

Una aproximación al concepto de arte público¹



Luján Baudino

*Licenciada en Historia del Arte y Gestora Cultural
Argentina*

¹ Artículo y fotos cedidos por la autora al Portal Iberoamericano de Gestión Cultural para su publicación en el *Boletín GC: Gestión Cultural Nº 16: Arte público*, abril de 2008. ISSN:1697-073X.
Referencia directa al artículo: www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-LBaudino.pdf

Prefacio

La complejidad de los sistemas epistemológicos que explican la realidad y la velocidad de la experiencia contemporánea no facilitan que el ser humano encuentre respuestas que necesita para tener una existencia digna y feliz.

La explotación irracional de la naturaleza, las guerras, la desocupación, el hambre, el escepticismo, el individualismo salvaje y la indiferencia dinamitan los cimientos fundamentales del hombre: su propia humanidad.

Es por tanto, urgente, generar, promover y difundir políticas culturales dirigidas a la recuperación de la condición del hombre.

Son indispensables las formas culturales que promuevan valores sociales ya que permiten que se activen nuevas formas de desarrollo personal.

Pareciera ser que no hay nada tan grave fuera de nosotros mismos como para preocuparnos realmente, tomar conciencia sobre el estado de nuestro mundo y de nuestro propio estado de inmovilidad.

El movimiento, sea del tipo que fuere, es el inicio del cambio. Un cambio que no puede generarse desde otro lugar que desde del centro de uno mismo.

La fe en el futuro es lo que estimula el cambio en el momento presente².

Introducción

Aunque no suene a nada exorbitantemente novedoso, el arte público lo es: se trata de un desarrollo artístico que remueve profundamente los cimientos desde donde se entienden el arte y la creación.

Fundamentalmente, el arte público persigue un objetivo social: su intención última es la de volver a ser ciudadanos, es recuperar el **sentido cívico** tomando conciencia del valor del espacio público y nuestro rol dentro de la sociedad a través del hecho artístico.

En sus escritos, Siah Armajani, principal ideólogo del movimiento, expone la necesidad del cambio en la relación entre el artista y la sociedad, socavando el concepto de artista-genio instaurado desde el Renacimiento -funcional al sistema del mercado del arte y a narcisismos muchas veces injustificados- proponiendo al artista-ciudadano como nueva figura creadora, colocando al arte al servicio de la comunidad, al servicio de los demás.

²Luján Baudino, en el material para el curso *Diseño cultural social*, La Central, Barcelona, 9 de mayo 2007

Además de este cambio sustancial en el papel del sujeto creador, plantea la importancia de su función social desmitificando el arte y acercándolo al ciudadano; una democratización del arte en donde adquiere una función específica: la resignificación de nuestra **condición de ciudadanos** y del **espacio público** como espacio de interrelación y contacto entre los ciudadanos, como **espacio de participación** y **acción comunitaria**.

Sus planteos desarmen ejes vertebrales del discurso moderno del arte -por ejemplo, la angustia del artista como motor de creación proponiendo como nuevo estímulo creativo el bienestar de los demás- reposicionando al arte como un modo que evoluciona hacia la búsqueda del prójimo, sumando al compromiso con la forma, un firme y necesario compromiso con la sociedad.

Nos centraremos en el análisis del concepto de arte público definido por Siah Armajani para esbozar una aproximación al apasionante frente que abre este concepto, que nos invita a creer en la transformación social a través de la experiencia estética.

El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano³.

- **Siah Armajani**

Siah Armajani (Teherán, 1939) ha sentado las bases de un movimiento que se inició a finales de los años '70 y continúa en constante desarrollo: el arte público.

De origen iraní, radicado en 1960 en Minnesota, Estados Unidos, Armajani ha desarrollado a través de sus escritos y sus obras un nuevo concepto estético que utiliza el arte como canal de comunicación de valores humanos, contribuyendo al ejercicio de la democracia.

El arte público se caracteriza por su funcionalidad y compromiso estético. Ambos, elementos indispensables -la dimensión ética del signo artístico y el cuidado por las formas- dan como resultado obras elocuentes y civilizadoras que tienen como base de diseño cultural los valores humanos.

Arte público es el arte del pueblo por antonomasia, el arte de la democracia a través del cual se invita al ciudadano a ser consciente de su espacio, los derechos y obligaciones que comportan vivir en sociedad.

³ Siah Armajani. *Siah Armajani*. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, 2000, p. 73

democracia⁴. (Del lat. tardío *democratia*, y este del gr. δημοκρατία).

1. f. Doctrina política según la cual la soberanía reside en el pueblo, que ejerce el poder por medio de representantes elegidos por sufragio universal.
2. f. Sistema de gobierno fundado en esta doctrina.

Armajani expresa con insistencia a través de sus obras la "incomodidad" que supone por momentos vivir en democracia, es decir, el esfuerzo que a veces genera la **responsabilidad democrática**.

La suerte que tenemos muchos de poder vivir en regímenes democráticos no ha sido ni es gratuita para nuestra historia, como tampoco lo es para el individuo que vive en democracia.

La democracia es una forma de gobierno que exige el compromiso del ciudadano en el ejercicio de sus deberes y obligaciones y el de los gobernantes por velar por los derechos de quienes le han otorgado la posibilidad de decidir, es decir, por los derechos del pueblo. Si el gobernante no responde a sus obligaciones como *escogido por su pueblo* para preservar los derechos de los ciudadanos y el ciudadano no tiene derechos ni obligaciones estamos frente a una democracia aparente, un sistema de gobierno que simula ser algo que no es.

El concepto de arte público terminológicamente genera una ambigua interpretación: puede entenderse simplemente como el "arte que está en la calle", es decir, el arte que está emplazado el exterior, pero no es así, ya que el arte público tiene características determinadas y responde a objetivos específicos y, de hecho, en forma y contenido, difiere sustancialmente con las funciones e intenciones del monumento urbano.

El espacio público, soporte y condición *sine qua non* del arte público, debe ser entendido en sentido amplio: comprende los espacios de **libre acceso**, es decir, los proyectos de arte público pueden ser realizados en espacios virtuales o físicos que sean accesibles al ciudadano: una biblioteca, un lavabo, un vagón de tren, una página Web, un muro en una plaza o cualquier rincón en la ciudad.

Es un arte que se resiste –con fundamentos funcionales– a delimitarse al marco institucional del museo: no porque esté en contra sino porque sin el "libre acceso" de los ciudadanos el arte público entra en contradicción consigo mismo.

Para aproximarnos al concepto de arte público definido por Armajani en el *Manifiesto: La escultura pública en el contexto de la democracia americana*⁵, es necesario comprender cuál ha sido el desarrollo de la escultura en el espacio

⁴ Definición extraída del artículo enmendado del avance de la vigésimo tercera edición del Diccionario de la Real Academia española

⁵ Existen varias versiones de su *Manifiesto*, la realizada por Armajani para la exposición *Siah Armajani*, Fundación César Manrique, junio-septiembre 2000, la de *Espacios de lectura/Reading Spaces*, Barcelona, MACBA, 1995; y en el catálogo *Siah Armajani*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

público el último siglo y su estrecha vinculación con la crisis de la ciudad moderna.

El arte público renuncia a la forma y significación tradicionales del monumento urbano para ofrecer una nueva expresión de arte que transforma profundamente el lugar de producción y de recepción de la obra de arte; no se relaciona con la imposición de un significado simbólico -característica del monumento- sino con la idea de horizontalidad, de igualdad y de diálogo entre la obra y el espectador.

En *Cuatro modelos de recuperación de la obra de arte público*⁶ Javier Maderuelo, doctor en Arquitectura y en Historia del Arte, define claramente sus rasgos determinantes: "*la obra de arte público debe conferir al contexto un significado estético y también social, y, además, debe ser comunicativa y funcional. En una palabra, debe contener esas características de las que carecen aquellas obras que son ubicadas arbitrariamente en cualquier espacio público*".

La pérdida del pedestal. Escultura s. XX

Maderuelo evidencia la crisis técnico-expresiva del lenguaje escultórico, es decir, la pérdida de oficio de los escultores formados en el período de las primeras vanguardias del s. XX para trabajar en el espacio público; plantea el ocaso de la escultura monumental y, como muchos de los antiguos conceptos y recursos arquitectónicos, se transforman para ofrecer nuevas formas de creación escultórica llegando a un concepto expandido de la escultura⁷.

Las primeras vanguardias artísticas alejan a los artistas de la escultura pública⁸, provocando paulatinamente este fenómeno en donde el escultor pierde el oficio de crear monumentos públicos. *Los artistas formados en la vanguardia no dominaban cualidades como el tamaño, la escala, la ubicuidad y la buena presencia de la escultura monumental*⁹.

Este comentario no menor que introduce Maderuelo explica uno de los posibles motivos de la falta de desarrollo o de adecuación de la escultura pública al tejido urbano, encontrándonos muchos casos de intervenciones en el espacio público muy poco afortunadas, no adaptadas ni asimiladas por el entorno urbano, sin establecer lazos ni estéticos ni semánticos con el espacio donde se enclavan.

6 Maderuelo, J., "Cuatro modelos de recuperación de la obra de arte público" en *Arte y espacio público*. Ed. UIMP, Santa Cruz de Tenerife, 1995

⁷ Ver: KRAUSS, Rosalind: «La escultura en el espacio expandido», en FOSTER, Hal (Ed.): *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985

⁸ El interés estaba concentrado sobre todo en la pintura y sus posibilidades; la escultura pasó a un segundo grado, casi abandonada por completo a principios del siglo XX.

⁹ Javier Maderuelo en *La función del arte público*, Clarín, 11 de septiembre 2007 <http://www.clarin.com/suplementos/arquitectura/2007/09/11/a-01496550.htm>

En la mayoría de los casos, el ciudadano que comparte espacio no establece ningún tipo de relación con la obra, es decir, inversiones públicas -en algunos casos muy importantes- no tienen ningún tipo de incidencia ni en el embellecimiento de la ciudad ni en la vida del ciudadano.

Fernando Gómez Aguilera¹⁰ plantea que para Javier Maderuelo, *la "pérdida del pedestal" no es más que un síntoma, más o menos emblemático, de otras renunciaciones que atañen a la pérdida de las cualidades formales de la escultura (...): la pérdida de la materialidad y la del contorno, es decir, pérdidas que conducen a la negación de la 'masa' y del 'volumen'.*

Esta pérdida de materialidad, este cambio en el formato de lo que hasta ese momento se entendía por escultura -sobre todo a partir de la década de los '60 con obras del minimalismo, el land art y los earthworks- es interpretada por Maderuelo como *"la posición más extrema de un problema que atañe, de un modo más general, a toda la escultura moderna (...): la disolución de los límites de la obra escultórica.*

La cultura contemporánea pone de moda paradigmas culturales y comportamientos artísticos que desbordan los límites de la escultura clásica -y de la experiencia estética convencional-, apeándola del pedestal, deslocalizándola y sometiéndola a nuevas tensiones formales y conceptuales¹¹.

Una definición de escultura tan frecuente como 'el arte de los volúmenes en el espacio' necesitaría una inmediata revisión ya que la característica más acusada desde los años sesenta ha sido, en muchas obras escultóricas, la imposibilidad de definir una silueta concreta, de dotarlas de un contorno que profile un volumen determinado"¹².

Crisis de la ciudad moderna

En "Arte, ciudadanía y espacio público"¹³ Gómez Aguilera plantea que el fenómeno de urbanización masiva ha aumentado notablemente los últimos cincuenta años dando por resultado que, en la actualidad, más de la mitad de la población mundial viva en ciudades de más de cien mil habitantes. Este fenómeno acelera su avance en los países más pobres produciendo espacios arquitectónicos cuya función primordial no es responder a las necesidades o intereses de los ciudadanos sino al desmedido afán de lucro.

¹⁰ Fernando Gómez Aguilera Arte, ciudadanía y espacio público, *On the waterfront*, nº 5, marzo 2004
http://www.ub.es/escult/Water/N05/W05_3.pdf

¹¹ Javier Maderuelo, *idem*

¹² Javier Maderuelo, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor Distribuciones, 1994, p. 21.

¹³ Publicado en *On the waterfront*, nº 5, marzo 2004
http://www.ub.es/escult/Water/N05/W05_3.pdf

Se ha perdido de vista el hombre y sus necesidades y los efectos se están sintiendo: el crecimiento desmedido de las ciudades, el aumento del hacinamiento y el deterioro de la calidad de vida urbana son resultados del modelo urbanístico capitalista.

La ciudad moderna no sólo ha dejado de ser el espacio ideal interacción, intercambio y satisfacción de las necesidades de los individuos sino que se ha convertido en un verdadero centro de depredación ambiental, exclusión y enajenación humana.

"El ciudadano vive las tensiones urbanas con sensación de malestar e incomodidad y, por lo general, se siente desposeído de espacios abiertos en los que socializar su experiencia personal y cívica, disfrutar de emociones estéticas y ejercer el derecho a la convivencia y la participación social. La quietud y la accesibilidad, dos categorías netamente cívicas, hace tiempo que fueron desbancadas por otras dos categorías productivas, la velocidad y la movilidad¹⁴". - Julio Alguacil

Los principios higienistas y funcionalistas de la Carta de Atenas¹⁵ (1933) que abogaba por una arquitectura desornamentada rechazando la estatuaría y los efectos decorativos sumados al fenómeno del desajuste técnico-expresivo de la escultura clásica en el siglo XX han obligado a generar un nuevo sistema de enlaces en la relación entre la arquitectura y la escultura.

La ciudad -que según Maderuelo, es la forma material en que ha cristalizado la expresión de los poderes político, religioso, económico y social¹⁶- ha sufrido una desnaturalización progresiva de su espacio público como espacio de encuentro y una creciente acentuación de malestar existencial en sus ciudadanos.

En este sentido, el planteo que se hace desde el arte público observa y presiente estas deficiencias, proponiendo al espacio público como un espacio común de recuperación de interacción y relación, un espacio en donde el individuo ejerce sus derechos y entiende sus obligaciones.

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.

Es complejo adentrarnos en este punto, ya que para esto deberíamos definir qué es una necesidad y, a priori, comprender que el material creativo del arte público debe estar basado en las necesidades concretas de la comunidad donde se enmarca la obra.

¹⁴ Julio Alguacil, "Ciudad, ciudadanía y democracia urbana", en *Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada*, abril-junio 2000, nº 119: *Ciudades habitables y solidarias*, Cáritas Española, p. 165. en *Arte, ciudadanía y espacio público*. -Fernando Gómez Aguilera y en *Paisaje de las visitadas. Islas, turismo y territorio*. <http://www.linea-e.com/cuadernos/pdfs/numero10/paisajedelasvisitadas.pdf>

¹⁵ Manifiesto urbanístico redactado en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) celebrado a bordo del Patris II en 1933 en la ruta Marsella-Atenas-Marsella

¹⁶ Javier Maderuelo en *Arte público: naturaleza y ciudad*. Col. Ensayo, Fundación César Manrique, Madrid, 2000

Armajani propone un método para la creación de obras de arte público que denomina *deconstrucción*.

El arte público tiene que tener en cuenta los deseos del contemplador y el contexto del lugar.

Para la deconstrucción, Armajani propone que el artista analice las condiciones formales y socioculturales, y produzca datos estéticos y funcionales derivados de la reflexión del artista dirigidos al objetivo de la creación experiencia colectiva. Para esto, es necesaria la eliminación de cualquier simbolismo mediatizado por el contexto sociocultural del emplazamiento como la clave para la legibilidad colectiva, para entender al espacio como un factor constituyente de la estructura plástica e integrarlo naturalmente con la obra.

No hay un estilo o una forma que defina al arte público pero si hay una estructura conceptual muy constituida que se repite y se basa en su función social.

Además, al basarse en las necesidades concretas de una comunidad, es evidente que cada proyecto de arte público tendrá una necesaria acomodación al contexto en donde se integra.

Hablar de necesidad, de carencia, de pobreza nos plantea otra complejidad: cabe decir que la pobreza que azota la humanidad -que se acrecienta cada vez más y que, en el caso de los países del Tercer Mundo se acentúa constantemente y a pasos agigantados- posee tres dimensiones: la **económica, simbólica y espiritual**.

La dimensión económica de la pobreza es el sentido en el que más comúnmente se la entiende. Ésta afecta directamente a las otras dos, pues es casi privativa de la posibilidad de desarrollo y condiciona el desarrollo simbólico del individuo. Sin proteínas, los cerebros no se desarrollan pero, sin espíritu, la ausencia de sentido existencial puede ser casi tan mortífera como el hambre.

La pobreza económica produce mucha impotencia porque, en la mayoría de los casos de los países del Tercer Mundo es estructural y no depende exclusivamente de la actitud del ciudadano, poniendo en riesgo su correcta conformación fisiológica.

La pobreza simbólica es tan condicionante como la económica: sin acceso a la cultura, sin acceso al conocimiento, el ser humano no puede ejercer su libertad porque no se puede elegir lo que no se conoce.

Pero, a pesar de lo que se piensa, en estos márgenes de la sociedad, los seres humanos en peores condiciones económicas muchas veces son poseedores de riquezas que los países más ricos no tienen. Se tratan de bienes espirituales, valores humanos de respeto y solidaridad, generosidad y conocimiento natural.

Estas pobreza afectan al hombre en diferentes grados y medidas porque responden a necesidades que lo acompañan durante toda su vida y de acuerdo como éstas sean cubiertas, determinan qué desarrollo personal alcanzará.

Es por eso que la comprensión de estas tres dimensiones de la pobreza nos lleva a observar que el arte público cobrará diferentes formas dependiendo de las necesidades de los ciudadanos, íntimamente relacionadas con su entorno y su forma de vida.

Es evidente que la primera necesidad de pensar en los demás es del artista que desea convertirse en actor y no simple espectador de lo que sucede en su exterior.

Detectar y analizar las necesidades de la comunidad es indispensable en el proceso de creación de una obra de arte público.

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.

Fundamentalmente, el arte público invita a un cambio en la función y en la posición del artista frente al juego de crear: se trata del deseo por mejorar la calidad de vida de los demás, centrando su interés en las necesidades de los otros y no en la angustia existencial como motor creativo.

Armajani invita a los artistas a ser ciudadanos y a los ciudadanos ser artistas democratizando mediante mensajes transparentes las intenciones de este tipo de creaciones.

El *artista público*, nombre que le asigna Armajani, es capaz de ceder y compartir la autoría de sus obras con quienes participan en el proceso creativo, ya que uno de los objetivos fundamentales del arte público es la conciencia de la participación y la acción ciudadana.

Nuestra intención es la de volver a ser ciudadanos. No estamos interesados en el mito creado en torno a los artistas y por los artistas. Lo que nos importa es la misión, el programa y la obra misma. Por medio de las acciones concretas, en situaciones concretas, el arte público ha adquirido un cierto carácter. Una de las creencias fundamentales que compartimos es que el arte público es no-monumental. Es bajo, común y cercano a la gente. Es una anomalía en una democracia celebrar con monumentos. Una democracia real no debe procurar «héroes», ya que exige que cada ciudadano participe completamente en la vida cotidiana y que contribuya al bien público. (...) preconizamos la unidad del acercamiento colectivo al programa común en lugar del acercamiento individual porque sentimos que la idea de individualidad es bárbara, y que la obra de colaboración es la metodología esencial para identificar y resolver los problemas públicos¹⁷. - Siah Armajani

¹⁷ Siah Armajani citado en Amman, Jean-Christophe: *Siah Armajani*, Kunsthalle Basel Stedelijk Museum Amsterdam, Basilea, 1987

La intención es acercar el arte al ciudadano con mensajes elocuentes y transparentes, no con el cripticismo que en muchos de los casos limita al arte a un minoritario grupo de especialistas o entendidos.

Desde su propio título esta obra revela el talante del artista: nada de monumentos elevados, nada de propuestas artísticas intelectualmente inaccesibles; por el contrario, algo sencillo, simple y sobre todo utilizable, algo que pueda responder a las necesidades reales de una comunidad concreta y que contenga en su misma simplicidad y utilidad toda su belleza. (...)

Pero la simplicidad de esta estructura es sólo aparente. Tras una primera imagen, casi ingenua, primitiva, ligera, se esconde una gran complejidad constructiva: por ejemplo, no es una única mesa, sino la suma de varias mesas de diferentes medidas y con diferentes formas de soporte, que se acoplan para formar una única superficie plana, la que percibimos en una primera mirada. De hecho, nada mejor que esta imagen para comprender que nuestra Mesa de picnic viene a ser una metáfora del conjunto de la obra de Armajani que, bajo el disfraz de formas simples, cercanas, familiares, esconde significados complejos y una sólida y coherente base teórica. Toda su obra adquiere un profundo sentido --ntelectual, político, social-- pues es consecuencia de un sofisticado y erudito entramado de referencias culturales de diversa índole, que convergen en un objetivo fundamental: un arte útil, al servicio de la comunidad.- María Dolores Jiménez-Blanco¹⁸

El arte público es un ejemplo de cómo las nuevas formas de democratización del arte permiten expandir sus fronteras y generan nuevas formas de desarrollo social.

El prometedor horizonte que plantea el arte público se abre frente a nosotros. Sólo depende de que conozcan sus propuestas, tanto artistas como promotores de arte, para que comiencen a proliferar cada vez más en las ciudades obras de arte hechas para todos que contribuyan a la construcción de una sociedad más libre y más justa.

¹⁸ *Siah Armajani*. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, 2000