

# CIUDAD ESCENOGRÁFICA, LUGARES RESIDUALES Y ARTE PÚBLICO

DE ACUERDO A LOS TRABAJOS  
DE GORDON MATTA-CLARK,  
RACHEL WHITEREAD Y  
SANTIAGO CIRUGEDA



TESIS que para obtener el grado de **Maestra en Artes Visuales**, Orientación en Arte Urbano,

Presenta: **Oskia Iriguiel Uriz**, Directora de tesis: **Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo**

México, D.F., Febrero de 2008



ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**gracias**

a la caótica y contradictoria ciudad de México, a sus ruidos, olores, colores e indeterminadas realidades.

a la directora de tesis Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo por su asesoría académica invaluable, pero sobre todo por su calidez en todos los momentos y espacios.

a ti Patricia Luna por tu apoyo y buenos momentos.

a ustedes, mis personas amadas del otro lado del Atlántico, por haber seguido apoyándome incondicionalmente.

a ti Carmen Polad por lograr que aterrizara.

a ti Peio por ser mi lector número uno, pero sobre todo por haber estado ahí aún en silencio.

## ÍNDICE

Introducción	5
Primera parte	
I. El Arte Público: su nueva consideración a partir de los años 60 del s.XX	13
1.1 El monumento y su transformación hacia el Arte Público	22
1.2 Dos modos de hacer Arte Público	39
Segunda parte	
II. La necesidad de una cultura crítica: Arte Público.	62
2.1 Lugares residuales arquitectónicos	66
2.2 Gordon Matta-Clark, un referente imprescindible	74
1.1.1 <i>Splitting</i> (Nueva Jersey, 1974)	79
1.1.2 <i>Conical Intersect</i> (París, 1975)	88
2.3 Rachel Whiteread: lecturas enfrentadas	97
2.3.1 <i>House</i> (Londres, 1993)	102
2.4 Santiago Cirugeda: Arquitecturas de emergencia	113
2.4.1 <i>Proyectar luces</i> (Sevilla, 1996)	115
2.4.2 <i>Ocupación de vía pública con contenedores</i> (Sevilla, 1997)	118
2.4.3 <i>Casa- Rompecabezas</i> (Sevilla, 2002/03)	122
2.4.4 <i>Construir refugios urbanos</i> (Sevilla, 1998) y <i>Ocupación de cubiertas con cápsulas ilegales</i> (Sevilla, 2000)	125
Conclusiones	130
Bibliografía	137

## INTRODUCCIÓN

Nunca como ahora se estudian aspectos de la ciudad escenográfica desde los campos de la filosofía, sociología, arquitectura, economía, antropología etc. Pero ya desde finales de los años setenta se comienza a hablar de una crisis naciente de la ciudad y a partir de los ochenta las teorías del fin de la ciudad abundan. Recordemos que las ciudades, debido a su carácter peligroso, inhóspito y deshumanizado, se empiezan a vaciar por primera vez en los años setenta tras la considerable huida de la población hacia las periferias urbanas. El desplazamiento de la población<sup>1</sup> de los centros de las ciudades a los suburbios en esa época, que no se había producido al menos en los dos siglos precedentes, nos muestra un cambio. Tras la huida forzada de población en las ciudades de las sociedades del bienestar, como en Estados Unidos y en las de la Europa occidental, los especialistas declaran su muerte. Pero las previsiones sobre la disolución de la ciudad y sobre la crisis de la civilización urbana, nunca llegan a cumplirse. En el momento de su crisis más intensa, la ciudad parece encontrar nuevamente la capacidad de reinventarse y renacer. Es una nueva ciudad, bien diferente de la del pasado, que en un futuro cercano va a suponer la transformación de la escena metropolitana.

Son muchos los términos utilizados para designar el panorama socioeconómico y artístico surgido tras la segunda

---

<sup>1</sup> Ver documental de G. GREENE, *El fin del sueño americano*, Estados Unidos, 2004.

## INTRODUCCIÓN

guerra mundial y que se ha venido desarrollando hasta nuestros días. Términos como la era del consumo, la posmodernidad, la industria cultural, la globalización, la sociedad posindustrial, la sociedad del espectáculo etc., ponen el acento en diferentes circunstancias, pero entendemos que todos ellos se relacionan y tratan de describir una misma época. Por lo tanto, para no entrar en la discusión de si son más o menos apropiados, ya que no es nuestro problema de investigación, hemos optado por utilizar el término ciudad escenográfica para designar el modelo de ciudad surgido en este periodo histórico.

Como habitantes de las ciudades nos podemos dar cuenta de que las mismas nos muestran un escenario mutable y efímero que busca lo grandioso, lo único y lo irreplicable. Precisamente a esto nos referimos cuando hablamos de ciudad escenográfica, exaltadas las cualidades bajo la intencionalidad y visibilidad vivimos sumergidos/as en un paisaje urbano iconizado donde los espacios han sido redefinidos. Habitualmente estos lugares se experimentan de una manera efímera y superficial. Se trata de una falsa relación con el espacio, la cual nos niega la posibilidad de ser actores/as, y nos induce, en cierta manera, a ser simples espectadores/as de nuestro hábitat. Aunque estas afirmaciones pueden sonar un tanto apocalípticas consideramos que se ajustan perfectamente al contexto en el cual vivimos ya que estamos sumergidos/as en una sociedad donde se desacredita todo tipo de oposición cultural al sistema capitalista y se reduce la realidad a la materialidad socioeconómica. De esta forma pensamos que nos encontramos ante una organización de la ciudad que genera una sociedad huérfana de memoria y productora de polaridades sociales.

El modelo de ciudad escenográfica comienza a desarrollarse

## INTRODUCCIÓN

en las sociedades occidentales del bienestar desde finales de los sesenta y principios de los setenta con la llegada de la era del consumo y el gran desarrollo tecnológico de las redes telemáticas y de la información, o, como diría Guy Debord<sup>2</sup>, con su conversión en la sociedad del espectáculo. Inmersa dentro de estos procesos de cambio la ciudad, cualquier ciudad por muy grande o pequeña que sea, comenzará a desplegar ciertas estrategias comunes concebidas para convertirla en un bien de mercancía que se presentará al mercado turístico bajo una imagen intachable. Como consecuencia del poder de la imagen y el desarrollo de la reducción de la historia a la imagen, cada ciudad intentará por todos sus medios transmitir una imagen única y vendible para los que la habitan y los que la visitan.

En este entramado complejo de la ciudad se desarrolla el Arte Público. Su estudio representa una oportunidad de comprender y analizar cómo se está produciendo la transformación de las ciudades en el seno de las culturas occidentales. El estudio del Arte Público nos permitirá identificar y desgajar dichas cuestiones de manera más precisa para abrir así una reflexión de lo que el Arte Público puede o no abarcar a la hora de generar discursos enmarcados en el contexto de la ciudad escenográfica. Planteamos el arte como un campo en el que actúan fuerzas encontradas, de esta forma pensamos que el arte es un lugar privilegiado de oposición a los poderes hegemónicos, aunque también lo es de expresión de esos poderes tal y como se aprecia en gran parte de la arquitectura y los monumentos que contribuyen a convertir las ciudades en escenografías.

---

<sup>2</sup> Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 1999.

## INTRODUCCIÓN

Por lo tanto planteamos como punto de partida para nuestra investigación la pregunta de si existen modos diferenciados de hacer Arte Público en la ciudad escenográfica occidental. Con modos diferenciados de hacer Arte Público nos estamos refiriendo a las intervenciones de diversa índole que buscan o no contestar el poder y que han tenido como resultado intervenciones artísticas de múltiples formas y estrategias. Su análisis nos permitirá identificar, problematizar y contextualizar características comunes de la ciudad escenográfica en relación con el espacio público y el Arte Público de manera generalizada. En este sentido proponemos que existen dos modos de hacer arte público. Por un lado están los modos de actuación que atienden a los roles de la construcción de la imagen de la ciudad escenográfica occidental mediante artistas consolidados/as de renombre local, nacional e internacional. Y por otro lado existen modos de actuación que responden a un papel social del espacio público y/o más enraizado en identidades cercanas-populares y en contextos sociales diferenciados.

El objetivo de este trabajo consiste en explicar la necesidad de un modo de hacer Arte Público que de manera global nos permita reflexionar a los/as ciudadanos/as sobre las realidades diversas de las ciudades escenográficas occidentales. Es preciso advertir que el lugar desde el que escribo este texto es el del arte, el de mi experiencia y mis preocupaciones como una artista que desarrolla una investigación con miras a enriquecer su propio quehacer. Lo que aquí presento son resultados de esa investigación esperando que puedan ser de utilidad para otros estudiantes y para la comunidad en general. Esto significa que el presente texto no es un estudio desde la historia del arte, la sociología o los estudios culturales, la arquitectura o el urbanismo. Es un estudio en el que confluyen todas esas disciplinas y cono-



## INTRODUCCIÓN

cimientos, pero que no se agota en ellos. Se trata, como se verá, de una fundamentación conceptual y de una contextualización general de algunas de las obras seleccionadas. Esas obras han sido seleccionadas a partir de su significación para el desarrollo de mis propias inquietudes como artista.

En la primera parte abordaremos la noción de Arte Público, cómo se ha conceptualizado a partir de la década de los sesenta del s. XX. e identificaremos posibles modos diferenciados de hacer en la ciudad escenográfica occidental. Nos referiremos a intervenciones de Arte Público que van desde los modernos hasta la actualidad, pasando por el situacionismo, que buscan o no contestar al poder.

A partir de lo anterior, en la segunda parte analizaremos las intervenciones de Arte Público del neoyorquino Gordon Matta-Clark denominadas *Splitting* (Nueva Jersey, 1974) y *Conical Intersect* (París 1975), así como la de la londinense Rachel Whiteread *House* (Londres, 1993) y las del sevillano Santiago Cirugeda *Proyectar luces* (Sevilla, 1997) *Ocupación de vía pública con contenedores* (Sevilla, 1997), *Casa-Rompecabezas* (Sevilla, 2002/03) *Construir refugios urbanos* (Sevilla, 1998) y *Ocupación de cubiertas con cápsulas ilegales* (Sevilla, 2000). Los tres artistas tienen en común el haber realizado sus intervenciones en lugares residuales arquitectónicos. El análisis y contextualización de sus obras, y el hecho de relacionarlas con otras obras de Arte Público coetáneas, nos permitirá reflexionar sobre la necesidad de desarrollar una cultura crítica. Una cultura crítica imprescindible para visibilizar los problemas sociales reales que se ocultan bajo la imagen esplendorosa de la ciudad. En este sentido pensamos que el análisis de estas intervenciones de Arte Público nos permitirá determinar si su interés radica no tanto en imponer una

## INTRODUCCIÓN

forma de pensamiento a través de sus intervenciones, sino en crear un foro de diálogo y reflexión. Pero sobre todo, nos posibilitará establecer si deben ser destacadas por su puesta en circulación de programas estéticos que tratan de lograr la articulación de un trabajo-espejo, en el cual el/a espectador/a se refleja y se reconoce con facilidad e intensidad. Todo ello con el objetivo de reflejar, evidenciar y pensar sobre nuestras realidades sociales y los problemas del presente.

A pesar de todo tendremos siempre en mente las diferencias existentes entre las obras de estos tres artistas, ya que se desarrollan en momentos y contextos diferentes de la evolución y dilatación de la ciudad escenográfica occidental. Por lo tanto, en la segunda parte de la investigación abordaremos y reflexionaremos sobre las similitudes y diferencias de las obras de Arte Público analizadas mediante comparación y en base a dos nociones: la puesta en circulación de programas estéticos del Arte Público y las estrategias utilizadas en cada caso.

Para un adecuado desarrollo de la investigación optamos por la aplicación del método de análisis comparativo y la investigación documental que nos permitirán abordar desde una dimensión crítica el valor de las obras de los tres artistas escogidos. A su vez estas serán relacionadas con obras de Arte Público coetáneas.

El interés primordial para realizar la investigación se suscitó por dos motivos que están profundamente entrelazados. El primer motivo se originó ante todo por la condición de ser habitante de la ciudad como artista. El hecho de haber sido habitante de cuatro ciudades que en su origen, dimensiones y presente son muy diferentes entre sí –Pamplona, Bilbao, Berlín y México-, me hizo ser espectadora directa de la transformación permanente a

las que eran y siguen siendo sometidas. La observación de ciertas similitudes en su transformación bajo una estetización escenográfica ilimitada bajo un falso esplendor de la cultura de consumo, me alertó de que las cuatro evolucionaban bajo ciertas premisas comunes. Estas premisas comunes se refieren al embellecimiento y renovación de fachadas, calles, medianeras, se trata en general de planes urbanísticos en zonas degradadas o con población “conflictiva” y que por su ubicación privilegiada en la ciudad se convierten en destino predilecto para el consumo de turistas y habitantes. Paralelamente a ello, observé el uso exclusivo que se venía haciendo del Arte Público como medio de estetización de la ciudad, uso que obtiene como resultado la desaparición a grandes pasos de los lugares residuales situados en intersticios y los cuales funcionan como espejos de una memoria.

El segundo motivo hace referencia a la elección de la obra de Matta-Clark, Whiteread y Cirugeda como tema de estudio. A lo largo de la licenciatura de artes plásticas en la Universidad del País Vasco en Bilbao, a pesar de estudiar en la orientación de pintura, encontré por casualidad en un catálogo la obra de Matta-Clark que me cautivó desde el primer momento y me generó un fuerte interés por el campo del Arte Público. Con esta inquietud, ya profundamente implantada dentro de mí, tuve la oportunidad de disfrutar en directo parte de la obra de Whiteread en el museo Guggenheim de Berlín en el año 2001, obra que también me pareció tremendamente sugerente. Cuando dos años más tarde conocí la obra de Cirugeda dentro del laboratorio-taller Labitaciones organizado por el centro Arteleku en San Sebastián, finalmente decidí que tenía que realizar una investigación sobre las obras de estos tres artistas relacionándolas y confrontándolas con el uso del Arte Público en la transformación de la imagen de

## INTRODUCCIÓN

la ciudad sobre la que me he referido anteriormente. En definitiva, considero que el análisis de las obras de estos tres artistas y el conocimiento derivado del mismo supondrán un gran apoyo para la práctica de Arte Público personal que venimos realizando en los últimos 4 años.

Con esta idea en mente consideré que la Maestría en Artes Plásticas en su orientación de Arte Urbano ofrecida por la UNAM era el lugar idóneo para llevar a cabo dicha investigación. Por un lado porque es una de las pocas maestrías en lengua española que adoptan como orientación específica el Arte Público y por el otro debido al reconocido prestigio internacional de la Academia de San Carlos dentro del mundo de las Artes Plástica.

Una vez planteado el contexto del problema, la proposición de trabajo, el objetivo general, el método de investigación, y las motivaciones personales pasemos a desmenuzar este apasionante tema.

## Primera parte

**I. El Arte Público:** su nueva consideración a partir de los años 60 del s. XX

Empezaremos señalando que el término Arte Público engloba, en principio, cualquier expresión plástica que intervenga en el espacio público – nos referimos, para no entrar en controversias, al espacio fuera del museo y de la galería - de la ciudad. Y como expresión plástica puede configurarse de múltiples maneras, desde la forma de monumento tradicional, como es el monumento a la *Cibeles* en Madrid o en la ciudad de México, a un performance de Suzanne Lazy, hasta bajo la forma de una acción como puede ser *Yomango* del colectivo las Agencias o las *Derivas* de los Situacionistas; puede tratarse también de una escultura de Miró de gran escala ubicada en una plaza, un cartel publicitario de Barbara Kruger, proyecciones sobre monumentos emblemáticos de Krzysztof Wodiczko ó el memorial *Mahnmal gegen Faschismus* de Jochen y Esther Grez. Con esta enumeración pretendemos señalar que aunque este abanico se clasifica como Arte Público, ya que todas las obras tienen en común una intencionalidad estética, responden a resultados y objetivos de índole muy diversa.

Partimos de la idea de que todo/a artista, en su quehacer artístico, refleja su visión personal, particular y subjetiva de la realidad. Como seres individuales que somos, ello se traduce en múltiples e infinitos modos de reflejarla. Con lo cual existe la po-

sibilidad de abordar y representar un mismo problema o tema en una infinidad de modos plásticos. Todo ello deriva de la posibilidad de sumergirse en un campo como el del arte, en donde no existen leyes predeterminadas. En la total libertad de formas de pensamiento y elección radica una de las características más valiosas del arte. En la mano de cada artista está la elección del tema a afrontar, la elección de los materiales, el medio y su modo de resolución. En este sentido, toda representación plástica supone un posicionamiento ante la realidad por parte del/a artista y, por lo tanto, también ante la ciudad y sus procesos urbanos, sociales y políticos.

El Arte Público, por ubicarse en el espacio público, se ocupa o está relacionado de forma directa con la ciudad<sup>3</sup> y sus circunstancias sociales. Por lo tanto estas obras condensan una dimensión social, que nos permite reflexionar en menor o mayor medida sobre el contexto en que son enclavadas. A la hora de analizar una obra/acción de Arte Público no debemos olvidar que el espacio público ha estado siempre gestionado y controlado por las autoridades gestoras de la ciudad. Los/as gobernantes o sus proyectos culturales han sido los que han determinado qué tipo de arte se inserta en sus calles. De hecho el monumento/escultura pública es uno de los signos ideológicamente más alabados en la semiótica de la ciudad. Por lo tanto, a la hora de analizar una obra/acción de Arte Público es indispensable asociar la misma al contexto cultural, es decir, al modo de entender y vivir el espacio público del lugar concreto donde haya sido colocada. El

---

<sup>3</sup> El Arte Público puede tomar como contexto la ciudad ó médios rurales. Sin embargo nuestro objeto de estudio se centrará en aquel Arte Público que toma como contexto la ciudad.

Arte Público es un campo en el que actúan fuerzas encontradas, campo que constituye un lugar privilegiado tanto de oposición a los poderes hegemónicos como de expresión de esos poderes dentro de las ciudades escenográficas.

Con espacio público nos referimos a las calles, a las plazas, a aquellos lugares abiertos o cerrados de la ciudad y que están a disposición de la gestión pública del ayuntamiento al que corresponda su gestión. Y sobre todo, el espacio público conlleva su propiedad pública, es decir que es de los/as ciudadanos/as. Estos espacios son, en su uso, punto de encuentro o de tránsito para los/as habitantes o turistas. Encima son espacios a los cuales tanto habitantes como turistas pueden acceder física o visualmente, ya que constituyen la cartografía de la ciudad. Son espacios públicos en el sentido de que su gestión es pública, por lo tanto están ligados al poder y su función o valor ha ido cambiando constantemente a lo largo de la historia. Los espacios públicos son lugares extremadamente complejos, configurados por una diversidad de elementos diferentes que se han ido sedimentando en distintos momentos por motivos y necesidades muy diversas. Un espacio público reúne un microcosmos de elementos significantes, en el que cualquier actuación que transforme el orden del espacio por simple capricho, altera sensiblemente el equilibrio puesto que ese conjunto de elementos configura un determinado paisaje que resulta ser habitual, reconocible y hasta entrañable para sus usuarios/as cotidianos/as.

Los espacios públicos son parte constituyente de la ciudad. Nos referimos a la ciudad escenográfica occidental la cual ha sido partícipe de una nueva época de cambios. Brevemente mencionaremos cómo en esta realidad de la ciudad escenográfica confluyen varias características. Una de las características es la era



del consumo y del espectáculo. En la misma todo se traduce en bien de consumo e imágenes efectistas, también la ciudad. Las ciudades buscan crear una imagen que sea vendible. A ello lo llamaremos *efecto ciudad*. Con *efecto ciudad* nos referimos a la capacidad de la ciudad de proporcionar una imagen unitaria y sintética de sí misma, imagen que evoque algo importante. Se trata de vender una imagen buena y atractiva. Para ello urbanismo y comunicación tienden a fundirse, consiguiendo que cada transformación urbana, capaz de asumir un cierto significado vendible, sea enfatizada, y que cada inauguración de sectores prestigiosos de la ciudad se convierta en un acontecimiento mediático. Tales eventos, generalmente, están concentrados en el centro de la ciudad, meta indispensable de viaje y de mirada turística. El *efecto ciudad* produce así iconos únicos que se convierten en producto mercantil de la ciudad. De esta forma cuando escuchamos hablar del museo Guggenheim de Frank Gery inmediatamente lo identificamos con la metrópoli de Bilbao; o el museo Pompidou o la pirámide cristalina del patio del Louvre los relacionamos con París, lo mismo que la cúpula del Reichstag con Berlín etc. De este modo numerosas ciudades del mundo, las de las sociedades del bienestar, parecen haber estado entreteniéndose en un juego de ricos/as, pues todas cuentan con edificios y obras de arte de los/as más renombrados/as arquitectos/as y artistas del mundo. Asimismo la ciudad se descubre cada vez más iconizada. Iconos de fuerte presencia, indispensables para la máxima experiencia de la ciudad.

En este contexto, la ciudad hace de la seducción un principio de organización y de desarrollo, cayendo en un posible peligro de disolver los problemas sociales en problemas estéticos. Prima por lo tanto la razón estética en la construcción y desarrollo de la

ciudad. La ciudad deviene en objeto de deseo y consumo para habitantes y turistas. Con estetización de la ciudad nos referimos a la cultura escenográfica y, por lo tanto, a la tendencia de la reducción de la ciudad a escena. Las viejas ciudades como patrón de la vida pública son sustituidas por el patrón del parque temático.

El espacio público, por lo general, ya no se construye para habitarlo como lugar, sino para experimentarlo momentáneamente de manera inmediata y superficial. La ciudad se pone al servicio del poder mercantil, y no como un modelo de introspección analítica acerca de los problemas sociales, culturales, funcionales y antropológicos. Prima lo privado sobre lo social y público<sup>4</sup>. De hecho cabe mencionar cómo en esta realidad urbana se genera una disolución de la bipolaridad entre lo público y privado. Desde el momento en que no es preciso salir de casa para llevar a cabo la comunicación social podemos decir que el espacio público se ha transfigurado. De tal manera que ese mundo de afuera, poblado de oportunidades, pero lleno de “peligros”, se puede transitar mucho más fácilmente desde el espacio privado, el cual no genera sobresaltos, articulando redes virtuales para acceder a funciones como la compra, la comunicación, la formación, el intercambio o cualquier otra, que antes se hacían en espacios o edificios públicos, o utilizando el vehículo privado. Mientras tanto, el supuesto espacio público -las calles, los parques, los espacios abiertos delante de los grandes edificios de las multinacionales...- se va privatizando.

Estos hechos reflejan cómo el espacio para vivir se ha transformado en un escenario para lo público, y lo público se ha trans-

---

<sup>4</sup> Ver documental de José Luis GUERIN, *En construcción*, Barcelona, 2001.

formado en un escenario para lo privado. Lo público y lo privado se penetran mutuamente. Y no solamente eso sino que como resultado de la búsqueda incesante del *efecto ciudad*, en la que predominan las estrategias anteriormente mencionadas, se imponen estructuras nuevas que modifican la memoria colectiva de los ciudadanos/as que las habitan. La búsqueda de lo grandioso, único y no repetible que caracteriza la imagen espléndida de la ciudad, pone en riesgo las peculiaridades de las ciudades y facilita la posibilidad de que éstas desaparezcan en manos de la publicidad. “Esta es pues un arma absoluta del poder que consiste en impregnarlo todo de referentes, en salvar lo real, en persuadirnos de la realidad social, de la gravedad de la economía y de las finalidades de la producción”<sup>5</sup>.

Las ciudades y las megaciudades no son áreas delimitadas y homogéneas, sino espacios de interacción en los cuales las identidades y los sentimientos de pertenencia se forman con recursos materiales y simbólicos de origen local, nacional y transnacional. La ciudad es el *locus* de la memoria colectiva. “Esta relación entre el *locus* y los ciudadanos llega a ser, pues, la imagen relevante, la arquitectura, el paisaje; y como los hechos vuelven a entrar en la memoria, nuevos hechos crecen en la ciudad. En este sentido completamente positivo las grandes ideas recorren la historia de la ciudad y la conforman”<sup>6</sup>. Aldo Rossi defiende la idea de que la ciudad y todo hecho urbano son por naturaleza colectivos, que la ciudad es el progreso de la razón humana, no obstante debemos especificar que hoy en día esa imagen colectiva que se desprende de la ciudad -la ciudad como síntesis de una serie de valores- es

<sup>5</sup> Jean BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1978, p. 51.

<sup>6</sup> Aldo ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 226.

reflejo del sistema capitalista globalizado. Y en esta escena, tal y como observaremos, el Arte Público tendrá un papel preponderante por su capacidad de aunar lecturas enfrentadas.

El interés por la presencia y evolución de prácticas de Arte Público en la ciudad escenográfica occidental durante las últimas tres décadas ha hecho que nos preguntemos por cuestiones tales como ¿cuáles son los parámetros que determinan que una obra ó acción sea considerada Arte Público? ¿Cuál es el valor simbólico y funcional que las constituye y cómo se categorizan? ¿Cómo se puede formular hoy en día un monumento cuando las vallas publicitarias, sin embargo, sí son capaces de encontrar emblemas y símbolos actuales que, en un lenguaje casi universal, nos hablan de sueños e ilusiones con una potencia visual realmente eficaz? ¿Debe el Arte Público cumplir con ciertas estrategias, como reunir la mirada de los habitantes o transeúntes que la observan? ¿Una obra de Arte Público tiene más valor por ser efímera o por ser de carácter monumental? ¿Debe el/la artista realizar un análisis del lugar donde será ejecutada o emplazada la acción/obra más allá de las características formales del lugar? ¿Cuál es el papel del/a artista, como mediador de intereses de los habitantes locales o como un elemento desvinculado de la realidad sociopolítica donde se realiza o se coloca la acción/obra? ¿Toda obra de Arte Público debe encerrar una dimensión crítica? Son estas algunas de las preguntas que nos acechan y que quisiéramos ir respondiendo a lo largo de la exposición con el fin de establecer algunos parámetros que nos ayuden a valorar una obra/acción de Arte Público.

Por esta razón creemos oportuno abordar la trayectoria del Arte Público, ya que nos permitirá ubicar en una especie de cartografía algunas prácticas artísticas e identificar así, de manera

global, dos modos diferenciados de hacer Arte Público. Nos referiremos a obras/ intervenciones artísticas que buscan o no contestar al poder. ¿Y por qué en relación al poder? Porque el espacio público es la representación de la gestión del poder. Y por lo tanto, desde el momento en que una obra de Arte Público incide en él, éste denota significado. Su análisis nos permitirá reflexionar sobre la ciudad, el espacio público y el contexto socio-cultural que a grandes rasgos se ha venido desarrollando en las últimas tres décadas en la cultura occidental. Comenzaremos por sumergirnos en la nueva consideración del Arte Público que se desarrolló a partir de la década de los años 60 del siglo pasado.

### 1.1 EL MONUMENTO Y SU TRANSFORMACIÓN HACIA EL ARTE PÚBLICO.

Como indica la etimología latina de la palabra “monumento”, el mismo se considera la expresión tangible de la permanencia, de la duración. Con la palabra monumento nos estamos refiriendo a aquellas obras escultóricas ubicadas en espacios públicos, considerables por su tamaño, es decir, de gran escala o magnificencia, y erigida en memoria de un héroe, de una acción heroica o de un concepto. Estas obras, tal y como se puede observar a lo largo de toda la historia del arte occidental, hasta finales del s. XIX eran parte de proyectos arquitectónicos. Son esculturas monumentales tales como bustos, retratos, estatuas, fuentes, mausoleos etc. Estos pueden ser de diversos materiales como bronce, piedra, resina, mármol, yeso... En definitiva, un monumento (del latín *monumentum*, “recordar”) es toda obra de justificado valor artístico, histórico y social. El término en origen se aplicaba exclusivamente a la estructura que se erigía en memoria de un personaje histórico o de un acontecimiento relevante, pero por extensión el significado ha llegado a comprender cualquier construcción histórica enclavada en un núcleo urbano o aislado en el medio rural.

La sociedad está poblada de monumentos no directamente funcionales ante los que cada individuo/a puede tener la sensación de que lo han precedido y le sobrevivirán. Su función conmemorativa –el recordar personas o hechos históricos- y el

logro histórico del monumento residía antiguamente en su capacidad de representación de sentimientos e ideologías colectivas arraigadas en formas de símbolos religiosos o políticos: debía simplemente evocar, no cuestionar. “La estatua es el objeto que condensa de forma más apropiada la idea de poder”<sup>7</sup>. Los monumentos, los cuales constituyen una serie de rupturas y de discontinuidades en el espacio, son lo que presenta la continuidad temporal y han sido elementos capaces de dotar de dignidad, significado y nombre al lugar. Según Rosalind Krauss el monumento “... es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar.”<sup>8</sup> La dimensión social de cada monumento por lo tanto queda condensada en aquello que transmite y significa para la sociedad donde se inserta, además de inmortalizar la “historia” y la memoria. En esa época el monumento estaba completamente alejado de desencadenar cualquier subjetividad, ya que estaba unido a una ideología.

Durante siglos en el arte occidental lo que hoy entendemos por monumento, la escultura, poseía esa función. En efecto, la lógica de la escultura y la del monumento era inseparable. Y aun más, desde los orígenes del arte dentro de los proyectos arquitectónicos se concebía la escultura –un programa escultórico– como parte de los mismos. Y ésta, por su resistencia a la intemperie, supuso el método más preciso y efectivo entre las artes figurativas para la transmisión de un valor simbólico. No hay más que observar las antiguas culturas de Egipto, Mesoamérica o Mesopotamia, y todo el arte occidental.

---

<sup>7</sup> Rosalind KRAUSS, *Pasajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid, 2002, pp. 15-17.

<sup>8</sup> Rosalind KRAUSS, “La escultura en el campo expandido” en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, p. 63.

En la escultura pública con valor simbólico nos referimos a aquello que connota y/o expresa significado, -percepción sensorialmente perceptible de una realidad-, a través de una convención socialmente aceptada y con valor funcional, eficazmente adecuada a sus fines, en este caso estéticos. Por lo tanto, el logro de un monumento contempla siempre una tensión entre lo simbólico y lo funcional; ya que intervenir en el ámbito de lo público, alterar su estructura física y social, comporta siempre un problema de representación.

El punto de diferenciación entre monumento y escultura se da progresivamente a finales del XIX, desvaneciéndose la razón de ser del monumento en el sentido antes mencionado. Según Rosalind Krauss el punto de transición, de cambio de dirección, fueron *Las puertas del Infierno* (1880-1917) [1] y el monumento a *Balzac* (1897), [2] ambas de Auguste Rodin, las cuales fueron concebidas como monumentos pero nunca llegaron a cumplir su finalidad, es decir, asentarse en un lugar concreto y significar ese lugar. Sobre estas obras en concreto Rosalind Krauss reseña:



1. Auguste Rodin, *Las puertas del infierno*, Francia, 1880-1917.



2. Auguste Rodin, *Balzac*, Francia, 1897.



Yo diría que con estos dos proyectos escultóricos cruzamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa... una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo, puesto que es el periodo modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial<sup>9</sup>.

El papel precursor de Rodin se celebra precisamente por haber sido el primero que arrebató el pedestal<sup>10</sup> a la estatua y la convirtió en una figura a pie de tierra cuestionando así las convenciones formales de la escultura o monumentos tradicionales<sup>11</sup>. Se proporciona por lo tanto el alejamiento de la razón de monumento -escultura pública- como conmemoración de acontecimientos o de la memoria heroica. En definitiva, su actitud representa el desafío del/a autor/a por el derecho a interpretar los acontecimientos y dotarlos de una imagen independiente de la que el poder (privado o público) sistematiza y construye.

Son varias las circunstancias que suscitan que el monumento pierda su significado y función desde principios de s. XX. Por un lado, con la llegada del modernismo la escultura muestra su propia autonomía a través de la desaparición del pedestal y la representación de sus propios materiales y/o el proceso de cons-

---

<sup>9</sup> KRAUSS, op.cit., p. 64.

<sup>10</sup> El pedestal no sólo confería a un objeto su estatus como obra de arte, sino que lo emplazaba en una especie de lugar autónomo distanciado del mundo real.

<sup>11</sup> El concepto escultórico de Rodin giró en torno al contenido, al que supeditó la forma. Lo importante no era el acabado sino el objetivo artístico. Sus propuestas serán bien valoradas en el siglo XX, y además dio fin a más de dos siglos de búsqueda de la mimesis en las artes tridimensionales.

trucción. Por otro lado, el monumento pierde su significado político desde el momento en que el capital es el eje del poder. Se niega al monumento y nacen nuevos monumentos especulativos que se reflejaron en los rascacielos y otras construcciones arquitectónicas muy potentes. Como por ejemplo la Torre Eiffel en París, el Palacio de Cristal de Madrid o El Edificio Empire State de Nueva York.

Sin embargo, diversos autores resaltan diferentes motivos que causaron el desplazamiento y ausencia de la función conmemorativa de la escultura en el espacio público en la Era Moderna. De esta forma si nos adentramos en el planteamiento de Ana Arnaiz, Javier Elorriaga, Xabier Laca y Javier Moreno<sup>12</sup> observamos que el punto de inflexión, el hecho de que la escultura pierda su función conmemorativa, se sitúa en la introducción de la prensa con tiradas consolidadas, ya que la función conmemorativa fue transferida a los periódicos, panfletos y publicaciones diarias, y en el periodo de entreguerras a la publicidad, la fotografía y el cine documental. Por lo tanto, el surgimiento de nuevos medios de comunicación generó que el monumento se desligase en cierto grado de su relación exclusiva con el ámbito urbano-público como símbolo y medio del poder.

Con el fin de ampliar la visión del contexto en que se produce este cambio, es provechoso retomar el pensamiento de Javier Maderuelo. Según este autor son dos los factores que influyen en la desvaloración del monumento. Por un lado, la arquitectura y el urbanismo del Movimiento Moderno toman nuevas orienta-

---

<sup>12</sup> Ver A. ARNAIZ, J. ELORRIAGA, X. LACA y J. MORENO, "Escultura pública: tensión entre lo simbólico y lo funcional" en *Presencias en el espacio público contemporáneo. Las ideas y su pensamiento contemporáneo*, Centre d'Estudis de l'Escultura Pública i Ambiental/ Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998, pp. 85- 102.

ciones, que se reflejan en el rechazo del monumento como resultado del predominio de la ausencia de ornamentos<sup>13</sup> en fachadas y en el espacio público. Y por otro lado, en la Modernidad está la postura de la escultura que se desliga de la arquitectura con la intención de introducirse en el mercado artístico que florecía en las galerías junto a la pintura. Por lo tanto, se realizan esculturas de escala pequeña para interior.

En definitiva, se puede concluir que se genera una ruptura con los valores tradicionales y que ésta afecta a las formas de representación (que ya no son meramente figurativas sino de formas abstractas sin imitación a la naturaleza), a las técnicas (con la inclusión de nuevos materiales) y a los principios mismos de la escultura tradicional. Y a su vez la escultura se desliga de un enclave concreto, desapareciendo la adecuación entre escultura y lugar. No debemos olvidar que la escultura pública no es un objeto aislado, ni de su espacio, ni de su sociedad, es un marcador cultural que por una parte narra un momento histórico y por la otra delata la riqueza o pobreza cultural en la que dicha sociedad se encuentra.

En este contexto moderno nos encontramos con esculturas de múltiples escalas desligadas de cualquier proyecto arquitectónico y que abordan cualquier tipo de tema abandonando de esta manera la función conmemorativa de recordar un hecho o personaje histórico unido al poder institucional. Finalmente podríamos decir que ni las instituciones, ni los artistas tuvieron interés, ni se produjeron las circunstancias para desarrollar una

---

<sup>13</sup> La arquitectura de principios de s. XX concebida como volumen y no como masa, la regularidad que sustituye a la simetría precedente y la ausencia de decoración aplicada, serían los tres principios básicos del estilo internacional, dentro de una gran diversidad. Ver Henry, RUSSELL HITCHCOCK Y Philip JONSON, *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*, Artes Gráficas Soler, Valencia, 1984.

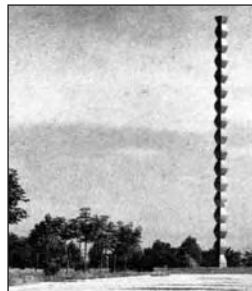
serie de expresiones públicas que actualizasen el debate en la calle entre lo simbólico y lo funcional.

A pesar de ello hubo por parte de algunos artistas una actitud diferenciada. Una excepción a resaltar es el movimiento constructivista, el cual confiaba en el Arte Público. Por ejemplo los hermanos Antoine Pevsner y Naum Gabo ya proclaman en el *Manifiesto Realista*<sup>14</sup> de 1920 que el lugar del arte era la plaza y las calles, y el destinatario del mismo el pueblo. Es decir, le confieren y resaltan la dimensión social del arte. Con dimensión social nos referimos a la posibilidad de generar subjetividades y reflexiones alejadas o no de los discursos homogeneizados por la ideología y el poder imperante. También en las vanguardias con los dadaístas de Berlín se puede hablar de arte comprometido en el sentido de negación de la tradición artística y la introducción de la crítica sociopolítica. Sin embargo sus producciones ya no se encarnarían en objetos sino en actitudes públicas, en expresiones corporales.

Otra obra de escultura pública que se gesta en esa época y que tuvo una buena adecuación entre escultura y lugar, es el conjunto escultórico de Constantin Brancusi denominado *Târgu Jiu*, compuesto por *La columna sin fin* [3], *La mesa del infierno* [4] y *La puerta del beso* [5]. Dicho conjunto escultórico fue realizado en Rumania entre 1937 y 1938 con el objetivo de conmemorar a los caídos de la batalla que tuvo lugar en 1916 contra las tropas alemanas en las orillas del río Târgu. Su singularidad se caracteriza en primer lugar por desarrollar una simplificación extrema de la forma alejándose del lenguaje figurativo precedente del monu-

---

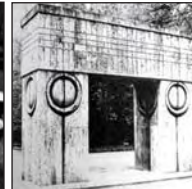
<sup>14</sup> Ver manifiesto realista completo en: <http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20constructivista.htm>



3. Brancusi, *La columna sin fin*, Târgu Jiu, Rumanía, 1937-38.



4. Brancusi, *La mesa del infierno*, Târgu Jiu, Rumanía, 1937-38.



5. Brancusi, *La puerta del beso*, Târgu Jiu, Rumanía, 1937-38.

mento. Y en segundo lugar por la ausencia de pedestal en *La columna sin fin*. Esta radicalidad en la concepción de la escultura constituye una referencia absolutamente esencial en la evolución de la escultura y el Arte Público contemporáneo. Además, en este conjunto escultórico se puede apreciar también una perfecta comunión entre la obra y el ambiente donde fue ubicada. De hecho, el mismo Brancusi comenta que “un monumento siempre dependerá del lugar elegido, del juego de la luz sobre él y su entorno físico más inmediato (...) tiene que corresponder a la naturaleza inherente del paisaje”. Y en su viaje a Nueva York, respecto de la valoración de los monumentos norteamericanos comenta: “La escultura de vuestros lugares públicos es ridícula. No corresponde a la vida contemporánea americana, está muerta. No tiene nada que ver con la arquitectura de fondo (...). Para crear una perfecta armonía sería necesario bien quitarlas o bien destruir los edificios que las circundan”<sup>15</sup>.

Como se puede comprobar la perspectiva de Brancusi res-

<sup>15</sup> “New York’s Statues Called ‘Ridiculous’” *New York Times*, 3 Oct. 1926 citado por ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA y MORENO, “Entre el monumento y la escultura pública” en *BITARTE*, Revista cuatrimestral de humanidad, año 4, Nº 10, Donosita, Diciembre 1996, p. 148.

pecto a la adecuación escultura-lugar queda clara. No obstante, muchos de sus contemporáneos no comparten la misma visión en la creación de sus esculturas. De esta forma en la mayoría de las esculturas modernas que se producen desde principios del s. XX van desapareciendo progresivamente las cualidades que definían y caracterizaban los monumentos, esto es, la ausencia de la gran escala, el tema identificable y el hecho de ser reflejo de la sociedad en la que acontece. Desde entonces la escultura ha sido un elemento huérfano, sin ubicación o que ha buscado la pervivencia de antiguos sistemas o emplazamientos alternativos. En este sentido la escultura moderna ha pervivido de dos formas: por un lado como monumento conmemorativo exento en plazas y jardines, los cuales pueden o no conmover, pero nunca dejan de significar para una comunidad, aunque sea como puntos de referencia espacial. Y por otro, como esculturas de pequeña escala para interiores.

También cabe mencionar que en la posguerra, entre 1955 y 1965, el compromiso social estuvo asociado al desgarro del sujeto y algo después al surgimiento de diversos grupos como Fluxus, poesía material y la Internacional Situacionista [6]. Ésta última fue fundada en 1957, después de la Segunda Guerra Mundial, como fusión de varios grupos de la vanguardia artística, entre ellos la Internacional Letrista, el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginaria y el Comité Psicogeográfico de Londres. Su objetivo principal y común a todas sus intervenciones, bajo la rigidez de una exigencia de “coherencia teórica”, era la reflexión sobre la ciudad, lo cual fomentó e impulsó una reexaminación de su sociedad y del arte a través de muy diversos medios: cine, collages, poesía, cómics, propuestas urbanísticas, poesía y acciones de diversos tipos. Su interés por la dimensión social del arte



6. Fundación de la Internacional Situacionista. En la foto: Pinot-Gallizio, Simondo, Verone, Bernstein, Debord, Jorn y Olmo. Agosto 1957.

tuvo como objetivo fragmentar el carácter unitario y homogéneo de la sociedad del espectáculo, y por lo tanto también el modelo de ciudad que se empezaba a imponer en la década de los sesenta.

Estos grupos emplearan objetos artísticos radicalmente alejados de la escultura como las performances y los happenings. Fueron estos grupos denominados “contraculturales” los que defenderían la renovación radical de las prácticas políticas, sociales, artísticas y vitales, y los que de alguna manera dejaron de lado la escultura en su sentido más tradicional.

Hacia finales de los años 60 las prácticas artísticas iban a participar activamente en las guerras culturales que sacudían la sociedad: el feminismo, el movimiento hippy, el antimilitarismo, el movimiento afroamericano, etc. lucharon por un lugar propio en la sociedad y en la cultura. De tal manera que una gran parte del arte se dedicará al ejercicio de reflexión sobre la naturaleza paradójica de los códigos de identidad, sociabilidad y habitabili-

dad que ella misma produce<sup>16</sup>. En este momento las categorías del arte se desvanecen para entrelazarse y crear otras nuevas, como la instalación, los happenings, el arte conceptual, el minimal, el arte póvera, el land art, etc. Como testimonia Rosalind Krauss refiriéndose específicamente a la escultura:

La escultura comienza a centrarse en los límites externos de aquellos términos de paisaje y arquitectura, y se genera el campo expandido en donde la escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente<sup>17</sup>.

En este contexto surgido a mediados de los sesenta, donde las prácticas plásticas abarcaban todo un abanico de expresiones y campos de experimentación diversos que se hibridan a su vez con otras disciplinas, aparecen artistas como Claes Oldenburg, Richard Serra, Christo, Gordon Matta-Clark, Siha Armanjani, Dennis Adams, Robert Morris, Hans Haacke, etc. que se empiezan a interesar por la recuperación del monumento y discuten sobre la concepción del mismo. Muchos/as de ellos/as, tras la toma de conciencia de su capacidad ideológica y política como creadores, observan el espacio público como lugar de acción. El espacio público se les presenta como un campo potencial para sus proyectos artísticos ya que en sus orígenes tienen la intención de alejarse del circuito comercial. Este proceso dará como resultado el surgimiento del concepto "Arte Público". Se trata de un arte que quiere abandonar su ámbito tradicional, el de la galería y

---

<sup>16</sup> Ver Jesús CARRILLO, "Habitar y transitar: reflexiones sobre los espacios de la vida en el arte actual", en Juan Antonio RAMÍREZ y Jesús CARRILLO, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios de siglo XXI*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004, pp. 127- 155.

<sup>17</sup> KRAUSS, op. cit., p. 68.



el museo, para acercarse a un público más amplio y menos especializado. El arte de alguna manera vuelve a salir a la calle.

Se puede decir que el apogeo del Arte Público coincide con el momento en que hay un gran cambio de paradigmas en el mundo del arte. Este cambio está indiscutiblemente relacionado con nuevas realidades sociales que emergen –promovidas por el movimiento feminista, ecologista, pacifista, etc.–, y como es el que el artista salga de su taller a la calle, así como que se produzca una mezcla de la alta y baja cultura generada por la era del consumo. Es un momento en el que se comienzan a producir nuevas prácticas artísticas de pos-vanguardia, como el minimal, el *site-specific*, el arte conceptual, las instalaciones, y los happenings y performances. Son prácticas de arte que generan una nueva noción de la espacialidad en el sentido de que tanto el entorno –contextual- como el espectador –dialogante activo- se convierten en elementos constituyentes de la obra. Las prácticas artísticas antes delimitadas en campos como la pintura, escultura, gráfica y diseño se hibridan con nuevos medios y formas de entender y realizar el arte: tecnología, reciclaje, el cuerpo como herramienta, arquitectura, etc. La práctica artística se aleja así de la noción de la especificidad y la autonomía de la obra de arte, las cuales Clement Greenberg, crítico de arte, estableció en el periodo de posguerra como dogmas para la estética: la búsqueda de pureza y el rechazo a la mezcla.

Por otro lado, en este periodo se advierte la capacidad del arte para realzar y dignificar espacios públicos tales como plazas, parques y sedes empresariales. Ello es consecuencia de la nueva realidad urbana escenográfica que ya mencionamos anteriormente. De este modo, el arte en los espacios públicos se promocionó como un medio de “revalorizar” el medio urbano,

extendiéndose la experiencia privada del museo al espacio exterior. A partir de los 70 se irán perfilando nuevos tipos de prácticas artísticas que parten de una reflexión crítica sobre las condiciones específicas del espacio. Paloma Blanco en su texto *Explorando el terreno* nos explica certeramente que “las obras de arte público fundamentalmente son dependientes de la especialidad en un principio y cada vez más tramados con una contextualidad que a su vez se ha ido haciendo más compleja y multidimensional”<sup>18</sup>.

Hallamos así un abanico de propuestas de Arte Público de diferente índole que se desarrollan hasta nuestros días. No es un objetivo de nuestra tesis identificar exhaustivamente las diferentes agrupaciones posibles de Arte Público ya que autores como Javier Maderuelo en el *El espacio raptado: interferencias entre Arquitectura y Escultura*<sup>19</sup>, Iria Candela en el texto *¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo*<sup>20</sup>, o Paloma Blanco como coordinadora del libro *Modos de hacer. Arte Crítico, esfera pública y acción directa* ya lo han hecho anteriormente. En estos textos se identifican conceptos que clasifican de alguna manera tipos o modelos de Arte Público como:

1. Prácticas de carácter antimonumental como por ejemplo las obras *The Louis Kahn Lecture Rooms* (Filadelfia, 1982) [7] de Siah Armajani, o *Mahnmal gegen Faschismus* (Hamburgo, 1986-1990) de Jochen y Esther Gerz.
2. Aquellas que son propuestas conmemorativas: *Memorial*

<sup>18</sup> Paloma BLANCO, “Explorando el terreno” en AAVV, *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 24.

<sup>19</sup> Javier MADERUELO, *El espacio raptado: interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Mondadori, Madrid, 1990.

<sup>20</sup> Iria CANDELA, “¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo” en AA.VV., *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Ensayos de cátedra, Madrid, 2004.

a los Veteranos del Vietnam (Washington, 1982) de Maya Lin, y *Pasajes: Homenaje a Walter Benjamin* (Portbau, España, 1994) [8] de Dani Karavan.

3. Prácticas que rescatan la escala del monumento con tono irónico, como *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks* (Yale University, USA 1969) [9] de Claes Oldenburg, algunos trabajos



7. Siah Armajani, *The Louis Kahn Lecture Rooms*, Filadelfia, 1982.



8. Dani Karavan, *Homenaje a Walter Benjamin* Portbau, España, 1994.

de Christo y Jeanne-Claude de empaquetamientos de edificios emblemáticos como *Wrapped Monument to Vittori* (Milan, 1970) [10], *Homeless Projection II* (Boston, 1986) de Krzysztof Wodiczko o la obra que realizó Walter de Maria para la Documenta de Kassel que consistía en una varilla de un kilómetro de largo y que fue enterrada verticalmente en el suelo, frente al Museo Fridericianun.

4. Prácticas activistas como *Yomango* (Barcelona, 2003) [11] del colectivo Las Agencias, *Museo de la calle* (Colombia, 1998) del grupo Cambalache ó *GelöbNIX, Una intervención antimilitarista* (Stuttgart, 1999) de A.F.R.I.K.A. Gruppe.

## EL ARTE PÚBLICO: SU NUEVA CONSIDERACIÓN A PARTIR DE LOS AÑOS 60 DEL S. XX



9. Claes Oldenburg, *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*, Yale University. USA 1969.



10. Christo y Jeanne-Claude, *Wrapped Monument to Vittori*, Milan, 1970.

5. Prácticas que se escapan de toda noción tradicional del monumento como *7000 robles* (1972, Kassel) **[12]** de Joseph Beuys, *Photo-souvenir: Los dos niveles, Travail in situ* (París, 1985-1986) **[13]** de Daniel Buren, *Más esferas para Klapper Hall* (CUNY, Nueva York, 1993-1995) **[14]** de Vito Acconci y *Edificio Ilumina"do* (México D.F., 2003) de Santiago Sierra.

## EL ARTE PÚBLICO: SU NUEVA CONSIDERACIÓN A PARTIR DE LOS AÑOS 60 DEL S. XX



11. Las Agencias,  
*Yomango*,  
Barcelona, 2003.



12. Joseph Beuys, *7000 robles*, 1972, Kassel.



13. Daniel Buren, *Travail in situ*, París, 1985-1986.



14. Vito Acconci, *Más esferas para Klapper Hall*, CUNY, Nueva York, 1993-1995.

Categorizar en la actualidad un cierto tipo de arte como “público” es un asunto conflictivo. Sin embargo, nosotros vamos a tener en consideración dos modos de hacer Arte Público. Por un lado observaremos la amplia existencia de modos de actuación que atienden a los roles de la construcción de la imagen de la ciudad escenográfica occidental mediante artistas consolidados de renombre local, nacional e internacional. Y por el otro, consideraremos modos de actuación que responden a un papel social del espacio público y/o más enraizado en identidades cercanas-populares y situados en contextos sociales diferenciados.

## 1.2 DOS MODOS DE HACER ARTE PÚBLICO

Pensamos que un requisito imprescindible para considerar una obra de Arte Público es que confiera al contexto una dimensión simbólica, comunicativa, social y funcional. A nuestro entender la dimensión social de la obra es una característica imprescindible que nos permitirá ubicar las obras en un modo u otro de hacer Arte Público. Es pertinente retomar este concepto para que así quede bien claro. La dimensión social de Arte Público viene definida por la capacidad de generar debate y reflexión en torno a cuestiones que acontecen en la sociedad en que es realizada o dispuesta la acción u obra de Arte Público. Nos referimos a esa capacidad de reunir la mirada, de cuestionar lo establecido y rendir la posibilidad de desencadenar una cultura crítica –de cuestionamiento- de lo que le rodea.

Sin embargo, opinamos que es difícil medir a qué nivel la obra de Arte Público promueve una cultura crítica, ya que son varios los factores que deben tenerse en cuenta. El primero es de qué manera se integra o no la obra o acción en el paisaje urbanístico donde es ubicada, el segundo se refiere a sus aspectos formales, el tercero a sus aspectos de contenido y finalmente el cuarto a cómo todos estos aspectos trascienden o no y son absorbidos por el/la espectador/a en el imaginario colectivo y qué debates o reflexiones despierta. Por lo tanto, el Arte Público hoy es más necesario que nunca ya que puede enfrentar cuestiones apremiantes al situarse en la problemática contemporánea de las

relaciones entre el sujeto y su entorno, en sus dimensiones urbanas y sociales. Por estas razones pensamos que el/la artista debería sentirse socialmente activo como sujeto político. El artista o arquitecto/a, tal y como apunta la performer Suzanne Lacy, "no es un *creador de sociedad* como se designa presuntuosamente a Serra, ni un mero espejo pasivo de la misma, sino un miembro de la comunidad que no puede aislarse de las condiciones del espacio que habita, ni debe eludir las responsabilidades éticas y políticas que implica su posición en dicho espacio"<sup>21</sup>. En este sentido el Arte Público es un elemento crucial para el desarrollo de la cultura crítica, ya que al intervenir el espacio público tiene la posibilidad de reconocer su estado crítico actual y promulgar su invocación urgente.

No obstante no todos/as los/as artistas cuestionan el espacio público en que nos desenvolvemos, ni tampoco todas las obras colocadas en el espacio público de la ciudad escenográfica cumplen los requisitos mencionados, ya que este campo del arte abarca un amplio espectro. En consecuencia, el objetivo de este apartado será introducir diferentes definiciones de Arte Público concebidas por diversos artistas y especialistas de arte. Ello nos posibilitará ir acotando y matizando poco a poco dos<sup>22</sup> modos de hacer Arte Público que han ido emergiendo paralelamente en este marco de la ciudad escenográfica.

Pensamos que por un lado está un modo que emerge de la necesidad de reconstrucción del *efecto ciudad*. Para ello las

---

<sup>21</sup> Suzanne LAZY, "Fracture Space", en Arlene RAVEN (ed.), *Arte in the Public Interest*, UMI, Ann Arbor y Londres, 1989, pp. 287-301 citado por Jesús CARRILLO, "Espacialidad y arte público" en AA.VV. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 140.

<sup>22</sup> Nosotros optamos por diferenciar dos modos de hacer Arte Público, pero queremos dar constancia de que pueden existir otras formas posibles de realizar dicha clasificación.



instituciones públicas ó privadas hacen encargos para plazas, parques, atrios, andenes etc. a artistas reconocidos/as local, nacional o internacionalmente. Dichos encargos aportan significados estéticos, comunicativos, sociales y funcionales, ajenos a posturas de crítica. Su valor estético responde exclusivamente a la legitimización conferida por el estatus público ya consolidado del/a artista. Estas obras generalmente suelen ser de una



15. Miró, *Dona i Ocell*, Barcelona, 1983.

alta referencialidad, es decir, en el momento en que las vemos las identificamos con un artista en concreto. Estas obras son en definitiva objetos de prestigio para la ciudad, o, dicho de otra manera, son utilizados como reclamo de la cons-

trucción del *efecto ciudad* y revalorización de áreas urbanas antes degradadas.

De esta forma en las guías turísticas encontraremos itinerarios donde se señale la visita indispensable de obras de Arte Público como la *Dona i Ocell* (1983) [15] de Miró en Barcelona, el *Puppi* (2007) [16] de Jeff Koons en Bilbao, *Sin título* (2001) [17] de Eduardo Chillida en la Cancillería Federal de Berlín, el proyecto *CowParade* (1998) [18] del di-



16. Jeff Koons, *Puppi*, Bilbao, 2007.



17. Eduardo Chillida, *Sin título*, Cancillería Federal, Berlín, 2007.



18. Walter Knapp, *Cow Parade*, Zurich, 1998.

rector artístico Walter Knapp en Zurich<sup>23</sup>, el *Caballito* (1979) de Sebastián en México D.F., *Sin título* (1967) de Pablo Picasso en Chicago, o la *Ruta de la amistad* (1968) de 17 autores internacionales en México D.F. Más adelante observaremos y analizaremos varios ejemplos específicos.

El segundo modo de hacer Arte Público que identificamos, son prácticas de Arte Público en las cuales los/as habitantes pueden identificarse, sentirse parte de él, derivado todo ello de un sentimiento y concepción de la calle como lugar de lo social, de la reivindicación y de lo vital. Nos referimos a aquellas prácticas de Arte Público que contribuyen a estimular o configurar una esfera pública dinámica y cambiante, y que no tratan, por lo tanto, de imponer unos valores abstractos y universales. Porque la memoria y la historia no son verdades fosilizadas, sino fenómenos dinámicos abiertos. Estas propuestas responden a un papel social

<sup>23</sup> Recientemente este proyecto también se ha exhibido en el Paseo de la Reforma de México D. F.

del espacio público y/o más enraizado en identidades cercanas-populares y en contextos sociales diferenciados. Para ello el/a artista tiene una responsabilidad, debe sentirse parte integrante y activa, sujeto político.

En este sentido, el escultor Siah Armanjani por ejemplo plantea la cuestión de “¿qué es el Arte Público?” mediante estas palabras:

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 el bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende 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 ciudadano (...) No es una creación artística aislada, sino una producción social y cultural (...) La escultura pública pretende “desmitificar” el acto creativo. Hay quien desea colocar arte “allí” y “aquí”, otros pretenden construir, hacer el “aquí” y el “allí”. El contexto no es un índice visual, es antropología (...) El arte público debería ser una parte de la vida y no un fin en si mismo<sup>24</sup>.

Paralelamente a los modos de actuación de artistas comprometidos e inconformistas –como Siah Armanjani- que reclamaban el espacio público como lugar de lo social a principios de los años 70, en las grandes ciudades de las sociedades del bienestar por parte de las instituciones tanto públicas como privadas surge un insólito interés por la creación de monumentos. Estos son

<sup>24</sup> Siah ARMANJANI, “Manifiesto. La escultura pública en el contexto de la democracia americana” en AA.VV., *Selección de textos sobre prácticas artísticas y espacio público II*, Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de escultura, Ref. 2002.730, Valencia, 2002, pp. 117-123.

insertados como elementos imprescindibles, con el propósito de depurar y resaltar la imagen del conjunto urbano, lo que denominamos la construcción del *efecto ciudad*. Ciudades que debido a la industrialización y el paso del tiempo se habían ido degradando. Por ejemplo, en Alemania Federal se decreta que un dos por ciento del presupuesto total de los edificios públicos debía destinarse al encargo de obras de Arte Público. En Estados Unidos y en otros veinte países también se implantaron leyes similares. Harriet Senie hace referencia a la utilización interesada del Arte Público por parte de las instituciones: "Es curioso que en esa misma época, finales de los 60, estando en los EEUU y Europa insertos en toda una convulsión interna reivindicativa y donde el poder estaba en cuestión, se creen programas gubernamentales favoreciendo la proliferación de escultura pública, ajena a los problemas sociales y ensimismada en cuestiones estéticas que el tiempo ha colocado en su sitio"<sup>25</sup>. O como el caso de la Ciudad de México que sucede casi simultáneamente, en 1968, la matanza de estudiantes y la inauguración de las Olimpiadas la cual gestionó el emplazamiento del conjuntos escultórico *La Ruta de la Amistad*.

Con el objetivo de suavizar errores de planificación y humanizar entornos urbanos degradados, la ciudad se percibe como vehículo y lugar óptimo para la transmisión de los valores incipientes de la sociedad del espectáculo que estaba desarrollándose de forma imparable. Guy Debord, una de las personas más relevantes de la Internacional Situacionista, fue quien popularizó

---

<sup>25</sup> Harriet SENIE, *Contemporary Public Sculpture (Tradition, Transformation &Controversy)*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1992, p.15, citado por A. ARNAIZ, J. ELORRIAGA, X. LAKA y J. MORENO, "Escultura pública: Tensión entre lo simbólico y lo funcional" en *Presencias en el espacio público contemporáneo*. Barcelona, 1998, p. 92.

el término la sociedad del espectáculo, concepto al que otros autores denominan como era del consumo, era de la industria cultural, posmodernidad, etc. Con esta expresión el autor se refiere a que en la sociedad del espectáculo la ciudad contiene un mínimo de espacio social, y que por lo tanto los ciudadanos/as no tienen otro papel que el ser simples espectadores/as y no participantes y actores de sus propios acontecimientos. Nos encontramos ante una realidad homogeneizada, bajo el esplendor de la imagen que produce la ciudad como museo escenográfico. Todo se vacía de contenido y deviene en imagen y espectáculo.

Por lo tanto el espacio urbano se despoja de su dimensión social como lugar de reunión y expresión, para convertirse en espacio de tránsito, lugar de grandes reclamos publicitarios donde se muestra el modelo hegemónico a seguir, en definitiva, se convierte en un espacio público para el consumo. Este espacio es disfrazado de espectacularidad como resultado del sistema capitalista del consumo que es el poder dominante. Todo deviene en espectáculo: actos políticos, inauguraciones de vías, parques, edificios emblemáticos, festivales culturales, etc. Todo ello promovido por el poder, el poder económico que es el articulante principal de todo acto. Sin embargo el teórico Javier Maderuelo nos recuerda que "el redescubrimiento de la ciudad consiste en saber que, además y fundamentalmente, la ciudad es el marco de las instituciones sociales por lo que en ella se da una confrontación con la sociedad, la historia y la ideología. Una plaza, un monumento y un edificio público son no sólo el vocabulario estético y arquitectónico de la ciudad, sino también los signos de la ideología dominante cargados de connotaciones y valores<sup>26</sup>".

---

<sup>26</sup> Javier MADERUELO, *El espacio raptado*, Mondadori, Madrid, 1990, p. 156.



19. Imágenes diversas de esculturas en rotondas, en jardines y fuentes.

De esta forma se promueven encargos a artistas contemporáneos, con el propósito de remodelar el espacio público y “dignificarlo” mediante la realización de fuentes y esculturas [19]. Pero lo desafortunado de estas actuaciones institucionales y políticas demuestra que carecen de un proyecto profundo. Es decir, no hay tras de ellas un programa de intencionalidad externa a la pura estetización, carecen de función y de contenido, convirtiéndose en objeto de mercancía. Se trata de un elemento más en la construcción del *efecto ciudad*, lo cual supone un descrédito de los valores tradicionales que originaban los monumentos.

Un poco más adelante señalaremos ejemplos de ello, pero antes recapitulemos por un momento las antiguas funciones del monumento que en la actualidad en cierto grado han desaparecido. El arte monumental, que ocupaba los grandes espacios públicos, pasa a la historia, alojado en nuestras ciudades como resto del pasado. Según Felix Duque los monumentos contenían,



19. Imágenes diversas de esculturas en rotondas, en jardines y fuentes.

en efecto, dos funciones, funciones que hoy en día ciertamente han sido devaluadas. El autor las identifica así:

1. Los monumentos en tiempos pasados permitían que el público se reuniera en su entorno, en cuanto “creadores” de un espacio abierto por ellos. Generalmente su desplazamiento se establecía bien en una plaza o en jardines como símbolo de la dominación general de la ciudad sobre el territorio. Y a su vez, formaban parte de una triple función: la de espaciar, la de “hacer sitio” público y la de “hacerle sitio” al público.
2. Los monumentos y sus espacios estaban proyectados de acuerdo a un orden temporal, por lo tanto histórico: enlazaban el pasado y el presente, convirtiéndose así en parte de la memoria colectiva. La mayoría eran representaciones de gobernantes, símbolo del poder y que dotaban a la nación sus señas de identidad bajo el deseo de eternizarla<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Félix DUQUE, *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid, 2001, p. 112.

Estas dos funciones relativamente dejan de tener sentido a partir de finales de la década de los sesenta. La primera función erosionada es la concerniente al espacio social, ya que se instaura una reducción del espacio que es conquistado poco a poco por las redes de comunicación de transporte arrinconándose las necesidades reales de los/as ciudadanos/as. Existen excepciones como el conjunto escultórico las *Torres de Satélite* de Luis Barragán y Mathías Göeritz realizado en las inmediaciones de la ciudad de México en 1958, el cual fue concebido para ser apreciado desde el vehículo. No obstante, en este contexto urbano escenográfico, generalmente los monumentos quedan ubicados arbitrariamente. En el mejor de los casos propuestas de esta índole permanecen ahogadas en medio del tráfico, en plazoletas y a lo largo de las autopistas, siendo común ver obras de Arte Público desde el coche o desde el tren. En estas obras no existe la intencionalidad de reunir la mirada de los ciudadanos/as, de constituir un punto de inflexión en la ciudad, de crear una unión dialéctica con el lugar. Se nos presentan meramente como objetos de decoración paisajística y de mercancía, más que bajo premisas de significado y generadores de acontecimientos en la desaparecida dimensión pública de la vida urbana. En definitiva, éstos son símbolos del poder económico.

Diversos artistas van a detectar dichas carencias y empezarán a desarrollar y reinventar nuevas nociones de lo que entienden por Arte Público. Sin embargo, es cierto que este tipo de obras funcionan muchas veces como mojones, es decir, como lugar de encuentro o como puntos de referencia en la ciudad, por ejemplo cuando dos personas toman como lugar de cita el *Puppy*<sup>28</sup> en Bilbao.

---

<sup>28</sup> La obra *Puppy* fue realizada por Jeff Koons en 1992 en Estados Unidos y adquirida por el museo Guggenheim Bilbao en el 2006.



La segunda función del monumento que se ha visto deteriorada, la conservación de la memoria histórica de la identidad nacional y sus heroísmos, deja de tener sentido con la instauración de la democracia y el desarrollo del sistema capitalista. El emblema monumental ya no realiza una labor educadora del ciudadano/a como se planteaba en la Ilustración. Es más, este papel es absorbido por la publicidad que domina el paisaje urbano con sus grandes carteles publicitarios que se implantan por doquier, cabinas de teléfono, marquesinas, fachadas de edificios, autobuses, etc., tal y como se refleja en el ensayo *Aprendiendo de las Vegas*<sup>29</sup> de Robert Venturi. En consecuencia la imagen de la ciudad no sólo queda configurada por la forma y volumen de sus edificios, sino también por los anuncios que inundan las calles. La publicidad en cierta manera retoma la antigua función del monumento de significar el poder instaurado, en este caso el económico, con la finalidad de reflejar al ciudadano los valores dominantes basados en el consumo, y que a su vez son condicionantes del gusto y comportamiento de los/as consumidores/as. Por lo tanto, podemos sostener que dichas obras siguen en relación directa con el poder.

Al lado de la implacable presencia de la publicidad, muchas de las obras de Arte Público que se implantan en el tejido urbano resultan torpes y carentes de significado, desplazamiento que responde exclusivamente a una necesidad de otorgar a la ciudad una imagen única, la construcción del *efecto ciudad*. Analicemos a continuación las características que condicionan la utilización desmesurada y desenraizada de este modo de hacer Arte Público.

---

<sup>29</sup> Robert VENTURI, *Aprendiendo de las Vegas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

La introducción de elementos artísticos en el tejido urbano es uno de los elementos que se consideran más valiosos en las acciones de gentrificación<sup>30</sup> o de la lucha contra la marginalidad urbana desde hace tres décadas.

Considerada como expresión de la ciudad y capaz por lo tanto de actuar positivamente en la creación del *efecto ciudad*, la obra de Arte Público se ha utilizado de una forma masiva, como instrumento de recalificación de determinadas partes de la urbe. El arte es usado para reforzar la imagen de la ciudad. Para insertar un objeto artístico en el panorama urbano existe en primer lugar la exigencia de que sea un elemento artístico diferente, en ocasiones monstruoso, haciendo hincapié también en la capacidad del elemento artístico de generar un fuerte y extendido efecto connotativo. Un ejemplo de ello, entre otros muchos, es el *Puppy*<sup>31</sup> de Jeff Koons colocado en la metrópoli de Bilbao o *Puerta 1808* de Manuel Felguérez.

---

<sup>30</sup>El término gentrificación designa un proceso netamente urbano. La gentrificación comienza cuando un grupo de personas de un cierto nivel económico *descubren* un barrio que, a pesar de estar degradado y descapitalizado, ofrece una buena relación entre la calidad y el precio y deciden instalarse en él. "El efecto más notorio de la gentrificación es el desplazamiento de las clases populares. Este desplazamiento puede tener lugar bajo distintas formas pero se produce principalmente en base a la situación de la vivienda. Las clases populares pueden reducir su número en la zona por el envejecimiento de la población, en base a desalojos por las condiciones ruinosas de un edificio o por expiración de un contrato de alquiler y ausencia de una oferta de alquileres en la zona para este grupo social. En los casos en los que los desplazamientos se producen de forma voluntaria, éstos lo son generalmente debido a un efecto de rechazo por la situación de degradación del caserío, por el pago de incentivos a cambio de su abandono a inquilinos con contratos blindados, o por la compra-venta de la propiedad. Una vez realizado este desplazamiento se pone en valor el preciado suelo, comúnmente residencial, a través de la rehabilitación del edificio, recalificada habitualmente como residencias de alto nivel, o la construcción de viviendas de nueva planta. A la expulsión progresiva de la población por los métodos mencionados se le une la incapacidad por parte de los desalojados o de jóvenes emancipados, originarios del barrio, de pagar una vivienda en este, como consecuencia de la revalorización y el aumento del precio de la mercancía vivienda. Además del desplazamiento y la revalorización del suelo se perciben otros cambios comunes a este tipo de procesos, como la reducción las tasas de ocupación de la vivienda (el número de habitantes por vivienda) y la densidad de población del barrio o área afectada". Consultado en <http://es.wikipedia.org/wiki/Gentrificaci%C3%B3n>

<sup>31</sup>Ver página 33.



20. Roy Lichtenstein *Cap de Barcelona*, Barcelona, 1992.

Por otra parte, la obra de arte o el acontecimiento estético rompen con la obviedad del espacio y lo singularizan transformándolo en objeto perceptible para la gente. La distancia se suscita por lo grandioso y espectacular que se presenta ante los ojos del/a turista o habitante. Por esta razón deducimos que las obras de este modo de hacer Arte

Público generalmente en vez de ser elegidas por su potencial significado estético, comunicativo, social y funcional, son seleccionadas como significantes del sistema capitalista. Por esta razón suelen ser obras de artistas de renombre internacional o local. Artistas reconocidos como Pablo Picasso, Roy Lichtenstein [20], Alexander Calder, Henry Moore, Sol Lewit, Fernando Botero, etc. son reclamados para colocar réplicas ampliadas de sus esculturas en la ciudad.

Por lo tanto, consideramos que este modo de Arte Público consiste en meros mojonos volumétricos, incapaces de significar más allá de ser signo de modernidad ó simple señuelo. Un ejemplo variado de ello también se puede observar en la ciudad de Barcelona: la estatua de Joan Miró *Mujer y Pájaro* en El Parc de l'Escorxador; el extraño emplazamiento *Homenaje a Picasso* intrincada obra de Antoni Tàpies [21] ubicada en el transitado Passeig de Picasso o la colocación de *La dama* del artista Roy Lichtenstein frente al puerto barcelonés. A través de ellos el/a

ciudadano/a puede reconocer fácilmente los signos que integran la obra, y la ciudad puede presumir de haber incorporado a renombrados artistas en sus calles.



21. Antoni Tàpies, *Homenaje a Picasso*, Barcelona, 1983.

De esta forma la ciudad contemporánea muestra ya claramente los signos de este miedo difundido en la organización y en las modalidades de uso de los espacios públicos, en las formas arquitectónicas, en la cultura y en los comportamientos. La construcción de los espacios de representación hoy en día no tiene tanto que ver con la presencia del Estado, el mismo cede su papel a empresarios privados y corporaciones transnacionales, de tal manera que el poder se manifiesta de una forma más sutil: las grandes multinacionales y sus edificios corporativos, los grandes museos y sus edificios reclamo, las grandes estaciones y aeropuertos como templos del transporte y los grandes estadios deportivos son los emblemas de una sociedad civil difusa, que alimenta de mitos gigantescos el pensamiento colectivo.

Estos tipos de espacios públicos y semipúblicos son vistos

menos como espacio social que como un área que cada persona explota de manera individual. Marc Augé designa como “no lugares”<sup>32</sup> aquellos sitios por los cuales nadie siente un apego particular y que no funcionan como puntos de encuentro a la manera tradicional. Al mundo lo conforman cada vez más estos “no lugares”, que resultan particularmente comunes en el ámbito del transporte y del consumo. Se ha generado una sustitución de los lugares por los “no lugares”. El lugar simboliza la relación de cada uno de sus ocupantes consigo mismo/a, con los demás ocupantes y con su historia común, por lo que aquellos lugares que carecen de dichos atributos podemos considerarlos como los “no lugares”. No obstante, hoy en día la ciudad refleja menos monumentalismo y más espectáculo: más que generar lugares de reposo y de encuentro, lo que ella comunica, o trata de comunicar, es visibilidad y capacidad de satisfacer sueños y deseos relacionados directamente con el consumo. De hecho en las sociedades del capitalismo avanzado es difícil no ser consciente de que nos hallamos inmersos en *culturas de consumo*. El consumo, no el trabajo, se convierte en la manivela en torno a la cual gira la vida. El capitalismo trata de absorber todos los ámbitos vitales con la intención de ejercer el control social. Y su objetivo es despertar el *deseo*, para crear la *necesidad*. El *placer*, que antes se consideraba el enemigo de la laboriosidad capitalista, desempeña ahora un papel indispensable.

En esta sociedad de consumo la ciudad también se convierte en objeto de deseo. La ciudad es demandada como bien preciado indivisible y no sustituible. Hoy en día los/as ciudadanos/as junto a servicios y funciones, le pide a la ciudad algo más. De esta

---

<sup>32</sup>Ver Marc AUGÉ, *Los no lugares*, Gedisa, Barcelona, 2001.

manera, visibles y exaltadas las cualidades, las referencias simbólicas y las prácticas de la ciudad, las cuales deben ser reconocidas inmediatamente, la seducción se convierte en un principio de organización. Todo ello bajo el modelo de referencia del sueño, dejando de lado los modelos racional, orgánico y natural. En definitiva, un mundo de imágenes compuesto por sueños, deseos, mitos y recuerdos. Este mundo, por el hecho de ser imaginado, es más atractivo, atrapante y real que cualquier otro modelo; fácil de consumir, fácil de saciar, al gusto de la gran mayoría. El vocabulario con el cual este sueño está construido es el de la nostalgia y el del pasado, pero también aquel que utilizan los multimedia y la ficción. La fantasía no tiene límites en tanto es posible escoger y combinar estilos y modelos de épocas diferentes, hasta de mundos fantásticos y mediáticos. La ciudad escenográfica está en lo cotidiano, en la trama de espacios y de tiempos de la experiencia metropolitana. La ciudad hace de la seducción un principio de organización y de desarrollo, y su proyecto se convierte en el re-encantamiento de la experiencia. Pero esta experiencia de sueño no es accesible a todos/as, ni toda la ciudad tiene la capacidad de permitir soñar. El espacio de la ciudad escenográfica es cada vez más diatópico y polarizado.

Bajo la lógica de la seducción encontramos este modo de hacer Arte Público que venimos identificando y que se dispone como punto de referencia en el paisaje urbano. Forman así muchas de las obras emplazadas en el espacio público solamente la función de mojón<sup>33</sup>. Junto con ello estas obras también se convierten en elementos relevantes para la representabilidad de la

---

<sup>33</sup> Los mojones son los puntos de referencia que consideran exteriores al observador. Leer Kevin LINCH, *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

imagen de la ciudad. El objetivo es reforzar el imaginario urbano a través de la experiencia artística. Estos son factores notables de la nueva belleza que se diferencia del monumento precedente, la cual se asienta en la no-necesidad de recurrir a un orden único superior de valores, sino que se legitima en una adoración cultural, estética y es, por lo tanto, reflejo del poder hegemónico del capitalismo.

La implantación desmesurada de este tipo de arte en el “espacio público”<sup>34</sup> deja al descubierto la producción de una comercialización de los signos que supone la desaparición de la función crítica del arte. Ejemplos de este modo de hacer Arte Público se pueden observar en cualquier ciudad de la actualidad. Pero si debemos mencionar alguno, volvamos la mirada a la ciudad de Bilbao. Detengámonos por un instante en el análisis y contextualización del caso de *El paseo de la memoria* creado en la primera fase de la urbanización zona de Abandoibarra en el año 2003.

Este paseo comprende la Pasarela Pedro Arrupe, la Avenida de las Universidades de Bilbao y un parque relativamente nuevo. Según la revista Bilbao Ría 2000 “la característica más especial del paseo es que acoge seis esculturas de extraordinario valor, realizadas por artistas de *renombre internacional*”<sup>35</sup>. Estas esculturas son: *Judith* [22] obra de Markus Lüpertz que hace referencia a la

---

<sup>34</sup> Colocamos “espacio público” entre comillas por dos motivos principales. En primer lugar porque en las ciudades escenográficas occidentales prima lo privado sobre lo social y público, cuando la calle debiera ser concebida como lugar de lo social. El mundo simbólico toma la esfera pública asociados a las nuevas mercancías. Nos referimos a un espacio público de estricta regulación donde todo individuo se siente seguro y se da por garantizada la seguridad en detrimento del control del otro. Y en segundo lugar, ya que los ciudadanos/as somos supeditados a ser simples espectadores negándonos toda posibilidad de participación en los procesos de construcción social del espacio. Por ende sus usos nos son impuestos. El tiempo local del barrio, de la sociedad de la cual supuestamente somos partícipes se desdibuja.

<sup>35</sup> Revista Bilbao Ría 2000, Nº 4, p.2, enlace electrónico: [www.bilbaoria2000.com/abandoibarra03.html](http://www.bilbaoria2000.com/abandoibarra03.html)

## EL ARTE PÚBLICO: SU NUEVA CONSIDERACIÓN A PARTIR DE LOS AÑOS 60 DEL S. XX



22. Markus Lüpertz, *Judith*, Bilbao 2003.



23. William Tucker, *Maia*, Bilbao, 2003.



24. Ángel Garraza, *Sitios y Lugares*, Bilbao, 2003.

heroína judía de la Biblia, la cual libra a su pueblo de los Persas. La obra de título *Maia* [23] de William Tucker que representa a “una mujer embarazada que surge de la tierra. *Sitios y lugares* [24] de Ángel Garraza evoca, en palabras del artista, “el sitio donde vives y el sitio del alma”. *A la Deriva* [25], es un dibujo abstracto en el espacio a base de redondo de acero, se trata de “una metáfora del desgaste humano” según el propio artista José Zugasti. *Sin título* [26] del alemán Ulrich Rükriem representa la constante recreación de la naturaleza. Y por último, la obra *Begirari VI* [27]



25. José Zugasti, *A la deriva*, Bilbao, 2003.



26. Ulrich Rükriem, *Sin título*, Bilbao, 2003.





27. Eduardo Chillida,  
*Begirari IV*, Bilbao, 2003.

(*Vigía*) de 7,10 m de acero de Eduardo Chillida realizada para colocarla al lado de la pasarela Pedro Arrupe, del ingeniero Fernández Ordóñez.

La misma revista *Bilbao Ría 2000* refiere que "la zona se ha llamado 'Paseo de la memoria' ya que las obras de estos artistas, realizadas especialmente para este lugar, pretenden *recordar y servir de homenaje a la zona industrial* que estuvo establecida en el

lugar"<sup>36</sup>. Si bien este es el objetivo público difundido en los medios de comunicación por las instituciones públicas, la realidad es otra. Cuando uno/a transita por el mismo se encuentra con esculturas que salen como champiñones, de la nada. Ninguna de las obras evoca la memoria, la realidad vivida del lugar -el hecho de haber sido en el pasado territorio de la industria-, a no ser por el material, el acero, que ha sido utilizado en la realización de algunas de las seis obras. Cuando la propuesta salió a concurso hubo alguna propuesta más comprometida con el tema planteado. Por ejemplo la de Xabier Elorriaga que hacía referencia al conflictivo cierre de los astilleros en la década de los ochenta, que se encontraban en el lugar donde posteriormente se erigió el Paseo de la Memoria. Pero no se escogió la propuesta de Madariaga,

<sup>36</sup> Revista Bilbao Ría 2000, op.cit.,p.3

se eligieron obras de Arte Público de artistas de renombre. Por lo tanto, este es un claro ejemplo de que nuestras ciudades, al renovarse a través de obras urbanísticas y la inserción de obras de Arte Público, tienen la capacidad de cambiar y hasta en ocasiones de anular nuestros recuerdos. En definitiva, este modo de hacer Arte Público responde al *efecto ciudad* que venimos mencionando. Éstas son obras de Arte Público que fueron escogidas y diseñadas para uso público, o mejor dicho, para que haya público. Al comprar obras de artistas de gran prestigio la ciudad expresa su alianza con el poder económico.

Este hecho se contradice con la definición de lo que entiende Félix Duque por Arte Público. Recuperemos sus palabras con el propósito de continuar definiendo aquello que nosotros entendemos por Arte Público, nos referimos a ese otro modo de hacer que difiere completamente de las obras que venimos mostrando y analizando en las últimas páginas del presente trabajo:

Pues bien, el *arte público* es la exposición simbólica de esa herida, de ese límite dual, a la vez individual y colectivo. No es un arte para el público ni del público, sino un arte que toma como *objeto de estudio* al público mismo, a la vez que pretende elevar a ese público a *sujeto* consciente, responsable, no sólo de sus actos, sino de los actos cometidos por otros contra otros: porque él mismo, el público, ha de saber que *yo* es otro. No mis circunstancias, sino el corazón rajado de un "sí mismo" irremediabilmente social.

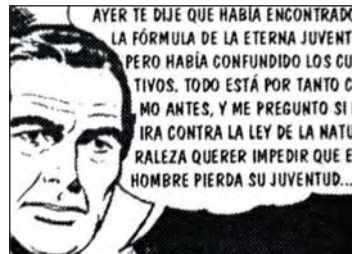
Y continúa:

*El arte público* no configura, según esto, un nuevo y más justo "espacio Político", sino que pone en entredicho todo espacio político, ya sea en una suerte de re-

*levatio sub contrario*, al poner de manifiesto la enfermedad social justamente cuando el hipermoderno “hombre dual” intenta “evadirse” de ella divirtiéndose, por caso, en un *parque temático*, ya sea, en cambio, por luchar obstinadamente contra los espacios destinados oficialmente al “público” dentro de esos mismos espacios, poniéndolos literalmente en ridículo con sus obras o por mostrar sibilina la contradicción de la moderna “esferas de esferas” introduciendo en ella callada, doloridamente, las voces de los muertos por una “patria” que cree honrarlos mediante un monumento fúnebre<sup>37</sup>.

Recapitulando sostenemos que el espacio público de la ciudad escenográfica occidental -hablamos de aquel que se constituye en el espacio abierto de la ciudad, plazas, calles, glorietas, parques...- no constituye lugar de reunión, en el sentido de participación, de gestión y de reivindicación. En esta lógica se encuentra un modo de hacer Arte Público que responde exclusivamente a una función estética y decorativa de lo urbano. Sin embargo, también se encuentran modos de hacer Arte Público que se evaden de cumplir ese exclusivo papel estético y que contienen una dimensión social.

En esta línea se encuentra la Intenacional Situacionista [28] [29], cuyo objetivo fue desarrollar mediante la teoría de la *Deriva* una concepción “nueva” y potente del papel propulsor tanto del artista como del propio arte<sup>38</sup>, procurándoles una dimensión so-



28. Viñeta de comic de la Internacional Situacionista.

<sup>37</sup> DUQUE, op. cit., p. 108.



cial. Ante el carácter homogéneo y unitario del espectáculo que se desarrollaba en la ciudad a principios de los sesenta, los situacionistas tendrán como finalidad fragmentar la sociedad uniforme a través del arte. Su pretensión de quebrantar toda posible pasividad impuesta por la sociedad del espectáculo<sup>39</sup>, nos permite

hablar de la dimensión social que se logra desarrollar desde el campo del Arte Público.

Creemos oportuno retomar brevemente el libro *El posmodernismo. Teoría de la posmodernidad*<sup>40</sup> del estadounidense Fredric Jameson quien escribe el texto "La lógica cultural del capitalismo tardío" con un espíritu político. En el mismo reflexiona sobre las formas más eficaces de una política cultural radical que, a semejanza de los situacionistas, pone el acento en la necesidad de una nueva articulación de las relaciones sociales. Ambos planteamientos buscan desde arte político (para nosotros público) una transformación de la sociedad a través de mapas cognitivos.

<sup>38</sup> Ver AA.VV., *Internacional Situacionista 2. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, vol. 1. La realización de arte, Literatura Gris, Madrid, 2001.

<sup>39</sup> Ver Guy DEBORD, "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional" en edición electrónica: <http://www.sindominio.net>. p. 9.

<sup>40</sup> Fredric JAMESON, "La lógica cultural del capitalismo tardío" en *El posmodernismo. Teoría de la Posmodernidad*, Trotta, Barcelona, 1994, pp. 23-83.

Jameson señala: "Quizás así podamos empezar a entender de nuevo nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y recuperar nuestra capacidad de acción y de lucha, hoy neutralizada por nuestra confusión espacial y social"<sup>41</sup>.

A nuestro entender, en la base de los dos planteamientos reside la urgencia de desarrollar una cultura crítica. El Arte Público, en este marco, hoy es más necesario que nunca, ya que puede enfrentar cuestiones apremiantes al situarse en la problemática contemporánea de las relaciones entre el sujeto y su entorno, en sus dimensiones urbanas y sociales. Unido esto a la obligación de atender el análisis de la noción de espacio público con el objetivo de reconocer su estado crítico actual y promulgar un cambio urgente. En este sentido el Arte Público es un elemento crucial para el desarrollo de la cultura crítica.

En el siguiente capítulo analizaremos si se pueden clasificar en esta línea las obras de Arte Público de los artistas Gordon Matta-Clark, Rachel Whiteread y Santiago Cirugeda. Trataremos de observar si realmente se alejan estas obras de las que se circunscriben a la construcción del *efecto ciudad*. Y por último, el análisis y contextualización de estas intervenciones de Arte Público nos posibilitará determinar si su interés radica no tanto en imponer una forma de pensamiento a través de sus intervenciones, como en crear un foro de diálogo y reflexión. Pero sobre todo si deben ser destacadas por su puesta en circulación de programas estéticos logrando articular un trabajo-espejo, en el cual el espectador se refleja y se reconoce con facilidad e intensidad.

---

<sup>41</sup> Idem. p. 72.

## Segunda parte

### I. La necesidad de una cultura crítica: Arte Público.

Las obras a analizar en este segundo capítulo son: *Splitting* (1974) y *Conical Intersect* (1975) del estadounidense Gordon Matta-Clark; *House* (1993) de la londinense Rachel Whiteread, y los proyectos *Construir refugios urbanos* (1998), *Ocupación de vía pública con contenedores* (1997), *Ocupación de cubiertas con cápsulas ilegales* (2000) y *Casa-Rompecabezas* (2002/03) del arquitecto sevillano Santiago Cirugeda. El punto de unión de estos tres artistas es el haber intervenido en lugares residuales arquitectónicos.

Estos lugares residuales se ubican en los márgenes e intersticios de la ciudad escenográfica occidental. La elección de dicho contexto supone en cierta manera un cuestionamiento del significado del espacio público, nos referimos al espacio público en el cual se ha desactivado la pluralidad y la diversidad de sus usos en la sociedad contemporánea.

El espacio público, en tanto espacio polifuncional destinado a una pluralidad de usos de los/as usuarios/as, ha sido en gran parte transformado. Antes que una nueva plaza, es un espacio monofuncional en el que todo empuja al consumo y donde está admitido un único huésped verdadero: el consumidor. "Hay que pagar para tener una vida pública"<sup>42</sup>, denuncia el arquitecto

americano Charles Moore. Se prima lo privado sobre lo público. En determinadas zonas de la ciudad donde prevalece la presencia de establecimientos comerciales y cafeterías ó bares, no se atiende a la diversidad de necesidades concretas de los/as ciudadanos/as como pueden ser el reposo, el juego de los/as niños/as, o la contemplación, obligándonos a estar en continuo tránsito o consumiendo. Citamos como ejemplos el zócalo capitalino y la céntrica avenida 5 de mayo de la ciudad de México y la avenida Kastanienallee de Berlín, en cuyos espacios no existen ningún banco o asiento.

Se ha generado una disolución de la bipolaridad entre lo público y privado. Por una parte no necesariamente deben existir espacios diferentes para vivir y para trabajar, por la otra la privacidad de la casa se va perdiendo con la penetración en la misma de los medios masivos de comunicación tales como la televisión y la radio, la computadora personal e internet. Según Néstor García Canclini "es sobre todo en los medios masivos de comunicación donde se desenvuelve para la población el espacio público. Lo público –espacio público y esfera pública- se ha desdibujado espacialmente y lo debemos de re-concebir con imágenes de circuitos y flujos que trascienden los territorios"<sup>43</sup>.

Como ya se mencionó anteriormente, no es preciso salir de casa para llevar a cabo la comunicación social. De tal manera que ese mundo de afuera, poblado de oportunidades, pero lleno de "peligros", se puede transitar mucho más fácilmente desde el espacio privado, que no genera sobresaltos, articulando redes virtuales para acceder a funciones como la compra, la comunicación,

---

<sup>42</sup> Charles MOORE, You have to Pay for the Public Life, citado por AMENDOLA, op. cit, p.273.

<sup>43</sup> Néstor GARCÍA CANCLINI, *La globalización imaginada*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 185.



la formación, el intercambio o cualquier otra, que antes se hacían en espacios o edificios públicos, o utilizando el vehículo privado. Mientras, el supuesto espacio público de las calles, los centros comerciales, los espacios abiertos de delante de los grandes edificios de las multinacionales... todos se van privatizando. Estos hechos reflejan cómo el espacio para vivir se ha transformado en un escenario para lo público, y lo público se ha transformado en un escenario para lo privado. Lo público y lo privado se penetran mutuamente.

En definitiva, debemos entender el espacio como recorrido, como trayectoria, tal y como señala Paul Virilio "hay que inventar una dramaturgia del paisaje, una escenografía de paisaje con actores y no simples espectadores"<sup>44</sup>. El resultado del progresivo proceso de privatización del espacio público es la tendencia a la disolución del carácter público de los espacios y su sustitución por un sistema que revaloriza la utilización de los ámbitos privados. Estos nuevos espacios públicos presentan algunas características propias de los recintos privados tales como la accesibilidad selectiva y la utilización de sistemas de seguridad de alta tecnología. A los mismos se les ha otorgado unas normas de protección para tener alejado a lo "otro", y con él a la idea misma de ciudad. El objetivo primario es una vez más la seguridad y el control del "otro".

Por lo tanto presuponemos que estos proyectos artísticos nos permitirán abordar, reflexionar y recapitular cuestiones de urgencia relacionadas directamente con nuestra cultura, sociedad y contexto urbano. Pero antes empezaremos por analizar la cuestión de lo residual y lo arquitectónico en relación con el Arte Público.

---

<sup>44</sup> Paul VIRILIO, *El ciber mundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 108.

## 2.1 LUGARES RESIDUALES ARQUITECTÓNICOS

El por qué de la elección de obras de Arte Público realizadas en lugares residuales arquitectónicos de la ciudad escenográfica occidental se sustenta en la escasez cada vez mayor de los mismos. Hoy en día las ruinas y lo residual suponen, a nuestro modo de ver, elementos de contrapunto e inflexión en la sociedad del espectáculo de la ciudad escenográfica occidental. Con el término ruina nos referimos a aquellos lugares en desuso, supuestamente obsoletos, en decadencia, en proceso de descomposición e inservibles. Éstos pueden ser cualquier parte de la ciudad: fuentes, solares, plazas, espacios bajo los puentes, parques a edificios, medianeras, banquetas etc. No sólo eso, sino que también son contenedores de memoria de lo que fueron, estos lugares son intersticios: "Ese lugar fronterizo en el que se acaba la demarcación arquitectónica o urbanística, pero no surge nada que la instituya; y se convierte de este modo en una especie de tierra de nadie, territorio inhóspito y de desprotección por una parte, pero también abierto a nuevas e insólitas posibilidades"<sup>45</sup>. La ciudad escenográfica se transforma continuamente con el fin de seguir manteniendo una imagen impoluta e inmaculada tratando de ser un producto de mercado único, por lo cual arrasa con cualquier síntoma residual a pasos agigantados: todo elemento social u ob-

---

<sup>45</sup> Marcelo EXPÓSITO Y VILLOTA, Gabriel, „Saber Vivir“ en AA.VV., *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 239.

jetual que esté en los márgenes, fuera de sus pretensiones, debe de ser desechado inmediatamente.

Estos lugares residuales se conciben como lugares de no significado, sucios por el deterioro, no funcionales. No son considerados producto de mercancía, por lo tanto deben desaparecer ya que deslucen la imagen intachable, el *efecto ciudad*, que hoy en día caracteriza las ciudades occidentales escenográficas. No obstante, la búsqueda del esteticismo en el paisaje urbano, con el fin de regenerar y reurbanizar las ciudades, en cierto grado puede ser positiva, ya que en la época industrial moderna se gestó un caos urbanístico considerable. Pero el exceso de estetización al que tienden la gran mayoría de las ciudades escenográficas, conlleva por un lado la anulación de la memoria<sup>46</sup> de los/as ciudadanos/as y de la propia historia de la ciudad. Y por otro, el control desorbitado de los usos del “espacio público” se utiliza como herramienta de ocultación de problemas sociales propios del sistema socio-económico en que estamos sumergidos/as. En consecuencia se produce un control absoluto e indirecto de las personas que los habitan. Es más, tal y como señala Jesús Carrillo “la apertura de las fronteras económicas de la ciudad ha conllevado la proliferación de otras en el interior, más frágiles y menos estables que las antiguas fronteras nacionales y que a la vez que marginan y aíslan también dan origen a nuevas espacialidades, nuevas posiciones y nuevas reivindicaciones”<sup>47</sup>.

Los lugares residuales arquitectónicos en las ciudades esce-

---

<sup>46</sup> La obra *House* de Rachel Whiteread, la cual analizaremos y contextualizaremos más adelante, plantea la cuestión de la pérdida de memoria.

<sup>47</sup> Jesús CARRILLO, “Espacialidad y arte público” en AA.VV., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 134.

nográficas occidentales son lugares en extinción. Son zonas que están deslocalizadas en la ciudad, de tal manera que, por ejemplo, las naves industriales tan características del paisaje urbano de los años 70 y 80 van siendo destruidas a pasos agigantados. O cada vez es más difícil encontrar fachadas de edificios sin pintar o sin haber sido restauradas -sobre todo en los centros de las ciudades, los cuales son meta de turistas y ciudadanos/as-. El paisaje de la ciudad por lo tanto toma carácter de museo, lugar donde, según Toni Negri, "lo imaginario, el gusto, la inteligencia, crítica están bloqueadas por el mercado"<sup>48</sup>.

Un ejemplo de ello, basándome en mi propia experiencia como habitante, es la ciudad cosmopolita de Berlín. Llegué a Berlín por primera vez en el año 2000, en un momento en que la reconstrucción de la parte oriental de la capital del Estado Federal de Alemania estaba bastante avanzada. A pesar de ello, aun existía un gran número de solares vacíos, junto a fachadas degradadas en las que se reflejaban las identidades de las personas que las habitaban. Muchos balcones estaban pintados con colores diferentes o decorados con objetos personales, alejados de una uniformización estética. Este paisaje urbano ciertamente en tendencia decadente me apasionó. Acostumbrada a vivir entre fachadas de viviendas completamente asépticas y en una ciudad bien urbanizada como es Pamplona, este paisaje urbano me asombró y a su vez me cautivó. Mi estancia en Berlín duró apenas tres años, periodo muy corto en comparación con su larga historia como ciudad. No obstante, en esos casi tres años fui testigo directa de la desaparición de esas señas de identidad que la hacían tan inconfundible [30]. Su causa, como en otros muchos

---

<sup>48</sup> Toni NEGRI, *Arte y multitud. Ocho cartas.*, Trotta, S.A, Madrid, 2000, p.67.



30. Postdamer Platz, Berlín, 2004.

casos, fue y sigue siendo esa búsqueda de la imagen intachable, del *efecto ciudad* al que venimos refiriéndonos<sup>49</sup>.

Las peculiaridades de las ciudades hoy en día se están anulando de una manera atroz. Gran parte de las ciudades escenográficas tienen una estética común, se trata de una estética que, alejada del contexto cultural en el que se enmarca, tiene su origen en la implantación del sistema económico globalizado que las domina para la creación de su propio *efecto ciudad*, su imagen única. Para construir ese *efecto ciudad*, las ciudades se

<sup>49</sup> Por ejemplo, hoy en día la imagen voluptuosa, el clima de la imagen de Berlín es Postdamer Platz. Este complejo urbanístico se inició a construir en 1991 formando un total de aproximadamente 600.000 m<sup>2</sup>. Como complejo arquitectónico contiene un extenso programa de oficinas, viviendas de lujo, comercio, hoteles, etc. diseñados y construidos por numerosas y renombradas oficinas de los arquitectos más importantes del momento, como Renzo Piano, Arata Isozaki, Rafael Moneo, Hans Kollhof, Richard Rogers, Ulrike Lauber y Wolfram Wöhr. Se construyó en cinco años, lo que en una ciudad típica europea, a ritmo de crecimiento promedio, tardaría 50 años. Este es un ejemplo clave de la construcción del *efecto ciudad*.

valen de estrategias comunes como son el despliegue de símbolos y emblemas diferentes, todos ellos marcas de diferenciación, productos vendibles. De esta manera existe el grave peligro de exterminar sus peculiaridades, como ocurría en el Berlín del año 2000, ciudad en la que la parte oriental donde ese esteticismo no había llegado aún de forma masiva, sin embargo ya estaba comenzando a sufrir un proceso de transformación. Esa experiencia de “sentir” a sus habitantes a través de sus particularidades me enriqueció gratamente. Pero muy a pesar nuestro, en un periodo muy corto, estas particularidades también han llegado a abolirse. De un proceso semejante fuimos y estamos siendo testigos/as directos/as -y no actores- tanto en la ciudad de Bilbao, en donde los alrededores del río Nervión o el barrio de San Francisco están sufriendo una transformación radical, como en la ciudad de México, en cuyo Centro Histórico, lugar donde resido, los pequeños comercios están siendo sustituidos por franquicias transnacionales de ropa y comida. Sobre este proceso generalizado Jesús Carrillo señala:

Nuevos accesos y nuevas murallas vienen a definir los bordes de la ciudad del mismo modo que las nuevas funciones económicas modifican sus flujos internos. En este contexto, la mayoría de la población urbana se ve sistemáticamente desalentada de participar en los procesos de construcción social del espacio, siendo eliminados los mecanismos de producción o intercambio simbólicos tradicionales, que sobreviven como folklore acartonado, sólo útil para el consumo turístico o para la propaganda populista. Cualquier otro modo de expresión grupal o comunitaria es inmediatamente demonizado o vehiculado institucionalmente de modo que el Estado y las instituciones afines acaban monopolizando la construcción y ocupación del espacio<sup>50</sup>.

Por este motivo, en contra de esta postura institucionalizada, para nosotros la demolición injustificada de una ruina supone una pérdida de memoria. El derribo de una vivienda, el derribo del único frontón modernista casi centenario en la ciudad de Pamplona por ser sede de *okupas* hasta el año 2004, el derribo de naves industriales, etc. conlleva olvidar nuestro pasado. No creemos que toda ruina deba de mantenerse, pero con la voluntad, los recursos y las herramientas adecuadas se pueden volver a activar esos espacios en desuso, tal y como nos muestran los ejemplos del Centro Cultural de España y la Casa Vecina, situados ambos en el centro histórico de la ciudad de México. La intervención en espacios residuales activa de alguna manera la ausencia de aquellos que los habitaron o la función que tuvieron y da una luz allí donde había un vacío, volviéndose a reactivar ese lugar y creando a su vez metáforas de la realidad.

Estos espacios residuales suponen un lugar potencial para los artistas. Como refería la arquitecta francesa Ann Lacaton en el taller *Labitaciones*, realizado en Arteleku San Sebastián en el verano del 2003, un espacio que en su origen cumplía una función específica, posteriormente se le puede proporcionar otra y con ello restaurar a través de capas el propio paso del tiempo. De hecho el Partenón de Atenas a lo largo de su historia cumplió con múltiples funciones como otros muchos edificios emblemáticos. Según Joseba Zulaika, “saber vivir y mirar estas ruinas: ese es nuestro reto. Hacer de estas ruinas el lugar obligado de encuentro entre proyectos ya muertos y proyectos milenarios nuevos que

---

<sup>50</sup> CARRILLO, op.cit., p. 134.

<sup>51</sup> Joseba ZULAIKA, „Ruinas/ pheripheries/ transizioak”, en AAVV., *Mundualización y periferias*, Arteleku Cuaderno 14. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastian, 1998, pp. 109-122.

pretenden llenar su vacío<sup>51</sup>. Por lo tanto desde el momento en que los/as artistas trabajan en este contexto, en los márgenes, nos dan la posibilidad de resituarnos en nuestra sociedad y reflexionar sobre cuestiones tan fundamentales como:

- ▶ El esteticismo imperialista en que nos vemos sumergidos/as.
- ▶ La falsa relación con el espacio: el *efecto ciudad*.
- ▶ La dicotomía entre ser actores o espectadores/as.
- ▶ Los intersticios como lugares límite: supuestos vacíos.
- ▶ La tensión entre lo simbólico y lo funcional.
- ▶ La pérdida de las peculiaridades: la memoria colectiva.
- ▶ La estricta regularización del espacio público.

El Arte Público realizado por los tres artistas que vamos a analizar a continuación nos posibilita y obliga a re-construir nuestro conocimiento y experiencia a través de nuevas formas de ruptura con las actuales condiciones sociales. Presuponemos que se trata de un modo de hacer Arte Público que genera debates y reflexiones sobre las urgencias del presente. Intervenir en dichos lugares o hacer referencia a ellos supone darles un carácter social, proponer a través de ellos una dimensión reflexiva sobre nuestra sociedad, es en definitiva resituarse en el espacio en que vivimos.

De esta forma resulta pertinente rescatar la siguiente frase de Joseba Zulaika: “Marjinak leku pribilegiatuak izan daitezke formazio hegemonikoak kritikatzeko orduan” (Los márgenes pueden ser lugares privilegiados como forma crítica del pensamiento hegemónico)<sup>52</sup>. Los lugares residuales arquitectónicos

<sup>52</sup>ZULAIKA, op. cit., p. 121. En euskera (lengua vasca) en el original, traducción mía.



son lugares de aprendizaje, son emblema de y alegoría de otras realidades políticas y culturales. Según el propio Zulaika “la equivocación consiste en querer olvidar estas ruinas, intentar taparlas o pretender que sean ya pasado<sup>53</sup>”.

---

<sup>53</sup> Idem, pp. 111-112.

## 2.2 GORDON MATTA-CLARK, UN REFERENTE IMPRESCINDIBLE



Gordon Matta-Clark (1943-1978, Nueva York) fue un artista explosivo y dinámico que creó en un corto periodo –debido a su temprano fallecimiento a la edad de 35 años por cáncer– un conjunto de actividades artísticas realizadas a través de los más diferentes soportes: inauguró el primer restaurante de artistas llamado *Food* [31] en el barrio del Soho; creó el grupo *Anarchitecture*<sup>54</sup>; realizó videos y performances [32]; asó un cerdo públicamente; hizo extracciones y cortes clandestinamente a edificios abandonados,

<sup>54</sup>El término designaba tanto un círculo de artistas que se reunían regularmente para discusiones, como también el concepto de arquitectura del cual discutían. El objetivo era el desarrollo de una concepción de la arquitectura que no tomaba ninguna forma fija, sino que reaccionaba de forma flexible a la correspondiente situación social, cultural e infraestructural. Junto a Matta-Clark eran miembros de este círculo Tina Giroud, Laurie Anderson, Jene Highstein, Richard Nonas, Carol Goodden, Suzanne Harris y otros. Ver Friedemann MALSCH, "Gordon Matta-Clark" en AA.VV., *¿Constuir... o deconstruir?* Textos sobre Gordon Matta-Clark, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, pp. 33-43.



32. *Fresh Air*, Nueva York, 1971.



33. Residentes de South Bronx pintando la camioneta de Gordon Matta-Clark, Nueva York, 1973.

indagó por los subterráneos parisinos poniendo en cuestión la propiedad del suelo; vivió en grupo [33] y articuló modos de convivencia alternativos a la familia, al arte y a las organizaciones institucionales.

Su trabajo no representa únicamente una investigación de la interacción entre la arquitectura y escultura, sino que además posibilita nuestra reflexión sobre modos de hacer Arte Público que se desarrollan dentro de las problemáticas de la vida cotidiana. La obra de Matta-Clark, lo mismo que la de Robert Smithson, como veremos a continuación, provoca una tensión entre la estructura y su desestructuración, entre forma y descomposición, entre totalidad y fragmentación, entre centro y límite. Su gesto transgrede la disciplina arquitectónica y su orden. Su proximidad a las posiciones de Dennis Oppenheim y de otros representantes del *Land art*, los cuales eran sus contemporáneos, se explica entre otras causas por la estrecha relación de ambos con las condiciones topográficas, geográficas e históricas concretas del lugar en el que se llevan a cabo las obras. Otra característica significativa de las obras de Matta-Clark era el carácter efímero de las mismas. Sin embargo, pesamos que la característica fundamental de sus

obras consistía en la potente experiencia que proporcionaban en torno a la contextualidad del lugar.

Podemos situar su obra dentro del debate público/privado y la creación de una cultura política para abordar de esta manera la cuestión de *site specific* -el arte *site-specific* persigue poner de relieve la percepción consciente del lugar y fortalecer los lazos entre el lugar y su contexto- y la esfera pública. Joseph Kosuth menciona al respecto: "Nos conocimos en una fiesta cuando yo estaba hablando con Jasper Johns acerca de la política chilena. Debió de ser en 1970. Gordon tenía conciencia política, lo cual era poco común. Después de eso coincidíamos a menudo y hablábamos de temas de política. Gordon era tanto americano como europeo"<sup>55</sup>. No olvidemos que en los años sesenta y setenta se generaron expectativas utópicas que nunca llegarían a cumplirse del todo. Fueron años marcados por la heterogeneidad de las formas de oposición, de la vida política en un sentido pleno, un momento en que la frontera entre arte y vida se desvanecía.

Las contribuciones de Gordon Matta-Clark destacan por estar alejadas de los modos y registros artísticos de sus contemporáneos. Su práctica se desarrolla en un momento en el cual las teorías del minimalismo y el pop inundan el mundo neoyorquino del arte de los últimos años sesenta, lejos de la tendencia iniciada por parte de las instituciones de insertar obras artísticas en el tejido urbano como elemento de prestigio y de regeneración. En este contexto surge a su vez un abanico amplio de posturas diversas, a veces opuestas. No era una época de respuestas, sino de preguntas, un periodo en el que el arte podía entenderse no

---

<sup>55</sup> Entrevista a Joseph Kosuth por Richard ARMSTRONG, realizada entre 1980-81 en *Gordon Matta-Clark*, IVAM Centro González, Valencia, 1992/93. p. 341.

como resolución formal sino como la forma más crítica de cuestionamiento. En este contexto, destacan las contribuciones de Matta-Clark, el cual desarrolló una obra radical.

Marcelo Expósito y Gabriel Villota sitúan “el año 75 como frontera simbólica, un momento en el cual los valores conservadores se adueñan de toda cultura de oposición negando hasta hoy todo arte que plasma e incluso celebra los *estrépitos sociales* y como consecuencia de ello dificultándose la reconstrucción y reactivación de una memoria imprescindible”<sup>56</sup>. En contra de una intencionalidad de homogeneización de lo social bajo la imposición de un pensamiento único, es imprescindible recuperar el papel realizado por Matta-Clark. Opinamos que su obra debe señalarse como referente para aquellos artistas y modos de hacer Arte Público que defienden la necesidad de la dimensión social del arte. Nos referimos a posicionamientos en favor de una sociedad plural y diversa, que circula y vive en un espacio que entra en tensión con lo socialmente establecido. Ya que, tal y como hemos venido señalando, los espacios de la ciudad son cada vez más controlados y de carácter privado.

Como anteriormente explicamos estos espacios han sido creados y/o transformados para que los/as ciudadanos/as estén en circulación o consumiendo, más que como generadores de lugares de encuentro. En la “nueva” ciudad contemporánea cada uno/a puede practicar el zapping de los lugares, y pasar rápida e instantáneamente de un lugar a otro. Los lugares ya no se atraviesan físicamente, sino que se configuran como espacios fabricados intelectual y materialmente para estar en movimiento. La

---

<sup>56</sup> Marcelo EXPÓSITO y Gabriel VILLOTA, “Saber Vivir” en AA.VV., *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000. p. 229.

## LA NECESIDAD DE UNA CULTURA CRÍTICA: ARTE PÚBLICO



34. Gordon Matta-Clark, Day's End, Nueva York, 1975.

relación de las personas con los lugares y los espacios no reside ya en el habitar, sino en el fluir. Y cuando se reposa, el reposo es objeto de consumo y de pago.

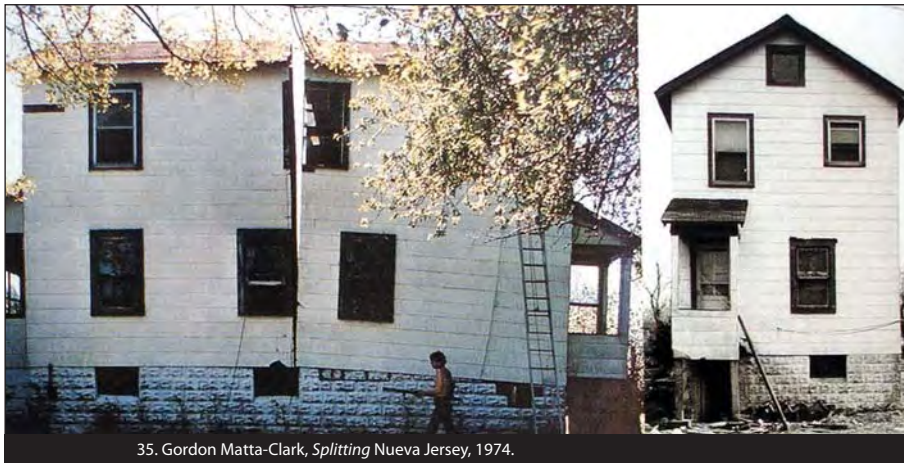
En este sentido opinamos que las intervenciones de Gordon Matta-Clark, tanto en espacios abiertos de la ciudad como en edificios, suponen un análisis de las condiciones materiales, sociales, económicas, políticas e históricas de los contextos de la ciudad. En una carta relacionada con la realización de Arte Público *Day's End* (Nueva York, 1975) [34], Matta-Clark afirma:

En un contexto social, entiendo el arte como un acto humano esencialmente generoso, un intento individual positivo de encontrarse con el mundo real a través de la interpretación expresiva... Al decir tejido urbano me refiero tanto a las condiciones sociales, económicas y morales como al estado físico de las calles o de las estructuras que jalonan la ciudad. Habiendo nacido en Nueva York, tengo una profunda sensación de la ciudad como hogar, y una auténtica preocupación por su estado y por la calidad que ofrece...<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Matta-Clark, carta enviada desde París a su abogado en Nueva York, octubre 1975, carta recogida en el catálogo IVAM, op. cit., p. 238.

Antes de empezar a abordar dos de sus obras debemos constatar que hoy en día sus intervenciones, realizadas en el tejido urbano, solamente han perdurado por medio de fotografías, tal y como sucede con las obras de los artistas del Land Art, ya que todas ellas han sido demolidas con posterioridad. En este sentido el autor opinaba: "Prefiero que la gente se desplace a través del espacio que he creado y establezca un contacto directo con mi trabajo"<sup>58</sup>.

### 2.2.1 SPLITTING (NUEVA JERSEY, 1974)



35. Gordon Matta-Clark, *Splitting* Nueva Jersey, 1974.

Detengámonos por un momento en el análisis de la obra *Splitting* (Participación) [35] realizada en la primavera del año 1974 en el 332 Humphrey Street, Englewood, Nueva Jersey. La intervención

<sup>58</sup> Citado por Carlos JIMENEZ en AA.VV., *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 136.



36. Gordon Matta-Clark trabajando en *Splitting*, 1974.

tuvo lugar en una casa de baja calidad de un barrio dormitorio que se iba a demoler para la ejecución de un proyecto de renovación urbana que nunca llegó a completarse. La intervención dio como resultado una casa partida por la mitad [36], tras haberla finalizado Matta-Clark declaró:

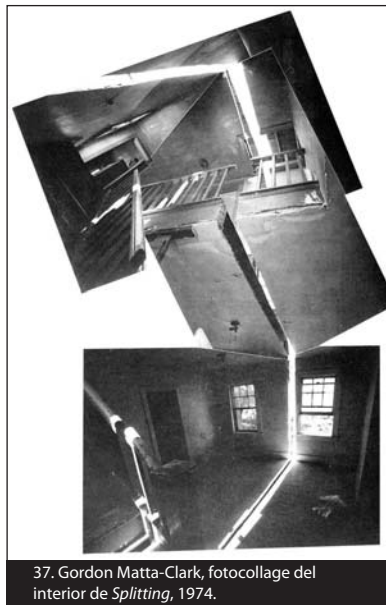
Cuando tomé la casa, había objetos personales esparcidos por toda ella, abandonados por sus inquilinos, que habían sido desalojados abruptamente. El trabajo comenzó con el corte de una raja de dos centímetros y medio de ancho que atravesaba todas las superficies estructurales, partiendo el edificio por la mitad. La segunda fase consistió en rebajar los doce metros lineales de cimentación para que se pudiera hacer descender treinta centímetros la mitad posterior. La `hendidura´ central se formó con la inclinación de cinco grados, que activaba la casa con una cuña brillante de luz solar que bañaba todas las habitaciones<sup>59</sup>.

Opinamos que la transformación del edificio realizada por Matta-Clark contiene una alta atracción estética. Con atracción estética nos referimos a que a pesar del impacto visual que logra mediante los cortes -una casa partida en dos mitades-, *Splitting* es de gran belleza ya que formalmente está óptimamente realizada. Uno/a se queda boquiabierto/a imaginándose cómo pudieron

<sup>59</sup> Entrevista con Gordon Matta-Clark. en *Matta-Clark* (cat.exposición), Internationaal Cultureel Centrum, Amberes, septiembre 1977, pp. 9-10 citados en AA.VV., *Gordon Matta-Clark*, IVAM, Valencia, 1992, p.195.



ser realizados unos cortes así, sin que el edificio se derrumbara. Y una vez dentro, la ráfaga de luz en su interior a través de la hendidura [37] unida a un piso inclinado debió de producir una experiencia estética única. El resultado, un hogar -lugar íntimo de cobijo y resguardo- partido en dos, y constituye una obra de una gran dimensión estética.



37. Gordon Matta-Clark, fotocollage del interior de *Splitting*, 1974.

*Splitting* promueve metáforas de un sin fin de connotaciones empíricas a través sus cortes y de la inserción de geométricas formas lumínicas. La casa intervenida desentraña referencias y tensiones en torno a diversos temas. Observemos cómo el artista construye los significados de la obra a través de las formas creadas, ya que al observar la obra son varias las reflexiones que se generan. En primer lugar podemos mencionar

cómo el artista no creó una casa nueva para partirla en dos, sino que escogió una que ya había sido habitada. No la pintó por dentro ni por fuera, la intervino tal y como la encontró, con los objetos personales y las huellas de los/as que la habitaron en paredes, suelos, barandilla, etc. Ello, juntó a la ráfaga de luz natural que insertó a través de la hendidura en el interior y que le permitió iluminar lo escondido y oscuro de una vivienda deshabitada, nos hace pensar en aquellos/as que la habitaron y nos sugiere preguntas sobre el posible desalojo de los/as mismos/as.

En segundo lugar, al observar el gran corte central se nos descubre desde fuera el interior de la vivienda y viceversa, generándonos reflexiones en torno a la dualidad entre espacio privado y espacio público. En tercer lugar, los cortes a su vez también pueden ser interpretados como necesidad de radicalidad y límite ante la vida, al ser esta una postura alejada de la heterogeneidad que se nos es infundida. En cuarto y último lugar, el resultado de una casa partida en dos nos posibilita hablar de la fragilidad de la arquitectura. En este punto debemos enfatizar que Matta-Clark tuvo en la mira siempre la arquitectura funcionalista, aquella concepción de la arquitectura que no tomaba ninguna forma fija, sino que reaccionaba de forma flexible a la situación social, cultural e infraestructural. Desde su perspectiva de concebir los edificios como un elemento vivo no estático, vuelve a definir las situaciones espaciales y los componentes estructurales de las mismas. Nos sugiere modos de volver a pensar lo que ya está ahí, tal y como lo señala Corinne Diserens: "Un factor determinante para el artista era el grado en que su intervención podía transformar la estructura en acto de comunicación, haciendo así tambalearse los cimientos del edificio, metáfora habitual para repre-

sentarse el mundo"<sup>60</sup>. Sin duda se pone en juego en *Splitting* la cuestión de la dimensión social del espacio urbano y de la propia arquitectura, a través de la cual trata de crear nuevas percepciones espaciales que provoquen un diálogo con la comunidad.

Al utilizar la arquitectura tenía como objeto simbolizar toda la realidad cultural que pretendía atacar. Insistía en la crítica a la arquitectura como institución, ya que entendía la arquitectura como construcción y acción que emana enteramente de las formas de la percepción sensorial y de la necesidad de identidad, oponiéndose de esta forma a las leyes del diseño y de la elección de material de la arquitectura convencional. El artista declaró al respecto:

De ese vacío central, de la separación que entre otras cosas, podría existir entre el yo y el sistema capitalista estadounidense. A lo que me refiero es a una esquizofrenia masiva real y cuidadosamente sostenida, en la que nuestras percepciones individuales están siendo subvertidas constantemente por medios de comunicación, mercados e intereses empresariales controlados por la industria (...). El estado de esa arquitectura refleja la iconografía del "eje empresarial occidental". Así pues contra lo que reacciono es contra la deformación de valores (éticos) bajo el disfraz de modernidad, renovación planificación urbana o como quieran llamarlo<sup>61</sup>.

De esta manera Matta-Clark forjó un trasvase de interinfluencias mediante un eclecticismo de estilos<sup>62</sup>. Nos atrevemos a decir que

<sup>60</sup> Corinne DISERENS, "Gordon Matta-Clark: The reel world" en AA.VV., *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p.45.

<sup>61</sup> Citado por Carlos JIMENEZ, *Idem*.

<sup>62</sup> La primera vez que pudieron observarse todos estos elementos reunidos y donde aparecieron las distintas modas arquitectónicas fue en la Bienal de Venecia de 1980. El tema de la muestra fue la arquitectura posmoderna, pero el título que se le dio fue *La presencia del pasado*.

existe una gran cantidad de proyectos de arquitectura para la ciudad escenográfica que no fueron ni está siendo un medio de conocimiento. Por el contrario éstos han sido transformados en un producto de proyecciones subjetivas vinculadas al proceso de mercantilización integral que organiza la sociedad actual desde hace más de tres décadas. Una parte de la arquitectura está al servicio del poder mercantil ya que por debajo de la misma se mueven grandes intereses económicos, desvinculándose, por lo tanto, de un modelo de introspección analítica acerca de los problemas sociales, culturales, funcionales y antropológicos. Cada vez con mayor elocuencia el espacio que reproducen estas arquitecturas se ha alejado de la formalización del lugar. Es pura fachada. Se ofrece un espectáculo de cartón piedra para apaciguar. La regeneración urbana precisa de adornos que hagan resaltar el nuevo rostro de la ciudad, ocultando toda huella triste y sucia del pasado o presente. Recordemos que estamos en el mundo del poder de la imagen, todo deviene en apariencia.

Por un lado, existe una tendencia dentro de la reutilización de la arquitectura que tiende a respetar la fachada de edificios antiguos. Es decir, se respeta el exterior público, pero no a las personas de escasos recursos que vivían ahí y que son reubicadas en el mejor de los casos en los márgenes de la ciudad.<sup>63</sup> Por dentro, como es lógico, las viviendas se reconstruyen de acuerdo a las más altas tecnologías y posteriormente son vendidas a precios desorbitados. Como ya se mencionó, vivos ejemplos de ellos son los centros históricos de ciudades como Munich, Berlín, Barcelona, Bilbao, y, en estos momentos, también el centro histórico de la

---

<sup>63</sup> Se recomienda ver el documental de José Luis GUERIN, *En construcción*, Barcelona, 2001.



ciudad de México<sup>64</sup> [38]. Como en todos los lugares existen excepciones como por ejemplo la Casa de la Covadonga ubicada en la avenida Reforma de la ciudad de México

Y por otro lado, existe la tendencia de contratar a arquitectos/as de renombre para construir nuevos edificios. Estos edificios, por lo general, están desvinculados de cualquier sentido de lugar y discurso, y permanecen en la estan-

tería de las novedades arquitectónicas apenas el tiempo necesario para ser consumidas y olvidadas. Bajo esta falsa relación con el espacio de la ciudad nacen varias ciudades con destinos separados y realidades sociales diferentes. Giandomenico Amendola comenta al respecto: "Por una parte está la ciudad contemporánea -entre onírica y simulada, entre concreta e instrumental- en dura competencia en el mercado global, ciudad del „deseo“ que produce y soporta imágenes y realidad. Por otra parte, está la ciudad

<sup>64</sup> Como en todos los campos existen excepciones como por ejemplo la Casa de la Covadonga ubicada en la avenida Reforma de la ciudad de México. Este inmueble colonial del siglo XVIII localizado en el Centro Histórico, resultó ser rehabilitado mediante un proyecto "modélico" por permitir junto con el rescate patrimonial del edificio, la posibilidad de que los inquilinos/as adquirieran las viviendas de interés social y conservasen los locales comerciales que ahí se encontraban.

de las periferias y de los marginados”<sup>65</sup>.

Así pues, el artista Matta-Clark tomó como objeto de trabajo edificios que estaban en las periferias y/o con carácter ruinoso y/o en posible desaparición, ya que en ellos observaba aspectos positivos. Sin embargo, más que las premisas visuales formales, a través de la modificación de las premisas formales de los edificios ya existentes lo que logra es generar una lectura social y política, sugiriendo modelos alternativos de construir comunidad. En una entrevista que le realizó Liza Bear y donde le cuestiona sobre el corto periodo en que sus edificios con cortes tienen funcionalidad, el artista respondió:

No; cuando lo derriben, no. Pero pienso en él ahora como en algo todavía potencialmente funcional. No hay razón por la que uno no pueda vivir en ese lugar. De hecho, me interesaría mucho trasladar cortes como éste a lugares todavía utilizables o habitados. Cambiaría las percepciones durante un tiempo, y ciertamente modificaría en gran medida la privacidad. Habría que vivir o bien sobre la línea o bien tan lejos de ella como fuera<sup>66</sup>.

Mediante sus cortes, a través de los cuales les otorgaba nuevos significados a los espacios, tuvo como objetivo llamar la atención sobre el manifiesto fracaso de las instituciones políticas y económicas dominantes en el área de la arquitectura.

En intervenciones tipo *Splitting*, *Conical Intersect*, y *Day's End* se revelan capas ocultas de las edificaciones, se revitalizan y toman nuevos significados, dejando a su vez salir a la luz

<sup>65</sup> Giandomenico AMENDOLA, *La ciudad posmoderna*, Celeste, Madrid, 2000, p. 32.

<sup>66</sup> Liza BEAR, Gordon Matta-Clark... *Splitting*. Entrevista realizada a Matta-Clark en mayo de 1974 en AA.VV., *Gordon Matta-Clark*, IVAM, Valencia, 1992. p. 204.

determinadas realidades encubiertas. Al respecto de la obra *Day's End*, que fue realizada en el muelle 52 en Nueva York (1975), Matta-Clark declaró: "Situado en la zona más abandonada de Nueva York, este muelle se ha convertido en un foco de asaltos para la comunidad homosexual (...) Su nivel de abandono y falta de interés lo habían apartado del ámbito de la sociedad"<sup>67</sup>.

El deconstruir un edificio equivale a una inversión de la doctrina arquitectónica funcional, según Darío Corbeira "es en ese sentido donde sus creaciones arquitectónicas devienen en metáforas de su lugar como generador de discurso"<sup>68</sup>. A través de sus cortes permite que el tiempo histórico entre en su obra, como en el caso de *Splitting*. Susan Rothenberg ha descrito con motivo de ella:

Destruía el concepto global de una casa, y constituía una demostración de lo que era un edificio. La casa en sí misma era muy aburrida, una casa sosa de suburbio en Nueva Jersey. Desde fuera el corte tenía un aspecto realmente formal. Los interiores eran como un abismo abriendo la tierra a tus pies. Constatar que una casa es hogar, refugio, seguridad –saber lo que es una casa- es una cosa. Estar en esa casa te hacía sentir que entrabas en otro estado: esquizofrenia, la fragilidad de la tierra y multitud de maravillas<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> Carta enviada por Gordon Matta-Clark desde París a su abogado en Nueva York, octubre 1975 en AA.VV., *Gordon Matta-Clark*, IVAM, Valencia, 1992, p. 238.

<sup>68</sup> Darío CORBEIRA, "Designar espacios. Crear complejidades", en AA.VV., *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p.170.

<sup>69</sup> Susan ROTHENBERG, Catálogo de Chicago, 1985, p.73 citada por MALSCH, Friedemann, "Gordon Matta-Clark" en AA.VV., *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p.43.



En definitiva concluiremos diciendo sobre *Splitting* [39] que fue una obra de Arte Público que se integró a la perfección en el paisaje urbano, ya que modificó “sutilmente” una casa que ya estaba en la calle Humphrey. Respecto a los aspectos formales, fue una propuesta bastante radical y de gran dimensión estética como anteriormente bien mencionamos. Y, desde nuestro punto de vista, lo más positivo de su intervención fue su dimensión social, ya que la observación y vivencia fuera y dentro de la casa partida en dos desencadenó y desencadena aun hoy en día múltiples reflexiones. Sin embargo, no podemos constatar en qué medida esta intervención se impregnó en el imaginario colectivo de su contexto por la falta de documentación al respecto.

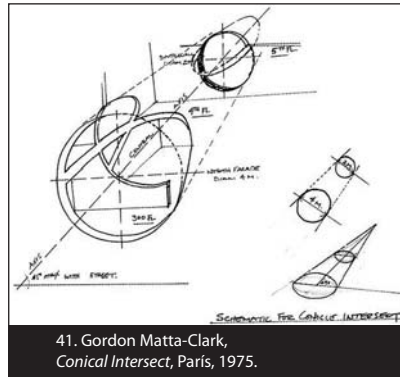
### 2.2.2 CONICAL INTERSECT (PARÍS, 1975)

Un año más tarde Matta-Clark tuvo la posibilidad de intervenir en unos edificios del siglo XVII de París que iban a ser derriba-





40. Pared medianera exterior de *Conical Intersect*, París, 1975.



41. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, París, 1975.

dos para construir el Centro de Cultura Contemporánea Georges Pompidou y unas viviendas de lujo en el barrio de Les Halles. La intervención tendría como título *Conical Intersect* (Intersección cónica) [40] y fue realizada con motivo de la Bienal de París en septiembre de 1975. Esta intervención consistió en un cortar y extraer una parte de la pared medianera del edificio. La extracción era en la base del cono de un círculo de cuatro metros de diámetro [41] [42]. El mismo artista comenta respecto a la intervención realizada:

Estos edificios eran de los últimos que todavía permanecían en pie en el proyecto de modernización del distrito de Les Halles-Plateau Beaubourg. El trabajo era interesante como contrapartida no monumental al grandioso armazón a modo de puente del Centro, que se encontraba justo detrás. Durante dos semanas polvorientas la gente nos observó mientras medíamos, cortábamos y retirábamos los escombros del vaciado en forma de tronco de cono. La base del cono era un círculo de cuatro metros de diámetro que atravesaba la pared norte. El eje central formaba un ángulo de aproximadamente cuarenta y cinco grados en vertical con la calle. Conforme decrecía la circunferencia del cono, se retorció atravesando paredes y forjados y salía por el tejado del ático de la



42. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, París, 1975.

casa colindante. Esta forma hueca se convirtió en un 'Son et Lumière' para los viandantes o en un extravagante estándar de asoleamiento y ventilación para los inquilinos<sup>70</sup>.

En toda obra de Arte Público, además de los aspectos formales, hay que tomar en consideración tanto el lugar contextual como los/as habitantes –su memoria y su realidad socio/cultural-. El Centre Georges Pompidou estaba siendo construido en un enclave emblemático del barrio que estaba sometido a un proceso de degradación, destrucción y transformación desde hacía muchos años. Esta intervención, tal y como era habitual en el trabajo de Matta-Clark, aborda la dimensión histórica de los enclaves urbanos. Parece ser que no tuvo total consideración por todos los aspectos socio-históricos ligados a la memoria del lugar antes de iniciar su intervención ya que existía una parte de la población parisina que se oponía al derribo de edificios para la construcción del proyecto Pompidou. No era para menos, teniendo en cuenta que para numerosos/as parisinos/as

<sup>70</sup> Entrevista con G. M-C. en Matta-Clark (cat. Exposición), Internationaal Cultureel Centrum, Amberes, septiembre 1977, p. 12, citado en AA.VV., *Gordon Matta-Clark*, IVAM, Valencia, 1992, p. 245.

esta zona era parte ya de su imaginario, historia, vida cotidiana y comunidad. Jerry Hovagimyan, que colaboró con Matta-Clark en el proyecto, comenta diez años más tarde:

Teníamos un permiso de dos semanas para trabajar en el edificio y, como de costumbre, la pieza fue polémica. Como estaba cerca del Beaubourg, las autoridades francesas y la derecha estaban empezando a sentirse molestas; pensaban que era un insulto al nuevo Beaubourg y un comentario sobre la modernización de París. Los de izquierdas, la prensa comunista, también atacaban a Gordon por tomar y cortar un edificio en perfecto estado que podía haber sido rehabilitado y convertido en viviendas sociales<sup>71</sup>.

El hecho de que hubiera generado encontradas reacciones frente a su obra consigue sacudir y penetrar en el imaginario colectivo de un entorno social de densa y conflictiva memoria histórica. Hablar de la historia de los lugares supone también hablar de la experiencia y de la memoria de las comunidades y los grupos sociales a ellos vinculados. El trabajo en contextos urbanos de Matta-Clark supone que nos encontremos ante un importante antecedente de Arte Público, y en ese sentido de lo que años más tarde va a ocurrir con determinadas esculturas instaladas en lugares públicos. Sin lugar a dudas, avanza una concepción compleja de las políticas de intervenciones artísticas en ámbitos sociales, pues muchas obras de Arte Público ponen en evidencia la complejidad de la memoria histórica y la heterogeneidad del pensamiento, que no puede concentrarse en una forma escultóri-

---

<sup>71</sup> Conversación de Joan Simon con Jerry Hovagimyan, en *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1985, p. 88, citado en AA.VV., *Gordon Matta-Clark*, IVAM, Valencia, 1992, p. 246.

ca simple. Ponemos como por ejemplo la famosa obra *Tilted Arc* [43] (Nueva York, 1981-1989) de Richard Serra.

El artista instaló por encargo en la Federal Plaza de Nueva York una escultura que consistió en una larga y ligeramente arqueada plancha de acero (de 36 metros de largo y 3,7 de alto) clavada perpendicularmente en el suelo. Ésta, tal y como se puede observar en la imagen, se extendía a lo largo



43. Richard Serra, *Tilted Arc*, Nueva York, 1981-1989.

de la plaza. A pesar de haber sido un encargo oficial para realizar el complejo arquitectónico, en 1989 la obra fue retirada porque según algunas opiniones la escultura impedía una correcta vigilancia policial, obstruía el paso de los peatones, imposibilitaba la correcta visibilidad de la plaza, era una obra fea, era opresiva, etc. Sin embargo, a la hora de valorar la obra podemos señalar que fue una propuesta arriesgada, ya que *Tilted Arc* se alejó de las premisas decorativas o utilitarias generalmente exigidas a las obras de encargo emplazadas en los espacios públicos. Es más, el artista la creó de tal manera que abría una brecha en la percepción del entorno urbano, ya que rompía con la presunta armonía y el orden de aquel espacio oficial con tanta carga simbólica que era la sede del Gobierno Federal de la ciudad.

Mencionemos brevemente otro ejemplo, como la obra *Und Ihr habt doch gesiegt* (Graz, 1988) [44] de Hans Haacke. Este ar-

## LA NECESIDAD DE UNA CULTURA CRÍTICA: ARTE PÚBLICO



44. Hans Haacke, *Und ihr habt doch gesiegt*, Graz, 1988.

tista con interés por debatir la identidad histórica y social de la Alemania unificada a partir del episodio del nazismo, realizó a través de esta obra una propuesta que hacía alusión a la anexión de Austria al estado nazi alemán en 1938. La misma generó un gran debate social en torno a si se debía o no volver a recordar aquel episodio histórico. De hecho una noche la obra de Haacke fue asaltada y destruida por un grupo de neonazis.

Las obras de Matta-Clark, Serra y Haacke coinciden en su intención de agitar la complacencia del/a espectador a través de la reinterpretación de la historia y/o realidad que circunda a la obra. En esta línea se han venido realizando a lo largo de las últimas décadas obras de Arte Público como: *Mahnmal gegen Faschismus* (Hamburgo, 1986-1990) [45] de Jochen y Esther Gerz, *Housing is a Human Right* (Time Square, Nueva York, 1990) [46] de Martha

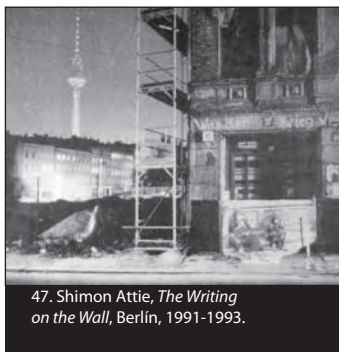
## LA NECESIDAD DE UNA CULTURA CRÍTICA: ARTE PÚBLICO



45. Jochen y Esther Gerz, *Mahnmal gegen Faschismus* Hamburgo, 1986-1990.



46. Martha Rosler, *Housing is a Human Right*, Time Square, Nueva York, 1990.



47. Shimon Attie, *The Writing on the Wall*, Berlín, 1991-1993.



48. Krzysztof Wodiczko, *Soldiers and Memorial Arch*, Nueva York, 1984-1985.

Rosler, *The Writing on the Wall* (Berlín, 1991-1993) [47] de Shimon Attie, *Soldiers and Memorial Arch* (Nueva York, 1984-1985) [48] de Krzysztof Wodiczko, etc. Aclaremos que aunque algunas de estas obras no tienen lugar en espacios residuales comparten el interés por hacer una crítica al capitalismo y a la novedad del espectáculo. Por consiguiente, diremos que este tipo de propuestas asume en sus obras de Arte Público una dimensión social, es decir, posibilitan la generación de subjetividades y reflexiones al margen de

los discursos homogeneizados por el poder imperante.

En el sentido de la dimensión crítica y social que puede poseer una obra/instalación de Arte Público, la práctica y proyectos de Gordon Matta-Clark responden a una necesidad urgente de diversidad social y de pensamiento de acuerdo con una concepción heterogénea del sujeto político. Su modo de hacer Arte Público se sitúa lejos de la tendencia vigente en aquella época que aún, a nuestro pesar, se mantiene. Su modo de hacer Arte Público se aleja de la tendencia de organismos institucionales a la hora de elegir obras de Arte Público. Nos referimos a aquellas obras mencionadas en la primera parte de esta exposición, cuyo emplazamiento en el espacio público la mayoría de las veces se ciñe al discurso del poder y no suele ser reflejo de la diversidad de la sociedad, ni de sus identidades heterogéneas, y tampoco supone un punto de inflexión en el paisaje y contexto urbano si no es como objeto ornamental seductor. Este tipo de propuestas, como ya se indicó, son resultado de un interés por la acumulación<sup>72</sup> de referentes consolidados por el sistema del arte y de la cultura. Finalmente son consecuencia del ya mencionado *efecto ciudad*. En este sentido entendemos que las prácticas de Matta-Clark se diferencian de esta noción de Arte Público porque poseen una intencionalidad diferente. Su intencionalidad, alejada del poder, se basa en crear subjetividades que, al redefinir lo dado, genera nuevas miradas. Ello sucede tanto en la obra *Splitting* como en *Conical Intersect*, de alguna manera sus cortes y extracciones hacen referencia tanto a lo que faltaba como a lo que estaba. En este sentido, Marcelo

---

<sup>72</sup> No olvidemos que el capitalismo responde justamente la relación llamada capital, la cual identifica la utilidad con la acumulación por la acumulación.

Expósito y Gabriel Villota acerca de su trabajo mencionan:

Podemos considerar que a través de la obra de Matta-Clark es posible reflexionar sobre la manera en que dichos entornos están conformados por *dispositivos* sociales complejos que *fabrican* un determinado tipo de subjetividad individual y colectiva. (...) Las obras de Matta-Clark desvelan la manera en que los entornos de vida urbana *producen* la subjetividad; y mantienen una perspectiva utópica y un horizonte político, en tanto en cuanto postulan lo siguiente: *es transformando* dichos entornos y dispositivos mediante la intervención humana, propiamente subvirtiendo los procesos de subjetivación instituidos por las múltiples formas de poder que anudan en tales entornos y dispositivos, como es posible imaginar modos alternativos de vida, es decir, modos diferentes de singularización y de subjetivación individual y colectiva<sup>73</sup>.

Por lo tanto podemos concluir que Matta-Clark está muy cerca de los presupuestos críticos y conceptuales, interrumpe los hábitos inducidos de la población urbana de tal forma que deja salir a la luz determinadas realidades ocultas, descubriendo aspectos de la telaraña compleja del poder a través de la (desencadenada) diversidad de lecturas enfrentadas.

---

<sup>73</sup>EXPOSITO y VILLOTA, op. cit., p. 238.



### 2.3 RACHEL WHITEREAD: LECTURAS ENFRENTADAS

Demos un paso adelante en el tiempo y fijémonos por un momento en la artista Rachel Whiteread (Londres, 1963). Ella es una de las figuras del conocido *Young British Artist* (YBA), la generación más destacada con la que ha contado el ámbito creativo inglés contemporáneo, a nivel internacional. Whiteread, galardonada con el prestigioso Turner Price en 1993 y representante de su país en la Biennial de Venecia 1997, es conocida sobre todo por sus vaciados de diversos objetos, tanto del espacio „positivo“ que ocupan, como del „negativo“ que le rodea: colchones, lápidas, suelos, lavabos, puertas, mesas y sillas, libros... con el objetivo de registrar „el residuo de años y años de uso“. Para crear estas piezas, casi siempre de colores suaves y monocromos, utiliza materiales como yeso, resina, goma, plástico, cera y cemento.

Entre sus trabajos más polémicos se encuentra *House* (1993-94), vaciado completo de una casa del siglo XIX situada en el East End londinense. Esta obra, su primera obra de Arte Público, nos posibilitará abordar la falta de memoria, uno de los síntomas que hemos identificado y que promueve la ciudad escenográfica. El permanente desarrollo de las tecnologías y el desorbitado bombardeo de información a que estamos sometidos/as hacen que acontecimientos tan dispares como la Guerra del 2001 de Afganistan ó el derrumbamiento del muro de Berlín en 1989 o la revolución francesa de 1789 se solapen, tal y como señala Marc

Augé<sup>74</sup> nos referimos a la superabundancia de acontecimientos.

Una de las características fundamentales de las sociedades actuales es su falta de memoria, producida por la reducción de la historia a la imagen. Desde el *boom* de las tecnologías de la información, los medios de comunicación ya no trabajan con discursos sino con frases e imágenes. Y lo mismo ocurre en la ciudad. Un aspecto relevante de la sociedad urbana escenográfica es la estetización de la vida cotidiana, en este sentido por estetización de la experiencia urbana podemos entender diversas cosas no alternativas entre sí. Desde el punto de vista del proyecto, el de la producción de la ciudad, estetización puede referirse a la cultura escenográfica y a la tendencia que trata de reducir la ciudad a escena. Desde el punto de vista del/a ciudadano/a, el de la complacencia de la ciudad, se puede referir en cambio a la praxis consolidada de experimentar los lugares de manera inmediata y superficial, sin ejercer, a menudo, control crítico alguno.

En la estetización de la vida cotidiana se amplifica el extraordinario hábito de vivir lo desconocido, lo extraño, haciendo coincidir la superficie con el contenido. Esto se convierte en objeto de valoración estética. La estética se encamina así a sustituir a la ética, tanto en la planificación urbana como en las relaciones interpersonales. Eliminado cualquier juicio moral al haberse convertido en arbitrario por la multiplicación de los códigos de valoración, los conceptos de coherencia o de solidez arrollados por el predominio de lo efímero y de lo fragmentario, convertidos en opinables los criterios de juicio respecto a las prestaciones, el encuentro con lo desconocido no puede ser más que de

---

<sup>74</sup> AUGÉ, op.cit., p. 33.

tipo estético. Hoy en día “vivir como si” coincide con la realidad, de esta forma se conforma la hiperrealidad, de la cual tanto ha escrito Jean Baudrillard.

La experiencia urbana es como un juego de superficies reflectantes o de actores que se envían uno a otro sus propias imágenes sin retener nada. La distracción se convierte en una cualidad que es, desde el punto de vista subjetivo, confortable y desde el estructural y público, productiva. En definitiva se trata de hacer de la ciudad una experiencia estética. Ante esta realidad de la ciudad escenográfica creemos que el Arte Público tiene un papel notable a la hora de activar posibles significados y discursos, alejados de la pura imagen impactante y seductora. Kevin Lynch señala al respecto:

Es muy cierto que necesitamos un medio (artístico) que no sólo esté organizado sino que asimismo sea poético y simbólico. El medio debe hablar de los individuos y su compleja sociedad, de sus aspiraciones y su tradición histórica, del marco natural y de las funciones y los movimientos complejos del mundo urbano. Pero la claridad de la estructura y la vividez de la identidad son los primeros pasos para el desarrollo de símbolos vigorosos. Al parecer como un “lugar” notable y consistente, la ciudad podría proporcionar un terreno para la acumulación y la organización de estos significados y asociaciones. En sí mismo, tal sentido del lugar realiza todas las actividades humanas que se desarrollan y fomentan la formación de una memoria<sup>75</sup>.

La ciudad, reflejo directo de la historia a través de sus monumentos, bien sean artísticos o arquitectónicos, sigue teniendo

---

<sup>75</sup> Kevin LINCH, *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p. 146.

la capacidad de responder y dejar a la posteridad aquello que al poder le interesa. El marco de la ciudad museística fragmentada deja bajo la sombra problemas sociales acuciantes, construyendo una imagen que no dice nada. Se trata de una imagen grandiosa, irrepetible y única que responde a los intereses institucionales o económicos y que convierte en emblemas edificios y monumentos de artistas de renombre, produciéndolos en forma de mercancía. Hay extensos ejemplos a lo largo y ancho de todas las sociedades del bienestar. Un ejemplo entre otros muchos es la Metrópoli de Bilbao que también está en camino de convertirse en ciudad escenográfica. El capitalismo industrial del siglo XIX y principios del XX de Bilbao cedió al capitalismo financiero ahora mundializado. Entró en Bilbao la espectacularización de la cultura, asumiendo el objetivo de capitanear el proceso de regeneración de la estructura económica del País Vasco y potenciar las posibilidades de conversión de su área metropolitana en un auténtico punto de referencia. Para conseguir este objetivo el plan de reurbanización de la ciudad se vale de elementos claves como, por ejemplo, la construcción de edificios de los arquitectos Frank Gehry, Norman Foster, Santiago Calatrava, Cesar Pelly, Michael Wilford y Palacio Soriano, y de la adquisición de obras de artistas emblemáticos como Jeff Koons, Juan Moraza, Jorge Oteiza, José Luis Zumeta, Eduardo Chillida, Miriam Ocariz y Richard Serra. Todos ellos son elementos de ruptura y discontinuidad, convertidos en la nueva imagen de la ciudad. En Bilbao el museo Guggenheim, en Berlín la Postdamer Platz, el Reichstag y la puerta de Brandenburgo, en Barcelona los edificios de Gaudí, la Villa Olímpica y las Ramblas, en ciudad de México Santa Fé y avenida de Reforma, en París la Torre Eiffel y La Défense. Todos ellos, como parte del sistema capitalista, se convierten en dispositivos

de publicidad más que en bienes simbólicos. Sobre esta realidad escenográfica de la ciudad Toni Negri apunta lo siguiente:

Comprobando “la felicidad” de los años 80 en un juego sin sentido, la imaginación se persigue (...) El mercado, su poder, han absorbido toda potencia para evacuar la posibilidad de que devenga singularidad, de que tenga valor para alguien o algo. De que produzca. La creatividad es suprimida. La impotencia es la materia del hablar, del comunicar, del hacer (...) La potencia es suprimida (...) Ya no hay memoria; se ha vuelto imposible por la evacuación del deseo, de la racionalidad, de todo proyecto de la singularidad<sup>76</sup>.

La negación del uso de la imaginación y la creatividad en los modos de vivir, da como resultado una sociedad que se desenvuelve y transita en un espacio público urbano en el que no tiene la posibilidad de participar en su constitución, salvo para el consumo o como simple espectador/a. Lamentablemente está casi anulada toda potencialidad de ser un/a ciudadano/a activo/a. Desde la plaga de anuncios publicitarios se nos induce a determinados comportamientos, imágenes de lo qué debemos de ser, comprar o hacer. La instalación de cámaras de video tanto en los espacios públicos de las urbes como en los privados, o la presencia policial con cámaras fotográficas o de video en las manifestaciones de protesta, nos indica que la vigilancia se pone al servicio del control y obstaculiza cualquier acción fuera de la norma. Sin embargo, tal y como opina Michel de Certeau<sup>77</sup> el control no es siempre absoluto. Estamos de acuerdo con de Certeau al pensar que a

<sup>76</sup> Toni NEGRI, *Arte y multitud. Ocho cartas*. Editorial Trotta, Madrid, 2000, p.30.

<sup>77</sup> Michel de CERTAU, “De las prácticas cotidianas de oposición”, en AAVV., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 391-426.

todo exceso de control le combate cierta resistencia, como por ejemplo comprarse una playera amarilla en una tienda de una multinacional textil y coserle en casa tres botones verdes; o pedir una beca de creación con un proyecto acorde con los intereses de la institución, para más tarde realizar el proyecto al gusto del/a creador/a.

Son modos de resistencia limitados ya que son muchos los inconvenientes para poder vivir o realizarse fuera de los planteamientos y modos hegemónicos, sin embargo el hecho de no tener coche, el derecho a tener una vivienda sin hipotecarse o sacar un banco a la banqueta de tu calle son acciones posibles, aunque también marginales. Desde el Arte Público existe también la posibilidad de generar cierta resistencia, pues existen propuestas que incitan de una manera activa al espectador/a a ser partícipes, agentes activos de su sociedad, a salirse fuera de esa área de control y de “normalidad”. En esta línea tanto *Splitting* como *Conical intersect* de Matta- Clark posibilitaron y posibilitan lecturas diversas sobre lo que ya estaba dado, observaremos que en *House* de Rachel Whiteread sucede lo mismo pero a través de diferentes estrategias.

### 2.3.1 HOUSE (LONDRES, 1993)

La obra *House* (Londres, 1993-1994) [49] de la artista londinense Rachel Whiteread nos proporciona un espacio y tiempo que propician la desocultación, el discurso y el debate sobre el contexto en que fue realizada su primera obra de Arte Público. A nuestro entender es muy acertada por su capacidad de aunar lo simbólico y lo funcional. No sólo por su valor plástico sino también por el hecho de haber creado un monumento de carácter “antiguo” en



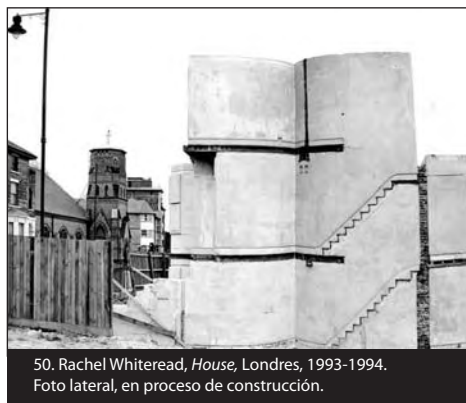
49. Rachel Whiteread, *House*, Londres, 1993-1994.

una época contemporánea que dio lugar no sólo a controversias sino a una activación de la memoria. Hizo una apuesta comprometida con la ciudad al producir una adecuación sensible entre el material y la forma, y entre la escultura y el lugar.

Rachel Whiteread en 1992 buscó sin éxito realizar su proyecto en North y East London. Pero hasta un año más tarde no recibió el permiso para la elaboración de su proyecto, esta vez en la calle Grove Road de Bow Neighbourhood, permiso otorgado con una justa mayoría de votos. En Agosto de 1993 comenzó a trabajar en la casa de Grove Road 193<sup>78</sup> y el 25 de octubre del 1993 completó el proyecto.

La obra *House* -con dimensiones aproximadas de 4 x 12 x 7 metros- consistió en el vaciado in situ en hormigón de un color blanco de una casa obrera victoriana de tres plantas (todas las casas de la misma calle habían sido destruidas) y la posterior sustracción de la estructura real, lo cual dejó el negativo a la vista. Era una obra imponente que le daba la vuelta a una casa para volverla impenetrable, un interior que nos dejaba afuera. A su vez, ésta aparece en un contexto aislado en medio de un descampado como recuerdo de un modo de vida que estaba siendo sistemáticamente borrado del paisaje y de la memoria por la progresiva gentrificación del casco urbano, resultado del *efecto ciudad* en

<sup>78</sup> Situada en East End de Londres, zona y ciudad con grandes problemas sociales como por ejemplo el precario acceso a la vivienda o los problemas raciales.



50. Rachel Whiteread, *House*, Londres, 1993-1994.  
Foto lateral, en proceso de construcción.

Londres. La sensación de pérdida y ausencia de aquellos/as que la habitaron está impregnada en la obra, sensación que podían percibir aquellas personas anónimas que la visitaban y que le hacía adquirir una dimensión colectiva y anónima.

La obra [50] primero se hace conocida localmente y más tarde y de manera rápida acapara el interés y el protagonismo de la prensa local y nacional, y de las noticias televisivas. El 23 de noviembre en relación a la obra se producen dos decisiones contradictorias entre sí. Por un lado, el jurado de la Tate Gallery resuelve otorgarle a Whiteread el premio Turner, y por otro, y simultáneamente, la junta de concejalía del distrito de Boow decide que la obra *House* debe ser demolida inmediatamente. Fue una combinación de acontecimientos explosiva, no existía consenso entre los habitantes de las casas delante de la *House*, ni tampoco en el barrio, ni en los medios de comunicación<sup>79</sup>.

Al igual que *Titeld Arc* de Serra, *House* no era una obra transparente a la mirada, pues originó debates sociales que lograron,

<sup>79</sup> Ver catálogo *House*, Rachel Whiteread, Phaidon, Londres, 1995, donde se reúnen artículos editados en diferentes medios de comunicación y citas textuales de las quejas de los vecinos, así como las caricaturas aparecidas en los diarios y titulares como "Arte ataca".





51. Rebeca Horn, *Lucero herido*, Barcelona, 1992.

en cierta manera, que los/as ciudadanos/as reflexionasen sobre su entorno cotidiano, de lo que había sido e iba a ser la nueva reurbanización del barrio. El trabajo de Rachel Whiteread era intrínsecamente inestable, ya que tenía precedentes de situaciones similares provocadas por obras como *Lucero herido* de Rebeca Horn (Barcelona, 1992) [51] o el *Memorial a los Veteranos del Vietnam*<sup>80</sup> (Washington, 1982) [52] que hizo Maya Lin. Las tres estaban compuestas de formas arquitectónicas y secuenciales de la memoria colectiva, absorbentes del pensamiento, sentimientos y memoria individual. Este modo de hacer Arte Público es el que Harriet Senie defiende:

El arte público es un medio para recomponer la ruptura entre la vida contemporánea y las cosas que hemos perdido (...) Mi punto de partida para el arte público emana de mi creencia en que una obra de arte debe de estar enraizada en su contexto político, social y económico, porque es éste el que confiere sen-

<sup>80</sup> Años más tarde colocaron un conjunto "escultórico estatuuario" hiperrealista en bronce representando a tres soldados de la contienda en un área cercana al memorial de Maya Lin, con el objetivo de silenciar posturas en contras a esta última.

## LA NECESIDAD DE UNA CULTURA CRÍTICA: ARTE PÚBLICO

tido a la obra de arte. La síntesis final del arte público reclama la búsqueda de una historia cultural y popular; que sustente una unidad estructural entre los objetos contruidos y sus enclaves públicos<sup>81</sup>.



52. Maya Lin, *Memorial a los veteranos del Vietnam*, Washington, 1982.

La obra de Arte Público *House* [53] se ubica en esta dimensión que plantea Senie, en esa búsqueda de una relación más activa y radical entre lo escultórico, el lugar, la significación y la implicación social. *House*, pese a su monumentalidad aparente, no es pomposa o grandilocuente, sino que posee una cualidad hu-



53. Rachel Whiteread, *House*, Londres, 1993-1994.

mana contenida, ya que la casa es un lugar cotidiano, es un espacio doméstico construido y habitado por gente común y corriente. En su evocación de la historia del edificio mediante el

<sup>81</sup> F. Harriet SENIE, *Contemporary Public Sculpture*, Nueva York, Oxford University Press, 1992, p.197 citado en ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA Y MORENO, "Entre el monumento y la escultura pública" en *BITARTE*, Revista cuatrimestral de humanidad, año 4, Nº 10, Donosita, Diciembre 1996, p.158.

vaciado en hormigón, esta pieza refleja las inquietudes estéticas y sociológicas del lugar, un posicionamiento crítico. En una entrevista realizada por Javier Díaz-Guardiola, Whiteread responde de esta forma a la pregunta de si ha tenido en algún momento una intencionalidad social o política con su trabajo:

*House es, sin lugar a dudas, una obra política, como lo fueron Ghost o el Memorial al Holocausto [54] de Viena. Pero siempre he tratado de que esa dimensión no sea excesivamente obvia. Yo tengo mis ideales, estoy concienciada con determinadas cuestiones, y hay elementos en mi trabajo que lo reflejan, pero no siento la necesidad de enarbolar ninguna bandera. La humanidad y el componente humano están en las obras de otra manera.<sup>82</sup>*



54. Rachel Whiteread, *Holocaust Monument*, Judenplatz, Vienna, 2000.

El hecho de que fuera una obra política se reflejó en las lecturas enfrentadas que se hicieron de ella, generándose opiniones de muy diversa índole. Sin embargo, Arnaiz, Elorriaga,

Laka y Moreno en uno de sus artículos mencionan que en la obra *House* no se manifiesta tan claramente al nivel de enclave, ya que por general los movimientos ciudadanos y colectivos esperan mayores niveles de explicitación, incluso la introducción de valores y funciones extraestéticas, en sacrificio de sus cuali-

<sup>82</sup> Entrevista realiza por Javier DÍAZ-GUARDIOLA a Rachel Whiteread para el periódico español ABCD, 2 Junio 2007. Ver <http://e-sevilla.org/index.php?name=News&file=article&sid=1481>

dades artísticas. No obstante opinamos que esta obra refleja las inquietudes estéticas y sociológicas del lugar, un posicionamiento crítico mediante su presencia en hormigón. Es una vivienda impenetrable que nos recuerda que en algún momento fue habitada por personas, a la vez que nos lleva a reflexionar sobre el propósito de criticar el desarrollo urbanístico del que estaba siendo objeto la zona.

Los significados derivados de la obra *House* eran lo suficientemente incomprensibles para volverla peligrosa. No era un monumento de arcadas heroicas y declamatorias sino algo más difícil de catalogar y los/as vecinos/as decidieron vetarla. De hecho el 11 de enero de 1994 fue demolida, a pesar de que se reunieron 3500 firmas que defendían un aplazamiento de la demolición de la obra con el fin de que vecinos/as y ciudadano s/as pudieran verla, ante 800 en contra [55]. No obstante, a pesar de su ausencia material, la obra de Arte Público *House* sigue existiendo en la memoria individual y colectiva, más allá de los límites del mundo del arte<sup>83</sup>. Es de agradecer que algunos artistas sustenten poéticas del mundo en el que viven.



55. Demolición de *House*, enero 2004.



56. Santiago Sierra, *Edificio Iluminado*, Ciudad de México D.F., 2003.

Atendiendo a los parámetros en relación con intervenciones artísticas que activan la memoria, mencionamos también *Edificio Iluminado* (México D.F., 2003) [56] de Santiago Sierra. El artista hizo una clara referencia al terremoto ocurrido en la ciudad en 1985, para ello iluminó con varios reflectores el edificio situado en Arcos de Belén 2. Este edificio se dañó durante el terremoto y posteriormente fue abandonado. En la actualidad es empleado como almacén para vendedores ambulantes y alojamiento de indigentes.

En esta misma ciudad también es mencionable *Piedad entubada, ecología visual amplificada*. (México D.F., 2002) de César Martínez. Esta obra de Arte público fue creada con motivo del

<sup>83</sup>Aunque no fue objetivo de Whiteread, si se hubiera conservado, quizás, hubiera tenido la posibilidad de convertirse en memorial a escala nacional, ya que fue en esta zona donde cayeron los primeros V2 alemanes en la Segunda Guerra Mundial. Con el paso del tiempo desde el final de la guerra y la progresiva desaparición de testigos/as directos/as de los bombardeos, y habiendo surgido en ciertos sectores la preocupación ante la ausencia de monumentos conmemorativos a tales "héroes", en el fragor de polémica y a pesar del carácter transitorio inicial de la escultura, se propuso a ésta (*House* de Rachel Whiteread) para que fuese el lugar de monumento inexistente a tal respecto" en ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA Y MORENO, "Entre el monumento y la escultura pública" en BITARTE, Revista cuatrimestral de humanidad, año 4, Nº 10, Donosita, Diciembre 1996, p.160.

proyecto *Agua-Wasser*<sup>84</sup>. El artista, por medio de motivos gráficos relativos al agua, y a lo largo de ocho kilómetros del Viaducto Piedad (en dirección hacia el aeropuerto de la Ciudad de México), marcó el Río Piedad que había quedado entubado como la mayoría de los ríos de la Ciudad de México entre la década de los 50 y 60. Nos parece acertada su propuesta tanto por su referencia directa al tema del agua que se planteaba desde *Agua-Wasser*, como por la recuperación de la memoria de los ríos que antes fueron parte integrante del paisaje urbanístico.

Dennis Adams en la obra *Bus Shelter IV* (Munster, 1987) [57], a través de marquesinas de imágenes de gran tamaño y de contenido político igualmente apela a la memoria colectiva. También la obra de este mismo autor *Apertura* (Portugaleta, Bilbao, 1993), la cual consiste en un pequeño mirador adosado a un mirador que ya existía y que alberga una piscina pública, hace referencia a la memoria colectiva. El mirador está estratégicamente situado de forma que, por una parte, un observador puede ver la piscina, y por la otra, puede encontrarse a sí mismo situado entre los niveles superior e inferior del área que rodea el edificio. Estas dos zonas, a pesar de estar una junto a la otra, son utilizadas por distintos grupos sociales, como son los padres



57. Dennis Adams, *Bus Shelter IV*, Munster, 1987.

<sup>84</sup> *Agua-Wasser* fue un proyecto organizado por la Fundación Goethe y otros organismos públicos en la ciudad de México en el 2002. En él participaron múltiples artistas con múltiples propuestas de Arte Público de diversa índole bajo la intencionalidad de recuperación de la memoria y la reflexión sobre el agua como bien finito.

de los niños que reciben clases de natación, y los adolescentes que pasan el rato por la noche. Por lo tanto, *Apertura* funciona como puente entre mundos diferentes. El artista también ha incorporado en la estructura de la obra una gran foto en blanco y negro de la violenta historia de la transición -entre la dictadura y la democracia española- con la pretensión de unirla íntimamente con su público al hablar de la memoria colectiva. En definitiva, esta obra ganó en significado con el tiempo, porque habla en una mirada de formas acerca de su propio emplazamiento.

En este mismo sentido obras como *Soldiers and Memorial Arch*. (Nueva York, 1984-1985) de Krysztof Wodiczko, la instalación *Standort Merry-go round* (Münster, 1997) [58] de Hans Haacke y *Holocaust Monument* (Viena, 2000) de Rachel Whiteread son buenos ejemplos de obras de Arte Público que ensalzan y activan la memoria, y consideramos que, tal y como hemos venido señalando a lo largo de la investigación, merecen ser tenidas en cuenta como forma y referente para posibles actuaciones de Arte Público en el espacio público.

No quisiéramos terminar este apartado sin antes haber indicado la relación entre la *House* de Rachel Whiteread y el trabajo *Splitting* y *Conical Intersect* de Gordon Matta-Clark. La escritora



58. Hans Haacke, *Standort Merry-go round*, Münster, 1997.

María Gainza menciona al respecto:

Digamos que Whiteread le da rostro a lo que no tiene rostro ("Nada es tan real como nada", decía Beckett). Quizá por eso es más adecuado pensar su trabajo en relación con las obras abismales de principios de los '70 de un artista como Gordon Matta-Clark. Las anarquitecturas de Matta-Clark, como las de Whiteread (aunque uno por sustracción y otro por duplicación), tratan sobre formas que han sobrevivido a sus usos<sup>85</sup>.

Ambos artistas tomaron como objeto de trabajo edificios residuales. Eran edificios residuales porque estaban abandonados y a la espera de ser demolidos. De tal manera que al intervenir en ellos, Matta-Clark con sus cortes y extracciones, y Whiteread reproduciendo en molde el negativo, los activaron dotándolos de nuevos significados. Finalmente, sus actuaciones fueron puntos de inflexión que permitieron nuevas miradas al lugar desde un posicionamiento socialmente crítico.

---

<sup>85</sup> María GAINZA, "Rachel Whiteread" en la página electrónica *Radar Libros*, Edición del Jueves/09-Jun-2005 en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1601-2005-06-09.html>



## 2.4 SANTIAGO CIRUGEDA: ARQUITECTURAS DE EMERGENCIA



59. Siah Armanjani, *Meeting Garden (Jardín de encuentros)*, Nueva York, 1980.

Rachel Whiteread con *House* y Gordon Matta-Clark con sus intervenciones y cortes nos presentan un lenguaje híbrido entre escultura y arquitectura. Siha Armanjani [59], Dan Graham, Stephen Craig [60], Krzysztof Wodiczko, Dani Karavan, Vito Acconci [61], Pepe Camps & Jaume Giralt Subirà [62], Dan Graham [63], o la obra Daniel Buren son unos pocos ejemplos de los muchos artistas que utilizan este lenguaje híbrido. Estos artistas a su vez también se inspiran en la personalidad y las necesidades de los/as ciudadanos/as, y poseen un compromiso con la contextualidad –la naturaleza del lugar- donde realizan sus obras de Arte Público con la intención de involucrar al público en un foro de debate y reflexión.

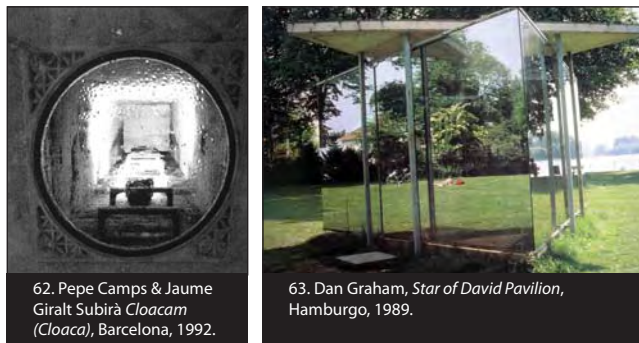
## LA NECESIDAD DE UNA CULTURA CRÍTICA: ARTE PÚBLICO



60. Stephen Craig, *S/T, Grundtiff Pavillon, Lawn on Promenade, Aegiditor, 1996.*



61. Vitto Acconci, *Casa en la pared de un edificio, Santiago de Compostela, 1996.*



62. Pepe Camps & Jaume Giralt Subirà *Cloacam (Cloaca)*, Barcelona, 1992.

63. Dan Graham, *Star of David Pavilion*, Hamburgo, 1989.

En esta línea también se encuentra las obras realizadas por el sevillano Santiago Cirugeda que si bien se formó como arquitecto, se dedica fundamentalmente al Arte Público. Este artista, que habitualmente trabaja en espacios residuales, atiende mediante sus obras a la urgencia de desarrollar intervenciones en lugares límite, ofreciendo a todo/a ciudadano/a la posibilidad de utilizar herramientas dentro de los vacíos e intersticios legales con el objetivo de crear una relación y apropiación más personal y participativa del espacio público en que vivimos. A este respecto Toni Negri declara: "El límite nunca es sólo un límite, es también un obstáculo. El límite determina una angustia terrible, un miedo feroz, pero en este, en la radicalidad de la angustia, el límite se siente como posibilidad de superación"<sup>86</sup>. Las propuestas de Cirugeda están relacionadas directamente con las necesidades de los habitantes de zonas determinadas, a continuación pasaremos a analizar algunas de ellas.

#### **2.4.1 PROYECTAR LUCES (SEVILLA, 1996)**

*Proyectar luces* (Sevilla, 1996) [64] fue el primer proyecto que realizó en el espacio público, realizado en el barrio sevillano de Padre San Bernardo. Allí viven 30.000 familias y los/as vecinos/as están muy bien organizados/as en asociaciones y grupos diferentes. Según el propio autor: „Hace unos siete años el ayuntamiento realizó un proyecto urbanístico en el que se preveía derribar todo el barrio, y los vecinos me pidieron que realizara algo. Yo pensé que lo que había que hacer era canalizar

---

<sup>86</sup> Toni NEGRI, *Arte y multitud. Ocho cartas*. Trotta, Madrid, 2000, p. 38.



64. Santiago Cirugeda, *Proyectar Luces*, Sevilla, 1996.

la fuerza natural que poseían y me puse a pensar cómo podía conseguirlo<sup>87</sup>. Se decidió por plantear una intervención de carácter lúdica e ideó dibujar con luces cuatro propuestas que unos años antes los/as vecinos/as de San Bernardo presentaron para la reforma del barrio y que las instituciones públicas no tenían en cuenta en su nuevo planteamiento urbanístico para el barrio. „Señalamos con luces el espacio y el aspecto que tendrían si se ejecutaran realmente. Participaron muchos vecinos en ese plan y tuvo una resonancia extraordinaria<sup>88</sup>.

Cirugeda planteó que los vecinos/as aportasen la energía necesaria para hacer 14 “mochilas-luminaria” de 2 fluorescentes de 40w conectadas en serie y portadas por vecinos/as y amigos/as del barrio. Su finalidad era construir con trazos de luz los distintos proyectos y demandas que se querían llevar a la discusión. De esta forma el artista junto a la población consiguió cuatro con-

<sup>87</sup> Santiago CIRUGEDA, conferencia impartida en el taller “Labitaciones” organizado por Arteleku y coordinado por la Cooperativa Etxeberria y del cual fuimos participantes directos, p.1, edición electrónica: [www.arteleku.net/4.0/santiagociurgeda.html](http://www.arteleku.net/4.0/santiagociurgeda.html).

<sup>88</sup> CIRUGEDA, op.cit, 2.

figuraciones espaciales de carácter dinámico y que dibujaban sobre la propia estructura del barrio, convertida en plano tridimensional, los cuatro proyectos demandados con anterioridad<sup>89</sup>. La intervención duró dos días, sin embargo, a pesar de la gran controversia que provocó en la ciudad, el ayuntamiento llevó hasta el final su propósito y derribó el barrio completamente.

*Proyectar luces* se ubica en la línea de la acción directa, más que en la línea de la búsqueda del objeto. La intervención la rescatamos porque nos posibilita tratar por un lado sobre el artista como mediador (recordemos que Santiago Cirugeda fue invitado por los/as vecinos/as del barrio San Bernardo de su ciudad natal), y por otro sobre el Arte Público como resistencia, ya que existen propuestas que incitan de una manera activa al espectador/a a ser agente activo de su sociedad, a salirse fuera de esa área de control y de “normalidad” para oponer cierta resistencia al poder dominante.

Rescatando la idea de que el espacio público está secuestrado por el mercado, al servicio del individualismo y del narcisismo -características predominantes de la era del consumo-, este modo de hacer Arte Público se posiciona recalificando las relaciones sociales. De esta forma todos los textos y actuaciones del/a artista o colectivo de artistas aparecen como mediadores que promueven la inclusión y la participación, se “disuelven” con

---

<sup>89</sup> Los proyectos planteados por la asociación de vecinos fueron: El primero de ellos consistía en construir 10 viviendas con espacio público en un solar que iba a ser destinado en su totalidad a proyectos privados. El segundo trataba de informar sobre las excavaciones realizadas por la administración sin conocimiento de los vecinos/as en los numerosos restos arqueológicos encontrados en terrenos del barrio. El tercero pretendía rehabilitar la antigua fábrica de armamento con viviendas de protección oficial para el realojo de familias que, al haber sido desalojadas por expedientes de ruina estaban dispersadas por el resto de la ciudad. El cuarto y último quería potenciar y equipar la conexión peatonal del arrabal, que se encuentra circundado por viarios de alta densidad de tráfico rodado.

la vida dejando de lado así el arte autónomo, como en el caso de la posproducción. Según Nina Felshin: “Esta estrategia tiene la virtud de convertirse en un catalizador crítico para el cambio y la capacidad de estimular, de diferentes maneras, la conciencia de los individuos o comunidades participantes”<sup>90</sup>. La característica principal de este tipo de estrategia en las prácticas de Arte Público consiste en la relación de uso, es decir, la forma en que se presenta. Nos referimos a la dimensión estética a nivel de significado que se genera a través de la ironía y la novedad con el objetivo de proponer modelos de universos posibles y diversos, hoy en día tan necesarios.

Muchos grupos podemos ubicarlos en este modo de hacer Arte Público de acción e integración de la participación ciudadana, como por ejemplo Guerrilla Girls, Reclaim the Street, La Fiambrera, Las Agencias, A.f.r.i.k.a Gruppe, la Olla de Grillos, Group Material, Gran Fury ó Los Grupos surgidos a mediados de los 70 en México como Arte Acá, Suma, TAI, TACO, El Rollo y TIP. De alguna manera en estos casos el/a artista suele tener un papel de mediador, posicionándose y recalificando las relaciones sociales de problemáticas socio-culturales. Ponemos como ejemplo la siguiente obra de Santiago Cirugeda.

#### **2.4.2 OCUPACIÓN DE VÍA PÚBLICA CON CONTENEDORES (SEVILLA, 1997)**

*Ocupación en vía pública con contenedores* (Sevilla, 1997) [65] fue un proyecto mucho más sencillo. Cirugeda, tras pedirle permiso a

---

<sup>90</sup> Nina FELSHIN, “¿Pero esto es arte?el espíritu del arte como activismo” en AAVV, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 75.

## LA NECESIDAD DE UNA CULTURA CRÍTICA: ARTE PÚBLICO



65. Santiago Cirugeda, *Ocupación en vía pública con contenedores*, Sevilla, 1997.

la Gerencia de Urbanismo de la ciudad de Sevilla, colocó un contenedor/escombrera en la esquina de una calle. Lo pintó a rayas blancas y naranjas y colocó sobre la base una tabla y un columpio pintado de la misma manera. Con esta simple acción tuvo el propósito de denunciar la carencia de columpios para niños y niñas en el centro histórico de Sevilla. Para ello primero analizó las ordenanzas municipales y aprovechó resquicios legales de las mismas para realizar la intervención. Pidió un permiso de un mes para colocar la escombrera en la vía pública, al cabo de unos días aparecieron los guardias municipales señalando la supuesta ilegalidad de la estructura, pero una vez analizada la ordenanza municipal se dieron cuenta de que no se podía castigar dicho

acto. Por lo tanto, el proyecto *Ocupación de vía pública con contenedores* evidencia también que los/as ciudadanos/as tenemos capacidad de acción en el desarrollo y construcción del medio en el que vivimos. Santiago Cirugeda comenta:

Lo que sí se puede decir es 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, por la independencia, y evidencia que el ciudadano tiene un papel importantísimo en el desarrollo y construcción del medio en el que vive<sup>91</sup>.

Por todo lo mencionado a lo largo de la investigación sobre el espacio público, queda claro que nos desenvolvemos en un espacio cada vez más controlado. Sin embargo, Cirugeda nos demuestra que aun existe capacidad de resistencia, de tomar lo que está dado y darle nuevas utilidades o crear acciones en pro de las carencias de los/as ciudadanos/as, como se puede comprobar en el hecho de que en la misma escombrera durante un mes se colocaron diferentes objetos que podrían desempeñar diferentes funciones. En una conferencia realizada en el centro de arte Arteleku de San Sebastián el propio Cirugeda comentó sobre esta intervención:

Con este proyecto me sucedió una cosa extraña. Los niños y niñas del barrio vendieron entradas para el magnífico teatro que decían se iba a representar. Cuando la gente se acercó a la hora del espectáculo y se dio cuenta que era mentira se armó un lío tremendo. ¡Historias de la calle!<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Palabras de Santiago Cirugeda en su página web [http://www.recetasurbanas.net/home\\_a1.html](http://www.recetasurbanas.net/home_a1.html)

<sup>92</sup> CIRUGEDA, op.cit, p. 1.



Cirugeda a través de *La escombrera* pretendió generar funciones y usos diversos que estuviesen abiertos a la imaginación del/a ciudadano/a, pudiéndose llenar de elementos que sugiriesen o definiesen ciertas intenciones funcionales o intelectuales: lugar de recreo para niños/as, foco informativo, sala de lectura, lugar de exposiciones, tablao flamenco, maceta gigante, etc. Y parece ser que lo consiguió. En definitiva, observamos que Cirugeda es un(a) (persona/)artista comprometido con la sociedad, ya que refleja mediante sus propuestas y proyectos la necesidad de recuperar la calle, el espacio público, que cada vez está más desarraigado de la capacidad de crear comunidad, lugares de encuentro fuera del ámbito del consumo. En esta cultura escenográfica la ciudad se trata como un parque temático y como consecuencia se engendra una falsa relación con el espacio. Se le niega toda independencia natural, todo y todos/as estamos bajo control. Somos materia reprimida por los deseos que se nos inculcan. ¿Es posible hoy en día estar en el centro de una ciudad durante 7 horas sin dinero y sin tarjetas de crédito? Ubaldo García Torrente responde:

Si nos fijamos detenidamente, la calle es casi el inútil espacio entre tienda y tienda, el espacio donde se estaciona el automóvil mientras hacemos un recado urgente. Un lugar falsamente "alegrado" por escaparates que aligeran la desagradable carga de caminar y que está vigilado por cámaras detrás de las cuales está un big brother desconocido y aterrador. En las tiendas se vende felicidad, en la calle el desánimo de no tener con qué pagarla. Sea como sea, la calle la perdimos hace tiempo. No sabría decir cuándo fue, como no sabría decir cuándo termina el día y empieza la noche, pero definitivamente la hemos perdido<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> Ubaldo GARCÍA TORRENTE, Hemos perdido la calle, en <http://miaroba.com>

Ante esta inhóspita realidad Cirugeda nos ofrece herramientas y estrategias para poder habitar el espacio a nuestra manera y nos habla también de un espacio que se activa o se construye, un espacio como relación. Mediante sus intervenciones crea espacio social, huyendo de ese uso despersonalizado y que se sustenta en experimentar los lugares de la ciudad escenográfica de manera inmediata y superficial.

### 2.4.3 CASA- ROMPECABEZAS (SEVILLA, 2002/03)

La intervención *Casa-Rompecabezas* (Sevilla, 2002/03) [66] consistió en crear una vivienda mediante módulos prefabricados, utilizando el prototipo de casa-rompecabezas en sus distintas configuraciones posibles, con objeto de denunciar la existencia de solares en desuso en la ciudad de Sevilla.

Como en otros proyectos de Cirugeda su fin último era hacer visible la posibilidad de realizar dicho proyecto por cualquier ciudadano/a, con el fin de conseguir una forma nómada, dispersa e impermanente, de vivir una trama urbana que tiende a la momi-



66. Santiago Cirugeda, *Casa-Rompecabezas*, Sevilla, 2002/03.

ficación temporal. En primer lugar los realiza y en segundo los da a conocer públicamente, para que toda persona tenga acceso a realizarlo si lo desea. Es en este sentido que *Casa-Rompecabezas* plantea estrategias subversivas de ocupación urbana.

No cabría hablar de éxito si la urbanidad se convierte en mercancía de lujo<sup>94</sup>. Eso es desgraciadamente lo que está pasando en la actualidad. Todos/as estamos controlados/as, nadie es dueño/a de su presente ni de su destino, y el pasado, por supuesto, no cuenta. Hoy en día resulta necesario prestar atención y generar nuevas interacciones en la variabilidad de los espacios públicos. Es posible por tanto plantear estrategias de actuación con el suficiente grado de flexibilidad como para desencadenar procesos favorables a los dominados. Cirugeda declara en relación a *Casa-Rompecabezas*:

El motivo principal era fomentar una discusión sobre la función de esos solares. En Sevilla hay gran cantidad de solares que no se utilizan para nada. Yo construí allí una vivienda, completamente legal, según las ordenanzas municipales (...). Me parece legítimo aprovechar esos espacios para vivir, creo que hay forma de regularlos y de tomar las medidas necesarias contra la especulación, pero como en tantas cosas falta voluntad<sup>95</sup>.

La reacción del Ayuntamiento fue bastante extraña, le propusieron trabajar en equipo en la realización de un gran proyecto: la construcción de la plaza de la Libertad. En la entrada de Sevilla, junto al tren de alta velocidad, el Ayuntamiento tenía la intención de construir una gran plaza. "Yo les comenté que en lugar de una

<sup>94</sup> Michael WALZER, "Discutir nuestras ciudades" en Revista HIKA, Nº 59, julio 1995, p. 39.

<sup>95</sup> CIRUGEDA, op. cit., p. 2.

se podían construir cien, utilizando para ello los solares vacíos. El ayuntamiento firmó el contrato, pero no aprobó la nueva ordenanza para regular el uso de los solares, por lo que en este momento el proyecto está parado<sup>96</sup>.

Según la información obtenida, a fecha de hoy, el ayuntamiento de Sevilla no ha cambiado la legislación del uso de solares en desuso. Y, por falta de información al respecto, no sabemos a ciencia cierta si se impulsó un gran debate social sobre este tema, a pesar de que Santiago Cirugeda, como en cualquier

otra intervención que realiza, convocó a todos los medios de información [67] para que conocieran su propuesta: el reciclaje de solares en desuso. No obstante, el hecho de que existan precedentes de estas características y de que generen un debate público, por pequeño que sea, es muy importante para que se produzcan cambios en la constitución de cualquier ciudad. De



alguna manera *Casa-Rompecabezas* ofrece la posibilidad de reflexionar sobre el uso del suelo y sus posibles funciones alejadas de los intereses privados, y la problemática de la vivienda -cara y poco accesible- que agobia a la población española. Hoy en día propuestas de esta índole aunque sean simbólicas, son necesarias en nuestras ciudades, ya que a través de su presencia y del

<sup>96</sup> Idem. p. 4.

debate social que generan se insertan en el imaginario colectivo, dando a conocer otros modos de pensar, actuar y vivir la ciudad. Quizá no producen grandes cambios en las estructuras homogeneizantes y controladoras, pero suponen una parodia crítica que evidencia las incapacidades de las mismas para simplificar la compleja realidad.

#### **2.4.4 CONSTRUIR REFUGIOS URBANOS (SEVILLA, 1998) Y OCUPACIÓN DE CUBIERTAS CON CÁPSULAS ILEGALES (SEVILLA, 2000)**



La obra *Construir refugios urbanos* (Sevilla, 1998) [68] consistió en la ampliación

68. Santiago Cirugeda, *Construir refugios urbanos*, Sevilla, 1998.



de una vivienda con andamios. Para ello Cirugeda solicitó un permiso para colocar los andamios con la excusa de pintar la fachada del edificio. Sin embargo su objetivo principal era ampliar la vivienda 50 centímetros durante el periodo que contemplara el permiso del andamiaje<sup>97</sup>. Para Cirugeda las cuestiones formales y estéticas emanan de la forma en que concibe la inter-

<sup>97</sup> No sabemos con exactitud, ni con que materiales fue realizada la intervención.

vención en el espacio público, siendo lo importante el concepto y la dimensión social derivada de sus propuestas. Refiriéndose al concepto de sus intervenciones *Casa Rompecabezas*, *Construir refugios* y *Ocupación de cubiertas con capsulas ilegales*, las cuales están en relación directa con conceptos de arquitectura, el propio Cirugeda señala: “La para-arquitectura propuesta en la acción se alimenta de intenciones provisionales, de construcciones efímeras, de formas no patrimonializables, en definitiva, se pretende silenciosamente evocar la incapacidad de la institución de acotar la compleja realidad humana”<sup>98</sup>.

En esa búsqueda de los intersticios tanto de la legalidad como de la arquitectura se encuentra también *Ocupación de cubiertas con cápsulas ilegales* (Sevilla, 2000) [69]. Esta iniciativa consistió en ocupar la parte alta de un edificio ubicado en el centro histórico de Sevilla para construir nuevas habitaciones. Ya que levantar las estructuras era ilegal, los propietarios/as de la vivienda y Cirugeda tuvieron que trabajar durante todo un año de noche y sin hacer ruido. Según Santiago Cirugeda no ha



69. Fotos que Santiago Cirugeda entregó a los medios al denunciar *Ocupación de cubiertas con cápsulas ilegales*, Sevilla, 2000.

<sup>98</sup> Palabras de Santiago Cirugeda en su página web [http://www.recetasurbanas.net/home\\_a1.html](http://www.recetasurbanas.net/home_a1.html)

habido trabajo que más alegría le haya proporcionado ya que, poco a poco, consiguió construir con sus amigos una vivienda. Al respecto declara: "Al final tuve que denunciar la construcción públicamente por medio de los periódicos para que surgiera una discusión. La foto la realizamos con sumo cuidado, para que nadie descubriese la ubicación concreta de la vivienda"<sup>99</sup>.

Una vez más, como en *Casa-Rompecabezas* y *Construir refugios urbanos [70]*, al finalizar *Ocupación de cubiertas con cápsulas ilegales* denunció la obra a los medios de comunicación como estrategia para crear un foro de debate en la sociedad, y para que de esta forma las personas interesadas pudieran solicitar información para encontrar sus propias formas de interacción con el espacio que habitan. Para Cirugeda es muy importante demandar que estas noticias aparezcan no en las páginas sobre arte, sino en las páginas de sucesos. De ello deducimos y afirmamos



70. Construir refugios urbanos en los medios de prensa, Sevilla, 1998.

<sup>99</sup> Ibidem.

que sus intervenciones arquitectónicas/artísticas suponen un alejamiento de la institucionalidad, exponiendo las contradicciones del presente e intensificándolas. En definitiva, sus propuestas de Arte Público tienen una dimensión social y crítica clara.

Con este panorama casi desolador del espacio público, la ciudad necesita de nuevas ideas, nuevas propuestas capaces de devolver el esplendor a esos espacios hoy casi definitivamente perdidos. Hoy más que nunca, ciudadanos/as y arquitectos/as deberán abrir sus mentes y proyectar el futuro. Tal vez se haya perdido la calle, pero nos queda el resto para rescatar, para reinventar. Los/as artistas de Arte Público tendrían que alejarse de lo previsible a la hora de intervenir en los nuevos paisajes urbanos: los paisajes de la sugerencia y de la insurgencia, de la experimentación individual y/o colectiva, donde se pone de manifiesto claramente la caída de las ideologías hegemónicas para aflorar el individuo en todas sus claves.

Ya mencionamos que la obra de Matta-Clark es un precedente imprescindible para el Arte Público y para nuestro contexto urbano actual. Pero intervenciones como las de Cirugeda también lo son. Si Matta-Clark piensa en la arquitectura, Cirugeda piensa en la ciudad y la vida pública. Son dos preocupaciones diferentes de acuerdo a los contextos históricos y artísticos. Sin embargo cabe señalar que, por un lado en el contexto actual de la ciudad escenográfica en que trabaja Cirugeda los vacíos legales -en cuanto a control de hábitos ciudadanos y leyes-, junto a los lugares residuales arquitectónicos son más escasos que hace tres décadas. Y por el otro, hoy en día la ciudad escenográfica se muestra por el momento bastante más consolidada en su estructura y funcionalidad que la que vivió Matta-Clark. Por lo tanto, desmontar lo existente, como hace Cirugeda, en el sentido



de visibilizar los problemas sociales reales que se ocultan bajo la imagen esplendorosa en que están sumergidas las ciudades escenográficas en la actualidad, supone una gran dificultad. En consecuencia sus obras de Arte Público destacan por la puesta en circulación de programas estéticos más participativos, logrando articular un trabajo-espejo, en el cual el espectador se refleja y se reconoce con mayor facilidad e intensidad.

## Conclusiones

## CONCLUSIONES

En el esplendor de la cultura de consumo, de la industria cultural, visibles y exaltadas las cualidades de la ciudad escenográfica, la seducción se convierte en un principio de organización en esa búsqueda del efecto ciudad. Quisiéramos a modo de conclusión resaltar cuatro síntomas de urgencia que subyacen en la ciudad escenográfica y que constituyen la razón principal para la recuperación de un modo de hacer Arte Público de posicionamiento crítico. Estos puntos son la síntesis de la problemática general y parte insoluble del Arte Público. Antes de abordar los síntomas, quisiéramos constatar que a pesar de que los cuatro se interrelacionan estrechamente, con la intención de entenderlos mejor los hemos dividido de la siguiente manera.

El primer síntoma consiste en el peligro que surge como resultado de la disolución de los problemas sociales de la ciudad en problemas estéticos, peligro derivado de una reducción de la historia a imagen y que hace que nos encontramos con un imaginario urbano disgregado. Como ya observamos, una de las herramientas que utilizan las ciudades escenográficas con tal objetivo es la inserción de obras de Arte Público de artistas de renombre. Estas obras tienen la exclusiva función de ser la marca de los patrocinadores del *efecto ciudad*.

## CONCLUSIONES

El segundo síntoma es la inverosímil y cruel idea de libertad que se nos infunde por medio de los símbolos de la publicidad, ya que, bajo esta grata idea se nos oculta por un lado un espacio público de estricta regulación donde todo individuo se siente seguro y se da por garantizada la seguridad aunque esta seguridad sólo pueda ser lograda a través del control del otro. Y por otro, esta idea de libertad también es cuestionable al observar y ser víctimas directas de que el ser humano sólo puede expresar su individualidad a través de los productos de consumo o de imagen. Por lo tanto, la libre expresión entendida como modos heterogéneos de interrelación y convivencia, es decir, todo aquello que se aleja del modelo hegemónico de los valores dominantes basados en el consumo y que a su vez son condicionantes del gusto y comportamiento de los consumidores, es negada y perseguida, siendo relegada a los márgenes de la ciudad.

El tercer síntoma se basa en supeditar a los ciudadanos/as a ser simples espectadores, negándonos toda posibilidad de participación en los procesos de construcción social del espacio. Por ende, sus usos nos son impuestos. El tiempo local del barrio, de la sociedad de la cual supuestamente somos partícipes se desdibuja. Se da una falsa relación espacial a pesar de encontrarnos con una imagen esplendorosa de la ciudad. Desgraciadamente todo está vinculado al proceso de mercantilización. Prima lo privado sobre lo social y público, cuando la calle debiera ser concebida como lugar de lo social. El mundo simbólico toma la esfera pública asociado a las nuevas mercancías.

El cuarto y último síntoma radica en la acuciante pérdida de memoria de la sociedad y por lo tanto de la ciudad. Hablar de la historia de los lugares supone también hablar de la experiencia

## CONCLUSIONES

y de la memoria de las comunidades y los grupos sociales a ellos vinculados. Sin embargo en la ciudad escenográfica occidental la memoria es desplazada por la supeditación del espacio público a simple escenografía. La reconstrucción de la ciudad, basándose en lo grandioso y único, es peligrosa. En este contexto obras de Arte Público de artistas de renombre en el espacio público se nos presentan meramente como objetos de decoración paisajística y de mercancía, más que bajo premisas de significado y generadoras de acontecimientos en la desaparecida dimensión pública de la vida urbana. En paralelo existe otro modo de hacer Arte Público que tiene como objetivo fragmentar el carácter unitario y homogéneo del espectáculo, en definitiva, de la ciudad. A través del análisis de las intervenciones en el espacio público de los artistas Gordon Matta-Clark, Rachel Whiteread y Santiago Cirugeda hemos podido abordar los síntomas que acabamos de mencionar.

Por lo tanto, en la primera parte de la investigación nos hemos centrado en explicar brevemente la transformación del monumento hacia el Arte Público y su nueva consideración a partir de los años 60 del s. XX unido al contexto sociocultural de la ciudad escenográfica occidental. Posteriormente identificamos y analizamos un modo de hacer arte público directamente relacionado con el *efecto ciudad* con el objetivo de demostrar y comprender mejor, en la segunda parte, la radicalidad y necesidad de otro modo de hacer Arte Público que refleje las urgencias del espacio urbano social.

La elección de las intervenciones realizadas por Matta-Clark, Whiteread y Cirugeda, las cuales tienen en común haberse realizado en lugares residuales arquitectónicos de la ciudad escenográfica, han posibilitado que nos remitamos a intervenciones

## CONCLUSIONES

de actuaciones artísticas que implícitamente contienen un comportamiento comprometido con el lugar y su sociedad, desde la posición de artistas-ciudadanos/as. Y lo más importante, se trata de intervenciones que sacudieron el imaginario colectivo a través de su presencia, ya que generaron debate, controversia y reflexiones, en definitiva, porque sacaron a la luz formas heterogéneas de pensamiento que, al redefinir lo dado, posibilitaron nuevas miradas.

No obstante, no debemos olvidar las diferencias existentes entre sus obras, ya que se desarrollan en momentos y contextos diferentes de la evolución y dilatación de la ciudad escenográfica a lo largo de sus tres décadas de existencia. Las circunstancias en que emergen los cortes de Matta-Clark se enmarcan en un punto de inflexión de la propia ciudad, en el momento en que la subsistencia de la ciudad estaba en crisis y los principios de arquitectura sobre los que se asentaba el mundo moderno también. Como ya mencionamos en la introducción recordemos que las ciudades de las sociedades del bienestar, debido a su carácter peligroso, inhóspito y deshumanizado, se empezaron a vaciar por primera vez en los años 70 tras la considerable huida de la población hacia las periferias. De esta forma, Gordon Matta-Clark se encuentra por un lado con una sociedad extasiada por el concepto de libertad, y por otro con un paisaje urbano degradado y con multitud de espacios vacíos en ebullición. Este contexto era síntoma del inicio de una transformación, que en cierta manera pudo facilitar sus intervenciones. En consecuencia, apuntamos que su contexto era más flexible y por lo tanto más accesible a sus propuestas comparándolo con la ciudad escenográfica actual –de mayor control y regularización del espacio público– a la que se enfrentan Whiteread y Cirugeda. Otra diferencia explícita es

## CONCLUSIONES

la que se encuentra en el trabajo de Santiago Cirugeda, quien a través de sus propuestas está más cerca del papel del artista como mediador, en comparación con Matta-Clark y Whiteread, ya que el sevillano trabaja con estrategias de mayor nivel de explicación en sacrificio de sus cualidades artísticas y a favor de un mayor acercamiento a los movimientos ciudadanos y colectivos.

No obstante, los tres artistas coinciden en problemáticas y temas. En primer lugar cabría mencionar como los tres convienen en el uso de la arquitectura para sus propuestas de Arte Público, las cuales a posteriori generaron gran controversia social. En segundo lugar, Rachel Whiteread a través del vaciado de un edificio y Gordon Matta-Clark con sus cortes y sustracciones en edificios, nos han permitido abordar la ausencia de memoria en la ciudad derivada del *efecto de ciudad*, la cual está más unida a premisas estéticas que sociales. En tercer lugar, observamos la desvinculación de la arquitectura unida al poder por parte de las propuestas de Cirugeda y Gordon Matta-Clark desde un planteamiento crítico en pro de las necesidades sociales. Y en cuarto y último lugar, los tres plantean propuestas que se alejan de ese Arte Público que responde exclusivamente al papel de objeto decorativo como parte de la construcción del *efecto ciudad*, conteniendo sus obras una dimensión social contundente. En definitiva, a Matta-Clark, Whiteread y Cirugeda queremos destacarlos por ese intento no tanto de imponer una forma de pensamiento a través de sus intervenciones, sino de crear un foro de diálogo y reflexión sobre el pensamiento hegemónico que se nos revela dominante. Hoy más que nunca existe la premura de poner sobre la palestra un modo de hacer Arte Público que potencie la necesidad de formas de pensamiento diversas, que nos enriquezcan y nos hagan mejores seres humanos. Creemos que es profundamente necesario

## CONCLUSIONES

recuperarlas ante la asfixia que produce el espacio urbano actual, el cual se nos impone con unos hábitos y usos determinados.

Una consecuencia drástica de ello es el hecho de estar cada vez más controlados/as como ciudadanos/as, negándonos a imaginar nuevas realidades paralelas a la existente, al sistema capitalista. Esto es debido a que este sistema imperante despliega sin pudor en la ciudad escenográfica un control "invisible" y manipulador bajo la máscara de una imagen intachable -producto de mercado-. Despersonalizada la ciudad y sus espacios "públicos", donde cualquier individualidad y/o colectividad son perseguidas, donde los sueños y deseos son impuestos de manera subliminal y ante el exterminio de cualquier peculiaridad, debemos hoy más que nunca imaginar nuevas realidades. Y el Arte Público, como no, puede contribuir a construir un tipo de contrahegemonía que ayude a impulsar un nuevo ciclo, a volver a liberar la imaginación, a ser sujetos en potencia, en definitiva, ser participantes activos/as y no simples espectadores/as de nuestro medio.



## FUENTES DE CONSULTA

### LIBROS

AA.VV., *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

AA.VV., *Internacional Situacionista 2. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, vol. 1, La realización de arte, Literatura Gris, Madrid, 2001.

AA.VV., *Manual de guerrilla de la comunicación*, Virus, Barcelona, S/F.

AA.VV., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

AA.VV., *Public Art. A Reader*. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2001.

AA.VV., *Selección de textos sobre prácticas artísticas y espacio público II*, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de escultura, Ref. 2002.730, Valencia, 2002.

AA.VV., *Teoría de la deriva y otros textos Situacionistas*, Actar y MACBA, Barcelona, 1996

ALBA RICO, Santiago, *La ciudad intangible (Ensayo sobre el fin del neolítico)*, Hiru, Hondarribia, 2001.

AMENDOLA, Giandomenico: *La ciudad posmoderna*. Ed. Celeste. Madrid, 2000.

ARMANJANI, Siah, "Manifiesto. La escultura pública en el contexto de la democracia americana" en *Siah Armanjani*. Espacios de cultura, MACBA, Barcelona, 1995.

AUGÉ, Marc, *Los no lugares*, Gedisa, Barcelona, 2001.

## FUENTES DE CONSULTA

- BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económico, Madrid, 1965.
- BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1978.
- BORRIAUD, Nicolas, *Post producción*, Adriana Hidalgo. Argentina, 2004.
- CRIMP, Douglas, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal, Madrid, 2005.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 1999.
- DUQUE, Félix, *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid, 2001.
- EXPÓSITO, M., VILLOTA, G., HERGUETA, J., CANOGAR, D., y MERA, E., *Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*, Rekalde, Bilbao, 1993.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, 1ª edición actualizada, Barcelona, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, Paidós, Barcelona, 1999.
- IBELLINGS, Hans, *Supermodernismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- LARRAÑAGA, Josu: *Instalaciones*, Nerea, Hondarribia, 2001.
- LYNCH, Kevin: *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- LYON; David, *Posmodernidad*, Alianza, Madrid, 2000.
- LYOTARD, Jean François: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- MADERUELO, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre escultura y arquitectura*, Mondadori, Madrid, 1990.
- NEGRI, Toni, *Arte y multitud. Ocho cartas*, Trotta, Madrid, 2000.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Arte y arquitectura en la época del capita-*

## FUENTES DE CONSULTA

*lismo triunfante*, Visor, Madrid, 1992.

RAMÍREZ, Juan Antonio y CARRILLO, Juan Antonio, *Tendencias del arte, arte de tendencias*, Ensayos Arte Catedra, Madrid, 2004.

RAQUEJO, Tonia, *Land art*, Nerea, Madrid, 1998.

ROOTS, Garrison, *Public Art*, Images Publishing, Australia, 2002.

RUSSELL HITCHCOCK, HENRY y JONSON, PHILIP: *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*. Ed. Artes Gráficas Soler. Valencia. 1984.

SCHULZ DORNBURG, Julia, *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

SLOTERDIJK, Peter, *En el mismo barco*, Siruela, Madrid, 1994.

SLOTERDIJK, Peter, *Normas para el parque humano. Una respuesta a la carta sobre el humanismo de Heidegger*, Siruela, Madrid, 2000.

WALTER, Benjamín, *Discursos interrumpidos I.*, Taurus, Madrid, 1987.

VIRILIO, Paul, *El ciber mundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 1999.

**ARTÍCULOS**

ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio, "La forma del habitar colectivo: El poder en (la) forma" en AA.VV., *Desde la ciudad. Arte y naturaleza*, Actas del IV Curso, Huesca, 1998, pp. 59-72.

AMORÓS, Celia, "Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de 'lo masculino' y 'lo femenino'" en *Feminismo, igualdad y diferencia*, Pueg, México, 1994, pp. 23-52.

ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA Y MORENO, "Entre el monumento y la escultura pública" en BITARTE, Revista cuatrimestral de humanidad, año 4, Nº 10, Donosita, Diciembre 1996, pp. 137-165.

A. ARNAIZ, J. ELORRIAGA, X. LAKA y J. MORENO, "Escultura pública: Tensión entre lo simbólico y lo funcional" en *Presencias en el*

## FUENTES DE CONSULTA

*espacio público contemporáneo*, Centre d'Estudis de l'Escultura Pública i Ambiental/Universitat de Barcelona Barcelona, 1998, pp. 85-102.

A. ARNAIZ, X. ELORRIAGA, X. LAKA y X. MORENO, "De modernidades y oportunidades. Escultura pública en el País Vasco" en CIMAL. Arte internacional, Valencia, Nº54, 2001, Monográfico Arte Público.

*BILBAO RÍA 2000, Paseo de la memoria, Proyecto Abandoibarra*, revista Bilbao ría 2000, enlace electrónico: [www.bilbaoria2000.com/1caste/xram\\_01.html](http://www.bilbaoria2000.com/1caste/xram_01.html)

BRADLEY, Kim, "El arte y la ciudad" en REKarte, Nº 15, Marzo 1996, pp.20-21.

CALVO SERRALLER, Francisco, "La caída de las estatuas" en Babelia, Revista de cultura. *Arte en la calle. La presencia de la escultura en la estética de la ciudad actual*. Nº 66, Enero de 1993, *El País*.

CANOGAR, Daniel, "Lugares espectrales: realidad y ficción en la arquitectura de la imagen." en *Desde la ciudad, Arte y naturaleza*. Actas. Huesca. 1998. nº 4. pp. 197-202.

CIRUGEDA, Santiago. Conferencia dada por el mismo artista con motivo del Taller Labitaciones en Arteleku, San Sebastián, Septiembre de 2003. Enlace electrónico. [www.arteleku.net/4.0/santiagocirugeda.html](http://www.arteleku.net/4.0/santiagocirugeda.html)

DEBORD, Guy, Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional" en edición electrónica: <http://www.sindominio.net>

EXPÓSITO, Marcelo, "El arte: lo real, lo político: entornos" en ZEHAR, Nº 46, Invierno 2002 (Revista de Arteleku), Diputación foral de Guipúzcoa. Dto. de cultura, euskera, juventud y deportes, Donosita, pp. 52-57.

## FUENTES DE CONSULTA

FOUCAULT, Michel, "El sujeto y el poder" en *Arte después de la modernidad*, Akal, Madrid, 2001.

GABO, Naum y PERSVER, Antoine, Manifiesto realista de 1920, enlace electrónico: [www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20constructivista.htm](http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20constructivista.htm)

GARCÍA TORRENTE, Ubaldo, "Hemos perdido la calle", enlace electrónico: <http://miarroba.com>

GARRIDO, Albert, "La ciudad monumentalizada" en *Babelia*, Revista de cultura. *Arte en la calle. La presencia de la escultura en la estética de la ciudad actual*. Nº 66, Enero de 1993, El País.

GAVIRIA, Mario, "La ciudad como espacio de aventura y de innovación social" en *Desde la ciudad. Arte y naturaleza*, Actas del IV Curso, Huesca, 1998, pp. 15-31.

HERNÁNDEZ, Carlos, "Conocer, fluir, gozar. Hipótesis de construcción de un espacio igualitario", en *Zehar*, Nº 44, San Sebastián, enlace electrónico: [www.arteleku.net/zehar/44/fem.htm](http://www.arteleku.net/zehar/44/fem.htm)

JAMESON, Fredric, "La lógica cultural del capitalismo tardío" en *La Posmodernidad*, Trotta, Barcelona, 1994, pp. 23-83.

LASAOSA, María José, "La ciudad: un espacio para los afectos y la memoria" en *Zehar*, Nº 43, San Sebastián, enlace electrónico: [www.arteleku.net/zehar/43/lasaosa.htm](http://www.arteleku.net/zehar/43/lasaosa.htm)

MADERUELO, Javier, "El 'arte público'. Las ciudades de Occidente visten los jardines con esculturas" en *Babelia*, Revista de cultura. *Arte en la calle. La presencia de la escultura en la estética de la ciudad actual*. Nº 66, Enero de 1993, El País.

PRINCENTHAL, Nancy, "Congregación: Siah Armanjani y el arte de reunir a la gente" en AAVV, *Arte público. Arte y naturaleza*, Actas, Nº 5, Huesca, 1999.

SHMILCHUK, Graciela, "Arte público –Arte en espacios públicos", enlace electrónico: [www.arts-history.mx/panoramas/arte\\_en\\_](http://www.arts-history.mx/panoramas/arte_en_)

## FUENTES DE CONSULTA

espacios.htm

SORIANO, Federico, "Artículos hiper mínimos. Espacios urbanos",  
enlace electrónico: [www.via\\_arquitectura.net/09/09-002.htm](http://www.via_arquitectura.net/09/09-002.htm)

WALZER, Michael, "Discutir nuestras ciudades" en Revista HIKA,  
Nº 59, julio 1995. pp. 34-39.

ZULAIKA, Joseba, "Ruinas/ peripheries/ transizioak", pp. 109-  
122, en AAVV: *Mundualización y periferias*, Arteleku cuaderno 14,  
Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1998.

**CATÁLOGOS**

*A landscape for modern sculpture*, Storm King Art Center, Cross  
River Press, Nueva York, 1985.

*Auguste Rodin*, Museo del Palacio de Bellas Artes, Sala Nacional,  
México D. F., 1995.

*Constantin Brancusi*, Polígrafo, Barcelona, 1997.

*Contemporary sculpture. Projects in Münste*, 1997, Gerd Hatje,  
Münster, 1997.

*Designing the word's best. Public Art*, Garrison Roots, Image  
Publishing, Victoria (Australia), 2002.

*Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Mara Luisa Sobrino  
Manzanares, Electa, Galicia, 1999.

*Gordon Matta-Clark*, IVAM Centro González, Valencia, 1992/93.

*Public: Art: Space*, Merrell, Holberton, Pica, Londres, 1998.

*Rachel Whiteread. House*, James Lingwood, London, 1995.

*Recetas Urbanas*, Santiago Cirugeda, enlace electrónico: [www.  
recetasurbanas.com](http://www.recetasurbanas.com)

*Vito Acconci. Escritos, obras, proyectos*, Gloria Moure, Poligrafía,  
Barcelona, 2001.

## FUENTES DE CONSULTA

**FILMOGRAFÍA**

GUERIN, José Luis, *En construcción*, Barcelona, 2001.

G.GREENE, *El fin del sueño americano*, Estados Unidos, 2004.

LANG, Fritz, *Metrópolis*, Alemania, 1924.

LIORÉ, Philippe, *Caídos del cielo*, Francia, 1993.

SCOTT, Ridley, *Blade Runner*, Estados Unidos, 1992.