudios de arte público que se fundan en las ciudades de Nürenberg, Weimar y Berlín.¹¹⁴ Consecuencia de esta influencia, es el interés por la creación de proyectos en espacio público a gran escala social. Éstos satisfacen las utopías de artistas como es el caso de Christoph Schäfer y su pieza Park Fiction en Hamburgo realizada a partir de 1997.

El proyecto nació basado en una peculiar visión de la opinión pública y con un fuerte deseo de denuncia ante la especulación urbanística. A raíz de este trabajo se le otorgó un nuevo nombre al “arte de lo público”.¹¹⁵ Constituido como proyecto de diferentes artistas a partir de 1995 y junto a la Asociación e iniciativa de los vecinos de Hafenrandverein e. V. de Hamburgo, el proyecto consistía, básicamente, en la creación de un parque al gusto del vecindario en la zona de St. Pauli de la ciudad.

¹¹³ En esta obra de Serafina Lenz se exalta la importancia de la participación del público.

¹¹⁴ Referencia atribuida en el Simposio sobre Arte Público en el Institut Kunst im Kontext, Berlin, 2005.

¹¹⁵ Aquí nos referimos al arte de lo público como a aquel arte que tiene en cuenta la opinión pública.

Christoph Schäfer y Cathy Skene son los iniciadores de este proyecto financiado por la Administración de cultura de la ciudad de Hamburgo. A partir de aquel momento comenzaron las discusiones y las teorías sobre la “kollektive WunschProduktion”¹¹⁶ es decir, la deseable producción colectiva.

Tras un largo período de decisión y acciones con los vecinos, en 2001 se presentó la primera maqueta para un modelo de Parque conjuntamente elaborado. En Mayo de 2003 se comenzó la construcción del Parque y en 2005 se procedió a su inauguración, siendo su principal deseo que “nevara bajo las palmeras”.



117

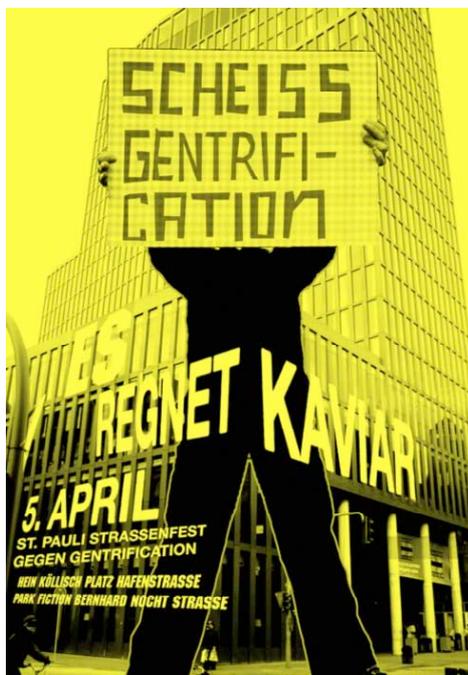
Este proyecto se presentó también en la Documenta 12 en Kassel debido a que siguió siendo ejemplo de actividades y de acción social a modo de rebelión e innovación en la creación artística. El proyecto sigue teniendo repercusiones internacionales y arquitectónicas reflejadas en otros países como la creación del Instituto de independencia urbanística y en el Simposium Arquitectura como iniciativa en Londres, donde se toma como ejemplo la colaboración del público en la planificación urbanística. Podríamos subrayar que el deseo de las personas acrecentó la producción con un fin específico más directo hacia los objetivos que se pretenden.

Este proyecto es un buen ejemplo de la intención de mejorar la calidad de vida de los habitantes por medio de sus deseos, concretamente en lo que se refiere al espacio público. A través de un discurso democrático como estrategia de intervención se consiguió paliar un problema real y de significancia para la ciudad y de los que viven en ella.

¹¹⁶ Concepto del grupo de trabajo Park Fiktion: Aufruhr in Ebene p. Artículo en la publicación de Babias y Könneke: Die Kunst des öffentlichen. Dresde, 1998. Referencia electrónica: www.parkfiction.org

¹¹⁷ Fotografía de archivo. Referencia electrónica: www.parkfiction.org

La WunschProduktion, es decir, la producción de los deseos será su lema que ha perdurado a lo largo de los años. La producción colectiva de deseos. Es el lema base de este proyecto que desde 1997 ha recorrido varios países, mostrando su interés entorno al deseo colectivo. Pero como ellos vienen diciendo desde hace más de 10 años se reúnen incluso bajo un tono activista para “protestar” contra de la *gentrificación*¹¹⁸. Algo que siguen realizando incluso con su proyecto, “Es regnet Kaviar/ Lluve caviar”.¹¹⁹



120

La denuncia se centra contra la gentrificación que invade el espacio público, donde los inversores inmobiliarios son cada vez más los que controlan la zona de St. Pauli en Hamburgo. Se quejan del control ejercido por medio de las cámaras de seguridad, y de todos aquellos mecanismos que son manipulados desde arriba, es decir, impuestos por los magnates políticos y económicos.

Desde el año 2006 hay que destacar la creación del Instituto de urbanismo independiente por parte de este proyecto. Parq Fiction, con la colaboración de arquitectos y agencias urbanísticas con sede en Londres, continúa trabajando desarrollando este tipo de proyectos.

La finalidad es llevar a cabo los trabajos de trascendencia urbanística donde el deseo de producción artístico- ciudadana se puede entender como lo prioritario y donde no es la estética sino la intención lo que cuenta.

¹¹⁸ La palabra *gentrificación* procede del inglés “gentry” y significa, *aburguesamiento*. Como hemos comentado anteriormente, se refiere a todas estas actuaciones en contra del aburguesamiento del espacio público como consecuencia del capitalismo en que vivimos.

¹¹⁹ Consúltese la referencia electrónica www.esregnetkaviar.de

¹²⁰ Detalle de la propaganda pública de la manifestación.

Es de relevancia la estrategia de participación en el proyecto Parq Fiction en Hamburgo. También en la propuesta “Es regnet Kaviar/ Lluvia caviar” donde se hizo una llamada de atención a la “festividad y la discusión” en las calles de la ciudad. Podemos en síntesis apuntar que de la propuesta artística surgió un espectáculo mediático y subversivo para convertir el arte en un medio de acción y revelación. En fin, algo de lo que hablar, discutir, y resolver, como un deseo bastante general que hizo participar a los individuos.

c.2 Proyecto de a la Población y Pilotprojekt gropiusstadt /Okkupation en Berlín

Ahora pasamos a comentar las características más importantes de una obra con tintes liberales no sumisos políticamente a una obra instalada en pleno centro de un edificio sumamente político. La obra que planteó Hans Haacke se proyectó para su realización en el edificio parlamentario de Berlín, para un lugar con tintes tan fuertemente históricos como es el Reichstag ¹²¹. La obra “Der Bevölkerung/ A la población” fue realizada en un año clave e histórico como fue el 2000.

Contó con la participación no de los ciudadanos sino de los cargos políticos que los representan, es decir, de los encargados de gobernar el país. En esta pieza, el artista planteó un rectángulo ajardinado para situarlo en el lugar central en una de las alas laterales del edificio, que contendría las palabras en color blanco: “a la Población”. Para la debida instalación, cada miembro del Parlamento hubo de aportar una porción de tierra natural procedente de su lugar de origen, en contraste con el enunciado de la fachada del Parlamento que hace referencia al “Dem Deutschen Volke/pueblo alemán” de tintes nacionalistas erigido en el año 1894. El enfoque de Haacke, anti nacionalista, propuso una discusión extrema al hacer referencia a toda la población con su obra a la población, donde incluía a todos los que conformamos una sociedad sin prejuicios de raza, color o religión. En este ejemplo en concreto la temática del deseo de producción se vuelve artística y políticamente de un sentido con tintes sociales democráticos.



122

¹²¹ Reichstag significa Parlamento en alemán.

¹²² Detalle de cómo ha sido realizada la instalación de Haacke, la obra es visible y abierta al público desde la parte de la terraza del Reichstag.

El jardín creado se conformó de manera participativa por parte de los miembros que, son una representación de la sociedad. Estrategias de participación, intertextualidad y performatividad¹²³ le otorgan un cambio real en el sentido político de su significado, son las aportaciones reales de una obra que marcó la historia y sigue marcando la relación entre el arte y la arquitectura con un sentido político innovador y abierto.

Por último, quisieramos concluir con uno de los grupos de trabajo que en los últimos años ha trabajado el terreno de lo público con bastante repercusión política y social a partir de 2001 en Alemania. Este grupo lo constituye Birgit Schumacher y Uwe Jonas como los principales promotores y comisarios del trabajo.

Los proyectos se desarrollaron en el área de Gropius Stadt¹²⁴, en Berlín, con un proyecto piloto y después basándose en el área de Neuköln en Berlín con el proyecto de Okkupation¹²⁵. Ambas zonas son lugares que necesitaron no sentirse marginales por la cantidad de inmigración instalada debido a sus problemas económicos y de integración en la capital. Los proyectos piloto en el barrio de Gropius Stadt son llevados a cabo cada año desde el año 2001 y consiste en la realización de intervenciones temporales en esta área de Berlín.

Los comisarios realizaron el convenio con la empresa inmobiliaria GEHAG GmbH para ayuda a la financiación de las mismas y así pudieron disponer de la ocupación de una vivienda por parte de los artistas invitados. Estos, vivirían en el barrio e integrarían su obra en el contexto urbano de esta zona de la ciudad a lo largo de una o dos semanas.

Se han llevado a cabo obras como “daily route” de Angélica Chio y Maria Lineares que consisten en una serie de entrevistas a los ciudadanos. Las artistas preguntaban a los ciudadanos sobre cuál era la parte que más le interesaba de la ciudad. La idea, aunque sencilla, no dejaba de sorprender a los vecinos de Gropius Stadt, a los que les fue regalado, al final de la estancia de residencia, un CD con los lugares favoritos que fueron escogidos de la zona. Con ello, los participantes eran los propios creadores de la obra. El espectador, de esta manera se erigía como creador de su lugar de residencia ideal.



126

Por otro lado, el proyecto *Description and new proposal for gropiusstadt* de Nicoline van Harskamp consistió en entrevistar a los candidatos políticos que se encontraban en campaña en esta área. Su intención era la realización de un vídeo donde de manera irónica se mostraban los planes y promesas de cada uno de ellos.

¹²³ Estas tres estrategias conforman el grueso de la parte tercera de esta investigación donde se hablará sobre las estrategias del lenguaje del arte público. Con respecto a la participación se entenderá como la estrategia que tiene en cuenta la participación de su público, con respecto a la intertextualidad el lenguaje que utiliza otros lenguajes y con respecto a la performatividad, la estrategia que induce a una acción o cambio.

¹²⁴ Véase el proyecto en la siguiente dirección electrónica: www.pilotprojekt-gropiusstadt.de

¹²⁵ Referencia electrónica: www.okkupation.com

¹²⁶ Detalle de la obra “daily routes”, 2002.



127

En este caso, participaban los propios políticos en la motivación y búsqueda de promesas ilusorias para el barrio. En este ejemplo, el deseo de producción social se ironizaba en la búsqueda del voto por medio de la publicidad.

En general, la calidad de este programa de actuaciones en espacio público fueron bastante frescas e innovadoras teniendo en cuenta que la estancia de los artistas era tan sólo de una semana y tenían que llevar a cabo su idea. En ese tiempo lo interesante de este programa es que los artistas no han de tener un concepto preconcebido de lo que van a realizar, el concurso, a diferencia de Idensitat o Madrid Abierto en España, los artistas viven en la zona y es cuando a raíz de ello, son invitados a que desarrollen sus conceptos integrados en el contexto y con sus ciudadanos físicamente.

Similarmente, el proyecto de Okkupation es un proyecto en dos etapas sobre espacio público urbano. Hubo de tener en cuenta que en la zona de Neuköln en Berlín existía por esa época una transformación debido a procesos sociales y económicos, altos índices de inmigración y bajo nivel económico que paralelamente a éstos, evolucionó en las actividades de intervención cultural, como las fases del proyecto Okkupation. La primera etapa del proyecto se constituyó a modo de Symposium teórico en Marzo de 2004, y la segunda etapa consistió en la realización de los proyectos entre otoño del 2005 y verano del 2006. De los más espontáneos y de un gran carácter performativo, en concreto, el artista Roi Vaara en Otoño de 2005 realiza una pieza que maticamente se conforma a modo de performance.

En su obra *Beautiful view of waiting/Bonita forma de esperar*; el artista esperó hierático y vestido de esmoquin con un ramo de flores a alguien o algo que nunca llegó. El performance se realizó durante horas en diferentes plazas públicas de la zona hasta que los tulipanes, que él recogía en sus manos, marchitaron por el paso del tiempo.¹²⁸

¹²⁷ Detalle de la documentación fotográfica de la obra de Harskamp.

¹²⁸ Interesante la información sobre esta obra: www.okkupation.com/practice



129

En conclusión, en éstos dos últimos proyectos, la producción del deseo de manera participativa y ciudadana con connotaciones de aspecto público son las intenciones de los artistas invitados a crear un paradigma, utilizando sus estrategias personales.

Por medio de este tipo de intervenciones, el artista y su sueño de aproximación al ciudadano se ha cumplido bajo los estrechos límites de los que deciden quién tiene la capacidad de actuar.

Por el contrario, las actuaciones en espacio público se han convertido en una manera de materializar los deseos de producción por medio de la participación de su audiencia. Veremos más adelante cuáles son las estrategias y tácticas específicas de este tipo de lenguaje de arte público. Para finalizar, queremos poner algún ejemplo concreto, donde el concepto de participación se ha hecho fundamental para la realización en volumen público, de sus eventos.

La performance “Nueve Easy Steps to Organise a Complaints Choir/Nueve pasos fáciles para organizar un coro de quejas” se realizó en la Bienal 5 de Berlín.¹³⁰ Los artistas Tellervo Kalleinen y Oliver Kochta-Kalleinen actuaron en un performance en abril del 2008, donde convencieron al público participante para hacer una clasificación sobre el por qué nos quejamos, y cómo se puede llevar a cabo una queja colectiva. Para ello, los artistas realizaron este performance con la colaboración del público y con su canto colectivo.

Los propios artistas afirmaban que a la gente le gusta quejarse y a la gente le gusta cantar, “cuando lo hacen simultáneamente se crea un coro de quejas que es lo que pretendemos que la gente experimente y así se sientan mejor”.¹³¹

¹²⁹ Detalle de la obra performativa de Roi Vaara.

¹³⁰ La Bienal de Berlín se creó en el año 1996 con inspiración en la creada en Venecia en el año 1995. La idea era crear un espacio libre para la experimentación y crítica del mundo del arte. La exposición tiene un carácter público, con la particular intención de invitar a artistas jóvenes.

¹³¹ Para más detalles sobre esta obra consúltese la referencia electrónica: www.berlinbiennale.info



132

En este performance participativo, la gente cantaba y se quejaba; la obra en sí misma se materializaba a modo de un canto colectivo acerca de lo que no les gustaba. La performance, realizado por varios países, tuvo un gran éxito en la Bienal, donde se convocaba al público a sesiones limitadas, y recordamos que la primera queja que se obtenía en la obra era el poder acceder a la misma.

Por último, el NEW LIFE BERLIN consistió en una exposición global donde se llamó a participar internacionalmente a todos los artistas. En este caso el proyecto se realizó a través de una llamada internacional por Internet a artistas que pudieran participar colocando su obra en la web.

Físicamente en Berlín se realizó un festival de arte contemporáneo de quince días de duración dedicado a estos nuevos movimientos del arte contemporáneo¹³³. El programa se construyó de forma global por los propios participantes. A raíz de este tipo de nuevas tácticas de exposición se puede considerar que el nuevo fenómeno de la globalización ejerció una fuerte influencia en los nuevos fenómenos artísticos y en su capacidad de expansión.



134

¹³² Detalle del performance realizado en Berlín por los artistas Kelleinen.

¹³³ Véase la programación www.wooloo.org

¹³⁴ Ilustración publicitaria del certamen New Life Berlin: www.wooloo.org

Lo interesante es que en sus planteamientos lanzaron la pregunta sobre lo que significa “comunidad artística” hoy. Con el proyecto New Life Berlin se usó la participación de grupos de artistas y proyectos para explorar la vida real y cultural de la movilidad. Se escogió a Berlín como punto de encuentro para estos creadores que realizan prácticas artísticas a lo largo del mundo y se invitó a los mismos para que expusieran su obra en Berlín. A la vez, se podía contemplar la exposición global en la web.

De manera informatizada los organizadores de este Festival invitaron a todos los artistas a colgar su obra en la web y a participar de los diferentes eventos que transcurrieron por la ciudad durante los quince primeros días de Junio de 2008.

Los organizadores declararon que “en contraste con los tradicionales festivales y bienales de arte, nuestra intención no es representar las conclusiones culturales sino crear un modelo de paisaje actual fluido y cultural.”¹³⁵

En conclusión, y como hemos ido aclarando con diferentes ejemplificaciones, el deseo de producción artístico - ciudadana a principios del nuevo milenio se ha ido desarrollando y de manera creciente desde finales de la década de los 90, creándose considerablemente unas redes de actuación que constituyen los inicios de un entramado donde el arte no es posible sin la participación de su público. Como dijeron los autores de Parq Fiction “no se trataría solamente de generar algunas condiciones para una producción colaborativa de deseos, sino de vincularlos a la posibilidad de la realización. De ahí la organización de un proceso de planificación colectivo”. A lo largo de estos diez años, no ha sido entendible un arte que se produzca de manera elitista y formal sino un arte que se ha expandido en los ámbitos de una fisonomía que recurre a lo social como campo de acción y *re-cre-acción*.

Además, esta participación es sin duda, una aptitud activa y no pasiva ante los fenómenos que importan y preocupan a los ciudadanos. Es por tanto, que el compendio de manifestaciones públicas, aunque en muchos casos supeditada a la aceptación política, cobran sentido en los parámetros del contexto y de la necesidad del arte por ocupar un lugar crítico y fronterizo dentro de los límites de la normalidad de lo establecido.

¹³⁵ Ibid.

PRIMERA PARTE : *Sobre los lenguajes del arte publico*

Aspectos generales del lenguaje del arte público

En esta primera parte de la investigación nos centraremos en el estudio de cómo es el lenguaje del arte público. En esta sección de análisis lingüístico, nos interesa fundamentar en qué consiste este lenguaje específico de acción, además de observar y hacer mención a aquellos elementos que constituyen su imagen. En este estudio, elementos como el color pueden ser estudiados en concreto en algunas obras.

Además veremos que la dimensión artística del concepto espacio-tiempo, es fundamental en el análisis del discurso del arte público. Por su parte, el espacio social, también juega un papel determinante en la conjugación del hecho artístico, tanto debido a su función como a su aporte en términos de producción. Sin embargo, en este discurso de análisis del lenguaje, se puede mencionar la repercusión del uso de la semántica en proyectos que de manera práctica han coexistido con estas maneras de hacer arte.

Por último, el sentido del estudio del lenguaje lo encontraremos en la esencia poética del mismo, donde en un nivel hermenéutico se profundiza en su verdadera razón de ser.

1.1 Introducción: Un lenguaje específico de acción

Hace ya más de 10 años, Susanne Lacy en su libro *Mapping the Terrain* establecía lo que se conoce como el “nuevo género de arte público” cuya intención no era más que la de definir las nuevas estructuras de acción y significación de un nuevo género de artistas públicos, aportando una clarificación al respecto y estableciendo que:

“el arte público se ha convertido fuertemente en un nuevo sistema alternativo y competitivo donde los artistas son empujados a tomar contacto con el exterior y con la diversificada audiencia. Y donde cada grupo de artistas aporta su propia contribución al debate artístico”.¹³⁶

Por otro lado, dentro del terreno de la crítica artística, el arte público ha contravenido la idea del arte universal y ha introducido discusiones relativas a la naturaleza de lo público. Algunas de las características que lo pudieran definir son: sus limitaciones de referencia, sus localizaciones dentro de las variadas construcciones de la sociedad y sus variadas identidades culturales. Estas características lo hacen permanecer en constante debate.

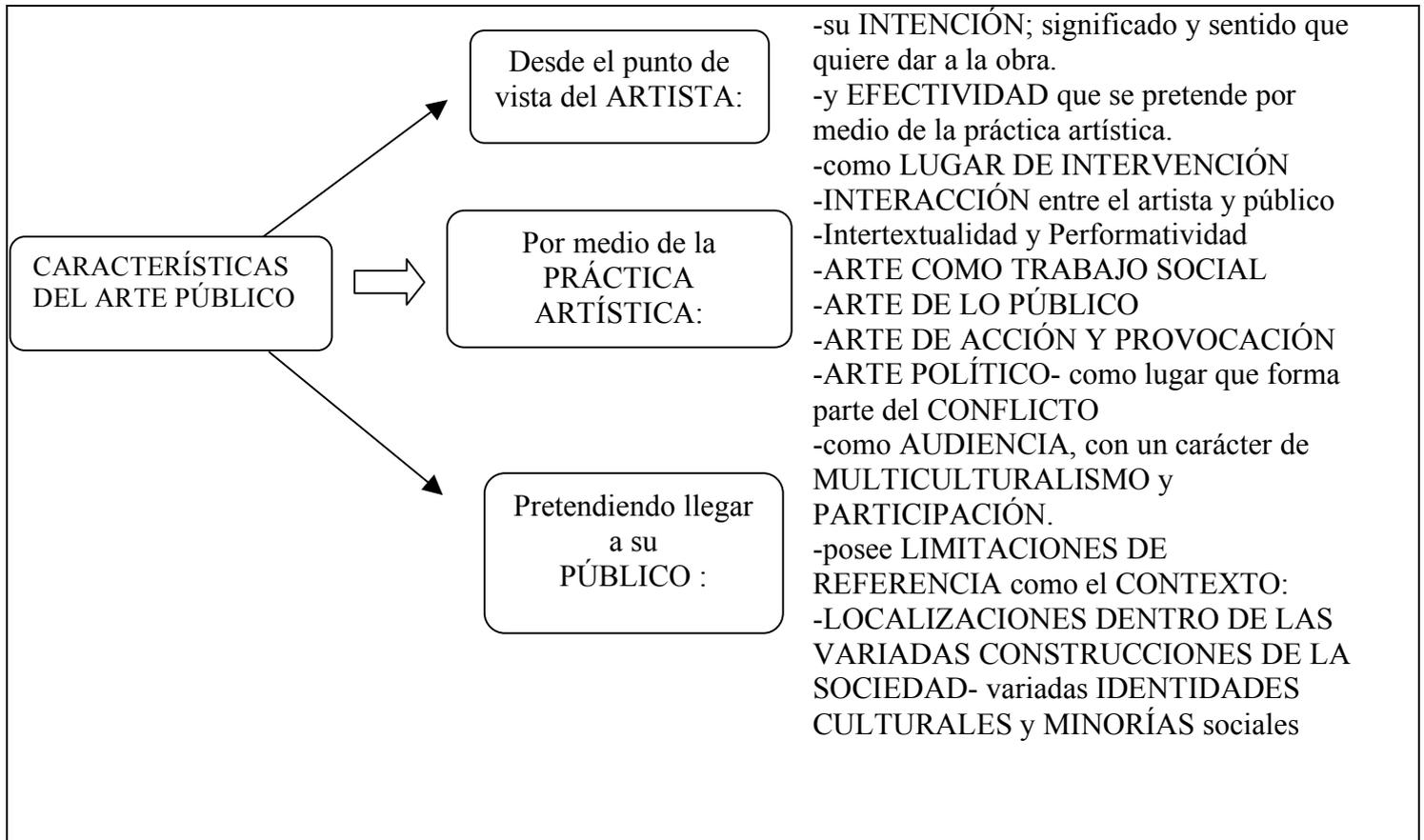
Las limitaciones de referencia, es una característica centrada en la idea de Marius Babias¹³⁷ donde los proyectos de arte público de manera individual se refieren a facetas concretas de la sociedad atendiendo a su contexto. Relativa a esta idea se pueden asociar sus localizaciones dentro de las variadas construcciones de la sociedad, donde al respecto Miwon Kwon¹³⁸ señaló que el arte público se había transformado en *un proceso de planificación social*.

¹³⁶ Lacy, Susanne, *Mapping de Terrain: New Genre Public Art*. Ed. Bay Press. Washintong. 1996. Pág. 172

¹³⁷ Babias, Marius: *In Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung un Vermittlungskunst in der 90er Jahre*. Dresde/Basel 1995.

¹³⁸ Kwon, Miwon: *Im Interesse der Öffentlichkeit*; in Springerin. Vol. 2, n° 4, 1996-1997. Pág. 30.

Aquí se incluyen a los proyectos que poseen la característica de corresponder a sus variadas identidades culturales y minorías sociales, como por ejemplo, las personas sin techo, prisioneros, desempleados, personas en situación marginal, inmigrantes, etc¹³⁹



Así pues, el mundo del arte se enfrenta al multiculturalismo y a las diferentes implicaciones con la audiencia y con los métodos de hacer arte. De manera que existen múltiples “contextos”¹⁴⁰ que se pueden atribuir al arte visual y éstos representan el “legítimo dilema para la crítica.”¹⁴¹ Algunos críticos que escriben sobre las obras de arte son asumidos como parte del proceso de la obra, donde re-contextualizan el sentido y la intención de la misma, en muchos casos inapropiadamente. Esta afirmación tiene un valor dentro de la presente investigación debido a que se pretende revisar el conocimiento del lenguaje del arte público en una búsqueda de la verdad de su significación.

¹³⁹ Con respecto a estas características del arte público se especifica algunas de estas definiciones y enunciados en el glosario de la publicación: Sculpture projects Muenster 2007. De Oliver Marchart. Pág. 426.

¹⁴⁰ El contexto de un evento incluye las circunstancias y condiciones que lo rodean. Por ejemplo, el contexto de un individuo, incluye las situaciones sociales que lo envuelven.

¹⁴¹ Lacy, Suzanne; Mapping de Terrain: New Genre Public Art. Ed. Bay Press. Washintong. 1996. Pág. 172.

Sin embargo, además de la problemática con respecto a la crítica, el nuevo arte público, como así fue definido por Lacy, aportó nuevas nociones de los términos “interacción”, “audiencia”, “intención” y “efectividad” que la autora esbozó en su ensayo *Hacia un crítico lenguaje para el arte público*. A éstos como nuevas implicaciones en el núcleo de lo artístico habría que incluir el concepto de “arte de lo público” y “de acción.” Especial consideración deberíamos prestar a este último por su protagonismo en el lenguaje del arte público.

Por “interacción” se puede entender no sólo al arte que utiliza métodos que miden la interactividad con el espectador (como ocurre por ejemplo, con la instrumentalización de los mass media ¹⁴²) sino al arte público que se mantiene como cualidad.

Cuando el arte público se mantiene como cualidad es cuando la interacción es fundamental en las obras, para la atender a la correspondencia entre la intención del artista y el significado del trabajo con respecto a su público. Así, se podrán establecer diferentes categorías donde el artista “afrenta la nueva experiencia de lo privado hacia lo público” de manera cualitativa ¹⁴³. Es una de las asignaturas pendientes del arte comprometido donde la experiencia privada ha perdido autenticidad en el sector público y el arte ha de intentar devolverla.

Con respecto al término “audiencia”, se creía que la relación de la obra de arte con la “audiencia” era una relación de intercambio mutuo.¹⁴⁴ Pero críticas contemporáneas comenzaron a de-construir la audiencia y a afirmar que en el proceso de creación de la obra y la relación obra-espectador no estaba claramente articulada.

A partir del estudio de este nuevo arte público hay que valorar el papel de la audiencia teniendo en cuenta su función con respecto a la totalidad de su estructura. Es lo que muestra en la siguiente enumeración teniendo en cuenta la génesis del trabajo y la implicación de responsabilidad que el espectador tiene en él: ¹⁴⁵

¹⁴² Referencia a los medios de comunicación de masas como “conjunto de medios de comunicación”, entendido según el diccionario de la Real Academia Española, Vigésimo segunda Edición. Madrid, 2000.

¹⁴³ Esta categorización de la experiencia interactiva es entendida como uno de los elementos básicos del arte: la experiencia de la existencia. El artista público, bajo el dominio de la propia experiencia, como un subjetivo antropólogo, puede entrar en el territorio de los otros y presentar las observaciones de la gente y los lugares a través de un reportaje de su propia interioridad. De esta manera el artista llega a ser un conducto para la experiencia de los otros y su trabajo una metáfora de relación. En las pasadas dos décadas los movimientos feministas creían que la experiencia individual tenía unas profundas implicaciones sociales. Y este razonamiento ha sido usado en beneficio de la publicidad y la política, donde los productos y los políticos están unidos a los deseos y valores de la sociedad. La experiencia privada, por tanto, ha perdido la autenticidad en el sector público, ya que el arte al menos, ha de intentar devolverla. Desde el punto de vista de la información revelada, el artista en estos casos es un periodista, que recuenta una situación. Algunos artistas simplemente reflejan lo que ya existe sin la misión de evaluar, mientras que otros reclaman más consciencia y menos azar. Por tanto, la manera cualitativa no cuantitativa es lo que marcará la preponderancia de la interacción. Referencia en Lacy, Suzanne; Mapping de Terrain: New Genre Public Art. Ed. Bay Press. Washintong. 1996. Pág. 173-177

¹⁴⁴ De esta manera, el artista como reportero debe hablar sobre el compromiso con la audiencia no sólo para informarla sino también para persuadirla. Quizás por esta razón, cuando los artistas entran en el área sociopolítica ellos adoptan este papel. Desde el papel de las situaciones y las soluciones, el artista se convierte en analista, asociado a la profesión de científico social, periodista y filósofo. Su trabajo se construye atendiendo a una estética y una significación de sus construcciones teóricas. Así, el arte del análisis se estableció en la historia del arte conceptual de los sesenta, cuando los artistas exploraron la des-materialización del arte como objeto y su re-materialización en el mundo de las ideas. Desde la creación del consenso, el artista se considera como activista, donde crea un arte contextualizado local o nacionalmente, atendiendo a los problemas globales y donde la audiencia se convierte en participante activo. Referencia en Lacy, Suzanne; Mapping de Terrain: New Genre Public Art. Ed. Bay Press. Washintong. 1996. Pág. 173-177.

¹⁴⁵ En el primer apartado, origen y responsabilidad, representa aquellas obras de arte público en las cuales sin la intervención de la audiencia la obra no existiría. La energía creativa del trabajo artístico está concebida desde la propia audiencia. En el siguiente apartado, se incluyen los colaboradores y miembros que son importantes para el trabajo, invirtiendo su tiempo y su ayuda para la creación del mismo. Al igual que en el siguiente apartado donde se representan las diferentes organizaciones y miembros de la comunidad que voluntariamente ayudan a organizar la acción. El cuarto, representa a las personas que directamente experimentan el trabajo artístico, los que visitan las instalaciones exclusivamente para su beneficio como espectador. El quinto sector de audiencia son los que siguen las aportaciones de los artistas por medio de otros recursos como los artículos en revistas, documentales en la televisión, etc. Y finalmente, en el último apartado, la audiencia asume la obra a lo largo del tiempo como mito o como un memorial, donde la obra pasa a formar parte de una literatura artística en la vida de la comunidad. Referencia en Lacy, Suzanne; Mapping de Terrain: New Genre Public Art. Ed. Bay Press. Washintong. 1996. Pág. 177-180.

1.- Origen y responsabilidad; donde la importancia del público es fundamental, sirve de ejemplo, el papel de la audiencia del proyecto *Parq Fiction*, donde su función fue primordial.

2.- Colaboración y descubrimiento; es el caso por ejemplo de la obra de Serafina Lenz, que sorprende al espectador y además le sugiere que si quiere colaborar en sus obras.

3.- Voluntarios y participantes; obras como la *ciudad de los niños* para Madrid Abierto, donde ellos mismos fueron voluntarios para crear la idea.

4.- Audiencia inmediata; el público que presenta la obra en directo, en el propio lugar.

5.- Audiencia Media; sería por medio de artículos en periódicos sobre todo, en la parte de cultura.

6.- Audiencia del Mito y la memoria; es cuando la audiencia recuerda aquella intervención con el paso del tiempo. Al respecto, es cuando se hace un encuentro con el público después del paso del tiempo.¹⁴⁶ Quizás sea esta última clasificación la más compleja pues por lo general las obras no pretenden que sean perdurables en el tiempo. Aunque otras sí, como es el caso anteriormente citado del proyecto, *Parq Fiction*, que aunque la audiencia participó sólo durante un período de tiempo, el proyecto se puede visitar incluso hoy en día.

Sin embargo, estos modelos serían necesarios para una posible consideración cuantitativa de las obras. La determinación de una audiencia u otra nos supondrá poder determinar qué nivel de público existe. Dependiendo de los criterios establecidos del trabajo, los participantes en las obras de arte y la variada audiencia se mueven de un apartado a otro sin ningún tipo de encasillamiento. Son modelos prácticos en la consideración del público y su interactividad con respecto a su implicación en las obras de arte público.

La “intención,” por su parte, sugiere el contexto real o potencial para el arte. Establece los valores y premisas dentro del trabajo y la significación de la obra artística. La crítica debe entrar en la discusión personal y filosófica al investigar un trabajo con intencionalidad social.

De la misma manera, la creencia de la audiencia y las intenciones que se tienen con respecto al arte forman parte del significado total de una obra.

En lo tocante a la “efectividad”, el arte era asumido como efectivo cuando era bello, a pesar de las diferencias culturales de construcción de la belleza. Sin embargo, en arte público el término de “efectividad” se puede encontrar indefinido. Como Arthur Danto sugiere “se debe a que las formas, las intenciones y las estrategias de hacer arte han cambiado y al igual que la audiencia. Y todos ellos constituyen la creación de una complejidad múltiple.”¹⁴⁷

“Efectividad” en el arte no se resuelve con una fórmula mágica y universal que funciona en todo caso. Aunque la efectividad artística en general ha de estar basada en la conmoción, es decir, una obra que se fundamente en la “emoción”, sería una obra que normalmente conllevara al éxito.

¹⁴⁶ Al respecto se realizó una serie de entrevistas al público, por ejemplo de *Parq Fiction* en Hamburgo, en Febrero del 2009, para corroborar su opinión al respecto de la obra.

¹⁴⁷ Danto, Arthur: *El abuso de la belleza. la estética y el concepto del arte*. Ed. Piados, Buenos Aires, 2005.

En la última década, el nuevo género de arte público plantea su grado de éxito en el número de personas que se envuelven en una obra o el éxito en la movilización de una comunidad.

Sin embargo, percibiendo las nociones de cambio basadas en modelos políticos y sociológicos, un arte público efectivo debe incentivar la colaboración potencial entre las personas. Además ha de sugerir la posibilidad de cooperación e intercambio rompiendo las fronteras y limitaciones, incorporando nuevos modelos que otorgan la posibilidad a la invención. No hay que olvidar que todo ello debe funcionar como un símbolo o metáfora, teniendo en cuenta que la tradición estética es lo que garantizará la eficacia satisfactoria de una obra.

Es decir, no existe un parámetro para medir la efectividad en las obras, pero sí se puede observar objetivamente qué hechos evalúan su calidad como tal.

En Alemania, curiosamente en la misma época que Suzanne Lacy desarrolló estas nuevas concepciones de arte público en América a finales de los 90, dos autores alemanes Marius Babias y Achim Könneke recogen en un libro titulado *Die Kunst des Öffentlichen/ el arte de lo público* una nueva categorización dentro del conocido campo del arte público:

Lo llamaron el “arte de lo público”¹⁴⁸, y atendieron a los principales proyectos culturales públicos de desarrollo en las ciudades y a los nuevos medios en la ejecución de las obras. Según los autores en el arte de lo público es posible la creación de una cultura para la utopía dentro de la rigurosidad de los site-specific abriendo las perspectivas a una nueva política real de lo público en el campo artístico, donde el artista público sea voz y medio de la ciudadanía en esta nueva era de renovada “urbanidad”. Pero quizás lo más interesante dentro de este estudio del lenguaje del arte público es la determinación del lenguaje específico de acción.

Como establecen Herleman y Kade “los artistas de arte público se inclinan hoy por un arte no institucional, por proyectos que no demandan ser denominados como “arte” sino de compromiso social, donde pretenden la integración de los nuevos medios junto con nuevas formas de tratar a lo público.”¹⁴⁹

El arte público no trata los asuntos determinados de un lugar o las localizaciones específicas del arte, sino que es una expresión estética de activación de los valores del sistema teniendo en cuenta su contexto.

Como asevera la comisaria independiente Mary Jane Jacob: “el nuevo arte público no es tan solo un movimiento, es una nueva vía de trabajo que actúa en su propio tiempo.”¹⁵⁰

Con respecto a ello, nos podemos encontrar proyectos que abren la vía de la producción de arte público, como el mencionado, *Madrid Abierto*, que se celebra anualmente en Febrero en la ciudad de Madrid, y otros proyectos como *Gropiusstadt* en Berlín, que se han venido celebrando por medio de residencias de artistas hasta la actualidad.

¹⁴⁸ Babias, Marius y Könneke, Achim: *El arte de lo público/Die Kunst des öffentlichen*. Verlag der Kunst.Dresden, 1998. Pág. 6-11. En 1997 la Comisión de Cultura de Hamburgo concede dicha publicación a dichos autores.

¹⁴⁹ Herlemann, Falko y Kade, Michael: *Kunst zwischen Öffentlichen, Ästhetik und Geschichte*.Arte entre lo público, la estética y la Historia en *Kunst in der Öffentlichen*, Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main, 1996. Pág. 263- 272.

¹⁵⁰ Lacy, Suzanne: *Mapping de Terrain: New Genre Public Art*. Ed. Bay Press. Washintong. 1996.

Estas circunstancias convierten a la persona que realiza la acción en la parte activa del proceso significativo e instaurativo de la obra de arte. La acción se ve pronto incluida dentro de un proceso que se va descubriendo in-situ y en tiempo real, por lo que la instauración de la obra se hace a cada momento en work in process ¹⁵¹ sin dejarse fijar por la conciencia. Estamos hablando de obras que se pueden calificar de ejecutables, susceptibles de intervención y no solo de interpretación. El sujeto ejecutante es sinónimo de ejercitante, practicante, obrador, operador, gestor, autor, artista, consumidor, interventor. Y la acción de ejecutar es sinónima de realizar, consumir, actuar, celebrar, establecer, formalizar, componer, confeccionar, o llevar a término la propuesta.

Es posible por tanto, explicar la relación del complejo formado por artista/obra/contexto/espectador en términos únicos de acción. Este lenguaje constituido por una compleja red de "relaciones multidireccionales",¹⁵² puede ser expresada como acciones entre sí y fundamentan un lenguaje basado en el hecho de "hacer".

Esta multidireccionalidad, a su vez, es entendida como un proceso abierto y fundamentado mediante la experimentación. Según Ricoeur, el padre del campo fenomenológico es Aristóteles, quien basó su fundamentación teórica en el análisis ordinario del lenguaje y en la experiencia. Así mismo, el arte público se puede basar en su experiencia como arte de acción.

El arte de acción desde sus comienzos a mediados del siglo XX, ha estado unido a la aparición de la Performance.¹⁵³

La performance es un fenómeno complejo dentro de la evolución del arte y como todas las tendencias en la segunda mitad del siglo XX, pretendió romper con lo anterior. En esta propuesta es esencial la presencia física del artista (presencia que puede estar señalada por una ausencia) que supuestamente hace algo y/o la presencia de un público que experimentaría la acción del artista con toda una escala de implicaciones desde la pasividad (espectador) a la actividad (protagonista). Interesante es la aportación de Piedro con respecto a la relación de la acción y el rito mágico o religioso:

¹⁵¹ Trabajo en proceso de su traducción en inglés.

¹⁵² Esta idea de relación multidireccional la estudió Arthur Danto en su artículo "Acciones básicas" en Cuadernos de crítica, n° 10, en 1981. Pág. 5-25. Donde reflexionó sobre las consecuencias básicas de una teoría para la acción. Se podían resumir en las siguientes: 1. "Si es que hay acciones, hay acciones básicas. 2. Hay acciones básicas. 3. No toda acción es una acción básica. 4. Si a es una acción realizada por H, entonces, o bien a es una acción básica de H, o bien es el efecto de una cadena de causas cuyo miembro fundador es una acción básica de H."

¹⁵³ En la actualidad existen tendencias de performance que trascienden y se amplían a otras experiencias artísticas denominadas como Arte Vivo, es decir, un arte que tiene en cuenta la experiencia del espectador. Por ejemplo, la obra "Personas" de Boltanski expuesta en el Grand Palais de París, donde él mismo explica: "los espectadores se convierten en actores involuntarios de la instalación. Artículo publicado en el Diario El Mundo (Cultura), 13 de Enero de 2010. También podemos a nivel general esbozar el término "performance" como lo que ya conocemos; desvió del vocablo inglés que designa de manera muy general el simple hecho de producirse en público, ya sea por un concierto, un show o una simple demostración deportiva." Denominación general y aplicada a posteriori (a mitad de los 70s parece ser) La performance pasó a denominar genéricamente toda una serie de acciones artísticas antes conocidas como "eventos", "happenings", "fluxus", festivales, conciertos, etc. La "performance" ha venido a cumplir un papel vehicular o utilitario, de un consenso, no sin oposición dada la cercanía que tiene el término inglés con las artes "espectaculares" y su amplia utilización en otros campos. BESACIER, Hubert. "Reflexiones sobre el fenómeno de la performance" Estudios sobre performance. Coordinado Gloria Picazo. Centro Andaluz de Teatro Productora Andaluza de Programas. Junta de Andalucía: Sevilla, 1993 (1ª ed. Institut de Teatre, Barcelonapp. 119-136. p.126 citado en Miguel Angel Piedro; "El arte de acción". Referencia electrónica publicado en www.geife.org.

“La acción tiene como material u objeto la Vida, en general, la acción no se especializa, no tiene como material o materia de trabajo unos colores, una piedra, unos dígitos, sino la acción en sí misma puede ser tomada, al igual que cualquier espacio y cualquier tiempo. Esta valoración de “la acción” se tiende a emparentar con “los ritos” , se podría hablar de componentes rituales , pero a diferencia del Rito mágico o religioso, éste busca una eficacia: suele tener para los practicantes una función definida y es fundamental su repetición.”¹⁵⁴

En el arte de acción el espectador se introduce activamente en la producción artística. Arthur Danto, por su parte, realiza una revisión del concepto de performance donde en su acercamiento clarifica la comprensión del carácter intencional de la acción. En Ricoeur, sin embargo, la acción observada entre personas es inseparable del discurso.¹⁵⁵ Ricoeur llega, así, a una concepción dialéctica de la oposición entre explicar e interpretar para posteriormente establecer un paralelismo entre la teoría del texto, la teoría de la acción y la teoría de la historia.

Todo ello sustentado en el género narrativo del discurso. Estos niveles de análisis del discurso del hacer, Ricoeur los clasifica en “conceptos, proposiciones y argumentaciones”¹⁵⁶ (donde se encontrarían las estrategias). Además, él intenta demostrar esta teoría proponiendo cuatro rasgos que definirían según él la noción de “discurso” (hablado o escrito) en tanto acontecimiento (por oposición al sistema de la lengua). Este pensamiento central de Ricoeur abre el discurso y el acontecimiento a la comprensión del arte público donde posteriormente lo veremos en algunos ejemplos, como la obra del colectivo El Perro, donde un objeto era emplazado en espacio público, con más de una significación.

En primer lugar, se realiza como “instancia” en un presente (la contrapartida del sistema virtual y atemporal). En segundo lugar, es autorreferencial (se refiere siempre implícita o explícitamente a quien habla, mientras la lengua carece de sujeto). No obstante, su materialidad, la escritura, por ejemplo, lo distancia del sujeto hablante. El texto posee una autonomía con respecto de su autor, “lo que el texto dice es más importante que lo que el autor quería decir”¹⁵⁷. En tercer lugar, el discurso se refiere al mundo (mientras que la lengua prescinde de él) y el discurso escrito, además, trasciende su acontecimiento y se “abre” a otros mundos posibles. Y, por último, el discurso tiene otro receptor al cual está dirigido; escrito, se abre a una potencial lectura universal.

Estos cuatro “criterios de textualidad” son aplicados por Ricoeur al concepto de “acción significativa” para demostrar que el objeto de las ciencias humanas se ajusta al paradigma del texto. La “acción significativa” es un objeto para las ciencias sociales sólo en la medida en que pueda fijarse como el discurso en algún tipo de materialidad. Es ella la creadora de este vínculo entre la imagen mental del discurso y la materialidad del acontecimiento como imagen del arte como realidad social. De este modo, el significado de la acción se desprende de su acontecimiento, como sucede con el texto. Según el segundo rasgo, una vez fijada materialmente la acción también se separa de su autor. Esta autonomización constituye “la dimensión social de la acción”¹⁵⁸ y provoca que la atribución de responsabilidad se convierta en un problema específico.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Dorfman Lerner, Beatriz : Teoría de la acción, perspectivas filosóficas y psicoanalíticas, ADEP, Buenos Aires, 1999. Revista de Psicoanálisis. Noviembre 2000 - No.6. Referencia electrónica: <http://www.aperturas.org/6dorfman.html>

¹⁵⁶ Ricoeur: El discurso de la acción. Ediciones Catedra, Madrid 1981. Pág. 11.

¹⁵⁷ Ricoeur: Del texto a la acción, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.Pág.173

¹⁵⁸ Ibid. Ricoeur 2001. Pág. 178

Es a esta especificidad problemática de la acción a la cual nos referimos a la hora de analizar el lenguaje del arte público; tanto, si opera como un gesto simbólico o una acción concreta, como género de arte público, debe ser evaluado en un multifacético camino del discurso.

Este discurso muestra su impacto no solo en la acción sino en la conciencia, donde somos capaces de retener su significado; no sólo en las obras sino en los artistas en sí mismos; y no sólo en otras practicas artísticas sino en la propia definición del arte. Por ejemplo, este tipo de discusión lo encontramos con obras como la del artista , donde el hecho de hacer sufrir a un animal supuso un dilema hacia lo permitido de la acción artística. Arte, por tanto, lo podríamos calificar no sólo como un producto sino un proceso de valor encontrado, un conjunto de filosofías, una acción ética y un aspecto más a recalificar en la gran agenda cultural del entertainment ¹⁵⁹ político y social de la ciudad.

Como ejemplo anteriormente mencionado por el colectivo El Perro en su obra “Módulo de actividad democrática” realizada en Pontevedra en el año 2001. La acción consistió en la colocación de un objeto en espacio público. El objeto llamado MAD, era una urna electrónica fabricada en acero inoxidable con un software interactivo que cada día lanzaba una pregunta a los ciudadanos. Emplazado en el espacio público tenía la función de conectar el poder institucional con la opinión pública de manera continuada y no vinculante. Aquí los cuatro criterios de textualidad de Ricoeur, se unirían junto a los de la acción significativa.

Se presentan como instancia en presente en un sistema virtual y atemporal, a vez su materialidad es manifiesta por medio de la escritura, donde el texto es el protagonista de la opinión, que quiere manifestar el espectador. Además, el discurso de la obra se refiere al mundo, y a abrir otros mundos posibles, y contribuye al lenguaje universal al ser dirigido a otro receptor por medio del texto.

¹⁵⁹ Entretenimiento de su traducción del idioma inglés



160

Por otra parte, los ciudadanos tenían la sensación de que participaban directamente sobre las acciones políticas que les afectaba. El tema de la acción se fundamentaba, principalmente, en la participación crítica, basando su lenguaje en la ficción de la política y en la idea de democracia.

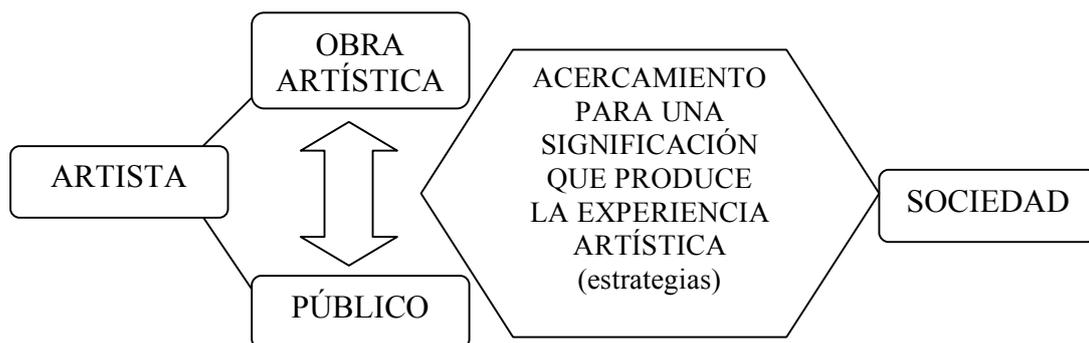
Como escribía Chomsky: “existe la posibilidad de que la acción popular tenga un impacto significativo.”¹⁶¹ Es decir, cabría preguntarnos al menos, sobre la conciencia de aquellos que han tomado parte en el evento pues “alcanzamos el conocimiento cuando las ideas internas de la mente misma y las estructuras que ésta crea se conforman a la naturaleza de las cosas”¹⁶² ¿dónde los participantes, se sienten parte de la obra y consumidores de la misma? La interacción política es la intención de los artistas, ¿es la obra por ello efectiva independientemente del número de participantes?

En algunas obras de arte público, cada artista ve al público como vía de acercamiento a una significación que produce la experiencia artística. El público, cuando se siente consciente de su actuación, se puede sentir como consumidor y como conformador de la obra. Sin embargo, la obra se puede considerar más o menos efectiva independientemente del número de espectadores o participantes en la misma.

¹⁶⁰ Fotografía de la obra Módulo de Actividad Democrática del colectivo El Perro. Referencia electrónica: www.democracia.com.es/proyectos/mad

¹⁶¹ Alvarez, Reyes: “Contra la inconsciencia” en el catálogo “Democracia” de el colectivo El Perro. Proyecto Wayaway. Instituto de la Juventud Injuve. Ministerio de Trabajo y Asuntos sociales. Madrid, 2001. En este capítulo se nombra a Noam Chomsky y su estatuto donde establece la necesidad de retornar a la población de su estado natural de pasividad para así poder superar la crisis de la democracia. Pág. 86.

¹⁶² Chomsky, Noam: Reflexiones sobre el lenguaje. Ed. Ariel. Barcelona. 1979. Chomsky reflexiona al respecto que “nosotros interpretamos la experiencia tal como la interpretamos a causa de nuestro proyecto mental específico”. Pág. 17-18.



Dentro del lenguaje del arte público la acción es la definidora específica del arte de compromiso. Es por medio de ella que se involucra lo simbólico, relacional y comunicativo en el espacio público convirtiéndose en una elaborada red de hechos de carácter convulso. Específicamente esta acción marca la identidad de los proyectos que participan de los mensajes emanados en contra de la cultura neoliberal y capitalista.

De tal modo, los participantes en este ejemplo, se sienten y consumen la obra conscientes que son parte de ella, parte de la intención de los artistas y parte de la interacción con la audiencia. La efectividad, por tanto, sería posible de observar en cuanto al resultado de este efecto y a la actividad llevada a cabo, es decir, la Efectividad = al efecto + la actividad.

En conclusión, como apuntaría Houtart, no habría que olvidar que las relaciones sociales están marcadas por otros aspectos híbridos como pueden ser los de interés económico. Él establece que “la sociedad global y el liberalismo muestra indiferencia por las relaciones sociales, ya que es el mercado quien las autorregula.”¹⁶³

Sin embargo, hemos visto que el arte público se manifiesta en contra del dominio capitalista, y es por medio de su acción y de sus múltiples materializaciones cómo se dará forma a los propósitos insertados en las relaciones sociales públicas con fines artísticos y sociales en sí mismos.

¹⁶³ Houtart, Francois y Francois Polet: El otro Davos. Globalización de resistencia y de lucha. Ed. Popular. Madrid, 2001.

1.2 Aproximación a la constitución e interpretación de la imagen de arte público

El estudio del lenguaje artístico es una tarea ardua y compleja. Sus elementos son esbozados dentro de un sistema complejo, abierto y singular. Es decir, estos elementos que son estudiados en las obras tradicionales igualmente se pueden analizar en las contemporáneas con algunos matices. En el caso del arte público, sus imágenes como veremos, dependen además de varios factores que serán los que le hagan diferenciarse de las demás.

En este capítulo pretendemos sólo apuntar algunos elementos configurados de la imagen del lenguaje del arte público. Es lo que podemos llamar elementos genéticos o elementos que generan la imagen. Entre ellos, los más tradicionales y de aplicación a todas las artes plásticas han sido los correspondientes a “la dimensión del espacio-tiempo-luz-materia, junto a las propiedades de los objetos y del espectador”.¹⁶⁴

Sin embargo, existen diferentes caminos para adentrarse en esta investigación metodológica, por ejemplo, “teniendo en cuenta los vínculos entre luz- materia-color que serían los propios de la Física, y los fenómenos de percepción y recepción que serían los propios de la Psicología. Además, el artista ha de lograr la síntesis, y en su formación ha de contemplarlos como un todo, no como mundos separados e inaccesibles mutuamente.”¹⁶⁵

Estos elementos, propios de la Física y de la Psicología conviven a su vez en una imagen de arte público con los aspectos temáticos específicos configurados por un contexto social, político y antropológico concreto. Son éstos los que se desenvuelven en un ámbito donde se produce la imagen. Por ello, la experiencia del espacio se funda en la unidad y todas las demás circunstancias están marcadas en el campo sensorial por la distribución efectiva de las sensaciones. Además se podría especificar sobre los elementos del lenguaje artístico que “el espacio, la materia y la luz por medio de la fenomenología se vuelven activos. La luz describe el espacio, y el espacio a su vez materia y en ambos se incluye el tiempo”.¹⁶⁶ Pero en relación al arte público, la importancia en la configuración de la imagen reside en el espectador. Como hemos mencionado, es el pensamiento del público el conector con los elementos analizables de la imagen.

Ahora bien, estos elementos hay que estudiarlos desde los planos físicos, fenomenológicos y hermenéuticos, en un sistema complejo y abierto que como hemos comentado agrupa a su vez otros sistemas y estrategias. Estos elementos son el denominador común en el estudio de toda imagen artística y son los que conforman su significación poética.

Los elementos clásicos son los que en la modernidad se han venido utilizando como compositivos y tienen vigencia para el dibujo y la pintura pero que están englobados en los elementos genéticos¹⁶⁷ de obras contemporáneas como son las de arte público.

¹⁶⁴ García Gil, Teresa Fernanda: en “Aproximación al concepto de cesía en la imagen artística. Estudio de los factores físicos y ambientales en la visualización de las superficies y fluidos.” En las Actas del 4º Congreso Nacional del Color. Universidad de Extremadura, 1997.Pág.105-106.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ García Gil, T.F: Teoría para el curso de doctorado: Construcción de los lenguajes artísticos: códigos éticos-códigos éticos”. Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada, 2005.

¹⁶⁷ Observamos que estos elementos forman parte de un mismo Cosmos. Se podrían analizar en torno a la estructura del pensamiento y es aquí donde tienen lugar elementos que atañen al hombre y a su contexto. Por ejemplo, aquí se localizarían la sensación, la percepción, la experiencia, la cultura y la significación, abarcando la importancia del espacio público y su contacto con el espectador.

En la vida cotidiana atendemos a una serie de estímulos que en su forma física son sensaciones producidas por determinadas radiaciones. La importancia de que recibamos estos aspectos físicos hacen que los detectemos de manera inconsciente y que los retengamos en nuestra conciencia con un profundo sentido simbólico. Por ejemplo, la obra de la artista Serafina Lenz “La noche verde” esta obra es una muestra de ello. El color verde dio una rápida sensación de frescura en la noche oscura junto con un alto contenido de valor añadido. Este valor fue tendente a la positividad, la cual inundó parte del vecindario.



168

Veremos que un condicionante muy importante en la significación de la obra fue el uso del color ¹⁶⁹. Es por ello que los elementos constitutivos de la obra contribuyen en la significación de la misma. Además cuando ésta tiene un sentido temático, su significación varía con unos matices más sutiles. Por ejemplo, la obra de Lenz no tendría el mismo sentido si se hubiera realizado con otra temática y expuesta en un Museo, pues el alcance y la intención no lograrían la misma repercusión ni sentido social.

Es interesante que se disuelvan los sentidos que podría tener una obra tradicional y su lenguaje en obras más contemporáneas. En concreto, las de arte público asocian aspectos que le influyen como son los socio-políticos, culturales y antropológicos de forma mas preponderante.

Lo interesante de estos elementos configuradores es que en su conjunto forman una identidad a la que desde varias áreas de conocimiento se le llama imagen. Según Gubern, “en la mayor parte de las imágenes se superponen diferentes estratos de sentido, pues en ellas se pueden distinguir lo denotativo y lo connotativo, lo realista y lo simbólico, lo consciente y lo expresado por el artista”.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Detalle de la obra realizada por Serafina Lenz “La noche verde”, Berlín, 2002.

¹⁶⁹ El uso del color como uno de los elementos significantes de la obra de arte público es analizado en el artículo “La experiencia del color en la imagen de arte público contemporáneo” realizado por T. Vida, F. García Gil y P. Solier para el Congreso AIC, Sydney, 2009.

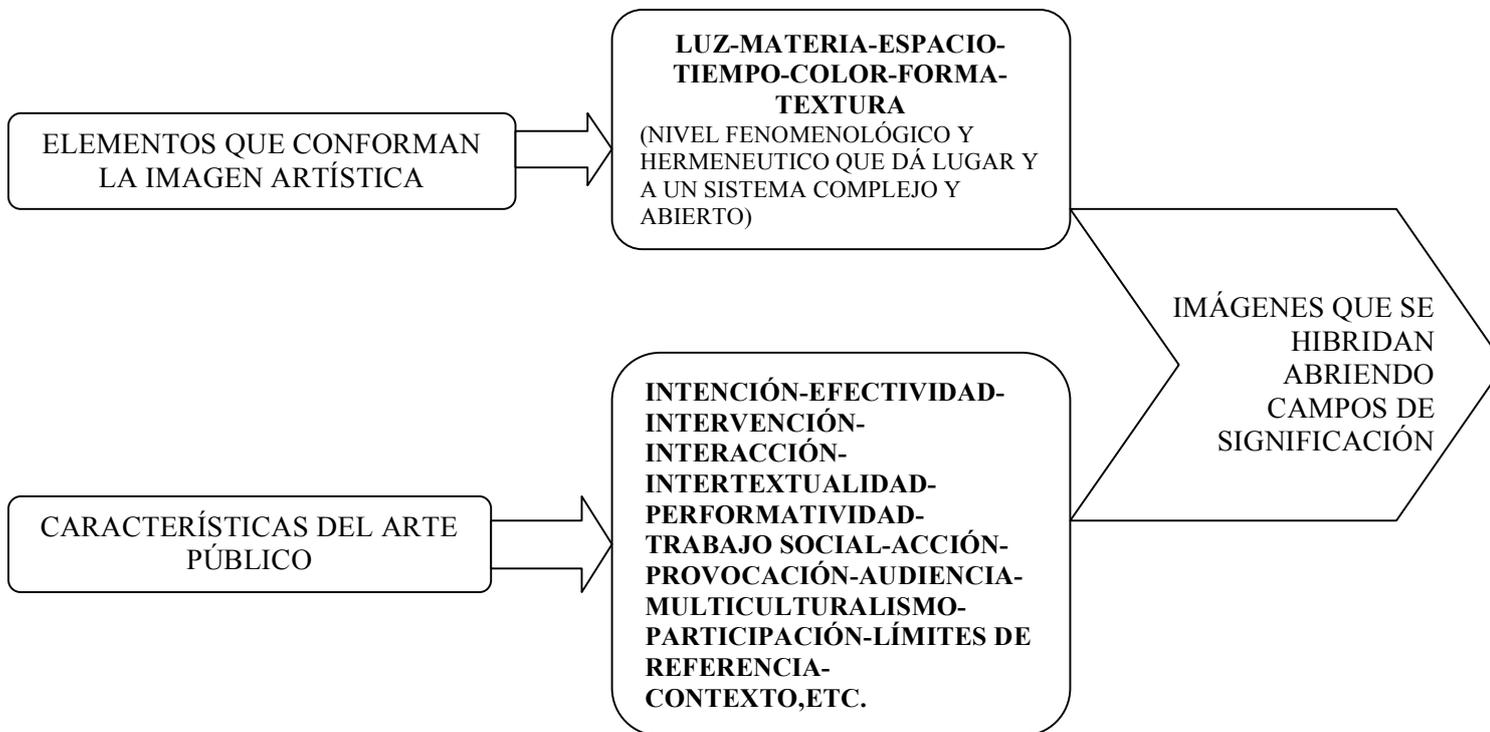
¹⁷⁰ Gubert, Román: Cómo nos hablan las imágenes en “Imagen/Imaginario. Interdisciplinariedad de la imagen artística” publicado por el Grupo de Investigación HUM-480 “Constitución e Interpretación de la imagen artística”, Granada, 2006. Pág. 13. El autor nos expone que Barthes ya formuló una metáfora brillante de la cebolla aplicable a las imágenes, “formado por capas sucesivas que forjan su identidad”.

El lenguaje del arte público involucra elementos definidores de la imagen artística donde lo simbólico, relacional y comunicativo en el espacio público se convierte en una elaborada red de hechos de carácter convulso. Estos hechos se podrían analizar bajo su estructura en el plano físico o de la experiencia, y habría que analizar cuáles son los elementos predominantes en cada caso.

Atendiendo a los niveles mencionados, tanto a su materialización física, como a su significación estratégica, la interacción y la multidisciplinariedad entre ellos es lo que les dará sentido.

La experiencia del arte público se puede manifestar por medio de una serie de elementos definidores de la imagen artística que darían lugar a la interpretación del mundo. En esta experiencia se involucra el color como uno de los elementos que me interesa poner como ejemplo puesto que define en distintas ocasiones la importancia de esta relación sociológica.

Entresacamos el color como elemento analizable en las imágenes del arte público al igual que pueden serlo el espacio- tiempo. Estos elementos según cada obra determinada se hibridan junto a las características propias del arte público: la acción, la performatividad, etc.



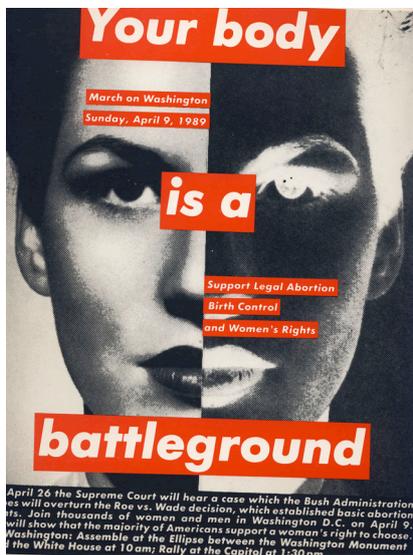
1.2.1 Ejemplo de cómo el color hace sintaxis con las características definitorias del arte público.

El color en la imagen artística es el elemento configurador no sólo de forma y materia sino de un compendio de sentido simbólico y de contenido de gran significación. El color de la imagen depende de cantidad de factores físicos, fenomenológicos y culturales que la hacen cobrar un especial significado.

Sin embargo, el significado del color que atañería al lenguaje del arte público variaría según el estudio de las obras en su contexto.

Algunos artistas de arte público usan el color como punto determinante del contenido conceptual en sus obras. En el caso de Barbara Kruger, el mensaje es claramente alarmante y provocador al utilizar para el fondo de sus fotografías motivos en blanco y negro y resaltando sus mensajes semánticos en un potente rojo carmín. Kruger no solo adapta su diseño a la estética activista de los 70, sino que sugiere mediante el uso contrastado rojo-negro-blanco una llamada de atención a la consciencia y apelación al fuerte compromiso de entendimiento de la sociedad.

La obra de Barbara Kruger quiere despertar al espectador por medio de un mensaje directo. Despoja los clichés de hombre y mujer y desde lo político a lo social, de lo económico a lo artístico y a la inversa, del género al signo, los temas sean cuestionados en su obra. Desde el lenguaje y la imagen nos implica para que miremos o rechacemos la obra, pero no para que permanezcamos indiferentes ante ella.



171

¹⁷¹ Fotografía detalle de la obra de Barbara Kruger. "Your body is a battleground". En esta obra, el uso del color blanco-negro de la figura y su negativo, contrastan con el resaltado en rojo del mensaje.

También algunos artistas de arte público usan el color como revelador de la experiencia artística en sus obras. Como ya hemos comentado en el caso de Serafina Lenz, artista que vive y trabaja en Berlín, su obra "Die grüne Nacht/La noche verde" utiliza el color verde como denominador común para la transformación del edificio de una comunidad de vecinos. En esta obra de participación en espacio público, se convocó a los habitantes del edificio para utilizar una bombilla verde durante un cierto tiempo para esta acción.

El color verde confería otra percepción a la fachada del edificio, jugando con la estética del barrio, donde se pudo captar cómo por medio del color lumínico se manifestó un cambio en la rutinaria y oscura noche berlinesa.

En resumen, se puede establecer que el color en la experiencia del arte público es un elemento muy sugerente en la recuperación del mensaje directo con el espectador. De manera que la transformación social es analizable bajo los términos de la transformación física de la realidad, tanto por medio de un mensaje directo o por medio de la interpretación de una acción. Es decir, es el público y su propia conciencia de lo visible es lo que determina que estas acciones sean entendidas; aunque también sean incluidas dentro de la imagen de arte público.

El color, por tanto, es el que estimula la experiencia que se desarrolla en este tipo de fenómenos, aportando, en sí mismo, una importante significación inconsciente y consciente de la conceptualización entorno a la dimensión política, social y antropológica donde se sitúan estas obras.

Los artistas que a su vez tratan contenidos por medio de semánticas poderosas, reiteradamente evocan mensajes (algunas veces inconscientes y directos), en los que el color fortifica y refuerza su inigualable significación.

Por otro lado, elementos como el espacio y el tiempo merecen también atención en las obras de arte público. El espacio, dentro del lenguaje del arte público, es un soporte no sólo de materialización sino de desmaterialización de las obras instaladas en un lugar, y el tiempo las localiza en un marco temporal para ubicar la acción en un momento concreto.

Como síntesis, hay que entender que todos los elementos se interrelacionan entre sí dentro de un sistema complejo, abierto e interdisciplinar que, cómo analizaremos en las obras, es lo que da flexibilidad de interpretación en su significado; pero también las que le da la razón de ser de su estudio. El color como elemento de constitución de las imágenes como hemos visto, es la constatación de la sintaxis entre los elementos de constitución de las imágenes junto a las características que determinan el arte público. Veamos a continuación cómo, entre estos elementos, el espacio y el tiempo en el arte público cobran también un especial sentido artístico.

1.3 La dimensión artística del concepto “espacio-tiempo” en el arte público

Los artistas a finales de los 90, convencidos de que el arte había sido hasta entonces demasiado exclusivo y elitista, comenzaron a trabajar en lugares “públicos” alejados de “los límites tradicionalmente más intelectuales y físicos del arte.”¹⁷² Comenzaron a utilizar lugares no espaciales para sus proyectos como la radio, la televisión, los periódicos o Internet.

Es entonces cuando los aspectos naturales, sociales y políticos de un lugar son parte integrante de la obra.¹⁷³ Un ejemplo de ello es el caso del artista Christian Hasucha¹⁷⁴, en su intervención pública “System B”. La obra consistió en un happening de dos horas de duración donde 20 actores zigzaguean entre cuarenta señalizaciones. La obra se caracteriza por la falta de visitantes, por la inexistencia de inauguración y de un público preconcebido. Tan sólo los actores se convocaron para realizar esta acción. El artista se encuentra interesado de que el arte forme parte de la vida cotidiana. La infiltración de este tipo de arte en nuestra vida diaria puede encontrarse tan integrada que resulte difícil distinguirla de un objeto común o usual. Se podría decir que en esta obra de arte público el concepto espacio-tiempo está concebido de manera por parte del artista improvisada en un lugar, puesto que él de manera individual convocó una acción allí y en aquel momento. Lo mismo ocurrió con otra obra de este mismo artista: “Mister individual goes”, donde aparece un hombre real sobre un plinto caminando tres horas a lo largo de cuatro semanas. Esta acción no es anunciada ni publicada antes de ser realizada, de ahí la implicación del hombre-artista en el espacio social.

¹⁷² Schulz-Dornburg en su artículo “Hacia una percepción sensual” del espacio en *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2000. Pág. 98.

¹⁷³ *Ibid.* Pág 98-99.

¹⁷⁴ Se pueden consultar las obras referenciadas en la dirección electrónica del propio artista: www.hasucha.de



175

Como expone Celia Montolío, “los espacios son susceptibles de ser alterados mediante fórmulas expresivas estrechamente ligadas a las preocupaciones e intenciones personales de los artistas”.¹⁷⁶ ¿Dónde será interesante el punto de vista o de participación del espectador, que conviviendo con la obra, no se impondrá un límite entre los discursos personales del artista con las zonas compartidas por la sociedad?

En arte público el concepto espacio-tiempo, sin embargo, toma una reconsideración con respecto a los intereses personales del artista. El ámbito creativo del artista toma el espacio público como lugar de prolongación de su propio taller, convirtiendo su dimensión artística espacio-temporal en una experiencia única e irrepetible.

Montolío cuestiona en su artículo¹⁷⁷ la conexión desde la propia experiencia privada del artista a su público. Podemos atribuir que serán los elementos del espacio y del tiempo los factores determinantes en este proceso.

Veamos algunas obras en espacio público en las que la dimensión espacio- tiempo son elementos fundamentales de valoración en su significación artística.

¹⁷⁵ Ilustración de la obra “Mister individual goes” de Christian Hasucha, Berlin 1987. Referencia electrónica: www.hasucha.de

¹⁷⁶ Montolío, Celia: “Espacios públicos. Sueños privados“. Revista Lápis, 2001. N° 20 (169-170). Pág. 22-28.

¹⁷⁷ Ibid. A la autora le es interesante descubrir como el horizonte del espectador puede homogeneizar la propuesta del artista y cómo los elementos del espacio y tiempo son factores fundamentales. Pág. 25.

Será Hans Haacke y su obra que servirán como modelo en la voluntad de recuperación del discurso histórico, por ejemplo, en su obra “A la Población”, donde intrínsecamente se recordaba la historia alemana mediante intervenciones que reconstruyen, la historia alemana sobre el presente, creando un negativo de la memoria.¹⁷⁸ En sus obras toma el espacio para representar un hecho histórico con tintes innovadores.¹⁷⁹

Por ejemplo, la obra de Soledad Sevilla en el Palacio de Vélez- Blanco nos trae un reencuentro entre la memoria personal y la memoria histórica por medio de proyecciones con luz. El palacio fue transportado y reconstruido en 1964 al Metropolitan neoyorquino. Mediante el juego de proyecciones de los muros en ruinas la artista logró recuperar el esplendor del palacio que había sido expoliado. El espacio físico, como es el Palacio, es el eje de la materialización de la obra, existiendo a la vez un espacio alegórico elogiado por medio del recuerdo. El factor tiempo viene eludido intrínsecamente por medio del uso de las proyecciones del pasado. Mientras que el factor espacio se encuentra físicamente transformado.

De esta misma manera utilizando proyecciones de luz el artista Simón Attie proyecta imágenes por la ciudad de Berlín sobre la historia judía. En su obra “Schriften auf die Wand/escrituras sobre el muro” integra fotografías tomadas de la época del exilio judío en el entorno urbano con una interesante técnica de proyección sobre fachadas de los lugares originales durante la noche.

¹⁷⁸ La obra de Hans Haacke adquiere su carácter ejemplar precisamente en la manera activista de construir la memoria en el presente. Sobre todo en la afirmación de que „cada acto de rescate y recuperación ha de estar indisolublemente ligado a las condiciones del presente para poder iniciar la experiencia del pensamiento histórico. Buchloh: “Hans Haacke”. Fundación Antoni Tapies, catálogo obra social. Barcelona.1995. Pág. 53.

¹⁷⁹ Ibid. Pág. 27.



180

En definitiva, hemos visto cómo los elementos espacio-tiempo tienen un especial sentido en el arte público, sobre todo a la hora de representar el recuerdo histórico. El espacio se transforma, el tiempo se detiene. Éstos son clave a la hora de materializar las obras puesto que el espacio y tiempo la convierten en única. Veamos detenidamente su sentido en el arte público en el siguiente subcapítulo.

1.3.1 Indagación conceptual del espacio-tiempo y su sentido en el arte público.

El espacio es el lugar donde físicamente algo se materializa; es el lugar donde se desarrolla la vida. El espacio es aquello en donde nos encontramos, donde nos conocemos. El espacio es el escenario de la escenificación sin el cual no se desarrolla la pieza. El espacio lo es TODO en la medida que rodea todo. En cuanto nos encontramos en él y somos lo que somos en él.

El espacio ha comenzado desde el momento en que existe la materia, en el momento en que comienza el tiempo, en el momento en lo que todo desaparece y vuelve a re-aparecer, en definitiva, cuando se conforma el Cosmos, aquello que habitamos. El espacio es uno de los elementos fundamentales que constituyen el lenguaje del arte público.

Se pueden establecer varias lecturas sobre él, tanto como soporte para una supuesta des-materialización del objeto artístico como para percibir nuevas actuaciones sobre él. El espacio público, según Habermas, es un auténtico “lugar democrático y de emancipación”¹⁸¹. Para Hannah Arendt es un “espacio de aparición”¹⁸², mientras que hay autores que lo analizan desde una perspectiva antropológica.

¹⁸⁰ Detalle de la obra de Attie “Schriften auf die Wand/escrituras sobre el muro” realizada en Berlín en el año 1996.

¹⁸¹ Habermas, J.: L' space public. Rayot. Paris,1978.

¹⁸² Arendt, H: La condición humana. Ed. Paidós. Barcelona, 1998. Pág. 221.

En concreto, lo que nos interesa es el espacio público. En éste, acontecen las experiencias de un modo pasajero e irrepetible. Perán lo define como “una heterotopía cargada con toda la riqueza de lo cotidiano, dispuesta a estallar de las formas más humanas e imprevisibles”.¹⁸³ Habría que mencionar el concepto de heterotopía que pronuncia Foucault en este sentido: “el espacio en el que vivimos (...) es un espacio heterogéneo. En otras palabras, no vivimos en una especie de vacío, dentro del cual localizamos individuos y cosas. (...) vivimos dentro de una red de relaciones que delimitan lugares que son irreducibles unos a otros y absolutamente imposibles de superponer”¹⁸⁴.

En primer lugar, analizaremos el concepto de espacio, que varía según el ámbito en el que se plantee. Podemos hablar de percibir el espacio, cuando se atiende a “ser capaz de situar los objetos, unos respecto de los otros, apreciar las relaciones que mantienen entre sí y la manera como están situados con respecto a nosotros. Se trata pues, de percibir las direcciones y evaluar distancias y tamaños”.¹⁸⁵

Por ejemplo, existen varias categorías científicas que tratan el espacio: el espacio euclidiano de tres dimensiones: espacio geográfico, espacio plástico y espacio vectorial.¹⁸⁶

Por consiguiente el espacio se puede analizar desde diferentes niveles pero, ¿y en el terreno de lo artístico? ¿Cuáles son las relaciones entre arte y espacio-tiempo?

Merleau Ponty basa su teoría en la recuperación fenomenológica del espacio, dónde es “realizable para ello la experiencia originaria del espacio más allá de la forma y el contenido.”¹⁸⁷ También nos explica que la constitución de un nivel espacial no es más que uno de los medios de una constitución del mundo pleno. Existiendo variadas alegaciones a las aportaciones de Ponty, se especifica en un estudio sobre los elementos del lenguaje artístico que el espacio, la materia y la luz por medio de la fenomenología se vuelven activos.

La luz describe el espacio, y el espacio es a su vez materia y en ambos se incluye el tiempo. Con respecto a un „plano científico y fenomenológico”¹⁸⁸, además “en la interrelación de todos ellos, vienen a configurarse los conceptos resultantes de la conciencia.”¹⁸⁹ Por ello, la experiencia del espacio se funda en la unidad y todas las demás circunstancias están marcadas en el campo sensorial por la distribución efectiva de las sensaciones.

Por tanto, habría que hacer hincapié en las relaciones que se establecen en el espacio lugar en que éstas experimentan la distinción de la forma y del contenido, y en sí no se trata más que de la traducción de los contenidos sensoriales. De modo que esta idea nos remite a las relaciones orgánicas entre el sujeto y el espacio. Es decir, entre el público y la interpretación o ejecución de la obra.

¹⁸³ Perán, Martí: “Espacios del suceso. A propósito de las prácticas artísticas y el espacio público.” Publicado en el catálogo de Rikrit Tiravanija „Demonstrate”. Fundación ARQ ART. Galería Salvador Díaz. 2001. Pág. 136

¹⁸⁴ Foucault: "Of other spaces", *Diacritics* N° 16, págs. 22-27, 1986.

¹⁸⁵ Enciclopedia Gran Larousse Universal, Tomo 13. Ed. Plaza & Janes, Barcelona. 1996. Pág. 4464

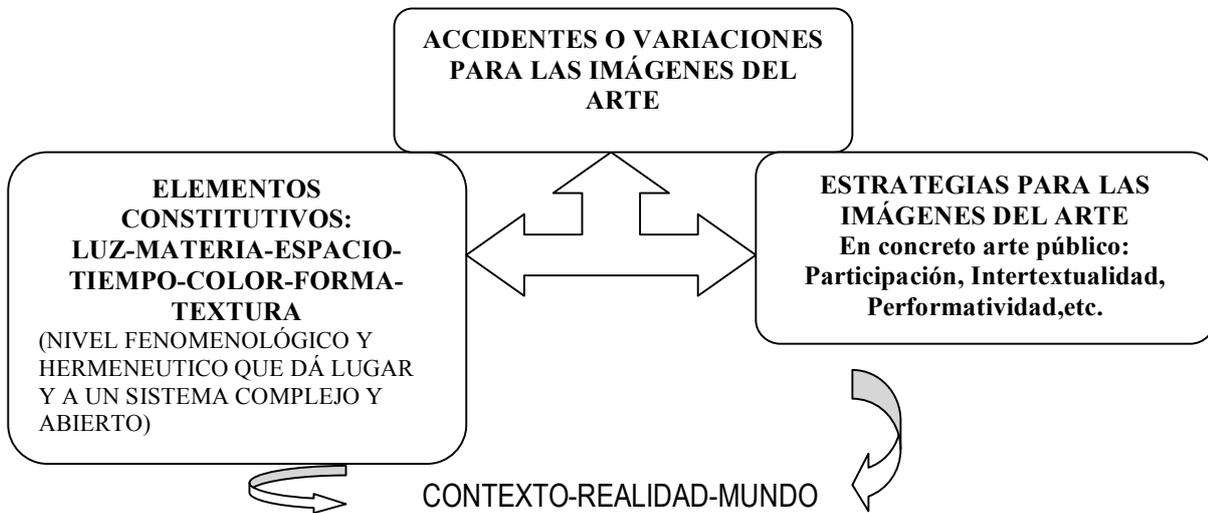
¹⁸⁶ Ibid. Pág. 4464-4472

¹⁸⁷ Merleau Ponty, M: Fenomenología de la Percepción, Ed. Península, Barcelona, 1997. Pág. 264

¹⁸⁸ García Gil, T.F: Resignificación de los elementos plásticos en la Instalación en la publicación “Escenografía y artes plásticas: Mauricio Rinaldi”, Grupo de Investigación Constitución e Interpretación de la imagen artística HUM-480 de la Junta de Andalucía. Universidad de Granada. Granada, 2003. Pág 43-57

¹⁸⁹ Ibid.

Para comprender el espacio es esencial que lo entendamos en un contexto específico, al igual que le ocurre a las obras de arte público:



Volviendo a las relaciones de análisis fenomenológico, existen diferentes estadios de entender el espacio con respecto al sujeto. Esto es, de comunicación con el mundo, donde hay que tener en cuenta de nuevo dos aspectos que Ponty estudió como fundamentales al respecto: la profundidad y el movimiento.

La profundidad¹⁹⁰ es una yuxtaposición de puntos comparables a la anchura. La experiencia de la profundidad según los puntos de vista clásicos consiste en descifrar ciertos hechos dados.

Como la percepción es la iniciación al mundo y, como se ha dicho, “nada hay antes de ella que no sea espíritu”, no podemos poner en ella unas relaciones objetivas. Hay que describir la magnitud aparente y la convergencia como las captamos desde el interior.

Convergencia y magnitud aparente están presentes en la experiencia de la profundidad. Tal como el motivo está presente en la decisión. Se entiende con ello que tiene su origen en ciertos hechos, en cuanto presenta razones para emprenderlo. El motivo es un antecedente que solamente actúa por su sentido. La decisión afirma este sentido como válido y le da su fuerza y eficacia. Motivo y decisión son dos elementos de una situación; el primero es la situación como hecho, el segundo la situación asumida. Profundidad es la relación entre cosas o planos transformada en anchura, espesura de un médium sin sustancia. Cuando decimos que un objeto es gigantesco o minúsculo, lo hacemos solo respecto al alcance de nuestro cuerpo fenomenal sobre su alrededor. Profundidad puede comprenderse como posibilidad de un sujeto. La profundidad revela el vínculo del sujeto con el espacio. Es decir, la profundidad supone una situación entre el sujeto y el mundo.

¹⁹⁰ Referencia tomada del capítulo sobre el espacio de la obra „Fenomenología de la Percepción“ de M. Merleau Ponty, Ed. Península, Barcelona, 1997.

El movimiento¹⁹¹ es un desplazamiento o cambio de posición. Tendremos que “redescubrir” el pensamiento objetivo del movimiento, una experiencia preobjetiva a la que aquel toma prestado su sentido y en donde el movimiento es una variación del sujeto en su mundo. El movimiento no es más que un atributo accidental del móvil, no hay movimiento sin móvil, sin referencia objetiva.

Si queremos entender el fenómeno del movimiento, habremos de concibir un mundo que no está hecho únicamente de cosas, sino de puras transiciones. En este fenómeno del movimiento es donde se hace presente el factor temporal y espacial de manera intensiva.

El presente vivido encierra en su espesura un pasado y un futuro. Y además, el fenómeno del movimiento no hace más que manifestar de una manera más sensible la implicación de esta manera espacial y temporal.

El movimiento, así, es una modulación de un medio contextual y nos lleva, una vez más, a nuestro problema central, consistente en saber cómo se constituye este medio contextual que sirve de trasfondo para todo acto de conciencia. La relatividad del movimiento se reduce al poder que tenemos de transformar el mundo, creándose, así, el arte.

En este análisis del espacio en la configuración del lenguaje artístico, podría existir una definición del espacio como espacio plástico. En ella, “la noción de espacio se presenta como máxima reguladora de la historia del arte y de las diferentes experiencias plásticas contempladas sincrónicamente. Se articula tanto a nivel histórico como al de la pura configuración estética, más generalmente simbólica, de los sistemas plásticos.”¹⁹² También se puede hacer alusión al “espacio real contrario al espacio imaginario donde se lleva a cabo la situación, mientras que el espacio imaginario es el que se encuentra más allá del límite del mundo.”¹⁹³

Con respecto a este análisis, se hace necesario la revisión del concepto espacio-tiempo. La expresión espacio-tiempo ha devenido de uso corriente a partir de la Teoría de la Relatividad especialmente formulada por Einstein en 1905 y 1906. Su teoría se basa en la imposibilidad de encontrar un sistema de referencia absoluto por lo que todo movimiento es relativo.¹⁹⁴ El concepto alude a la necesidad de considerar unificadamente la localización geométrica en el tiempo y el espacio, ya que la diferencia entre componentes espaciales y temporales es relativa según el estado de movimiento del observador, como hemos mencionado anteriormente al mencionar a Ponty. De este modo, se habla del continuo espacio-temporal. Debido a que el universo tiene tres dimensiones espaciales físicas observables, es usual referirse al tiempo como la “cuarta dimensión” y al espacio-tiempo como “espacio de cuatro dimensiones” para enfatizar la inevitabilidad de considerar el tiempo como una dimensión geométrica más. No hay que olvidar que el espacio y el tiempo, además de esta visión puramente de las ciencias físicas, es un elemento definidor fundamental de la propia obra de arte. Toda obra por tanto, se desarrolla en un espacio físico, fenomenológico, real e imaginario en un momento dado.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Enciclopedia Gran Larousse Universal, Tomo 13. Ed. Plaza & Janes, Barcelona. 1996. Pág. 4470.

¹⁹³ Hay que tener en cuenta que el problema ontológico del espacio se viene dando desde la Edad Media. Y los problemas de comprensión y entendimiento del espacio ocupan uno de los grandes epígrafes en la historia de la filosofía y las ciencias. Estudio realizado por Albert Ribas en “Las concepciones del espacio en el Diccionario de Bayle”, Endoxa. Series filosóficas n° 10, 1998. Pág. 93-144.

¹⁹⁴ Diccionario enciclopédico Grijalbo. Tomo 3. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1986. Pág. 1573.

Por eso, es destacable el espacio como uno de los elementos atractivos del lenguaje del arte público por su potencial en relación con el público y su funcionalidad. Sin embargo, a la vez el factor tiempo, intrínseco al espacio, inunda de significado la obra realizada en una dimensión artística temporal única. En esta alusión al espacio y el tiempo habrá que añadir que si todo lenguaje artístico es analizable en torno a estos elementos, los demás elementos del lenguaje son igualmente importantes y analizables dentro de la constitución intertextual del arte público. Este análisis intertextual puede estar referido al contenido de las obras, como hemos visto en la obra de Hans Haacke, donde se le atribuye una relación histórica a su significado y a lo formal, como hemos visto, en la obra de Lenz, donde el color ha sido el componente que ha prevalecido. Específicamente dentro del arte público cobran un rasgo político, pues de éste depende la transformación social, asumiendo la cota más alta de significación política ya que se relativizan al máximo los esquemas unidireccionales¹⁹⁵ del lenguaje y la comunicación.

En este sentido el filósofo Felix Duque, analiza la fisiología del arte público y la importancia del espacio político. Lo cual consideramos indispensable para darle sentido al concepto espacio-temporal de cualquier obra de arte y, en concreto, las de arte público.

Como él mismo establece “si el espacio es producto de la Técnica, ello se debe a que ésta, ya de siempre es eminentemente política”.¹⁹⁶ Nos podemos remitir a alguna de las obras que se expusieron para la última Muestra de Sculpture Project en Münster durante el año 2007, en ella artistas como Martha Rosler en su obra “Unsettling the Fragments”¹⁹⁷ proponía por medio de un collage en la ciudad recuperar imágenes de confrontación para la historia de la sociedad alemana. En definitiva, son estas obras analizables en términos de lenguaje artístico las que potencialmente sustentan la crítica en la sociedad, por lo cual habría que estudiar detenidamente su sentido, como así haremos a continuación.

¹⁹⁵ Estos esquemas unidireccionales se envuelven en una significancia multidireccional al entroncar con un sentido como el social y el de la interpretación simbólica. Referencia tomada en el artículo de Marín Prada sobre Pensamiento social y lenguaje publicado en la Revista Arte, Individuo y Sociedad. N° 7. 1995. Univ. Complutense Madrid. Pág.119.

¹⁹⁶ Duque, Felix: Arte público y espacio político. Ed. Akal. Madrid, 2001. En este apartado establece una relación entre la técnica y la política criticando a Heidegger pues el filósofo no tiene en cuenta esta consideración cuando habla del “ser en el mundo”. Pág. 20.

¹⁹⁷ Rosler, Martha: Unsettling the fragments, artículo sobre la obra y documentación, Catálogo Sculpture Projects Münster, 2007. Ed. Buchhandlung Walter König, Köln, 2007. Pág. 203-211.

1.4 ¿Qué papel tiene el espacio social dentro del arte público?

Las obras artísticas, sean de la envergadura que sean, parten de una intención primera del artista. Por otra parte, se puede observar el siguiente gran foco de atención al público como referente de actuación. Pero ambos, intención y público no se encuentran separados sino unidos en un espacio al que podríamos llamar “social” y relacional.

El espacio social dentro del arte público se mueve dentro de los parámetros de análisis del Yo como individualidad que asume criticar un problema frente al Ellos, como el público que compondrá el sentido final de la obra.

Sin embargo, el arte público basado en la sociedad de transformación también se somete a cambios, es cuando se observa que los métodos de participación y las estrategias de producción social han dado pasos colosales en las nuevas propuestas del lenguaje artístico postmoderno. Es decir, la política de resistencia es lo que ha predominado en el enjambre social de las obras públicas.

Con la postmodernidad se pone fin al encantamiento que supuso un siglo de pensamientos positivistas; estudiaremos esta transformación. Conocido como el padre de la postmodernidad, Lyotard, analiza los cambios producidos en la sociedad, publicando un informe sobre el saber en “La condición posmoderna” en 1979. En su teoría, la transformación del saber en la sociedad es un suceso que marca el límite entre Modernidad y Postmodernidad. La condición postmoderna ha sido el estudio de esta transformación en las sociedades postindustriales. El saber era considerado en la Modernidad como un instrumento al servicio de la emancipación del hombre y de la sociedad: servía como formación del individuo autónomo. Es decir, se usaba el saber para el enriquecimiento del individuo. Pero en la Postmodernidad, la extensión de la idiosincrasia capitalista hace que el saber y sus medios de difusión sean las principales fuerzas de producción. Esto lleva aparejado el hecho de que el “saber se convierta principalmente en comunicativo”¹⁹⁸.

Es decir, con la Postmodernidad en el saber primará su valor de cambio sobre su valor de uso, esto es, lo importante será el intercambio de informaciones¹⁹⁹ y no su utilidad para el individuo, la sociedad o el poder político.

Todos estos cambios afectan a la legitimación de la sociedad en su conjunto y del propio saber. Por ello, Lyotard distingue varios tipos de saber, entre ellos el narrativo y el científico. El primero toma la forma de relatos, las concepciones de la historia que legitimaban la sociedad y en el segundo caso, es el saber el que se legitima a sí mismo, ya que es él quien define lo que es la sociedad, el estado y el mundo. Según Lyotard, este último saber, el saber científico, donde la pluralidad de las ciencias, antes cohesionadas por un solo relato, no puede ya legitimarse ante la sociedad más que por su efectividad y por la optimización de sus medios con respecto a sus fines. Esto provoca que en las obras de arte público funcione igualmente por medio de esta efectividad en el espacio social.

¹⁹⁸ Lyotard, J-F: La condición postmoderna. Ed. Cátedra. Madrid. 1998. Pág. 13-20. En “el saber en las sociedades informatizadas”, el autor nos informa que la naturaleza del saber se ha transformado debido a su forma de transmisión. La transparencia comunicacional será paralela por tanto, a la comercialización del saber.

¹⁹⁹ Como vemos que así ha ocurrido en la última década con la re- (e)volución de Internet, como medio y fuente de intercambio del saber en todos los sentidos.

La idea de socialización en el arte es un concepto muy asentado desde finales de los 60, y a finales de los 90 se volvió a retomar con fuerza hasta hoy en día. Paloma Blanco ordena el desarrollo espacial del arte público de acuerdo a dos genealogías: "la primera proviene de las vanguardias frías (minimal) y desemboca en la contextualidad, la segunda se inicia en las prácticas más cálidas del arte politizado de los 60 y 70 hasta alcanzar la esfera pública de oposición."²⁰⁰

A finales de los 90 y durante el desarrollo de los primeros años del milenio, el arte público se enmarca dentro de los perfiles del espacio social a modo de arte crítico.²⁰¹ Para entender la pervivencia y radicalización de esta tendencia es conveniente saber la función social y el significado de la producción social que llevan al arte a esta conducta. Y es debido a que se rescata la corriente que intenta vincular el arte y con la Vida.

El activismo sociopolítico de finales del siglo pasado se acoge a momentos históricos como el de las vanguardias, con el objeto de reconsiderar y retomar discursos críticos no dependientes del terreno estético. Ejemplos de esta vinculación del arte con la política y la sociedad, son Italia con el arte povera y Alemania con la filosofía y nuevos conceptos de Beuys. Por su parte, la curadora independiente Rosa Martínez realiza una preciosa aportación acerca del arte y su relación con lo social. Y se refiere al arte, en este sentido, con un fuerte componente social. Lo denomina como el arte cuya función es la asistencia social:

"Hoy es necesario fomentar nuevas relaciones de deseo, establecer transferencias con personas, objetos o sistemas simbólicos que permitan que se genere esa "plasticidad transferencial" que nos ayude a curarnos y a sanar el mundo en el que vivimos. Hemos de permitir que el arte ocupe otros lugares y que a veces sea un mediador tan cálido, tan crítico o tan doloroso como un asistente social."²⁰²

Uno de los aspectos más interesantes del arte público y de esta dimensión en el espacio social es la conformación de sus prácticas estratégicas. El papel que ocupa el espacio social es la base del mismo, fin, medio y meta en la que se basa su metodología. Para finalizar este capítulo sobre el espacio y su dimensión social, nos plantearemos el significado real de la producción artística que como veremos en el posterior bloque, basa sus parámetros en la búsqueda de nuevas redefiniciones estratégicas.

²⁰⁰ Blanco, Paloma: Explorando el terreno en Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001. Pág. 23-53.

²⁰¹ Estrategias como participación, intertextualidad y performatividad serán como veremos también protagonistas en las obras de intervención.

²⁰² Rosa Martínez, El Arte como asistencia social. Artículo publicado en la revista ARCHIPIÉLAGO, número 41 De la muerte del arte y otras artes. Madrid, 2000.

1.4.1 Función social del arte

“No vemos el arte como un simple reflejo de la sociedad. Vemos el arte como vehículo para hacer sociedad, para crear el futuro y para activar a las personas.”²⁰³

“Es verdad que la aguda visión del espectador penetrará también profundamente en la naturaleza de una nación al examinar su vida política o sus logros científicos, pero los rasgos más sutiles y más característicos del alma de un pueblo sólo pueden ser reconocidos en sus creaciones artísticas”²⁰⁴

Las primeras teorías arquitectónicas hablaron por primera vez de que “toda forma iba acompañada de una función”. Lo que en arquitectura se refiere a función, lleva implícita la idea de estudiar lo que se refiere a lo social. En el arte existe también esta similitud, pero con algún matiz concreto. La obra de arte desde hace dos siglos ha estado regulada por la fuerza de mercado, es decir, por la oferta y la demanda.

Lo que conocemos en la Historia del Arte es fruto nada más y nada menos de lo que tuvo éxito antes o después de la muerte del autor dentro de lo que ha sido el mercado artístico. Pero, lejos del mundo de las galerías de arte y del arte escrito en los famosos catálogos, el auténtico fin del arte, es que se dirija a una sociedad “plural”²⁰⁵, que intervenga en sus necesidades, siendo transmisor cercano de su mensaje. El que sean las obras vendidas, admiradas o criticadas son cuestiones consecuentes de la función primaria y social que poseen. Si está clara la función del arte que se dirige a lo social y está constituido por lo social, los artistas deben contribuir a que el arte no se expanda entre un círculo elitista sino que se aproximen a la colectividad, educándola en las nuevas visiones artísticas.²⁰⁶

²⁰³ “We don’t see art as simple reflection of society. We see art as the vehicle to create society, its future, and to activate its people”. Avalos, David en Brian Wallis, Democracy. A Project by Group Material. Seattle, Bay Press/ Dia Art Foundation, 1990.

²⁰⁴ Duque, Felix: Arte público y espacio político, Ed. Akal, Madrid, 2001.

²⁰⁵ Este término se refiere a la doctrina “pluralista”, según la cual hay más de una realidad, o más de un tipo de realidad. Sin embargo, hay casos en los que se afirma que hay un número considerable, o tal vez infinito, de realidades que son sustancialmente del mismo tipo, y se indica que se trata de “doctrinas pluralistas”. En la filosofía moderna y contemporánea se desarrollaron varias formas de pluralismo como reacción contra las tendencias monistas del idealismo alemán y del materialismo de mediados del siglo XIX. La más conocida de las doctrinas filosóficas pluralistas contemporáneas es la de William James, donde para él el pluralismo significa la consecuencia de salvar la posibilidad de que haya “novedad en el mundo”. Referencia tomada del Diccionario de Filosofía de Mora Ferrater en Alianza Editorial, Madrid 1994. Pág 622-624

²⁰⁶ Esta idea formó parte del compendio teórico del Proyecto Final de Carrera “Arte como lenguaje, desde la naturaleza y para lo social” realizado por la autora en la Facultad de Bellas Artes “Alonso Cano”, en Granada en el año 2003. Pág 34

En Alemania como hemos mencionado, Joseph Beuys expuso su filosofía de la Escultura Social, donde pone de manifiesto que todo “individuo es un artista”. Gracias a ésta y a otras muchas personalidades que sacaron a la luz su testimonio, consiguieron que el arte se viera no como la cuestión de unos pocos sino de todos. Intervenciones como la de Beuys y como en general las del arte público, consiguen que el arte cumpla su función real: la social. Cuando se trata del arte público se consigue, por tanto, que todo individuo participe de las obras, y también que las obras participen dentro de la “sociedad”.²⁰⁷

“Son aquellas manifestaciones artísticas (públicas) lo que conforman el alma de un país”, en España, éste es un camino desarrollado en las últimas décadas, y ahora son bastantes los artistas que se lanzan al terreno de lo público. Este camino propone lo “social”²⁰⁸ como solución pero teniendo en cuenta que aún queda mucho trabajo por hacer e investigar al respecto.

²⁰⁷ Llámese a una “sociedad” como reunión mayor o menor de personas, familias, pueblos o naciones. 2. Agrupación natural o pactada de personas, que constituyen unidad distinta de cada uno de sus individuos, con el fin de cumplir, mediante la mutua cooperación, todos o alguno de los fines de la vida. “Referencia en el Diccionario de la Lengua española, Real Academia Española, vigésima segunda edición, 2001. Pág 2081.

²⁰⁸ “Social” es aquello perteneciente o relativo a la sociedad. Perteneciente o relativo a una compañía o sociedad, o a los socios o compañeros, aliados o confederados. Referencia en el Diccionario de la Lengua española, Real Academia Española, vigésima segunda edición, 2001. Pág 2080.

1.4.2 ¿Qué significa la producción social del arte?

“Lo que he dicho sobre los mundos artísticos puede afirmarse, hablando en términos generales, de cualquier mundo social; las formas generalizadas de hablar sobre arte son formas de hablar sobre la sociedad y el proceso social en general.”²⁰⁹

Ahora hablaremos del arte como un legítimo producto social. Ello significa y enaltece su ejecución teniendo en cuenta los factores sociológicos. Es por ello que la producción²¹⁰ del arte consiste en un asunto de colaboración. Sin embargo, hay que dejar claro que la presente investigación no se especializa en los estudios sociológicos sino que de manera multidisciplinar se tiende a una revisión de lo social desde el terreno de lo artístico.

Con respecto a ello, el pensador inglés, Becker posee la idea de analizar los elementos de un producto artístico. En palabras suyas: “Pensad, para cualquier obra de arte, en todas las actividades que se han de realizar para que aparezca como es al final. Para que una orquesta sinfónica dé un concierto, por ejemplo los instrumentos han tenido que inventarse, fabricarse y conservarse; se ha tenido que imaginar las notas y componer la música siguiendo éstas, la gente tiene que haber aprendido a leer las partituras, se ha tenido que buscar horas y sitios para ensayar, organizar la publicidad y vender las entradas, y ha hecho falta un público capaz de escuchar, comprender y responder a la actuación con menores variaciones. Hablando en términos generales, las actividades necesarias incluyen el concebir la idea para la obra, fabricar los artefactos necesarios, crear un lenguaje convencional de expresión, enseñar al personal y al público a utilizar ese lenguaje convencional y lograr la necesaria combinación de esos ingredientes para una determinada obra u actuación.”²¹¹

El arte, por tanto, en su fase de producción ha de pasar por diferentes procesos que, manufacturados o no, forman parte de un compendio o proceso social.

La práctica de la sociología del arte descansaba, por esta razón, sobre la utópica idea de que cualquiera de nosotros es capaz de comprender e interpretar inmediatamente, incluso producir, cualquier obra de arte, es lo que tendemos a conseguir con estas obras. Sin embargo, la idea de que esta obra de arte pueda tener una significación propia no se encuentra con frecuencia en el pensamiento de los sociólogos.

Como diría Francastel, “la obra de arte no sólo aparece en el campo de la experiencia humana como un dato fundamental unido a la existencia de un tipo de objetos de la creación, sino que además, como la mayoría de los objetos naturales, postula que todo hombre posee la facultad de captarla e integrarla en su experiencia personal, sin recurrir a ninguna técnica particular de comprensión.”²¹²

²⁰⁹ Howard S. Becker: Art Worlds, Berkeley. Universidad de California. California, 1982. Pág. 368.

²¹⁰ Producción: en un sentido muy amplio, la noción de producción ha sido tratada en filosofía como la acción y el efecto de la operación de algún ser. Referencia en el Diccionario de Filosofía, Ferrater Mora, Alianza Editorial, Barcelona 1994.

²¹¹ Wolff, Janet: La producción social del Arte. Referencia al autor Becker, Pág. 767-768 Ed. Istmo. Madrid, 1998.

²¹² Francastel, Pierre: Sociología del arte. Alianza Ed. Madrid, 1984. Pág. 9

Así pues, es adecuado pensar que la obra de arte como producto social tiene un significado de conexión. Como sigue expresando Francastel, “la obra de arte no es un objeto natural más que agregar a la nomenclatura del creador, es un punto de encuentro de los espíritus, un signo de enlace con tanto derecho como todos los demás lenguajes.”²¹³

En este sentido y guardando las distancias con Francastel se podría comentar, por ejemplo, que Tom Wolfe en su obra *La hoguera de las vanidades* habla de que se sigue dando el arte en estratos totalmente selectivos de la sociedad y además pequeños. En el caso del arte público, lo seguimos observando en la actualidad sólo existe una cierta concienciación del mismo en los países más preparados.

Desde finales del siglo pasado la creación de la obra de arte es la culminación, no de una conducta esencialmente técnica y social sino que la tendencia es que surja de la sociedad en la cual vive. Su producción artística como producto en sí mismo será el medio transformador o innovador que lo identifique. Como enunciaría Francastel esta actividad no será de valor inferior o superior a otras: “el problema no se plantea en términos de superioridad o de inferioridad. Todas las actividades son iguales en valor. El único criterio de calidad hay que buscarlo, no en una comparación entre la elección de disciplinas y materiales. Sino en la mayor o menor perfección en el empleo de esos materiales y técnicas que el agente ha retenido para su elaboración y cómo el factor social ha influido en ellas.”²¹⁴

Es decir, nuevamente la envergadura en la obra de arte público atiende a cómo se ha elaborado interesándose en a la perfección técnica y su repercusión, esto es, enlazando con el comienzo de este capítulo con la intención del artista y su público unidos en el espacio social.

Sin embargo, la producción social del arte, significa que el arte no se produce en aislamiento. Hemos de considerar en este momento la teoría de Marx sobre el arte donde considera “la actividad creativa práctica, que comprometida en la transformación del entorno material, es una de las principales características que distingue a los hombres de los animales. Además un producto social atiende a las circunstancias históricas y a los cambios. Así mismo ocurre con los artistas y su producción.”²¹⁵

La creación de nuevos conceptos es producto del esfuerzo colectivo (y no de decisiones meramente individuales). Como dirían Kluge y Negt “si las situaciones históricas cambian realmente, surgirán nuevas palabras de acuerdo con las nuevas circunstancias.”²¹⁶ Como al respecto ha argumentado Paloma Blanco sobre las prácticas de arte público, éstas son prácticas que en “la naturaleza pública de las obras y la intención de sus realizadores y realizadoras de ir más allá de la expresión individual, da pie a la formulación de estéticas críticas orientadas a la búsqueda consciente de efectos sociales y políticos.”²¹⁷

²¹³ Francastel, Pierre: Sociología del arte. Alianza Ed. Madrid, 1984.Pag.10

²¹⁴Francastel, Pierre: Sociología del arte. Alianza Ed. Madrid, 1984.Pag.12-13

²¹⁵ Wolf, Janet La producción social del Arte. Ed. Istmo. Madrid, 1998. Referencia a Marx y Engels. Pág.28

²¹⁶ Alexander Kluge y Oskar Negt en Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Proyecto Editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente, Marcelo Expósito. Editorial Universidad de Salamanca, Salamanca 2001.Pág. 7

²¹⁷ “Decimos que la búsqueda consciente en tanto en cuanto asumimos que toda práctica social (artística inclusive) tiene implicaciones de este orden, como ya hemos afirmado; lo que caracterizaría aquellas prácticas que aquí tratamos es la consciencia que muestran sobre su dimensión social y política”, referencia en la Presentación de Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Proyecto Editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente, Marcelo Expósito. Editorial Universidad de Salamanca, Salamanca 2001.Pág. 13

El arte público es un ejemplo de esta producción social del arte atendiendo, sin embargo a las ideas de una comunidad. A pesar de sus dificultades y presiones encontrados en el escaso apoyo por parte de las Instituciones, el artista intenta buscar nuevos lugares de expresión que poco a poco se aproximen a su público. Según afirma Nina Felshin “las discusiones sobre lo que se ha venido a llamar el nuevo género de arte público han incluido la noción de comunidad o de público como constituyentes mismos del lugar y han definido al artista público como aquel o aquella cuyo trabajo es sensible a los asuntos, necesidades e intereses comunitarios”.²¹⁸

Esta nueva orientación del concepto de lugar según la crítica y activista feminista Lucy Lippard, estaría relacionada directamente con la necesidad de hacer frente a las actitudes antihistóricas de la sociedad actual y con la urgencia de alzar la voz por la necesaria vinculación del arte con la política y los asuntos sociales. De este modo Lippard se centra en el concepto de cultura uniéndolo al de lugar, el lugar entendido como emplazamiento social con un contenido humano. Es entonces cuando se postula la necesidad de un arte comprometido sobre la base de la particularidad humana, queriendo hacer llegar el intento de producción; su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas, económicas y políticas. Frente a la política en ascenso y en un mundo de “falsa cultura”, para Lippard se hace necesario profundizar en la relación del arte con la sociedad, “reinstaurar la dimensión mítica y cultural de la experiencia pública.”²¹⁹ Es pretendido por medio de estas formulaciones que este tipo de manifestaciones artísticas vayan poco a poco llegando a su público.

Pero antes de concluir, hemos de tener en cuenta un aspecto de esta producción y es el factor económico. Como dice Wolf “lo que se produce y llega al público suele estar determinado por hechos económicos.”²²⁰ Este factor, según el caso, determinante de las obras, hemos de tenerlo en cuenta dentro de una realidad de producción. Lo económico no es independiente de lo social, lo institucional o lo tecnológico. Por supuesto, la economía en el arte mediatizado redundará en la estructura de clases de la sociedad y en particular, en la organización contemporánea de la cultura, tanto política como social.

Garnham basa sus ideas en que sólo podemos comprender los cambios contemporáneos en cultura, “reconociendo sus crecientes costes de producción y la gradual invasión del capital multinacional.”²²¹ En todas las áreas de producción cultural actúan los determinantes económicos, a través del control de instituciones culturales y de políticas artísticas por parte de los productores culturales. Por tanto, y como conclusión, la producción social del arte sólo podrá entenderse dentro de una economía política de producción cultural.

Y esto concierne a los proyectos de arte público que son institucionalizados. Por ejemplo, hemos visto aquellos que tienen y siguen teniendo una especial relevancia en ciudades como Madrid y Barcelona en España, proyectos como Madrid Abierto e Idensitat. Y otros que en ciudades como Berlín y Hamburgo en Alemania han tenido una especial consideración, por la repercusión social que supusieron.

²¹⁸ Nina Felshin, Pero esto es arte? Citado en el capítulo de Paloma Blanco Explorando el terreno en Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Proyecto Editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente, Marcelo Expósito. Editorial Universidad de Salamanca, Salamanca 2001. Pág. 29

²¹⁹ Citado en el capítulo Explorando el terreno de Paloma Blanco en Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Proyecto Editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente, Marcelo Expósito. Editorial Universidad de Salamanca, Salamanca 2001. Pág. 31-32

²²⁰ Wolf, Janet: Producción social del arte. Ed. Istmo. Madrid, 1998. Pág.62

²²¹ Wolf, Janet: Producción social del arte. Ed. Istmo. Madrid, 1998. Referencia a Garnham. Pág.63

A pesar de ello, al margen de una visión economista, lo más interesante como objeto de estudio serán las estrategias utilizadas en la confrontación del lenguaje artístico de las obras. Así lo hemos visto, al analizar algunas obras constitutivas del programa *Idensitat* o algunas de las obras que conformaron el programa de *GropiusStadt*. Nos ha primado objetivamente baremar su calidad en el lenguaje artístico. Lenguaje que pretendió fomentar un arte que busca avanzar por sí mismo por sus valores técnicos, estéticos, de poder de resistencia y crítica ante los sistemas establecidos de la sociedad, utilizando en algunos momentos la palabra y la acción con un sentido poético.

1.5 El poder de las palabras y de la acción

Con la aparición de la palabra el hombre expresó su conocimiento del mundo. Su poder, el poder de las palabras, radica en la energía de sabiduría que fluye intrínsecamente entre las palabras y las cosas. Sin embargo, esta energía se encuentra oculta, y la misión del hombre es descubrirla.

En boca de Foucault, “las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que descifrar”.²²²

De cualquier modo, y como el filósofo continua diciendo, “tal entrelazamiento del lenguaje y las cosas, en un espacio común, supone un privilegio absoluto de la escritura”.²²³

En otros términos, a partir del s. XVI, el lenguaje tendrá el beneficio en Occidente de ser impreso, y con ello la dimensión abierta de los discursos no podrá detenerse. Es decir, existirá una tarea infinita de comentar en base a lo escrito, la experiencia cultural global estará recogida entre el “intersticio del primer texto y el infinito de la interpretación.”²²⁴ Su poder, por tanto, se encuentra en esta transmisión del saber.

Lo que consideramos más interesante es que una estrategia específica en el espacio público puede ser la utilización del lenguaje lingüístico como herramienta de acción. Es imposible negar el increíble poder de las palabras. Pues, a través de nuestras palabras creamos nuestro Mundo; creamos confirmaciones, predicciones, promesas, respuestas, avisos, objeciones, órdenes, amenazas, agradecimientos y canciones. De aquí en adelante, el lenguaje va a crecer “sin punto de partida, sin término y sin promesa. El texto de la literatura traza día a día el recorrido de este espacio vano y fundamental”.²²⁵ La palabra unida al texto es también pensamiento, pero también imagen. “No hay ventanas que reflejen la imagen de un hombre mejor que sus palabras,”²²⁶ dice muy sabiamente el humanista Juan Luis Vives.

Por otro lado, el matemático francés Henri Poincaré expuso también que “una palabra bien elegida puede ahorrar no sólo cien palabras sino cien pensamientos a la vez”.

Es así que las palabras por sí mismas tienen capacidad de sugerir sentimientos, de dar rienda suelta a la imaginación, de sugerir dulzura y de crear una experiencia poética inolvidable. La palabra une a las personas. Aunque por supuesto también puede distanciarlas. De la relación de la Palabra en el arte a partir de la segunda mitad del s.XX fueron numerosas las corrientes y artistas que trabajaron con el lenguaje.

²²² Foucault, Michael: *Las palabras y las cosas*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 2006. En este capítulo sobre la escritura de las cosas, el autor describe como la aparición de la imprenta en el s. XVI fue un hecho fundamental para dar sentido a la conveniencia de los discursos naturales de las cosas. Como él mismo comenta: “el lenguaje está a medio camino entre las figuras visibles de la naturaleza y las conveniencias secretas de los discursos.” También sitúa la síntesis del lenguaje en un parámetro formal abreviado: “las palabras agrupan sílabas y las sílabas a las letras porque hay depositadas en éstas virtudes que las acercan o separan, justo como en el mundo las marcas se oponen o se atraen unas a otras.” Pág 43.

²²³ Ibid. Pág. 46.

²²⁴ Ibid. Pág.49.

²²⁵ Ibid. Pág. 52. Foucault enuncia en este capítulo el ser del lenguaje, que será a partir del siglo XIX cuando la literatura será tratada con una función significativa dentro de la limitación de la cultura occidental. Como él escribe “ya no existe la palabra primera, absolutamente inicial que fundamentaba y limitaba el movimiento infinito del discurso”.

²²⁶ Vives, Juan Luis; Calero, Francisco: *Obras políticas y pacifistas*. Ed. Atlas. Madrid. 1999.

Especialmente, hemos de nombrar a los artistas que tuvieron el status de ilustradores de la Palabra como fueron Johns, Louis, Noland, Stella y Olitski. A ellos se les debe la realización de carteles grandes con letras impresas que revolucionaron el mundo visual a través de la palabra.

No sólo con el cartelismo revolucionario la palabra cobraba un poder político, lo veremos también en artistas plásticos que en espacio público utilizaron la palabra para sus manifiestos críticos en la sociedad.

Sin embargo, la relación entre la palabra poética y el espacio tiene su origen en la época clásica. Filósofos y poetas admiraron el poder de la naturaleza y sus increíbles paisajes. Estos espacios eran la inspiración a sus trabajos artísticos. De hecho, existen lugares que aún conservan poemas y citas que artistas escribieron inspirados en estos lugares, por ejemplo, en la ciudad alemana de Weimar en la casa de verano²²⁷ de Goethe, se conservan algunos de los poemas que allí escribió. Así como en múltiples lugares de España, por ejemplo, en la casa de verano de García Lorca²²⁸ en Granada.

El siguiente poema se localiza en el balcón del dormitorio del poeta granadino:

“Desde el Balcón”

Si yo muero,

Dejad el balcón abierto.

El niño come naranjas.

(Desde el balcón puedo verlo).

El agricultor recoge el trigo.

(Desde el balcón puedo sentirlo).

Si yo muero, dejad el balcón abierto!

Igualmente, en la ciudad de Priego de Córdoba en el barrio popular de la Villa se puede contemplar un precioso poema escrito sobre cerámica del poeta prieguense Manuel Mendoza. Es un conmovedor ejemplo de este tipo de inspiraciones “espaciales”:

Pero, lejos del mundo de las galerías de arte y del arte escrito en los famosos catálogos, el auténtico fin del arte, es que se dirija a una sociedad “plural”²²⁹, que intervenga en sus necesidades, siendo transmisor cercano de su mensaje. El que sean las obras vendidas, admiradas o criticadas son cuestiones consecuentes de la función primaria y social que poseen. Si está clara la función del arte que se dirige a lo social y está constituido por lo social, los artistas deben contribuir a que el arte no se expanda entre un círculo elitista sino que se aproximen a la colectividad, educándola en las nuevas visiones artísticas.²³⁰

²²⁷ En la casa de jardín de Goethe en la ciudad de Weimar (escritor y poeta alemán, 1749), se conserva un poema suyo inscrito sobre piedra.

²²⁸ Federico García Lorca (poeta y dramaturgo, 1898).

²²⁹ Este término se refiere a la doctrina “pluralista”, según la cual hay más de una realidad, o más de un tipo de realidad. Sin embargo, hay casos en los que se afirma que hay un número considerable, o tal vez infinito, de realidades que son sustancialmente del mismo tipo, y se indica que se trata de “doctrinas pluralistas”. En la filosofía moderna y contemporánea se desarrollaron varias formas de pluralismo como reacción contra las tendencias monistas del idealismo alemán y del materialismo de mediados del siglo XIX. La más conocida de las doctrinas filosóficas pluralistas contemporáneas es la de William James, donde para él el pluralismo significa la consecuencia de salvar la posibilidad de que haya “novedad en el mundo”. Referencia tomada del Diccionario de Filosofía de Mora Ferrater en Alianza Editorial, Madrid 1994. Pág 622-624.

²³⁰ Esta idea formó parte del compendio teórico del Proyecto Final de Carrera “Arte como lenguaje, desde la naturaleza y para lo social” realizado por la autora en la Facultad de Bellas Artes “Alonso Cano”, en Granada en el año 2003. Pág 34



231

Pero estos escritores tenían la inspiración en un lugar y se diferencian muy claramente de los artistas que crean obras para lugares concretos. La creación artística para lugares específicos y su localización in situ, es un ejemplo de arte site specific²³² que nos ofrece al espectador la oportunidad de tener una experiencia poética directa. Existen trabajos site specific que son creados para un espacio específico y para un contexto concreto. De hecho, un lugar poético literalmente es cuando la poesía y el lugar se encuentran unidos. Es cuando se unen el pensamiento o sentimiento de una persona y un lugar. Normalmente, se presentan públicamente y suelen guardarse en la memoria.

Por su parte, el lenguaje escrito sigue siendo fundamental en publicidad. Algunas veces esta técnica publicitaria, como hemos visto, se usa en trabajos de arte público, por ejemplo, cuando se quiere hacer llegar un mensaje que forme parte del mobiliario urbano convencional en los espacios urbanos. Esta estrategia es utilizada por artistas como Barbara Kruger y Rogelio López Cuenca.

La obra de Barbara Kruger, que hemos comentado por su uso del color, utiliza el lenguaje como método para someter el espacio público a una fuerte crítica en el terreno de lo político y lo social.

El trabajo de Rogelio López Cuenca alude a la desaparición gradual de soluciones creativas en el área de las catástrofes sociales. El artista comenta que “las palabras ocupan un lugar prosaico y pierden su fuerza metafórica al llegar a ser herramientas informativas.”

Por esta razón, coloca estratégicamente coloca sus trabajos para que sean observados por la gente y atraer su atención a través de la manipulación visual y lingüística de las señales urbanas. Así lo muestra en su obra *Ilegal*.²³³

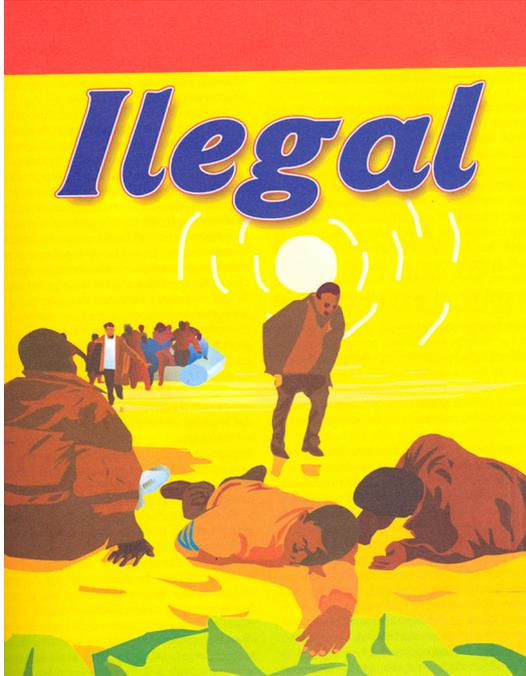
²³¹ Vista y detalle del poema de Manuel Mendoza en la Villa de Priego de Córdoba, España.

²³² Site- specific es un trabajo artístico creado para que exista en un determinado lugar, atendiendo a sus características específicas.

²³³ Consiste en un trabajo colaborativo entre Raúl Valero y Rogelio López Cuenca llamado *Ilegal* es una serie de póster y pegatinas sobre la inmigración ilegal que se distribuyen en los espacios públicos de Almería en España, 2002.

En estos proyectos los artistas documentan y distribuyen la cara escondida de la realidad que muchos dejarían lejos de las artes visuales.

Mientras tanto, otros adoptan una posición crítica a través de “la ceguera que muestra nuestra sociedad narcisista, obsesionados como estamos de inmunidad identificante.”²³⁴



235

Ellos pretenden cambiar estos modelos de identificación. Existen otros artistas como Rutherford, Boden, Plensa, Haacke y Sachse donde el uso del lenguaje es portador de significados contextuales o históricos.

Un mensaje puede tener un fin estético específico como ha sido el proyecto Words in the wall/Palabras en la pared de Jay Rutherford.²³⁶

²³⁴ Referencia procedente del texto explicativo de *Illegal* por Raúl Valero y Rogelio López Cuenca, 2002.

²³⁵ Obra gráfica situada en espacios públicos *Illegal* de Rogelio López Cuenca.

²³⁶ Nació en 1950 en una familia de ópticos y pintores. Creció en el centro de Canadá donde estudió diseño gráfico, trabajó en una imprenta, toca la guitarra, es profesor y diseñador gráfico. Enterado de la nueva apertura de la Facultad de Arte y Diseño de la Bauhaus en Weimar en 1993 aprovechó la oportunidad para instalar en dicha Universidad la enseñanza de la tipografía.



237

El proyecto consistió en la instalación de 15 frases de filósofos y escritores prestigiosos en 15 lugares diferentes de la ciudad. Usando una tradicional técnica pictórica sobre el muro y una específica tipografía, las frases fueron colocadas en fachadas vacías. Se consiguió conservar la imagen de la ciudad con una estética clásica, uniendo tradición y modernidad según se pretendió en ese año de homenaje cultural. Por el contrario, a esta temática estrictamente estética, la temática social y política es destacable en proyectos donde el poder de las palabras generan un diálogo dentro de la esfera pública.

Se puede decir que este tipo de acciones moviliza y dinamiza la identidad de un área, “lo que es llamado arte público participa o crea dentro del espacio político, el cual él mismo es un área donde se crean identidades políticas”.²³⁸

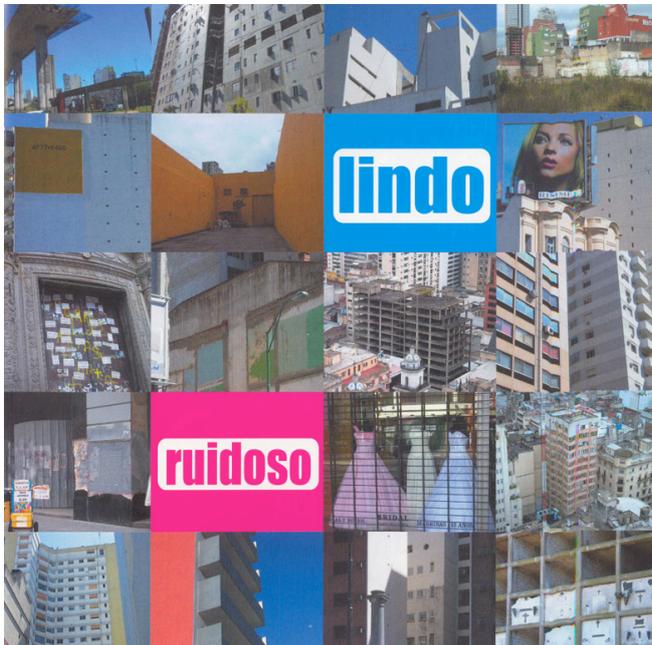
Es decir, proyectos que pretenden por medio de las palabras crear lugares especialmente significativos. Así lo han mostrado en sus obras R. Boden, J. Plensa, H. Haacke y K. Sachse.

El artista visual, Boden ²³⁹ participó en el Proyecto Primera Visión (Berlín-Buenos Aires). Para este proyecto, artistas desde Alemania crearon intervenciones temporales en Argentina y los artistas argentinos crearon sus propios trabajos en Berlín. Roland Boden, procedente de Dresde en Alemania es un artista que está interesado en “captar la opinión de los habitantes sobre los espacios públicos.” Se puede decir que pertenece a la nueva generación de artistas públicos pues representa ideas a partir de un método innovador. Y pretende despertar la sensibilidad en la audiencia y una estrategia social en sus trabajos. En su obra hizo circular 10.000 pegatinas en Buenos Aires cada una con cuatro adjetivos: ruidoso, agradable, peligroso y feo.

²³⁷ Este proyecto se realizó con la colaboración de la Universidad de la Bauhaus en Weimar (Alemania) y con motivo del nombramiento como ciudad cultural europea en 1999.

²³⁸ Carceller, Ana: Interacciones con el espacio público: poéticas políticas. Art Context 2004. Pág. 53-59.

²³⁹ Nacido en 1962 en Dresde, ha trabajado como artista público en ciudades a lo largo de todo el mundo, como en Londres, Australia, Argentina, etc. Siendo su interés el conocimiento de las mismas vinculándolo a la producción artística.



240

En ella, se les sugirió a los participantes pegar los adhesivos en aquellos lugares donde el público creyera que le correspondería el adjetivo adecuado. Después, deberían tomar una fotografía del lugar con la pegatina y enviarla por correo postal o electrónico al artista para la documentación de la obra.

Por su parte, el escultor español Jaume Plensa como ya hemos comentado, cuyo trabajo fue inspirado por románticos como William Blake, ocasionalmente en sus instalaciones usa un lenguaje basado en textos románticos. Con su obra *Isla: escultura hecha con palabras* (Santa Cruz de Tenerife, 1999) aportó de manera poética un recuerdo histórico estableciendo la verdadera historia del parque y colocando en los pies de los árboles los nombres de la gente que murió allí en la Guerra Civil.

Plensa en su trabajo manifiesta “no dejemos que los fríos bloques de hormigón decoren nuestras calles, nosotros debemos dejar nuestros espacios públicos a los trabajos artísticos con la intención de conmovir por medio de las palabras”.

²⁴⁰ Proyecto Primera Visión de Roland Boden en Buenos Aires.



241

En cambio la obra *Wir (Alle) sind das Volk*/Nuestros somos el pueblo de Haacke no fue realizada. La propuesta pensada para la iglesia de S. Nicolás en Leipzig no se realizó debido al fuerte mensaje político y de controversia que despierta en la historia del país. El título de la obra en alemán sería proyectado en luz azul en la pared de la iglesia. El artículo tres de la Constitución alemana dice al respecto: “Nadie ha de ser discriminado o recibir un tratamiento desaprensivo debido a su raza, lengua, país de origen, ancestros, creencias, religiones o pensamientos políticos”. La iglesia de S. Nicolás se abre a todo el Mundo, idea que históricamente no fue del todo cierta, por lo que la obra no llegó nunca a realizarse. En el proyecto, alrededor de la Iglesia se esparcirían seiscientos puntos de luz que iluminarían el entorno en intervalos. Estas luces simbolizarían “la demanda colectiva del cambio social.”



242

²⁴¹ Jaume Plensa: *Islas*: escultura hecha con palabras, Tenerife 1999.

²⁴² Hans Haacke, “*Wir sind das Volk*/ Nosotros somos el pueblo”, Leipzig, 1999.

Un trabajo realizado entorno a la historia alemana de Karla Sachse, llenaba de significado el edificio de una prisión de los servicios secretos soviéticos, al poner en cuestionamiento la tarea allí realizada. El edificio que se encuentra en la actualidad ocupado por un Ministerio del Estado, nombró a tal obra, "monumento a las víctimas", en homenaje a las personas que perdieron allí la vida. La técnica utilizada sobre unas planchas en negro lapidario y en color blanco, envolvieron la fachada de la prisión de preguntas, sirviendo no sólo de llamada de atención a la historia olvidada, sino mostrando lo que podría ser el recuerdo a las víctimas.



243

En definitiva, el arte amortigua el contraste social entre el habitante y la historia de la ciudad, según Lacy "el artista trabaja como ciudadano dentro de los espacios íntimos de una misma comunidad".²⁴⁴

A lo que habría que añadir que sin la palabra y su relación con las cosas estos espacios se sentirían vacíos y faltos de sentido. Las palabras literalmente expuestas en texto o tan sólo con los pensamientos sobre los objetos, dan lugar a un espacio multisensorial y multidisciplinar pleno. Sin las palabras de denuncia o de consideración pública, el espacio público caería en la rutina.

La omnipresente y osmótica publicidad que inunda cada vez más nuestras calles, nos aliena en muchos aspectos como sociedad. Los artistas que utilizan el poder de la palabra integrada en sus obras, sirviendo como ejemplo los ya comentados, pueden hacernos llegar aquel poder poético inclusivo en sus acciones.

Como diría Wolfe, "qué asombro al echar la vista atrás a la Palabra Pintada!"²⁴⁵, a lo que habría que añadir; por que son ellas y su poder las que nos arrancan una reflexión ante una determinada situación.

²⁴³ Detalle de la obra de Sachse en el edificio Ministerio del Estado de Berlín.

²⁴⁴ Lacy, Suzanne: Mapping the Terrain. Bay Press, Washintong, 1995. Pág. 40.

²⁴⁵ Wolfe, Tom: La palabra pintada. Ed. Anagrama.1976. /Edición 2004. Pág. 136.

1.6 Esencia poética del lenguaje del arte público

¿Qué es Poesía?

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila, tu pupila azul.

¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?

Poesía eres tú.²⁴⁶

El poeta ha manifestado la personificación de un verso en una individualidad. La poesía de Bécquer deslumbró desde el primer momento. Es inexplicable el encanto de sus versos. Se habla de su poder evocativo, de su desnudez, de su apariencia de sencillez. Analógicamente, la poesía para él cobra Vida, sentido, razón de ser. No existiría poesía si no estuviera otra persona al lado, no existiría poesía sin la gran asunción del hecho comunicativo que comienza con esa pregunta.

La respuesta a esta pregunta se haya en el público, que personifica el sentir de la poesía, el que inspira y sirve de medio para hacerla posible. El yo-soy como fin último existencial correspondido con el tú eres. Es decir, el individuo y la comunicación con otro individuo como fin único y poético.

La filósofa y ensayista María Zambrano de tradición fenomenológica investigó sobre la razón poética, y esbozó la esencia de la búsqueda del ser, que “trata de penetrar en los ínfimos del alma para descubrir lo sagrado que se revela poéticamente. La razón poética como método se manifiesta como método para conseguir un fin: la creación de la persona individual”.²⁴⁷ Muy interesante es la idea de esta autora sobre la comunicación como puerta del ser hacia los demás y hacia sí mismo: “el ser codificado por la palabra poética, se descodifica con la conciencia a partir de que surgen las dudas. Esa palabra poética llega a la conciencia y la convierte en palabra verbal, por medio de la palabra el hombre es capaz de comunicar. Al comunicar el ser, se ha creado como unidad, y es capaz de unir su conciencia con su ser.”²⁴⁸

Hemos de mencionar con respecto a la interpretación del arte, a Walter Benjamin y su concepto sobre la crítica de arte en el romanticismo alemán, puesto que esta crítica de arte la propuso no como un juicio sobre la obra de arte sino como „un ejercicio de comprensión y complemento imaginativo de la misma.”²⁴⁹

²⁴⁶ Gustavo Adolfo Bécquer era poeta, pintor y músico. “Estos son los valores que se leen en sus obras: musicalidad, imaginación y una espiritualidad tan arrolladora que sólo se explica a través del espiritismo, corriente teosófica que se iniciaba en España en su época (1850). El paralelismo sintáctico, el uso de los pronombres personales, la brevedad y el popularismo se hallan siempre en función de valores humanos más hondos. Bécquer fue un hombre atento a las novedades de su época, inquieto por las lenguas y las civilizaciones,” es por ello que en su obra se pueden leer estos caracteres de energía plácida y amable. Datos biográficos tomados de la referencia electrónica enunciados por el Doctor en Filología, Miguel Pérez Rosado: Bécquer y la poesía becqueriana: <http://www.spanisharts.com/books/literature/becquer.htm>

²⁴⁷ Revilla, Carmen: Claves de la razón poética. María Zambrano. Un pensamiento en el orden del tiempo. Ed. Trotta, Madrid, 1998.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Benjamín, Walter: Concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. Tesis doctoral del autor publicada en 1918. Edición Península, Barcelona, 2000.

En el arte público, se puede tender a que el propio público sea su propio eje poético. Podríamos decir que en algunos casos el arte público utiliza formalmente un lenguaje poético al sensibilizarse con el lugar donde actúa. Particularmente existen obras que como las que hemos mencionado en el capítulo anterior artistas como Plensa o Rutherford, en su lenguaje beben de esta esencia. A este respecto, son interesantes las palabras que hacen referencia de manera general a la poesía como ciencia del lenguaje:

“El lenguaje no es el que es pensado, es aquel en que se piensa. Hablar de lenguaje no quiere decir elaborar estructuras explicativas o referir reglas del hablar a situaciones culturales precisas.

Quiere decir dar al lenguaje todo su poder connotativo, hacer del lenguaje una operación artística, a fin de que este hablar surja, aunque nunca completamente la llamada del ser”.²⁵⁰

Que hagan historia los poetas es una cuestión y una respuesta sobre qué es la Poesía y qué es ser Poeta. Para los artistas públicos quizás la propia poesía se encuentre en la propia ciudad, “asumir que la ciudad se produce ella misma como texto”.²⁵¹

Habría que considerar que grandes filósofos como Heidegger ya reflexionaron al respecto. Para Martín Heidegger el poeta de la Poesía es el romántico Hölderlin y así lo pone de manifiesto en sus Cinco sentencias por guía en la obra Hölderlin y la esencia de la Poesía:²⁵²

- 1.- Hacer poesía: “es tarea de entre otras, la más inocente”.
- 2.- “Para este fin se dio al Hombre el más peligroso de los bienes:
el lenguaje, para que dé testimonio de lo que él es.”
- 3.- “Muchas cosas ha experimentado el Hombre: a muchas celestiales ha
dado ya nombre desde que somos palabra-en-diálogo y podemos
los unos oír a los otros”.
- 4.- “Los poetas ponen el fundamento de lo permanente”.
- 5.- “Lleno está de méritos el Hombre; más no por ellos sino por la Poesía
hace de esta tierra su morada”.

²⁵⁰ Eco, 1986: pág. 445. Referencia tomada de la Tesis doctoral de Alfonso Masó *El lenguaje tiene la palabra*, Facultad de Bellas Artes de Granada, Granada 1998. El autor se acerca a los pensamientos de Heidegger. Sería interesante hacer la anotación de que posteriormente el orden del lenguaje se enriquece con estudios de la psicología y la hermenéutica como lo hace Rossalind Krauss en su obra *El inconsciente óptico*.

²⁵¹ Moraza, Juan Luis: El paseante de sus pasiones- o la ciudad como texto. “Una ciudad es el territorio en que nos abrimos a la palabra del otro, a la acción del otro, a la mirada del otro. Y por encima de todo, ciudad es ese lugar en que abrirse- nos expone al enjambrarse de los afectos, de las pasiones.” Publicado en el catálogo de Rikrit Tiravanija, DEMONSTRATE, “Where the grass is green use it”. Oficina de propuestas de arte público para Madrid. Galería Salvador Díaz. Fundación ARQART. Madrid, 2000.

²⁵² A continuación se realiza una descripción de estas cinco sentencias donde el lenguaje y la poesía son la esencia del ser-en el mundo. Referencia bibliográfica en la obra de Juan David García Bacca: Hölderlin y la Esencia de la Poesía, Martín Heidegger. Ed. Anthropos. Barcelona, 1989.

En la primera sentencia, es enunciado que el hacer poesía tiene que ver con la figura del juego, dónde se inventa un mundo de imágenes y en ese reino de imágenes el poeta se queda absorto. Se pone de manifiesto “la inocencia de la poesía como el acto que se realiza sin maldad, como algo inofensivo e ineficaz.”²⁵³

En la segunda sentencia el autor quiere hacer alusión a que la palabra es un bien del hombre. La palabra representa el peligro por que ella misma crea la posibilidad de peligro. La palabra sirve para entenderse y dispone la suprema posibilidad de que el hombre sea lo que es.

En el tercer apartado se pone de manifiesto que nosotros los hombres somos palabra en diálogo, pero ¿qué es el diálogo?²⁵⁴

Es hablar unos con otros acerca de algo, el medio para encontrarnos. El diálogo y su unidad soportan nuestra realidad de verdad. Somos diálogo desde que el tiempo en que el “tiempo es”. Teniendo en cuenta que desde que la palabra aconteció al Hombre venimos a ser diálogo, entonces le dimos nombre a las cosas y al mundo. Por ello, Becquer le dió nombre a la Poesía en su diálogo con el hombre. Es lo que se resuelve en la próxima sentencia.

En la cuarta sentencia se comenta que los poetas pueden asimilar algo como permanente, que podría perdurar en el tiempo. En la quinta sentencia se establece que la poética es en su fondo nuestra realidad de verdad. La poesía es el fundamento y expresión de la Historia, el alma de una cultura.²⁵⁵ Es ahí donde el hombre habita.

En un nivel hermenéutico, hay que dejar claro que Poesía es el lenguaje primogénito de un pueblo. La esencia de la poesía según Heidegger tiene una especial significación: para ser “esencia” tiene que echar raíces en espacio, tiempo e individuo. Es decir, la palabra poética, afirma, no es sino la explicación de la voz del pueblo. “El poeta tiene por deber, por vocación, poblar con la palabra la tierra. Son los materiales del habitar del hombre.”²⁵⁶ La poesía hace al Mundo que sea como es y el Mundo hace a la Poesía.

Por ello, si trasladamos estos pensamientos al arte, oír una obra es oír cada uno de esos signos que como poesía “no remiten a una explicación sino que se indican a sí mismos como mediador de algo más profundo”.²⁵⁷

²⁵³ “Es la poesía algo así como ensueño, más no realidad; un juego de palabras, sin la seriedad de la acción.” Ibid. Pág. 21.

²⁵⁴ Como respuesta se puede aludir al “conjunto fijo de vocablos y de reglas, que al ser unidos, dejan en un segundo plano a la palabra.” Ibid Pág. 28.

²⁵⁵ “El campo de acción de la poesía es el lenguaje. La esencia de la poesía ha de comprenderse mediante la esencia del lenguaje”. Ibid Pág. 32.

²⁵⁶ “Por la poesía y poéticamente es como el hombre ha vuelto habitable la Tierra. Poesía es fundamento que soporta la historia, y por consiguiente, no tan sólo una forma de la cultura.” Como diría Machado: “Si vais para poetas cuidad vuestro folklore, porque la verdadera poesía la hace el pueblo.” Ibid. Pág. 66-85.

²⁵⁷ Referencia tomada de la introducción de la Tesis doctoral publicada de Alfonso Masó “El lenguaje tiene la palabra”, Facultad de Bellas Artes de Granada, Granada 1998. Pág. 17-18. En esta introducción Masó manifiesta que al hablar del lenguaje del arte debemos pensar que existe un lenguaje poético. Pues la poesía intenta olvidar el lenguaje limitado de la palabra, para expresar una sensación y un pensamiento.

Como hemos mencionado acerca de la efectividad en el arte, ésta es manifiesto de una sensación, emoción, de aquello que nos conmueve, difícil de explicar racionalmente.

Entonces, poetizar el mundo sería una nueva filosofía, donde “la esencia de la poesía es dar nombres que funden el Ser y la esencia de las cosas”.²⁵⁸ Poesía por tanto es el Ser.²⁵⁹

En el caso del arte público, su lenguaje, como veremos, atiende a aquellos factores que lo hacen específicamente diferente. Sin embargo, como manifestación artística posee la esencia poética que lo hace cobrar el sentido artístico y estético en el contexto público donde se desarrolla.

A continuación veremos tres ejemplos de obras en espacio público donde la esencia poética cobra un perfil de máxima significancia.

Jaume Plensa, al que ya hemos mencionado con anterioridad, es llamado el escultor de la poesía. Su obra pretende que la relación con la poesía sea literalmente presente y matérica. Un ejemplo de ello, es el caso de la obra “Homage to Blake/ Homenaje a Blake”, realizado para el Gateshead Council en Inglaterra en el año 2001, de la cual el mismo artista comenta:

"William Blake decía que -un pensamiento llena la inmensidad-, y me parece una definición extraordinaria de escultura. Yo creo que las ideas son la gran materia. Quizá porque soy mediterráneo, necesito tocar esas ideas.

Y la escultura me permite este traspaso. Me permite dar un componente físico a las ideas. Yo no soy un artista conceptual. No creo que las ideas sean sólo conceptos: las ideas se tocan, se rozan, producen movimientos. Llenan espacios, como decía Blake".²⁶⁰

En esta obra como él pretendía por medio de un gran haz de luz se unían alegóricamente el cielo con la tierra. Lo celestial con lo terrenal. La base a pie de suelo de donde surgía el foco de luz estaba realizado en bronce esculpido con las palabras de Blake.



261

Jaume Plensa es por excelencia creador de la poesía tridimensional, se le podría denominar como un romántico de la contemporaneidad.

²⁵⁸ En esta sección se habla de que la esencia de la poesía es: “Poetizar, es esencialmente, fundar el ser en palabras, poetizar es nombrar una palabra para el oficio de hablar del ser; inventarle a un vulgar y físico sonido el oficio de hablar del ser”.Ibid. Pág. 57.

²⁵⁹ Otra manera de explicar este lenguaje poético sería entendiendo dentro de la hermenéutica lo que sería el símbolo, la ironía, la alegoría, la metáfora, etc.

²⁶⁰ Reportaje por Pablo Guimón “Poesía en tres dimensiones” para Arco 2008, El País, 9 Febrero 2008. Referencia electrónica: www.elpais.com/articulo/semana/Poesia/dimensiones

²⁶¹ Vista de la instalación “Homage to Blake/ Homenaje a Blake”, de Plensa en Inglaterra, 2001.

Este tipo de estrategia artística designada como poesía visual es la base de creación de variedad de artistas. Bien por medio de la creación de poemas objetuales o bien por medio de acciones públicas, como podríamos englobar los trabajos del *graffiti*. Dentro del mundo del graffiti habría que resaltar su carácter poético e intertextual en espacio público. Como es el caso del colectivo “Graffiti Labor” que de manera internacional realiza investigaciones sobre cómo innovar en el ámbito de la técnica del graffiti.

Es el ejemplo de la acción realizada en Barcelona donde el público podía escribir en las fachadas de los edificios, gracias a la utilización de grandes cañones de luz:²⁶²



263

De acuerdo a este medio entendido como poesía libre y abierta, en diversos espacios en la ciudad de Granada, existen también excelentes piezas de graffiti firmadas por El niño de las pinturas.

“Las paredes parecen que se miran, leen y piensan por sí mismas” como así se manifiesta en un artículo en el periódico Granada digital. Orgullosamente declara: “podría tener otro tipo de profesión, pero estoy haciendo lo que me gusta: pintar las calles y representar a sus habitantes”.²⁶⁴

El autor apasionadamente explicó: “esta es mi propia filosofía para cambiar el gris del hormigón de las paredes por el color”. Sus pinturas representan un perfecto equilibrio entre la imagen y las palabras. Le podríamos llamar el poeta de las calles.

²⁶² No hay que olvidar que las piezas originarias a esta experiencia son las proyecciones de Wodiczko.

²⁶³ GRL, realizaron esta acción con un canon laser de 1200 wattios donde proyectaron frases y diferentes motivos en fachadas de diferentes edificios públicos de Barcelona, París, Berlín, etc. Referencia electrónica: http://graffitiresearchlab.com/?page_id=99#video

²⁶⁴ Artículo en Granada Digital, 10 enero 2006. Referencia electrónica: www.granadadigital.com



265



266



267

265 El quiere crecer pero en cuál dirección? Sex, Calle Yerma, Granada, 2004.

266 El mundo está oscuro ilumina tu parte. Sex, Calle Elvira, Granada 2003.



268

En fin, el uso de las palabras en espacio público, llenan no sólo de significado un lugar sino de un mensaje poético que inundan al receptor. Éste por su parte, se entromete en una experiencia estética multisensorial única.

El lenguaje del arte público no solamente es articulado por la acción sino también puede ser por la palabra, dando lugar a un recurso lleno de sentido. La esencia poética se encuentra en este tipo de arte evocada en sus múltiples materializaciones pero especialmente en aquellas que utilizan elementos del lenguaje en sus obras. Es esta esencia poética la que fundamenta, básicamente, el lenguaje de este arte al que llamamos *público*, siendo su público el que logre o no, conmoverse ante ellas. Veamos a continuación los rasgos característicos de otras estrategias²⁶⁹ muy recurrentes en arte público como son la participación, intertextualidad y performatividad.

²⁶⁷ Dónde te llevarán tus pasos? Sex, Calle S. Matías, Granada 2003.

²⁶⁸ Niño que llora . Sex, Calle de arte y oficios, Granada 2001.

²⁶⁹ El significado de estrategia dado en nuestros diccionarios de la lengua española es el de “arte de dirigir las operaciones militares”, pero también se le define como la “habilidad, destreza, pericia para dirigir un asunto”. Diccionario Enciclopédico conciso e ilustrado de la lengua española. Ed. Ramón Sopena. Barcelona, 1963. Pág. 479. Por otro lado, el significado de metodología, como ciencia que trata del método, atiende al orden que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla. Procede del griego “meta”, que significa más allá, “odos” camino, y “logos” estudio. A su vez, se pueden diferenciar el método analítico que partiendo de casos particulares se eleva hasta las verdades generales y el método sintético que partiendo de las verdades generales llega a la deducción de los casos particulares. Diccionario Enciclopédico conciso e ilustrado de la lengua española. Ed. Ramón Sopena. Barcelona, 1963. Pág. 715-716. La relación entre estrategia y metodología es que ambas pretenden llegar a un determinado fin, sin embargo, en la estrategia se hace hincapié en el cómo llegar de manera eficaz, mientras que en la metodología se hace un estudio del camino para llegar a ello.

2

Participación, intertextualidad y performatividad como estrategias de producción artística dentro del lenguaje del arte público

2.1 Introducción : estrategias de producción en el arte público

Ya anunciaba Baudrillard²⁷⁰ que la sociedad no sólo está basada en el sistema de producción sino en el de consumo. Que nuestras sociedades están asentadas en la acumulación de objetos y manipuladas ideológicamente. Sin embargo, dentro de sus corrientes de pensamiento no tuvo en cuenta una función importante y es la del arte. El arte de manera autónoma, tiene como base totalmente contraria, la de actuar sin importar la sociedad globalizante, de consumo y de mercado, aunque sí fundamentando, su lenguaje en una producción estratégicamente impactante.

En este sentido, los artistas no sólo producen ideas sino que buscan en sí mismos la forma de generar manifiestos o estamentos personales para combatir los problemas del pensamiento y cuestionamiento mundial. Jane Rendell lo caracteriza comentando que “si existe esa práctica que denominamos arte público, entonces yo argumento que el arte público debe dedicarse a la producción de objetos y espacios inquietos, que nos provoquen, que se nieguen a renunciar con facilidad a sus respectivos significados, exigiendo que pongamos en duda el mundo que nos rodea”.²⁷¹

Por tanto, el artista público atiende especialmente en su obra al público y al contexto donde tendrá lugar la intervención de su plan estratégico. Estrategias que, entre otras, puede ser la utilización del lenguaje en espacio público, como hemos mencionado anteriormente, y como podrá ser la performatividad, como veremos a lo largo de esta parte de la investigación. Indagaremos cuál será la intención de esta estrategia entre otras, y cómo el término lo han definido diferentes autores, y de esta manera vamos a profundizar en algunas de las estrategias de producción del arte público.

En general, una estrategia es un conjunto de acciones que se llevan a cabo para lograr un determinado fin. Proviene del idioma griego *strategia*, de *strategós*, que significa general, jefe²⁷² Estrategia puede definirse como la mejor forma de alcanzar los objetivos deseados al encontrarse con una situación conflictiva.

²⁷⁰ Baudrillard se refiere a este espectáculo colectivo donde la mortalidad está supeditada y organizada por los objetos de consumo. Sociedades que viven de la acumulación de objetos, improductivos, basados en el disfrute. Reflexión acerca de obra de Jean Baudrillard, “*La sociedad de consumo. Sus mitos y sus estructuras*”. Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1974.

²⁷¹ J. Rendell: “Art and Architecture. A place between”. London, NY: I.B. Tauris, 2006. Citado por Cecilia Andersson en “Creando un lugar – el arte público como catalizador de la vida pública”, en *Textos de Madrid Abierto*, Madrid 2008. Referencia electrónica: www.madridabierto.com/es/textos/2008

²⁷² Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo-americana. Tomo 22. Espasa-Calpe Editores. Barcelona, 1924. Pág. 1052

Pero el conflicto no implica necesariamente que exista una pelea o disputa física sino la lucha por obtener una o más situaciones hipotéticas que no pueden darse simultáneamente. Existen conceptos de estrategia que la sitúan como aquello que ocurre antes de comenzar un conflicto.

Establecer una “estrategia”²⁷³, por tanto, implica conocer de antemano las distintas formas en las que se va a afrontar un conflicto y de que forma conociendo las metas que se desean alcanzar.

La estrategia puede verse como un plan a largo plazo que debería permitir la mejor distribución de los recursos y medios disponibles a efectos de poder obtener aquellos objetivos deseados. Se puede diferenciar este concepto del de táctica, respecto a ello Benedetti²⁷⁴ escribe en su poema titulado „Táctica y estrategia“: “Mi táctica es / mirarte / aprender como eres / quererte como eres // mi táctica es / hablarte / y escucharte / construir con palabras / un puente indestructible // mi táctica es / quedarme en tu recuerdo / no sé cómo, ni sé / con qué pretexto / pero quedarme en vos // mi táctica es / ser franco / y saber que eres franca / y que no nos vendamos / simulacros / para que entre los dos / no haya telón / ni abismos // Mi estrategia es / en cambio / más profunda y más simple // mi estrategia es / que un día cualquiera / no sé cómo, ni sé / con qué pretexto / por fin me necesites”.

En el diccionario enciclopédico español se define estrategia como “el arte de dirigir operaciones militares”²⁷⁵. La habilidad para dirigir es un sinónimo de rivalidad y competencia; no obstante, es necesario precisar la utilidad de tal dirección estratégica. Ésta no sólo en su acepción de rivalidad sino también en función de aportar a las organizaciones, un guía para lograr un máximo de efectividad en la administración de todos los recursos para el cumplimiento de una misión.

Existen definiciones de estrategia de acuerdo con diferentes autores. El concepto de estrategia en el año 1944 es introducido en el campo económico y académico por Von Newman y Morgerstern con la teoría de los juegos, en ambos casos la idea básica es la competición. Posteriormente en el año 1962 se introduce en el campo de la “teoría del management”²⁷⁶, por Alfred Chandler²⁷⁷ y Kenneth Andrews,²⁷⁸ y lo definen como la determinación conjunta de objetivos de la empresa y de las líneas de acción para alcanzarlas.

²⁷³ Además del concepto de estrategia, se encuentra el de táctica. Ambas se encuentran relacionadas. Si como táctica entendemos los recursos y acciones para llevar a cabo un cambio, la estrategia es el cambio en sí. Referencia electrónica en <http://www.estrategia.com/>

²⁷⁴ Benedetti, Mario: Antología poética. Ed. Alianza, Madrid, 1999.

²⁷⁵ Fuente tomada del Diccionario Larousse, Espasa Calpe, Madrid, 1995.

²⁷⁶ Es decir a las teorías en relación con las empresas. Se refiere a la teoría de la dirección aplicado en la administración y dirección de Empresas.

²⁷⁷ Chandler A. D.: Strategy and structure. Mit Press. Cambridge, 1962.

²⁷⁸ Andrews K. R.: The concept of corporate strategy. Dow Jones- Irvin, Homewood, 1971.

En la definición hecha por Andrews hay un aspecto a resaltar, y es la declaración explícita que hace el autor del concepto acerca de la importancia que tienen para las empresas otros valores no necesariamente económicos, como son, por ejemplo, la solidaridad humana, el amor a la naturaleza, la honradez y otros valores que enaltecen a las personas y analizan el comportamiento humano en la organización y la estrategia de una acción.

Estrategia es el medio, la vía, para la obtención de los objetivos de la organización. Es el arte de entremezclar el análisis interno y la sabiduría utilizada por los dirigentes para crear valores de los recursos y habilidades que ellos controlan.

Lo que resulta más interesante del concepto en relación al arte es que análisis y acción están integrados en la dirección estratégica. Estas dos palabras son las que parecen imprescindibles y a tener en cuenta al hablar del lenguaje del arte público.

El artista ha de realizar un análisis de aquello hacia donde quiere enfocar su intervención en el espacio público para después poder llevar a cabo su acción.

Según George Morrissey el término estrategia suele utilizarse para describir cómo lograr algo. Dice que él nunca ha entendido muy bien ese uso del término, ya que es contrario a la percepción de una estrategia como aquello donde se dirige a una empresa en el futuro, en vez de ver cómo llegar ahí. Morrissey define la estrategia como la dirección en la que una empresa necesita avanzar para cumplir con su misión. Esta definición ve la estrategia como un proceso, en esencia, intuitivo. El cómo llegar ahí es a través de la planeación a largo plazo y la planeación táctica a corto plazo con acciones. Como el autor explica: "La definición de estrategia competitiva consiste en desarrollar una amplia fórmula de cómo la empresa va a competir, cuáles deben ser sus objetivos y qué políticas serán necesarias para alcanzar tales objetivos."²⁷⁹

Una estrategia persigue la adaptación permanente de una empresa con su entorno, de modo que, es preciso saber analizar tanto las características de ese entorno como los atributos de la empresa que permitirían adoptar las decisiones adecuadas.

Su alcance incorpora todos los factores que el proceso demanda, de inicio a fin: los conceptos, el plan y la acción. Esta forma particular de tratar con el conflicto se nutre de una sabiduría muy especial. Al menos esto es exactamente lo que se pretende a través de la búsqueda de sabiduría para la aplicación de la estrategia. El diccionario de la Real Academia Española determina que estrategia es la "virtud, disposición y habilidad para hacer alguna cosa" o, también, el "conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien algo"²⁸⁰.

En nuestro caso este algo correspondería a la producción artística. Curiosamente el poder hacer bien algo puede ser a su vez un arte, como María Moliner lo define " el arte de dirigir un asunto para lograr el objetivo deseado".²⁸¹

²⁷⁹ Porter M., "Estrategias Competitivas" (1992). Referencia electrónica en <http://www.gestiopolis.com/canales/gerencial/articulos/34/estrategia.htm>

²⁸⁰ Referencia electrónica en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua; www.rae.es y en la referencia electrónica: www.estrategia.info

²⁸¹ Es esta definición la que utiliza la autora para la palabra estrategia. En el Diccionario del uso del español de María Moliner, Ed. Gredos. Madrid, 1997.

En varios autores y pensadores se advierte una tendencia a no considerar la estrategia desde un punto de vista exclusivamente generalista, aceptando la necesidad de adoptar conceptos más amplios, con el fin de poder enfrentar mejor los desafíos perceptibles del presente siglo. Son de mencionar las opiniones carismáticas de Paul Kennedy, quien sugiere que los próximos desafíos del siglo XXI requieren de “estrategias integrales que utilicen todos los recursos del poder”²⁸², por supuesto consistía en un discurso con vertientes políticas.

Según Ferrari, estrategia es “un método especulativo en razón de la impredecibilidad que caracteriza a toda interacción humana, que se rediseña constantemente en base a la experiencia”²⁸³.

En síntesis y resumiendo estrategia puede ser el método utilizado para accionar de acuerdo a una situación vivida o no, pero que pretende conseguir un fin. Sin embargo, ¿Cómo podríamos definir “estrategia” en arte contemporáneo? Se podría definir como el conjunto de preceptos y reglas necesarios para crear las obras o acciones deseadas.

Es la virtud y habilidad para hacer algo que expresa una visión personal, interpreta lo real o imaginado con recursos funcionales. Por tanto, la estrategia²⁸⁴ es en arte, por lo general, un proceso regulable, un conjunto de reglas que aseguran una decisión óptima y aceptable en cada momento, por supuesto atendiendo a su nivel de productividad (considerando el arte como un producto).

La estrategia concreta de los artistas encuentra su consolidación en el establecimiento del llamado *artist's statement*/declaración del artista. Este es el concepto personal hacia el que cada artista ha de concentrar la dirección de su trabajo.

Es el significado de la elección de aquellos elementos que componen el cuerpo estratégico de su obra. Según la argumentación de la autora neoyorquina Linda Weintraub, por supuesto, todo artista posee una aptitud sobre la idea de hacer arte. Aquellos artistas configuran sus aptitudes personales para ser compartidas con un público amplio. En suma, y según ella establece “el arte colecta aptitudes humanas con tanto fervor como lo dispersa y solidifica la generación de nuevas visiones.”²⁸⁵

Esto sería lo que podemos definir como la estrategia personal que todo artista lleva dentro. En este sentido los artistas desarrollan de manera única y singular su propia estrategia para que en su producción pueda funcionar la obra.

Lo llegan a realizar de manera autónoma o colectiva o dentro del sistema académico, como es el caso de los artistas que continúan su formación en los Master u otros cursos de formación especializados. Por ejemplo, el *Master Public art and new artistic strategies* cubre estos objetivos mencionados. En este terreno los artistas se profesionalizan, pero dentro de unos ámbitos puramente académicos.²⁸⁶

²⁸² Ferrari, Carlos Alfredo: ¿Podemos calificar a la estrategia como racional? Contador Público Nacional-UNLP. Lic. en Economía-UNLP. Magister en Psicoinformática-UNLZ. Profesor en Administración-UBA. Referencia en <http://www.cyta.com.ar/ta0101/estrateg.htm>

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ También definido en <http://www.arteyestrategia.com.ar/>

²⁸⁵ Weintraub, Linda: In the making. Creative options for contemporary art. Art Publishers. New York. 2003. Pág 234-235.

²⁸⁶ El Master Internacional de Bellas Artes en la Bauhaus Universidad de Weimar en Alemania es fundado en el semestre de invierno de 2001 en la Facultad de Bellas Artes de la misma Universidad. El Master se encuentra focalizado hacia las diferentes estrategias e intervenciones de artistas que trabajan en espacio público hoy.

De entre las estrategias de arte público son la de participación e intertextualidad las que nos centraremos a estudiar por su carácter innovador y expansivo en este nuevo milenio.

Veremos también cómo la performatividad tiene algo que ver en el terreno social como medio. Según Freire, "el arte actúa como agente de cambio siempre que sus promotores toman conciencia de ese papel y se enmarque en una estrategia más global."²⁸⁷

A pesar de todo, en el arte público la importancia puede recaer en el público y como así veremos en su contexto.

En definitiva, la misión del arte público no comienza y acaba en una obra-lugar sino que se procura expandir hacia otras personas, medios y lugares gracias a la participación, intertextualidad y performatividad del público. Los nuevos medios y el artista accionan en torno a los desarrollos de la comunicación global hoy.

El objetivo de este programa de estudio es preparar a los estudiantes a manejar una situación artística particular con respecto a lo público y a conseguir la efectividad por medio de las intervenciones artísticas en el espacio público. Referencia electrónica en www.uni-weimar.de/mfa

²⁸⁷ Freire, Juan: Arte y espacio público. Boletín de gestión cultural. Número 16. (Abril 2008). Referencia electrónica: <http://nomada.blogs.com/jfreire/2008/06/arte-y-espacio.html>

2.2 Participación y lenguaje artístico; diferentes estrategias

A comienzos del nuevo milenio se actuó con el arte como alternativa en los procesos de transformación social.²⁸⁸ Por aquel entonces como anunciaba Parramón el arte alentaba a otros radios de acción como podían ser los que atañen a una metamorfosis de lo social. Podemos entonces pensar que será la participación como estrategia en los proyectos artísticos públicos la metodología más inaudita a finales de la década de los 90 y en los primeros años del siglo XXI.

Y aunque esta tarea de socialización del arte venía siendo un tema importante a partir de los años 60 en Europa, no será hasta finales de siglo cuando en países como España irá resurgiendo su especial significación e importancia. Al respecto, Parramón comentó que el ámbito de la participación a través de colectivos o individuos se iba “incrementando de manera significativa.”²⁸⁹ Estas actuaciones se establecieron como estrategias alternativas a los programas político institucionales.

Así hemos observado a finales de los 90, cómo los nuevos programas de arte público han tenido en cuenta factores tan importantes como la comunicación del arte con su público directamente y también cómo ha sido relevante su extensión por medio de Internet. Es gracias a este medio donde se ha posibilitado enlazar las “actuaciones locales, en dinámicas globales”²⁹⁰ con un claro convencimiento de que se están construyendo alternativas de cambio posibles. Podemos establecer, por tanto, que el origen del arte participativo se encuentra en los orígenes del arte político.

Este tipo de arte político, sobre todo tiene una evolución debido a la difusión del concepto de Democracia a finales del siglo pasado. Muy concretamente, en Alemania tiene su desarrollo en los conceptos iniciados por Joseph Beuys sobre “escultura social” en los 70. A raíz de ello, grupos o colectivos de artistas a partir de los 80 trabajaron en EEUU sobre el tema, como Group Material²⁹¹ y sus acciones culturales en Chicago y más concretamente en Europa, a finales de los 90 donde se convocaron proyectos de mayor envergadura.²⁹²

²⁸⁸ “El arte puede ser una actividad vinculada a la comunidad, al contexto específico y plantea la posibilidad de colaborar en la construcción de una alternativa colectiva que participe activamente en los procesos de transformación social”. Cita que anteriormente hemos mencionado en el capítulo de el poder de las palabras. Ramón Parramón en “Arte, participación y espacio público”, Jornadas de innovación estratégica. Models de participació en Xarxa. 2003. Pág. 3. Referencia electrónica: www.vegga.org/cat/pnDowns/user/folder/catid-6/root-6/download/74

²⁸⁹ El arte ya ha comienzos del nuevo milenio fue tomando consciencia de la importancia de la acción en terrenos políticos e institucionales para el trabajo con la colectividad. Referencia tomada de Ramón Parramón en „Arte, participación y espacio público“, Jornadas de innovación estratégica. Models de participació en Xarxa. 2003. Pág. 1. Referencia electrónica: www.vegga.org/cat/pnDowns/user/folder/catid-6/root-6/download/74

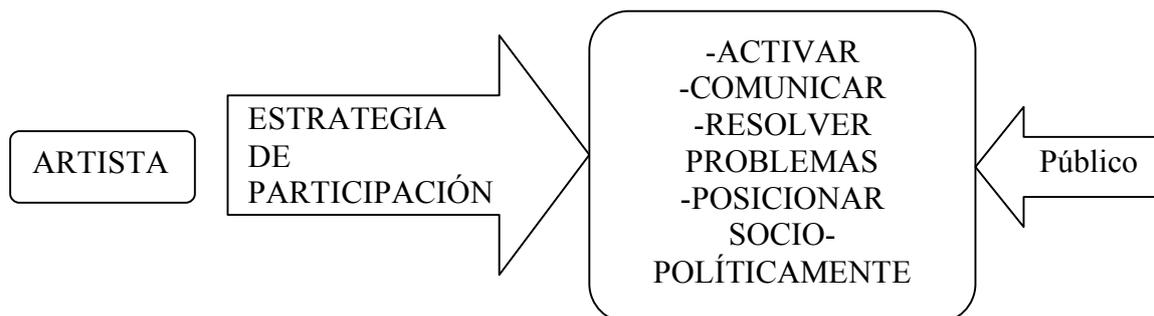
²⁹⁰ Es por ello que el arte y su evolución, gracias a estos medios ha emprendido la carrera globalizante abarcando cada vez a la sociedad y a su entorno en la ciudad.

²⁹¹ Grupo de artistas con base activista que trabajaron a partir de los 80 en EEUU y recientemente se mueven a lo largo de todo el mundo.

²⁹² En España ya hemos comentado que en el año 1992, Barcelona y Sevilla tuvieron un gran impulso las obras realizadas en espacios públicos debido a las Olimpiadas y a la Exposición Internacional. Más adelante, a finales de los 90, proyectos que hemos analizado en esta investigación como Idensitat en Barcelona o Park Fiction en Hamburgo son algunos casos de los más sobresalientes debido al ambiente colaborativo y de gran innovación con respecto al público realizados a principios de siglo.

Hal Foster teorizó sobre Arte político a mediados de los 80, planteó el arte y su papel activo con el espectador. Y clarifica la importancia del Situacionismo con respecto al tema. En este sentido, “el arte es trasgresor y resistente, pretende intervenir en el espacio cultural y en el espacio social. Este tipo de arte se habría producido en diferentes momentos históricos como en prácticas artísticas de los 60 como el Situacionismo”.²⁹³

A raíz de ello, una de las características predominantes de los proyectos participativos es la aproximación al público y a sus profusos problemas como también hemos visto a lo largo de esta investigación. Es decir, el efecto social es el causante de dicha estrategia de participación:



Ejemplo de este tipo de proyectos es el programa de Gropius Stadt²⁹⁴ organizado por Birgit y Jonas Schumacher en Berlín en el año 2000 que, como ya hemos comentado, se mueve en un espacio comisariado donde los artistas reflexionan sobre cómo difundir el arte en un barrio marginal de la ciudad. Son ellos, los artistas los que en este tipo de experiencias se encuentran con un público algunas veces poco acostumbrado a relacionarse y detectan su problemática.

Más avanzado en el tiempo, por lo que más específico, es lo mismo que ocurría con el proyecto de Maria Morata de M.A.D.R.I.D. 28045. Con el título “Arte en el espacio público”²⁹⁵ en el año 2007 en Madrid, se convocó a los artistas a trabajar en una zona de Madrid no acostumbrada a tener instalaciones artísticas en sus calles.

En el proyecto se pretendía fuera de las Instituciones, abarcar el ámbito de la vida cotidiana. En este proyecto el colectivo “La fiambarrera obrera” opuso su convicción al respecto sobre lo que es un proyecto participativo, puesto que como ellos mismos dijeron “no supone pensar lo que antes se negociaba con alguna autoridad (instalación de monigote a caballo), sino ahora hay que pactarlo con una comunidad más o menos vaporosa, más o menos incontrolable”²⁹⁶ Y como ellos insisten será esta comunidad la que repercute en el dominio público, puesto que es la parte significativa de la constitución de la identidad urbana. A todo este enjambre de justificaciones sobre la participación como estrategia, hay que mencionar que ante la amenaza de la apisonadora neoliberal y vorágine de la globalización, el comunicar y activar al público, es la primera misión.

²⁹³ Referencia tomada de Ramón Parramón en “Arte, participación y espacio público”, Jornadas de innovación estratégica. Models de participació en Xarxa. 2003. Pág. 1. Referencia electrónica: www.vegga.org/cat/pnDowns/user/folder/catid-6/root-6/download/74. Pág.4.

²⁹⁴ Para más información visítase la página: www.pilotprojekt-gropiusstadt.de

²⁹⁵ Véase la información más detenidamente en: www.madrid45.net

²⁹⁶ La Fiambrera Obrera: Arte colaborativo y experiencia relacional: la articulación de las prácticas en el espacio público. Catálogo para el proyecto M.A.D.R.I.D. 28045 “Arte en el espacio público”. Madrid, 2007. Pág. 28-37.

Existe este trabajo de concienciación de artistas con la comunidad y con las instituciones, como lo hemos visto en proyectos como Madrid Abierto y Idensitat así como en Gropiustadt y Parq Fiction, en España y Alemania.

Sobre la comunicación del arte, proyectos participativos y acciones interaccionales, se celebró un interesante Simposium en la ciudad alemana de Kassel en Junio del año 2002. En el centro del discurso se establecieron las nuevas formas de arte contemporáneo y su confrontación en sociedad junto al papel que juegan las Instituciones. En torno a ello Baumann sugirió que los artistas han de descubrir un nuevo tipo de público con el que actuar. „El arte y los artistas manejan un nuevo papel y una nueva forma de comunicación, dejan atrás el hinchamiento de las Instituciones artísticas y se despiden de la clásica recepción de la imagen“.²⁹⁷ Esta autora considera que el trabajo del artista ha superado los límites y en su profesión se han ampliado los campos de tratamiento, ya independientemente de la compra o no de las obras en el mercado del arte. Es decir, que el trabajo del artista abre muchas otras opciones dentro de su profesión. Es por ello que esta gran dimensión de lo que se traduce como la *forma del quehacer artístico*, se bifurca en caminos estratégicos muy diversos, así como hay diversas actitudes en los artistas.

En definitiva, esta redefinición de la actividad artística, ofrece la posibilidad de definir un „trabajo interdisciplinario, mediante la participación en un entorno colaborador, asumiendo el papel de mediador que contribuye a la reconstrucción de una realidad y participa del posicionamiento socio-político y de creación de opinión“.²⁹⁸

Así, el lenguaje artístico está incentivado por esta línea interdisciplinar donde se asumen infinitud de estrategias.

Sin embargo, las más paradigmáticas han sido especialmente una aproximación a la participación y al activismo socio-cultural en relación a la intertextualidad y a la performatividad. Las cuales, como nuevas formas de producción artística, se han venido dando a las puertas del s. XXI en España y Alemania como puntos interesantes considerados dentro del desenlace analítico y discursivo del lenguaje artístico del arte público. A continuación se esboza un cuadro sinoptico con la síntesis de las definiciones y características de las siguientes estrategias:



²⁹⁷ Baumann, Leonie: Wege zum Kunstverständnis im Kunstvermittlung, zwischen partizipatorischen kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen. Vice Versa, Berlín, 2002. Pág. 12.

²⁹⁸ Ibid. Pág.5.

2.3 Intertextualidad y contexto

2.3.1 Acercamiento al sentido intertextual

Cuando analizamos el lenguaje del arte público es conveniente tener en cuenta dos conceptos fundamentales para su estudio debido a su presencia en el mismo: la noción de intertextualidad y el contexto. Habitar un lenguaje significa estar dentro de él, poder aprovechar sus posibilidades expresivas y también observar sus límites. Si bien algunas reglas son comunes a muchos de los lenguajes, es que existen zonas ambiguas, fronterizas e intermedias entre lenguajes diferentes, donde se puede jugar con las reglas de ambos.

Esto le ocurre a estos dos conceptos dentro del arte público, poseen un relativo distanciamiento y, a la vez, sentido de unificación específica incluso en su terminología.

Los conceptos estudiados por Calabrese²⁹⁹ establecen las relaciones entre los lenguajes. Éstos son de "inclusión," un lenguaje está incluido dentro de otro, de "generación", un lenguaje es generado por otro, de "convergencia," dos o más lenguajes convergen en algún aspecto y de "adecuación," un lenguaje se adecua a otro. La relación de "adecuación" es particularmente interesante porque nos revela los mecanismos y los límites de los lenguajes implicados. Por lo que podríamos afirmar que la idea que nos formamos sobre un objeto, es que no posee un único lenguaje sino varios. Esto es lo que le ocurre al arte intertextual, atraviesa varios lenguajes. Concretando un poco más su terreno de actuación, la intertextualidad y su concepto, proviene del campo de la semiótica literaria según nos aclara Candiani.³⁰⁰ Sin embargo, su noción define un conjunto de capacidades que existen en el espectador y que son evocadas por el lenguaje de la obra. Esta reacción comienza a producirse en la década de los 80, cuando la intertextualidad de una obra no fue solo un conjunto de fuentes evocadas por ésta, sino que se convirtió en la estructura de la misma, a partir de la cual se construía su significado.

En este mismo sentido se le atribuye a la intertextualidad un carácter de rotabilidad, utilizado en la lingüística cuando un texto se comunica independientemente de su usuario. Cuando una palabra evoca otra palabra, un personaje evoca a otro personaje. Cuando leemos un texto científico, y sabemos que a éste le preceden otros textos y que otros surgirán a partir de él. Es decir, que tiene un carácter rotativo, Álvarez Muro hace referencia a las concepciones de Todorov con respecto a la intertextualidad; "no hay ningún enunciado que no se relacione con otros enunciados, y eso es esencial".³⁰¹

Las relaciones se encuentran por sí mismas como si estuvieran dialogando entre ellas. Sin embargo, Todorov comenta que en los niveles más elementales todas y cada una de las relaciones entre dos enunciados son intertextuales y se trata de relaciones lingüísticas. Pero en la intertextualidad se trata el tema de la autoría, cuando el sujeto que proporciona primeramente el enunciado es considerado el autor del mismo.

²⁹⁹ Calabrese, Omar: El lenguaje del arte. Ed. Paidós. Barcelona, 1997.

³⁰⁰ Candiani, Alicia: Textos, intertextos, contextos: Estrategias e interferencias, Revista digital del Centro Imaginario del Papel y las Artes del Libro. Información sobre los libros de artista. 2007. Referencia electrónica: <http://www.librodeartista.info/Textos-intertextos-contextos.html>.

³⁰¹ Álvarez Muro, Alexandra: Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana. Univ. de los Andes. Venezuela. 2001. Referencia electrónica: <http://elies.rediris.es/elies15/cap323.html>

Al respecto dice Bahktin cuando habla de la intertextualidad "un tipo particular de relaciones semánticas cuyas partes deben estar constituidas por enunciados completos y detrás de los cuales están sujetos hablantes que son los autores de los enunciados en cuestión".³⁰²

Por otra parte, la aplicación del concepto se ha visto utilizada en otros dominios semióticos, como la semiótica estética (Mukarovski, Yuri M. Lotman, Ernst Gombrich, Schapiro), y más tarde en la semiótica de la comunicación de masas (Umberto Eco, Lamberto Pignotti y Roland Barthes). Cesare Segre ha llamado a la relación de un texto literario o que utiliza el lenguaje humano de la palabra con otros lenguajes humanos de naturaleza artística: interdiscursividad. Ya que no sólo hay textos escritos, sino que en el contexto más amplio de la semiología existe también la trama comunicativa humana.

A este tipo de relación Plett prefiere denominarla *intermedialidad*. Sin embargo, dejando aparte conceptos que están relacionados con la intertextualidad, nos interesa la relación del factor intertextual con el arte. Y este asunto lo podemos ver muy claramente en las obras de arte público cuando observamos que atraviesan la lectura de varios lenguajes. Su estrategia esta concebida para que en el transcurso de sus materializaciones se proceda a la utilización de varios lenguajes como son el conceptual, escultórico, pictórico, mediático, publicitario, simbólico, fotográfico, multimedia, performativo, subversivo, etc. Dependería por tanto del análisis en concreto de la obra para ver en que medida este factor de intertextualidad y por medio de qué lenguajes, se hace presente.

³⁰² Todorov: Mikhail Bahktin. *The Dialogical Principle*. Minneapolis; The University of Minnesota Press. 1998. Con este enunciando el pensamiento de los hablantes se convierte en discurso y logra una existencia material, es entonces cuando existe la intertextualidad.

2.3.2 Aproximación al arte contextual

El artista y teórico de arte Peter Weibel inauguró en 1993 en la ciudad de Graz en Austria la exposición "Kontext Kunst/Arte contextual", con motivo de recoger una retrospectiva al movimiento en la década de los 90 .

En ella, los países participantes en vez de tres como fueron pensados al principio; Austria, Yugoslavia e Italia, se ampliaron a Suiza, Hungría, Alemania, Inglaterra y Francia, convirtiéndose la propuesta, finalmente, en una muestra de representaciones con espíritu nacional.

Como resultado, Weibel publicó un catálogo donde realiza un estudio introductorio a la teoría del arte contextual desde sus orígenes en los años 60 con los Situacionistas internacionales y el arte minimal hasta los años 90.³⁰³ Según Weibel en su afán por el análisis del lenguaje de la situación, define la palabra contexto como una "construcción pura posicional y relativa".³⁰⁴

En su texto compara ideas de autores como Foucault, Derrida, Wolf y Kemp llegando a la conclusión de que cada contexto requiere para sí de un texto.³⁰⁵ Para este autor la genealogía del arte contextual comienza en los años 60 con los Situacionistas Internacionales y sus aportaciones sobre un arte fuera de los sistemas convencionales. Por tanto, podemos decir que son ellos los que crearon obras de arte basadas en una nueva realidad y en un "nuevo contexto."³⁰⁶

La manifestación artística puede encontrar diferentes contextos. Por su parte, Birkholz analiza el problema del contexto, y afirma que debe atender más a la constitución del significado y a la función del arte. Y afirma que éste es dependiente del contexto o situación donde se materializa: "Die Herstellung und der Gebrauch von Kunst ist abhängig von kontextuellen Bezügen /la producción y la necesidad del arte es dependiente de las relaciones contextuales."³⁰⁷

En España Ramón Parramón será quien a finales de los 90 contribuya a establecer el arte contextual por medio de sus programas de arte público. Estas nuevas formas de introducir el arte estarían en relación con el espacio público, como hemos visto en Idensitat, tomando posicionamientos críticos al sistema o impulsando estrategias colaboradoras. El arte era una actividad vinculada a la comunidad y al contexto.

³⁰³ Weibel, Peter: Kontext Kunst, Kunst der 90er Jahre, Köln 1994.

³⁰⁴ Michajlovic, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. Grüber, Frankfurt /Main 1979 enunciado por Michail Bachtin y por Peter Weibel (1994). Pág. 12.

³⁰⁵ Referencia a Kemp, Wolfgang: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in Texte zur Kunst, 1.Jg., Nr.2, 1991 y Derrida, Jaques: Signatur, Ereignis, Kontext in Radgänge der Philosophie, Paris 1972, en Weibel 1994.

³⁰⁶ Weibel, Peter: Kontext Kunst, Kunst der 90er Jahre, Köln 1994. pág. 27.

³⁰⁷ Birkholz, Holger: Kontext. Ein Problem kunstwissenschaftlicher Methodenliteratur und künstlerischer Praxis. Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2002. Pág. 21.

Parramón planteó la posibilidad de colaborar en la construcción de una alternativa colectiva que participara “activamente en los procesos de transformación social”.³⁰⁸ Estos procesos se siguen basando en el ajuste apropiado de la obra con su contexto, de manera innovadora.

En cuanto al término podríamos aclarar que el contexto “como toda comunicación lingüística es un tipo de relación social, también se ha hablado de contexto para referirse a los complejos caracteres de todo tipo que condicionan dicha relación y que determinan en muchos casos los elementos específicos de la relación en cuanto a tal. Se habla entonces de un contexto de situación”.³⁰⁹

En el marco de la Pedagogía, por ejemplo, en Berlín el contexto es la base de estudio del Master Kunst im Kontext/Arte en Contexto en la Universidad de las Artes de Berlín. Allí se tiene en cuenta el contexto como “un espacio social utilizado para la creación de una pieza artística y en donde los individuos son los que conforman el hecho artístico.”³¹⁰ Esta Institución trata los estudios específicos de “Arte en Contexto”.³¹¹ Entre las líneas de investigación que trabajan se encuentra el arte público y el contexto social requiriendo estrategias e ideas que traten los diversos puntos de vista basados en la vida humana y el arte. También en su dirección de trabajo se enfoca la labor con grupos sociales, como por ejemplo, los jóvenes. La línea de los trabajos artísticos se encuentra también el posicionamiento entorno al Museo y el estudio de técnicas audiovisuales.

Fuera del entorno pedagógico, coincidiendo con esta actitud, existe la aparición de una recopilación de textos editada por Claire Doherty, donde expone que existe en la actualidad una especial atención y reflexión teórica acerca del estudio de la “situación.”

Ella determina que existen nuevos términos usados por comisarios, artistas y críticos que describen las obras en la complejidad de su contexto; estos términos se han tomado como una variante para la obra de instalación site-specific: “context-specific/contexto específico”, “site-oriented/lugar orientado”, “site-responsive/lugar receptivo”, “socially-engaged/socialmente comprometido”.³¹² Pero lo interesante del término “contexto” con respecto al arte público, es su relación de diálogo humano. Como Almela expone lo que caracteriza muchas de estas obras es su “compromiso social, estableciéndose una relación de diálogo, trabajando con otros individuos, incluso en acciones colectivas.”³¹³ Es decir, en estas relaciones donde el arte contextual actúa es fundamental el contacto y la interacción con las personas.

El arte contextual tiene un aspecto de reciprocidad entre el Arte y la Vida.

³⁰⁸ Parramón, Ramón. Arte, Participación y espacio público. Modelos de participación en Zarza, I jornadas de innovación estratégica, 2003. Pág. 1 y 2.

³⁰⁹ Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. Tomo 7. Salvat Editores. Barcelona, 1969. Pág. 426. Término también analizado durante los estudios del Master Arte público en la Bauhaus Universität Weimar, Alemania, 2005.

³¹⁰ Consúltese la referencia electrónica del Instituto Kunst im Kontext de la Universidad de Arte de Berlín: www.kunstimkontext.udk-berlin.de

³¹¹ Ibid.

³¹² Entendiéndose por situación como sinónimo de contexto. Claire Doherty, From Studio to Situation, Black Dog Publishing, Londres, 2004.

³¹³ Almela, Ramón en Gabriela León en la India. Arte de contexto y situación. Textos de Crítica de artes plásticas. Referencia electrónica: www.criticarte.com/Page/file/art2005/GabrielaLeon.India.html

Filósofos como Nietzsche también se acercaron al tema al “abordar el arte desde la óptica de la vida y la vida entenderla desde el arte.”³¹⁴ En este sentido, el arte se entendería como una manifestación de la vida, o más bien, de las vivencias que experimentamos como seres humanos.

En definitiva, podríamos entender que el contexto es un medio imprescindible para la acción artística, siendo parte constituyente e ineludible del discurso estratégico artístico. En este discurso, la importancia del acontecimiento supone obviamente un contexto de concreción, de ahí que podamos llamar a estas obras “contextuales”. Estos trabajos, a su vez, requieren de una temporalidad, pues como afirmó Paul Ardenne, “la obra de arte contextual se vive en el presente”³¹⁵, se vive en un momento auténtico y único. Pero a pesar de esta condición, no deberíamos comprenderla como una forma acabada y cerrada, sino más bien como un fenómeno en proceso que se encuentra con la posibilidad inaudita de transformación, como así también lo es la vida, a la cual representa.

³¹⁴De Santiago Guervós, Luis E: *Arte y Poder*. Ed. Trotta, Madrid, 2004. Pág. 321-345

³¹⁵ Ardenne, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Cendeac. Murcia, 2002.

2.4 La Performatividad y las palabras como estrategia

La referencia más directa al hablar de performatividad nos pone en relación con los conceptos de *acción y transformación*. Por ejemplo, en la concepción pragmática de Austin, la performatividad consistía en la capacidad del lenguaje para realizar una determinada acción. Es decir, que la performatividad atiende a los procesos de un hecho fenomenológico como es la expresión, donde “a menudo e incluso normalmente, decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los saberes, pensamientos o acciones del auditorio o de quien emite la expresión. [...] Llamamos a la realización de un acto a este tipo como un acto perlocucionario o perlocución.”³¹⁶

Pero este concepto no sólo atiende a lo expresado sino a “la performatividad que puede generarse desde rasgos contextuales en los que el sentido impuesto se construye desde lo implícito.”³¹⁷ Por lo tanto, la performatividad en el caso del arte público, se puede encontrar tanto fuera como dentro del sentido de la obra.

De este modo llegamos a otra noción de performatividad, la que sostenida por Lyotard supone a la vez un proceso de legitimación. Es decir, donde el proceso de construcción de la ciencia, en nuestro caso del arte, es una de las maneras de esa configuración performativa. Como él mismo señala acerca de esta relación que “las técnicas no adquieren importancia en el saber contemporáneo más que por medio del espíritu de performatividad generalizada”³¹⁸. Lo que nos viene a decir que aquello que se lleva a cabo de manera consciente tiene el poder de ser legitimado. En el caso de las obras artísticas, ocurre cuando una vez acabadas tienen la rigurosidad de ser archivadas documentalmente, es decir, la acción de conservarlas. Cuando estas obras con el paso del tiempo llegan a un público más amplio se encuentran legitimadas, ocurriendo que recíprocamente el proceso de performatividad encuentre su insólito *climax*.

Sin embargo, comentado los principios sintéticos de esta estrategia, en qué sentido se puede relacionar la performatividad con la transformación? Hemos tenido en cuenta la etimología de la palabra y su origen inglés, y podemos atribuir su significado al verbo *to perform* que significa en español hacer, ejecutar y realizar. A su vez hemos considerado que es aquello que le dá origen a la palabra *performance* que significa *ejecución o realización*.

³¹⁶ Aguilar, Hugo: *La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad*. Donde el autor cita a Austin y su libro “*Cómo hacer cosas con palabras*”. Universidad Nacional de Río Cuarto. Referencia electrónica: www.unrc.edu.ar/publicar/borradores. Pág. 1.

³¹⁷ Ibid. Pág.3.

³¹⁸ Lyotard, Jean-Francois: *La condición posmoderna*. Ed. Catedra. Madrid, 2006. Pág. 84.

Cuando comprendemos este ámbito, en tanto actividad social, colectiva o individual, la performance es una forma de imposición de su condición particular, una forma de legitimación, afirmación y construcción de identidad. Por ello, estas cualificaciones componen la obra de arte público dándole un pleno sentido. Para Verón esta aplicación performativa también puede ser conceptualizada en términos de *semiosis social*. Él entiende por este término que la dimensión significativa de los fenómenos sociales, es decir, el estudio de la *semiosis* es “el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido”.³¹⁹

Se trataría del estudio, por tanto, de cómo los hechos sociales son un lenguaje cargado de significado. También es importante destacar lo que Jesús Barbero aporta desde la cultura, sobre la producción de sentidos que se plasman en las prácticas sociales cuando afirma:

“Pensar los procesos de comunicación desde ahí, desde la cultura, (...) significa romper con la seguridad que proporcionaba la reducción de la problemática de la comunicación, a la de la tecnología”³²⁰ Con respecto a esta idea de producción de sentido, Lakoff y Johanson lo enfocan hacia la percepción por medio de metáforas, sostienen „que los procesos del pensamiento humano son en gran medida metafóricos, es decir, que percibimos el mundo por medio de metáforas“.³²¹

Por su parte, Cassirer analiza el problema de la producción de sentido en el conocimiento comentando diferentes ámbitos, por ejemplo, “el arte nos proporciona el orden en la aprehensión de las apariencias visibles, tangibles y audibles”³²²

Por otro lado, Aguilar sostiene que en la sociedad no existe homogeneidad, ya que se produce el desarrollo autónomo del individuo aunque se encuentre condicionado por lo usual de la sociedad.

Hoy en día el cambio es más ligero, “los medios, las creencias y el Estado se muestran como una herramienta y a la vez una matriz de sentido que *resignifica* y da sentido al tiempo y al espacio determinado a priori.”³²³ Es decir, que todo lo que se encuentra predeterminado tiene la potencialidad de cambiar fácilmente pues existen los medios accesibles para ello. La transformación entonces se asocia al fenómeno de la performatividad desde el momento en el que este cambio se realiza. Como nos sugiere Lyotard, “todo fluye y nada permanece”³²⁴, nos recuerda que el valor universal de movimiento y de transformación consiguiente de las cosas no se encuentra paralizado en su espacio temporal. Como diría Pérgolis, “el tiempo de la Humanidad no es el tiempo de las ciudades, (...) El tiempo de las ciudades es el tiempo de las Generaciones”.³²⁵

³¹⁹ Verón, E: La semiosis social. Ed. Gedisa. Barcelona, 1998.

³²⁰ Martín Barbero, J: *De la ciudad mediada a la ciudad virtual. Transformaciones radicales en marcha*.1996. Referencia electrónica: <http://www.fundesco.es/publica/telos-44/perspectivas1.html>

³²¹ Lakoff, George y Jonson, Mark: *Metáforas de la vida cotidiana*”, Ed. Catedra, Madrid 1986.

³²² Cassirer, Ernst: *Antropología filosófica*. FCE.México, 1967. Pág. 145.

³²³ Aguilar, Hugo: *La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad*. Universidad Nacional de Río Cuarto. Pág. 9. Referencia electrónica: www.unrc.edu.ar/publicar/borradores.

³²⁴ Lyotard, Jean-Francois: *La condición posmoderna*. Ed. Catedra. Madrid, 2006.

³²⁵ Pérgolis, Juan Carlos. "Deseo y estética del fragmento en la ciudad colombiana". *Magazín dominical. El Espectador*. # 636, Julio 23, 1995.

En resumen, la performatividad se podría atribuir a un fenómeno muy significativo en el hecho artístico debido al potencial transformativo y único que produce y conforma. Este acto, habrá de ser considerado en “términos de su eficacia, de su éxito o fracaso y de los efectos que produzca.”³²⁶ Por consiguiente deberá ser estudiado por medio de ejemplificaciones concretas.

Tomemos por caso a la teórica feminista norteamericana Judith Butler que reafirmó el fenómeno de la performatividad para explicar su anti-convencionalismo sobre el sexo y el género. Se centró en el proceso de reiteración de normas, por el cual se construía una visión estable de nuestra identidad cambiante. Butler define este proceso como la “performatividad del género”³²⁷ mediante el cual se desmontan los mecanismos del poder-saber y vuelve invisibles a las convenciones y a los contextos de producción. Según Butler con este proceso aquellas reiteraciones acaban por naturalizarse.

Consecuentemente, hablar de performatividad es hablar de las prácticas de poder discursivas, es decir, de las prácticas de producción de subjetividad a modo de resistencia. Los artistas de las prácticas de *guerrilla*, tan conocidos como *guerrilla-artists*³²⁸ son principalmente los que trabajan en este terreno revolucionario y alternativo.

El término *performatividad* se refiere, por tanto, a los procesos mediante los cuales se constituyen las identidades y las realidades sociales; por una serie de transformaciones que no consiguen aproximarse a la norma y que, por tanto, ponen de manifiesto su carácter reconstruido.

Es importante señalar que *performance* y *performatividad* no son lo mismo aunque procedan de la misma terminología. La *performance* es un hacer o rehacer que, además, implica una auto-conciencia sobre ese acto por parte de las personas que actúan. A diferencia de la performatividad donde se tiene en cuenta a los espectadores y a la obra transformadora en conjunto. Podríamos sintetizar que el término *performance* disimula las huellas de las construcciones repetitivas y, por tanto, conlleva a la regulación del acto, es el acto en sí mismo.

Como señala Geraldine Harris, “la performance puede servir para revelar y contestar la operación normativa”.³²⁹ Pero habría que añadir que de manera individual o colectiva se produciría por parte de los autores.

La performatividad nos implica no sólo como productores, sino también como receptores activos de manera consciente o inconsciente. Así, nos convertimos en co-creadores de los significados y experiencias de los acontecimientos, “en un empoderamiento a través de la apropiación y transformación de las prácticas culturales.”³³⁰ Es decir, en la performatividad existe una transformación de un colectivo implicado.

³²⁶ Austin, J. W. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós. 1988. También mencionado por David Córdoba; *Identidad sexual y performatividad*. *Athenea Digital*, núm.4: 87-96 (otoño 2003). Pág. 90. Referencia electrónica: <http://antalya.uab.es/athenea/num4/cordoba.pdf>

³²⁷ Butler, Judith: *Gender Trouble*. Ed. Routledge. New York/London, 1990. Pág. 45

³²⁸ No existe esta denominación propiamente oficial, es un tipo de corriente vanguardista que se utiliza para definir a aquellos artistas que su prácticas artísticas son promovidas por la rebelión frente al sistema.

³²⁹ Vidiella, Judit: *Performatividad y poder. Políticas de representación e identidad: corporización y performance*. En este artículo cita a Geraldine Harris. Publicado en la Revista DCO. Número 7. Referencia electrónica: <http://danza.es/articulos/plonearticle.2007-02-08.7826750458>

³³⁰ *Ibid.*

Para Austin, el acto del habla performativo es poder decir algo equivalente a hacer algo. Por su parte Butler reelabora la teoría de los actos de habla de Austin, desde el psicoanálisis y la filosofía. Propone que las palabras, “más que representar o describir lo que conocemos por realidad, producen las acciones sociales mismas, es decir, crean poder en el momento mismo de la enunciación.”³³¹

Si nos centramos en esta relación del uso del lenguaje y la performatividad como estrategia en nuestro espacio público, nos damos cuenta que el lenguaje mediático y publicitario son medios que eficazmente transforman inconscientemente al individuo.³³²

Tras entender que Lyotard y Austin nos aproximan a la performatividad desde el lenguaje, podemos hacer mención a los artistas que utilizan la palabra en sus obras. Veremos algunos ejemplos sobresalientes que la utilizan para utilizar su poder de atracción frente al espectador y para quizás sopesar su letargo perceptivo.

Ejemplificaciones relevantes con respecto a esta intención performativa como estrategia son: Barbara Kruger, Marta Rosler, López Cuenca, García Fraile y Templin.

Kruger, ya hemos visto, toma posesión de las calles en los años 70 con la expresión de su crítica a la sociedad y contra la represión de los derechos humanos. Sus imágenes y palabras son un todo donde las palabras son el máximo exponente de agresión y de resistencia. Su política de expresión directa fluye de lo íntimo a lo público con un gran atrevimiento imperativo. Los temas son feministas y con una fuerte carga anti-capitalista, algunos ejemplos de estas obras son *Put your Money where your mouth is* o *Buy me*.

Algunas de las frases junto con imágenes que aluden a la represión femenina se encuentran en las obras *You are not yourself* o *we have received orders not to move*. Como si se tratara de un montaje fílmico, su obra trata del conflicto de género. La artista representa normalmente un retrato o algún gesto, utilizando diferentes formatos con colores en escala de grises y rojo.³³³ Las imágenes que definen los sujetos pretenden romper con la norma y la legalidad en unos parámetros antisumisos.

De acuerdo con las ideas de Michael Foucault, este poder como expresión es “la estrategia que opera por medio de disposiciones, maneras, tácticas, técnicas y funcionamientos de producción”.³³⁴

³³¹ Butler, Judith: *Gender Trouble*. Ed. Routledge. New York/London, 1990. Pág. 46

³³² Un ejemplo muy interesante es el estudio de Naomi Klein en su obra *No Logo*. Ed. Paidós. Barcelona. 2000. Naomi Klein, hace un exhaustivo llamamiento en contra de las marcas y la publicidad que bombardean las calles y nos anima a combatir el consumismo; realiza una crítica feroz de la globalización y la “sociedad de las marcas”.

³³³ Véase el subcapítulo de la presente investigación acerca de la importancia del color en la imagen de arte público.

³³⁴ Citado por Barbara Kruger en *Love for Sale*. Harry N. Abrams. New York, 1990. Pág. 27.



335

Barbara Kruger utilizó el lenguaje de la publicidad para yuxtaponer los estereotipos y clichés de la sociedad. Tomó fotografías antiguas en blanco y negro para sugerir un estilo serio y las mezcló con palabras legibles en rojo o blanco en contraste para llamar la atención directamente.

Como ella misma explica: “intento investigar la compleja interrelación entre poder y sociedad, pero como una representación visual en sí misma, intento de esta forma evitar un alto grado de dificultad.”³³⁶ La artista utiliza este lenguaje directo y provocador para seducir y atraer al público, esta es su herramienta estratégica y eficaz en su configuración performativa.³³⁷

Martha Rosler, de la misma manera, quiere intervenir en el lugar, buscando una nueva posición. El poder y la política son cuestionados en el papel del arte como un medio contra de la mitología de la vida diaria. En su obra *Housing is a Human Right*³³⁸, coloca esta frase en la Times Square de Nueva York con letras luminosas en un claro mensaje consciente al público.

El mensaje que manda directamente al público, se refiere a que el hecho básico de habitar una ciudad es un derecho mínimo del ser humano, es decir, no solamente de la gente que se lo puede permitir. Todo el mundo ha de tener un lugar donde vivir y la artista, de esta manera, critica el alto coste que significa habitar una vivienda.

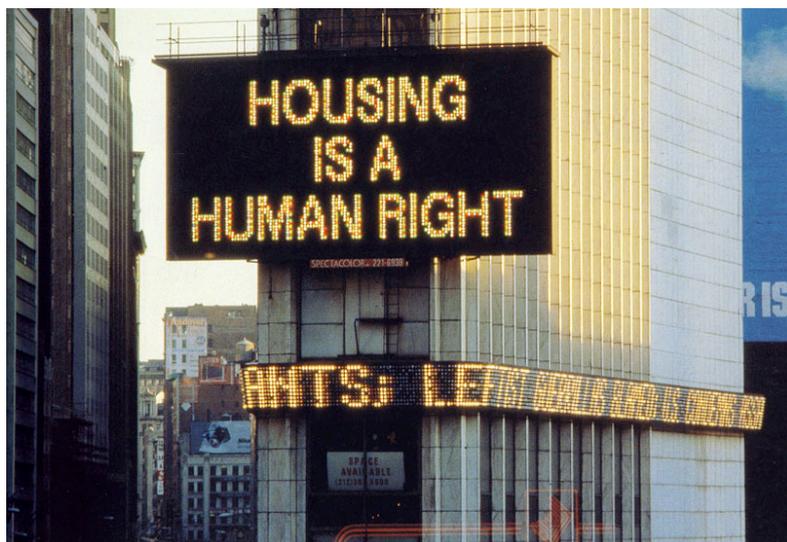
Esta corriente fue muy profusa en los EEUU cuando a finales de los 80 subieron los precios. Tema que sigue siendo crucial en diferentes países en la actualidad. Performatividad en este ejemplo de Rosler es igualmente mediatizada por medio del uso de las palabras en un tono de denuncia.

³³⁵ Ilustraciones de Barbara Kruger tomadas del catálogo “Love for sale” Harry N. Abrams. New York, 1990.

³³⁶ Kruger, Barbara: *Desire exists where pleasure is absent*. Kestnergesellschaft. Kerber. Hannover, 2006. Pág. 13. (Traducción de la autora). Cita original: “I attempt to investigate the complex interrelationships between power and society, but as for the visual presentation itself, I try to avoid a high degree of difficulty.”

³³⁷ Algunos autores defienden que realizan una semiótica en las teorías de género aplicadas al arte, en este caso se ha utilizado la fuente para ver la estrategia de lenguaje performativa que se utiliza.

³³⁸ Rosler, Martha: *Decoys and Disruptions*, An October Book, The Mit Press, Cambridge, London, England. 2004. Obra ilustrada en la página 4. Por Martha Rosler “Housing is a human right-2, 1989. La traducción al español es habitar es un derecho humano. Times Square, New York. „Still from short Spectacolor animation sponsored by the Public Art Fund in its series Messages to the Public“.



339

Rogelio López Cuenca construye igualmente imágenes visuales en espacios públicos que conmueven al espectador. Ya hemos visto que en su obra *Don't cross, art scene* realizada en Málaga en 1991, confiere a un espacio abandonado una acción artística. En ella es posible encontrar un somier viejo junto a un contenedor.

La singularidad de la obra es que se puede leer esta misma frase en una banda policial que separa el espacio, como si de un verdadero espacio de crimen se tratara y el público no pudiera entrar.

El hecho performativo no se encuentra sólo en la invasión del espacio que ha realizado el artista sino en la utilización del lenguaje con un mensaje. Esta obra sin la enunciación del mensaje escrito no tendría la misma fuerza. Es decir, la performatividad de la obra cobra sentido por medio de la estrategia en base a un uso sutil de las palabras.

Otro proyecto que reflexiona sobre la sociedad de consumo y nuestros hábitos más comunes y rutinarios fue el trabajo de Chus García Fraile. Aquí desarrolló la idea del enfrentamiento entre vida pública y vida privada. Con título *Post it*, la autora colocó amplios mensajes cotidianos típicos que simbolizaban a los objetos que se utilizan en oficinas y diferentes lugares íntimos para dejar notas. Estos post its ampliados, los colocó en los edificios más visibles del centro de Madrid.

En este ejemplo la performatividad viene a ser la transformación del espacio público amplificado como espacio privado, donde el papel de las palabras tiene un sentido lúdico e ilusorio.

³³⁹ Detalle de la obra de Marta Rosler *Housing is a human right*, New York, 1990.



340

Por último, la obra de Andreas Templin *World Ends Today, Hell Is Coming*³⁴¹ para el centro del casco urbano de Madrid consistió en una intervención temporal escenificada en dicha ciudad. En esta acción participaron 151 participantes respondiendo al carácter performativo del lenguaje de la misma. Templin estaba interesada en las referencias al Movimiento Situacionista y en relación con ello, a los problemas comunes del individuo.

Para ello, trasladó nombres de filósofos a la vida cotidiana, pidiendo a 150 habitantes de Madrid que, durante una semana y en sus quehaceres diarios, lucieran artículos de moda urbana con etiquetas impresas. Mientras los participantes se limitaron, simplemente, a seguir con su actividad diaria, la creación artística penetró en el espacio urbano, donde los conceptos filosóficos convivieron con los conceptos del dominio público.³⁴² En este caso, las palabras formaron parte del hecho performativo a modo de slogan apocalíptico.

³⁴⁰ García Fraile, Chus: Detalle de la obra "Post it", para la convocatoria de Madrid Abierto, 2006.

³⁴¹ De su traducción del inglés: *El mundo termina hoy / el infierno esta próximo..*

³⁴² Información tomada de la referencia electrónica: <http://www.madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2008/andreas-templin.html>



343

En definitiva, como hemos observado, las palabras y su uso directo confeccionado en espacio público pueden ser una estrategia directa de transformación social, o al menos de llamada de atención al individuo. La performatividad tiene un especial sentido en este poder de acción cuyo punto de arranque, como mencionaba Austin, se encuentran en las palabras.

Ellas son las que se convierten en re-acción, contribución o amenaza a la condición normativa del sistema. Son el medio instrumentalizado entre el artista y lo que él quiere expresar. No siempre en arte público se relaciona la performatividad con las palabras, puesto que existen casos en que las imágenes creadas por el hecho performativo son creadas con referentes matéricos, objetuales, espaciales, etc. y también producen en el cerebro imágenes mentales que llegan al espectador.

Sin embargo, la performatividad puede llegar a producir ese estado de transformación, recurriendo a las simples palabras como utensilios de pragmático valor comunicativo para una situación que, estratégicamente, es meditada por ambas partes, la artística y la social.

³⁴³ Fotografía del proyecto de Andreas Templin “Hell Is Coming/World Ends Today”. Madrid, 2008.

2.5 Relación entre arte inter+con/textual y arte público

Si atendemos exclusivamente a la terminología podríamos hacer una relativa distinción entre los conceptos. En primer lugar, como anteriormente hemos establecido, el arte intertextual es el que supone la apertura e intromisión de diversos lenguajes, sin embargo, el arte contextual se aproxima a actuar en el contexto de una situación. Este tipo de arte tardó en ser teorizado aunque, sin saberlo, muchos artistas ya lo estaban practicando desde los años 50 del pasado siglo. Fue un artista polaco, Jan Swidzinski, artista multidisciplinario y teórico, quien en 1974 escribió por primera vez sobre el arte contextual. Como nueva estrategia del arte, histórica y teóricamente las relaciones del arte con la sociedad confirmaron la importancia del "contexto" y propusieron una nueva manera de elaborar la práctica artística en relación a la realidad.³⁴⁴

Sin embargo, el problema principal del arte contextual consistió en el ordenamiento de sus múltiples significados y las nuevas concepciones atribuidas en la sociología del arte.³⁴⁵

En consecuencia, el arte contextual se podrá distinguir de un arte intertextual, pues se podrían separar sus significados y clasificarlos según su lenguaje. Por ejemplo, no sólo una obra puede ser clasificada como contextual sino que toda obra habría de ser entendida intertextualmente según los parámetros comunicativos de lenguaje que en ella se establecen. Así, Breuer comenta en su obra "Kunst, Kommunikation, Kontext/ Arte, comunicación, contexto" que "en diferente contexto, una obra de arte cobra diferente entendimiento".³⁴⁶

En un segundo lugar, el arte público versa y atiende a las creaciones que repercuten en el público pero también en su contexto. No se podría, por tanto, concebir un arte público sin el sentido contextual y como hemos explicado, intertextual de las propias obras. Es por estas razones que el arte público lleva intrínseco en su constitución al arte inter+con/textual.

Arte público podríamos determinarlo como aquel arte que actúa en los parámetros del ámbito urbano y social, habría también que re-enmarcarlo bajo el sentido del contexto en el que actúa; llámese geográfico, histórico, político, económico, etc. Sin embargo, en algunas ocasiones al arte contextual no se le consideraría arte público ya que en este último caso, el punto de vista del artista, de la obra y del público son los que definirían en última instancia su conceptualización.

Pongamos como ejemplo la obra que ya hemos mencionado de Schäfer "Park Fiction" en Hamburgo. La obra opera en su conjunto como proyecto de arte público a largo plazo y de gran envergadura. Su público activo es miembro participador, realizador y punto clave en la producción de la obra. La estrategia de intertextualidad estaría conformada por una multiplicidad de lenguajes expresados en la pieza. Además, en este caso, su contexto, estaría abierto a su transformación.

³⁴⁴ Swidzinski, Jan: Es autor de "Art as Contextual Art", Lund, Sweden, 1976; "Art, Society and Self-consciousness", Alberta, Canada, 1979; "Quotation on Contextual Art", Eindhoven, Germany y "Freedom and Limitation: the Anatomy of Postmodernism", Calgary, Canada, 1987. También es autor de artículos fundamentales para la comprensión de su propuesta como: "Art as Conceptual Art", en Parachute 5, Montreal, Canada, 1976; "Contextual Art", en Art Dimension 14, Lanciano, 1978; "An Appropriate Standar of Living", en Release, Calgary, 1980; "Prendre Position", en Inter Art Actuel 41, Québec, 1988 y "Art in the 80", en Natura Cultura, Salerno, 1989.

³⁴⁵ Este problema es expuesto en el apartado "El problema del contexto" en la obra de Holger Birkholz "kontext", un problema de la ciencia del arte y los métodos de la literatura y la práctica artística. Ed. VDG. Weimar, 2002.

³⁴⁶ Breuer, Hubertus: Kunst, Kommunikation, Kontext. Uber den sozialen Gebrauch von Kunstwerken. Der andere Verlag. Osnabrück. 2000. Pág. 104.

El barrio donde esto sucedía se llama St. Pauli en la ciudad alemana de Hamburgo. El barrio es pobre y densamente habitado, donde los espacios públicos y las vistas al muelle son escasas. En 1993, la administración de la ciudad resolvió iniciar unas construcciones en el único punto en que el barrio se abría a la bahía.

Como resultado, esta protesta activó nuevamente a la comunidad que ahora se articuló en una alianza de vecinos y en una serie diversa de individuos que propuso como centro de su reclamo la construcción de un parque público.

Entre los artistas que se mudaban por entonces a St. Pauli estaban Christoph Schaefer y Cathy Skene. Ellos eran parte de una escena artística en la cual se había debatido desde la década de 1980 la cuestión del arte en los espacios públicos.³⁴⁷ Schaefer y Skene se incorporaron en 1995 a la protesta, y propusieron que se realizaran una serie de acciones vinculadas por un nombre: "Park Fiction". Una de ellas era lo que ya hemos comentado, "producción colectiva de deseos".³⁴⁸

En este proyecto, no se trataría solamente de generar algunas condiciones para una producción colaborativa de deseos, sino de vincularlos a la posibilidad de su realización. Por este motivo, la organización de un proceso de planificación colectivo, constituiría el centro del proyecto. Para ello, durante el proceso de la instalación, se colocó un *container*³⁴⁹ que serviría como centro de diseño abierto, al mismo tiempo, para la construcción de los modelos del parque y la reunión de la comunidad. Que se exteriorizaría también en una serie de exposiciones como la exposición en Viena, de una selección de materiales, la exposición colectiva de materiales en Berlín y la exposición general del proyecto en la Documenta 11, en 2002 en Kassel. Mientras tanto, el diseño y luego la construcción del parque avanzaría hasta que en el verano de 2003 estuvo acabada la primera parte y en 2005 la totalidad del proyecto. En este ejemplo se trata lo intertextual por medio de los lenguajes utilizados, y el contexto como la situación a transformar.

En conclusión, el arte *inter+con/textual* acapara los ámbitos mencionados de la vida cotidiana; pero también del terreno de actuación para el activismo en el espacio público. Quizás, el punto clave entre los términos es el de la comunicación,³⁵⁰ donde la obra de arte ha de ser el medio de expresión que sirve de punto de enlace entre los lenguajes y el contexto, incluyendo al artista, a la obra y a su público. En este sentido, la relación entre lo *intertextual* y lo *contextual* es susceptible de poseer un significado de unificación que se encontraría materializado en algunas de las obras como hemos visto de arte público.

³⁴⁷ Laddaga, Reinaldo: *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006. Referencia electrónica: <http://www.parkfiction.org/2006/11/314.html>

³⁴⁸ Consúltense los capítulos anteriores donde hemos desarrollado la explicación de este proyecto.

³⁴⁹ Container, se refiere a un edificio contenedor. De su traducción en inglés.

³⁵⁰ Este medio de comunicación puede ser materializado en sus múltiples soportes; en forma de intercambio de ideas, entrevistas, discursos, exposiciones, diálogos, debates y manifestaciones.

2.5.1 Participación e Intertextualidad

“Las cosas han encontrado un medio de escapar a la dialéctica del sentido, que las aburría”³⁵¹

El artista ha encontrado un medio de escape de muchos aspectos de la realidad e intenta con su trabajo que descubramos otros medios y otros razonamientos anhelando otra realidad posible. Como hemos comentado intertextualidad es el lenguaje que se puede referir a otro uso del lenguaje en diferentes niveles y subniveles. El artista utiliza el lenguaje intertextual “de superación de lo social”³⁵² para sentirse realizado, convocando a su propio público. En proyectos participativos es donde se encuentra su posible encuentro con el público.

En proyectos como *Parq Fiction* en Hamburgo, hemos analizado que este contenido se ve muy influenciado por la participación ciudadana. Esta estrategia de la participación es el primer factor a estudiar, mientras que el factor de intertextualidad se encuentra en el uso de varios lenguajes. Es decir, en la obra y la pregunta al público para la realización de una propuesta que será introducida en el contexto de otra más amplia. Esto es, la propuesta del deseo del ciudadano, donde una remodelación urbanística se realizó en esta obra. Con respecto al uso del lenguaje ocurre lo mismo. Existen obras que utilizan a la vez el lenguaje para llevar a cabo su objetivo. En este sentido, pongamos de ejemplo obras realizadas, ya comentadas, de autores como Barbara Kruger o Martha Rosler en EEUU. Su lenguaje escrito es el cuerpo de un lenguaje que tiene como objetivo la crítica y la denuncia.

Otros autores, ya comentados también a lo largo de esta investigación, como Jaume Plensa, Hans Haacke, Ray Rutherford han dejado en su obra constancia de la validez del uso de las palabras como estrategia intertextual en sus obras.

¿No sería esta estrategia una manera directa de tomar el lenguaje por sí mismo dándole una mayor significación al espacio público? ¿Dándole al público un mayor protagonismo como lector?

En realidad, así es, pero habría que preguntarse si la aptitud del público sería la de receptor o hasta qué punto el público se considera parte integrante de la obra. ¿Cuáles son los límites que se pueden establecer para ello?

La solución la podríamos encontrar en una diferenciación del sentido del “público”. Es decir, la obra es intertextual puesto que tiene varias lecturas, el público es el eje central de esta intertextualidad.

La estrategia de participación implica al público al conformar el resultado final de la obra. Participación es el componente esencial y función del público que directamente componen la obra en sí. El límite con respecto a la intertextualidad se encuentra fuertemente marcado cuando el artista conforma el proceso y el espectador lo recibe.

³⁵¹ El artista encuentra una forma de expresión radical que nos haga salir del aturdimiento, “consiste en proliferar al infinito, potencializarse, insistir sobre su esencia, en una escalada a los extremos, en una obscenidad que les sirve ahora de finalidad inmanente y de razón insensata”. Cita tomada del capítulo “El éxtasis y la inercia” en *Las estrategias fatales* de Jean Baudrillard. Editorial Anagrama. Barcelona, 1991. Pág. 5.

³⁵² Baudrillard en este sentido comenta que “lo que también deja atónito es la superación de lo social, la irrupción de lo más social que lo social-la masa-, también en ese caso lo social que ha absorbido todas las energías inversas de lo antisocial, de la inercia, de la resistencia, del silencio. La lógica de lo social encuentra ahí su extremo: el punto de inercia y de exterminio, pero en el que al mismo tiempo roza el éxtasis. Las masas son el éxtasis de lo social, la forma extática de lo social, el espejo en el que se refleja en su inmanencia total”. *Ibid.* Pág. 9.

Existen, sin embargo, obras que denotan muy claramente el uso de la intertextualidad; pero sin la participación del público de forma directa. Es decir, que son implicados en la obra desde un punto de vista receptor. Aquí el espectador, es libre de juicio a posteriori, es decir, después de observar la obra.

En este sentido pondremos de ejemplo la creación de la obra de Dani Karavan³⁵³ “Pasajes” (1990–1994) dedicada a Walter Benjamin en Portbou. La frontera hispano-francesa fue el escenario elegido por el artista. En este lugar el escritor se quitó la vida en 1940 mientras huía de los nazis.

Dani Karavan realizó una instalación artística en la que se pueden leer frases de Walter Benjamín a modo de homenaje a su vida y obra. En el texto, el público se implica poéticamente en la obra:

“El visitante desciende por una escalera angosta horadada desde lo alto de una rocosa playa, una escalera que parece conducir a la Nada. La mirada, al tropezar con un cristal transparente que ostenta unas frases ligeramente modificadas de Benjamín, se extiende hacia una mar en perpetuo cambio que simboliza por igual la agitación de la vida y unas lejanías eternas e interminables. La realidad se transforma en un lugar de meditación.”³⁵⁴ El espectador, que por lo general participa en las obras, es cómplice de esta multitud de lecturas de un mismo universo.

Un Universo donde “presentimos el sabor fatal de ciertos paraísos materiales, y la transparencia, que fue la consigna ideal de la era de la alienación, donde se realiza actualmente bajo la forma de un espacio homogéneo y terrorista: hiperinformación, hipervisibilidad.”³⁵⁵

³⁵³ Lo singular de la obra de Dani Karavan es su capacidad para dotar de vida propia los espacios urbanos y naturales sobre los cuales trabaja, todo ello con un estilo nuevo y admirable. Al emprender esa metamorfosis artística, Karavan parte siempre de la historicidad del escenario de una obra concreta y va estableciendo a través de un complejo lenguaje múltiples asociaciones de índole social, histórico y político que el espectador logra captar gracias a una realización formal fuera de lo común y de gran densidad estética. El artista transforma los potenciales del recuerdo en nuevos espacios para la experiencia sensorial y comunicativa. Dentro de este proceso es determinante el papel que juega el intenso diálogo entre el Hombre, la Naturaleza y el Arte, pues Karavan parte de un postulado elemental: “Todo el saber de la humanidad tiene su origen en la Naturaleza. Todas las formas, ocultas o manifiestas, se hallan en la Naturaleza. La Naturaleza engendra incluso cosas que existen sólo en la imaginación o el subconsciente.” Cita tomada del Catálogo Dani Karavan, Retrospektive, AAVV. Berliner Festspiele, Martin-Gropius Bau, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie y Tel Aviv Museum of Art, Berlin 2008. Pág. 296.

³⁵⁴ El espectador es llamado a reflexionar en la obra, de una forma indirecta pretendiendo interaccionar con él. Para más información consúltese la referencia a esta exposición en la web: www.martin-gropius-bau.de

³⁵⁵ Baudrillard, Jean: Las estrategias irónicas en “Las estrategias fatales”. Editorial Anagrama. Barcelona, 1991. Pág. 75.



356

El público es parte de la obra de manera indirecta, y el fenómeno de la participación e intertextualidad se encuentran a un mismo nivel de entendimiento en la obra. Cuando se percibe la obra se puede entender o no su sentido, el público reflexiona sobre ella, pudiendo escapar de la realidad para poder navegar en un mar de ensoñación.

En síntesis, el hecho de que la intertextualidad y la participación sean estrategias dentro del lenguaje del arte público nos sumergen en una nueva forma de abordar la obra. El hecho de que el espectador sea miembro activo directo o indirecto en la obra lo hacen formar parte de ella consecuentemente, originando su transformación.

Como apostilla Baudrillard, "si eso es el deseo, nada nos impide pensar que también en lo social, en lo político y en todos los ámbitos diferentes, se inclina preferentemente hacia unas formas inmorales, igualmente aquejadas de esta denegación. (...) Las cosas mucho más entregadas a este destino que las arrebatadas a sus causas "objetivas" para entregarlas a la exclusiva fuerza de sus efectos desencadenados".³⁵⁷

Es decir, dentro del poder intrínseco de una obra basada en el intertexto, se puede obtener el valor subjetivo filtrado por la participación donde la vertiginosa seducción de hechos nos darán lugar al intento de metamorfosis social, corroborado por medio del hecho artístico.

³⁵⁶ Detalle de la obra de Dani Karavan

³⁵⁷ Baudrillard, Jean: "El éxtasis y la inercia en „Las estrategias fatales“. Editorial Anagrama. Barcelona, 1991. Pág. 6-7.

2.5.2 Participación y performatividad

En la relación a las obras que utilizan la participación y su relación con la performatividad, se encuentran incluidas las obras que pretenden por medio de su existencia un cambio en una realidad social. Es interesante lo que señala Reguillo, lo “más relevante en la relación entre acontecimiento, lugar y performatividad, radica en que el lenguaje estético-simbólico de esta última. (...) Opera un puente entre el tiempo extraordinario de la protesta y el tiempo ordinario de la vida cotidiana. Entre lo estructural y lo conyuntural que al retornar al centro del espacio público abre las condiciones para la emergencia de unas políticas del recuerdo, abiertas a la reinterpretación política y cultural y a la re-actualización semiótica.”³⁵⁸ Sin embargo, la estrategia de la performatividad se ha de contemplar desde dos puntos de vista, del lenguaje como tal y el de la acción.

Como una ramificación a estas dos corrientes, según denominación de Córdoba García, la performatividad está relacionada con la remodificación de la identidad: “como la posterior interrogación y descubrimiento de esa esencia – secreto, técnica por excelencia en la que se apoya el poder de los discursos normativos”.³⁵⁹ En cuanto a la definición de la performatividad como acto de acción ya hemos mencionado a Austin, que declara que el acto de habla performativo es algo que equivale a hacer algo. Lo que nos interesa de su discurso es que el acto performativo habrá de ser considerado según las consecuencias, sobre todo con respecto a su público en el caso de la participación.

Por tanto, podemos afirmar que en el campo de la performatividad, el acto del lenguaje es el que tiene el mayor protagonismo: “la performatividad queda genéticamente asimilada a la dimensión ilocucionaria del acto lingüístico.”³⁶⁰

Aunque lo que a nosotros nos interesa en relación al hecho artístico es la dimensión de la acción, estos puntos en relación con el lenguaje son también importantes a la hora de valorar en las obras artísticas.

La acción lingüística concibe el entorno pragmático existente en el principio de acción y sus consecuencias. Si la performatividad es una dimensión esencial del fenómeno lingüístico, se coloca en un lugar de privilegio en la construcción de nuestra subjetividad. Como Aguilar puso de manifiesto: “de esa manera, la performatividad se nos presenta como un rasgo inherente a las relaciones sociales. No hay relaciones sociales sin disputa por la identidad.”³⁶¹

³⁵⁸ Reguillo, Rossana: “Memorias, performatividad y catástrofes: Ciudad interrumpida.” Profesora-investigadora del Departamento de Estudios Socioculturales. ITESO, Guadalajara. Pág. 10.

³⁵⁹ No nos interesa hablar en este capítulo de la relación de la intertextualidad y la sexualidad sino esbozar que también existe como tal. Referencia comentada por David Córdoba García en “Identidad sexual y performatividad.” Revista Athenea Digital, 4, 87-96. 2003. Pág. 90 Referencia electrónica: <http://antalya.uba.es/athenea/num4/cordoba.pdf>

³⁶⁰ Aguilar, Hugo: La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad. Universidad Nacional de Río Cuarto. Jornadas de Investigación, Argentina. 2004. Pág.1.

³⁶¹ Ibid. Pág.7.

El factor de la identidad juega un papel fundamental en los proyectos participativos, pues son aquellos colaboradores los que participan al sentirse identificados con la propuesta. No existiendo el deseo de participación sin la existencia de una identificación con el objeto a producir. “Y como no hay otro criterio que la reflexibilidad, el discurso se vuelve verdadero por el simple hecho de haber sido producido.”³⁶²

El proceso de construcción de una obra participativa es una de las maneras de la configuración performativa. Los medios, las creencias y las instituciones del Estado se muestran como una herramienta performativa y a la vez una matriz de sentido que resignifica y dá sentido al tiempo y al espacio determinado a priori.

Por ello, estamos de acuerdo con lo que Aguilar expone “esta caída en la homogeneidad atenta contra el desarrollo autónomo de los sujetos ya que reemplaza la virtual multiplicidad de experiencias y valores posibles a desarrollar en cada individuo. Una pasividad degradada que oculta lo mejor de cada uno y usualmente desnuda lo peor de la sociedad, sus prejuicios, intereses y miserias.”³⁶³ La obra de arte público entre otras accede a conectar con diferentes especificidades, por ejemplo como es el acto performativo que también puede tener un acento de ironía y provocación con respecto al sistema.

Podemos comparar todo acto performativo como un acto ceremonial, Baudrillard lo define como el equivalente de la fatalidad: “en ella se exalta el orden definitivamente ficticio y convencional del mundo, la objetividad oculta que luce detrás de la subjetividad de las apariencias”.³⁶⁴

El acto de la performatividad llevado al arte puede tener este toque de cruel sorpresa que provoca al espectador: haciéndole ser participe de este acto-teatro, teniendo por su parte importancia la palabra participación mediante el público-espectador y su relación con la performatividad del hecho.

Con respecto a esta idea, queremos poner ahora de ejemplo la ya mencionada performance realizada por el grupo Hai Gorgai en Hamburgo, en Alemania en 1997, con el título “Ein sehr kurzes Stück für Bankdirectoren/Un pequeño juego para directores de banco”³⁶⁵; una acción ilegal a modo de recreación teatral. En la acción una chica vestida de blanco entra en un banco, espacio que los creadores denominan como “público”, y comienza a entonar estruendosamente una canción y a moverse descontroladamente hasta que la policía y miembros de seguridad arrestan a la artista.

El origen de la acción comienza en un sueño del productor Joseph Beuys el cual se encuentra besando los pies de los trabajadores de un banco, posteriormente el autor y el artista conceptual Till Nikolaus von Heiseler realizaron el borrador para esta obra.

³⁶²Ibid. Pág. 5.

³⁶³ Ibid.

³⁶⁴ Baudrillard, Jean: “La ceremonia del mundo” en “Las estrategias fatales”. Ed. Anagrama, Barcelona, 1991. Pág.179.

³⁶⁵ Véase más información en: www.formatlabor.net.

Los autores recurrieron a la performance para confrontar el arte con la realidad a modo de juego absurdo y exageración sensible. Como ellos mismos reconocieron su obra consistía en una acción experimental: “para nosotros es imposible realizar un trabajo normal de teatro, sino que nos interesa abordar las dimensiones de los problemas políticos de manera artística (...) nos interesa integrar al “público” que no se encuentra en un espacio escénico como tal y realizar la acción a modo de experimento”.³⁶⁶



367

La performance o la acción es generada por el actor, pero en el momento que el público conforma la escena, la performance cobra un matiz más amplio. Se le podría denominar como “performance participativo” donde la participación y la performatividad tienen el mismo sentido por tener la voluntad transformadora de una situación. Es por ello que la acción cambia de rumbo, que se torna en una transformación de manera natural, “todo es iniciativo en el sentido de que todo llega a través del signo necesario ineludible de su aparición, todo cambia a través del signo necesario, ineludible de su metamorfosis.”³⁶⁸

En resumen, hemos observado con respecto a la participación y a las estrategias del lenguaje artístico que pueden existir puntos de interés muy específicos para su debido estudio. Será la relación con la intertextualidad y la performatividad, las estrategias más importantes, que suponen una reacción consciente por parte del público. En este sentido, lo más interesante ha sido el intento de transformación social y política, o al menos, la provocación y el re-accionamiento del público con respecto al sistema convencional. Un intento que ha impulsado las nuevas visiones de creación del arte público y que, como hemos visto, se ha expandido y desarrollado a comienzos del nuevo milenio.

Por último, veremos que desde el punto de vista del artista público el factor político-social que encontramos en las obras suele no entenderse separadamente, sino que ambos funcionan dentro de una misma base significante.

³⁶⁶ En este texto tratan del problema del teatro y el problema de lo público; de cómo la parte de la producción se ha de compensar con la parte de la recepción en las obras. Ver la referencia electrónica en: www.formatlabor.net/blog/?p=38

³⁶⁷ Detalle video-acción „Ein sehr kurzes Stück für Bankdirectoren/ Una pequeña acción para directores de Banco“, Hamburgo, 1997.

³⁶⁸ Baudrillard, Jean: „La ceremonia del mundo“ en „Las estrategias fatales“. Ed. Anagrama, Barcelona, 1991. Pág. 181.

2.6 La importancia del público y el contexto

El contexto y el público en arte público son una sola cosa: realidad social. Esta realidad se ve determinada por la problemática de su análisis. Pero, ¿qué medios son los necesarios en el arte para abordar el contexto y su público? ¿De qué manera se lleva a cabo la materialización de algo tan inmaterial como es la idea de público y el contexto de una obra?

Álvaro de los Ángeles expone una especie de respuesta a esta difícil pregunta: “no sólo uno está interesado en los pros y contras de la creación artística, de la situación o papel del artista o de su compromiso personal ante su obra, sino que también encauza la reflexión hacia la historia del lugar, su contexto previo y su actual situación. Convierte el arte en materia multidisciplinar, acercándose más a su papel comunicador y participativo que al propiamente visual. El artista pretende un cruce de miradas y palabras con el público, de quien se espera involucración, participación y respuesta.”³⁶⁹ En otras palabras, es el público y el contexto los que materializan la obra, es decir, la obra en sí misma y los elementos de su lenguaje no son independientes del público y el contexto pues forman parte de esta totalidad deseada.

Entre otros conceptos, el concepto de público (como espectador), ³⁷⁰ como hemos mencionado, corresponde al conjunto de personas que participan en algunas similares aficiones y concurren en un determinado lugar para asistir a un espectáculo.

En nuestra opinión, nos encontramos ante el mundo como en un espectáculo que esperamos que nos sorprenda, nos encontramos como elementos pasivos y esperamos a que todo aparezca representado. Ya lo definía hace más de 40 años el teórico político Guy Debord; "todo lo que una vez fue vivido directamente hoy se ha convertido en una representación". Y definía "el momento histórico en que la mercancía completa su colonización de la vida social" cuando "la relación entre la gente es mediada por imágenes".³⁷¹

Lo encontramos día a día cuando las personas no viven la realidad humana sino digital, es decir, como creativamente se ha profetizado en la película de animación Walle, donde las personas humanas dentro de 100 años vivirán enfrente de una pantalla sin ser conscientes de las demás personas que se encuentran a su alrededor.

Sin embargo, fuera de concepciones futuristas, este concepto de público como espectador se viene dando desde la época clásica; aunque no existe una fecha de nacimiento para el teatro.

³⁶⁹ De los Angeles, Álvaro: Hacer público lo público. Un análisis sobre el discurso conceptual en la obra de Muntadas. Archivo de textos sobre arte y cultura. Referencia electrónica: www.alvarodelosangeles.org/?p=31

³⁷⁰ Diccionario Real Academia Española de la lengua española. Vigésima segunda edición: <http://buscon.rae.es>

³⁷¹ Debord, Guy: “La sociedad del espectáculo”, Ed. Anagrama, Barcelona, 1990. En su teoría situacionista expone los ideales de la Internacional Situacionista cuando nos habla sobre la posibilidad artística y política de tomar algún objeto creado por el capitalismo y el sistema político hegemónico y distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico.

En este libro sobre la Sociedad del Espectáculo, el espectáculo es la imagen invertida de la sociedad en la cual las relaciones entre mercancías han suplantado relaciones entre la gente, en quienes la identificación pasiva con el espectáculo suplanta actividad genuina. “El espectáculo no es una colección de imágenes”, Debord escribe, “en cambio, es una relación social entre la gente que es mediada por imágenes”.

La palabra procede del griego THEATRON-THEA Theo = visión, tron = sufijo que denota lugar. Así pues, significa un lugar para ver.³⁷² Los registros conocidos apuntan a los griegos como los primeros que hicieron teatro organizado, con teatros al aire libre y de muy buena acústica para que todos los asistentes pudieran escuchar las palabras. Estas estructuras las adoptaron con posterioridad los romanos.

Específicamente, y en el terreno que nos importa, ante las obras de arte el público se convierte también en espectador. Y éste es el que mira o contempla con atención un objeto y el que asiste a un espectáculo público. Jorge Ribalta en su publicación *Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos*, especifica que “el público tiene un doble sentido de totalidad social y de audiencia concreta.”³⁷³

Sin embargo, Warner ha descrito con precisión esta ambigüedad y multiplicidad de significados de la noción de público en su artículo *Públicos y contrapúblicos*. La idea central es que el público es una “forma elusiva de agrupación social que se articulan reflexivamente en torno a discursos específicos.”³⁷⁴ Es decir, como nos vienen a decir los teóricos, el problema se centraría en que este público no se encuentra educado. Parece necesaria una permanente redefinición de lo que se pretende decir con el término público. Aunque su visión interpretativa en lo que puede entenderse es interesante, pues lo interpreta como si fuera un objeto pasivo en sociedad: “en contra de la concepción homogeneizadora y abstracta del espectador propia del arte moderno y sus instituciones, el nuevo discurso de la industria cultural, que identifica público y consumo, tiende a reconocer las diferencias, aunque lo hace según criterios del marketing y da lugar a políticas culturales de signo populista. (...) Esta política cultural sigue el patrón del consumo televisivo y tiene por tanto sus mismas consecuencias: una progresiva canalización y empobrecimiento de la experiencia, en la cual la dimensión crítica emancipadora de la experiencia cultural es eliminada a favor de una falsa participación.”³⁷⁵

Así mismo, consideramos que es muy acertada la definición de Ribalta: “el público no existe como una entidad predefinida a la cual hay que atraer y manipular sino que el público se constituye de formas abiertas e imprevisibles en el propio proceso de la construcción de los discursos.”³⁷⁶

Por otro lado, creemos que olvida la consideración del nuevo concepto de significación del público, donde adquiere, por el contrario, un papel activo y constructor. Estas son las obras relacionales o de participación en las cuales el público asume al máximo una importancia significativa. Fernández Polanco resalta entorno a esta idea que “la presencia del espectador como vector de la obra es uno de los aspectos que marcan las producciones artísticas desde los años 60. Si el espectador no se aproxima a ella, la obra queda prácticamente desactivada.”³⁷⁷

³⁷² Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch*, Walter Gruyter, Berlin, New York, 1975. P. 777

³⁷³ Ribalta, Jorge: *Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos*. En la referencia electrónica: www.republicart.net

³⁴³ Warner, Michael: *Publics and Counterpublics*, Zone Book, Nueva York, 2002. Pág 2

³⁷⁵ Jorge Ribalta en *Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos* en la referencia electrónica: www.republicart.net

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ Fernández Polanco, Aurora: *Metamorfosis de lo moderno. Entorno a 1968*. En la revista *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED: Facultad de Geografía e Historia (<http://www.uned.es/fac-geog/in...>)1999. Pág. 321-339

De la misma manera, la obra de arte público obligatoriamente requiere del hilo conductor situado en su público. Como diría Oiticica, el espectador no se limita a responder a una invitación de participación, sino que, “con él inmerso dentro del proceso abierto de la obra y aportando nuevos significados, se completa el sentido de la propuesta.”³⁷⁸

El espectador algunas veces se encuentra alerta, no sólo recibe información, sino que actúa, es entonces sujeto protagonista de la acción, creador de un acontecimiento estético. Es sobre esta idea donde el artista se plantea nuevos significados para la obra. Cuando se trata de proyectos participativos, el público puede sugerir y de la misma manera interceder en la obra siendo un elemento de decisión en el método de proceder en la misma.³⁷⁹ Es más, la opinión del público sobre el espacio público hará posible una transformación en la visión de los valores sociales. Así lo entiende Parramón: “la participación de los ciudadanos en la toma de decisiones se está gestando como base de una búsqueda de una identidad en su propio campo de acción en ruptura con la tradición política, aunque con una clara voluntad de conquista de los espacios públicos”.³⁸⁰ Se potencia por parte del artista que el espectador sea protagonista, pero implica un compromiso colectivo que esto pueda convertirse cada vez más en una realidad pues no existe de manera absoluta.

En conclusión, podríamos entender que el público es un medio imprescindible para la acción artística, sobre todo en proyectos participativos como en el contexto en que se desarrolla. El contexto, como anteriormente hemos explicado, es fundamental para la explicación de las circunstancias y las condiciones que lo envuelven, siendo ambos, público y contexto no sólo parte constituyente sino ineludible del discurso estratégico en la producción artística.

³⁷⁸ Oiticica, Helio: Esquema general de la nueva objetividad. En AA.VV Heterotopías. Medio siglo sin lugar 1918-1968 . Catálogo de exposición. MNCARS, Madrid, diciembre 2000 - febrero 2001. Pág 115.

³⁷⁹ Sobre esta idea de público como elemento influyente en las obras participativas se puede consultar la entrevista realizada a la artista Seraphina Lenz en el apéndice de esta investigación.

³⁸⁰ Parramón, Ramón. Arte, Participación y espacio público. Modelos de participación en Zarza,I jornadas de innovación estratégica, 2003. Pág. 1 (Véase los datos de este autor anteriormente citados con respecto a su contribución al arte público).

SEGUNDA PARTE : *Desde los lenguajes a la creación social y cultural*

Dimensión político-social del arte público

3.1 Introducción

El arte público posee unas dimensiones políticas y sociales que le dan su razón de ser. Veremos a lo largo de este capítulo cuáles han sido los problemas que el arte público ha tenido que superar y tiene que superar. Y cómo es su situación con respecto a otros países.

En cuanto a sus razones veremos que las intenciones económico-políticas y socio-culturales constituyen un entramado interrelacional constituyendo su configuración.

A pesar de ello, serán la dimensión política y social las que prevalezcan en este tipo de arte.

3.2 El factor político-social como entidad

Será con los movimientos de la Internacional Situacionista de los años 60 cuando, al respecto de los factores políticos y sociales, se produjeron importantes avances intelectuales en lo referente a su relación en el arte. Fue en aquella época cuando los artistas comenzaron a tomar consciencia de la importancia y la repercusión de la crítica política con respecto a lo social en sus obras.

La “crítica del neocapitalismo” y la “crítica de la sociedad del espectáculo” son algunos de los asuntos que muy definitivamente marcaban sus fundamentaciones.

Influenciado por estas corrientes, el artista público europeo, desde la posmodernidad y hasta nuestros días, estableció que el factor político-social fuera la base de sus creaciones. Pero lo interesante será cómo los artistas llevarán a cabo sus obras en espacio público, de manera que estos factores sean los principales elementos en sus proyectos participativos. Estas obras han moldeado el compromiso político en el arte. Como propone Carlos Vidal en su discurso sobre la refundación del arte en busca de alternativas, “en nuestro momento histórico, político y social, donde una tensión deseosa de una refundación de la sociedad en su todo es el paso de la utopía a la alternativa”.³⁸¹ Es así que este arte “alternativo” pretende recomponer su lucha en los valores políticos y sociales.

Veamos con más detenimiento aquellos factores que son necesarios para la realización de las obras, y en concreto aquellos que atañen a los sectores político y social.

En cuanto a administración y regulación se refiere, como ya anunciamos al principio de esta investigación, en el capítulo de aproximación al término de arte público, no existe en el Estado español un encuadre legislativo que soporte específicamente estos proyectos.

³⁸¹ Vidal, Carlos: *Qué es refundar el compromiso político en arte?*. Capítulo publicado en el catálogo “*Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*” editado por David Pérez para la Colección Arte, Estética y Pensamiento. Consejería Cultura, Valencia, 1997. Pág. 145.

Si los comparamos por ejemplo con los modelos norteamericanos, los cuales poseen más de tres décadas de experiencia en este sector. La relación del Estado con la cultura se realiza desde el punto de vista económico, mientras que en España se trata de un bien social. Esto tiene como inconveniente el encontrarse irregularizado y descentralizado. Lo que marca las diferencias es entender este tipo de arte como industria, o bien entenderlo como un bien cultural.

Un “criterio económico frente a un criterio de política social”.³⁸² Aunque no debería entenderse como un extremo o como el otro, sino un punto medio entre los dos.

Según Esther Pizarro³⁸³, si tomamos EEUU como un modelo eficaz y de actuación administrativa más que social, existirían una serie de pasos a tener en cuenta en el proceso de ejecución de una obra de arte público:

1.- Presupuesto: lo que se utiliza para costear el diseño artístico. Los honorarios artísticos y gastos de materiales y construcción, costes legales directamente derivados del proyecto, gastos de viaje para que el artista elegido visite el lugar, búsqueda de información para desarrollar el proyecto, fabricación, transporte, e instalación de la obra artística.

Existen también una serie de costes secundarios o derivados indirectamente del trabajo artístico que se contemplan en este presupuesto: mobiliario urbano, fuentes, juegos de niños, jardinería, y servicios de mantenimiento. El promotor debe proporcionar al artista elegido un adecuado asesoramiento técnico si éste lo necesitase.

2.- Selección artística: existen básicamente tres métodos de selección del artista; el concurso abierto, concurso cerrado y la selección directa.

Los proyectos deben:

1.-Ser resultado del compromiso del artista en el desarrollo del concepto propuesto.

2.-Ser reflejo de la misión de la agencia de revitalizar barrios y municipios.

3.-Dar respuesta al objetivo de la agencia de compromiso con la diversidad cultural y la colaboración de artistas locales y regionales.

4.-Poseer accesibilidad pública y tener conciencia de la necesidad de crear espacios habitables que hagan de un barrio un lugar único.

5.-Reflejar la historia del lugar y de la ciudad donde serán ubicados.

6.-Comprometer a los ciudadanos de la comunidad en todo el proceso artístico, lo cual se traduce en un mejor entendimiento y respeto hacia la obra resultante.

7.- El proyecto elegido no debe estar sujeto a ninguna limitación de tamaño o materiales, ni depender de la complejidad de su ejecución; pudiendo incluir elementos o rasgos que lo enriquezcan para un buen resultado final.

³⁸² Ideas tomadas de la conversación de Jorge Ribalta con Alfredo Jaar. Barcelona, 20 de Abril de 1997 por Jorge Ribalta: Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo. Ediciones Universidad de Salamanca. Unión de asociaciones de artistas visuales. Salamanca, 1998. Pág. 38-39.

³⁸³ Esther Pizarro en Administración y regulación del arte público: agencias (el modelo estadounidense). Pág. 41-45. Revista Címal n° 54 Arte Público, 2001.

8.- El conjunto puede poseer luz, sonido, cualidades táctiles u otros elementos sensoriales, así como, ubicarse en cualquier localización pública dentro de la zona a construir, incluyendo aceras, caminos, medianas, jardines, parques, y plazas.

9.- Contratación. Todos los acuerdos económicos con el artista elegido son negociados por escrito con el promotor. Las copias de estos contratos deben ser remitidas a la agencia para su revisión.

10.- Propiedad. Cualquier trabajo artístico resultante de un porcentaje para el arte con el asesoramiento y participación de una agencia de arte público, es propiedad del promotor o entidad financiadora.

11.- Mantenimiento. Así mismo, el promotor tiene la obligación de mantener cualquier componente de arte público ubicado en su propiedad. Ni él, ni sus sucesores pueden destruir, retirar, reubicar, cambiar, alterar, o modificar ningún aspecto de la obra sin el consentimiento expreso de la agencia.

Según Alfredo Jaar, cuya idea compartimos, se debe crear un proyecto mixto en España: una política cultural a la europea, con objetivos claros de apoyo y desarrollo cultural fuera del mercado (buscando financiación en fuentes diversas).

No obstante, incluyendo necesariamente cambios estructurales en la economía, para que se le otorguen de ciertas ventajas a aquellas personas o entidades, que quieran apoyar el ámbito cultural y beneficien a nuestras ciudades y a sus ciudadanos.

En cambio, para Jorge Luis Marzo, no existe un modelo español para este tipo de administración, existiendo una "confusión entre lo privado y lo público."³⁸⁴ Aunque con los programas Idensitat y Madrid abierto, hemos comprobado que van existiendo excepciones. En conclusión, las estructuras políticas y legales configuradas tienen un carácter complejo y atañen a proyectos donde los intereses institucionales son los prioritarios. El artista visual se encuentra por este camino barreras sólidas difíciles de atravesar. Esta investigación pretende aportar desde una visión general a otra visión concreta los conocimientos para reflexionar lo establecido.

Razones económico-políticas y socio-culturales

Desde el punto de vista del plano de su significación el arte público tiene una clara vocación política y sociocultural que le da su sentido y razón de ser.

Hemos observado que ya desde los orígenes clásicos el arte público tiene una procedencia fuertemente política.

En períodos clásicos ha servido, y aún sigue usándose, en casos de propaganda y beneficio para el partido político que dirige el espacio urbano legalmente. De mejor o peor manera, tanto en España como en Alemania existe el acuerdo a nivel municipal y estatal de destinar del 1 al 2% del presupuesto de obras públicas financiadas con fondos municipales para proyectos culturales o artísticos. Es aquí dónde se encuentra un principio ideal e irrealizable, pues no todas las obras financiadas en espacio urbano favorecen a su vez al entorno cultural.

³⁸⁴ Conversación entre Jorge Ribalta y Jorge Luis Marzo en Jorge Ribalta: Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo. Ediciones Universidad de Salamanca. Unión de asociaciones de artistas visuales. Salamanca. 1998. Pág. 40-43.

Las razones económicas, políticas, sociales y culturales, se relacionan entre ellas, no existiendo una sin la otra cuando atendemos a su efecto en el lenguaje del arte público. El artista "público", por tanto, cuando asume realizar su obra por medio de la Administración, beneficiará con su acción a la "cultura" del área. En consecuencia, él mismo se aprovechará de las condiciones que ello le permite para la realización de una pieza de estas características. En definitiva, es un interés común.

En cambio, el artista público puede recurrir a realizar la obra sin medios legales, donde la crítica y la denuncia son los prioritarios. Estas obras, que excepcionalmente se crean fuera del ámbito de la legalidad, mueven a los artistas a actuar de un modo más reivindicativo como observamos al principio de esta investigación.

Como hemos visto, en los artistas más "activistas", la sociedad es el punto de inflexión dominante en las obras de arte público, dónde, a su vez, pueden tener de nuevo una repercusión "política". Analicemos por tanto las intenciones derivadas de esta reflexión por medio del siguiente gráfico:

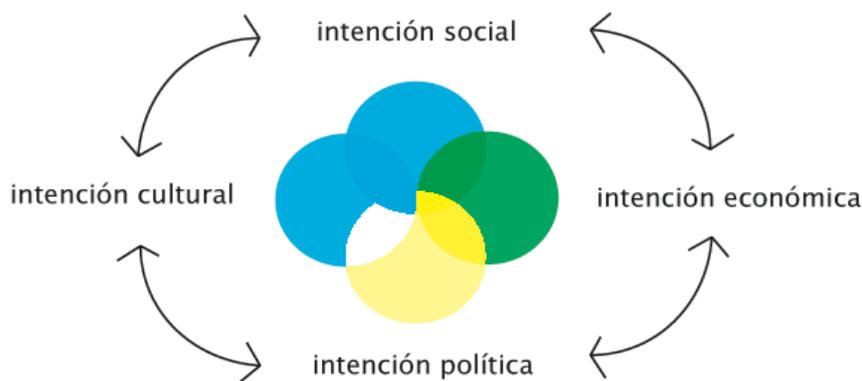


Fig. 1

En la lectura de este diagrama podemos observar que el cúmulo de intenciones se solapan, son causa y consecuencia, una de la otra. Dependiendo del interés del artista los globos de intención se agrandarían más o menos, según su validación. Veamos, por tanto, a lo que equivaldría cada uno.

-Intención social

La idea de socialización en el arte es un concepto muy asentado, como hemos visto a lo largo de la investigación. Para entender la pervivencia y radicalización de esta tendencia es conveniente mencionar algunas de las razones que llevan al arte a esta conducta. Y una de las más importantes, es que se rescata la corriente que intenta vincular el arte y con la vida. Como ya hemos comentado en el capítulo 2.3.2, "el arte contextual tiene un aspecto de reciprocidad entre el Arte y la Vida."

El activismo sociopolítico de finales del siglo pasado, se acoge a momentos históricos como el de las vanguardias, con el objeto de reconsiderar y retomar discursos críticos no circunscritos al ámbito de lo estrictamente estético. Así pues, nos tendríamos que remitir a Italia y al arte povera que tiene connotaciones políticas, y en Alemania a Joseph Beuys, uno de los padres del arte vinculado a la política y la sociedad. En definitiva, es la dimensión social del arte, lo que le hace ser su fin y medio de existencia, más específicamente y fundamentalmente en los proyectos de arte público.

-Intención cultural

“Cada sociedad es un producto del medio cultural”³⁸⁵. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos decisiones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones y busca incansablemente nuevas significaciones. En fin, crea obras que lo trascienden y lo enriquecen intelectualmente. Como hemos visto, el arte público ocupa diferentes niveles de trabajo cultural con el entorno: desde la intención de embellecer el lugar (lo cual se encuentra en el pasado pero no deja de producirse) hasta la intención crítica y política de actuación con los ciudadanos.

Hablar de “intención cultural”³⁸⁶, propiamente dicha, es cuando el arte, y específicamente el arte público, entra en contacto directo con los dispositivos que constituyen la cultura del hombre y su contexto. Es cuando la obra y su intención cultural cobra una significación autónoma de producción y crítica político-social.

-Intención política

Según Pérez Tort, toda “acción humana es política y por tanto también el arte que es humano y es acción.”³⁸⁷ Como hemos visto, existe una intencionalidad política por parte de la Administración para la creación de obras. Pero también el artista público trabaja fundamentalmente con contenidos políticos realizando él mismo su propia concepción “micropolítica”. Los debates sobre la posición del arte y su relación con la política provocan un entramado amplio de prácticas culturales y, en concreto, contribuyen a una redefinición del arte público.

³⁸⁵ Diccionario enciclopédico Salvat Universal. Tomo 8. Salvat Editores. Barcelona, 1976. Pág 226.

³⁸⁶ La cultura forma todo lo que implica transformación y seguir un modelo de vida. Los elementos que la constituyen se dividen en:

A) Concretos o materiales: fiestas, alimentos, ropa (moda), arte plasmado, construcciones arquitectónicas, instrumentos de trabajo (herramientas).

B) Simbólicos o espirituales: creencias (filosofía, espiritualidad/religión), valores (criterio de juicio moral (ética), actos humanitarios), normas y sanciones (jurídicas, morales, convencionalismos sociales), organización social y sistemas políticos, símbolos (representaciones de creencias y valores, arte (apreciación), lenguaje (un sistema de comunicación simbólica) y tecnología y ciencia. Referencia electrónica tomada en <http://www.sociologia.cl/index.php?title=Cultura>

³⁸⁷ “Hay grandes obras que lograron perforar la coyuntura de la circunstancia en la que fueron creadas, la particularidad de un tiempo o un lugar. toda acción humana es política y por lo tanto también el arte, que es humano y es acción. De forma más o menos evidente, toda obra está preñada de la psicología del artista, del sello de su hora, de las circunstancias subjetivas u objetivas en las que se creó. Ninguna obra de arte es “inocente” o está al margen de la sociedad en cuyo seno vio la luz. lleva consigo un discurso, más o menos claro o legible, que nos habla del artista, su tiempo, geografía y las instancias que le tocó vivir. Con más o menos genialidad el artista al pintar su alma pinta su aldea”. Susana Pérez Tort, Crítica de arte 24-oct-2004, en el artículo Arte y Política. ¿dónde cruzar el umbral?, Revista electrónica: www.rosiarte.com.a

Según Úbeda Fernández, “los artistas se acercan cada vez más a movimientos sociales contestatarios que se preocupan por los derechos sociales de los sin techo, inmigrantes y otras minorías. Se encuentran preocupados por las consecuencias sociales, económicas y ecológicas de la globalización.”³⁸⁸

Es decir, los temas políticos que más preocupan a los artistas están relacionados a su vez con los temas sociales y de vínculo cultural con respecto a su medio.

En definitiva, este factor político es el que condiciona fuertemente la realización de las obras en espacio público, existiendo variedad de temas y de motivos para la actuación. Una condición básica requerida será, como veremos, la económica.

-Intención económica:

En el Estado español, como hemos comentado con anterioridad, la Ley de Patrimonio Histórico³⁸⁹ del Ministerio de Cultura establece la obligación de destinar en los contratos de obras públicas una partida de al menos el 1%.

El 1% Cultural se genera reservando:

- Los fondos aportados por el Estado en presupuestos de cada obra pública financiada total o parcialmente por el Estado.

- Los presupuestos de obras públicas construidas y explotadas por particulares en virtud de concesión administrativa y sin la participación financiera del Estado.

Curiosamente se observa que ese 1% se prioriza de manera muy sólida, existiendo una serie de requisitos muy específicos.³⁹⁰

Las actuaciones que cumplen la finalidad del 1% Cultural son:

- Trabajos de conservación, restauración, rehabilitación y consolidación, incluyendo la elaboración de proyectos técnicos.

- Enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español (adquisición de bienes culturales, exposiciones, publicaciones).

- Fomento de la creatividad artística y, en concreto, adquisición de obras de autores vivos o encargos a éstos.

Existen algunas excepciones:

- Las construcciones u obras de nueva planta, aunque sean para actividades culturales.

- Edificios que alberguen museos, archivos o bibliotecas públicas que por criterio de la ley son considerados Bienes de Interés Cultural.

- Que el inmueble esté declarado Bien de Interés Cultural o categorías asimilables de las Comunidades Autónomas. También se podrá solicitar para bienes que tengan iniciados el expediente de declaración.

- Que el inmueble sea de titularidad pública.

³⁸⁸ Úbeda Fernández, M. Helena: Intertextualidad. Implicación del marco social, político y económico, soporte de la obra de arte publicado en la tesis doctoral “La mirada desbordada...”, pág. 611-635.

³⁸⁹ Referencia electrónica en <http://www.mcu.es/patrimonio/CE/UnoCult/Definicion.html>

³⁹⁰ Referencia electrónica en <http://www.mcu.es/patrimonio/CE/UnoCult/PlazosRequisitos.html>

Excepciones para invertir en edificios históricos privados:

-Cuando aun tratándose de una propiedad privada, ésta sea cedida a una administración pública para su uso público, debidamente inscrito en el correspondiente registro y por un plazo mínimo de 50 años.

-Las inversiones que se realicen en bienes incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial (Unesco).

-Que exista un programa o línea de actuación que se corresponda con un Plan Nacional marcado desde el Ministerio de Cultura, y que permita invertir en edificios de titularidad privada: Plan de Catedrales, Plan de Monasterios, Abadías y Conventos.

-Presentar un proyecto de ejecución de la actuación, salvo en el caso de que se solicite ayuda para financiar la redacción de dicho proyecto.

A su vez, cada Comunidad autónoma, provincia y municipalidad posee su propia legislación para la atribución y convocatoria de proyectos.

En esta investigación, no se pretende describir en qué consisten los proyectos pero sí resaltar como ejemplo, la problemática económica y de especulación que existe a nivel general, como ocurrió en Vitoria.³⁹¹

Un acuerdo municipal del año 99 destinó el 2% del presupuesto de obras públicas financiadas con fondos municipales para la realización de obra artística. Pero ese asunto supuso un “gran eco mediático.”³⁹²

Según fuentes consultadas el presupuesto con el que se contaba era de más de seis millones de euros, el cual no se sabía cómo gastar. La paradoja es que existe intencionalidad y legalidad artística para ello pero no se llega a un acuerdo político para el empleo de dicho capital. Esto nos lleva a comprender que ejemplos como éste quieren llamar la atención sobre el enorme daño causado a la credibilidad del arte y su actuación en la ciudad.

Es decir, existe la ayuda económica pero no existe la habilidad para emplearlo. No sería de extrañar que un ciudadano acabe malhumorado con el arte cuando ojea los periódicos y observa los mecanismos mediante los cuales la política no actúa por el bien de la ciudadanía. En este caso en lo que al arte se refiere fue comentado: “este plan disparatado y falto de toda adecuación a la realidad cultural es enemistar a la ciudad con el arte y los artistas.”³⁹³ O más peligroso aún, desanimar a los artistas que poseen un buen potencial artístico a que no participen en espacio urbano debido a este tipo de condicionamientos absurdos de inadecuada gestión económica y política. No solamente habrá que clarificar los errores sino intentar crear los medios para que las producciones del proceso artístico sean efectivas. Una buena gestión en manos de los expertos es la clave para la calidad de los resultados. Con respecto a la gestión económica, los artistas han de saber elaborar el presupuesto para su obra, incluyendo su propio honorario como trabajo.

³⁹¹ Por Mr. Xtraño, 17 Enero, 2006, Entrada archivada en: Mr. Xtraño, 2% Gasteiz referencia en artículo en www.politikak.org

³⁹² Esta noticia fue muy difundida, puesto que la cantidad económica era de valor considerable. Ver referencia electrónica en www.amarica.info

³⁹³ Por Mr. Xtraño, 17 Enero, 2006, entrada archivada en: Mr. Xtraño, 2% Gasteiz referencia en artículo en www.politikak.org

Por último, aunque han sido esbozadas las intenciones en general dentro de lo que sería la obra de arte público, sería necesario especificar sus dimensiones de manera más concreta en torno a aquellos factores que la hacen ser comprometida y crítica con el mundo, es decir, su dimensión política y social como entidades prioritarias.

3.2.1 Dimensión política

Los proyectos de arte público, en general, atienden esencialmente a la dimensión política del espacio urbano. El espacio no se debería entender como el espacio político griego, donde el espacio público era politizado; el espacio público hoy es totalmente distinto, sobre todo cuando a arte se refiere.

Casimiro Palacios comenta que la “decisión política de todo autor aparece en el momento en que resuelve pragmáticamente ciertos interrogantes con respecto al arte, como cuál es el rol sociopolítico del mismo y para quién y qué producir “. ³⁹⁴

La respuesta a este interrogante se puede encontrar en el mismo público. Según Felix Duque, hablando de arte y público comenta: “esos dos elementos configuran respectivamente la forma (vertical) y la materia (horizontal) del espacio político.” ³⁹⁵ Es este mismo autor el que sostiene que la técnica está unida completamente a la política y el arte está unido a la técnica por tanto el arte y la política son una misma cosa, “si el espacio es producto de la Técnica, ello se debe a que ésta es, ya de siempre, eminentemente política.” ³⁹⁶

De hecho es a esta unión a la que se le debe poder atribuir un sentido al espacio, como añade Palacios que “lógicamente, esto se evidencia en el hecho de que cualquier problemática sociopolítica incrementa la efectividad de su mensaje en el espacio público.” ³⁹⁷

Por lo tanto, lo que nos vienen a decir ambos autores, es que el sentido del espacio público está completo con las actuaciones matéricas y técnicas de las problemáticas políticas. La integración con la sociedad y la participación le dan el verdadero sentido a tales relaciones, por lo que también se comentó que “las producciones artísticas que se desarrollan en el espacio público le proporcionan al mismo la posibilidad de convertirse en espacio creativo de debate y participación abierto a la colectividad. Paralelamente, el ambiente urbano le brinda a los productos estéticos de carácter político un plus de efectividad en la transmisión y recepción del mensaje, en comparación con lo que ocurre en los circuitos cerrados de difusión artística.” ³⁹⁸

³⁹⁴ Bernaba, Pablo Nicolás: Micropolíticas estético - artísticas en Rosario: Arte en la Kalle, Rosario, 2002, pp. 21 (archivo de Bernaba). Referencia tomada en Internet: Autor Casimiro Palacios, 15 agosto 2005: <http://popnox.blogspot.com/2005/08/arte-urbano-como-praxis-socio-politica.html>.

³⁹⁵ Duque, Felix: Arte público y espacio político. Ed. Akal, Madrid, 2001. Pág. 38.

³⁹⁶ Ibid. Pág. 20

³⁹⁷ Ibid. Pág. 35

³⁹⁸ Ibid. Pág. 38

Es decir, que a la misma vez este carácter participativo, hacen que sea la obra atractiva desde el momento primero en su proceso de creación.

Pero la relación del arte y la política puede implicar a las Instituciones públicas (Museos, Centros de arte, Universidades, etc), para ser respaldadas no sólo políticamente de manera legítima sino económicamente para su financiación.³⁹⁹

Sin embargo, en contra de una sumisa dependencia política, se encuentran proyectos como Desacuerdos,⁴⁰⁰ que quieren poner de relevancia el querer salir de este sistema condicionado de políticas culturales. A este tipo de artistas y colectivos ⁴⁰¹ a los que me refiero con su manera de actuar critican artísticamente el sistema establecido, pero al no existir una plataforma política o financiera que los apoye acaban por ser parte de ellos, utilizando sus estrategias de actuación.

3.2.2 Dimensión social

La dimensión social abarca uno de los aspectos más importantes del arte público a finales del s.XX y comienzos del s. XXI. Como va dicho a lo largo de este trabajo los artistas por medio de sus estrategias han tomado la sociedad para actuar. Cuando la artista norteamericana Christine Hill crea su obra Volksboutique/La Boutique del pueblo en Berlín, en un principio sustituía el trabajo de un artista normal en su estudio por la dinámica de crear un lugar participativo y de intercambio con el público.

En consecuencia, la dimensión social se convierte en el cuerpo de la obra de arte.⁴⁰² Las personas que participaron eran los propios objetos del arte. Como expresa Janett Wolf, en algunos casos resulta muy obvio que la producción de arte es un asunto de colaboración. Y es igualmente obvio pensar que las condiciones que rodean a la producción, distribución y recepción de la obra son concebibles sólo gracias a las relaciones sociales que así la hacen posible.

El tema de la producción social del arte es algo muy amplio, que nos ha interesado delimitar por medio de la selección de aquellas obras que tratan en su lenguaje participativo de la cooperación e intervención del público. Son las que hemos enunciado como obras de dimensión social directa.

³⁹⁹ Existen multitud de ejemplos al respecto, en concreto la Muestra Internacional de Arte Efímero realizada en Granada “Spora. Tradición y Modernidad”. Para más información consúltese la página: www.sporaarteefero.com.

⁴⁰⁰ Más información consultar: www.desacuerdos.org

⁴⁰¹ Hemos venido estudiando ejemplos como las obras del colectivo “El Perro” que en un principio pretendían hacer un arte público independiente pero también han terminado aceptando las condiciones de la Administración como es el caso de su actuación para el Ayuntamiento de Alcobendas.

⁴⁰² Véase en el apéndice la entrevista realizada a la artista en la inauguración de su exposición en la Galería Ifa de Berlín el día 1 de Noviembre del 2007. En la entrevista personal de la autora a la artista se trató el tema de la participación en su obra. En la exposición “Volksboutique oficial template” se pudo observar la colección de las tarjetas-perfil de las personas que participaron en el proyecto. En cada una de ellas, se les preguntó por sus datos personales, altura, peso, ocupación y entretenimientos. Fue tomada una fotografía sobre ellos, y se le pidió que escribieran algo sobre ellos mismos. La obra en general resulta muy curiosa al poder indagar en la descripción del mismo público. A su vez en la exposición se podía participar de la misma manera, donde el público asistente podía hacerse la foto junto a la anotación de sus datos.

En este sentido, las obras de arte público tienen la importancia de abrir debates en espacios públicos compartiendo la fuerza del poder de actuación en la ciudad donde la economía neoliberal no tiene un deber democrático ni socializador.⁴⁰³

Sin embargo, nos damos cuenta que el factor político-social no puede explicarse separadamente. Hay que hablar de la diferencia entre el arte público urbano y arte público social. El primero atiende al arte público que trata de la planificación urbana, arte que se interesa por la topografía de un sitio físico concreto. Aquí entran en juego los espacios públicos de la ciudad con sus cualidades y sus aspectos funcionales urbanos, y cómo por medio de las intervenciones artísticas estos factores se pueden ver transformados.

En cambio, el segundo tipo, se da cuando la obra independientemente del lugar está gestada por la participación de la sociedad. Como en la obra de Christine Hill; la participación de los miembros de un colectivo son los que dan lugar a la obra.

Pero ¿se encuentran estos factores siempre radicalmente diferenciados? Podríamos contestar sencillamente que no, pues existen obras, como por ejemplo, Parq Fiction en Hamburgo, que se pueden considerar como arte público urbano y social, ya que tienen en cuenta la transformación física del lugar y a su público, donde la obra, a su vez, está constituida mediante la participación de la ciudadanía. Para el análisis del aspecto social, político, físico, y económico de las obras de arte público deberíamos de partir de un análisis individualizado de las mismas. Las obras habrían de ser analizadas singularmente. Y con respecto a su importancia en el espacio público, las obras de arte público deberían de luchar contra el gran gigante que domina hoy en día en nuestras ciudades: la publicidad. Los dos grandes invasores del espacio público como son el arte y publicidad se diferencian en que el artista trata los problemas de trascendencia político-social. En cambio, la publicidad aunque compite en dimensión y repetición, sólo puede recurrir al hecho impreso de la imagen. Por ello el artista tiene como misión buscar el tema, por el que llegará a sobresalir entre el cúmulo de estímulos que rodean al transeúnte en la ciudad.

La obra y su contenido ha de tener un valor apreciable en cuanto a su consistencia estética, pues si pasara inadvertida, fracasaría en su intención.⁴⁰⁴ Las dimensiones política y social, en las obras de arte público han cambiado hasta el punto de que el énfasis se le otorga a la experiencia, al proceso y al efímero entendimiento del discurso artístico en lo humano. En conclusión, el trabajo de lo público tiene mucho sentido en un momento en el que imperan las prisas y las nuevas tecnologías crecen a gran velocidad. El arte público tiene una singular importancia ahora, cuando tenemos la impresión de que las ciudades están bajo control. Aunque existan obras humanas, como diría Sassen, “que pueden producir narraciones y pueden hacer legible lo local pero que aún se encuentran en silencio”.⁴⁰⁵

“Por ello, el arte público puede y debe tomar parte, en dar importancia a los individuos en el espacio público, en darles movimiento y la posibilidad de compartir los debates sobre temas públicos, igualmente en la creación de una sociedad democrática”. Así lo expone Martina Reiter en su artículo “Was Kunst im öffentlichen Raum kann/ Qué es lo que puede hacer el arte público” expuesto en el Symposium Okkupation realizado en Berlín en el año 2004. En el catálogo del mismo: pág. 26.

⁴⁰⁴ Aunque existen acciones que pasan inadvertidas se ha de dejar constancia de las mismas documentalmente para la legitimidad del propio archivo del artista. El artista Christian Hasucha realiza algunas acciones que no son publicadas en el momento de la realización pero si documentadas para su propio archivo documental. Ejemplos de ello, sus obras “Mister individual goes” (Berlín, 1987) o Trasba (Berlín, 2001). Consultar la referencia electrónica: www.hasucha.de

⁴⁰⁵ Sassen, Saskia: “Making public interventions in today’s massive cities”. The London Consortium Static. Issue 04. November 2006. Referencia electrónica: www.londonconsortium.com

4

Algunas discusiones y cuestionamientos acerca del lenguaje del arte público

4.1 de la moral-estética

Sin entrar en una profunda conceptualización etimológica, la discusión en el arte público en ambos países se fundamenta por igual en la calidad y el sentido moral de la creación artística. El término "estética" fue acuñado por Baumgarten en 1752. Designa una nueva palabra para una nueva disciplina, el estudio filosófico y científico del arte y de lo bello.⁴⁰⁶ En este sentido, la creación de obras de arte público han transformado el ideal de belleza estética en un nuevo paradigma. Y ello consiste en la representación de la belleza mediante su enfoque moral y pragmático. Es decir, la obra de arte público estéticamente bella, o al menos aceptada, es la que atiende a un factor de carácter moral.

Si, entendemos por moral, al conjunto de creencias y normas de una persona o grupo social determinado, podemos decir que en el lenguaje del arte público no sólo existe una diferenciación cultural entre países y personas, sino que existen diferentes puntos a tener en cuenta para discutir lo que sería la dimensión moral-estética en arte público.

Concretamente, hablamos del concepto de autoría, la controversia antro-po-estética y la amplitud de fronteras con el pluralismo global. En torno al concepto de autoría, nos encontramos con el problema de que en los proyectos participativos no está clara la limitación artista-público. Esto crea, consiguientemente, un constante cuestionamiento por parte del público y los artistas acerca de quién es el autor y cuál es el artista en el organismo participativo ¿Se ha instrumentalizado al público para realizar la obra? En un principio y como Parreño enuncia, "en el arte comunitario resulta muy difícil deslindar no ya quién es el autor, sino cuál es la obra de arte."⁴⁰⁷ Por tanto, el arte público erigido como un arte dirigido a la comunidad pretende ser un modelo de la democracia a través de la colaboración. Sin embargo, esta corriente de revitalización del entorno se incentiva con la profusa idea de la autonomía.

Como se declaró a partir de la Internacional Situacionista:

"nuestra primera tarea es capacitar a la gente para que deje de identificarse con su entorno y con las pautas de comportamiento establecidas".⁴⁰⁸ Es decir los individuos autónomos pueden pasar del pensar a la acción y tomar decisiones por sí mismos y de la misma manera participar en las obras artísticas. En esta discusión sobre la estética y moral en el arte público, el artista y el público son autores en su propio campo de trabajo.

⁴⁰⁶ Soriau, Etienne: Diccionario Akal de Estética. Ed. Akal. Madrid 1998. Pág. 535.

⁴⁰⁷ Parreño, Jose Maria: „un arte descontento. Arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo“. Cendeac, Murcia, 2006. Pág. 66. El autor alude a que „cuando cientos de vecinos aportan sus fotos personales (alrededor de 80.000) para la construcción de The Tell, una gigantesca valla que bloquea la entrada a un valle amenazado por el desarrollo turístico, acaso lo artístico haya sido concienciar y movilizar a cientos de personas que ahora creen en el valor de sus iniciativas, que acaso ahora se consideran artistas ellas mismas“.

⁴⁰⁸ Ibid. Pág. 67.

El arte público, en cuanto a su lenguaje, puede ser objeto de controversia antropo-estética como parte significativa dentro de sus aspiraciones.

Así se genera el diálogo acerca de los intereses que en ella cohabitan, es decir, cuando antropológicamente las obras adquieren diferentes puntos de vista. Como hemos visto, la dimensión estética, entendida como aquello que cuestiona el valor de la belleza, pasa a un segundo nivel en arte público. Pues el primer lugar lo ocupan las ideas que humanizan o que permiten desarrollar o exponer las problemáticas sociales. El lenguaje estético que se discute hoy en día es el lenguaje de las ideas. Pero naturalmente, la idea de belleza se encuentra unida a la calidad expresada materialmente. Una obra de arte público se la considera estéticamente aceptable cuando materialmente o por medio de la acción, está bien hecha. Sin embargo, las ideas morales de una comunidad no son universales, y ello significa que en las obras de arte público existen diferentes creencias, al igual que existe una gran variedad de personas implicadas.

Como se ha expuesto, “el arte abarca un componente social que crea el origen de la actividad humana.”⁴⁰⁹ Este componente social es el generador de una crisis en la calidad estética de las imágenes.

Todo ello significa que tanto estéticamente como moralmente las obras sean discutidas. En un último lugar, la apertura de las fronteras, donde el pluralismo global cobra una especial importancia en la última década, es un tema no menos importante en torno a los debates estéticos y morales.

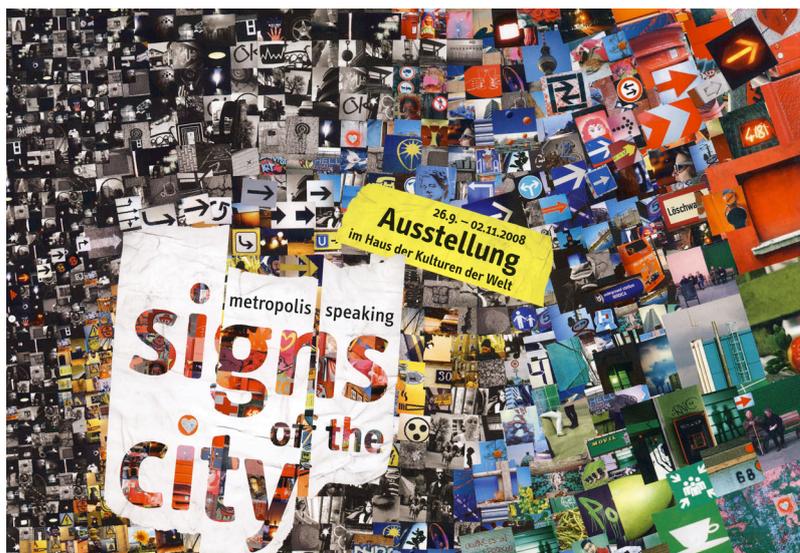
Hoy en día no se visitan las exposiciones para admirar la obra sino para conocer ideas y conocer los hechos inteligentemente llevados a cabo. Está claro que la dimensión estética ha de tener un mínimo de calidad expresada materialmente, pero la eficacia se encuentra en el juicio de valor. El lugar para mostrar arte público, por tanto, no es un Museo, pues pierde su contexto y su sentido, hay que visitar las obras in-situ.⁴¹⁰ Donde están realizadas en espacio público. Por supuesto, existe la ventaja del arte en la Web, y con él la difusión de las obras aligera el proceso de intercambio. Con Internet las fronteras se han disuelto hasta el punto de convertir los trabajos en una pluralidad global, tanto física como psíquica.

Un ejemplo dentro de lo que sería este tipo de obras lo podemos encontrar en el proyecto “Signs of the city/signos de la ciudad” desarrollado en el año 2008, iniciado y dirigido por el director artístico Stephan Horn, director de la Organización Urban Dialogues/Diálogos urbanos ⁴¹¹. En el proyecto cuatro ciudades europeas se relacionan entre sí con el fin de captar el punto de vista de los jóvenes en las ciudades de Berlín, Londres, Barcelona y Sofía. Un total de 30 artistas repartidos por las ciudades tuvieron como tarea la realización de talleres fotográficos donde se emprendía la compilación del material y la construcción de una especie de archivo global de las ciudades. En una base de datos central en la web se colgaron los archivos; allí, los participantes podían exhibir sus obras, es decir, sus signos o puntos de vista de la ciudad donde vivían.

⁴⁰⁹ Schawelka, Karl: “Farbe.Warum wir sehen, wie wir sie sehen“. Verlag der Bauhaus-Universität Weimar. 2007. Pág. 258

⁴¹⁰ “in situ“, en el lugar, en su lugar correspondiente.

⁴¹¹ Para más información consulte la siguientes referencias electrónicas: www.hkw.de, www.urbandialogues.de, www.citipix.net.



412

La parte estética de la obra se encuentra sumida ante la global⁴¹³ estratagema de conexiones entre los participantes. Una de las caracterizaciones más complejas del postmodernismo es el pluralismo que determina la producción colectiva, podríamos decir que nos encontramos en una era muy avanzada de la postmodernidad, pero con tintes moralizantes independientes.

Como Krüskemper dice: “las personas que juzgan la solución detrás de los proyectos, buscan que las obras tengan un compromiso.”⁴¹⁴ Este compromiso es moral y en este debate es donde los artistas juegan el papel de catalizador o mediador entre el compromiso social, personal y/o estético.

El crítico de arte Kuspit atribuye este fenómeno en el mundo del arte contemporáneo a aquello que “rompe los límites entre el arte figurativo y la vida cotidiana.”⁴¹⁵ Es decir, el proyecto de arte público es la realización de un arte que rompe las fronteras tanto de lo estético como de lo moral y de lo legítimamente establecido.

A partir de este momento, podríamos analizar la situación de un arte que toma en consideración la problemática de la globalización, pero que la utiliza como medio que soporta la ejecución de la misma, es decir, gracias a la colaboración de artistas internacionales o proyectos, como vimos en capítulos anteriores que llamaban a la colaboración de todos los artistas a nivel mundial.

Sin embargo, existen otros proyectos, que critican los fenómenos de la globalización, por ejemplo, los abusos laborales y la explotación en el mercado, sobre todo con respecto a los países subdesarrollados.

⁴¹² Fotografía documental de la exposición del proyecto.

⁴¹³ Es esta idea de lo global que nos pone en relación con el siguiente capítulo sobre la discusión de la globalización en el arte público. En este ejemplo la globalización sirve de instrumento para llevar a cabo todas las obras, que tienen en su base a internet.

⁴¹⁴ Krüskemper, Stefan y Pisani, Patricia: “Kunst als Kompromiss“ publicado en la revista “Stadtkunst“ número 55. Informationsdienst des Kulturwerks des bbk. Berlín. 2008. Pág. 25.

⁴¹⁵ Guash, Ana María: “La crítica dialogada“. Cendeac, Murcia. 2007. Pág. 128. En esta obra la autora recopila diferentes diálogos y pensamientos de críticos de arte entre ellos el mencionado Donald Kuspit.

Artistas como Serafina Lenz, han trabajado con esta temática y como ella ha declarado en una entrevista personal, es fundamental abordar estos temas “pues en el espacio público se interrelacionan los problemas locales con los conflictos globales, como vemos que ahora está ocurriendo con la crisis financiera”.⁴¹⁶

Es decir, la apertura de las fronteras supone que el pluralismo global se extienda y debido a ello se vean cada vez más extendidos los problemas y discusiones de manera internacional.

En conclusión, la discusión moral- estética en arte público no es un tema al que se dé en un solo nivel sino que hay que observar varios factores que a su vez están implicados. Algunos de ellos los hemos esbozado, como por ejemplo el último de ellos, la globalización, fenómeno que forma parte de las discusiones en el lenguaje del arte público.

⁴¹⁶ Declaración realizada en una entrevista personal realizada a la artista.

4.2 de la influencia de la globalización

Globalización es un fenómeno que a partir de la década de los 90 se ha convertido en un tema indispensable para focalizar una nueva fase histórica. Ulrich Beck⁴¹⁷ lo relaciona con la internacionalización y en el año 1997 comenta que es una palabra que se expandirá a diferentes ámbitos que han de ser aclarados. Según este autor se podrían establecer al hablar de globalización cinco términos fundamentales:

-Globalización de la información: relativa al asunto de la comunicación.

-Globalización ecológica: por ejemplo este asunto se trató en la Conferencia Internacional en Nueva York (1997), y trató sobre las relaciones consumo-producción, arquitectura, tráfico y los factores políticos con respecto a la ecología mundial.

-Globalización económica: relativa a la base económica transnacional, basado en la circulación especulativa (datos, informaciones, materiales, etc).

-Trabajo cooperativo: por ejemplo, con respecto a la producción, donde puestos de trabajo son exportados e importados por todo el mundo.

-Globalización cultural: relativa a la posibilidad de vivir todas las culturas en todas las partes del mundo.⁴¹⁸

Sin embargo, la palabra no es actual, aunque se crea lo contrario. El término "globalización"⁴¹⁹ se puede encontrar estudiado por diferentes autores en diferentes momentos de la históricos:

Autor	Comienzo	Tema
Marx	S. XV	Capitalismo moderno
Wallerstein	S. XV	Sistema capitalista mundial
Robertson	1870-1920	Multidimensional
Giddens	S. XVIII	Modernización
Perlmutter	Final del conflicto Este-Oeste	Civilización global

⁴¹⁷ Beck, Ulrich: Was ist Globalisierung?/Qué es la Globalización?Ed. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1997. Pág 39-44.

⁴¹⁸ Ejemplo de ello en ciudades como Berlín, se pueden visitar restaurantes, museos, conciertos etc. de todas las partes del mundo.

⁴¹⁹ Beck, Ulrich: Was ist Globalisierung?/Qué es la Globalización?Ed. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1997. Pág 44.

Es decir, globalización significa la pérdida de los límites en diferentes dimensiones, como los anteriormente mencionados. Será gracias a la moderna comunicación y a la actual eficacia de los medios de transporte cuando la reproducción del fenómeno global se expanda con gran facilidad. Como Beck define, globalización significa: “no sólo la diferencia entre estado y sociedad sino la ruptura de las fronteras territoriales en cuanto organización de la vida misma. Significa la ruptura de la unión del estado nacional y la sociedad nacional. Por tanto, se crea una nueva forma de relaciones concurrentes de poder, conflictos e intersecciones entre los estados, donde son importantes las identidades, los espacios sociales, las situaciones y otros procesos.”⁴²⁰

Es interesante observar la influencia que ejerce la globalización en los fenómenos culturales y como veremos más concretamente con respecto al arte público. Debido a las razones económicas existen transformaciones culturales que fuertemente se han visto fortalecidas a partir de las dos últimas décadas en un proceso al que hemos denominado globalización cultural. Como consecuencia de la convergencia de la cultura global se ha procedido a la fabricación de “símbolos” culturales por parte de los países como medio de diferenciación. Estos símbolos pretenden ser claros para el público y fáciles de ser reconocidos.

Así ocurre con la Mc Donaldización⁴²¹, donde el logo equivale a la marca o al símbolo de un país. En el asunto del mercado con respecto al fenómeno cultural, se entiende que cuanto más símbolos se encuentren en las ciudades más ganancias económicas habrá. Por lo que el fenómeno de la globalización se puede entender en parámetros comerciales como la apertura del mundo de las ganancias en otros países. Beck comenta que ha ocurrido en el caso de EEUU pero también en Europa. Pues la globalización ha comenzado con la creación política europea para su propio enriquecimiento. Es decir, es posible que fuera de la Unión Europea sea posible encontrar algún producto europeo.

En consecuencia, lo mismo que ocurría en EEUU; así mismo se están viviendo los mismos problemas de mercado financiero. Lo curioso en la actualidad es que EEUU pide a Asia el reembolso de algunas ayudas económicas que le fueron dadas para paliar sus problemas hipotecarios.

“La paradoja global es un espacio estable para comprender nuestro mundo hoy”, comenta Naisbitt⁴²² en su libro “La paradoja global: ¿por qué en el mundo de los grandes sobrevivirán los pequeños?”. Sostiene que las alianzas del Mundo EEUU-Europa-Asia se expanden pero que han de respetar las concepciones tribales, es decir, la cultura de los países más pequeños puesto que son los que garantizarán la supervivencia de los más grandes. Con respecto a ello, el turismo es la gran máquina industrial del mundo, y por ello, hay que tener cuidado de que el turismo no destruya hoy en día las posibilidades de información y de autenticidad del planeta.

⁴²⁰ Ibid. 47

⁴²¹ Ibid. Pág. 80. Existe una paradoja en la globalización cultural, que se puede entender el diseño del mundo como un supermercado, donde existen diferentes marcas o productos que la gente ha de consumir. Con la globalización se minimizan los costes y se maximizan las ventajas (económicamente hablando).

⁴²² Naisbitt, John: Global Paradox: Warum in einer Welt der Riesen die Kleinen überleben werden? Ed. Econ. New York, 1994. Pág. 368.

“Con el final de la era comunista, la decadencia de los estados nacionales, la expansión de un mercado global y la extensión de la democracia sobre todo a lo largo de todo el mundo son la meta de las personas, familias, empresas e Instituciones.”⁴²³ Ahora tienen más posibilidades y ofertas que nunca. La paradoja global mencionada es que las posibilidades del individuo son más vastas que nunca pues nadie ha conseguido tanto en la historia de la humanidad.

En cuanto al arte público analizaremos un proyecto realizado para la Muestra “Pöpp, privat, öffentlich, persönlich, politisch/privado, público, personal y político”⁴²⁴ realizado en el año 2008 en Berlín a modo de proyecto de la NGBK (Nueva sociedad de arte visual) y subvencionado por diferentes fondos privados y públicos. Por ejemplo la obra con el título: “La globalización es un asunto político, público”. Por medio de diferentes workshops colaborativos, la artista Seraphina Lenz y Rainer Ernst trataron problemas de la globalización como la explotación textil en los países subdesarrollados.

Acerca de este asunto y el arte público, la artista Lenz expresó que “ la obra no sólo se concibe con respecto a lo local sino que lo global está muy presente, es un tema que se pone de manifiesto en la preocupación de los ciudadanos y eso lo reflejan cuando participan en las obras”.⁴²⁵

Como ya hemos comentado, lo global se hace presente en las representaciones de lo local. Nos encontramos con el problema de que las obras de arte público por lo general, atienden a la problemática de un contexto concreto, y existen sin embargo, temas que a nivel global no pueden ser pasados por alto. Por su parte, los comisarios Birgit Schumacher y Uwe Jonas consideran que el afluente de artistas que participan en su Programa, proceden de todas las partes del mundo, por lo tanto, la globalización se refleja en los temas políticos sobre todo en sus manifestaciones artísticas con respecto a la transformación de la sociedad.⁴²⁶

En conclusión, con el fenómeno de la globalización se ha incentivado la migración y la disolución de las autonomías políticas, aunque siempre lo conveniente no es perder la orientación del lugar de procedencia.

Como Gebhard⁴²⁷ analiza en su obra “Heimat/pais de origen”⁴²⁸, el significado del origen es diferente en el siglo XXI donde una nueva movilidad urbana hace más flexible “el sentirse en casa”, puesto que con la globalización el concepto “casa no existe en un solo lugar”. Por tanto, de la influencia de la Globalización se derivan los problemas a discutir en el mundo del arte, como es la crisis económica actual que nos hace afrontar el capitalismo⁴²⁹ con unos nuevos valores establecidos en otros ámbitos como puede ser el familiar, el de grupos de amigos etc. y no meramente el de consumo.

⁴²³ Ibid. Pág. 369. Por supuesto el autor se refiere al desarrollo de lo global, en términos de internacionalización.

⁴²⁴ En el día de la inauguración de la exposición del proyecto pudimos conversar con Leonie Bauman, la coordinadora de Pöpp 68, acerca de la pérdida de la fuerza y el carisma del arte de la actualidad con respecto al de los años 60. En torno a los temas revolucionarios y políticos, ella corroboró la opinión de que ahora “los artistas sólo piensan y trabajan independientemente sobre cuales son los temas que quieren producir, pero no existe, aunque lo parezca, un mismo sentimiento común de igualdad incluso en un proyecto que todos tienen un tema propuesto”.

⁴²⁵ Entrevista personal realizada a la artista.

⁴²⁶ Entrevista personal realizada a los comisarios.

⁴²⁷ Gebhard, Gunthler: Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts./Origen.Contornos y conjunciones de un concepto controversico. Ed. Transcript. Bielefeld, 2007. Pág. 134.

⁴²⁸ Heimat se refiere en alemán al origen o procedencia. Se puede entender como la patria o el país natal de un individuo.

⁴²⁹ En el artículo publicado por Peter Singer “La nueva vestimenta del capitalismo“ se pone de manifiesto la situación actual entorno a esta problemática. En este artículo el autor expone que la crisis financiera mundial hace que por parte de los gobiernos se quiera imponer una nueva forma de capitalismo basado en diferentes valores con beneficio a corto plazo.

4.3 de la relación con la Institución y el papel del Museo

Al hablar de Institución, se menciona el Organismo que oficialmente hacen posible que el arte público se pueda considerar una pieza legal, como un acto de valor cultural. Con respecto a la pregunta qué papel ejerce el Museo en el lenguaje del arte público, diferentes respuestas han sido contestadas a cargo de diferentes personas entendidas en el tema. Sin embargo, por lo general, el Museo no ejerce ningún papel considerable con respecto a las obras.

Para Stefanie Endlich, socióloga y experta en arte público, “la relación no tiene sentido. Los trabajos en Museos son comprados y forman parte de una Colección. La principal función del arte público es encontrar las obras allí donde se encuentren su espacio público y no instaladas en un edificio o en sus jardines, sería como visitar una prisión del arte y su entorno, no arte público en relación con su contexto real.”⁴³⁰

El nuevo fenómeno que en pleno desarrollo de la globalización alcanza el punto álgido en nuestra discusión es la muerte del Museo con respecto al arte público. Se puede entender con este término que el Museo como Institución tradicional ha perdido fuerza con respecto a las actuaciones que se promueven en arte contemporáneo en torno al arte público.

Los Museos permiten a las ciudades poder contener las piezas de los artistas que han sido más cotizados y han significado un cambio o revelación significativa para la Historia del arte, pero no indican que puedan representar innovación por sí mismos. Ya de por sí el hecho de ir a visitar un Museo no es un acto informal y esporádico sino que es un hecho formal y requiere de un planteamiento temporal. Concepto que compite con las obras de arte público encontradas por casualidad o temporalmente en espacios públicos.

Hoy en día existen proyectos por parte de colectivos, o asociaciones ven revalorizada la posición de los artistas en galerías y organismos independientes que trabajan con temas experimentales y no comerciales. Es el caso ya descrito de “Pöpp, privat, öffentlich, persönlich, politisch/privado, publico, personal y político” realizado en el año 2008 en Berlín a modo de proyecto por la NGBK y subvencionado por diferentes fondos privados y públicos.

El proyecto refleja el trabajo de siete grupos de artistas que trabajan sobre los movimientos revolucionarios y políticos desde los 60 a nuestros días.

Por otro lado, Hilde Hein⁴³¹ adopta una posición más optimista acerca de la función del Museo y lo relaciona con la situación reciente del arte público: “el museo ha llegado a ser procesual y con un final abierto. La relación iniciada entre las personas y las cosas efectivamente generan círculos comunicativos, o mejor dicho una espiral de entendimientos”.

El autor que es catedrático de Bioética de la Universidad de Princeton, comenta que la incertidumbre económica afecta a la clase media pero no a las personas que poseen el dinero para lujos innecesarios. Referencia electrónica: www.elpais.es del 23 de febrero 2009

⁴³⁰ Entrevista personal con Stefanie Endlich en Berlín Noviembre 2008.

⁴³¹ Hein, Hilde: *Public art: thinking the museum differently*. Altamira Press, Oxford.2006. Pág. 159.

Es decir para el público, los Museos pretenden enriquecer su actividad cotidiana con diferentes programas. Es en la cultura del día a día lo que en definitiva llena de sentido la discusión sobre lo que es el Museo y el arte público. Como Trend⁴³² dice “la apatía, alienación y percepción de la fuerza comienza en la micropolítica de la experiencia de cada día. Estos son los indicadores del concernimiento, el compromiso y el activismo social. La cultura de cada día es donde todo ello comienza y acaba”.

Por tanto, se han de considerar las nuevas estrategias en el lenguaje del arte público como la puerta de innovación hacia el futuro de un mundo cada vez más permeable. Por ello, y aunque no tengan una relación directa, arte público y Museo tienen como misión acercar el arte a su público.

Como Hein⁴³³ apunta “la presión de las Instituciones a la élite de los artistas para ser responsables y relevantes, junto al impulso hacia una innovación estética, condujeron los comportamientos hacia el arte y se reacomodó en una forma más adaptada y moldeable.”

Pero de todas formas, la relación con el arte público es difícil⁴³⁴ y aunque el Museo muestre el trabajo de documentación de las obras, su función pasiva con respecto al público es contraria a la función activa del arte público.

Como se comentó al principio de este apartado, sería discutible el papel de la Administración e Instituciones, donde en un principio son los que aceptan y pagan la producción de la obra. No es ilógico pensar que los creadores al querer realizar las obras han de pasar por un filtro representado por el poder político. Las obras que necesitan de presupuesto para su ejecución han de ser aceptadas primero por el poder público.

La paradoja se encuentra en las obras que critican al sistema político, no son ejecutables en contra del mismo que financia y difunde las mismas. (Aunque algunas veces si es posible en términos de legitimación cultural).

Por ello, la solución es que los artistas más críticos y agresivos creen sus proyectos de manera independiente, y busquen otros medios de financiación por vías que no son las institucionales.

Con respecto a los artistas que trabajan con diferentes Instituciones en el caso de Seraphina Lenz, lo interesante para ella es que se ha de desarrollar un proceso efectivo que atraiga a la Administración y que se le ofrezca algún beneficio a los ciudadanos. Con el paso del tiempo, al igual que el público la reacción sería fiable y de confianza. Lo importante y lo difícil, como diría Sachse, es la creación de buenas ideas que convenzan a las Instituciones para ser financiadas.

Para los comisarios Schumacher y Jonas, el problema más sobresaliente es el acuerdo económico pues hoy en día existen más proyectos y menos dinero para cada uno de ellos.

En definitiva, la relación con las Instituciones y el papel del Museo en arte público es un asunto de beneficios recíprocos. Se puede observar que el artista actúa directamente para poder financiar las obras, o puede actuar a cargo de algún proyecto y por ello necesita de las Instituciones.

⁴³² Trend, David: *Everyday culture*. Paradigms Publishers. London.2007. Pág. 191.

⁴³³ Hein, Hilde: *Public Art: thinking the Museums differently*. Altamira Pres. Oxford, 2006. Pág 88.

⁴³⁴ Según las artistas Seraphina Lenz, Karla Sache y los comisarios Schumacher y Jonas, el Museo no es el lugar para los procesos que tienen que ver con el arte público.

A su vez, éstas necesitan de las aportaciones artísticas. El comisario y artista Uwe Jonas comenta que la Institución tiene que creer en las ideas y conocer bien tanto a los comisarios como a los artistas para realizar las obras. Sin embargo, con respecto a los Museos, el arte público no tiene lugar ni razón de ser, pero sería un buen camino para conseguir mostrar las obras a un público más amplio y a posteriori de la realización de las piezas, a modo de documentación.⁴³⁵

En fin, en el lenguaje del arte público podemos afirmar que se trata a las Instituciones de manera muy pragmática. Se piensa que gracias a las obras instaladas fuera de los recintos, el Museo se encuentra en nuestras calles, entonces es ahí donde el público puede disfrutar directamente con las experiencias artísticas.

⁴³⁵ Por ejemplo, a modo de retrospectiva, se realizó la exposición de la obra de Dani Karavan en el Museo de Martin Gropius Bau en Berlín, 2008.

4.4 de la relación con el público

La relación con el público es el tema principal en arte público como hemos visto a lo largo de esta investigación. Así lo entiende la artista Serafina Lenz, que en sus proyectos participativos el público es el principal actor, al igual que son ellos los que toman decisiones a la hora de establecer el proceso estético de la obra. Esto ocurre en proyectos como en el Proyecto de Parq Fiction en Hamburgo donde el público es el que decidió la obra final.

El concepto de público como hemos definido no es solamente la expectación de todo el que mira la obra sino que posee una función práctica y participativa.

Karla Sachse comenta al respecto que en sus obras no toma en cuenta "al público como tal, sino a las personas con las que conjuntamente realiza un trabajo." ⁴³⁶ Es decir, su opinión es realista con respecto al fenómeno tan explícito que es el arte con respecto a la sociedad.

Estas personas participan en el proceso y en la "unión de la producción y la recepción de las mismas".⁴³⁷ Según la comisaria Birgit Schumacher, "el público en los proyectos de arte público tiene un gran papel activador"⁴³⁸. Las obras de arte público son conceptualizadas para el público y a la vez son realizadas por ellos mismos. Arte público, por tanto, no existiría sin su público.

Sin embargo, como comenta el comisario Uwe Jonas, el público "es un factor que no se puede medir y tampoco se puede saber cuál será la resonancia de las obras con respecto al mismo"⁴³⁹

Es decir, desde el momento en que son las obras erigidas en espacio público, no se puede contabilizar el público que ha formado parte de ellas. Quizás se pueda algún día investigar sobre ello con la participación de otras áreas para conocer su impacto. Pero, en definitiva, para ellos y con ellos son las obras de arte público. Por lo tanto, en el Arte Público, el arte es = a su público, *PUBLIC=ART*.

⁴³⁶ Declaración realizada en la entrevista personal con la artista.

⁴³⁷ Ibid.

⁴³⁸ Entrevista realizada a esta artista y comisaria, donde ella misma expuso este concepto de relación con el público en las obras.

⁴³⁹ Lo interesante de esta aportación es que el público no es un factor que sea cuantitativo en las obras.

5.5 del futuro del arte público

Según Hoffman⁴⁴⁰, “quien un objetivo quiere, no debe desviarse del camino”. Es decir, aunque no se sepa el futuro, en el presente existe una tendencia a seguir.

“Public art with its built-in social focus would seem to be an ideal genre for a democracy. Yet, since its inception, issues surrounding its appropriate form and placement, as well as its funding have made public art an object of controversy more often than consensus or celebration. El arte público con su construido foco hacia lo social, se ha considerado para ser un género ideal para la democracia. Aún así, desde su concepción, los temas alrededor de su apropiada forma y lugar, tanto como su fundación han hecho del arte público un objeto de controversia más frecuente que un consenso o una celebración”.⁴⁴¹

El futuro del arte público no se puede predecir; pero aún así, existen suficientes motivos para creer que el arte público en un futuro buscará nuevos medios de comunicación. Las obras conmemorativas, como Karla Sachse comenta pueden “colapsar la ciudad” como ocurre con los homenajes al Holocausto Judío a finales del s. XX. La ciudad la llenamos de objetos visuales, que pretenden llamar la atención, por eso los medios de comunicación pueden ser una solución a debatir. Sería interesante aunque no cuantitativamente, conocer la valoración del impacto de las obras.

No sólo los medios de comunicación virtuales serán un asunto a debatir, sino también como Schumacher declara, es necesario la discusión sobre la obtención de la autonomía política del arte público.

En el momento en el que exista una Institución de Arte Público como tal, el arte público será más independiente y cobrará fuerza, incluso en el campo de la política. Entonces, no solamente favorecería "a los asuntos de su propia financiación sino a los asuntos de interés global como por ejemplo, la ecología".⁴⁴²

Todos los involucrados trabajamos para que esto pueda ser así en el futuro. Un futuro que intentará expandir sus fronteras y esperamos que pudiera llegar a un público mayor. Ya que, como comentan los comisarios entrevistados expertos en el tema, las obras por sí mismas son vistas por poca gente en poco tiempo y los catálogos sólo los ven las personas interesadas en el tema. La meta sería llegar a más gente.

A Uwe Jonas le parece interesante la capacidad de atracción que tiene cualquier Museo, y este fenómeno le parece sugestivo para hacerlo extensible a las obras de arte público, quizás por medio de un nuevo espacio comunicativo entre Museo, Instituciones y obras de arte público, sobretodo para resolver los problemas que se tienen hoy en día con respecto a la financiación.

No pensamos que el arte público tenga su lugar en un Museo; pues aunque sean Organismos públicos, su función ha sido siempre la de coleccionar obras de arte.

⁴⁴⁰ Hoffman, H: Kultur für MORGEN. Ed. Fischer. Frankfurt am Main, 1986. Pág 9.

⁴⁴¹ Deutsche, Rosalyn: “Evictions. Art and spatial politics“. The Mit Press, London. 1996. Referencia a Harriet F. Senie and Sally Webster, ed. Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy (New York: HarperCollins, 1992). Pág. 282.

⁴⁴² Aportaciones realizadas en la entrevista personal con la comisaria Birgit Schumacher.

El futuro del arte público se encuentra en la colaboración para la solución de los problemas sociales. Ya no sólo como se predijo hace más de diez años, que el futuro fuera instrumentalizado por las tecnologías, sino que el futuro que entonces se creía ahora a sobrepasado los límites de lo imaginable. Como ha dicho Sakaiya⁴⁴³ : “las tecnologías están a nuestro alcance y han de servir para una función concreta.”

Con respecto al arte público ocurrirá lo mismo, la afluencia de programas y de artistas que se movilizarán por todo el mundo serán en el futuro inimaginables, al igual que serán inimaginable las funciones y talentos que se producirán. Quizás, la solución se encuentre en una nueva manera de entender el arte público donde nuevas estrategias sean la base de un nuevo sistema comunicativo práctico, ya que como dijo Hoffman⁴⁴⁴ “arte es el acompañante del hombre a través del tiempo no su guía hacia el camino a la utopía”.

En definitiva, no los fundamentos utópicos sino prácticos serán la base del arte público, y de todo arte. No sólo se ha de mover por imposiciones políticas ni económicas sino las reales de la vida del hombre Pues lo que él sugiere es que sigamos trabajando seriamente por él sin que nos desviemos de su camino; este será nuestro principal objetivo a descubrir sin importar lo que el futuro depare.

⁴⁴³ Sakaiya, Taichi: Die Geschichte der Zukunft. Ed. Econ, New York, 1991. Pág. 20.

⁴⁴⁴ Hoffman, Hilmar: Kultur für MORGEN. Ed. Fischer. Frankfurt am Main, 1986. Pág. 208.

CONCLUSIÓN

a. Aportación de la Tesis

Detectamos que el arte público llega a un público limitado debido a cierta incompreensión por parte de este último, y que no existen muchos estudios específicos acerca de las obras entorno a su lenguaje y a su investigación entre países, esta Tesis pretende aportar un grano de arena sobre un análisis y reflexión de una plataforma en dos países como España y Alemania, entorno a los estudios urbanos, artísticos, antropológicos y de aplicación social, que son diferentes pero similares en ambos.

Se han establecido como principales puntos de referencia el análisis de definiciones, funciones y esclarecimientos sobre el arte público y el papel de *público*, diferenciando y estudiando como metodología las estrategias de participación, intertextualidad y performatividad como fundamentales en su lenguaje. Debido a que son las que suponen una gran repercusión en la sociedad entorno a su integración y su compromiso de actuación política y social.

De manera que, esta Tesis muestra algunas aportaciones realizadas sobre a la producción artístico-ciudadana a comienzos de este milenio junto al abanico de reflexiones y teorías que envuelven a las obras concretas y a su contexto específico en España y Alemania.

La Teoría de Escultura Social enunciada por Joseph Beuys tenía como fundamento al individuo, principal productor en el fenómeno artístico. Partiendo de esta concepción, en este trabajo se ha señalado al propio público como elemento primordial de enfoque para la producción artística.

En ambas concepciones existe un déficit acerca del establecimiento de los deseos de producción artístico-ciudadana como rasgo relevante en los proyectos de arte público a comienzos de un nuevo siglo. Así pues, hemos ejemplificado los siguientes para corroborar nuestro marco metodológico:

En ESPAÑA	<ul style="list-style-type: none">-Proyectos IDENSITAT : de Intervención social.-Proyectos MADRID ABIERTO : de Intervención en espacio público.-Proyectos de Intervenciones locales; Ej. Alcobendas.
En ALEMANIA	<ul style="list-style-type: none">-Proyecto Parq Fiction: de Intervención urbanística con plena participación pública.-Proyecto Gropiusstadt/Okkupation: de Intervenciones sociales de aspecto local.-Proyecto „A la población“: de Intervención con sentido público e histórico.

En ambos países, se desarrollan estos proyectos centrados en la actuación *mediante, para y por* la sociedad. En ellos, la importancia del público y la actuación del artista como promotor y mediador es la esfera referencial del producto social artístico.

De gran importancia ha sido el análisis del lenguaje del arte público, donde se ha categorizado la enunciación del mismo como *un lenguaje específico de acción* en base a los conceptos de interacción, audiencia e intención, por parte del artista y el público.

Se podría comentar al respecto que sería posible , obtener una perspectiva actual sobre la concepción real de los proyectos del pasado y poder así afrontar los del mañana.

La teoría de Ricoeur sobre la dimensión social de la acción, sirve de punto de referencia para nuestra hipótesis pero hemos ampliado su significación en torno a los propios actos de hacer *arte*. Algo que hemos demostrado al definir la *esencia poética del lenguaje del arte público*, donde además de Heidegger, que ha aportado su propia visión, nosotros la hemos re-valorado en obras de artistas como Jaume Plensa y en varias obras de poetas urbanos. En este punto, el arte público y el estudio de su lenguaje se envuelven de pleno sentido en su impregnación poética.

Acerca de los valores fenomenológicos, Merleau Ponty, ha aportado el estudio del espacio por medio de la profundidad y el movimiento, que nos ha interesado para obtener una base acerca del sentido del espacio. Pero no sólo este concepto ha sido fundamental en el estudio del lenguaje en la obra de arte público, sino en la manera que hemos desglosado el espacio-tiempo y el color como componentes que dan importancia a la función y producción social de la misma. Hans Haacke, Barbara Kruguer, Christiane Hill, Serafina Lenz, Karla Sachse, El Colectivo El Perro, La Fiambrera Obrera, Santiago Cirugeda, Rogelio Lopez Cuenca, Estrujenbank y Christoff Schäffer, mediante su aportación artística han reafirmado nuestro objeto de estudio.

Han sido significativas, para esta investigación, las diferencias establecidas entre el denominado arte Intertextual y arte Contextual, ya que ambos poseen un relativo distanciamiento y, a la vez, sentido de unificación específica incluso en su terminología. Se encuentra en el capítulo 2.3.1

Con respecto a teorías que han discurrido en torno a la temática contemporánea de la sociedad y el arte público, Baudrillard, Foucault y Lyotard han sido pensadores de gran influencia y controversia en el desarrollo de esta investigación.

Sobre todo, porque sus ideas se han cotejado desde un punto de vista artístico, y han aportado profundas reflexiones sobre la sociedad, las cuales hemos analizado desde un punto de vista con juicio crítico:

Baudrillard- “La sociedad está basada en el sistema de consumo“

APORTACIÓN CRÍTICA: Desde el punto de vista del arte público
la sociedad es potencialmente
PRODUCTORA.

Foucault- “El hombre tiene que descifrar las cosas con palabras.“

APORTACIÓN CRÍTICA: Como estrategia en el arte público:
Las palabras pueden existir y existen como
herramienta de acción.

Lyotard- “En la posmodernidad el saber está basado
en el intercambio comunicativo“.

APORTACIÓN CRÍTICA: A comienzos del nuevo milenio
la cultura se conforma mediante
la producción social del lenguaje del arte .

Esta metodología se encuentra asentada en términos hipotéticos deductivos, inductivos, etc. y en base a las estrategias de participación, intertextualidad y performatividad como métodos de diagnóstico de su lenguaje. Ello, ha supuesto concebir el arte como nueva disciplina científica, interdisciplinar y de revalorización entre países. Pero también ha sido fundamental la tarea metodológica de compilación y organización de material para precisar los conceptos de una forma clara.

Observamos que el individuo puede intervenir en su propio entorno, y lo ha logrado siendo el ejecutor de estrategias para la acción en el arte. Por medio de la Participación, la Intertextualidad y la Performatividad. Las tres estrategias que se encuentran a un mismo nivel se pueden interrelacionar y combinar, dando como resultado la transformación de un espacio social nuevo y genuino.

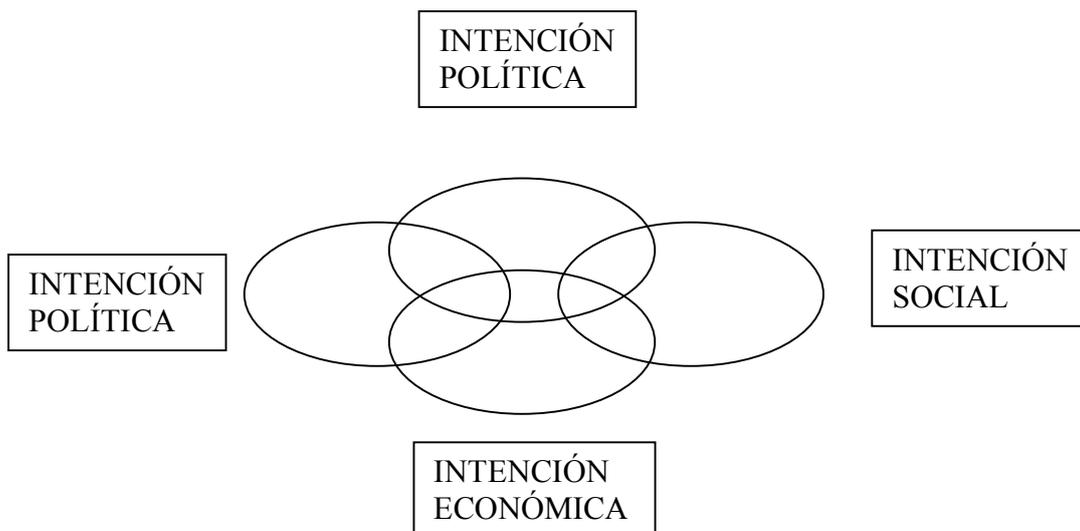
Los estudios artísticos pueden, de esta manera, estar considerados como disciplina científica y repercuten con bastante profundidad en los paradigmas prácticos que involucran al individuo y las problemáticas de su entorno. Este campo de estudio, por lo tanto, podría estar incluido como aportación científica en los estudios sociológicos, antropológicos y urbanos junto a los estudios específicos del arte contemporáneo con respecto a lo público.

Así pues, queda por tanto claro, que nuestro aporte conforma un modo nuevo de asumir la importancia del público y su contexto, no sólo de manera analítica, también experimental.

Las estrategias de producción en el arte público tienen por tanto, una consistencia en lo referente a los parámetros de participación e intertextualidad, tanto como a los parámetros de participación y performatividad, dado que se nos presenta como un rasgo inherente a las relaciones sociales. Siendo, por consiguiente, relevante el factor político-social como entidad dentro de las razones prioritarias que envuelven a estas estrategias.

En la intención social se rescata la vinculación del Arte con la Vida. Es decir, es esta dimensión del arte lo que le hace ser su fin y medio de existencia. Pero, a su vez, se enlaza con la intención cultural de las obras, pues a través de ella discernimos los valores y efectuamos reflexiones y decisiones. A través de las obras de arte público, el público toma consciencia sobre sí mismo y busca transformaciones innovadoras, es decir, ocupa niveles de trabajo cultural con el entorno. En concreto, algunas obras poseen una significación autónoma de producción política y crítica. Lo hemos analizado en obras como Parq Fiction en Hamburgo.

Como hemos observado, la consecuencia de esto ha sido, que la intención política también tenga una importancia substancial. Este factor político es el que condiciona las obras en el espacio público, al igual que la intención económica y cultural, pues son los factores que dependen de supuestos establecidos. En base a la lectura del siguiente diagrama, podemos entender que las obras financiadas de arte público se sustentan por las siguientes razones:



En síntesis, la posible solución como aporte teórico de toda la investigación, se ha centrado conceptualmente en considerar lo más ejemplar en cuanto a la relevancia de lo público en el arte contemporáneo, desde la óptica de los lenguajes y conjuntamente una reflexión sobre ellos, ayudándonos a adentrarnos en las obras. Estos temas, que en resumen, no han querido permanecer cerrados sino abiertos a un cuestionamiento, han solucionado los parámetros de teorías conceptuales de la sociedad y su infinita manera de actuar han sido la base de ello.

Así mismo, se han rendido ante las obras, donde ni las diferencias geográficas ni culturales han podido vencer el poder de entendimiento y la complejidad que supone el arte en el conocimiento de este mundo.

b. Conclusiones

El intento de agrupar los factores determinantes en la constitución del lenguaje del arte público, es una de las principales motivaciones que han producido la formulación de la hipótesis principal de esta Tesis Doctoral:

La búsqueda de consenso entre los variados conceptos del lenguaje del arte público y el posible análisis científico entorno a algunas de las estrategias s de su lenguaje como son la participación, la intertextualidad y la performatividad dentro de la dimensión política y social, en concreto de algunas ciudades.

En nuestra vida cotidiana no experimentamos la necesidad de conocer el sentido de conceptos abstractos en arte contemporáneo. En el caso concreto del arte público, que tanto se ha hablado y escrito sobre él, no existe la necesidad ni de nombrarlo como tal, ni incluso saber las diferencias que existen entre Alemania y España donde el término tiene un sentido diferente. No digo que sean iguales sino comento que tienen matices similares aunque han sufrido evolución diferente y eso hace que por supuesto no definan lo mismo (parte a. Del capítulo XIII en la Introducción). Sin embargo, en nuestra vida cotidiana nos preocupamos por el individuo y en cómo es su posicionamiento ante el Mundo. Nos preocupamos en cómo el arte puede transformar la sociedad en la que vivimos. Por esta razón, esta Tesis se ha propuesto conceptualizar un arte complejo y que sigue siendo tan actual con respecto a su compromiso de actuación como es el *arte público*.

Nos ha interesado del término, la importancia de sus acciones y sus creadores (como aquellos que parodian críticamente la compleja realidad). Es decir, nos ha importado redefinir *lo indefinible*, por medio de los hechos y las obras de un arte que ha pretendido cambiar las ciudades.

Es la investigación cualitativa la que sirve de referente para toda la Tesis. En cuanto a los proyectos de arte público, aquellos modelos de producción artístico- ciudadana son el alma de una época de transformación. Y donde el deseo por parte de las Instituciones, artistas y público ha primado la cualidad en los programas y proyectos mencionados. Lo más interesante, por ejemplo, es ver y experimentar cómo los proyectos siguen funcionando y dialogando en la realidad de las ciudades, como *Parq Fiction* en Hamburgo. Y cómo los proyectos siguen evolucionando con nuevas aportaciones, como *Idensitat* en Barcelona y en el País Vasco y *Gropiusstadt* en Berlín. Es decir, el lenguaje del arte público tiene una especial dedicación a los factores de acción, renovación y continuidad en nuestras ciudades.

En consecuencia, se ha hecho necesario una revisión de cómo es el lenguaje específico del arte público para elaborar un análisis de elementos constitutivos del mismo que tienen que ver con su repercusión social, algunos de los que hemos visto han sido el espacio-tiempo y color que se hibridan con las características del arte público. Lo podemos observar en el siguiente organigrama:

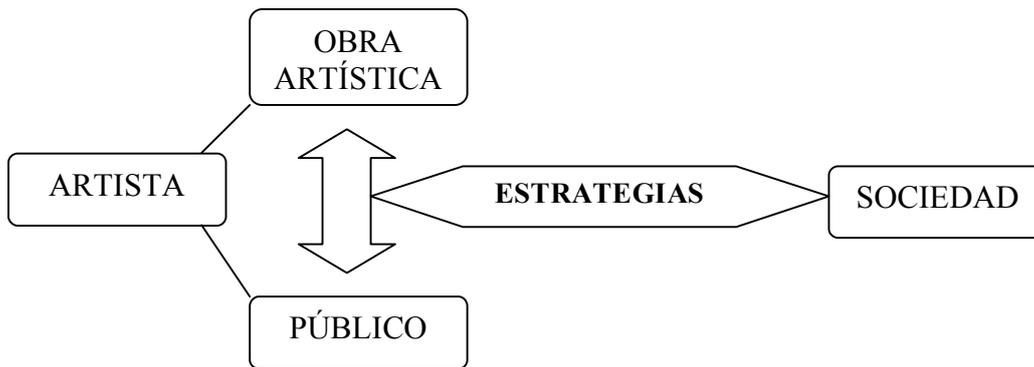


Fig. 2

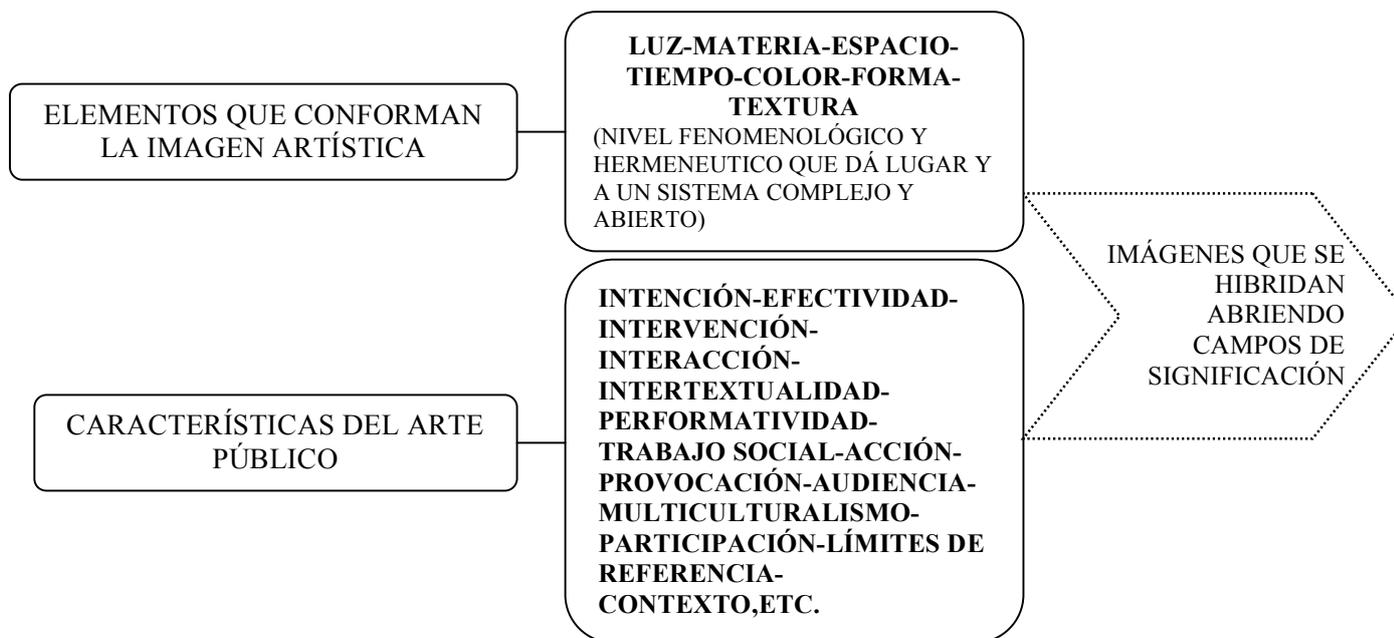


Fig. 3

Por supuesto, hemos prestado una especial atención a lo que ha sido la dimensión social y política de esta tipología artística. Aunque esta idea de socialización en el arte fue un concepto asentado en los 60, hemos querido subrayar que se ha vuelto a retomar con fuerza en manifestaciones a finales de los 90, entrando el nuevo siglo y hasta hoy en día.

Uno de los aspectos más interesantes del arte público y de su dimensión en el espacio social es la conformación de sus prácticas estratégicas. Por tanto, el papel que ocupa el espacio social es la base del mismo, fin, medio y meta en la que se fundamenta su metodología. La participación, la intertextualidad y la performatividad, estrategias base de este lenguaje, tienen como denominador común el hacer del individuo protagonista de su entorno. Así lo podemos visualizar en la Fig. 2.

No se ha podido llegar a una única definición de arte público pero sí a una aproximación del sentido que puede abarcar su indefinición. También se ha intentado analizar el carácter limítrofe entre lo que es arte y lo que se puede llamar denuncia pública y social. Y ello, lo hemos esbozado en diferentes ejemplos en los dos países. En el anterior organigrama (Fig. 3) hemos podido visionar las características del arte público y los factores que desencadenan las características aludidas. Es decir, hemos intentado revisar el conocimiento del lenguaje del arte público con un sentido de búsqueda en su significación. Por ejemplo, el color en la imagen del arte público como constatación de la sintaxis entre los elementos de constitución de las imágenes y las características que determinan el arte público.

El artista abre muchas opciones en su profesión, y esta gran dimensión se bifurca en caminos estratégicos muy diversos. Participación, Intertextualidad y Performatividad son algunas de las estrategias que hemos podido aproximar en su dimensión política y social.

En España no existe un modelo de administración de arte público, existiendo una confusión entre lo privado y lo público. Sin embargo, estas obras que excepcionalmente se crean en el ámbito de la legalidad mueven a los artistas a actuar de un modo más reivindicativo como observamos a lo largo de la investigación.

En base a todo ello, podemos concluir que:

1. El arte público ante la imposibilidad de definición única, es parámetro de importancia, y espacio de batalla en la ciudad.

2. El encuentro con un campo social y político, cultural y artístico, de implicación de los individuos que describe un sistema abierto y complejo, donde lo cualitativo y el desarrollo del lenguaje como vinculo vertebrador viene describiendo aportaciones al desarrollo último de lo artístico.

3. El deseo colectivo ciudadano como producto artístico puede existir en España y en Alemania.

4. El lenguaje del arte público y su especificidad en cuanto a la acción y a la palabra, se basa en los términos paradigmáticos sobre lo que es el arte intertextual (que atraviesa varios lenguajes) que no es igual al arte contextual (de una situación).

5. La participación, intertextualidad y performatividad son las estrategias significantes en arte público debido al factor político y social como entidades involucradas en las obras.

6. Entresacamos de todo el campo que se nos abre en su desarrollo que es fundamentalmente entre la Institución y el público donde se constituye la obra de este arte, además de otras discusiones que sirven de avance para los proyectos y situaciones de este sector.

7. El arte público se sitúa en la búsqueda de la consecución de la utopía del arte para todos los individuos (como lo propuso Joseph Beuys) como parte de motor de cambio y sobre todo como reflexión de la búsqueda de un mundo mejorable y con mayor implicación social. El conocimiento de su lenguaje es una herramienta para ello.

8. Dentro de la ampliación de conocimientos artísticos que supone el desarrollo del arte público queda implicada la docencia universitaria y la vinculación de los estudios culturales entre países.

1. El arte público ante la imposibilidad de definición única es parámetro de importancia y espacio de batalla en la ciudad.

No existe consenso sobre lo que es el arte público. Existe allí, la paradoja de que la gente que trabaja en arte público, sabe lo que significa pero no encuentran, o le es difícil establecer, una única definición. OK LO HE REDUCIDO SOLO MIRAR LO QUE ESTA EN NEGRITA Esta nueva definición atiende fundamentalmente al arte que se ubica en los espacios públicos y urbanos.

La investigación se acerca a una crítica ajustada de la realidad de lo que ocurre en el arte y en concreto en el arte público.

-Aquí existe un carácter limítrofe entre lo que es arte y lo que se puede llamar denuncia pública y social.

En concreto, son las prácticas que tienen en cuenta a los ciudadanos las que materializan una intención estimable como práctica artística *pública y social*.

Por eso, en cada una de estas intenciones y en cada situación habría una forma diferente de definir el término, existiendo tantas posibilidades como artistas proponen sus obras. He aquí que se tiende a adoptar una definición individual y subjetiva, no existiendo una única definición sino diversas.

-El trabajo del artista abre muchas opciones en su profesión, como una gran dimensión del quehacer artístico que se bifurca en caminos estratégicos muy diversos, así como diversas son las actitudes de los artistas.

Son los artistas de talante más activista los que se hacen un hueco en la lucha por la transformación en la sociedad y por buscar nuevos espacios de actuación y reconocimiento a la libertad individual.

Nuestra aportación sería que a diferencia del arte urbano, es decir, arte en la ciudad, el arte público es el que se manifiesta en espacios que se consideran como públicos, donde es el público el que participa en la obra. A este intento de definir el "arte público" habría que añadir que además de ser un arte ubicado en el ámbito urbano, es "público" porque propone a su público como miembro activo y participante en la realización o terminación de sus piezas. Como resultado, el *arte público* que conocemos como tal, es indefinible. Dentro de su parámetro de importancia, aunque el significado del arte público es un término que se considere *obsoleto*, existe desde la nueva apertura del milenio hasta la actualidad, una especial dedicación al espacio público como campo de batalla artística. En conclusión, la repercusión e interés del arte público hacia estos temas es el campo de batalla para la acción activista en las ciudades.

2. El encuentro con un campo social y político, cultural y artístico, de implicación de los individuos que describe un sistema abierto y complejo, donde lo cualitativo y el desarrollo del lenguaje como vínculo vertebrador viene describiendo aportaciones al desarrollo último de lo artístico.

A lo largo del siglo XX, movimientos procedentes de los años 60 con la Internacional Situacionista o la instauración de programas específicos de arte público en EEUU, supone el punto de partida en el que desembocaría el nuevo género de arte público a finales del siglo.

Sin embargo, a la vez que la velocidad del movimiento privatizador irrumpía en la ciudades neocapitalistas, se ha venido observando una profunda necesidad de preservar lo público.

-La experiencia privada ha perdido autenticidad en el sector público, el arte al menos ha de intentar devolverla.

En consecuencia, los poderes y derechos del ciudadano público tienden a rivalizar y se superponen a los potentes deseos de una sociedad cada vez más privatizada. Como a lo largo de esta investigación se ha visto, lo privado y lo público se superponen, existiendo por parte de los artistas un arma activista de llamada de atención. **No existe un modelo español para este tipo de administración de arte público, existiendo una confusión entre lo privado y lo público.**

De tal modo, el arte público se desenvuelve en un espacio público que no lo es totalmente, será esta irregularidad la que incentiva a los artistas a actuar con fuerza crítica.

-Estas obras que se crean fuera del ámbito de la legalidad mueven a los artistas a actuar de un modo reivindicativo como observamos al principio de la investigación.

En el caso de colectivos artísticos como *La fiambrrera obrera* o *El Perro*, su reivindicación es pro-derechos de la sociedad, con fuertes tintes políticos. Al igual que la Asociación NEUEN METHODIKER e.V, donde directamente focalizan su lucha contra el capitalismo, siendo directamente su campo de batalla una entidad financiera. En Londres, las famosas *Reclaim the streets!*, en Berlín el movimiento *Mediaspree Versenken!* o los grupos de artistas de graffiti más agresivos e innovadores, toman las calles como espacios de repulsa y denuncia. Son estas intervenciones activistas en contra de la privatización del espacio público las que, entre otras, manifiestan la reflexión ante los espacios que son sometidos y controlados por el poder jerarquizado. En conclusión las revisiones del conocimiento del lenguaje del arte público le hace crecer su sentido.

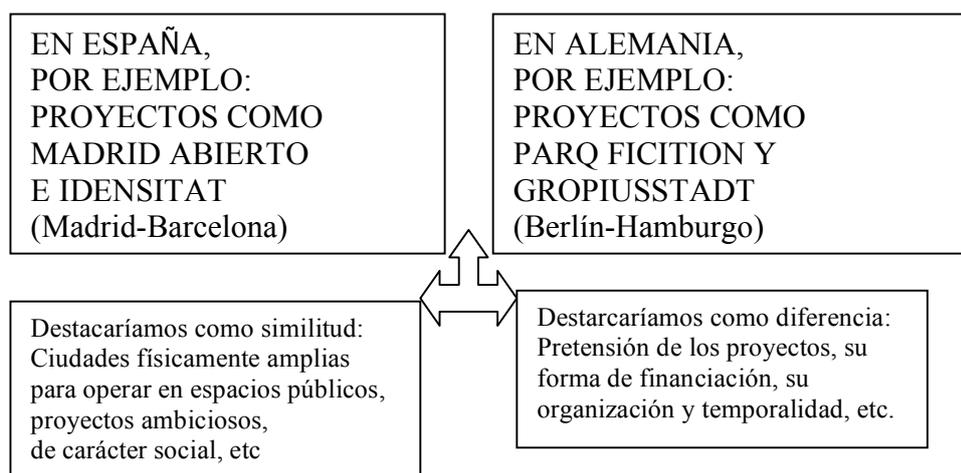
3. El deseo colectivo ciudadano como producto artístico puede existir en España y en Alemania.

A finales de la década de los 90 es cuando la intención de los artistas se retoma para activar y producir en sociedad, no tanto utilizando medios estéticos o matéricos sino utilizando la integridad del público y a las personas que viven en la comunidad.

Será durante los años 1997 hasta 2002 y posteriores, cuando se reproduzcan los programas de actuación en zonas específicas de España y Alemania. Caso del programa *Idensitat* o proyectos como *Gropiusstadt*. Para ello el intervencionismo temporal será una metodología profusamente vinculada a estos programas comisariados. Sin embargo, los deseos del público participante serán los cimientos de construcción de las obras. Como es el caso del proyecto *Parq Fiction* que nace en Hamburgo (Alemania) en 1997. En una entrevista personal realizada al propio autor del proyecto, se dijo que el proyecto nace con la intención de “lucha” por parte de los vecinos del barrio por querer parar la “*gentrification*”, es decir, la elitización y especulación en la zona del puerto. Con respecto a ello, se comenzó un largo período de negociación con los urbanistas de la ciudad para poder crear un espacio ideado por los deseos de los vecinos. Artistas como Serafina Lenz, Karla Sachse y los comisarios del programa *GropiusStadt* en Berlín, Birgit Schumacher y Uwe Jonas, han manifestado también que la participación de los miembros de la sociedad son imprescindibles en sus proyectos. Lo innovador de este proceso es que el deseo colectivo por parte de la ciudadanía se convierte en un producto artístico, llegando a exhibirse en Muestras como la Documenta de Kassel, como la celebrada en el año 2005 donde participó el proyecto de *Parq Fiction*, mostrando la evolución de su proceso. En resumen, el objeto del arte cambió su formulación a comienzos del milenio, no existiendo *objeto* sino el *medio* que sería el social para llevarlo a cabo.

- De esta manera el arte que denominamos como “público” lo que ha pretendido es desenvolverse no sólo en un espacio público y no conocido sino en proyectos concretos que involucran a su propio *público*, o al menos a una reflexión junto a las personas o ciudadanos que viven en su contexto.

El artista, por tanto, es un mediador de los deseos del público. No tanto como productor en sí, sino como negociador entre la Institución y las pretensiones de los que viven en la ciudad. En fin, ambos proyectos son similares pero diferentes.



En el caso de intervencionismo local, como es el caso de los programas de arte público de Alcobendas y los programas que son coordinados por una Institución, pretenden embellecer el espacio público mediante propuestas políticas de actuación en la ciudad.

Estos proyectos benefician tanto a las instituciones políticas como a los artistas.

Los programas de *Parq Fiction* y *Gropiusstadt*, son programas que parten desde la experiencia de los artistas por crear sus programas cuidadosamente con sus propias obras, es decir, desde la perspectiva del artista, que no pretende dejarse ensuciar políticamente. En Alemania, el arte público se puede crear más libremente puesto que está apoyado por Instituciones sin ánimo de lucro y por asociaciones de artistas y ciudadanos interesados por el arte en sí y sus cuestionamientos. Sin embargo, ello se debe, por supuesto, a que cada país posee una evolución histórica y una cultura diferente. En conclusión, en los últimos años se ha podido observar cómo en España también se han creado proyectos interesantes de arte público y donde los artistas conceptualmente han trabajado al mismo nivel cualitativo.

4. El lenguaje del arte público y su especificidad en cuanto a la acción y a la palabra, se basa en los términos paradigmáticos sobre lo que es el arte intertextual (que atraviesa varios lenguajes) que no es igual al arte contextual (de una situación).

Estas circunstancias convierten a la persona que realiza la acción en parte activa del proceso significativo e instaurativo de la obra de arte

Por tanto, ha sido posible explicar la relación del complejo formado por el artista/obra/contexto/espectador en términos únicos de acción en torno a su especificidad en el arte público.

Es esta problemática de la acción, el referente a la hora de analizar el lenguaje del arte público, la definidora del arte de compromiso y es la que da forma a los propósitos insertados en las relaciones sociales y públicas.

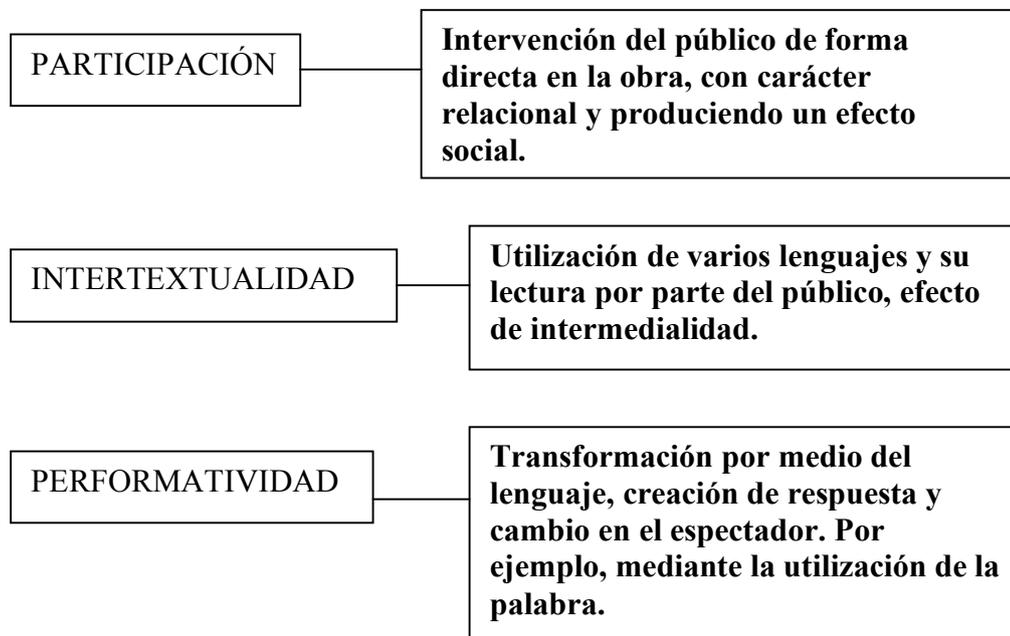
Sin embargo, los elementos que atañerían al lenguaje del arte público variarían según el estudio de las obras cada una en su contexto. Existiendo gran cantidad de variaciones formales y conceptuales que, junto con los planos físicos, los niveles fenomenológicos y hermenéuticos, dan lugar al sistema complejo que le da sentido.

La estructura en el plano físico o de la experiencia de los sentidos o reflexiones varía, siendo necesario analizar cuáles son los elementos predominantes en cada caso, tanto atendiendo a su materialización física y significación estratégica como a los niveles mencionados, pues su interacción es lo que le dará sentido.

Podemos remitirnos al capítulo 2.3.1 y siguientes para comprobar exactamente esta argumentación, la intención no es hacer estudios sociales ni políticos sino desde el terreno de las artes y desde su lenguaje.

Lenguaje que pretende fomentar un arte, que busca avanzar por sí mismo, con sus valores de poder de resistencia, por medio de la acción y por necesidad de las sociedades avanzadas por la pérdida de valores y razón de ser.

5. La participación, intertextualidad y performatividad son las estrategias significantes en arte público debido al factor político y social como entidades involucradas en las obras:



La dimensión social abarca uno de los aspectos más importantes del arte público a finales del s.XX y comienzos del s. XXI. Los artistas toman la sociedad para actuar. Arte social es un término muy amplio, pero podríamos señalar que las obras son realizadas en base a la participación, y que podrían llamarse *obras de dimensión social directa*. Sin embargo, nos damos cuenta que el factor político-social no puede explicarse separadamente aunque es un tema de discusión en las obras. De hecho el aspecto social, político, físico, y económico en arte público son manifiestos singularmente.

Las obras habrían de ser analizadas singularmente. Y con respecto a su importancia en el espacio público, las obras de arte público deberían de luchar contra el gran gigante que domina hoy en día en nuestras ciudades: la publicidad.

Las obras de arte público, se diferencian en que el artista trata los mensajes de trascendencia político-social de forma única y original en un ámbito exclusivo de creación donde media con las emociones, intentando, metodológicamente, innovar para conmocionar o pasar desapercibido. Mientras que la publicidad es repetitiva, y tan sólo tiene como finalidad su propio consumo.

En definitiva, la investigación de lo público tiene mucho sentido en una sociedad acelerada y en la que las nuevas tecnologías crecen a gran velocidad. Por ello, no está de más el conocer en profundidad las estrategias en que se desenvuelve el arte público, donde tiene una singular importancia sus actuaciones, en un momento en que tenemos la impresión de que las ciudades se desvanecen y donde las entidades político- sociales son el enclave de este mundo globalizado.

6. Entresacamos de todo el campo que se nos abre en su desarrollo que es fundamentalmente entre la Institución y el público donde se constituye la obra de este arte, además de otras discusiones que sirven de avance para los proyectos y situaciones de este sector.

La relación con las Instituciones en arte público es un asunto de beneficios recíprocos. Se puede observar que el artista actúa directamente para poder financiar las obras, o puede actuar a cargo de algún proyecto. El comisario Uwe Jonas comenta que la Institución tiene que “creer” en las ideas y conocer bien tanto a los comisarios como a los artistas para realizar las obras. Con respecto a los Museos, el arte público no tiene lugar ni razón de ser, pero sería un buen camino para mostrar las obras a un público más amplio y a posteriori de las realizaciones en arte público.

Sería discutible, por tanto, el papel de la Administración e Instituciones con respecto al arte público, donde en un principio son los que aceptan y pagan la producción de la obra. No es ilógico pensar que los creadores al querer realizar las obras, han de pasar por un filtro representado por el poder político.

Las obras que necesitan de presupuesto para su ejecución han de ser aceptadas primero por el poder público. La paradoja se encuentra en las obras que critican al sistema político, pues entonces no se realizarían las obras en contra del mismo sistema que financia y difunde las mismas.

Por ello, la solución es que los artistas más críticos y agresivos creen sus proyectos de manera independiente, para ello tendrían que buscar sus medios de financiación por otras vías que no fueran las institucionales.

Con respecto a la opinión de los artistas que trabajan con la Institución como Serafina Lenz, lo interesante para ella es que ha de desarrollar un proceso efectivo que atraiga a la Administración y que se le pueda ofrecer algún beneficio, inclusive para los ciudadanos.

Lo importante y lo difícil es la creación de buenas ideas, aunque el problema más sobresaliente sigue prevaleciendo que es el acuerdo económico, pues hoy en día existen cada vez más proyectos y menos dinero para cada uno de ellos.

Por un lado se encuentra la Institución para llevar a cabo la producción de la obra dentro de parámetros legales y financiados, y por otro, está la relación con el público que es el tema principal del arte público, desarrollado en esta Tesis, a quien se dirige la obra y se puede realizar mediante él.

El concepto de público como hemos definido en capítulos anteriores no es solamente de expectación en el lenguaje del arte público sino que posee una función práctica y participativa. Arte público, en resumen, no existiría sin su público y éste es un factor no medible. Tampoco se puede valorar la resonancia y la transformación que se produce en él. Pero como resultado, las obras son efectuadas para él y con él.

En conclusión, la obra de arte público se encuentra en medio de un proceso donde la Institución puede ser el punto inicial y el público el final de esta relación. Esta concordancia la puede efectuar el propio artista público, o en el caso de los programas o proyectos patrocinados, los pueden llevar a cabo los comisarios u organizadores de los mismos. Por tanto, entre el público y la Institución se encuentra el arte público y las obras localizadas dispersamente en los rincones de las ciudades.

La pregunta que se podría dejar abierta es si sería posible establecer un arte público independientemente de una Institución y si sería posible un arte público donde el público no estuviera limitado geográficamente y físicamente por su localización.

7. El arte público se sitúa en la búsqueda de la consecución de la utopía del arte para todos los individuos (como lo propuso Joseph Beuys) como parte de motor de cambio y sobre todo como reflexión de la búsqueda de un mundo mejorable y con mayor implicación social. El conocimiento de su lenguaje es una herramienta para ello.

8. Dentro de la ampliación de conocimientos artísticos que supone el desarrollo del arte público queda implicada la docencia universitaria y la vinculación de los estudios culturales entre países.

El futuro del arte público no se puede predecir. Pero aún así, existen suficientes motivos para creer que el arte público en un futuro buscará nuevos medios de comunicación.

Como comentó el comisario Uwe Jonas en su entrevista personal, el arte público “se volverá económicamente más autónomo”. A ello, habrá que añadir como predijo Opaschowski en 1997, que el sector de la cultura crecerá tan numerosamente como el sector de la economía, “pues la cultura encierra al turismo en la ciudad y crea las subvenciones atractivas para los inversores”. Este autor también comenta que el consumo y la cultura serán los máximos exponentes que alcanzará la masa social, como ya comentó hace más de diez años; ahora podemos ver que exactamente así ha ocurrido. En las grandes ciudades se reproducen los espectáculos que tienen un tinte “de evento cultural” al ser motivo de atracción turística.

Con respecto al arte público ocurrirá algo parecido, la afluencia de programas y de artistas que se movilizarán por todo el mundo serán en el futuro inimaginables. Quizás la solución se encuentre en una nueva manera de entender el arte público, donde nuevas estrategias sean la base de un nuevo sistema comunicativo práctico.

Es decir, creemos que en un futuro el arte público se seguirá expandiendo en los programas de docencia Universitaria como herramienta práctica de intervención artística en las ciudades, junto con otras disciplinas del campo interdisciplinario como estudios sociológicos, relaciones internacionales, arquitectónicos, urbanísticos y científicos. Pues, aunque no sepamos cuál será exactamente el futuro del arte público, sabemos que se dirige hacia el camino real de la actuación y la renovada contemporaneidad artística. La cual, preocupada por lo humano en un sentido pleno, esperamos que no se convierta en un espectáculo más -los cuales son superfluos en las ciudades- sino que sea un punto de vinculación y unión en los estudios culturales.

De este modo, se lograría mejorar el diálogo entre países, como así se ha pretendido impulsar en esta Tesis.

c. De entre las *futuras líneas de investigación* podemos comentar:

- **El estudio del lenguaje del arte público con especificidad de sus elementos constitutivos en torno a la experiencia de la imagen.** A raíz de ello, hemos planteado un artículo para el Congreso Internacional del Color AIC 09 en Sydney con el título “la experiencia del color en la imagen de arte público contemporáneo /colour experience in the image of contemporary public art”, donde se estudia el color en obras específicas de arte público.

- **La repercusión del arte público, para que esta tendencia o deseo, sea una realidad y se pueda investigar su verdadero impacto. Planteamiento como plataforma donde sea necesario necesario trabajar con equipos multidisciplinares que integren a sociólogos, políticos, teóricos del conocimiento, pedagogos, filósofos, urbanistas, lingüistas, los mismos artistas etc.** Esta línea de investigación sería aplicable tanto a ámbitos de la docencia Universitaria como para la integración y la expansión al ámbito privado o público.

- **La incidencia y seguimiento en la producción de arte público.** En esta posible línea de investigación se pretendería analizar y experimentar desde el terreno del *arte público* las nuevas estrategias que conforman su lenguaje. Se podría plantear su análisis, aproximando otros países y culturas, de manera no tan sólo teórica sino también práctica.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y catálogos (selección)

AAVV: Dani Karavan, Retrospektive, Berliner Festspiele, Martin-Gropius Bau, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie y Tel Aviv Museum of Art, Berlin 2008.

AAVV: Diccionario Larousse. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1995.

AAVV: Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española, vigésima segunda edición. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2001.

AAVV: Best Off 2008. Universidad de Linz (Austria), 2008.

AAVV: Enciclopedia Gran Larousse Universal, Tomo 13. Ed. Plaza & Janes, Barcelona. 1996.

AAVV: Diccionario enciclopédico Grijalbo. Tomo 3. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1986.

AAVV: Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo-americana. Tomo 22. Espasa-Calpe Editores. Barcelona, 1924.

AAVV: Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. Tomo 7. Salvat Editores. Barcelona, 1969.

AAVV: Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. Tomo 8. Salvat Editores. Barcelona, 1976.

AAVV: Die Endlichkeit der Freiheit. Edition Heintrich. DAAD, Berlin 1990.

AAVV: Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol. I y II. Ed. Visor, Madrid 1996-9.

Abella, Ignacio: La magia de los arboles. Ed. Integral. Barcelona. 1991.

Abran, D.: The spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-human World, Vintage Books, 1997.

Adelantado, Olga: „Fetch-up. Ir, buscar, encontrar algo“. Catálogo obra transobjetual. Consorcio Museos. Gen. Valencia, 1997.

Aguedano, Rafael: El artista y la ciudad (proyecto de arte público para Sevilla). Ed. Luis Cernuda. Sevilla, 1992.

- Aliaga, Juan Vicente: Arte conceptual revisado. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1990.
- Almagro Gorbea, M. J.: Catálogo de arte clásico. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 2000.
- Andreu, Alfaro y Maderuelo, Javier: Poéticas del lugar; arte público en España. Fundación César Manrique. Lanzarote, 2001.
- Andrews K. R.: The concept of corporate strategy. Dow Jones- Irvin, Homewood, 1971.
- Arakistain, Xabier: Para todos los públicos. Rekalde, Bilbao 2006.
- Ardenne, Paul: Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Cendeac. Murcia, 2002.
- Área de Cultura de Granada: Espacio Público, 3a. Muestra de Arte Actual, Granada 1985.
- Arendt, H: La condición humana. Ed. Paidós. Barcelona, 1998.
- Arganda del Rey. Ayuntamiento Concejalía de Cultura: Ardearganda 02. 3A agua. II Encuentro de arte público. Madrid 2002.
- Armajani, Siah: Catálogo de Exposición. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1999.
- Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen, Verlag Walter de Gruyter, Berlin 1978.
- Arp, Jean: Días deshojados: antología. Ed. Hiperión. Madrid, 1983.
- Attie, Shimon: „Sites Unseen“. European Projects. Umschau/ Braus. Braus Verlag, Heidelberg, 1998.
- Augé, Marc: Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Editorial Serie Cla. De. Ma. Antropología. Gedisa Editorial, Barcelona 2005.
- Augé, Marc: Ficciones de fin de siglo. Ed. Gedisa. Barcelona. 2001.
- Austin, J.L: Cómo hacer cosas con palabras. Ed. Paidós. Barcelona. 1982.
- Avalos, David en Brian Wallis, (ed.): Democracy. A project by Group Material. Seattle, Bay Press / Dia Art Foundation. London, 1990.
- Ayuntamiento de Alcorcón: Artefacto. „Capital Confort- Capital Comfort“. Madrid, 2001.
- Ayuntamiento de Madrid: „Eje Recoletos-Prado. Memoria, realidad y proyecto. Recuperación del espacio público de Madrid“. Madrid, 2003.
- B&K, Bergische Universität GH Wuppertal. Galerie der Stadt Sindelfingen, Cologne, 2001.

- Babias, Marius: Ortsbegehung 11- Handlungsformate. Neue Berliner Kunst Verein, Munich, 2005.
- Babias, Marius y Könnede, Achim: El arte de lo público/Die Kunst des öffentlichen. Verlag der Kunst. Dresden, 1998.
- Bachelard, Gaston: La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998.
- Bachelard, Gastón: El derecho de sonar. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997.
- Bachelard, G.: La poética de la ensonación. FCE, Mexico, 1994.
- Bachhuber, Liz y Bildlingmaier, Werner: Flotsam and Jetsam. Ballast und treibgut. Über Mull und Kunst und Kunst mit Mull. Bauhaus Universität Weimar Verlag. Weimar, 2001.
- Baldeón, Javier: Apartes. 4 Proyectos de arte público para Quintanar de la Orden. Concejalía de Cultura Castilla la Mancha. Catálogo cultura. Castilla la Mancha, 2005.
- Balkin Bach, Penny: New Land Marks. Public Art, Community, and the meaning of Place. Washintong, DC 2001.
- Ballhausen, Werner y Schnittenhelm, Karin: Zeitgenössische Kunst im städtischen Raum. Berlin Forschung. FU Berlin 1991.
- Balme, Christopher, Fischer-Lichte, Erika, Gräzel, Stephan: Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter. Francke Verlag. Tübingen, 2003.
- Barrel, J.: The political Theory of Painting, Yale Univesity, 1995.
- Baudelaire, Charles: "El pintor de la vida moderna". Colección Arquitectura n° 30. Concejalía de Cultura de Murcia, 2007.
- Baudrillard, Jean: La sociedad de consumo. Sus mitos y sus estructuras. Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1974.
- Baudrillard, Jean: Las estrategias fatales de. Editorial Anagrama. Barcelona, 1991.
- Baudrillard, J.: El sistema de los objetos. SXXI Editores, Madrid 1969-97.
- Bauer, Christoph: Hier da und dort. Kunst in Singen. Darmstadt 2000.
- Bauer, Stephane: The backjumps: The live issue. Kunsthaus Bethanien, Berlin 2007.
- Bauhaus Universität Weimar: Gestaltung, Art and Design. Catálogo.
- Bauhaus Universtät Weimar: Public Art and new artistic strategies. Fakultät Gestaltung. Catálogo.

- Baumann, Leonie: Wege zum Kunstverständnis im Kunstvermittlung, zwischen partizipatorischen kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen. Vice Versa, Berlin, 2002.
- Baumgarten, A: Meditationes philosophiae de nonnullis ad poema pertinentibus y en Aesthetica, 1750.
- Baumgarten, Lothar: America Invention. Solomon R. Guggenheim Museum. New York, 1993.
- Baumgarten, Lothar: Lothar Baumgarten. Eklipse. Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main. Dusseldorf, 1997.
- Baumgarten, Lothar: Carbon. Museum of Contemporary Art Los Angeles, 1991.
- Baumgarten, Lothar: Wie Venedig sehen. Museum Haus Esters, Dusseldorf, 1992.
- Baxandall, M.: Las sombras y el siglo de las luces. Ed. Visor, Madrid 1997.
- Beck, Ulrich: Was ist Globalisierung? Ed. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1997.
- Becker, Howard S.: Art Worlds, Berkeley. University of California. California, 1982.
- Becker, Joest Volk: Dialog Loci: Art in a Lost Place: Urban Art Berlin Verlag. Hilden, Germany 2004.
- Bell, Julian: What is Painting? T&H, 1999.
- Benedetti, Mario: Antología poética. Ed. Alianza, Madrid, 1999.
- Benjamin, Walter: libro de los pasajes. Ed. Akal, Madrid, 2005.
- Berger, J.: Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible. Ardora ed. Madrid 1997.
- Berrocal Capdevila, Marta: Menús de educación visual y plástica. Ed. Grao, Barcelona, 2005.
- Besacier, Hubert. "Reflexiones sobre el fenómeno de la performance" Estudios sobre performance. Coordinado Gloria Picazo. Centro Andaluz de Teatro Productora Andaluza de Programas. Junta de Andalucía: Sevilla, 1993.
- Beuys, Joseph: Block Beuys. Ed. Schirmer. München, 1990.
- Beuys, Joseph: Cada hombre, un artista. Ed. Visor. Madrid, 1995.
- Beuys, J.: Joseph Beuys Ideas and Actions, Hirschl & Adler Modern, 1988.
- Beuys, J.: What is Art? Conversations with JB, Forest Row, Clairview, 2004.
- Birkholz, Holger: Kontext. Ein Problem kunstwissenschaftlicher Methodenliteratur und künstlerischer Praxis. Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2002. Pág. 21.

- Blanco, Paloma, Carrillo, Jesús: Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- Blunck, Lars: Between Object & Event. VDG. Verlag und Datenbank für Geisteswiss. Weimar, 2003.
- Bohm, D.: Thought as a System. Routledge, 1994.
- Borer, A.: Essential Joseph Beuys, Mit Press, 1997.
- Bourdieu, Pierre: El amor al arte: los museos europeos y su público. Ed. Paidós. Barcelona, 2003.
- Breuer, Hubertus: Kunst, Kommunikation, Kontext. Über den sozialen Gebrauch von Kunstwerken. Der andere Verlag. Osnabrück. 2000
- Breuer, Marcel: Marcel Breuer. Diseño y Arquitectura. Fundación ICO. Vitra Design Museum. Madrid, 2003.
- Bruner, J.: Actos de significados. Más allá de la revolución cognitiva. Alianza Psicología, Madrid, 1991.
- Buchloh, Hans Haccke. Obra Social. Fundación Antoni Tapies. Barcelona. 1995.
- Buchwald, Kurt: Firmament der Dinge. Grossiedlung Hellersdorf. Berlin Stadtentwicklung, Berlin, 2002.
- Büro Berlin: Emotope. Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1988.
- Büssman, Klaus, König, Kasper y Matzner, Florian: Skulptur. Projekte in Münster 1997. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Cologne 1997.
- Butler, Judith: Gender Trouble. Ed. Routledge. New York/London, 1990.
- Büttner, Claudia: Kunstprojekte_riem. Öffentliche Kunst für einen Münchner Stadtteil. Stadt München. Vienna, 2004.
- Büttner, Claudia: Art Goes Public. Munich 1997.
- Cabanas, Pilar: La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró. Ed. Electa. Madrid, 2000.
- Cage, J.: Color y Cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción. Ed. Siruela, Madrid 1993.
- Calatrava Escobar, Javier: la ciudad: paraíso y conflicto. Ed. Abada. Madrid, 2007.
- Caldera, Rafael Tomás: El uso del tiempo. Ed. Hermanos Vadell. Caracas. Venezuela, 1996.
- Calabrese, Omar: El lenguaje del arte. Ed. Paidós. Barcelona, 1997.
- Calvo, Carmen: Catálogo Exposición. Fundación Caixa Galicia. La Coruna, 1998.
- Camarero, Jesús: Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural. Ed. Anthropos. Barcelona, 2008.

- Chandler A. D.: Strategy and structure. Mit Press. Cambridge, 1962.
- Casacuberta Sevilla, David: Creación colectiva en Internet: el creador es el público. Ed. Gedisa. Barcelona, 2003.
- Cassirer, E. : Filosofía de las formas simbólicas, Mexico, 1973.
- Cassirer, E: El problema del conocimiento. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Castelnuovo, Enrico: Arte, Industria y Revolución, temas de la Historia Social del Arte. Ed. Península. Barcelona, 1988.
- Centraal Museum Utrecht: Nachtrengels/Nightlines. Words Without Thoughts never to Heaven go. Catálogo, Utrecht, 1991.
- Centro Cultural El Monte: “The sock strategy”, Sevilla, 2006.
- Centro Nacional de Danza: La Ribot. Centro Nacional de Danza, Madrid, 2004.
- Chalfant and Prigoff: Sprycan art, T&H, London, 1987.
- Chavarría, Javier: Artistas de lo inmaterial. Ed. Nerea. Madrid, 2002.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant: Diccionario de Símbolos. Editorial Herder, Barcelona, 1995.
- Cheurier, Jean-Francois y Pijollet, Elia: „Art und Utopia“.Limited Action“. Museu d’Art Contemporani de Barcelona. June 3- Sept- 12.
- Chillida, Eduardo: Catálogo de la Exposición. Polígrafa, Barcelona, 1999.
- Chomsky, Noam: Reflexiones sobre el lenguaje. Ed. Ariel. Barcelona. 1979.
- City of Hanover: Experiment Straßenkunst in Hanover. Der Anfang. Hanover, 1971.
- Claus, Jürgen: Expansión del arte- Contribución a la teoría y práctica del arte público“. Ed. Extemporáneos. México. 1970.
- Colección Gori: Historia y Naturaleza. Bancaja Valencia. Valencia, 2003.
- Collishan Van Wagner, Judy: Drawing in situ. Brookville New York. Hillwood Art Gallery. Long Island University, 1986.
- Combalía Dexeus, Victoria: La poética de lo neutro. Ed. Cuadernos Anagrama. Barcelona.1975.
- Combalía Dexeus, Victoria: El arte moderno. Debolsillo, Barcelona, 2003.
- Compagnon, Antoine: Las cinco paradojas de la modernidad, Monte Ávila Editores, Caracas, 1993.

Comunidad de Madrid: Arte como estrategia. Taller de arte contemporáneo. Consejería de Integración social. Madrid, 1990.

Consejería Cultura Junta de Andalucía. „Tierra de nadie“. Expo'92. Plus Ultra. Proyecto de arte público del pabellón de Andalucía. Mayo-octubre 1992. Granada

Cortils, Eduardo: Pequeñas certidumbres: arte, museo, público. Una finalidad sin fin. Museo BBAA. Murcia, 2005.

Coseriu, Eugenio: El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística. Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos, Madrid. 1985.

Counsell, Colin: Signs of Performance. An introduction to Twentieth-Century Theatre. Ed. Routledge. London and New York. 1996.

Crane, Diana: The Transformation of the avant-garde. The New York Art World, 1940-1985. University of Chicago Press, Chicago, 1987.

Cruikshank, Jeffrey L.: Going Public: A field Guide to Developments in art in public places. Amherst MA, 1988.

Cruz Sánchez, Pedro A: La inevitabilidad del arte. Sobre la necesidad de una ética de la muerte. Ed. Tabularium. Murcia, 2002.

Cuixart: Mitología de la naturaleza (catálogo de la exposición). Centro Cultural Puerta Real. Granada, 2001.

Danto, Arthur: El abuso de la belleza. la estética y el concepto del arte. Ed. Piados, Buenos Aires, 2005.

Darío D. Páez, J. A. Adrián: Arte, lenguaje y emoción. Ed. Fundamentos. Madrid, 1993.

De Certeau, Michael: La cultura en plural. Ed. Nueva Visión Buenos Aires, 1999.

De Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Merve Verlag. 1998.

De Oliveira, Nicolas: Installation art in the new millennium, T&H, 2003.

De Ville, Nicolas y Foster, Stephen: Space Invaders. Issues of Presentation, Context and Meaning in Contemporary Art. Hansard Gallery, University of Southampton, 1993.

Debord, Guy: La sociedad del espectáculo, Ed. Anagrama, Barcelona, 1990.

Dempsey, Amy: el arte como destino. Ed. Blume. Barcelona, 2009.

Dempsey Amy: Destination Art. London, 2006.

Demuth, Volker: Extreme Expeditionen. Digitale, hybride und Künstlerische Räume. Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, 2007.

- Department of Experimental Psychology: Fooling the senses. The Royal Society. University of Oxford. Oxford, 2001.
- Desantes-Guanter, Jose Maria y Lopez Yepes, Jose: Teoría y Técnica de la investigación científica. Ed. Síntesis. Madrid, 2000.
- Deutsche, Rosalyn: Evictions: Art and Spatial Politics. Mit Press, Cambridge MA, 1996.
- Di Bartolo, Carmelo: La naturaleza como fuente de innovación. Universidad Politécnica Valencia, Valencia, 2000.
- Dickie, George: Art and Value. Blackwell Publishers. Oxford. 2001.
- Diderot, Denis: Reflexiones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello. Aguilar, 1973.
- Diderot, Denis: Sobre la reinterpretación de la naturaleza. Ed. Anthropos. Barcelona, 1992.
- Diez Bustos, Carlos: Espacio Público. Galería Pardo Bazán. A Coruna, 2001.
- Dinkla, Söke: Connected Cities: Kunstprozesse im urbanen Netz. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Ostfildern 1999.
- Diputación Provincial de Granada: Espacio Público. Segunda Muestra Arte Actual, 1984. (Tercera Muestra, 1985), (Cuarta Muestra, 1986).
- Documenta y Museum Fridericianum: Dokumenta Kassel, Kassel. Taschen, Köln, 2007.
- Dokumentation der Tagung: Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen. AdkV, NgVK, Berlin, 2002.
- Doherty, Claire: From Studio to Situation. Black Dog Publishing, Londres, 2004.
- Domenech, Maribel y Sawyer, Margo: Curso- Taller (catálogo) Trato de la luz con la materia. Serie Naranja. Granada, 2002.
- Donoghe, Denis: The Arts without Mystery. British Broadcasting Corp. London, 1983.
- Dorfles, Gillo: Las oscilaciones del gusto. Ed. Lumen. Barcelona. 1974.
- Dorfles, Gillo: El devenir de las artes. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 1963.
- Dorfles, Gillo: Naturaleza y artificio. Ed. Lumen. Barcelona. 1972.
- Duguit, Leon: las transformaciones del derecho público y privado. Ed. Comares. Granada, 2007.
- Dühr, Elisabeth: Kunst am Bau-Kunst im öffentlichen Raum. Frankfurt am Main, Berlin, New York, 1991.
- Duque, Felix: Arte público y espacio político. Ed. Akal. Madrid, 2001.
- Eco, Umberto: Cómo se hace una tesis. Ed. Gedisa, Barcelona, 2003.

- Ehrenzweig, Anton: The psicoanalysis of artistic vision and hearing. An introduction to a theory of Unconscious perception. Sheldon Press, London, 1975.
- Eiseley, Loren. Man, Time and Phophecy, New York 1966.
- Eisfeld, Dieter: Kunst in der Stadt. Stuttgart, 1975.
- Eisner, Elliot: El arte y la creación de la mente. Ed. Paidós, Barcelona, 2004.
- El Perro: La montana viaja. Proyecto de arte público. Ayuntamiento de Alcorcón. Madrid, 1997.
- Endlich, Stefanie: Wege zur Erinnerung. Metropol Verlag Berlin. Berlin 2006.
- Endlich, Stefanie: Berufsverband Bildender Künstler. Kunst am Bau am internationalen Congress Centrum Berlin, 1979.
- Endlich, Stefanie: Skulpturen von Gerald Matzner. Ed. Koskull. Berlin, 1991.
- Endlich, Stefanie: Architektur, Staat und Wissenschaft. VSA, Verl. Für das Studium der Arbeiterbewegung, 1976.
- Endlich, Stefanie: Skulpturen und Denkmäler in Berlin. Stapp. Berlin, 1990.
- Erben, Walter: Miró. Taschen. Köln, 1993.
- Erdelmeier, Thomas, Franzen, Brigitte y Schneider, Manfred: Etwas besseres als den Tod findest du überall. Cologne 1997.
- Farocki, Harun: Die Schöpfer der Einkaufswelten en Ines Schalber y Jörg Stollman, „Grenzwanderungen.Privatisierte Siedlungsmodelle in den Vereinigten Staaten. Akademie der Künste Berlin, Topos Raum, Berlin. Nüremberg. 2002.
- Fernie, Jes: Two minds: artists and architects in collaboration. London, 2006.
- Ferrater Mora: Diccionario de filosofía. Alianza Editorial, Madrid 1994.
- Fietzek, Gerti: Dokumenta XI (catálogo). Ed. Hatje Cantz. Ostfindern- Ruit, 2002.
- Figuroa-Saavedra: El graffiti universitario. Talasa, 2004.
- Finkelpearl, Tom: Dialogues in Public Art. Cambridge MA, 2000.
- Fleshin, N: But is it Art? The spirit of Art as Activism. Seattle. Bay Press, 1995.
- 4 for More, Art Blacklive Publications, Manchester 2002.
- Franzen, Brigitte, König, Gasper y Planth, Carina: Sculpture projects Münster 07. Landesmuseum für Kunst und Kulturgesichte. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2007.

- Fraser, Nancy: Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy in Craig Calhoun (HG); Habermas and the public sphere, Cambridge, MA, London, MIT press, 1998.
- Foundation Cartier Pour L'Art Contemporain: Etre Nature. Ed. Actes Sud Arles, 1998.
- Foster, Hal: Discussions in Contemporary Culture. Dia Art Foundation, Seattle, 1987.
- Fundación Caja Pensiones: Arte conceptual, una perspectiva. Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris. Madrid, 1990.
- Fundación Cesar Manrique: Poéticas del lugar: arte público en España. Fundación Cesar Manrique. Lanzarote, 2001.
- Fundación Luis Cernuda: El artista y la ciudad., Fundación Luis Cernuda, Sevilla 1992.
- Francastel, Pierre: Sociología del arte. Alianza Ed. Madrid, 1984.
- Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Zur Psychopathologie des Alltagslebens. S. Fischer. Frankfurt am Main.
- Frieling, Rudolf: The art of participation: 1950 to now. Thames and Hudson, New York, 2008.
- Frost, Ashley: Graffiti and Public art. Graffiti and Disorder. Australia Conference, 2003.
- Follet, Ken: A place called Freedom. Pan Books, London, 1996.
- Gadamer: Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica.
- Galería Salvador Díaz: Puerta de Atocha. Concurso de Arte público. Madrid, 1998.
- Galerie Wittenbrink: Situationen II. Institut für Moderne Kunst Nürnberg, 1981.
- Garagalza, Luis: Introducción a la Hermenéutica Contemporánea (cultura, simbología y sociedad). Ed. Anthropos. Barcelona, 2002.
- Garagalza, L.: la interpretación de los símbolos. Ed. Anthropos, Barcelona, 1990.
- García Bacca, Juan David: Hölderlin y la Esencia de la Poesía, Martin Heidegger. Ed. Anthropos. Barcelona, 1989.
- García Canclini, Néstor: Culturas híbridas. Ed. Paidós. Barcelona. 2001.
- García Dora: El futuro debe ser peligroso. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2005.
- García Gil, F, Teva Almendros, S. y Roman Gutierrez, G.: El Universo extraído del sueño: Hammam. El Banuelo de Granada. Aproximación cultural y recreación plástica. Ed. Univers. De Granada, Granada 2005.

García Gil, T.F: Aproximación al concepto de cesía en la imagen artística. Estudio de los factores físicos y ambientales en la visualización de las superficies y fluidos. En las Actas del 4º Congreso Nacional del Color. Universidad de Extremadura, 1997.

García Gil y PenaMendez: Color y Pedagogía en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes de Granada. 4º Congreso Argentino del Color, 1998.

García Gil, T.F y Pena Mendez, Miguel: Imagen/Imaginario interdisciplinariedad de la imagen artística. Ed. Universidad de Granada. Granada. 2006.

Garraud, Colette: L´idee de nature dans l´art contemporani. Ed. Flammarion. París, 1994.

Garza, Cecilia y Sanchez, Osvaldo: Fugitive Sites/Parajes Fugitivos. In site 2000. Instalation Gallery San Diego, Nueva York, 2003.

Gau, Sönke y Schlieben, Katharina: Site- seeing: disneyfizierung der städte?Künstlerhaus Wien, Berlin 2003.

Gehl, Jan: La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edificios. Ed. Reverte. Barcelona, 2006.

Gebhard, Gunthler: Heimat. Konturen und Konjunktoren eines umstrittenen Konzepts. Ed. Transcript. Bielefeld, 2007.

Gevers, Ine: Place, Position, Presentation, Public, Symposion jan van Eyck Akademie Maastricht. Amsterdam 1992.

Girard, René: Literatura, mimesis y antropología. Ed. Gedisa. Barcelona 1984.

Gober, Robert: (catálogo de la exposición). Museo Arte Contemporáneo. Los Angeles, 1997.

Goethe: Teoría de los colores. Ed. Colegio de arquitectos de Murcia, Valencia, 1992.

Golstein, E.B.: Sensación y percepción. Ed. Debate, Madrid 1992.

Gombrich, E. H. J: Arte e Ilusión. Ed. Debate. Madrid, 1997.

Gombrich, Ernst H.J: Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. Ed. Debate 2003.

Gómez de la Serna, Ramón: Una teoría personal del arte. Ed. Tecnos. Madrid. 1988.

Goodman, Nelson: Los lenguajes del arte. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1976.

Grande, J.: Art nature dialogues: interviews with enviromental artists. Albani: State of New Cork Press, 2004.

Grasskamp, Walter: Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum. Munich, 1989.

Greenberg, Clement: Arte y Cultura. Ed. Paidós. Barcelona, 2002.

- Grosenick, Uta: Mujeres artistas en el siglo XX y XXI. Ed. Taschen. Köln, 2002.
- Grosenick, Uta: Arte para el siglo XXI. Ed. Taschen. Köln, 1999.
- Grothe, Nicole: InnenStadtAktion-Kunst oder Politik? Transcript. Bielefeld 2005.
- Grupo Tadel: Tratamiento digital de la imagen. Módulo 1 y 2. Ed. La Montana, Granada 2000.
- Guasch, Ana Maria: Los manifiestos del arte posmoderno. Ed. Akal. Madrid, 2000.
- Guasch, Ana Maria: La crítica de arte. Historia, teoría y praxis. Ed. Del Serbal, Barcelona 2003.
- Guasch, Ana Maria: La crítica dialogada. Cendeac, Murcia, 2007.
- Guha, R: Social Ecology, Oxford University Press, 1998.
- Gutierrez Vinuales, Rodrigo: Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica. Ed. Cátedra, Madrid 2004.
- Jacob, Mary Jane: Culture in Action. Public Art Program of Sculpture Chicago, Seattle 1995.
- Jacobi, Fritz: Dani Karavan. Berliner Festspiele. Tübingen, 2008.
- Jakobson, R: Lenguaje infantil y afasia, Madrid. Ed. Ayuso. 1974.
- Jan Martín, Francisco Javier: una estética sostenible: arte en el final del estado del bienestar. Universidad de Navarra, Pamplona, 2007.
- Jimenez Blanco, Ma. Dolores: Medio siglo de arte: últimas tendencias, 1955-2005. Javier Maderuelo (ed.). Abada. Madrid, 2006.
- Jones, S.: Art in Public. Sunderland: AN Publications, 1992.
- Julius, Anthony: Transgresiones: el arte como provocación, Ed. Destino. Barcelona, 2002.
- Habermas, J.: L' space public. Rayot. Paris, 1978.
- Haberl, Horst Gerhard y Strasser, Peter: Nomadologie der Neunziger. Ostfildern 1995.
- Haese, Jurgen: Dos piedras nunca son iguales (video). Inter Naciones Video, 1989.
- Hardt, Michael y Toni Negri, La producción biopolítica. L'émpire. Ed. Exils. 2000.
- Harlan, Calvin: Vision and Invention, Prentice-Hall, New Jersey, 1970.
- Harrison, P y Word P.: Art in Theory: 1900-2000, Oxford; Malden, Blackwell, 2002.
- Hasucha, Christian: Die Pulheimer Rochade und andere Interventionen. A&A Köln, 1999.
- Hauser, Arnold: Fundamentos de la sociología del arte. Ed. Guadarrama. Punto Omega, Barcelona, 1982.

Hegy, Lörand: The courage to be alone. Reinventing of narratives in Contemporary art. Ed. Charta. Milan, 2004.

Heidegger, Martin: El ser y el tiempo. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998.

Hein, Hilde: Public Art. Thinking Museums Differently. Altamira Press. Oxford, 2006.

Heinrich, Christoph: Strategien des Erinnerns. Munich 1993.

Heras Esteban, Elena de las: La escultura pública en Valencia, Universidad de Valencia, 2003.

Herlemann, Falko y Kade, Michael: Kunst zwischen Öffentlichen, Ästhetik und Gesichte. Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main, 1996.

Herlyn, Sunke: Kunst im Stadtbild. Univ. Bremen, Bremen, 1976.

Hesse, Herman: el Lobo estipario. Alianza Editorial. Madrid, 2006.

Heuck, Farida, Homann, Ralf y Lanziger, Pia: Gefährliche Kreuzungen. Die Grammatik der Toleranz. Munich, 2006.

Hofmannsthal, Hugo: Erzählungen. Reclam. Stuttgart, 2000.

Hoffman, Hilmar : Kultur für MORGEN. Ed. Fischer. Frankfurt am Main, 1986.

Hoormann, Anne: Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft un öffentlichen Raum. Reimer Berlin, 1996.

Hörmann, Hans: Psicología del lenguaje. Ed. Gredos. Madrid, 1973.

Horn, Wolfgang: Symposion Urbanum. Verein Symposion Urbanum 71 e. V. Nuremberg, 1972.

Houtart, Francois y Francois Polet: El otro Davos. Globalización de resistencia y de lucha. Ed. Popular. Madrid, 2001.

Hughes, Robert: El impacto de lo nuevo. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2000.

Huxley, Aldous: Widersehen mit der schönen neuen Welt. Ed. Piper, Manchen, 1987.

Inges Idee: Catálogo. Verlag für moderne Kunst. Nürnberg. Bonn, 2001.

Institut für Kunst im Kontext: Aus dem Kontext. Fakultät Bildende Kunst. Universität der Künste Berlin. Berlin 2008.

Instituto de la Juventud: Injuve: Idensitat. CLF-BLN/ 01-02. Art Public. Calaf. Madrid, 2003.

Instituto de la Juventud: Injuve: Idensitat. Arte Público. Calaf 99/ 00 Proyectos, Intervenciones y debates. Madrid, 2000.

Inst. Cultura Alicante: Encuentros Arte Contemporáneo, 1998.

Jacob, Mary Jane: Conversations at the Cattle. Changing Audiences and Contemporary Art. Cambridge MA 1998.

Janzen Kooistra, Lorraine: The artist as critic. Bitextuality in Fin-de-Siecle. Illustrated Books. Ed. Scolar Press. Cambridge. 1997.

Jarque, Vicente. Andreu Alfaro. Una puerta de la Ilustración en Poéticas del lugar, 2001.

Jodidio, Philip: Tadao Ando. Ed. Taschen, Köln. 1998.

Jodidio, Philip: Building a new Milenium. Ed. Taschen, Köln, 2000.

Kandinsky, Vasili: De lo espiritual en el arte. Ed. Paidós, Barcelona, 1999.

Kaplan A.: Development Practitioners and Social Process: Artists of the Invisible, Pluto Press, 2002.

Kardon, Janet: Urban Encounters: Art. Architecture. Audience. Institut of Contemporary Art. University of Pennsylvania, Philadelphia 1980.

Kessler, Mathieu: El paisaje y su sombra. Idea Books, Barcelona, 2000.

Kimpel, Harald: Aversion und Akzeptanz. Öffentliche Kunst und öffentliche Meinung. Jonas Verlag, Marburg, 1992.

Klein, Naomi: No Logo. Ed. Paidós. Barcelona. 2000

Klein, Naomi: NO LOGO, Flamingo GB, München, 2005.

Klimovsky, G.: Las desventuras del pensamiento científico, A-Z Editora, Buenos Aires 1995.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache. Walter de Gruyter. Berlin. New Cork. 1975.

Klüsser, Bernd: Ensayos y entrevistas a Joseph Beuys. Ed. Síntesis, Madrid, 2006.

Kluge, Alexander y Oskar Negt: Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente, Marcelo Expósito. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca 2001.

Könneke, Ackim: Aussendienst. Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburgs. Phase 1. Hamburgo 2000.

Kortadi Olano, Edorta: Una mirada sobre Eduardo Chillida. Síntesis. Madrid, 2003.

Koshalek, Richard: 9 Artists/9 Spaces. Minnesota State Arts Council, Minneapolis, 1970.

Köttering, Martin: Störenfriede im öffetlichen Interesse. Der Skulpturenweg Nordhorn als offenes Museum. Städtliche Galerie Nordhorn, Cologne 1997.

Krauss, E. Rosalind: The optical Unconscious. Cambridge Ma and London: Mit Press. October Books. 1996.

Krauss, E. Rosalind: La escultura en el campo expandido. Ed. Kairós. Barcelona. 1985.

Krefelder Kunstmuseen: Skulpturen für Krefeld 1. Museum Haus Esters Krefeld. Krefeld, 1989.

Kruger, Barbara: Love for Sale. Harry N. Abrams. New York, 1990.

Kruger, Barbara: Desire exists where pleasure is absent. Kestnergesellschaft. Kerber. Hannover, 2006.

Kuball, Mischa: Bauhaus-Block. Editor Lutz Schöbe. Bauhaus Dessau. Edition Cantz. Essen 1992.

Kulturamt Jena: Kunst-Raum-Perspektiven. Ansichten zur Kunst in öffentlichen Räumen. JENA, 1997.

Kulturamt Tübingen: Konfrontationen. Tübingen, 1986.

Kunsthhaus Bregenz: Kunst in der Stadt 3/Naturally Art. Bregenzer Kunstverein, Cologne 1999.

Kunsthhaus Bregenz: LkW Lebenskunstwerke, Kunst in der Stadt 4. Bregenzer Kunstverein, Cologne 2000.

Kunsthhaus Dresden: City-Index. Recherden im urbanen Raum. Europäische Werkstatt für kunst und Kultur e. V., Festspielhaus Hellerau, Dresden 2000.

Kunstkreis Monschau: Umwelt-Akzente. Die Expansion der Kunst. Monschau, 1970.

Kulturland Bradenburg Europa: En route 2003. Art for Drivers. Aragon Land Brandenburg Lodz. 2003.

Kunstraum München: Dream City. Kunstverein München, Museum Villa Stuck, Siemens Kulturprogramm, München 1999.

Kunstuniversität Linz: Best off 08. Kunstuniversität Linz, Linz. 2008.

Kunstverein & Stiftung Springhornhof Neuenkirchen: Projekt Kunst-Landschaft 1967-2000. Nuremberg 2001.

Kunstverein Siegen: Durchgehend geöffnet. Künstler verändern die Stadt. Siegen, 1988.

Kwon Miwon: One place after another. Site-specific art and locational identity. Cambridge, MA, 2002.

Lamarche Vadel, Bernard: Joseph Beuys. Ed. Siruela. Madrid, 1994.

La Ribot: Centro Nacional de la Danza, Madrid 2004.

Lacy, S: Culture in Action. Chicago Agency. Chicago. 1993.

- Lacy, Suzanne, Mapping de Terrain: New Genre Public Art. Ed. Bay Press. Washintong. 1996.
- Laddaga, Reinaldo: Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006
- Lafont, Cristina: La razón como lenguaje. Ed. Visor, Madrid 1993.
- Lamarche-Vadel, Bernard: Joseph Beuys. Ed. Siruela, Madrid 1995.
- Langer, Susanne: Philosophy in a New Key. Cambridge University Press, 1984.
- Lee Byars, Jean: The perfect moment. Generalitat Valenciana, Concejalía de Cultura, Valencia, 1995.
- Leisch-Kiesl, Monika y Schwanberg, Johanna: Nexus. Künstlerische Interventionen im Stadtraum. Vienna. New York, 1999.
- Lentz, Wilfred: Public Works. Skor Foundation Amsterdam, 2001.
- Lewitzky, Uwe: Öffentlichkeit und öffentlicher Raum en Kunst für alle? Verlag Transcript. Bielefeld, 2005.
- Lewitt, Sol +(Kosuth, J., Herold, G., Oehlen, M.): "Estrategia del sentido". Caja de Ahorros de Asturias, Guijón 1993.
- Lin, Youn Jien: Arte conceptual: la imagen en el espacio. Ed. Ping. Tung. Taiwan, 1995.
- Lindner, Ralph: Kunst im Stadtraum. Hegemonie und Öffentlichkeit. B Books. Berlin, 2004.
- Lippard, Lucy: The lure of the local. Senses of Place in a Multicentered Society. New York, 1997.
- Lippard, Lucy: Overlay. Panteón Books, New York, 1983.
- Lippard, Lucy: Changing. Dutton, New York, 1971.
- Long, Richard: Walking the line. Thames and Hudson. London, 2000.
- Long, Richard: From time to time. Ed. Ostfildern, Cantz 1997.
- Lopez Cuenca, Rogelio: VIII Muestra de arte público y jóvenes creadores. Art Public. Univers. Politecnica de Valencia, 2005.
- Lugar Sur: I Muestra de artistas solidarios, Priego de Córdoba, 2007.
- Luwig, Carola: Privat. NGBK, Berlin, 1997.
- Liotard, J-F: La condición postmoderna. Ed. Cátedra. Madrid. 1998.
- Machado, Antonio: Obras completas, Ed. Plenitud. Madrid, 1973.

- Maderuelo, Javier: Arte y Naturaleza. (Actas I Curso de Arte y Naturaleza). Diputación Provincial de Barcelona. Huesca, 1999.
- Maderuelo, Javier: Desde la ciudad. (Actas IV curso Arte y Naturaleza). Diputación Provincial Barcelona. Huesca, 1999.
- Maderuelo, Javier: Arte Público (Actas V curso Arte y Naturaleza). Diputación Provincial Barcelona. Huesca 2000.
- Malet, Rosa: Joan Miró. Ed. Polígrafa. Barcelona, 2003.
- Manske, Hans y Opper, Dieter: Kunst im öffentlichen Raum in Bremen 1973-1993. Senator für Kultur und Ausländerintegration, Bremen 1993.
- Manzini, Ezio: Artefactos: hacia una nueva ecología del ambiente artificial. Ed. Celeste. Madrid, 1996.
- Manzini, Ezio: Ecología y democracia. Ed. Icaria. Barcelona, 2000.
- Manzini, Ezio: La materia de la invención. Ed. Ceac. Barcelona, 1993.
- Marchán Fiz, Simón: La estética en la cultura moderna. Ed. Alianza Forma. Madrid 1992.
- Martel, Richard: Arte acción, Institut Valencia d'Art Modern, Valencia, 2004.
- Masó, Alfonso: Torre del Sol en la Brecha de Viznar (catálogo). Ed. Universidad Granada, Granada, 2002.
- Matzner, F: Public art: a reader. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.
- Matzner, F: Public art: kunst im öffentlichen Raum. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.
- Mc Donough, Tom: Debord, Guy. Guy Debord and the situationist internacional. Ed. Mithras, London 2002.
- Mennicke, Christiane y Wagler, Silke: Kunst im Stadtraum. Hegemonie und Öffentlichkeit. Dresdenpostplatz, Berlin 2004.
- Merleau Ponty, M: Fenomenología de la Percepción, Ed. Península, Barcelona, 1997. Real Academia de la lengua Española, diccionario de la, Vigésimo segunda Edición. Madrid, 2001.
- Metropol Galerie: Freizone Dorotheergasse. New York, Vienna 1988.
- Meyer, Leonard: Music, The Arts and Ideas: Patterns and Predictions in 20 th Century Culture, 1960.
- Michajlovic, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. Grüber, Frankfurt /Main 1979
- Miles, M: Location/dislocation, Art and the city. Portsmouth, 1995.
- Miles, M: Art for public spaces. Critical Essays. Winchester: Winchester School of Art Press, 1989.

- Mitchell W.J.T: Art and the public sphere. London, Chicago Press, 1992.
- Moliner, Maria: Diccionario del uso del español. Ed. Gredos. Madrid, 1997.
- Molinero, Silvia: Encuentros de arte contemporáneo. Instituto Cultura Alicante. 1998.
- Molinuevo, Jose Luis: El espacio político del arte. Arte e Historia en Heidegger. Ed. Tecnos. Madrid, 1998.
- Mondrian, Pieter Cornelis: Realidad natural y realidad abstracta. Barcelona, 1973.
- Moszynska, Anna: El arte abstracto. Ed. Destino. Barcelona, 1996.
- Mönntmann, Nina: Kunst als sozialer Raum. Kunstwissenschaftliche Bibliothek. Cologne, 2002.
- Möntmann, Nina y Dziewior, Yilmaz: Mapping a city. Galerie für Landschaftskunst, Kunstverein Hamburg. Ostfildern, 2004.
- Morín, Edgar: El método. Ed. Cátedra. Madrid, 2006.
- Morín, Edgar: Introducción al pensamiento complejo. Ed. Gedisa. Barcelona, 2007.
- Müller, Christian Philipp, Könneke, Achim: Kunst auf Schritt und Tritt. Public art is everywhere. Kulturbehörde Hamburg. Hamburg 1997.
- Munoz Rodríguez, Vicente: Introducción a la Filosofía del Lenguaje. Ed. Anthropos. Barcelona, 1989.
- Museum Folkwang: Im Auftrag-Aktuelle Information. Skulpturen im öffentlichen Raum, Essen 1987.
- Naisbitt, John: Global Paradox: Warum in einer Welt der Riesen die Kleinen überleben werden? Ed. Econ. New York, 1994.
- Navalón, Natividad: "Moradas Anónimas". Centro Sala Ex Teresa/ Arte alternativo. Gen. Valencia, 1997.
- Nemitz, Barbara: Transplant. Ed. Hatje Cantz. Bonn, 2000.
- Neuenhausen, Siegfried: Kunst und Öffentlichkeit, Elefanten- Press- Verlag. Berlin, 1980.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst: Integrale Kunstprojekte. Berlin, 1993.
- Neuer Berliner Kunstverein: Kunst im öffentlichen Raum. Skulpturenboulevard Kufürstendamm Tauentzien. 2 vol. Berlin, 1987.
- Ocampo y Perón: Teorías del Arte. Ed. Icaria, Barcelona, 1993.
- O'Keefe, Georgia: catálogo. Ed. Taschen. Köln, 1994.
- Olea, Oskar: Arte y Espacio. (Coloquio Internacional de Historia del Arte). Ed. Instituto Investigaciones Estéticas. México, 1997.

Orta, Lucy y Jorge Orta: *Collective Space: New thinking in Public ART*. Ed. Article Press, Londres, 2006.

Ortega y Gasset, J: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Espasa-Calpe. Madrid 2003.

Oswalt, Philip: *Schrumpfende Städte. Band I: Internationale Untersuchung*. Ostfildern, 2005.

Oswalt, Philip: *Schrumpfende Städte. Band II: Handlungskonzepte*. Ostfildern, 2004.

Páez Darío, Adrián: *Arte, lenguaje y emoción*. Ed. Fundamentos. Barcelona, 1993.

Parreno, Jose Maria: *un arte descontento*. Cendeac. Murcia. 2006.

Pascali, Pino: *La reconstrucción de la naturaleza (catálogo)*. Ed. IVAM. Valencia, 1992.

Penone, Giuseppe: *Catálogo*. Xunta Galicia, Santiago de Compostela, 1999.

Pérez, David: *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*. Colección Arte, Estética y pensamiento. Consejería de cultura. Generalitat Valencia, 1997.

Permanyer, Lluís: *La vida de una pasión*. Ed. Del 1984. Barcelona, 2003.

Perniola, Mario: *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Ed. Acuarela y A. Machado. Madrid, 2008.

Perry, Gill: *Difference and excess in contemporary art: the visibility of women's practice*. Blackwell. Oxford, 2004.

Pfarr, Konrad: *Kunst für die Zukunft. Eine soziologische Untersuchung der Produktiv und Emanzipationskraft Kunst*, Cologne 1972.

Phelan, Peggy: *Unmarked. The politics of performance*. Ed. Routledge. Londres y Nueva York, 2006.

Plagemann, Volker: *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*. Aild. Cologne, 1989.

Popper, Frank: *Arte, Acción y Participación*. Ed. Akal, Madrid, 1989.

Prütting, Lenz: *Die Revolution des Theaters. Studien über Georg Fuchs*. J. Kitzinger Budhandlung, München. 1971.

Raquejo, Tania: *Land Art*. Ed. Nerea. Madrid, 2001.

Raven, A.: *Art in the Public interest*. Ed. Da capo Press, New York. 1993.

Read, Herbert: *Imagen e Idea*. Fondo Cultura Económica. Madrid, 1957.

Remesar, Antoni: *Para una teoría del arte público. Proyectos y lenguajes escultóricos*. Departamento de Escultura. Facultad de Bellas Artes de Barcelona, 1997.

- Rendell, J.: Art and Architecture. A place between. London, NY: I.B. Tauris, 2006.
- Reynolds, Ann Morris: Robert Smithson. Cambridge MTT Press. 2003.
- Ribalta, Jorge: Domini Public. Catálogo de la exposición. Centre de Art Santa Mónica. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1994.
- Ribalta, Jorge: Servicio Público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo. Ed. Univers. Salamanca. Salamanca, 1998.
- Richter, Gerhard: 100 Pictures. Ed. Ostfildern, Cantz 1996.
- Ricoeur: El discurso de la acción. Ed. Cátedra, Madrid 1981.
- Ricoeur: Del texto a la acción, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.
- Ribalta, Jorge: Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, España, 1998.
- Rinaldi, Mauricio: Curso-taller (catálogo). Escenografía y artes plásticas. Serie naranja. Granada, 2003.
- Rivera, Tomás: Y no se lo tragó la tierra. Arte Público Press, Texas, 1995.
- Rogers, Richard: Marc Quinn Fourth Plinth. Ed. Steidlmack. Göttingen, 2006.
- Roland, L.F.: Place makers: public art that tells your where you are. Cambridge Mass: Townscape Institute: Hastings House Publishers, 1981.
- Rolling, Stella y Sturm, Eva: Dürfen die das?Kunst als sozialer Raum. Conference proceedings. Vienna 2002.
- Romain, Lothar: Im Lärm der Stadt. 10 Installationen Hannovers Innenstadt. Munich, 1991.
- Romain, Lothar: Bis jetzt. Plastik im Außenraum der Bundesrepublik. Hannover, 1990.
- Rosalind, E. Kraus: Pasajes de la escultura moderna. Ed. Akal. Madrid, 2002.
- Rousseau, R. L.: El lenguaje de los colores. Ed. Lidium, Buenos Aires, 1985.
- Rosler, Martha: Decoys and Disruptions, An October Book, The Mit Press, Cambridge, London, England. 2004.
- Rosler, Martha: Martha Rosler, Positionen in der Lebenswelt. Generali Foundation. König, Köln, 1999.
- Rosler, Martha: la casa, la calle, la cocina/ the house, the street, the kitchen. Centro Jose Guerrero y Diputación de Granada. Granada, 2009.
- Rosset, Clement: lo real y su doble: ensayo sobre la ilusión. Ed. Tusquets. Barcelona, 1993.
- Rothko, Mark: Catálogo. Tate Gallery Publising. London, 1996.
- Rousseau, René Lucien: El lenguaje de los colores. Ed. Lidium. Buenos Aires, 1985.

Rowntree, Julia: Changing the performance. A companion guide to arts, business and civil engagement. Nesta Creative Investor. New York, 2006.

Ruiz Olabuélaga, J. L.: Metodología de la investigación cualitativa, E. Universidad de Deusto, Bilbao, 1996.

Sacks, S: Social Sculpture Colloquium: Social SF. Goethe-Institute Glasgow 1995.

Sakaiya, Taichi: Die Geschichte der Zukunft. Ed. Econ, New York, 1991.

Sánchez López, Juan A°: La voz de las estatuas: escultura, arte público y paisajes urbanos de Málaga. Universidad de Málaga, 2005.

Santayana, George: El sentido de la belleza: un esbozo de teoría estética. Ed. Tecnos, Montaner y Simón. Barcelona, Madrid, 1999.

Sanz, J.L.: El libro del color. Ed. Alianza, Madrid 1993.

Saxenhuber, Hedwig: Ok. Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess? Centrum für Gegenwartskunst, Linz. 1999.

Schall, P.: Schwind und die Wartburg. Kranichborn Verlag, Leipzig, 1995.

Schawelka, Karl: Farbe. Warum wir sie sehen, wir wir sie sehen. Univ. Weimar Verlag, Weimar, 2007.

Schawelka, Karl: Eugène Delacroix. Mäander. Mittenwald, 1979.

Schawelka, Karl: Quasi una musica. Mäander. Manchen, 1993.

Schawelka, Karl: Kunstgesichskunst oder: Ornithologen beim Eierlegen. Kassel, 1992.

Schelling, Friedrich: La relación de las artes figurativas con la naturaleza. Ed. Aguilar. Madrid, 1954.

Schneckenburger, Manfred: Orte. Kunst für öffentliche Räume. October Bremen, 1992.

Schenker, Christoph y Hiltbrunner, Michael: Kunst und öffentlichkeit. Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich. Zürich, 2007.

Schmidt-Wulffen, Stephan: Rosendale überall- zum neu verständnis von Kunst im öffentlichen Raum. Ed. Prestel. Munich, 1998.

Schneider, Jochem y Baumgarten, Christine: Open Spaces. Kulturregion Stuttgart, Stuttgart. London, 2000.

Schnitzler, Arthur: Lieutenant Gustl. Suhrkamp. Tübingen, 2007.

Schumacher, Birgit Anna y Jonas, Uwe: Okkupation 2006. Kulturamt Neukölln und Gehag gmbH. Berlin, 2006.

Schumacher, Birgit Anna y Jonas, Uwe: Pilotprojekt Gropiusstadt 2006. Kulturamt Neukölln und Gehag gmbH. Berlin, 2006.

Schumacher & Jonas: First View. Berlin/Buenos Aires, Ed. Schumaker & Jonas, Berlin, 2004.

Schütz, Heinz: Stadt. Kunst. Regensbrug 2001.

Senie, Harriet F.: The Title Arc Controversy. Dangerous Precedent? Univ. Of Minesota Press. Minneapolis, London 2002.

Senie, Harriet F y Webster, Sally: Critical Issues in Public Art. Content, Context and Controversy. New York, 1992.

Sennet, Richard: Vida Urbana e identidad personal. Ed. Peninsula. Barcelona, 2001.

Sevilla, Soledad: El espacio y el recinto. Ed. IVAM. Valencia 2001.

Sheikh, Simon: In the place of the public sphere?Conference proceedings. B Books. Berlin, 2005.

Shon, D.: The Reflective Practitioner, Basic Books, 1984.

Skor, Foundation for Art and Public Spaces: Parasite Paradise, A Manifesto for Temporary Architecture and Flexible Urbanism. Nai Publishers, Rotterdam 2003.

Skor Stichting Kunst: Public Work. 1995-2000. Openbare Ruimte. Amsterdam, 2001.

Siegel, K. y Mattick, P: Money. Thames and Hudson, London, 2004.

Silbermann, Alphons: Sociología del arte. Ed. Nueva Visión Buenos Aires, Argentina. 1971.

Simmel, Georg: El individuo y la libertad. Ed. Peninsula. Barcelona, 2001.

Simon Kemp y Lobby Saxton: Seeing things. Verlag Peter Lang, Modern French Identities, Germany, 2002.

Siza, Alvaro: Imaginar la evidencia. Ed. Abada. Madrid, 2003.

Smith, Kiki: All creatures great and small. Ed. Scalo, Zurich 1999.

Sofaer, Joshua: Perform Every Day. Cambridge Printing, Bruselas. 2008.

Solano, Susana: Catálogo exposición. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1992.

Soler Ruiz, Ma Isabel: Reflexiones en el espacio. Granada, 1998.

Soriau, Etienne: Diccionario Akal de Estética. Ed. Akal. Madrid 1998.

Sorin, Mónica: Creatividad Cómo, porqué y para quién? Ed. Labor, Madrid, 1992.

Sprengel Museum Hannover: Aussenraum-Innenstadt. Kunst in den Medien. Freundeskreis Hannover e. V. Hannover 1991.

Stachelhaus, H.: Joseph Beuys, Barcelona, Parsifal ediciones, 1990.

Stallabrass, Julian, van Mourri Broekman, Pauline y Ratnam, Niru: Locus, Solus. Site, identity, Technology in Contemporary Art. Locus+. London, 2000.

Städtische Galerie Bremen: No art = No city! Hantje Cantz Verlag. Ostfildern-Ruit, 2003.

Steiner, Rudolf: Goethe y su visión del mundo. Ed. Rudolf Steiner. Madrid 1989.

Sudenburg, Erika: Space, Site, Intervention. Situating Installation Art. Minneapolis, 2000.

Swidzinski, Jan: Art as Contextual Art, Ed. Lund, Suiza, 1976.

Tanizaki: El elogio de la sombra. Ed. Siruela

Tartakiewicz, W.: Historia de seis ideas. Ed. Tecnos, Madrid, 2002.

Tevedio, Mónica: Arquitectura y género: espacio público, espacio privado. Ed. Icaria. Barcelona, 2003.

The Oakland Museum: Public Sculpture/Urban Environment. Oakland 1974.

Thoreau, Henry David: Seguido del deber de la desobediencia civil. Ed. Parsifal, Barcelona, 1989.

Tierghien, Gilles: Land Art. Ed. Carré. París, 1995.

Tiravanija, Rikrit: Deomonstrate "where the grass is green use it". Oficina de propuestas de arte público para Madrid, Galería Salvador Díaz. Fundación Arq. Art. Madrid, 2000.

Tisdall, C.: Joseph Beuys. The Salomón R. Guggenheim Foundation. Thames & Hudson, 1979.

Todorov: Mikhail Bahktin. The Dialogical Principle. Minneapolis; The University of Minnesota Press. 1998.

Torres, Fernando: El arte en la sociedad contemporánea. Ed. Fernando Torres. Valencia, 1974.

Trend, David: Everyday culture. Paradigms Publishers. London.2007.

TSWA: New works for different places. Four cities project. Derry-Glasgow-Newcastle-Plymouth, Bristol 1990.

Turrel, James: Catálogo de la exposición. Ed. Cantz. Stuttgart, 1992.

Twonbly, Cy: The Sculpture. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2001.

Tyne International: New Necessity. Gateshead, 1990.

Universidad Politécnica de Valencia: Estiuart Interventions, Valencia, 2006.

- Uslé, Juan: Ojo Roto. Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 1996.
- Van Treeck, B: Graffiti Lexicon. Legale und illegale Kunst im öffentliche Raum, 1993.
- Van Treeck, Berhard: Street Art Berlin. Kunst im öffetlichen Raum. Schwarzkopf &Schwarzkopf Verlag, Berlin, 1999.
- Vasón, Manuel: Encounters. Ed. Arnolfini, Manchester 2007.
- Verón, E: La semiosis social. Ed. Gedisa. Barcelona, 1998.
- Villaespesa Mar: El sueno imperativo. Circulo de Bellas Artes, Madrid 1991.
- Villalonga, Rocío: Catálogo Vitruvio. ExTeresa/Arte Alternativo. Generalität Valenciana, Valencia, 1997.
- Vives, Juan Luis; Calero, Francisco: Obras políticas y pacifistas. Ed. Atlas. Madrid. 1999.
- Wailand, Markus: Zur Sache Kunst am Bau. Vitus H. Weh, Vienna 1998.
- Wallis, Brian: If you lived here. The city in Art, Theory, and social Activism. A project by Martha Rosler. Dia Art Foundation. Discussions in contemporary Culture, n° 6, Seattle 1991.
- Warner, Michael: Publics and Counterpublics, Zone Book, Nueva York, 2002.
- Weibel, Peter: Kontext Kunst, Kunst der 90er Jahre, Dumont, Köln 1994.
- Weibel, Peter: Offene Handlungsfelder=Open practices. Bundeskanzleramt Wien, Sektion Kunst, Cologne 1999.
- Weiermair, Peter: Kunst in Frankfurt 1991. Kunst im öffentlichen nicht-institutionellen Raum. Frankfurter Kunstverein. Frankfurt, 1991.
- Weintraub, Linda: In the making. Creative options for contemporary art. Art Publishers. New York. 2003.
- Welter, Harald: Das Kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. Verlag C. H. Beck OHG. Manchen, 2002.
- Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgesichte: Skulptur Projekte in Münster 1987. Cologne 1987.
- Whiteread, R.: House. Ed. Phaidon. London, 2000.
- Wick, R.: Pedagogía de la Bauhaus. Alianza Forma, 1986.
- Winter, Karin: Espacio natural, espacio artístico. Impulso para la creación de la ciudad. Kulturpolitische Gesellschaft, Dortmund, 1991.
- Wolfe, Tom: La palabra pintada. Ed. Anagrama.1976. Edición 2004.

Wolff, Janet: La producción social del Arte. Ed. Istmo. Madrid, 1998.

Worringer, Wilhelm: Abstracción y naturaleza. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1997.

Yard, Sally: inSite97, Private Time in Public Space/Tiempo Privado en espacio público. Installation Gallery San Diego, 1998.

Yuan, Cai: Mad for Real. Ed. S. XXI, England, 2005.

Zanfi, Claudia: Going Public '05. Larissa Contemporary Art Centre, Larissa 2005.

Zyman, Daniela: James Turrell, the other horizon. Hatje Cantz. Ostfildern- Ruit, 1999.

ARTÍCULOS Y TEXTOS ESPECÍFICOS UTILIZADOS:

Aguilar, Hugo: La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad. Universidad Nacional de Río Cuarto. Referencia electrónica: www.unrc.edu.ar/publicar/borradores. Pág. 1.

Alarcón, Julio Martín: El desencuentro de Hendaya en el Franquismo año a año de Juan Carlos Laviana. Grupo Editorial S. A. Madrid, 2006.

Andersson, Cecilia: Creando un lugar – el arte público como catalizador de la vida pública. Textos de Madrid Abierto, Madrid 2008.

Allan Poe, Edgar: El hombre de la multitud. N.6 Otoño 2006. Publicación electrónica para bifurcaciones.cl

Almela, Ramón en Gabriela León en la India. Arte de contexto y situación. Textos de Crítica de artes plásticas. Revista electrónica: www.criticarte.com

Alonso Montes, Ana: Una obra en el Reichstag divide a los políticos alemanes. Periódico El Mundo. Cultura, 7 de Abril 2000.

Álvarez Muro, Alexandra: Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana. Univ. de los Andes. Venezuela. 2001. Revista electrónica. Elies: www.elies.rediris.es

Alvarez Reyes, “Contra la insconciencia” en el catálogo “Democracia” de el colectivo El Perro. Proyecto Wayaway. Instituto de la Juventud Injuve. Ministerio de Trabajo y Asuntos sociales. Madrid, 2001.

Ammann, Jean- Christophe: Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum. En Parkett, n° 2, 1984. Pág. 4-35.

Andrews, Richard: Notes on the boundaries of American Public Art en Les dossiers de L'art public, nº 6 Bechy, Hervé (ed.) Art Public Promotion: París, 1991.

Armajani, Siah: „El arte público en el contexto de la democracia americana“, Canarias: Arte en el espacio público. 23 de Marzo del 2007.

Assmann, Aleida: “zur Metaphorik der Erinnerung” en Hemken, Kai-Uwe: “Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst”. Reclam Verlag Leipzig, Leipzig 1996.

Assmann, Jan: “Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma Kultureller Mnemotechnik”. En “Mnemosyne-Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung.” Fischer Wissenschaft, Frankfurt am Main, 1993.

Avalos, David en Brian Wallis, Democracy. A Project by Group Material. Seattle, Bay Press/ Dia Art Foundation, 1990.

Babias y Köneke: Die Kunst des öffentlichen. Aufruhr in Ebene p. Dresde, 1998.

Benjamín, Walter: El autor como productor. En Arte después de la modernidad. Ed. Akal, Madrid. 2001. Pág. 221-232.

Bernaba, Pablo Nicolás: Micropolíticas estético - artísticas en Rosario: Arte en la Kalle, Rosario, 2002, pp. 21. Publicación electrónica en popnox.blogspot.com/2005/08/arte-urbano-como-praxis-socio-politica.html

Brea, J.L.: Ornamento y utopía, en Arte proyectos e Ideas publicación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad politécnica de Valencia.

Candiani, Alicia: Textos, intertextos, contextos: Estrategias e interferencias, Revista digital del Centro Imaginario del Papel y las Artes del Libro. Información sobre los libros de artista. 2007.

Carceller, Ana: Interacciones con el espacio público: poéticas políticas. Art Context 2004.

Carrillo, Jesús: Entrevista con Hans Haacke. Revista Museu de Art Contemporani de Barcelona, nº 2, invierno 2006. www.macba.es

Cirujano, Paloma: „Colectivo de acción artística a UA Crag. Otra identidad, otros colectivos“. Revista Lápiz, 1995. Nº 12. Pág. 36-45.

Córdoba García, David: *Identidad sexual y performatividad*. Athenea Digital, núm.4: 87-96 (otoño 2003). Pág. 90.

Crimp, Douglas: Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity. En Richard Serra. Sculpture. Edición Rosalind Krauss. Museum of Modern Art. 1986. Pág. 53.

Crow, T: „arte específico de un lugar, lo fuerte y lo débil“ en el Moderno en la cultura de lo cotidiano. Ed. Akal, Madrid, 2002. Pág. 55-65.

De la Calle, Román: “Texto crítico y hecho retórico”. Revista arte, individuo y sociedad. Nº 10. 1998. Pág. 91-104.

De la Calle, Román: Arte y funcionalidad. Universidad de Valencia, Valencia, 2002.

De los Angeles, Álvaro: *Hacer público lo público. Un análisis sobre el discurso conceptual en la obra de Muntadas*. Archivo de textos sobre arte y cultura. Para edición electrónica: alvarodelosangeles.org

Delgado, Manuel: Arte público y desolación urbana. En II jornadas sobre Arte Público. Catálogo Vitoria. Centro cultural Montehermoso, 2005.

Derrida, Jaques: Signatur, Ereignis, Kontext in Radgänge der Philosophie, Paris 1972.

Deutsche, Rosalyn: Uneven Development: Public Art in New York City. En October nº 47, 1988. Pág. 3-52.

Dickel, Haus y Flechner, Uwe: “Im Dickicht der Städte”. Artículo del libro “Kunst im der Stadt. Skulpturen in Berlin”. Berlin, 2003. Pág. 3- 22.

Diez Alvarez, Javier: “Mostrar el pintar o de la acción intencional credora” Revista arte, individuo y sociedad. N°8, 1996. Univ. Complutense Madrid. Pág. 85- 97.

Dorfman Lerner, Beatriz : Teoría de la acción, perspectivas filosóficas y psicoanalíticas, ADEP, Buenos Aires, 1999. Revista de Psicoanálisis. Noviembre 2000 - No.6.

Duque, Felix: “el arte público del espacio político” en I Jornadas sobre Arte Público. Catálogo Vitoria, 2003.

Eberhard Scholz, Frank: Strategien für den öffentlichen Raum. Ein Diskussionspapier. Editorial Deutscher Städtetag. Colonia y Berlin, 2006. Pág. 1-31.

Eisfeld, Dieter: Kunst in der Stadt. Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart. Stuttgart, 1975. Pág 8.

El Perro: Diseño del espacio público. Revista Lápiz, 2002. N° 184. Pág. 43.

Endlich, Stefanie: Kunst und Architektur, ein Kurzer Rückblick. Hdk/BBK (Hrs g.), Künstler und Kulturarbeit. Modellversuch Weiterbildung. Berlín, 1981. Pág. 303-305.

Fedderser, Jan y Tenberg, Natalie: “Sie sind wie Flöhm...Interview Saskia Sassen. Artículo periódico Taz Zwei. Martes 23 de Septiembre, Berlin, 2008.

Fehr, Michael: Historische Erfahrung als ästhetische Reflexion” bei Hemken, Kai-Uwe: “Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst”. Reclam Verlag Leipzig, Leipzig, 1996.

Fernández- Comana y R. Sala: “Arte y espacio público”. II Simposio de arte en la calle. Universidad de Menendez Pelayo. Sta. Cruz de Tenerife, 1995.

Fernandez Polanco, Aurora: Metamorfosis de lo moderno. Entorno a 1968. En la revista Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte. Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED: Facultad de Geografía e Historia (<http://www.uned.es/fac-geog/in...>)1999.

Ferrari, Carlos Alfredo: ¿Podemos calificar a la estrategia como racional? Artículo para la referencia electrónica: cyta.com

Freire, Juan: Arte y espacio público. Boletín de gestión cultural. Número 16. Abril 2008. Edición electrónica para nomada.blogs.com

Fuchs, Christine: Die Frage nach dem Ort der Kunst. Artículo para Materialien zur Documenta X. Editorial Cantz. Köln, 1997. Pág. 147-151.

García Gil, T.Fernanda: Resignificación de los elementos plásticos en la Instalación en la publicación “Escenografía y artes plásticas: Mauricio Rinaldi”, Grupo de Investigación Constitución e Interpretación de la imagen artística HUM-480 de la Junta de Andalucía. Universidad de Granada. Granada, 2003.

Gascón, Javier: Espacios intervenidos: dos experiencias de arte sin mediadores. Revista Címal número 54.

Glasze, Georg: Privatisierung öffentlicher Räume? Einkaufszentren, Business Improvement Districts und geschlossene Wohnkomplexe. In Berichte zur deutschen Landeskunde 75 2/3. 2001. Pág. 160-177.

Grant H. Kester. “Essays from afterimage.Art, activism and oppositionality” en “Ongoing Negotiations: Afterimage and the Analysis of Activist Art.” De Duke University Press. London,1998. Pág. 1-19.

Grasskamp, Walter: Warum wird Kunst im Außenraum zerstört? En Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien. Kunst im öffentlichen Raum. Vol. 2. Berlin 1987. Pág. 20-24.

Gubert, Román: Cómo nos hablan las imágenes en “Imagen/Imaginario. Interdisciplinariedad de la imagen artística” publicado por el Grupo de Investigación HUM-480 “Constitución e Interpretación de la imagen artística”, Granada, 2006. Pág. 13.

Guimón, Pablo: “Poesía en tres dimensiones” para Arco 2008, El País, 9 Febrero 2008.

Haacke, Hans: Góndola, góndola. En Hemken, Kai-Uwe: Gedächtnisbilder: Vergessen und Erinnern in gegenwartskunst. Reclam Verlag Leipzig, Leipzig, 1996.

Hac Mor, Carles y Xargay, Esther: La acción. El arte reinventado. Revista Lápiz. 1994. N° 12 (107). Pág. 66-71.

Hartung, Elisabeth: “comida, arte y comunicación” en “comer o no comer” o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX. Centro de arte de Salamanca, Salamanca 2002.

Haus Dickel, Uwe Flechner: Im Dickicht der Städte. Kunst in der Stadt. Skulpturen in Berlin (Hrsg) Berlin, 2003.

Heartney, Eleanor: The Dematerialization of Public Art. In Sculpture 12 vol.2 Abril 1993. Pág. 44 – 49.

Herlemann, Falko y Kade, Michael: Kunst zwischen Öffentlichen, Ästhetik und Geschichte. Arte entre lo público, la estética y la Historia en Kunst in der Öffentlichen, Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main, 1996. Pág. 263- 272.

Iden, Peter: Nein, sie ist nicht für alle da. En Skulpturenboulevard Kufürstendamm Tauentzien. Kunst im öffentlichen Raum. Vol. 2. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 1987. Pág. 31-35.

Jacob, Mary Jane: Outside the loop en Culture in Action. A program art culture of Chicago. Bay Press. Seattle, 1995.

Jimenez Schlegl, Daniel: La percepción espacio-temporal en el choque de culturas. Revista de Crítica Jurídica. N° 19 Nov. 2001.

Jonas, Uwe y Schumacher, Birgit Anna: “Öffentlicher Stadtraum: Wandel und Okkupation”. Catálogo “Okkupation”, Simposium Berlin- Neuköln, 2004. Pág. 8-13.

Juliá, Santos: “De guerra contra el invasor a guerra fratricida.” En “Víctimas de la guerra civil”. Ed. Temas de Hoy, Madrid, 1999.

Kemp, Wolfgang: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in Texte zur Kunst, 1.Jg., Nr.2, 1991

Kester, Grant H: "Framework-activism and the Aesthetic" en "Ongoing Negotiations: Afterimage and the Analysis of Activist Art". Essays from afterimage. Art, activism and oppositionality. Duke University Press. Durham and London, 1998. Pág. 1-19.

Kester, Grant H. : "Rhetorical Questions: the alternative Art Sector and the imaginary Public". En "Art, activism and oppositionality". Duke University Press, Durham and London, 1998. Pág. 103-135.

Krauss, Rosalind: "La escultura en el campo expandido" en "La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos". Ed. Alianza, 1996.

Krauss, Rosalind: Sculpture in the expanded field. In October, nº 8. Spring 1979. Pág. 30-44.

Krüskemper, Stefan y Pisani, Patricia: "Kunst als Kompromiss" publicado en la revista "Stadtkunst" número 55. Informationsdienst des Kulturwerks des bkk. Berlín. 2008. Pág. 25.

Kwon, Miwon: One place after another: Comments on Site Specificity. En October 80, Spring 1997. Pág. 85-110.

La Friamberra Obrera: Arte colaborativo y experiencia relacional: la articulación de las prácticas en el espacio público. Catálogo para el proyecto M.A.D.R.I.D. 28045 „Arte en el espacio público“. Madrid, 2007. Pág. 28-37.

Lippard, Lucy R.: "Looking Around: Where we are, where we could be" en Mapping de Terrain. Ed. Bay Press. Washintong, 1999. Pag. 122-123.

López Cuenca, Rogelio: "Crítica del arte público a mediados del 2005. Unos cuántos ejemplos." En "Art Public/Universität Pública. VIII Muestra de arte público y jóvenes creadores. Valencia, 2005.

Lubbers, Frank: Paisaje en el arte de hoy y ayer. Revista Atlántica nº 1. 1991.

Lyotard, Jean – Francois, + (Derrida, Burkhardt, Daguini, Blistene): “Inmaterialien” en “Inmaterilität und Postmoderne”. Merve Verlag Berlin, Berlin 1985.

Mac Clancy, Jeremy: “Anthropology, art and contest” en “Contesting Art. Art, Politics and Identity in the modern World”. Ed. Oxford Internacional Publishers, Oxford, 1997. Pág. 1-25.

Marín Prada sobre Pensamiento social y lenguaje publicado en la Revista Arte, Individuo y Sociedad. Nº 7. 1995. Univ. Complutense Madrid. Pág.117 - 121.

Martín Barbero, J: De la ciudad mediada a la ciudad virtual. Transformaciones radicales en marcha.1996. Para la publicación electrónica: fundesco.es

Martín Prada, Juan Luis: “Pensamiento social y lenguaje”. Revista Arte, Individuo y sociedad. Nº7, Universidad complutense de Madrid, Madrid, 1995. Pág. 117-121.

Martínez, Rosa: El Arte como asistencia social. Artículo publicado en la revista ARCHIPIÉLAGO, número 41 De la muerte del arte y otras artes. Madrid, 2000.

Maurel, Marcos: “un asunto de fé: Fascismo en Espana (1933-1936)”. En “Fascismo en Espana. Ensayo sobre los orígenes sociales y culturales del franquismo” de Ferrán Gallego y Francisco Morente. El viejo topo, Ministerio de Cultura, Madrid 2005.

Mavidorakis, Valérie: Specific Experiences: Six bachelors, Even. Artículo para la revista Art&Design en su número 46: Public Art, London, 1996. Pág. 56-65. Montolío, Celia: “Espacios públicos. Sueños privados”. Revista Lápiz, 2001.nº20 (169-170).Pág.27.

Megías Martínez, Clara: “Arte para conocer y cambiar el mundo. Propuesta educativa desde una perspectiva sociológica”. Revista Arte, individuo y sociedad. Nº 19. 2007 Univer. Complutense Madrid. Pág. 81-94.

Meyer, James: Deer funktionale Ort. En Platzwechsel, Kunsthalle Zurich, Zurich, 1995.
Pág. 27. Y Spring. Vol. 2. N° 4. Diciembre 1996. Pág. 44-47.

Michalski, Sergiusz: “9 Monuments in the 1990’s and Beyond” en “Public Monuments. Art in political Bondage 1870 – 1997”. Ed. Reaktion Books, Londres, 1998. Pág. 201-210.
Monleón, Mau: “Arte y ciudadanía”. Revista “Fuera de” n°2: “Recorta, pinta y colorea tu ciudad!”. Nov. 2000.

Montolío, Celia: „Espacios públicos. Suenos privados“. Revista Lápiz, 2001. N° 20 (169-170). Pág. 22-28.

Moraza, Juan Luis: El paseante de sus pasiones- o la ciudad como texto. Publicado en el catálogo de Rikrit Tiravanija, DEMONSTRATE, “Where the grass is green use it”. Oficina de propuestas de arte público para Madrid. Galería Salvador Díaz. Fundación ARQART. Madrid, 2000.

Muntadas, Antonio: “Fuera de contexto” en “Con-textos. Una antología crítica”.
Compilación de Rodrigo Alonso. Cátedra La Ferla. Buenos Aires. 2002.

Murría, Alicia: “Algunas notas sobre fenómenos grupales y colaborativos en el arte actual”. En “Colectivos y Asociados. Instituto de la Juventud + Casa de América. Madrid, 2002.

Murría, Alicia: “Prácticas artísticas y espacio público” en el catálogo “Mójate”.
Ayuntamiento área de Cultura de Ardearganda, Madrid, 2002.

Murría, Alicia: “Otras propuestas para el espacio público urbano”. Revista Lápiz, Madrid. 2001. n° 20 (169-170): Pág.109 -115.

Nachtigäler, Roland: “Ephemere Strategien im öffentlichen Raum” en Stören Friede im öffentliche Interesse. Der Skulpturenweg Nordhorn als offenes Museum. Städtliche Galerie Nordhorn und die Autoren. Wienand Verlag, Köln, 1997.

Neuer Berliner Kunstverein: Kunst im öffentlichen Raum. Skulpturen Boulevard.
Kufürstendamm Tauentzien. Berlin. Dietrich Reiter Verlag Berlin. 1987. Pág. 5-72.

Nolan, Mary: "The politics of memory in the Bonn and Berlin Republics" en Memory and the impact of political transformation in public space de Walkowitz, Daniel J. Y Knauer, Lisa Maya. Ed. Duke University Press, Durham and London, 2004. Pág. 105-125.

Oiticica, Helio: Esquema general de la nueva objetividad. En AA.VV Heterotopías. Medio siglo sin lugar 1918-1968 . Cat. exp. MNCARS, Madrid, diciembre 2000 - febrero 2001. Pág 115.

Parramón, Ramón. Arte, Participación y espacio público. Modelos de participación en Zarza, I jornadas de innovación estratégica, 2003. Pág. 1

Pascale Jeanne: Die arbeitweise der Wochenklausur, en Meter Wiebel: Offene Handlungsfelder, Dumont Verlag, Colonia, 1999.

Patricia Philips en Out of order- the public art machine, ARTFORUM, 1988. Pág 93 y en Peggy Diggs. Private acts + Public Art. But is it art? The spirit of art as activism. Felshin, Nina, Bay Press; Seattle. Pág 285

Perán, Martí: "Espacios del suceso. A propósito de las prácticas artísticas y el espacio público". Publicado en el catálogo de Rikrit Tiravanija "Demonstrate". Fundación ARQART. Galería Salvador Díaz. Madrid, 2001. Pág.136.

Perán, Martí: „Senales públicas. Espacios de la contemporaneidad“, en Senyals públics. Apunts sobre Intervencions artístiques a l'espai urbà. Patronat Municipal de Cultura. Mataró, 1999. Pág. 92-98.

Pérez Tort, Susana : Arte y política. ¿Dónde cruzar el umbral? Publicación electrónica: rosiarte.com

Pérgolis, Juan Carlos. "Deseo y estética del fragmento en la ciudad colombiana". Magazin dominical. El Espectador. # 636, Julio 23, 1995.

Pizarro, Esther: Administración y regulación del arte público: agencias (el modelo estadounidense). Pág. 41-45. Revista Cimal nº 54 Arte Público, 2001.

Plagemann, Volker: Kunst auserhalb der Museen en Kunst im öffentlichen Raum. Dumont Buchverlag Köln. 1989.

Porter, M.: Estrategias Competitivas, 1992. Para edición electrónica: gestiopolis.com

Raven, Arlene: Art in the Public Interest. New York, 1993.

Redondo Rodelas, Javier: Así llegó España a la Guerra Civil en Guerra Civil Española de Juan Carlos Laviana. Grupo Editorial S. A. Madrid, 2005.

Reguillo, Rossana: Memorias, performatividad y catástrofes: Ciudad interrumpida. Profesora-investigadora del Departamento de Estudios Socioculturales. ITESO, Guadalajara.

Remesar, Antoni: “Hacia una teoría del arte público”, Public Art Observatory, Barcelona, 1997.

Reuter, Martina: „Was Kunst im öffentlichen Raum Kann“, de Okkupation, Symposion, Berlin- Neuköln, 2004. Pág. 24-26.

Ribalta, Jorge: Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos en la referencia electrónica: www.republicart.net

Ribas, Albert: „Las concepciones del espacio en el Diccionario de Bayle“, Revista Endoxa. Series filosóficas nº 10, 1998. Pág. 93-144.

Ricoeur, Paul: Fenomenología y análisis lingüístico en El discurso de la acción. Ed. Cátedra, Madrid, 1981. Pág. 133-154.

Rinder, Lawrence: "La pluralidad de entradas, la apertura de redes y la infinidad de lenguajes", en "El sueño del público" de Theresa Hak Kyang Cha. Fundación Antoni Tapies. Barcelona, 2005.

Ronneberger, Klaus: Symbolische Ökonomie und Raumprofite in Hedwig Saxenhuber/Georg Schöllhammer (HG). Ok. Ortbezug: Konstruktion oder Process? Wien: Ed. Selene 1992.

Roost, Frank: „Die Stadt als Imitat ihres eigenen Mythos? Privatisierung und Inszenierung des öffentlichen Raumes“, para el libro „Privatisierung des öffentlichen Raumes“. Akademie der Künste Berlin, Topos Raum, Berlín Nürnberg, 2005. Pág. 110-123.

Rose, Barbara: El arte público en los Estados Unidos, en Arte y Espacio Público. II Simposio internacional de arte en la calle. Fernandez-lomana, M.A. y Salas R. (ed). Sta. Cruz de Tenerife, 1995. pp. 101-116

Sassen, Saskia: "Making public interventions in today's massive cities". The London Consortium Static. Issue 04. November 2006. Publicación electrónica en londonconsortium.com

Schmidt-Wulffen, Stephan: „Rosendale überall- zum neu verständnis von Kunst im öffentlichen Raum“ en "In situ Projekte; Kunst im Dialog mit ihrem Ort" Prestel. Munich, 1998.

Schulz-Dornburg en su artículo „Hacia una percepción sensual del espacio“ en Arte y Arquitectura: nuevas afinidades. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2000. Pág. 95-106.

Siebel, Walter: „Qualitätswandel des öffentlichen Raums“ (conferencia para el proyecto „Kontrolle und öffentlicher Raum“ dirigido por el Dr. Nobert Gestring) publicado en "Gebaute Räume zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt". Revista Inhalt. 9. Jg. 1. Oldenburg, Noviembre 2004

Silvestre García, Laura: “Luz y espacio expositivo” en “Trato de la luz con la materia” publicado por el grupo de investigación HUM-480 “Constitución e interpretación de la imagen artística”, Granada, 2002

Singer, Peter: “La nueva vestimenta del capitalismo“. Referencia electrónica: www.elpais.es del 23 de febrero 2009

Stephan Schmidt, Wuffen: “Rosendale überall-zum neuerverständnis von kunst im öffentlichen Raum” en *Stören Friede im öffentliche Interesse. Der Skulpturenweg Nordhorn als offenes Museum. Städtliche Galerie Nordhorn und die Autoren.* Wienand Verlag, Köln, 1997.

Straka, Barbara y Rüppel Wolfgang: *Voraussetzungen einer Kunstkonzeption für die Charité. Charité-Gutachten*, 1998. Pág. 16-21.

Tietenberg, Annette: “Zum verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit”. En “Transportale Positionen zu Kunst in Stadtraum”, Berlin 2003.

Toso, Daniel: “De la estatización del arte colaborativo”. Artículo para la revista digital “Project for open and closed space sculpture association”. Pocs, 2005-2006. www.pocs.org.

Trend, David: “Cultural Struggle and Educational Activism” en *Essays from Afterimage. Art, Activism and Oppositivity* de Grant H. Kester. Duke University Press. Durham and London, 1998. Pág. 169-181.

Vidal, Carlos: *Qué es refundar el compromiso político en arte?*. Capítulo publicado en el catálogo “Del arte impuro. Entre lo público y lo privado” editado por David Pérez para la Colección Arte, Estética y Pensamiento. Consejería Cultura, Valencia, 1997. Pág. 145.

Vidiella, Judit: *Performatividad y poder. Políticas de representación e identidad: corporización y performance.* En este artículo cita a Geraldine Harris. Publicado en la Revista DCO. Número 7. Publicación electrónica: danza.es

Wagner, Monika: die Plazas von Manhattan: Privatisierung von Kunst und Natur im öffentlichen Raum. En Kritische Berichte. Vol. 19, 1991. Pág. 38-51.

Welchman, John: “Arte público y el espectáculo del dinero: un comentario asistido sobre Art Rebate/Arte Reembolso”. Capítulo de la revista Kalías. Revista de arte. 1999, nº 21-22. Pág. 186-199.

Zitty Revista 23-2007. 8-21 Noviembre Berlin, 2007. Pág 48

TESIS DOCTORALES Y TRABAJOS INVESTIGACIÓN REVISADOS:

Blanco Bravo, P: Arte Público? Hacia un intento de redefinición de ciertas prácticas consideradas políticas, Univ. Madrid. 2003.

Fernández Blanca “Nuevo lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995”, Madrid 1999.

Masó, Alfonso: El lenguaje tiene la palabra, Facultad de Bellas Artes de Granada, Granada 1998.

Úbeda Fernández, H: Acción diferencial en un campo de relaciones como concepto fundamental del ejercicio estético en su Tesis doctoral “La mirada desbordada.”, Universidad de Granada 2006.

Vida Sánchez, Teresa: Proyecto Final de Carrera “Arte como lenguaje, desde la naturaleza y para lo social” la Facultad de Bellas Artes “Alonso Cano”, Granada 2003.

Vida Sánchez, Teresa: „Poetic places en Weimar West”, proyecto para la Tesis final del Master Internacional “Arte público y nuevas estrategias artísticas” en la Universidad de la Bauhaus en Weimar, Alemania 2006.

Vida Sánchez Teresa: “PUBLIC ART: HERE≠THERE. Nuevas estrategias en el lenguaje del arte público a comienzos de un nuevo siglo: diferencias y similitudes entre España y Alemania” dirigido por la Prof. Dr. Teresa Fernanda García Gil. Universidad de Granada, Granada, 2007.

Vida Sanchez, M.T., F. García Gil y P. Solier: “La experiencia del color en la imagen de arte público contemporáneo” realizado para el Congreso AIC 2009, Sydney, 2009.

WEBGRAFÍA (selección):

- www.social-sculpture.org
- www.greenmuseum.org
- www.exchange-values.org
- www.undo.net
- www.revistafusion.com
- www.fotonatura.org
- www.w3art.es
- www.webcciv.org
- www.rae.es
- www.kalathos.com
- www.rcci.net
- www.060.es
- www.mcu.es
- www.aavc.net
- www.madridabierto.com
- www.idensitat.org
- www.ub.es
- www.skulptur-projekte.de
- www.thomas-schuetzte.de
- www.hasucha.de
- www.wahrnehmung.de
- www.mischakuball.com
- www.eastsidegallery.com
- www.uni-weimar.de
- www.uni-weimar.de/mfa
- www.wochenklausur.at
- www.parkfiction.org
- www.faridaheuck.net
- www.netzspannung.org
- www.tourist-research.de
- www.okkupation.com
- www.museovostell.org

-www.munimadrid.es
-www.elperro.info
-www.medialabmadrid.org
-www.eldia.es
-www.recetasurbanas.net
-www.guggenheim-bilbao.es
-www.canales.elcorreodigital.com
-www.fundaciónnmac.com
-www.cubos.orienteasturias.com
-www.moebio.uchile.cl
-www.club.telepolis.com
-www.groups.msn.com
-www.mcu.es
-www.politikak.org
-www.amarica.info
-www.rosiarte.com.ar
-www.sociologia.cl
-www.sunsite.dcc.chile.cl
-www.filosofia.org
-www.bferrando.net
-www.heideggeriana.com.ar
-www.ciudadpolitica.com
-www.personales.ya.com
-www.estrategia.com
-www.gestiopolis.com
-www.estrategia.info
-www.cyta.com.ar
-www.arteyestrategia.com.ar
-www.republicart.net
-www.w3art.es
-www.kunstimkontext.udk-berlin.de
-www.criticarte.com
-www.aperturas.org
-www.astrolabio.unc.edu.ar

-<http://www.060.es/canales/legislacion/servicios/disposiciones>
-www.mcu.es
-<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-lat-0011/msg00018.html>
-<http://www.sindominio.net/fiambrera/>
-www.theo.tu-cottbus.de/wolke/deu/Themen/041/Siebel/siebel.htm
-<http://www.skulpturenpark.org/>
-www.formatLabor.net
-www.bank-ueberfall.de
-www.mediaspree.de
-www.ms-versenken.org
-http://graffitiresearchlab.com/?page_id=99#video
-<http://www.adbusters.org/home/>
-http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=publico Público (Del lat. publicus):
-www.ub.es/escult/edonline.htm
-<http://canarias.indymedia.org/mod/comments/display/27215/index.php>
-http://es.wikipedia.org/wiki/Andreu_Alfaro
-www.elperro.info
-www.medialabmadrid.org
-<http://www.eldia.es/2002-08-04/santacruz/santacruz11.htm>
-www.recetasurbanas.net
-http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/espacio_pub/intrusiones_c2.mov
-www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/actividades/proyectos/frame_subv.htm
-www2.unia.es/arteypensamiento03/ezone/ezone08/oct05b.html
-www.idensitat.org/v1/particip/cirugeda/prensa_e.htm
-www.idensitat.org/v1/particip/cirugeda/prensa_e.htm
-http://www.idensitat.org/e05_index.htm
-http://www.idensitat.org/e07_proyectos07.htm
-www.madridabierto.com
-www.alcobendas.org
-www.stylusart.com/noticias/christo/obra2.htm
-www.volksboutique.org
-www.parkfiction.org
-www.esregnetkaviar.de

- www.pilotprojekt-gropiusstadt.de
- www.okkupation.com
- www.okkupation.com/practice
- www.berlinbiennale.info
- www.wooloo.org
- www.geife.org
- <http://www.aperturas.org/6dorfman.html>
- www.democracia.com.es/proyectos/mad
- <http://www.spanisharts.com/books/literature/becquer.htm>
- www.elpais.com/articulo/semana/Poesia/dimensiones
- http://graffitiresearchlab.com/?page_id=99#video
- www.granadadigital.com
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Espacio> y en <http://en.wikipedia.org/wiki/Space>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Tiempo>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Espacio-tiempo>
- <http://www.librodeartista.info/Textos-intertextos-contextos.html>.
- <http://elies.rediris.es/elies15/cap323.html>
- www.kunstimkontext.udk-berlin.de
- http://w3art.es/weblog_archivos/000281.php
- <http://www.parkfiction.org/2006/11/314.html>
- www.madridabierto.com/es/textos/2008
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Estrategia>
- <http://www.estrategia.com>
- <http://www.gestiopolis.com/canales/gerencial/articulos/34/estrategia.htm>
- www.estrategia.info
- http://www.wikilearning.com/creacion_de_la_estrategia_i-wkccp-8076-1.htm
- <http://www.cyta.com.ar/ta0101/estrateg.htm>
- <http://www.arteyestrategia.com.ar/>
- www.uni-weimar.de/mfa
- <http://nomada.blogs.com/jfreire/2008/06/arte-y-espacio.html>
- www.alvarodelosangeles.org/?p=31
- http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=p%C3%BAblico
- www.republicart.net
- www.uned.es/fac-geog

- <http://www.fundesco.es/publica/telos-44/perspectivas1.html>
- [http:// antalya.uab.es/athenea/num4/cordoba.pdf](http://antalya.uab.es/athenea/num4/cordoba.pdf)
- <http://danza.es/articulos/plonearticle.2007-02-08.7826750458>
- www.bifurcaciones.cl
- www.madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2008/andreas-templin.html
- [www.vegga.org/cat/pnDowns/user/folder/catid-6/root-6/download/74.](http://www.vegga.org/cat/pnDowns/user/folder/catid-6/root-6/download/74)
- www.pilotprojekt-gropiusstadt.de
- www.madrid45.net
- www.martin-gropius-bau.de
- www.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/v4/pdf/art5.pdf
- <http://antalya.uba.es/athenea/num4/cordoba.pdf>
- [www.formatlabor.net.](http://www.formatlabor.net)
- www.formatlabor.net/blog/?p=38
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Cultura>
- <http://www.sociologia.cl/index.php?title=Cultura>
- www.rosiarte.com.a
- www.mcu.es/patrimonio/CE/UnoCult/Definicion.html
- www.mcu.es/patrimonio/CE/UnoCult/PlazosRequisitos.html
- www.politikak.org
- www.amarica.info
- [http://popnox.blogspot.com/2005/08/arte-urbano-como-praxis-socio-poltica.html.](http://popnox.blogspot.com/2005/08/arte-urbano-como-praxis-socio-poltica.html)
- www.sporaarteefimero.com
- www.desacuerdos.org
- www.londonconsortium.com
- www.nuevarevista.com
- www.elcultural.es

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. OBRA ARTÍSTICA PERSONAL

Introducción: vínculos de la tesis con mi proyección creativa

La obra artística personal se ha llevado a cabo de manera internacional a partir del año 2001 en diferentes países como Alemania, Inglaterra, República Checa, Austria, Rusia y España. Esta obra práctica ha tenido puntos en común con los puntos analizados y metodológicos de esta investigación. Como por ejemplo, los elementos constitutivos de la imagen del arte público como son la luz y el color, que han sido elementos en las intervenciones. Y con posterioridad el uso de la semántica y la poética que han tenido una singular importancia. A su vez, la participación del público, ha sido una estrategia recurrente en las obras, así como el uso de la intertextualidad y la performatividad.

Al principio, los elementos fundamentales que constituyen el lenguaje de la imagen, como son la luz y el color han tenido una especial significación en mis obras en espacio público. Hemos de mencionar al respecto que en las primeras obras como "Natur's Light"⁴⁴⁵ o "Cambiando tu percepción/Veränderung deiner Meinung"⁴⁴⁶, utilizaron estos elementos como definidores de la imagen. Por su parte en una segunda etapa, la semántica como metodología y la utilización de las palabras, ha sido uno de los temas principales en la obra posteriormente, donde en "Ser libre/ To be free"⁴⁴⁷ se llevó a cabo una instalación temporal en relación a la obra literaria de Friedrich Schiller "la educación estética del hombre" y "Erfurt, Erfolg" donde se enfocaba la importancia del mensaje lingüístico en el contexto urbano.

Los conceptos profundizados en la Universidad de Oxford en Inglaterra me ayudaron a comprender más de cerca la obra de Joseph Beuys y su teoría acerca de la Escultura Social. Fue entonces cuando se realizó la obra participativa "The Penny Line Project", donde la participación del público se llevó a cabo por medio de la colecta de *pennies*, para formar una línea y la obra performativa "The waiting"⁴⁴⁸, donde se representó la espera en un acto *performativo*.

Pero la culminación de una vida artística centrada en la intervención poética, participativa y entorno al lenguaje fue la obra "Poetic places en Weimar West"⁴⁴⁹. En esta obra se preguntó a la gente del barrio por la creación de poesía, posteriormente se instalaron en los diferentes espacios públicos.

⁴⁴⁵ Mi primera instalación en espacio público donde fue con la temática luz en la naturaleza. Weimar, Alemania 2002.

⁴⁴⁶ Proyecto en espacio público, donde el uso del color transformó la visión del espacio público. Weimar, Alemania 2004.

⁴⁴⁷ En esta obra la obra de Schiller era la temática de actuación para las intervenciones en espacio público. Jena-Alemania 2005.

⁴⁴⁸ Obras que realicé durante mi estancia en Oxford, Inglaterra 2005.

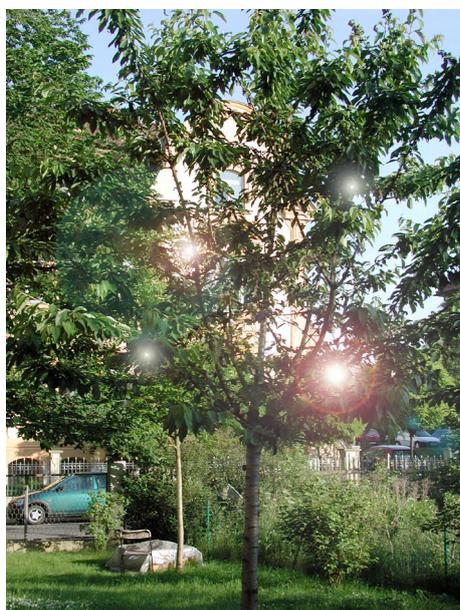
⁴⁴⁹ Obra que formó parte del trabajo final del Master Internacional "Arte público y nuevas estrategias", Weimar, Alemania 2006.

A raíz de ello, las prácticas más activistas en contra de la privatización del espacio público fueron los protagonistas de un interés reivindicativo, entorno a ello se realizó la obra “403 pasos sin permiso”⁴⁵⁰, donde el carácter performativo inundó los espacios de un centro comercial. También de manera performativa y con un trasfondo histórico se realizó la obra “Es más fácil recordar que olvidar”⁴⁵¹ donde en base a lo efímero se hacía alusión a las víctimas del nacionalsocialismo alemán. Por último, su obra más reciente de tono participativo “Jardines esporádicos”⁴⁵² para la Muestra Internacional de Arte Efímero en Granada, fue una alusión a la demanda del espacio verde en pleno centro urbano de la ciudad, en ella se invitó al propio público a conformar la obra. La obra para la exposición “Clichés”⁴⁵³ del Museo de Arte Moderno de Moscú, se realiza en base a lo que el público opina sobre las formas abstractas representadas, una forma de que la poesía inunde el espacio museístico con la colaboración del público. En la ciudad alemana de Leipzig, con la obra “Emigration and reintegration of an artist”⁴⁵⁴, se pretendió en el espacio público por medio de la participación, intertextualidad y performatividad hacer alusión al antirracismo y a la no discriminación en la ciudad.

Veámos a continuación qué obras en concreto destacan por estas características:

**- “Luz de la naturaleza / Natur’s Light”
Weimar-Alemania, 2001-2002**

Instalación en un árbol de esta ciudad. Pequeñas piezas de cristal fueron colgadas de sus ramas para reflejar la luz del sol. Luz blanca, luz amable, luz deslumbrante, vital para la vida y la esencia natural. El elemento constitutivo principal de esta obra en espacio público fue la luz, que fue reflejada manera natural.



⁴⁵⁰ Obra que realicé al llegar a Berlín en un nuevo centro comercial de la ciudad. Berlín-Alemania 2007.

⁴⁵¹ Se utilizaron estrategias de participación, intertextualidad y performance para esta obra. Linz-Austria 2008.

⁴⁵² El propio público consolidó la pieza en pleno centro de la ciudad reivindicando más espacio verde. Granada-España 2008. Véase obra en la referencia electrónica: www.sporaartefimero.com

⁴⁵³ La obra “Inside to outside of a fairytale”, Museo de Arte Contemporáneo de Moscú, 2009.

⁴⁵⁴ La obra “Emigration and reintegration of an artist” forma parte del Proyecto de arte en contra del racismo y la discriminación “Feger, Pitschies und Nolacken” celebrado en octubre del 2009 en Leipzig (Alemania). Véase la referencia electrónica: www.fpn09.de

**- “Soy un actor/ I’m an actor”
Jena-Alemania, 2002**

Instalación en la plaza del teatro de esta ciudad. Trescientas flores fueron plantadas entre los adoquines de piedra de esta plaza, cada una ellas se erguía sobre un pequeño escenario realizado en madera y cristal; en cada una de ellas era actor y protagonista en su propio escenario. En el escenario del mundo incluso los pequeños detalles son dignos de contemplación. En esta obra el color predominante en las flores, envolvió de una especial significación el lugar.



**-“Extensión de un cuadrado verde/ Green quadrate extention”
Granada-España, 2003**

Intervención en el centro de la ciudad de Granada. La performance consistió en la extensión de un tul verde de 6 x 6m con la ayuda de los propios transeúntes que allí se encontraban. Participación, intertextualidad y performatividad fueron estrategias utilizadas en esta obra. El cuadrado, símbolo de las parcelaciones de tierra verde, contrasta con la vida urbana de la ciudad.



**-“Paseando lo encontré/ Walking, I found it”
Granada-España, 2003**

Instalación temporal en la ciudad de Granada. Cuarenta pequeñas baldosas de colores formaban un camino, y cada una plastificada y de un color contenía en su interior una bolsita con un pétalo. Los pétalos los encontramos caídos en los mismos lugares cuando la primavera estaba finalizando. Metáfora de la necesidad antropológica de conservación del paso del tiempo. El color era un elemento considerable en esta acción performativa.



**-“VDW” (Veränderung deine Wahrnehmung), 2004
- Cambiando tu percepción/ Changing of your perception
Weimar-Alemania, 2004**

Instalación a lo largo de un camino en un parque. Cuatro pantallas fueron instaladas de material traslúcido (rojo, naranja, azul y rosa) provocando un cambio en la percepción del viandante. A través de ellas se observaba un encuadre natural coloreado. Instalación que se abrió a nuevas perspectivas con el color y el paisaje, un nuevo juego abstracto en un trayecto público. El elemento del color juega un papel muy significativo en el sentido intertextual de esta obra, convirtiéndose en un elemento no sólo configurador sino de interacción con respecto al público.



**-“Pic nic: color en porciones/ Pic nic: colour in portions”
Weimar-Alemania, 2004**

Picnic en el parque de esta ciudad. Performance que consistió en realizar un picnic en tres colores: rojo, azul y amarillo. La idea era además conseguir una imagen pictórica en el espacio público. El espacio en este proyecto cumplía la función de ser lugar para el encuentro y la significación plástica. La participación del público, el elemento de intertextualidad por medio del color y la performatividad de la acción fueron estrategias que destacaron en esta obra.



**-“Coser el cielo azul/ To sew the blue sky”
Jena-Alemania, 2004**

Performance y video instalación para K&K (exposición) en Jena. En la performance se creó un cielo azul con nubes blancas cosidos a mano junto la participación del público de la galería. En el vídeo-proyección se mostraban diferentes imágenes sobre el azul del cielo.

Homenaje, recuerdo y espera se unían en una acción en diálogo personal del artista con el espectador. La participación por parte del público, la intertextualidad dada en los diferentes usos del lenguaje y la performatividad de la acción fueron elementos estratégicos tenidos en cuenta.



**- “Ser libre/ To be free” (2005)
Jena- Alemania, 2005**

Instalación de contexto site- specific en la ciudad de Jena. Manifestando una integración filosófica sobre lo escrito por el escritor clásico Friedrich von Schiller en su obra “La educación estética del hombre”. Se instalaron citas del autor en diferentes puntos de la ciudad donde la libertad era un lenguaje de expression acorde con la temática del graffiti. Entre otras de las citas se podía leer: “He hecho lo que no he podido dejar de hacer” de Friedrich von Schiller.

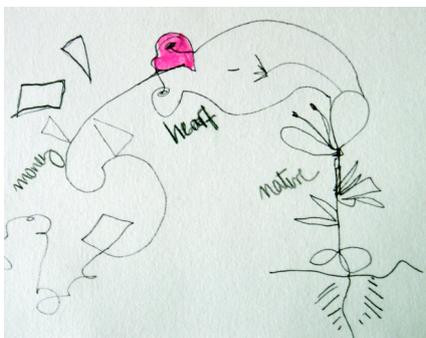


**- “The penny line” 2005.
Oxford, Inglaterra, 2005**

El proyecto consistió en la recolección de “pennies” por parte del público. Ellos ayudaron a construir una línea desde donde mi ordenador fue robado hasta fuera del edificio. Con la línea de monedas se representó el camino irónicamente del ladrón, y la gente representó con su aportación que no estaban de acuerdo con este acto criminal. Entrevistas y discusiones fueron documentadas como parte del proyecto. La participación del público, la intertextualidad y performatividad recurrente en todo el proceso configuraron una obra a la vez que sencilla de gran valor emotivo.



**-Serie de dibujos “Evolución del hombre/ Human evolution”,
Oxford, Inglaterra, 2005**



-“Lugares poéticos en Weimar del Este/ Poetic places in Weimar West”,

Weimar West, Alemania 2006

Intervención artística y proyecto de arte público participativo. En él participó la gente de esta zona de Weimar para crear las poesías para sus lugares poéticos. Un total de 20 citas, poesías y pensamientos fueron seleccionados de más de 200 participaciones, e instalados a modo de site- specific a lo largo de la toda la zona. Aún se conservan en la actualidad y pueden ser visitados.

No tan sólo la poesía visual sino el involucrar directamente a su público fue el gran reto para la obra „Poetic places in Weimar West/ Lugares poéticos para Weimar del Este“⁴⁵⁵. En esta obra, los habitantes de esta zona marginal de la ciudad de Weimar se convirtieron en los propios artistas y poetas para la creación de espacios poéticos.

La importancia de este proyecto de arte público fue la de llevar la poesía por medio de la creación de su lenguaje a aquel sector marginal de la ciudad.

Por medio de la intervención en veinte espacios diferentes, se consiguió transformar físicamente la localización gracias a los pensamientos y poemas tomados de las propias personas que allí vivían. Por medio de esta experiencia Weimar del Este se convirtió en un lugar poético donde una identidad local contribuyó por sí misma a expandir su enriquecimiento visual y socio-cultural.



456

⁴⁵⁵ Proyecto para la Tesis final del Master Internacional “Arte público y nuevas estrategias artísticas” en la Universidad de la Bauhaus en Weimar (Alemania) realizado por la autora en el año 2006.

⁴⁵⁶ Localización número 12 en alemán: „Limitada es la vida, sin fin los recuerdos“.En la pared de la entrada del Centro de mayores Am Paradise, Weimar West.

La primera fase fue la de participación de sus habitantes, donde la artista preguntó a los ciudadanos acerca de poesías o pensamientos que recordaran o que fueran sus favoritos. Con más de 600 panfletos repartidos con la pregunta, más de 100 personas respondieron a la demanda. Esta parte fue la más complicada pero al final la más gratificante, al experimentar que muchas personas se sentían poetas de manera esporádica. La segunda parte fue más compleja ya que consistió en la decisión de las poesías que iban a ser instaladas y en qué lugar. El siguiente gran obstáculo fue el conseguir los permisos para la realización de las intervenciones. Durante este período, las negociaciones, y las conversaciones con los oficiales dieron lugar a un largo proceso burocrático que finalizó afortunadamente con éxito.

El papel del artista como mediador y trabajador social fue la estrategia seguida en este trabajo, donde el arte tendió a cambiar, a mejorar y a ser práctico para la sociedad. En definitiva, el arte público cumplió su función de interaccionar y devolver el potencial creativo, estético y poético a un lugar por medio de su propio público. En definitiva, el público fue el transmisor de la poesía para crear Poesía en sí misma. Sería esta esencia poética la que fundamenta básicamente el lenguaje de este arte al que llamamos líricamente público, siendo su público el único protagonista. Algunos de estos lugares son:

12.- “Limitada es la vida, sin fin los recuerdos”.

En la pared de la entrada del Centro de mayores Am Paradies, Weimar West.

1.- “La belleza se encuentra en todas partes. Ella no es la que rechaza a nuestros ojos, son nuestros ojos los que rechazan ser conscientes de ella”. (Rodin).

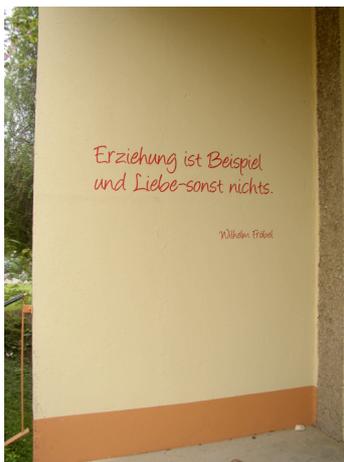
Cita localizada en la pared trasera en la calle Florian Geyer, Weimar West.

16.-“ Educación es ejemplo y amor, nada mas. (Wilhem Fröbel).”

En la pared de la entrada de la escuela Musäus en la calle Moskauer 63, Weimar West.



457



458

⁴⁵⁷ Localización número 1, escrita en alemán: “La belleza se encuentra en todas partes. Ella no es la que rechaza a nuestros ojos, son nuestros ojos los que rechazan ser conscientes de ella”. (Rodin). Cita localizada en la pared trasera en la calle Florian Geyer, Weimar West.

⁴⁵⁸ Localización número 16, escrita en alemán: “ Educación es ejemplo y amor, nada mas. (Wilhem Fröbel).” En la pared de la entrada de la escuela Musäus en la calle Moskauer 63, Weimar West.

**- Performance-acción „ 403 pasos sin permiso/ 403 steps without permission“
Berlin, 2007**

- *Performance-acción realizada en un centro comercial recién inaugurado en el centro de Berlin. Caminé hacia atrás vestida de blanco provocando la atención de los clientes y los miembros de seguridad del centro. Quería reivindicar que estamos controlados en la sociedad de consumo, pues algo tan pacífico como es el caminar hacia atrás no fue permitido, sólo pude andar 403 pasos. Se grabó un video documental de la acción. En esta obra, el público era observador de la acción, por parte su participación fue pasiva, en cambio la intertextualidad era manifiesta por medio de un lenguaje de repulsa, la performatividad fue la dominante.*



**- „Es más fácil recordar que olvidar/Es ist leichter zu erinnern als zu vergessen“
Linz, Austria 2008**

Acción participativa, intertextual y Performance efímera. Invité a las personas de esta ciudad a recoger flores silvestres blancas que serían después instaladas a modo de performance para crear una línea sobre el puente construido por Hitler en Linz. Antes de comenzar la performance escribí la frase que después repetiría en alemán y español “es más fácil recordar que olvidar”. La línea de flores desapareció al cabo de poco tiempo. En este performance, la participación del público tuvo una especial importancia en la primera parte del proceso, junto a su vez la intertextualidad resuelta en el uso del lenguaje escrito y verbal. La performatividad es lo que imperó en la obra.



- ***“Jardines esporádicos”***
Granada, 2008

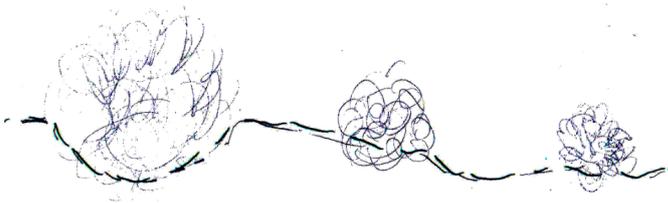
Instalación efímera, performance participativa. Dentro del marco para la Muestra de Arte Efímero. Tradición y Modernidad celebrada en la ciudad, realicé esta obra reivindicando el espacio verde en el centro de la ciudad. Para ello, la gente participó en la creación de su propio jardín esporádico. Ellos mismos localizaron los jardines donde consideraron más oportuno en la zona. La participación se hizo presente por medio de la colaboración de los transeúntes, así mismo la intertextualidad y performatividad fueron elementos intrínsecos dentro del proceso de la acción.



- ***“Inside-----
of a Fairytale
to outside”***

Moscú, (Rusia) 2009

Instalación para la exposición “Clichés”, Museo de Arte Contemporáneo de Moscú. Se instalaron diferentes formas circulares a lo largo de las escaleras del edificio. El público era objeto de varias preguntas acerca de la interpretación de aquellas formas. Ellos a su vez eran invitados a escribir algún tipo de cuento o historia relacionado con lo que veían. La participación del público era clara dentro de los parámetros del Museo, junto a un proceso intertextual de diálogo y transformación de la significación del espacio. La performatividad dió un toque más espontáneo a esta instalación simbólica.



- ***“In-migration & in-tegration of an artist”***

Leipzig, Alemania 2009

Proyecto para la exposición de arte público “Feger, Pitschis und Nolacken” en contra del racismo y la discriminación. En este proyecto se documentará el proceso de cómo un artista es integrado en una ciudad. Para ello se realizará un proceso de documentación de la acción, donde entrevistas con la gente y diferentes acciones entorno a la temática. La participación del público, la intertextualidad y performatividad como estrategias fueron puntos clave en la obra.



II. Artículos publicados.

En cuanto a los artículos que he publicado para Congresos, Exposiciones y otros eventos se encuentran lo siguientes:

PUBLICACIONES

- “La experiencia del color en el arte público contemporáneo. /Colour experience in the contemporary public art. Congreso AIC 09 en Sidney, Australia. 2009.*
- *“Luz-espacios de sentido: juegos del lenguaje artístico contemporáneo”. Congreso AIC 09 en Sidney, Australia. 2009.*
- *“My Love, My Friends” Museo Arte Contemporaneo de Moscú, 2009.*
- “Jardines Esporádicos: sobre lo efímero en arte público. Artículo para el catálogo de la I Bienal Internacional de Arte Efímero: Tradición y Modernidad. Universidad de Granada. 2008”*
- *“Best of 08”, Hohlräume der Gesichte. Universidad de Linz, Editorial Universidad de Linz, Austria. 2008.*
- “Technologies of Light in contemporary public art” Congreso AIC China 07. M.E. Úbeda Fernández, T.Vida Sánchez, F. García Gil + Research Group HUM-480 Constitution and Interpretation of the artistic image. Universidad de Granada.*
- “Temperatura del Color: desde la física y la percepción a la apreciación artística” Congreso Sinestesia Granada 07. G. Román Jiménez, F. García Gil, T. Vida Sánchez + Research Group HUM-480 Constitution and Interpretation of the artistic image. Universidad de Granada.*
- “Curso –taller Reflexiones sobre el Arte: Arte y Filosofía”(pendiente de publicación Granada 2007) GI: HUM-480 Constitución e Interpretación de la imagen artística. Universidad de Granada.*
- “Laboratory of Light and materials: Faculty of Fine Arts, University of Granada” Southafrica AIC 2006. F. García Gil, A. García López, I. Soler Ruiz, A. Lozano Salmerón, M. Garrido Román, J. Romero Torres, M. E. Úbeda Fernández, G. Román Jiménez, S. Teva Almendros, T. Vida Sánchez.*
- “Poetic Places in Weimar West”, Teresa Vida Sánchez en “Weimar day today”. Verlag der Bauhaus Universität Weimar, + VVAA, Alemania 2006.*
- “To be free/frei sein”, Teresa Vida Sánchez en “Schiller goes Public”. Verlag der Bauhaus Universität Weimar, + VVAA Alemania 2005.*
- „The light like genetic element of the image“,Porto Alegre (Brasil) AIC 2004 F. García Gil, A. García López,G.Román Jiménez, S. Teva Almendros, T. Vida Sánchez. Brasil, 2004.*

-Index
-Summary of the researching
-Conclusions

TITLE: **In Public Art: *Public=ART***
Participation, Intertextuality and Performativity as strategies
in the language of public art at the beginning of the new Millennium

P.h.D. Doctoral Thesis by M. Teresa Vida Sánchez

INDEX OF CONTENTS

INTRODUCTION

- III. Motivation
- IV. The question and its relevance
- V. Aims
- VI. Hypothesis
- VII. Methodology
- VIII. Developing the project
- IX. Authors and references
- X. **Redefining the Concept of Public Art**
 - a. An Approach to the Term “Public Art” or *Kunst im öffentlichen Raum*.
 - b. Between the private and public : activist interventions in public space
 - c. The Function of Public Space: Repercussions and Interests
 - d. Redefining the Indefinable
- XI. **The desire of citizen-art productions at the turno f the Century: referencial frame**
 - a. Desire as Production: an Introduction
 - b. Examples of intervention in Spain
 - c. Examples of intervention in Germany

FIRST PART : *About the languages of public art*

1. General aspects of the language of public art

- 1.1 Introduction: a specific language of action
- 1.2 Aproximation to the constitution and interpretation of the public art’s image
 - 1.2.1 Example of how colour mixes with characteristics of public art
- 1.3 Artistic dimention of the concept “space-time” in public art
 - 1.3.1 Conceptual Investigation of Space-Time and its Meaning
- 1.4 What Role does Social Space play in Public Art?
 - 1.4.1 The Social Function of Art
 - 1.4.2 What does Social Production of Art mean?
- 1.5 The Power of Words and of action
- 1.6 Poetic esence of the language of public art

2. Participation, intertextuality and performativity as strategies of artistic production inside the language of public art

- 2.1 Introduction: strategies of production in public art
- 2.2 Participation and artistic language
- 2.3 Intertextuality and context
 - 2.3.1 Aproach to intertextual sense
 - 2.3.2 Aproach to contextual art
- 2.4 Performativity and words as strategy
- 2.5 Relation between Inter.+Con/textual art and public art
 - 2.5.1 Participation and Intertextuality
 - 2.5.2 Participation and Performativity
- 2.6 Importance of public and context

SECOND PART: *From languages to the social and cultural creation*

3. Political and social dimension fo public art

- 2.3 Introduction
- 2.4 The Socio-Political Factor as an Entity
- 3.2.1 Political Dimension
- 3.2.2 Social Dimension

4. Some discussions and questions about language of public art

- 4.1 on Moral Aesthetics
- 4.2 on the Influence of Globalisation
- 4.3 on the Relationship with the Institution and the Role of the Museum
- 4.4 on the Relationship with the Public
- 4.5 on the Future of Public Art

Conclusion

- Contribution to the Thesis
- Conclusions
- Future Lines of Investigation

BIBLIOGRAPHY

DOCUMENTAL APPENDIX

- I. Personal artistic work**
- II. Published articles**

-Index

-Summary of the researching

-Conclusions

Summary of the researching

Taking into account the problem of the lack of understanding of public art because it has a limited public, as well as the lack of specific studies surrounding its language and investigation between countries, this thesis attempts a possible solution as a theoretical and scientific contribution. It is a source of knowledge, analysis and reflection which has had Spain and Germany as platforms, two countries united by one reality regarding urban, artistic, and anthropological studies of social application.

The analysis of definitions, functions, and clarifications have established themselves as principal agents **in public art** and the role of **public**, differentiating and studying the strategies of participation, intertextuality and performativity as fundamental in its language. This is because they imply a strong repercussion in society around their integration and political and social commitment.

This thesis therefore shows the contributions around the artist-citizen production from the start of this millennium, along with the variety of thoughts and theories surrounding concrete works of art and their specific contexts in Spain and Germany.

The Theory of Social Sculpture claimed by Joseph Beuys is the **anthropological starting point** in this researching. He put the individual in centre stage as producer in the artistic phenomenon. Moving away from this idea, this work has defined itself to the public as a primordial element of focus for artistic production.

“Artists of public art are inclined towards a non-institutional art and projects which do not ask to be denominated as “art” but as “social compromise” and try to integrate new means with new ways of treating that which is public.”⁴⁵⁹

Public art, therefore, it didn't pretend to be defined but to proceed to new perspectives of artistic production.

Susanne Lacy contributed with new structures of action and signification of a new genre of public artists,“(…) **where artists are pushed to make contact with the exterior and with the diversified audience.**”⁴⁶⁰

Ramón Parramón though declared that **“the participation of citizens in decision-making is brewing as a base for the search of an identity in the field of action itself, in breaking from political tradition, although with a clear will to conquer public spaces.”**⁴⁶¹

Both concepts suffer from a deficit around the establishment of artist-citizen desires of production as a relevant factor in projects of public art at the beginning of this century. Therefore, the following have been exemplified to corroborate on the methodological framework:

⁴⁵⁹ Herlemann, Falko y Kade, Michael: *Kunst zwischen Öffentlichen, Ästhetik und Geschichte. Kunst in der Öffentlichen*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1996. P. 263-272.

⁴⁶⁰ Lacy, Suzanne: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Ed. Bay Press. Washington. 1996. P.172.

⁴⁶¹ Parramón, Ramón: *Arte, Participación y espacio público*. Modelos de participación Zarza, I Jornadas de Innovación Estratégica, 2003. P. 1

IN SPAIN	<ul style="list-style-type: none"> -IDENSITAT Project: Social Intervention. -OPEN CALL „OPEN MADRID“: Intervention in public space. -Proyectos in local Interventions: Alcobendas
IN GERMANY	<ul style="list-style-type: none"> -PARQ FICTION Project: Urban intervention with public participation -Gropiusstadt Project/Okkupation: Social Interventions with local aspects. -„To the population“ Project: Intervention with public and historical sense.

These projects developed in both countries with focus on actions *through, for, and by* the society. Through them, the **referential sphere of the artistic social product** is the importance of the public and the artistic action as a promoter and mediator.

The analysis of the language of public art has been of great importance as it has categorised it as a *specific language of action* based on the concepts of interaction, audience and intention on the part of the artist and the public.

Mary Jane Jacob asks us to take into account that **“new public art is not only a movement, but a new roadwork which takes time to act.”**⁴⁶² That is why the period that has been analysed is enough to achieve a current perspective on the real conception of projects in the past in order to face those of tomorrow.

Ricoeur’s theory on the social dimension of action serves as a point of reference for the hypothesis, although its signification has been widened around the acts themselves of creating art.

With regards to the phenomenological values our ally was Merleau Ponty, who contributed with the study of space through the depth and movement that are of interest in order to obtain a basis on the sense of space. This concept has not been the only fundamental one in the study of the language of public art, but also the space-time, and colour factors. Hans Haacke, Barbara Kruger, Christiane Hill, Serafina Lenz, Karla Sachse, El Perro Group, La Fiambrera Obrera, Santiago Cirugeda, Rogelio Lopez Cuenca, Estrujenbank and Christoff

⁴⁶² Lacy, Suzanne: Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Ed. Bay Press, Washington.1996.

Schäffer have all been important in their contributions that have reaffirmed the objects of study.

This has been shown in the analysis on the poetic essence of the language of public art, where Heidegger contributed with his own ideas and we reevaluated this essence in the works of artists such as Jaume Plensa, as well as other works by urban poets. At this point, public art and the study of its language is wrapped with the sense of its full poetic.

The differences between intertextual art and contextual art have been important contributions to this investigation. Both possess a relative distance and at the same time a specific union, even in their terminology. (This is in the chapter 2.3.1)

Baudrillard, Foucault and Lyotard were of great influence and controversy in this investigation with their theories surrounding contemporary society and public art.

In particular, their ideas have corresponded from an artistic point of view, and they have contributed their profound thoughts about society which have been analysed from a critical justice point of view:

Baudrillard: “Society is based on the system of consumption”

CRITIQUE: From the point of view of public art, society is potentially PRODUCER.

Foucault: “Man has to decipher things with words.”

CRITIQUE: As a strategy in public art: Words can serve and exist as a tool of action

Lyotard: “In post-modernity, knowledge is based on the exchange of communication.”

CRITIQUE: At the beginning of the new millennium, culture is conformed through the social production of the language art.

This methodology is deep in the deductive, inductive hypothetic terms, etc. and as a basis of the strategies of **participation, intertextuality and performativity** as methods of a diagnosis of language. The transmission of art as a new scientific, interdisciplinary discipline of revalorisation amongst countries has also contributed. The methodological task of compilation and organisation of material has also been fundamental for the clear stating of concepts.

The individual has beat the frontiers of elitism by intervening in its own surroundings, thereby becoming the executor of strategies for the action of art as participation, intertextuality and performativity. These three strategies which are on the same level can be interrelated and intermingled, giving as a result the transformation of a new and genuine social space.

Art studies can therefore be considered as a scientific discipline which has profound repercussions on practical paradigms involving the individual and its surroundings. This field of study could thus be included as a scientific contribution to studies in sociology, anthropology and urban studies as well as studies on contemporary art with regards to the public.

It is clear then that this contribution is part of a new focus which includes understanding the importance of the public and its context, not only in an analytical way, but also an experimental way.

The strategies of production in public art have a certain consistency in the parameters of participation and intertextuality. As Baudrillard claimed, **“things have found a means of escaping the dialectic of sense that bored them,”**⁴⁶³ just like the parameters of participation and performativity which, **“Present themselves as an inherent feature of social relations.”**⁴⁶⁴

Consequently, relevance can be found in the socio-political factor as an entity within the priorities around these strategies. In social intention, the link of art with life is highlighted.

That is to say, it is this dimension of art that makes it be its aim and means of existence. At the same time, it is connected with the cultural intention of the pieces since through these values can be discerned, reflections made, and decisions taken.

The public becomes conscious of itself through works of public art, and searches for innovative transformations, that is, it occupies levels of cultural work with its surroundings. In particular, some pieces have an independent meaning of political and critical production. The Parq Fiction project in Hamburg was one such works that was analysed.

As we saw, this has meant that political intention has a substantial importance. That is why, **“Every human action is political and therefore art is human and it is action.”**⁴⁶⁵

The political factor is that which conditions works in public space, just like the economic intention does, for they are the factors which depended on established suppositions.

⁴⁶³ Baudrillard, Jean: *Las estrategias fatales*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1991. P. 5.

⁴⁶⁴ Aguilar, Hugo: *La performatividad o la técnica de construcción de la subjetividad*. Universidad Nacional de Río Cuarto. Jornadas de Investigación, Argentina, 2004. P. 1.

⁴⁶⁵ Pérez Tort, Susana: *Arte y política. ¿Dónde cruzar el umbral?* Online magazine: www.rosiarte.com

In reading the diagram below, it may be understood how financed works of public art are supported by the following reasons:

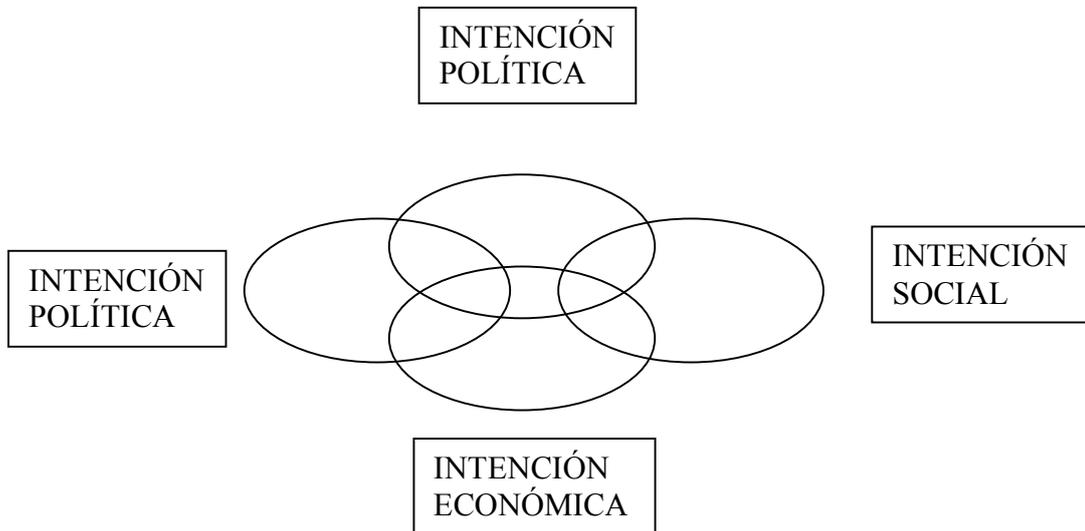


Fig.4

In short, the possible solution as a theoretical contribution of the entire investigation has centred conceptually on the consideration of the most exemplary as far as the relevance of the public in contemporary art, from the optical of language, and jointly a reflection upon them, with the help of penetrating the work.

These themes which in conclusion have not wanted to remain closed, but open to questioning, have solved the parameters of conceptual theories and its infinite way of acting. Consequently, they have surrendered before the works, and neither the geographical differences, nor the cultural ones have been able to win over the power of understanding and the complexity which supposes art in the knowledge of this world.

Conclusions

The intention of bringing together the specific factors in the constitution of the language of public art, is one of the principal motivations which has produced the formulation of the principal hypothesis in this doctoral thesis:

The search of consensus between the variuos concepts of language of public art and the posible scientific analys sorrounding some strategies of its language, as the participation, the intertextuality and the performativity inside the political and social dimension, concrete in some cities.

We do not experience the need to know the meaning of the abstract concepts of contemporary art in our daily lives. As far as public art is concerned, of which so much has been spoken and written about, not even the need to name it as such is necessary, or even the knowledge of the differences between Germany and Spain, where the term evokes a different meaning. In my opinion they are not the same, they had different evolution, and they can not define the same. However, in our daily lives we do worry about the individual and its position before the world, and how art can transform the society in which we live, which is why this thesis has meant a complex conceptualisation of art which carries on being current with regards to its commitment of action as that of *public art*.

It has been of interest to point out this term and the activist importance of its activities and creators, “(...) Those who in a subversive way commit certain actions which apart from producing change in standardising and controlling structures suppose a critical paradox that proves their own incapacities which delimit the complex reality.”⁴⁶⁶ It has been important to redefine the indefinable through facts and works of art that have tried to change cities.

This qualitative investigation serves as a reference for the whole thesis. With regard to projects of public art, those models of artist-citizen production are the soul of an era of transformation where desire on the part of institutions, artists and public framed the quality in the programmes and projects. One of the more interesting things, for instance, is to experiment and see how projects carry on working and remain in dialogue in the realities of the cities, such as *Parq Fiction* in Hamburg, and other projects that evolve with new contributions, like *Idensitat* in Barcelona and the Basque Country, and *Gropiusstadt* in Berlin. That is, the language of public art is particularly dedicated to this factor of action, renovation, and continuity in our cities.

⁴⁶⁶ Cirugeda, Santiago: *Desobediencia Civil*. Note on the article by El Perro: “Diseño del espacio público”. Revista Lápiz, 2002. n.º 84. P 46.

As a consequence, a revision is necessary of how this language is specific in public art for the creation for analysing the constitutive elements of this language which are a part of the social repercussion, like space-time and colour which are mixed with the characteristic of public art. We can observe it in the following diagram:

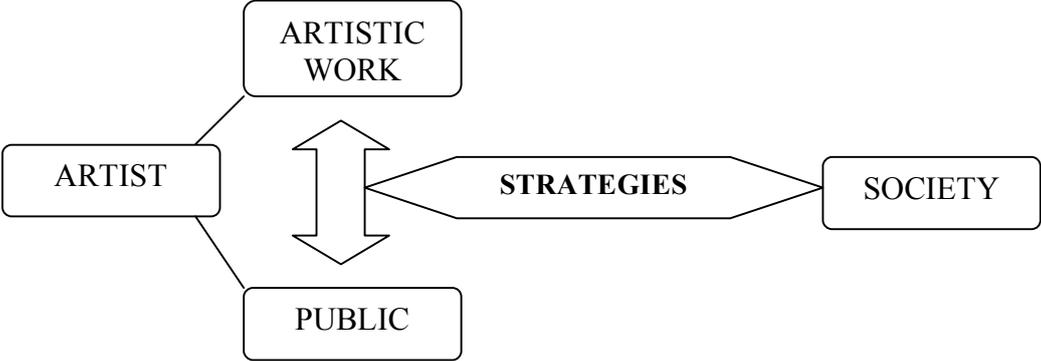


Fig. 2

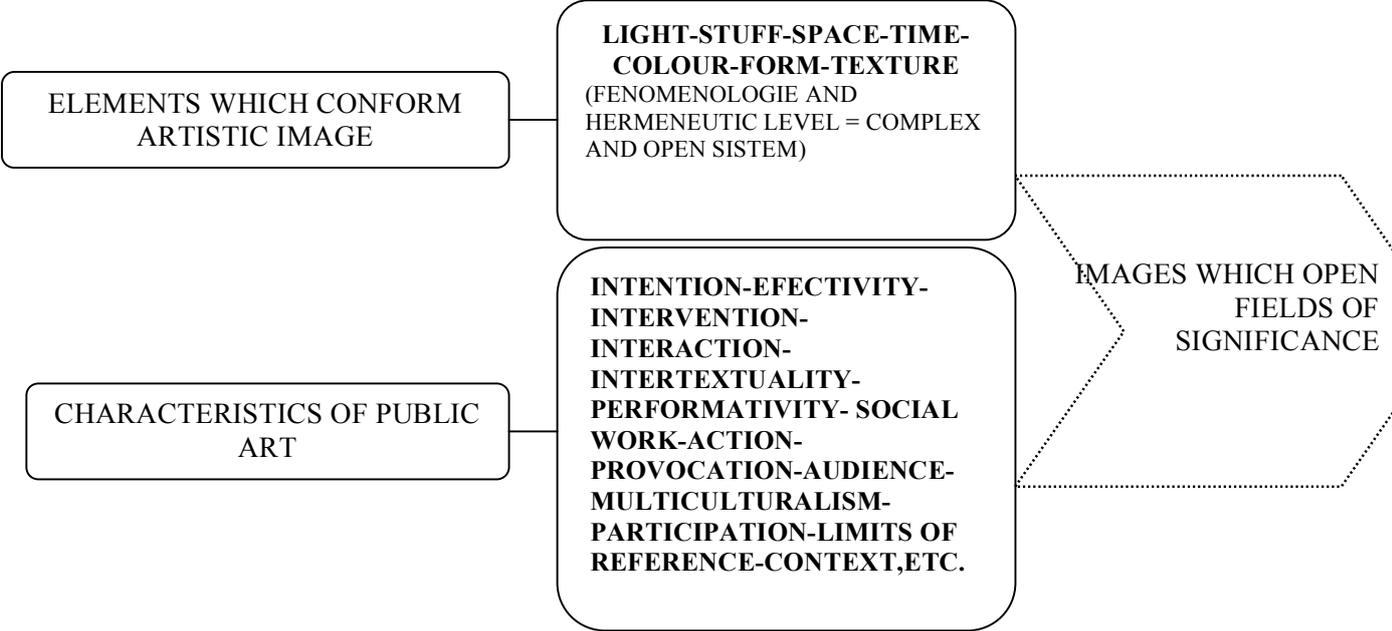


Fig. 3

Of course, attention was paid to what the social and political dimension was of this artistic typology. Although this idea of socialisation in art was a rooted concept in the 1960s, we have wanted to value the fact that it was taken up again with power in demonstrations at the end of the 1990s and until today.

One of the more interesting aspects of public art and its dimension in social space is the conformation of its strategic practices. Therefore, the role of social space is the foundation of the same end, means, and goal on which it bases its methodology. Participation, intertextuality, and performativity, basic strategies in this language, have one common denominator which is to make the individual the protagonist of his or her surroundings. (We could look at the Fig. 2 and 3).

With this in mind, the following can be concluded:

- 1. In the face of the impossibility of being defined, public art is the parameter of importance and the space of battle in the city.**

- 2. The meeting with a social, political, cultural and artistic field, of implication of individuals which describes a open and complex sistem, where the qualitativ and the development of the language as link describe contributions to the last artistic development.**

- 3. The colectiv citizen desire as artistic product which exists in Spain and Germany.**

- 4. The language of public art and its specificity in actions and words, is based on paradigms about what intertextual art (thorough various languages), which is not the same as contextual art (of a situation).**

- 5. Participation, intertextuality, and performativity are the significant strategies in public art because of the social and political factors working as entities involved in the pieces.**

- 6. The work of public art is found amongst the institution and the public, as well as other discussions that serve the advancing of projects and situations in this sector.**

- 7. The intention of public art ist he consecution of the utopie of art for all the individuals (as it was propused by Joseph Beuys) as part of a changing motor and concrete as reflexion of this search of a improvable world and mayor social implication. The knowledge of ist language is a tool for it.**

8. Inside the extensión of artistic knowledges about the development of public art is applied to the university teaching, and to the connections with cultural studies between countries.

1. In the face of the impossibility of being defined, public art is the parameter of importance and the space of battle in the city.

There is no consensus about what public art is. There is thus a paradox of those who work with public art and know what it means but cannot find, or establish, a unique definition. The term “public” comes from the classical period, in concrete it was in Greece where it appeared for the first time united to the concept of agora and city where a separation of the private and public areas was made.

This new definition fundamentally served art which is found in public and urban spaces.

Specifically, it is those practices that take the citizens into account more that materialise the admirable intention as a *public* artistic practice. So, in each of these intentions and in each situation there would be a different way of defining the term, since there are as many possibilities as artists who propose their possibilities. At this point, since there is not one unique definition, but many, there is a tendency to adopt an individual and subjective definition. The work of the artist opens different options in his/her profession, different strategies and different aptitudes.

Our contribution would be that unlike urban art, that is, art in the city, public art is that which manifests itself in spaces that are considered public, where the public participates in the piece. To this attempt at defining “public art” it is necessary to add that it is also “public” because it puts its public in the role of active member and participant in the realisation or termination of the pieces. The German term means “art in open space”, this meaning of “aperture” is the feature that prevails in public art. The new definition of public art would be that there is no one definition. As a result, *public art* as we know it is indefinable. Since the beginning of the new millennium public space is dedicated to the artistic battle, although the meaning of public art is still considered *obsolete*.

However, when this speedy privatising movement broke into neo-capitalist cities, a need to preserve the public was also being observed. This is why the powers and rights of the public citizen tend to be rivals and superimpose the powerful desires of a society which is more and more privatised. As has been mentioned throughout this investigation, the private and the public superimpose themselves, there being on the part of the artists an activist weapon of attention calling. Therefore, public art unwraps in a public space which is entirely that, and this irregularity is what acts as an incentive for artists to act with critical force. In conclusion, the repercussion and interest of public art with these themes is the battle field for activist action in cities.

2. The meeting with a social, political, cultural and artistic field, of implication of individuals which describes a open and complex sistem, where the qualitativ and the development of the language as link describe contributions to the last artistic development.

3. The colectiv citizen desire as artistic product which exists in Spain and Germany.

At the end of the 1990s, the intention of artists is to activate and produce in society, not only using aesthetic or material means, but also using the integrity of the public and the people who live in the community.

From 1997 to 2002, action programmes for specific areas in Spain and Germany were organised, such as *Idensitat* and *Gropiusstadt*. Temporal interventionism was a method profusely linked to these commissioned programmes.

However, the desires of the participating public would be the foundations of the construction of the pieces, as happened in the *Parq Fiction* project in Hamburg in 1997. In a personal interview carried out with the author of the project, it was confirmed that the project was born with the intention of “battle” on the part of the neighbours of that area who wanted to put a stop to the “gentrification”, that is, the elitism and speculation in the area by the port. A long period of negotiation got started with the city’s urban planners in order to create a space thought out precisely for the wishes of the residents. Artists Serafina Lenz, Karla Sachse, and the curators of the GropiusStadt project in Berlin, Birgit Schumacher and Uwe Jonas also manifested the need for the participation of the members of society as indispensable for this project.

This process was innovative in the sense that the collective desire of the people became the artistic product; it was even later exhibited at the Kassel Documenta in 2005 where it showed the evolution of the process.

In sum, at the start of the millennium, the object of art changed its formulation; there was no more *object* but rather a *means*, which would be the *social*. The art we call “public” has made an attempt at developing itself not just in an unknown public space, but also in concrete projects that include the public or at least a reflection with the people who live there.

The artist is therefore a mediator in the wishes of the public, not just as a producer, but also as a negotiator between the institution and the wants of those who live in the city.

As far as the larger-scale programmes like *Idensitat* are concerned, which began in Catalonia in cities such as Calaf and Barcelona, artists were chosen for this work surrounding urban intervention. This can be compared to *Parq Fiction* which was taking place at the same time in Hamburg, because both took into account the urban needs of the people. The main difference was that *Idensitat* was and is an open competition that is repeated every two years and has experienced a widening in areas of action and the selection of artists. *Parq Fiction*, on

the other hand, was not meant to be repeated for it happened at a concrete time and context of the evolution of the city. Both programmes were similar, yet different.

However, the *Madrid Abierto* programme which is carried out in Madrid, and the *Gropiusstadt* programme in Berlin were both conceived temporarily at the start of the century and are similar in that they are annual programmes of action in the two capitals. Both are financed by public and private institutions, and both select the profile of artists who are going to act in the chosen context. The big difference though, is that in the pilot Project for Gropiusstadt, the artists in residence were invited to live in the place and to create their pieces temporarily, perhaps without too many costs of production but with a great potential for thought and integration into the zone.

The context of the programme in Berlin was in the communist part, it could even be called the marginal zone, which made the international artists explore a new culture in which they are to transmit their artistic impressions. On the contrary, the open call for Madrid Abierto was in the centre of the city, where artists had previously projected the work of art. The result was that the pieces were not integrated in their entirety within the urban and social context. Again, both projects were similar, yet different.

When speaking of social intervention, programmes of public art such as the one in Alcobendas, and those which are coordinated by an institution have the aim of beautifying the public space by means of political proposals to act in the city. In principal they are of interest to politics, although they also benefit the artists.

Parq Fiction and Gropiusstadt were carefully mapped out by the experience of the artists with their own works, that is, from the perspective of the artist who does not let him or herself be politically tarnished. In Germany, public art can be created more freely for it is supported by non-profit organisations, and by artist associations interested in art and its questionings. Nevertheless, this is due to the fact that each country has its own historical and cultural evolution. In conclusion, in the last few years, Spain has created interesting public art projects in which artists worked conceptually on the same qualitative level.

4. The language of public art and its specificity in actions and words, is based on paradigms about what intertextual art (through various languages), which is not the same as contextual art (of a situation).

The curator Mary Jane Jacob claims that,

“The new public art is not just a movement, but a new path of work which acts in its own time.”⁴⁶⁷

These circumstances make the person who takes part in the action an active part of the meaningful instauration process of the work of art. The action is soon within a process that is discovered *in-situ* and in real time, making the instauration of the piece a *work in process*.

We are talking of works which can be qualified as executable, susceptible to intervention, and not only to be interpreted. The executing subject is synonymous of practicing, worker, operator, manager, author, artist, consumer, and intervener. The act of executing is synonymous of realising, consuming, acting, celebrating, establishing, formalising, composing, confectioning, or carrying out a proposal. Therefore, it is possible to explain the complex relationship between artist/piece/context/audience, in unique terms of action surrounding the specificity in public art.

The problem of action can be referred to, at the time of analysing the language of public art, as the definer of commitment art, and it is that problem of action which gives shape to the proposals inserted into social and public relations.

However, the elements concerning the language of public art vary according to the study of each of the pieces in their context. There are numerous formal and conceptual variations which along with the physical plans, and the phenomenological and hermeneutical levels, give rise to the complex system that give it sense.

The structure in the physical plan or of experience, of the senses or reflections, varies, making it necessary to analyse which are the predominant elements in each case, paying attention to the physical materialisation and to the strategic meaning, as well as the mentioned levels, for its interaction is what will give it sense.

“Space” and “time” are amongst the elements that should be noticed; the former is the support not only of materialisation, but also of the *de-materialisation* of the pieces within the language of public art; the latter localises them within a temporal frame in which to find the action in a singular moment. In public art, the concept of *space-time* takes on an intimate reconsideration. The artist’s intimate sphere sees public space as a place for the extension of his or her workshop, making the spatial-temporal artistic dimension a sublime experience. Space should be highlighted as one of the attractive elements of the language of public art because of its potential in relation to the public and its functionality. At the same time, the *time* factor intrinsic to *space*, floods the piece that has been created in a unique artistic dimension, with meaning. The other elements of language, such as *colour*, are equally analysable within the intertextual constitution of public art.

⁴⁶⁷ Lacy, Suzanne: *Mapping de Terrain: New Genre Public Art*. Ed. Bay Press. Washington. 1996.

This conforming of strategic practices is one of the most interesting aspects of public art and the social dimension. Therefore, the role of social space is its own basis. The social production of art can be understood within a political economy of cultural production, which includes projects of public art that have been institutionalised. Nevertheless, from an economic point of view the interesting object of study are the strategies used in the confronting of artistic language in the pieces. Language, which tries to promote an art which is looking to move forward on its own, with its values of power of resistance, by means of action and before the systems of society.

To bring the real meaning of artistic production as a search for new strategic redefinitions to an end, these words can be used, “Such an intermingling of language and things in a common space, supposes an absolute privilege of writing.”⁴⁶⁸ Without the words of denunciation or consideration, public space is void and society would fall into routine. The works by Rogelio Lopez Cuenca, Barbara Kruger, Marta Rosler, Jaume Plensa, Ray Rutherford and Karla Sachse are important examples of how a transformation of urban and everyday atmosphere in the city can happen through words in a search for its own sensibility.

In conclusion, in the language of public art, words and actions are the base of a specificity based on the social poetry of the urban and public surroundings.⁴⁶⁹

Meanwhile, *intertextual* art is that art whose language pierces through various languages. Its concept comes from literary semiotics in which speaking of intertextuality meant that a language comes from another language, that is, a word evokes another word.

Todorov commented that in the more elementary levels each and every one of the relations between two statements are intertextual and are about semantic relations. In art, and more specifically in public art, its strategy is conceived so that during its materialisations various languages are used although depending on the textuality of the piece.

However, factors such as the relation of the human dialogue and its localisation are taken into consideration in contextual art. In public art the context is about a socialisation of space in which the aesthetic subject is asked to give a response based on the model of cooperation and human encounters in a determined place.

If we see the meaning of the prefix “*inter-*” as “in between”, “in the middle”, “amongst others”, it could be said that inter-textual language is found “amongst” other languages. For example, a video installation has intertextual language since it is between language and the “video” media format and the “installation” as a language of organisation and placement in space.

On the other hand, the prefix “*con-*” means the “means”, “mode”, or “instrument that is used to do something”, but also “together”, or “in company”. That is, *contextual language* is that which is used to carry something out, supposedly taking human relations into account. For example, in public art, contextual art would deal with the situation that is being lived or has been lived in a determined place with people, and the relations in it.

⁴⁶⁸ Foucault, Michael: *Las palabras y las cosas*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 2006. P. 46.

⁴⁶⁹ Please refer to the piece “*Poetic Places in Weimar West*” in the appendix of this investigation as a demonstration of this intentionality.

Intertextual and contextual are clearly separate terms but they come together in the meaning of the piece because a piece can be thought of as contextual and be understood in an intertextual way.

For these reasons, *inter+con/textual* art is an intrinsic part of the constitution of public art. Public art could in fact be determined as that art which acts within the parameters of an urban social atmosphere, and it should also be re-framed in the sense of the context and intertext in which it acts. Be it geographic, historical, political, economic or human, context is also considered to pierce other language in an intertextual way for its materialisation, just like conceptual art, sculpture, paintings, media, publicity, symbolic, photography, multimedia, performance, subversive, etc. In the *Park Fiction* project in Hamburg these features of *inter+con/textual* art are manifest.

In this case, the intertext is made up by the multiplicity of languages expressed in the piece, like the spatial, allegoric, figurative, and architectural languages, and the context is the object to be transformed, that is, the situation that the neighbours who interact in the work are in.

In conclusion, *inter+con/textual* art captures areas, as we have seen with the space of action for the public. Perhaps connecting with the key point between the terms such as communication⁴⁷⁰, in which the work of art has to be the expression which serves as the liaison between the context, the artist, the languages of the work of art, and its public.

In this sense it seems that the relation between art and *inter+con/textual* art and its public is distanced and at the same time it gives a feeling of specific and inclusive unification in its terminology.

⁴⁷⁰ This means of communication can be materialised in its multiple supports; the way of exchanging ideas, interviews, discourses, exhibitions, dialogues, debates, demonstrations, etc.

5. Participation, intertextuality, and performativity are the significant strategies in public art because of the social and political factors working as entities involved in the pieces.

The origins of participatory art are found in the origins of political art, and although this task of a socialisation of art had been an important subject since the 1960s in Europe, it would not be until the end of the century that countries such as Spain saw a re-emergence of its special meaning and importance.

This kind of political art, in particular in its union with the diffusion of the concept of democracy, has been developing in the concepts begun by Joseph Beuys in the 1970s about “social sculpture”. Because of this, collectives or groups of artists from the 1980s worked on this subject in the U.S.A, such as Group Material and its cultural activities in Chicago. At the end of the 1990s in Europe, open calls were made for large-scale projects with the theme of politics.⁴⁷¹

Hal Foster imposed his theory on political art in the middle of the 1980s setting out its active role with regard to the audience. The importance of the situationist movement is remarkable, in respect to this theme. In this sense, “Art is transgressor and resistant, trying to intervene in cultural and social space. This type of art would have been produced in different historical moments as artistic practices of the 1960s, like situationism.”⁴⁷²

As a result, one of the more prominent features in participatory projects is the approach to the public and its profuse problems. That is, the social effect is the motivating force of this strategy. This is when the public is included as the producing factor of the work of art.

Thinking about the etymology of the word we can attribute its meaning to the verb “to perform” means “to do”, “execute” and “realise”. In this atmosphere of social activity, be it collective or individual, performance is a form of imposition of a particular condition, a form of legitimation, affirmation and construction of identity. The North American feminist theorist Judith Butler confirms the phenomenon of performativity to explain anti-conventionalism about sex and gender. It centres around the process of the reiteration of norms through which a stable vision of our gender and sexual identities are constructed. Butler defines this process as the “performativity of gender”, through which the mechanisms of power-knowledge are torn down, and conventions and contexts of production become invisible. According to Butler, the reiterations end up naturalising themselves as a result of this process.

Consequently, to talk to performativity is to talk of practical power discourses. That is, of the practices of production of subjectivity in the way of resistance.

It is important to point out that *performance* and *performativity* are not the same, even if they come from the same etymology. A performance is a *making or remaking* which implies

⁴⁷¹ In 1992 in Spain, Barcelona and Sevilla were propelled by works in public spaces due to the Olympics and International Exhibition. Later on, at the end of the 1990s, projects which we have been analysing such as *Idensitat* in Barcelona, or *Park Fiction* in Hamburg were two of the more significant ones due to the collaborative atmosphere and great innovation carried out at the beginning of the century in respect to the public’s protagonist role.

⁴⁷² Ramón Parramón in *Arte, participación y espacio público*, Jornadas de innovación estratégica. Models de participació en Xarxa. 2003. Pág. 1. Electronic reference: www.vegga.org/cat/pnDownloads/user/folder/catid-6/root-6/download/74. P.4.

self-consciousness of this making or remaking on the part of the *performers*. This is unlike performativity in which the audience is taken into account.

The term *performance* conceals the traces of repetitive constructions and therefore leads to regulation and constriction.

According to Gerladine Harris, “A performance can serve to reveal and respond to the normative operation.”⁴⁷³ In performativity though, we are not only involved as producers, but also as active receptors in an unconscious way. In this way, we would become co-creators of signifiers and experiences of moments, “In an empowering through appropriation and transformation of cultural practices.”

When artists use semantics with performative intentions as a strategy, they find themselves in a dialectic field of direct expression with the audience. Works such as those mentioned by Barbara Kruger, Marta Rosler, Lopez Cuenca, Garcia Fraile and Templin, have expressed this, and this is how we have analysed them. However, in the relation to these works which use participation and the relation with performativity, those which are looking for a change in the social reality can be found.

If performativity is the essential dimension of the linguistic phenomenon and is placed in a place of privilege in the construction of our subjectivity, “In this way, performativity presents itself to us as an inherent feature of social relations. And there are no social relations without battles for identity.” The identity factor plays a fundamental role in participatory projects, for it is those collaborators who participate in works when they feel identified with an artistic proposal.

During the process of construction of a piece a performative action is configured. For example, in the creation of a performance, the performance gains a wider nuance when the public is part of the scene. It could be called a “participative performance” in which participation and performativity work together in making the situation change.

In conclusion, we have seen that in participation and strategies of artistic language, specific points of interest can exist for further studies. These points have a relation to participation, intertextuality and performativity, the strategies which suppose a direct reaction with the public. In this sense, it has been of interest to see the attempt at social and political transformation, or at least the provocation and reactions of the public.

This attempt has driven new visions of creation of public art, which has expanded and developed throughout the start of the new century until today, and has been a strong political and social drive in art.

⁴⁷³ Vidiella, Judit: *Performatividad y poder. Políticas de representación e identidad: corporización y performance*. Geraldine Harris is quoted in this article. DCO Journal. Nº 7. Electronic reference: <http://danza.es/articulos/plonearticle.2007-02-08.7826750458>

The European public artist has since post-modernity until today, established the politico-social factor as the basis of their creations. But it is of particular interest to see how artists carry out their pieces in public space in such a way that these factors be the principal elements in their participatory projects. These are pieces that have moulded the political and social artistic compromise.

As far as the political factor is concerned, attention must be paid to the works of public art which are produced in a space amongst the people.

As Felix Duque claimed, art and the public are “two elements which respectively configure the (vertical) form, and the (horizontal) matter of political space.” The same author believes that the technique is entirely united to politics and that art is united to the technique, therefore art and politics are on and the same thing, “If space is the product of technique, this is because it has always been eminently political.”

The social dimension takes on one of the most important aspects of public art at the end of the 20th Century and start of the 21st Century. Artists use society to act. Social art is a very wide term, but it could be differentiated by the works which are based on participation, calling them *works of direct social dimension*.

However, it is noticeable that the socio-political factor cannot be explained separately, although it is a subject of debate within the pieces. In fact, the social, political, physical and economic aspects in public art are singularly manifest.

On the other hand, with regards to this and its importance in public space, the works of public art have to fight against the other giant that dominates cities today: *publicity*. These two large medias, art and publicity, are strong invaders of public space surrounding the political and social dimensions. Consequently, the difference between them is that the artist deals with transcendental, socio-political messages in a unique and original form, in an exclusive place of creation, where it mediates with emotions, trying to innovate in order to move, or go by unnoticed. Meanwhile, publicity is repetitive and has the sole aim of consumption.

In conclusion, the analysis of the public makes a lot of sense at a moment when time is fast and new technologies grow with speed. Therefore, it is not too much to have a profound understanding of the strategies that develop in public art, in which actions are significant at a time when we have the feeling that cities are disappearing and the socio-political entities are enclaves of this world of globalisation.

6. The work of public art is found amongst the institution and the public, as well as other discussions that serve the advancing of projects and situations in this sector.

The relation of institutions with public art is a matter of reciprocal benefits. It can be seen that the artist acts directly in order to finance the works, or can act on the behalf of a project. The curator Uwe Jonas commented that the institution has to “believe” in the ideas and know the curators as well as the artists in order to carry out the works. With regard to the museums, there is neither a place, nor a reason of being for public art, but it would be a good path to show the works to a wider public and after the realisation is public art.

The role of the administration and institutions with respect to public art is therefore debatable, for they are in principal those who accept and pay the production of the piece. It is not illogical to think that the creators have to go through a filter represented by political power. Works which need a budget for their execution have to first of all be accepted by the public power. The paradox is in the works of art that criticise the political system, for the works would not be carried out if they are against the system that finances and diffuses them. That is why the solution is that the more critical and aggressive artists should create their projects independently, and look for means of financing the works in other places which are not institutional.

As far as the opinion of the artists who work with the institutions goes, Serafina Lenz believes that an effective process should be developed which would attract the administration in offering some kind of benefit, including the citizens.

With time, as is with the reaction of the public that participates in the pieces, the administration is capable of trusting the idea of the artists. The creation of good ideas is what is important and difficult, although the outstanding problem still prevailing is the economic agreement, for today there are more and more projects, and less money for each of them.

On one hand, the institution is there to carry out the production of the work within a financed and legal framework, on the other hand, the relationship with the public is a principal theme in public art, as has been developed in this thesis, to which the work is directed and through which it can be created.

The concept of public is not only of anticipation in the language of public art, but it also possesses a practical and participatory function. Sachse comments that in her pieces she does not take into account the “Public as such, but rather considers them as individual people with who she jointly creates a work of art. These people participate in the process and the union of their production and reception.”

Public art, in conclusion, would not exist without its public, and this is an immeasurable factor. The resonance and transformation which take place in it also cannot be valued. But as a result, the pieces are executed for it and with it.

In conclusion, the work of public art is in the middle of a process in which the institution can be the point of initiation, and the public the end of this relation. This agreement can be executed by the public artist himself, or in the case of programmes and projects, they can be carried out by curators or organisers. Therefore, public art can be found between the public and the institution, as well as the pieces localised around different corners of the city.

The questions which could be left open are whether it would be possible to establish a public art that would be independent of institutions, and if it would be possible to have a public art in which the public was not limited geographically or physically.

7. The intention of public art is the consecution of the utopia of art for all the individuals (as it was proposed by Joseph Beuys) as part of a changing motor and concrete as reflexion of this search of a improvable world and mayor social implication. The knowledge of its language is a tool for it.

8. Inside the extension of artistic knowledges about the development of public art is applied to the university teaching, and to the connections with cultural studies between countries.

The future of public art cannot be foretold. Nevertheless, there are enough motives to believe that public art will in the future look for new means of communication.

As the curator Uwe Jonas commented in the personal interview, public art “will become more economically autonomous.” Opaschowski’s comments in 1997 can be added to this, for he believes that the area of culture will grow as much as the economic sector, “because culture keeps tourism in the city and creates attractive subventions for investors.” This author also believes that consumption and culture will be the major exponents to reach the social masses, and since he made this comment more than ten years ago, we can now see that it is exactly how it happened. Shows with hues of “cultural events” reproduce in large cities since they are the motive of tourist attraction.

Something similar will happen with public art, the affluence of programmes and artists who will move around the world will in the future be unimaginable. Perhaps the solution is in finding a new way of understanding public art, in which new strategies will be the basis of a new practical communication system, since as Hoffman said, “Art is the companion of man through time, not its guide in the road towards utopia.”

That is, we believe that in the future public art will continue to expand in University teaching programmes as a practical tool of artistic intervention in the cities, as well as other disciplines interdisciplinary fields such as sociology, international relations, architecture, urban planning, and the sciences. For, even if we do not know the exact future of public art, we know that it is headed towards the real path of action and the renovated artistic contemporary, which, wholly interested in the human, we hope will not become just another show- like those which are superfluous in the cities- but rather that it will be a linking point, and union, of cultural studies. So that a better dialogue will be achieved between countries, like this thesis is trying to put forward.



M. Teresa Vida Sánchez

2010