

La configuración de un arte público espectacular

A partir del artículo *The sculpture in the Expanded Field*, publicado por Rosalind Krauss en la primavera de 1979 (KRAUSS, 1979), la década de 1960 ha sido señalada como inicio simbólico de una nueva vía de avance del arte en el espacio urbano, fundamentada en la negación de las características del monumento y la configuración de una identidad propia también basada en: la relación con el lugar (considerado a nivel físico e inmaterial), la superación de la calidad objetual del arte, el valor de la experiencia, la participación de las audiencias y el posicionamiento de los artistas.

Las nuevas aportaciones del arte en Estados Unidos son apoyadas por instituciones culturales y sus posibilidades son rápidamente entendidas por la administración pública y las grandes corporaciones, que se convierten en promotoras y patrocinadoras de lo que Paloma Blanco llamará «arte público elevado» (BLANCO, 2001: 25). A través de agencias y políticas de carácter público, el arte contemporáneo se convertirá en un mecanismo de «humanización» y significación de nuevos espacios de las ciudades, utilizado como herramienta de legitimación de políticas urbanas a favor de la siempre aclamada «valorización» o «revalorización» del espacio público y defendido como acción realizada para el interés de la ciudadanía. Estas obras recibirán la denominación de «arte en la plaza», «arte en emplazamientos públicos», «arte público», «arte público espectacular», o las más populares «*parachuted art*» y «*plop art*» con intención crítica, por la falta de relación entre las obras con el lugar en que se sitúan.

La mayor parte de estas intervenciones serán murales o esculturas, muchas veces fruto de la ampliación de maquetas de artistas de reconocido prestigio, como es el caso de la obra sin título de Picasso en la ciudad de Chicago, conocida como

The Picasso; por lo que la relación entre las obras y el espacio en el que se ubican se reduce a la escala.

Es característica de estas obras de «arte público» la continuidad de los criterios greenbergianos que inscriben los artefactos en la esfera de las bellas artes, en la que el artista-creador, se expresa con plena libertad.

El arte permanece así separado de otras áreas de la vida de la ciudad y ligado al sistema artístico dominante, pero en cambio sí es utilizado por el poder político. Los creadores continúan trabajando para las galerías y las obras realizadas en otros contextos suponen un nuevo impulso a las posibilidades laborales de los artistas, ampliándose el mercado del arte. La experiencia de los espacios tradicionales de exposición, los museos y las galerías, es trasladada al exterior y las obras continúan así una exploración formal y autorreferencial que en la mayoría de los casos limita el debate artístico a cuestiones de estilo, que muchas veces es elogiado por los críticos de arte y rechazado por los habitantes de la ciudad, a los que «se pretende instruir» en materia artística. Así reza el pie de foto correspondiente a la revisión de la inauguración de la escultura de Picasso en las inmediaciones del Civic Center realizada por el diario *Chicago Tribune* en 2011:

«Mayor Richard J. Daley (closest to the sculpture) unveils the Picasso 'with the belief that what is strange to us today will be familiar tomorrow'. The sculpture celebrated art rather than civic achievement» (ARTNER, 2011).

En 1975, la escultura *Four Wings* de Alexander Calder, donada por la galería Maeght al Ayuntamiento de Barcelona, fue situada en la actual avenida de Pau Casals.

«Según explica Francesc Farreras, responsable de la galería Maeght, en sus memorias, 'les protestes dels incultes i estúpids veïns d'aquell indret privilegiat van

fer que, al cap d'uns dies, l'Ajuntament retirés l'escultura'» (FABRE; HUERTAS. En: REMESAR, et.al., 2004)

Finalmente, la obra se ubicó en el exterior de la Fundación Joan Miró en 1976, donde ha permanecido hasta la actualidad.

En Estados Unidos, el *National Endowment for the Arts* (NEA), creada en 1965 y la *General Services Administration* (GSA), son las principales agencias nacionales promotoras del «arte público» a través de diferentes programas y apoyadas por leyes federales, estatales y municipales y por otras agencias y comisiones locales o independientes que participan de la promoción debido a los beneficios para las arcas municipales. Los consistorios ponen en marcha mecanismos como el *Percent for Art*, inaugurado por la ciudad de Filadelfia en 1959 y que se impulsó también en los países Europeos, encontrándose precedentes en Italia desde 1949 (DE LECEA. En: BRANDAO; REMESAR, 2000) y en Francia desde 1951, cuando el Ministerio de Educación y Colocación empieza a destinar el 1% de los presupuestos de construcciones escolares a labores de *aménagement* (MADERUELO. En: MADERUELO, 2001)-.

De entre los programas promovidos por las agencias federales, *Art in Architecture Program* (<http://www.gsa.gov/portal/content/104456>), creado en 1963 por el GSA, hace nacional la dedicación de un porcentaje del presupuesto (entre un 0,5% y un 2%) de la edificación de los edificios públicos a la promoción de obras de arte. Por otro lado, el NEA (<http://www.nea.gov/>) crea en 1967 el *Art in Public Program*, para apoyar y asesorar la creación de obras de arte contemporáneo en espacios públicamente accesibles, siendo la estética urbana su propósito principal.

Blanca Fernández Quesada (FERNÁNDEZ, 2000) encuentra el antecedente de estos programas en la *Work Progress Administration*, creada en el contexto del *New Deal* para promover el trabajo de los artistas en Estados Unidos. De entre los programas impulsados, el «*Federal Art Program*» es el

más claro antecedente del NEA, en el cual el estado promovía obras de arte con un carácter nacionalista y propagandístico.

Con el paso de los años, el GSA y del NEA van modificando sus programas, de modo que se adaptan tímidamente a las características del arte contemporáneo. A medida que el emplazamiento (*site*) de las obras vaya cobrando una mayor importancia, se implicará a los artistas en la elección de la localización de sus obras, que serán encargadas como artefacto específico para el lugar. Este proceso de encargo de las obras puede ser directo o a través de concursos – abiertos o cerrados – en los que, desde finales de los ochenta, se incluirá a la comunidad con diferentes niveles de participación para la elección de las obras y los artistas.

En el marco de los programas implementados por las agencias nacionales, los artistas son llamados a trabajar con otros profesionales como arquitectos, urbanistas y paisajistas para la realización de proyectos de diseño urbano y acondicionamiento de plazas y jardines públicos o privados, nuevos espacios en las ciudades que contribuyan a la materialización de la idea de espacio público propia de los poderes públicos y fácticos, o de esa «ideología ciudadanista» de la que nos habla Manuel Delgado (DELGADO, 2011).

Fruto de estos trabajos de colaboración, se producirán resultados diversos. Por un lado se generará una desconfianza entre artistas y arquitectos basada en el predominio del proyecto arquitectónico, al que el arte se ve subordinado como pieza decorativa, siendo el artista elegido por los arquitectos y produciéndose, por tanto, un encuentro entre «egos creadores». Pero además, existen también ejemplos valorados en cuanto a la calidad del espacio creado, como la *World Financial Center Plaza* en Battery Park (<http://www.batteryparkcity.org/>), en la que colaboran Siah Armajani, Scott Burton, el arquitecto Cesar Pelli y el paisajista M. Paul Friedberg; o la más cercana Plaza del Tenis en San Sebastián, espacio de encuentro entre el arquitecto

Luis Peña Ganchegui (<http://www.ganchegui.com/>) y el escultor Eduardo Chillida.

Continuando en el territorio español, el caso de Barcelona es especial. Desde la instauración del primer Ayuntamiento democrático y sobre todo, desde la candidatura y elección de la ciudad (1984-1987) como sede de los Juegos Olímpicos de 1992, el consistorio emprendió una importante serie de intervenciones de carácter político, como la descentralización en diez distritos; urbanístico, con la redacción de numerosos Planes Especiales de Reforma Interior y la máxima de «hacer ciudad sobre la ciudad» (BORJA; MUXÍ, 2000: 34) creando nuevas centralidades para una ciudad plurinuclear, a través de operaciones de infraestructura, equipamiento y espacio público; y estético, en las que el diseño urbano y el arte tienen un especial protagonismo.

Oriol Bohigas explica en 1986 la instalación de nuevas obras de arte en el espacio de Barcelona del siguiente modo, relacionando los valores estéticos, pedagógicos y de forma urbana y situándose en una línea de consideración del espacio urbano heredera de las ideas de Kevin Lynch (LYNCH, 1998):

«...los temas de mayor envergadura se han querido resolver con grandes piezas ejemplares dentro de las líneas más radicales del arte actual, no solo para reducir el déficit de contemporaneidad en nuestro arte público – y, por desgracia también en nuestros museos-, sino porque su intención es más abiertamente urbana, es decir, funcionan más directamente en relación con la definición y significación del espacio» (BOHIGAS, 1986: 114)

Dentro de esa función urbana que Bohigas otorga a las obras de arte que se sitúan en la ciudad de Barcelona en su particular labor de *monumentalización*, la colaboración de los Arquitectos Municipales será fundamental, como en el caso de *El Mur* (1982-1984), de Richard Serra, ubicada en la Plaza de la Palmera de Sant Martí, diseñada por Bernardo de Sola y Pedro

Barragán en un terreno adquirido por el Ayuntamiento debido a una infracción urbanística. Por otro lado, los técnicos municipales actúan a veces casi como los artistas haciendo emplazamientos específicos para las obras a través de la transformación del espacio. Así sucedió en el caso de *Cap de Barcelona*, obra de Roy Lichtenstein. La escultura, encargada inicialmente al artista para ser situada en el parque de la Creueta del Coll, fue finalmente ubicada en el frente marítimo de la ciudad.

	
. <i>El Mur</i>. Richard Serra, 1982-1984. Plaza de la Palmera de Sant Martí, Barcelona. Fuente: <www.bcn.cat/artpublic> CR Polis. Public Art Observatory, Julio Cunill, Josep Gri (AB), y GISA-Martí Llorenç	<i>Cap de Barcelona</i>. Roy Lichtenstein, 1985-1992. Moll de la Fusta, Barcelona. Fuente: <www.bcn.cat/artpublic> CR Polis. Public Art Observatory, Julio Cunill, Josep Gri (AB), y GISA-Martí Llorenç

Jordi Borja definirá esta clase de iniciativas como operaciones de «estética urbana» (BORJA, 1995: 14) en las que se aprecia un cierto grado de intención «evangelizadora» de la ciudadanía, en lo que a arte se refiere; y a las que el autor otorga funciones de marketing de ciudad (en lo que influye el prestigio internacional de los autores), de generación de cohesión y civismo, y de propaganda y legitimación de las actividades de la Administración a través de la promoción de

representaciones físicas de la calidad de su labor (BORJA, 2000).

Volviendo al contexto internacional, para Rosalyn Deutsche será sobre todo a partir de los años 80 cuando se configure «...una nueva industria del arte público como arma estética al servicio de políticas urbanas opresivas» (DEUTSCHE. En: BLANCO et.al., 2001: 313). Con la era postindustrial y la globalización económica y cultural, las ciudades se sumergen en una competición de carácter mundial para la atracción de capitales y turismo en la que la participación de las industrias culturales y de agentes públicos y privados tiene una especial importancia. Las ciudades se esfuerzan por cumplir unos estándares de carácter mundial combinándolos con operaciones que fomentan el llamado «encanto» (*charm*) de las ciudades, a través el desarrollo – muchas veces fetichización – de la cultura local, de las particulares identitarias y de las condiciones geográficas y ambientales más destacadas, en un planteamiento «glocalizador» (BORJA, 2000: 8), una articulación de lo local y lo global.

En este contexto, muchos autores hablan del papel del arte contemporáneo en la *gentrificación* de áreas urbanas, entendida ésta como el desplazamiento de la comunidad local a favor de la instalación de nuevos usos, normalmente vinculados a un aumento del poder adquisitivo de los habitantes del lugar.

«*The conversion of socially marginal and working-class areas of the central city to middle-class residential use*»
(ZUKIN, 1987: 129)

Así, a importantes operaciones de carácter urbanístico, muchas veces denominadas de regeneración urbana, por ubicarse en espacios física o socialmente degradados como centros históricos o áreas inutilizadas y obsoletas de la ciudad – como zonas industriales – se unen proyectos artísticos que contribuyen a la revalorización estética y económica del espacio. Sharon Zukin propone como ejemplo la privatización de

los espacios públicos estadounidenses, como sucede en el caso del Bryant Park en Nueva York, diseñado por Frederick Law Olmsted (ZUKIN, 1998). Gestionados por agencias, empresas o fundaciones privadas, estos espacios se convierten en lugares «seguros» para la población a través de la eliminación de vagabundos y demás sujetos marginales mediante operaciones de control físico (diseño de los espacios, sistemas de vigilancia, cierre de los accesos, etc.), económico (a través de la privatización de los espacios con establecimientos comerciales y publicidad, la inclusión de obras de arte de artistas de renombre, etc.) y simbólico, facilitadas también por la inclusión de obras de arte y la publicidad.

La privatización del espacio será por lo tanto fundamental en estos procesos de gentrificación, entendida ésta no solo en relación a la propiedad de los lugares, sino también su uso – y limitación del mismo – o la inclusión de valores o normas (como las propiciadas por las ordenanzas de convivencia o civismo) destinadas a la eliminación de «el otro», de la diferencia y del conflicto, para crear espacios de «convivencia pacífica» en los que se limita la manifestación de la esfera pública. Así, lo sentencia la artista Martha Rosler:

«La calle es actualmente aquel espacio vacío donde se relega a los desposeídos El espacio residual se localiza allí donde solía residir la sociedad»(ROSLER. En: BLANCO et.al., 2001: 180)

La configuración de «barrios artísticos», analizada por Jesús Pedro Lorente (LORENTE. En: LORENTE; QUESADA, 2001), ha tenido también un importante rol en la gentrificación de las áreas de muchas ciudades. En Estados Unidos, tras el traslado de las clases medias a los suburbios de las ciudades dictado por el «*american way of life*», se produce un regreso de las siguientes generaciones a las ciudades, buscando el conflicto y la diferencia que los lugares de los que procedían no podían aportarles. De este modo, muchos jóvenes se asientan en zonas

baratas de la ciudad, como sucede en el SoHo neoyorkino, en las que se empiezan a reunir artistas y creadores atraídos por la accesibilidad de locales o edificios en desuso y el ambiente bohemio de las calles. En respuesta a las nuevas inquietudes de estos artistas emergentes, se abren establecimientos para el arte alternativos al circuito dominante, acompañados por otros negocios de suministro de materiales o productos de diseño. Finalmente, muchos de los espacios expositivos inician a ser subvencionados por las administraciones que terminan por institucionalizar el arte con la creación de museos.

Este proceso, muy brevemente descrito, será el que se intente producir sobre todo a partir de la década de 1990 en muchas ciudades, facilitando el acceso al alquiler de locales por parte de profesionales del arte y el diseño o tratando de provocar el proceso a la inversa, es decir, a partir de la creación de museos, principalmente de arte contemporáneo.

«Cada vez es más frecuente encontrar noticias sobre nuevos museos y centros de arte contemporáneo fundados en zonas urbanas degradadas, concebidas por sus promotores como imponentes buques insignia de ambiciosos proyectos de regeneración urbana del área» (LORENTE. En: LORENTE; QUESADA, 2001: 32)

A través de la generación de una nueva imagen mediante imponentes contenedores artísticos encargados a los arquitectos del *starsystem* mundial, rodeados de obras de artistas pertenecientes a la misma élite, las autoridades y empresarios de las ciudades pretenden – y en ocasiones consiguen – generar nuevos barrios artísticos en zonas conflictivas o abandonadas de la ciudad. En algunas ocasiones, estos procesos van acompañados de otras medidas de carácter urbano o social, suscitando la participación de los habitantes de la zona o de artistas locales, y se extienden en el resto de la ciudad, produciéndose efectos positivos, como es el caso de la Tate Gallery en St. Ives (Cornualles) ubicada en una

antigua zona industrial y que desarrolla programas que la acercan a la comunidad local; o tan impresionantes como el del Guggenheim, de Frank Gehry, en Bilbao. Pero en otras ocasiones, no se consiguen los efectos esperados.

Jesús-Pedro Lorente estudia estos procesos indicando la concurrencia de diferentes factores en la conformación de nuevos distritos artísticos, como la presencia de artistas, la apertura de negocios relacionados con el mundo del arte o del diseño, la ubicación de museos o centros de arte; y también considera otros factores como el desarrollo de programas que estimulen la creación artística del lugar y la participación de la ciudadanía, o la realización de actividades que favorezcan el consumo de arte.

Por último, cabe señalar la importancia en los procesos de gentrificación de la promoción del turismo. La consideración del patrimonio y la oferta cultural de las ciudades como un recurso económico de primer orden, «...*como productos culturales fabricados, embalados y difundidos con vistas a su consumo*» (CHOAY, 2007: 194) ha llevado en muy diversas situaciones, que oscilan entre la completa espectacularización de ciudades o áreas urbanas y los esfuerzos por desarrollar un turismo que suponga un desarrollo equilibrado de las ciudades a nivel urbanístico, social, medioambiental y económico. En el primer caso, las áreas urbanas o ciudades se convierten, en figuras definidas por Françoise Choay como «museales», como sucede en el caso de San Gimignano, en la Toscana, «...*al transformarse en histórica, la ciudad pierde su historicidad*» (CHOAY, 2007: 172) y sobrevive prácticamente de manera exclusiva de su función turística, eliminándose otros usos del espacio.

Surgidas fundamentalmente por las consecuencias que algunos desarrollos turísticos tienen para las ciudades, encontramos las nuevas propuestas de promoción de un turismo cultural equilibrado que favorezca la ciudad «historial» (CHOAY, 2007: 172), también definida por Choay, en la que se combine la historicidad con el uso cotidiano de la ciudad en el presente

y hacia el futuro. Esto se evidencia en los documentos de carácter internacional. Así la propia Choay señala:

«A partir de 1975, la cuestión de la integración (de los conjuntos históricos) en la vida colectiva de nuestra «época» pasa a la escena internacional. En 1976, la UNESCO adopta, en Nairobi, una «Recomendación relativa a la protección de los conjuntos históricos y tradicionales y a su papel en la vida contemporánea», documento que, hasta hoy, sigue siendo la más compleja exposición de motivos y la mejor defensa a favor de un tratamiento no-museal de los tejidos urbanos antiguos» (CHOAY, 2007: 203)

Del mismo modo, Trinidad Cortés Puya recuerda en su tesis doctoral la *Conferencia Europea Conference sobre Patrimonio y Turismo* celebrada en marzo de 1990 en Canterbury por ICOMOS, en la que se apunta que *«...debe darse prioridad a los intereses a largo plazo de los residentes y a su vida cotidiana cuando se prevean proyectos de fomento turístico. La nueva infraestructura debe ponerse a disposición de los habitantes y se han de armonizar las necesidades de los ciudadanos con los objetivos y necesidades de los turistas» (CORTÉS, 2002: 19).*

En este campo del turismo cultural las intervenciones contemporáneas son, por lo tanto, tan importantes como el tratamiento del patrimonio histórico para la generación de procesos de gentrificación.

Como señalamos, a partir de los años 80, en el contexto postmoderno de competencia a nivel global de las ciudades, se extenderá también la manipulación de los avances del arte socialmente comprometido a favor de la divulgación de una falsa idea de participación o de interés público del arte. Se confunde así en estos casos la cita, la selección de la ciudadanía, su memoria y su contexto, como temática para fines estéticos, con una preocupación social real y con

intervenciones artísticas con vocación de contribuir a cambiar o mejorar la realidad socio-cultural en la que se enmarcan.

Será entonces también cuando se desarrollen intervenciones con un carácter pedagógico y de promoción de valores cívicos heredadas del *Community Based Art*, nacido en 1971 en el marco del *Expanded Art Program* del NEA, destinado a hacer llegar el arte a escuelas y otras instituciones locales (RICART, 2009: 170-171).

A partir de la obra *The image of the city* (1960) de Kevin Lynch, la preocupación por el significado del espacio urbano crece entre los diferentes profesionales que se ocupan del espacio urbano. Para Lynch, la imagen ambiental se configura por tres partes, la identidad (definida en relación a la diferencia con lo otro), la estructura (marcada por relaciones de carácter espacial entre la ciudad, sus partes y el observador) y el significado, práctico o emotivo, que tiene para el individuo (LYNCH, 1998). A través de la división de esta imagen de la ciudad en elementos estructurales (sendas, bordes, barrios, nodos y mojones) Kevin Lynch se acerca fundamentalmente a la cuestión de la forma urbana, dejando sólo apuntadas las cuestiones de la identidad y el significado; pero a partir del camino abierto por Lynch, otros urbanistas, sociólogos, psicólogos sociales y ambientales, arquitectos y artistas desarrollarán de maneras muy diferentes los conceptos de identidad urbana y significado de la ciudad y el espacio urbano, respondiendo a voluntades diversas.

Así, en este contexto,

«...cualquier lugar es potencialmente transformable en espacio público o privado, el arte público puede entenderse como un instrumento que, o bien ayuda a producir espacio público, o bien cuestiona un espacio dominado que la oficialidad decreta como público. La función del arte público es entonces, tal como afirma Vito Acconci, hacer o romper un espacio público» (DEUTSCHE. En:

BLANCO et.al., 2001: 310).