

ARTE, EXPERIENCIES Y TERRITORIOS EN PROCESO



Colabora:



Centre d'Art
SantaMòniCA

ARTE/ TERRITORIO

EXPLORACIONES EN EL
ESPACIO PÚBLICO

08

ARTE, EXPERIENCIAS Y TERRITORIOS
EN PROCESO
RAMON PARRAMON

17

¿QUÉ TIENE DE PÚBLICO EL ARTE
PÚBLICO?
OCTAVI ROFES

22

ARTE Y CONTEXTO. HACIA UNA
REDEFINICIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO
Y EL ARTE POLÍTICO
PILAR PARCERISAS

25

MÁS IDENSITAT. POR UNA NUEVA
CULTURA URBANA
JOSEP MARIA MONTANER

27

MADRID ABIERTO
JORGE DÍEZ

31

IN_SITE 05. ¿QUÉ HAY DEL OTRO
LADO?
TANIA RAGASOL

LOCAL/ ULTRALOCAL

TERRITORIOS EN
PROCESO

38

CATALUÑA INTERIOR, CATALUÑA
DISPERSA. PAISAJES DE CERCANÍA
FRANCESC MUÑOZ

43

S.I.T. MANRESA . SERVICIO DE INTER-
PRETACIÓN TERRITORIAL. TRABAJO
CULTURAL METROPOLITANO
SITESIZE

49

TERRITORIO -ESPACIOS DE IDENTIFI-
CACIÓN. ¿ESPACIOS PÚBLICOS?
DAVID CLOSES NÚÑEZ

52

AFTER ARCHITECTURE
MARTÍ PERAN

55

CATALANATROLL. DENSIDAD FURTIVA
AWP

63

CALAF Y MANRESA. LA VARIABILIDAD
DEL PAISAJE
JOSEP OLIVERAS

69

«CALAF: LEGADO HISTÓRICO PARA
ENTENDER EL PRESENTE»
JAUME MAS

70

NÚCLEO ANTIGUO. CALAF
ERIKA ARZT Y JUAN LINARES

75

ICONA MANRESA . MANRESA ICONO-
GRÁFICA. EL NAUFRAGIO DEL PERE III
ORIOL VILANOVA

78

NOTAS SOBRE DETROIT. POLÍTICA Y
ARTE POLÍTICO
LUCKY KITCHEN

80

SEVILLA 2008. UN PROYECTO EN
PROCESO
ANTONI MUNTADAS

ACTIVISMO/ TRANS- FORMACIÓN

ESPACIO SOCIAL

86

DE LA INTERVENCIÓN A LA REARTI-
CULACIÓN. TRABAJO COLABORATIVO
DESDE POLÍTICAS CULTURALES
JAVIER RODRIGO

92

UNA APROXIMACIÓN A LOS CAMBIOS
SOCIALES DE LA MANRESA ACTUAL
RAMON CANAL

96

«PARTICIPACIÓN CIUDADANA:
DE ABAJO A ARRIBA»
JOAN MORROS

98

LA VIDA ASOCIATIVA EN LOS BARRIOS.
DEBILIDAD CRÓNICA Y NECESIDAD
DEMOCRÁTICA
ANTONIO TORRICO

101

UNA MIRADA SOBRE EL ARTE.
LA CAPACIDAD O INCAPACIDAD DE LA
CULTURA CONTEMPORÁNEA PARA
INCIDIR EN ASPECTOS SOCIALES
CÉCILE BOURNE-FARRELL

105

GROUND SPECIFIC
2A+P

109

ARIADNA PI Y EL OLVIDO
**MANUEL DELGADO Y
GERARD HORTA**

112

ESPACIO TANGENTE. UN PROYECTO
ENREDADO
BELÍN CASTRO

ARTE/ PEDAGOGÍA

ACCIÓN EDUCATIVA

118

APROPIARSE DE LA CIUDAD. RE-
PRESENTACIONES PERSONALES,
URBANAS Y POLÍTICAS
JOAN ROCA

124

MORPHING CALAF. EL TRABAJO
COLECTIVO EN EL ARTE PÚBLICO.
VISIONES GENERALES DEL PROYECTO
MORPHING CALAF
ESTRÁBIC

127

EDUCAR MÁS ALLÁ DE LA ESCUELA
M. ALBA PUIGPELAT PALLARÉS

129

ENTORNO E IDENTIDAD COLECTI-
VA A TRAVÉS DE ESTRATEGIAS DE
CONOCIMIENTO
MONTSERRAT CORTADELLAS

138

LA CIUDAD DE LOS NIÑOS. VISIONES
INFANTILES DEL ESPACIO PÚBLICO
VÍCTOR VIÑA

142

AULABIERTA. AUTODIDACTISMO Y
UNIVERSIDAD. UNA EXPERIENCIA DE
AUTOCONSTRUCCIÓN EN LA UGR
**ANTONIO COLLADOS Y VÍCTOR
BORREGO**

150

NOTAS BIOGRÁFICAS

152

CRÉDITOS

ARTE/TERRITORIO

**EXPLORACIONES
EN EL ESPACIO
PÚBLICO**



1 Exposición de proyectos IDENTITAT Calaf/ Manresa 05. Centre Cultural El Casino. Manresa, marzo y abril de 2006. Fotografías de Francesc Rubí.

ARTE, EXPERIENCIAS Y TERRITORIOS EN PROCESO

IDENSITAT se posiciona como espacio de producción e investigación en red, basado en el campo del arte, para la exploración de nuevas formas de implicación e interacción en el espacio social. El conjunto de actividades que promueve se definen por la *producción de proyectos*, a partir de la combinación entre la convocatoria abierta y la invitación, con la finalidad de promover propuestas para contextos específicos; por *acciones educativas*, a través de las cuales se detectan colectivos locales en los que se propone trabajar en la intersección de estos proyectos con alguna de sus actividades programáticas; y por *proyectos de documentación* que participen como trabajos realizados en otros contextos, y se presentan mediante actos públicos como son los debates y discusiones, exposiciones o, en este caso, la propia publicación.

En esta publicación se recogen el conjunto de experiencias desarrolladas en el marco de IDENSITAT, a través de las distintas facetas y niveles de actuación. Por un lado, los proyectos específicos desplegados por creadores desde el ámbito del arte (aunque algunos operan desde disciplinas conexas como la arquitectura, el diseño u otras que comparten la búsqueda de nuevos formatos para generar proyectos) en un territorio acotado por las poblaciones de Calaf y Manresa; y por el otro una serie de prácticas y actividades realizadas en otros lugares, con aportaciones de artistas, pensadores, activistas, educadores, arquitectos, gestores culturales, por citar algunas categorías de actuación. El hecho de ensamblar y vincular experiencias localizadas en otros lugares facilita la incorporación de elementos enriquecedores y complementarios de lo que podemos denominar una visión expandida de la actividad artística; una actividad que pretendidamente interfiere en el territorio y que plantea cuestiones basadas en la reconfiguración del espacio público desde una perspectiva postdisciplinaria.

El conjunto de actividades en que ha consistido la tercera edición del proyecto IDENSITAT se desarrolló entre 2005 y 2006. Los apartados en que se subdivide esta publicación están absolutamente interconectados, son líneas de interés que se han ido esbozando en las distintas ediciones y que siguen manteniéndose en vigor. Se establecen como propuesta para una posible lectura, ordenando una

serie de artículos y proyectos, aunque en algunos casos podrían enlazarse de otra forma, ya que planean entre varios de los cuatro enunciados que se proponen.

ARTE/LUGAR. Exploraciones y experimentos en el territorio. Plantea distintas reflexiones sobre este tipo de prácticas artísticas en las que el lugar o el contexto de actuación es determinante para desarrollar metodologías de trabajo, para estipular como se incide en él y para formular preguntas y cuestionamientos implícitos que afectan directamente a la experiencia artística.

LOCAL/ULTRALOCAL. Territorios en proceso. Aquí se esbozan cuestiones vinculadas al paisaje, producto de la transformación y expansión de las ciudades. En ciertos momentos se incide microanalizando de manera muy específica alguno de estos lugares, mientras que en otros, se leen estos procesos desde una mirada más amplia y como parte de un proceso globalizador, examinando cómo los procesos de transformación se reproducen de forma mimética en pequeñas o medianas ciudades e incurrir en aspectos de carácter local.

ACTIVISMO/TRANSFORMACIÓN. Espacio social. Se abordan cuestiones relativas a la transformación del contexto urbano a partir de la acción y la determinación movilizadora de los que lo habitan. Se trata el tema del espacio social como producto de acciones negociadas entre el conflicto y el consenso. También se cuestionan aspectos vinculados a la producción cultural, cómo estos inciden, toman parte en este tipo de procesos o plantean situaciones con capacidad de transformación.

ARTE/PEDAGOGIA. Acción educativa. La relación entre arte y pedagogía es una de las cuestiones que han centrado varias de las actividades relacionadas con proyectos que se activan en estos contextos. Una forma de posibilitar muchos de los procesos transformadores que se persiguen pasa por procesos educativos. En este sentido se aborda como se pueden conectar entre sí instituciones demasiadas veces opacas como son la escuela y el arte. Aunque estas acciones educativas van más allá, ya que se despliegan elementos de intercambio de conocimiento, se abren procesos participativos y en algunos casos de creación colectiva,

extendidos también fuera de estos espacios institucionales que acotan el arte y la educación.

Arte, experiencias y territorios en proceso, es el título que pretende resumir en esencia lo que aparentemente procede de naturalezas disciplinarias inconexas. Por un lado el ámbito del arte que es el lugar común, el espacio desde el que parten el conjunto de actividades que articula IDENSITAT. Esta publicación es una más de ellas que a la vez permite ensamblar el conjunto de sus piezas. **Experiencias**, porque se pone en marcha una serie de mecanismos y estrategias complejas que persiguen modificar aspectos de carácter local. La palabra «experiencias» asociada al arte y al territorio supone poner en evidencia que el tipo de actividad artística que aquí se formula poco tiene que ver con la construcción de objetos, piezas unidimensionales y sí bastante más con el hecho de generar situaciones concretas, procesos abiertos, análisis de carácter crítico, intervenciones puntuales en el espacio u otras posibilidades que se plantean a partir de la especificidad de la propuesta y la interacción con el lugar. Esta actitud consistente en activar cosas a través de una cierta dinámica de complejidad tiene que ver con el concepto de *ecología cultural* introducido por Reinaldo Laddaga, término que procede de la antropología cultural y que en este caso él reubica en el ámbito de la estética. Utiliza este concepto para explicar un tipo de trabajos artísticos, de naturaleza formal inconexa, pero que compartan el interés por incidir en el espacio de lo social y conectarse con comunidades concretas. Generar «ecologías culturales» o experimentar en su creación es una aproximación para hablar del tipo de actividades que se formulan entorno a IDENSITAT. Actividades que no pueden realizarse bajo un único formato, que introducen nociones de proximidad en relación con las personas que pueden participar o formar parte de ciertos proyectos, o como Laddaga apunta, un tipo de propuestas en las que disminuye la observación silenciosa y la distancia entre productor y receptor se reduce¹. Cuando la distancia entre ambos agentes partícipes del acto comunicativo se acorta, la noción de autoría reclama una interpretación distinta a lo habitual. Si una propuesta se formaliza a partir de la interacción, la participación activa y creativa de distintas personas, el concepto de autor, tal y como se aplica en la lógica capitalista, se cuestiona. De hecho en muchos casos la autoría puede compartirse y se requiere de una formulación detallada de roles. Como sugiere Joost Smiers, en el momento en que la producción es financiada por fondos públicos, esta pasa a formar parte del dominio de lo público.²

Otro concepto que puede aplicarse a este tipo de experiencias vinculadas al arte y al territorio puede ser el de *icosistemas*, un neologismo relativamente distinto al anterior en el que se incorpora el término *innovación* y que en este caso procede del ámbito de la economía. Juan Pastor Bustamante ha articulado esta definición para referirse a la creación de un entorno donde lo cultural y lo territorial se mezclen con la imaginación para generar innovación:

«Espacios donde las personas que tengan iniciativas imaginativas puedan relacionarse entre sí y desarrollar sus proyectos, productos, servicios, experiencias hasta que lleguen a ser innovadores. Una propuesta que busca que los territorios puedan generar sus propios talentos innovadores o polos de innovación, y por supuesto poder atraer al talento de cualquier parte del mundo».³

Si dar nombre a las cosas contribuye a clarificar su contenido, el uso desmesurado de una palabra, la apropiación que de ella se hace, puede contribuir a una pérdida total de sentido, su banalización y posterior confusión. Este es el caso de la palabra *innovación*, relacionada con todo lo que tiene que ver con procesos creativos, víctima de su abuso, vaciada de significado, hace que se desconfié de todo aquello que lo lleva por etiqueta. Hay una campaña publicitaria de un banco que dice: «Si tu proyecto es innovador y factible te lo financiamos...»⁴, que resume de forma contundente esta relación entre el sueño y la realidad, entre lo posible y lo realizable. Ellos no piden avales para conceder créditos, es suficiente con tener un proyecto innovador pero que sea ante todo factible. De hecho esta es la característica que se le pide a la mayoría de los proyectos, aún cuando su financiación proceda de instituciones públicas. Aunque este binomio surge de una relación lógica, plantea ciertos problemas cuando se extiende como principio en el ámbito de las políticas culturales. La particular noción de factible que tienen muchos gestores político-culturales, pronto entra en conflicto con todos aquellos proyectos que se mueven en el ámbito de la investigación o la crítica. El grado de viabilidad de los procesos que se gestan bajo estos términos deben evaluarse a largo plazo, incorporando el factor riesgo como elemento propio. Requieren del tiempo y la entereza necesaria que, en muchos casos, no coincide con la inmediatez de resultados que demandan ciertos gestores políticos cuando basan sus objetivos en los periodos electorales. Requieren también ubicarse fuera del con-

1 Reinaldo Laddaga. *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2006.

2 La gestión de los derechos de autor o reproducción de las obras no es un tema que trate de hacer explícito en este texto, aunque es pertinente enunciar que me refiero a un tipo de productos culturales que se elaboran en un sistema de producción complejo. Los mecanismos establecidos parten de una privatización del concepto de creación y de la gestión de los productos o servicios, y esto no se adapta a la lógica de muchos de estos trabajos. Joost Smiers ha tratado estas cuestiones desde los diferentes sistemas de producción cultural y ha planteado posibles alternativas que afectan su consumo, ver: Joost Smiers. *Un mundo sin copyright. Artes y medios en la globalización*. Ed. Gedisa, Barcelona 2006.

3 Juan Pastor Bustamante. «Icosistemas», artículo publicado en *if... La revista de la innovación*, num. 53. <http://www.infonomia.com>. Juan Pastor Bustamante es gerente de Iniciativa Joven, impulsada por la Junta de Extremadura que promueve la activación económica de la comunidad autónoma a través de un extenso programa que abasta aspectos de formación y de subvención para impulsar proyectos.

4 Es el eslogan televisivo de una campaña publicitaria de Bancaixa. Un ejemplo más de los múltiples que son utilizados en diferentes campañas, donde fácilmente se recurre al concepto de innovación para su capacidad de seducción.

trol mediatizado por la mecánica partidista que lo impregna. Cataluña va a introducir importantes cambios que afectan el modelo cultural y que persiguen subsanar estos aspectos que comento. Durante bastante tiempo se ha ido gestando el Consell de la Cultura i les Arts con la finalidad de generar una estructura que trabaje de forma independiente, promoviendo políticas culturales y con poder ejecutivo para decidir sus aplicaciones presupuestarias. Es un modelo similar al Arts Council aplicado en Inglaterra desde 1946. Esta organización, con más de 60 años de experiencia, plantea en la actualidad algunas revisiones que deben ser recogidas ante la aplicación de nuevos modelos. Su cuestionamiento por parte de algunos sectores artísticos, pasa por un incremento de burocratización, falta de diálogo con el sector artístico, excesiva proximidad del gobierno (recortada progresivamente), un arrinconamiento de los valores culturales y artísticos en pro de beneficios de políticas de bienestar social;⁵ voces que han conducido a aplicar medidas correctivas y que de hecho ponen de manifiesto la necesidad de plantear una renovación continuada de las estructuras.

Siguiendo con esta línea de dar nombre a las cosas y vincular las experiencias a conceptos, es oportuno introducir el término *campo de acción*. Consideramos que el tipo de prácticas que impulsamos desde IDENSITAT constituyen un campo de acción donde lo híbrido, lo heterogéneo se articula a través del arte como sistema de experimentación y trasgresión, en conexión directa con la cotidianidad y aspectos vivenciales de la realidad local. Con el conjunto de actividades que se generan a través de los proyectos, los debates, las publicaciones y las actividades educativas se persigue poner en conexión el pensamiento y la actividad local con la práctica de proyectos elaborados para un contexto específico. Se trata de elementos que, extraídos de su lugar inicial, pueden contribuir a generar un pensamiento teórico-práctico que se comprenda desde una dimensión extra-local. Ha sido Pierre Bourdieu quien ha elaborado la teoría de campos, estableciendo que toda organización social está estructurada por una serie de espacios que tienen sus propias reglas y leyes de funcionamiento, donde las relaciones de fuerza se establecen entre los diferentes agentes que intervienen y la posición que en él ocupan. «De ahí que se pueda hablar de campo educativo, campo cultural, campo político, campo científico...»⁶ y cada uno de estos campos comparten una articulación similar «Los campos constan de productores, consumidores, distribuidores de un bien e instancias legitimadoras y reguladoras, cuyas características, reglas y conformación varían de acuerdo con su historia y relación

con el campo de poder».⁷ Bourdieu ha analizado el campo de la producción cultural en su lucha por la autonomía y legitimación. Y como esta es inseparable de la lucha que se establece en el sector dominante cuando entiende la cultura como una forma simbólica conectada al poder, al dominio y a la distinción.⁸

Dentro de un interés más experimental que teórico, *campo de acción*, en el caso de IDENSITAT, supone buscar y encontrar posibilidades de conexión entre distintas parcelas de actividad que habitualmente se articulan de forma independiente. Planteando proyectos que actúan de «nodo» entre ellos, se generan situaciones que adquieren una dimensión poliédrica. En el caso específico de esta publicación y como consecuencia del conjunto de actividades de IDENSITAT, se tomó como punto de partida el crecimiento y la expansión urbana. A partir de las realidades específicas de las poblaciones de Calaf y Manresa, con aportaciones de personas conocedoras de la realidad local en conexión directa con personas que insertan una visión foránea. Unas procedentes de disciplinas próximas al análisis del territorio y su transformación socioeconómica, otras del ámbito educativo, otras de la producción audiovisual; cada uno aportando parte de su capital cultural en un contexto mediado por actividades interconectadas. Cada uno de estos campos, según la noción de Bourdieu, encuentra elementos de enlace.

La ciudad y el territorio son actualmente un campo de acción que suscita creciente interés en la búsqueda por expandir y experimentar nuevas formas mediante múltiples prácticas. El arte se incorpora a este proceso desde una mirada propia, generando un espacio de actuación posible. La complejidad que requiere incidir en el ámbito de lo público pone de manifiesto la necesidad de utilizar planteamientos multidisciplinares, que pueden incorporar aspectos de interacción con públicos no iniciados, que pueden señalar, incitando y despertando la actitud crítica, que pueden plantear nuevas significaciones en el espacio utilizando infraestructuras existentes, que pueden abrir procesos de trabajo que sean retomados por otras personas involucradas en la transformación del espacio social, que pueden, en suma, convertirse en elementos activos en la construcción, comprensión y reinterpretación del lugar en el que se actúa.

Este tipo de actividades artísticas se ha englobado a menudo dentro del pack «arte público»; siendo este de nuevo un término gastado e impreciso, ya que acoge indiscriminadamente formatos anacrónicos que conviven con aportaciones capaces de intro-

ducir formas innovadoras en el contexto del arte. Lo remarcable es que se van consolidando programas que permiten este tipo de trabajos y que, por una evidente retroalimentación, coinciden con un creciente interés por generar proyectos que, de otra forma, no encontrarían posibilidad de realización; se trata de un ámbito de actuación que requiere de un continuado cambio y no sólo de formatos sino también de tácticas.⁹

El cambio de formatos y tácticas se viene produciendo desde hace bastantes décadas, siendo en los años noventa cuando adquiere un auge substancial, prolongándose hasta la actualidad. Lo heterogéneo y la búsqueda de nuevos espacios de actuación por parte de los artistas se experimentan con una multitud de proyectos. Paul Ardenne los ha compilado y ha teorizado sobre ellos bajo el nombre «Arte contextual».¹⁰ En su libro da continuidad y actualidad a este concepto introducido por el artista multidisciplinar y teórico polaco, Jan Swidzinski. Fue en 1974 cuando escribió por primera vez sobre arte contextual como nueva estrategia del arte, documentando histórica y teóricamente las relaciones del arte con la sociedad, confirmando la importancia del «contexto» y proponiendo una nueva manera de elaborar la práctica artística en relación con la realidad.¹¹ A través de múltiples prácticas con proyectos se ha trabajado para disminuir la tradicional visión jerarquizante del arte, a través de un «enfoque experimental de la realidad»¹² y proponiendo una conexión directa entre el arte y la vida cotidiana. La relación entre autor, obra y público queda desdibujada y, según la especificidad del proyecto, su relación se redistribuye en función del grado de implicación que se adquiere en cada caso. Esto es lo que plantea Miguel Ángel Hernández-Navarro en referencia a la relación que se establece entre el trabajo artístico y el público cuando se incluye el componente contextual:

«El artista contextual borra la línea que lo separa del público e interactúa con éste, convirtiéndose en un actor social implicado, creando en colectividad y subvirtiendo, por tanto, la concepción de artista individual. A diferencia de dicho artista, el contextual no se sitúa fuera de la realidad para mostrarla a los demás, sino *in media res*, en medio de ella, viviéndola, experimentándola. Por eso, quizá la palabra maestra de esta pasión por la realidad sea «copresencia» (habitar con la realidad), pero también «actuar *pareil et autrement*»,

es decir, con la realidad, dentro de ella, como un ser entre las cosas, pero de una manera distinta a la cotidiana, para enseñar, mostrar y, sobre todo, experimentar *otras formas* de relación con el contexto».¹³

El éxito o logro de este tipo de prácticas pasa por entender el intercambio que se puede establecer entre los implicados, en el que todos pueden dar pero también deben obtener. No siempre queda claro este intercambio. Esto da pie a introducir la noción de *fracaso*. Es interesante el concepto que introduce Pedro de Llano para analizar ciertos proyectos de arte público, midiendo la capacidad que tienen las obras para fracasar. «Una obra que naufraga puede hacernos ver la habilidad de un artista para poner en evidencia los límites –visibles e invisibles– que definen a una sociedad concreta».¹⁴ Una cuestión que en algunos casos puede ser cierta y en otros puede resultar mucho más compleja de dilucidar y encontrar así las causas del posible fracaso. El artista que pretende operar en el espacio público, no siempre tiene el control de la situación, como no lo tiene la organización o cualquiera de los implicados. También sucede que muchos trabajos, si no llevaran la etiqueta *arte*, difícilmente podrían ser realizados. El llevarla les exime de tener que dar excesivas explicaciones, pues actúan bajo el amparo de la institucionalización de la práctica artística. Evaluar el componente de éxito o fracaso pasa por analizar los puntos de partida, los objetivos que se persiguen, el grado de pertinencia en relación con la complejidad del contexto, el grado de mediación que todo ello conlleva y los componentes interactivos que entre todos estos elementos se conjugan. Todo ello introduce la cuestión de oportunidad, pero también de limitación.

Sobre los límites y oportunidades de las prácticas que inciden en el ámbito público y actúan en el territorio

Hay muchas maneras de marcar el territorio, una de ellas es definir sus límites. Otra posible es definir las metodologías de trabajo, y éstas pueden basarse en desdibujar los límites, poniendo en relación cuestiones que faciliten la fluidez y el intercambio entre las cosas. Hay veces que uno no sabe muy bien lo que quiere ser, pero sí tiene muy claro lo que no quiere ser. Todo aquello que no se quiere ser se deja fuera del territorio en el que uno pretende instalarse y desarrollar su experiencia. Ésta puede ser otra manera de edificar, territorializando

9 Para una ampliación de estas cuestiones en las cuales se vincula la práctica artística y el marco institucional, ver el artículo de Ramon Parramon: «Art i espai públic. Camp d'acció o camp de batalla? Producte o servei?». Artículo publicado en el marco del proyecto: 7.1 Distorsiones, documentos, naderías y relatos. Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM. Marzo, 2007. Consultable en el web <http://sietepuntuono.blogspot.com/>

10 Paul Ardenne. *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia 2006

11 Para ampliar referencias de los planteamientos de este artista, ver <http://revista.escaner.cl/node/48>, por Clement Padín. En este artículo plantea algunas reflexiones en torno a la controvertida relación entre arte y sociedad, de la cual destacaría la siguiente cita: «El arte, al reflejar las relaciones sociales que se encuentran en su origen como producto de comunicación, no puede dejar de reproducir esta misma realidad. No sólo social o política, sino total. Es por esto que resulta tan difícil descontextualizar el arte de las otras áreas de la actividad humana. Para estas tendencias «contextuales», en un sentido social y político, son consubstanciales al arte. El arte se revela como forma sublimada de la conciencia social y, como tal, es un instrumento de conocimiento más, la función del cual es auxiliar con su aprobación (o desaprobación) a esta misma sociedad, con la conversión, de acuerdo con las circunstancias, a instrumento de cambio y transformación, o de consolidación y preservación (según su oposición o no)».

12 Paul Ardenne op. cit. p.41

13 Miguel A. Hernández-Navarro. «El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro». *Revista de Occidente* nº 297. Madrid, Febrero 2006

14 Pedro de Llano. «La medida del fracaso». En la revista *Exit Book* nº 7: Arte Público. Madrid, 2007

5 Datos procedentes del estudio realizado por Toni González, *El Consell de les Arts d'Anglaterra*. Generalitat de Catalunya. Departamento de Cultura y Medios de Comunicación, mayo 2007. Consultable a <http://www.aavc.net>.

6 Luz Ortega. «De los Puentes para los Campos. Reflexiones en torno a la Divulgación de la Ciencia». publicado en la revista *Razón y palabra*, Número 32, Abril-mayo 2003 en <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n32/lortega.html>

7 Sánchez Dromundo, R. A. (2007). «La teoría de los campos de Bourdieu, como esquema teórico de análisis del proceso de graduación en posgrado». *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 9 (1), en: <http://redie.uabc.mx/vol9no1/contenido/dromundo.html>

8 Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.

la experiencia, es decir, no tanto marcando el territorio, sino construyendo experiencias que generan nuevos territorios posibles. No territorios para descubrir, sino experiencias o experimentos diversos que facilitan o buscan una manera diferente de percibir, habitar, participar o interactuar en el territorio.

Un territorio tiene mucho de espacio físico, con unas características concretas y propias, pero es también un conjunto de relaciones sociales que surgen a partir de la interacción y la red de relaciones entre los diferentes individuos que habitan. Individuos, que según Alain Touraine, cada vez más son menos seres sociales, para pasar a ocupar un lugar en una sociedad que determina sus acciones y comportamientos, dictados por las normas sociales:

«Pasa una cosa esencial: ¡el capitalismo por excelencia! Es decir, la economía al frente y después todo lo que es social, todas las instituciones, todo se deshace. Y cuando la gente dice que la economía se deshace, que la familia se deshace, en cierta manera es verdad [...] ya no nos encontramos de ninguna de las maneras en una oposición de clase contra clase o de actor contra actor. Por una parte hay el yo unipersonal –los mercados, las guerras, las oleadas de violencia, las tecnologías– y de otro, ¿qué hay? El individuo.»¹⁵

Un individuo ya emancipado, condicionado por normas globalizadas, con cierto grado de libertad en sus decisiones, y una comunidad que ya no determina ni define su identidad sino que estas «comunidades se convierten en artefactos efímeros del continuado juego de la individualidad», según apunta Zygmunt Bauman. Él remarca la existencia de una relación recíproca, «una sociedad que da forma a la individualidad de sus miembros, y los individuos que dan forma a la sociedad con los actos propios de sus vidas, poniendo en práctica estrategias posibles y viables dentro del tejido social de sus interdependencias».¹⁶ Es pertinente hacer referencia a las puntualizaciones de estos pensadores contemporáneos con el fin de introducir el concepto de comunidad que en diferentes ediciones de IDENSITAT se ha planteado como posible territorio en el cual desarrollar experiencias artísticas, y a lo que a menudo algunos artistas apeplan con el fin de justificar prácticas o intentos para interactuar en una parcela de realidad.

¿Pero, qué es comunidad? Para Daniel Innerarity, el concepto de comunidad «es una imagen útil para poner en evidencia las contradicciones entre el sistema económico y el desarrollo social; una idea para reivindicar los derechos de un grupo repri-

mido, de colectividades minoritarias; una fórmula para exigir el control del poder económico y realizar una mayor igualdad social».¹⁷ Desde esta perspectiva la comunidad será aquel conjunto de individuos que sufren una situación de agravio hacia el grueso más amplio de la sociedad. Eso justifica que se movilicen y agrupen fuerzas para luchar contra esta situación. Éste es el sentido y la vigorosidad vivida por el movimiento asociativo hace tan solo unos pocos años en unos momentos de grandes carencias infraestructurales y de mínima calidad de vida.¹⁸ En la actualidad esta fuerza colectiva surge por cuestiones derivadas de la globalización del capital, que en consecuencia adquiere matices propios moldeados por la circunstancia local. Toda comunidad, por pequeña que sea construye o reproduce estructuras de poder y al mismo tiempo debe ponerse en relación, negociando, atacando o pactando con otras formas de poder probablemente más estructuradas.

Si ampliamos el abanico y consideramos otras formas de generar comunidades o microcomunidades, podemos plantear que las personas se agrupan no tanto por una cuestión de identificación identitaria –que en algunos casos sí– como para compartir problemáticas, situaciones temporales, reivindicaciones concretas, compartir aficiones, para ocupar el tiempo libre, por vocación de transformación de la realidad, para no sentirse solas, porque habitan en un mismo bloque de pisos, para ocupar una vivienda, porque viven en un barrio, para divertirse, para desarrollar actividades culturales, para pertenecer a una cofradía, por ser miembro de una asociación, por tener unas orientaciones sexuales específicas, por pertenecer a un segmento de edad concreto, por afinidades políticas, para hacer negocios, etc. Un individuo puede pertenecer al mismo tiempo a varios colectivos y ser miembro de diferentes comunidades, unas voluntariamente, otras porque son categorías que predefinen su pertenencia. Por lo tanto, la construcción categórica de comunidad o el hecho de formar parte de una comunidad no pueden quedar definidos por unos límites concretos, son circunstancias permeables, cambiantes e interconectadas. IDENSITAT encontraría en la disolución de estos límites la posibilidad y el deseo de generar proyectos culturales, ya sea mediante la representación, la participación o la mirada interrogante.

En este sentido sería desacertado activar, por ejemplo, un proyecto dirigido a una comunidad de inmigrantes, y tratarlo de una manera aislada pasando por alto que todo está estrechamente interrelacionado a muchas otras circunstancias tanto de temporalidad como de vinculación con el lugar, entendido éste como la multiplicidad de relaciones y

posiciones que el sujeto establece hacia el entorno. A raíz de eso se da el caso de que, a través de la convocatoria de proyectos que impulsa IDENSITAT, muchas de las propuestas focalizan su interés hacia comunidades pretendidamente definidas, por ejemplo la comunidad china, la comunidad magrebí, un colectivo de mujeres, etc. En muchos casos se expresa una voluntad de generar una cartografía próxima a la etnografía, otros de dar voz a quienes no tiene acceso a estructuras comunicativas que les legitimen, o también por una atracción hacia aquello que se desconoce y por lo tanto no se acaba de comprender. Todas ellas pueden ser formas posibles para iniciar un proyecto desde la vertiente artística, pero que por su complejidad y la delicadeza del tema, requieren de metodologías con las que muchas veces el artista no está suficientemente familiarizado. Plantear la posibilidad de colaborar con otros especialistas puede ser una opción para afrontar retos de este tipo de una manera más oportuna. Aunque eso no garantiza el interés del resultado, sí que plantea o posibilita fórmulas de trabajo necesarias en el campo del arte: el de emprender trabajos interdisciplinarios, colaborativos, con resultados que pueden tener sentido específico en los diferentes ámbitos, pero que al mismo tiempo incorporan elementos nuevos enriquecidos por esta relación. Éste es otro de los límites –y al mismo tiempo oportunidad– por los que hemos intentado desplazarnos desde IDENSITAT. Pensamos que desde las prácticas culturales, las prácticas creativas y concretamente las prácticas artísticas se pueden aportar visiones, formulaciones o reflexiones muy fructíferas cuando eso se produce en este sentido de colaboración real, es decir dar y recibir, proponer y participar, negociar las metodologías y las formalizaciones. Cuando la mirada es unidireccional, avalada desde una posición dominante (y en el caso de la producción artística eso se produce a menudo), tan sólo se reafirma el cuestionamiento de la propia metodología. Es como buscar un motivo que inspire o justifique una pieza o una actividad. Cuando esta temática se basa en la labor de otras personas o en cuestiones especialmente complejas porque inciden en la esfera de lo social, puede resultar especialmente inoportuno desarrollar o incentivar acciones unidireccionales; es imprescindible que se actúe con una voluntad de intercambio. Una parte importante del trabajo que se propone desarrollar será detallar cómo se producen estas relaciones. En caso contrario se puede caer fácilmente en una especie de proceso de trabajo pseudosociológico, moralizante o decorativo. Podría ser el equivalente a esta especie de valor añadido que muchas empresas incorporan en sus estrategias comunicativas bajo el concepto de responsabilidad social corporativa; una especie de peaje o saneamiento de imagen que justifica el

hecho de enriquecerse, a veces a costa de cuestiones éticamente no tan justificables.

Cuestionamientos y revisiones a través de la propia trayectoria de IDENSITAT

Desde hace unos años han aparecido en escena nuevos formatos mediáticos que son utilizados en prácticas artísticas, siguiendo el interés en investigar en nuevos territorios del ámbito de lo público. Todo eso no tiene sentido si no se abordan cuestiones como ¿cuál es el papel que adquiere el arte en un contexto social complejo?, ¿cómo éste se inserta en prácticas colaboracionistas y participativas?, o ¿cuál es el sentido que adquieren estas prácticas en aspectos de interés colectivo?

Estas cuestiones han sido tratadas desde las diferentes ediciones de IDENSITAT. Ya en 1998, en la preparación de la primera edición de 1999-2000 se trabajó para definir metodologías de trabajo que pudieran dar resultados de carácter efímero en relación con el espacio y que, a su vez, incorporaran nociones contextuales en los trabajos producidos. En la edición del 2001-2002 se promovió el desarrollo de proyectos en Calaf, investigando la posibilidad de llevar en la práctica aspectos que relacionen el arte con estrategias participativas. Estas cuestiones fueron ampliadas, en el marco del mismo programa, a través de un conjunto de debates realizados en Barcelona –Centro de Cultura Contemporánea– en octubre del 2002. Con el título **Participación cultural / Representación urbana**, se pretendió abordar estrategias de representación urbana basadas en posicionamientos y acciones culturales promovidas desde el ámbito del arte y la intervención en el espacio público.

Desde una perspectiva invertida, a través del concepto de Participación Urbana / Representación Cultural se debatió sobre el trabajo desarrollado por sectores sociales concretos, que impulsan alternativas basadas en la participación colectiva y que generan estrategias de representación cultural vinculadas a la realidad social local. El contexto de estos debates se centró en el barrio del Raval de Barcelona, el barrio de la Mina de Sant Adrià del Besòs, el núcleo antiguo de Jerez de la Frontera y el barrio Zona Sur de la misma población.¹⁹

El objetivo inicial de estos debates era aportar visiones ampliadas a través de maneras de hacer y actuar desde el arte en relación con el espacio público, ya sea en relación con comunidades específicas –en este caso muy centradas en las asociaciones de vecinos–, en relación con procesos temporales amplios, en la búsqueda de nuevas alternativas de ocupación del espacio, en actitudes

15 Entrevista de Jean Bairon y Chistine Renouprez de la revista *Intermag* a Alain Touraine, abril 2005. <http://www.rta.be/intermag/magazine/200506b/200506b0.htm>

16 Zygmunt Bauman. *La modernidad líquida*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 36

17 Daniel Innerarity. *El nuevo espacio público*, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p.103

18 La actividad asociativa vinculada al barrio y a su vinculación a otros movimientos asociativos activistas, se introducen en esta publicación con el texto de Antonio Torrico «La vida asociativa en los barrios: debilidad crónica y necesidad democrática».

19 VV.AA. *Idensitat*. CLF_BCN01_02. *Proyectos de intervención crítica e interacción social en el espacio público*. Instituto de la Juventud. Madrid, 2003

críticas al sistema o en el impulso de estrategias basadas en la colaboración.

Los proyectos de desarrollo urbano, la proliferación del turismo cultural, la mejora de las condiciones sociales, son temas que desde el arte y la cultura abarcan una serie de prácticas que promueven posicionamientos compartidos, situaciones y responsabilidades renovadas frente a futuros posibles y alternativas con capacidad de actuar.

En la edición de IDENSITAT 2001-02 se incorporó la idea de desarrollar un taller dirigido a algún ámbito de la población con el fin de que las propuestas planteadas por los artistas pudieran articular de alguna manera una devolución a la comunidad con la que se trabaja. El trabajo de Montserrat Cortadellas se ajustó muy claramente a esta idea, desarrollando un proyecto en colaboración con educadores y alumnos de la escuela y el instituto de Calaf, a través de un trabajo que en sí constituía un taller prolongado en el tiempo e incorporaba las imágenes y los textos generados como parte del trabajo artístico. A raíz de este trabajo se consiguió incorporar la colaboración del Instituto Alexandre de Riquer de una manera continuada en las sucesivas ediciones de IDENSITAT. Se ha generado una dinámica en la que actualmente es el mismo instituto el que nos propone temáticas con el fin de tratar conjuntamente y provocar interacciones entre artistas, educadores y alumnos. Temáticas que al mismo tiempo tienen una estrecha y pertinente relación con el lugar.

En la edición IDENSITAT 05 hemos querido incorporar el concepto de acción educativa, que supone que desde la organización se hace un seguimiento y un trabajo para facilitar la conexión con personas o colectivos que desde Calaf o Manresa quieran participar en el proceso de trabajo. Constituye una manera de retornar al ámbito de lo público aspectos vinculados a la experimentación artística. Constituye una forma de remarcar una voluntad de servicio público en el entorno o en el conjunto de las actividades que se desarrollan. Se pretende que IDENSITAT se convierta en una labor centrada en el proceso y una experimentación en el territorio a través de proyectos que se desarrollan en torno a la creación. Todo eso tiene un punto de complejidad en el sentido de que surge la siguiente cuestión: ¿cómo se resuelve en positivo el hecho de que en un momento dado una serie de artistas aterrizan en cualquiera de los sitios que se plantean como contexto de trabajo? De hecho, los mecanismos y la metodología propuesta por IDENSITAT hasta la edición del 2005 intentaban mitigar el efecto del artista turista; es decir el artista que como máximo se llevará una visión muy superficial del lugar, cosa que inevitablemente se traducirá en

el trabajo resultante. Se incentivaba el trabajo en proceso, reforzando aspectos de la acción educativa, provocando encuentros y debates con agentes activos del contexto, reforzando la mediación, activando elementos de comunicación que faciliten la interacción con la población, así como otros intentos que siempre han perseguido evitar que el trabajo resultante sea el producto de una mirada turística, o la de un visitante. Se puede coger como punto de reflexión una cita de Dean MacCannell:

«El acto de realizar una visita turística es una especie de participación en las apariencias sociales, que ayuda a una persona a construir totalidad a partir de sus experiencias dispares. Así su vida y su sociedad pueden parecerle una serie ordenada de representaciones formales, como fotografías en un álbum familiar».²⁰

La duda, desde una perspectiva autocrítica, se plantea en el momento de intentar enumerar todos aquellos casos que han ido más allá de esta aproximación que extrae el turista. Aunque éste no es el momento ni el lugar de analizarlo detenidamente, sí que esta reflexión ha servido para que en la edición de IDENSITAT 07, que se desarrolla actualmente, se establezcan dos líneas de trabajo fundamentadas en metodologías diferenciadas: por una parte aquellos proyectos basados en un proceso de trabajo, que requieren de una temporización más larga y de una relación con el lugar más próxima e intensa; de otro lado proyectos más puntuales que no hace falta que entren en una lógica de este tipo y que pretendidamente se pueden mover más en esta mirada «turística». Entre estos dos polos hay diferentes matices, pero cada uno de ellos puede aportar elementos enriquecedores para el lugar. Encontraríamos en el primer caso el proyecto «S.I.T. Manresa», por el despliegue metodológico establecido, las relaciones generadas en el contexto y como exponente más concreto y palpable que impulsa un trabajo en esta dirección. El resto de trabajos desarrollados en la edición del 2005, estarían en diferentes grados de aproximación o distanciamiento de estos dos polos definidos.

Por ejemplo, en el caso del proyecto «Ground Specific» del colectivo de arquitectos 2A+P, se ha aplicado una metodología de proceso participativo diseñando un espacio y concretándolo a través de las actividades que el colectivo de gente mayor de Calaf realiza o le gustaría hacer, con el fin de remodelar y recuperar un espacio privado, concretamente un jardín que finalmente ha pasado a ser de uso público y que está dirigido muy específicamente a este colectivo. Aunque este tipo de metodologías son a menudo reivindicadas o ensayadas en las grandes ciudades, constituyen una inno-

vación en el caso concreto de Calaf o poblaciones más pequeñas en las que la administración local desarrolla procesos de transformación urbana de manera más unidireccional o poco dialogada. Puede ser que no se ha desarrollado una estrategia participativa al uso de las teorías de los planes comunitarios u otras formas metodológicamente ensayadas, pero sí que ha se ha hecho posible la construcción real de un espacio, en la cual se ha involucrado muy explícitamente a un colectivo y se ha facilitado a la administración local una manera diferente de afrontar las cosas.

En este sentido y con la suma del conjunto de proyectos, se ha permitido ensayar pequeños cambios que inevitablemente revertirán en una utilización pública más amplia de todo lo que se genera. Conscientes pero, a estas alturas, de que no todos los proyectos tienen que adoptar una metodología procesual de implicación a largo plazo, se ha introducido la nueva edición de IDENSITAT 07 la acción puntual que puede aportar la mirada del artista, ya sea la de un creador o la de un colectivo visitante, entendiendo que de esta mirada foránea también se extraen elementos de conocimiento enriquecedores para la producción del saber local. Podríamos coincidir en lo que se apunta en el texto «La cuestión local» publicado en la agenda informativa del MACBA: «Aquello local, es pues, una forma específica de estar abierto al otro y de ser transformado por él». También en este sentido Octavi Rofes, en el artículo que se presenta en esta publicación, y en referencia al arte público apunta: «Son necesarios paracaidistas y se necesitan audiencias inapropiadas para hacer prosperar el conocimiento, sólo las fuentes externas garantizan la fertilidad del conocimiento local».

Somos conscientes también de que estamos trabajando en el ámbito del espacio público y éste es un espacio de choque, de conflictos, también de negociaciones y de consensos. Es desde esta tensión constante que IDENSITAT aporta experiencias en territorios muy específicos, en los que ocurren procesos de continua transformación, en los que hay una articulación propia sobre estos procesos de transformación y en los que la mirada ajena puede fusionarse con este conocimiento local y puede colisionar o coincidir, pero seguramente introduce elementos nuevos. Este experimento iniciado en 1999 en Calaf, se expande en estos momentos a Manresa, Mataró y el Priorat a través de la producción de proyectos, pero abre muchas más relaciones a partir de las conexiones que progresivamente se van estableciendo con múltiples proyectos vinculados a otras ciudades. Eso tiene que permitir generar un trabajo en red que incorporará nuevos elementos en los diferentes aspectos de la cuestión

de lo local. Esta tensión también existe en las competiciones deportivas y se traduce en un marcador que ejemplifica la relación competitiva entre lo local y el visitante. **Local/Visitante** es el lema que se ha escogido para los trabajos y las actividades producidas a lo largo del 2007 y que de alguna forma ya se introduce en esta publicación, entendiendo que constituye una primera parte de algo que tiene un marcado interés por lo local.

Me gustaría terminar con una serie de preguntas, que bien podrían haber servido de preámbulo. De hecho estas preguntas se formulaban con este mismo sentido abierto, para introducir la jornada de debate con la que concluyó la edición de IDENSITAT 05 y que dio como fruto alguno de los textos que aquí se publican. Algunas de estas preguntas se han contestado en este texto, otras preferimos mantenerlas, como un estado permanente de cuestionamiento, hecho que nos impulsa a seguir experimentando a través de la práctica.

¿Cuáles son los elementos que determinan los factores de continuidad, consolidación o desaparición de un programa de intervención en el espacio público? ¿Es posible generar elementos que faciliten la implicación y la conexión con el contexto? ¿Qué hay que tener en cuenta a la hora de construir estructuras de producción híbridas en el campo del arte? ¿Cómo abrir vías de trabajo colaborativo y transversal? ¿Tiene sentido hacerlo? ¿Qué sucede con el concepto de la autoría en las prácticas de creación compartida? ¿Puede el arte participar en los fenómenos de crecimiento y transformación urbanos? ¿Y el ciudadano? ¿Qué puede aportar éste que no haya sido contemplado por los arquitectos, los urbanistas o los políticos? ¿Tiene sentido plantear la disolución definitiva del arte en el trabajo social? ¿Disminuye la capacidad crítica de los proyectos cuando se impulsan desde ámbitos institucionales? ¿Se debe continuar hablando de arte público o definitivamente hay que reformularlo y alejarse de este concepto poco concreto y en ciertos momentos decadente? ¿Debemos contribuir a generar espacios autónomos de creación externos a la institución artística? ¿Qué visibilidad adquieren las prácticas en este caso? ¿Cómo se puede hacer visible el proceso artístico? Y, ¿por qué hay que hacerlo visible? ¿Qué interés posee lo local? ¿Qué significa el arte para la comunidad? ¿Qué comunidad? ¿Qué mecanismos de continuidad e independencia pueden alcanzar los proyectos? ¿Es necesario vincular los proyectos de creación a un espacio físico? ¿Es posible plantear, desde el arte, herramientas y conceptos que activen la participación y la producción culturales?

¿QUÉ TIENE DE PÚBLICO EL ARTE PÚBLICO?



Cuando nos preguntan sobre qué queremos decir cuando hablamos de arte público, hay un acuerdo general para considerar el emplazamiento de la obra de arte en el espacio público como una condición necesaria pero no suficiente. Cicerón ya observa como en Siracusa —la más bella de las ciudades griegas— la ciudadela, los puertos, «calles anchas, pórticos, templos, murallas no podían hacer nada más para que ella fuera una república mientras gobernase en ella Dionisio; ya que nada de todo eso pertenecía al pueblo y el pueblo como tal era sólo de un único individuo».¹ De la misma manera, en Atenas, ni «el teatro, los gimnasios, los pórticos, o los notables propleos, o la ciudadela o las obras de arte maravillosas de Fidias [...]»,²

bajo el gobierno de los treinta barones después de la guerra del Peloponeso, constituían el Estado, porque no existía «la cosa del pueblo» (*quidem populi res non erat*).³ Por lo tanto, la expresión *res publica* hace referencia a instituciones de gobierno y también a bienes tangibles, calles, edificios o obras de arte. Debido a este amplio alcance terminológico, la *res publica* es, pues, una combinación de conceptos, instituciones y cosas, unos y otros entendidos como agentes activos que están en el mismo origen de la actividad social.

En el razonamiento de Cicerón, las cosas públicas no constituyen la «cosa pública» cuando son del tirano, y aquí la propiedad se entiende como un vínculo tanto entre humanos y cosas como entre los mismos humanos: el pueblo no es propietario de las cosas porque él mismo pertenece al tirano. Así, en Roma, a causa de la manera arbitraria de actuar del segundo equipo de decenviros: «No hay nada del pueblo, sino que el pueblo pleiteó (*egit*) su derecho a recuperar lo que era suyo.»⁴ El derecho sobre las cosas en el espacio público, y el derecho sobre la «cosa pública», son pues, objeto de un mismo litigio. Más que

considerar este ensamblaje de regímenes de gobierno y monumentos públicos como el fruto de una carencia terminológica latina que impide pensar correctamente y distinguir con claridad las características específicas de las relaciones entre humanos por un lado, y las características que caracterizan las relaciones entre humanos y no-humanos, por el otro, la *res publica*

latina nos puede ayudar a comprender la naturaleza pública del arte público desde una perspectiva, como la propuesta por Bruno Latour⁵ o por Alfred Gell⁶, que permita considerar los objetos no como simples intermediarios «que pueden “exresar” relaciones de poder, “simbolizar” jerarquías sociales, “reforzar” desigualda-



des sociales, “transportar” poder social, “objetivar” desigualdades, y “reificar” las relaciones de “género”,⁷ sino como mediadores activos en la constitución de asociaciones entre humanos. Es en este sentido que parece útil considerar la propuesta de Oleg Kharkhordin⁸ de estudiar hasta qué punto las repúblicas contemporáneas enfatizan o, al contrario, obvian la relación que establece Cicerón entre, de un lado, las leyes e instituciones que protegen la República de los abusos de un poder arbitrario y, del otro, los bienes físicos tangibles y perdurables compartidos por el conjunto de los ciudadanos y que producen un efecto común de complacencia.

Los mecanismos de gestión que, en las democracias representativas, garantizan —ya sea por medio de programas de promoción, de soporte a la creación, a la producción y a la conservación, o de recursos educativos— que la propiedad del arte público no caiga en manos de ninguna nueva forma de tiranía, se financian con cargo a los presupuestos públicos y son regulados por medio de concursos, becas y encargos bajo la supervisión de comisiones de expertos. Para

1 Cuestionando el arte público: proyectos, procesos y programas. Jornadas de debate y espacio de documentación en el Centro de Arte Santa Mònica. Barcelona, 27 y 28 de abril de 2006.
1- Bartolomeo Pietromarchi, Octavi Rofes, Jorge Díez y Tania Ragasol. 2- Javier Rodrigo. 3- Alejandro Araya y Quim Moya. 4- Vista general, en la mesa Ramon Parra, Ramon Ruaix, Oriol Vilanova e Ingrid Sala.

1 Marcos Tulio Cicerón, *L'art de governar [De re publica]* (Cabrils: Prohom edicions, 2006), 413.

2 Cicerón, op. cit. p. 415.

3/4 Cicerón, op. cit. p. 414.

5 Bruno Latour, *Reassembling the Social* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

6 Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998).

7 Latour, op. cit. p. 72.

8 Oleg Kharkhordin, «Things as Res publica; Making Things Public» a Bruno Latour y Peter Weibel (eds.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (Karlsruhe y Cambridge Mas.: ZKM y The MIT Press: 2005), pp. 280-289.



1 Mazinger Z, escultura pública en la entrada de la urbanización Mas de Plata del municipio Cabra del Camp de la provincia de Tarragona. Fotografías de Montserrat Cortadellas.

defender la bondad de la financiación pública de proyectos artísticos se suele presentar un conjunto diverso de argumentos que provienen de diferentes corrientes de la filosofía política. Así, cuando se dice que el arte ayuda a definir la pertenencia de los individuos a una comunidad, se está adoptando un punto de vista comunitario donde el individuo «se sitúa» o «se integra» construyendo su identidad desde el reconocimiento de los demás.⁹ En cambio, si decimos que el arte contribuye a formar ciudadanos mejor educados, estamos en consonancia con el liberalismo moderno de John Rawls,¹⁰ para quien, si bien el Estado tiene que mantenerse neutral respecto a las diferentes concepciones sobre qué constituye la «buena vida» y por tanto, no ha de promover el desarrollo de individuos de un estilo determinado, se ve obligado, en cambio, para poder garantizar la equidad intergeneracional, a preservar el legado cultural que ha de ser transmitido a la siguiente generación. Finalmente, cuando se afirma que el arte contribuye al crecimiento económico y a la mejora de la calidad de vida se está maximizando la generación de riqueza a la manera del utilitarismo tradicional, en tal caso las ayudas públicas se justifican ya sea para corregir la ineficacia de los mercados o para promover aquellas preferencias de los individuos que se consideren de un nivel superior, más elevadas, aunque, con frecuencia, se ven relegadas a favor de preferencias más básicas y elementales.¹¹

Michael Rushton¹² ha analizado qué respuesta se puede dar, desde el pensamiento comunitario, el liberalismo y el economicismo, a los frecuentes debates sobre el soporte público a obras de arte controvertidas. Rushton parte de la polémica enmienda del año 1990 a la ley americana que regula el National Endowment for the Arts. Con esta enmienda se obliga a los expertos que tienen que valorar la concesión de ayudas públicas a proyectos artísticos a considerar si estos se adecúan a los estándares de decencia y respeto por las diferentes creencias y valores del público americano. A diferencia de los defensores de la libertad de expresión que consideran la excelencia artística como único criterio válido de evaluación, Rushton, argumenta que dadas las características de la definición de arte, la valoración de la excelencia artística puede hacerse desde la más completa displicencia en relación a los intereses públicos. Esto es así porque los criterios de las comisiones de expertos formadas por miembros del «mundo del arte» (artistas, teóricos y críticos del arte, comisa-

rios de exposiciones, directores de museos, etc.) se orientan a juzgar el valor artístico de los proyectos sin tomar en consideración su contenido. Desde este punto de vista la obra de arte tendría dos naturalezas: aquella que le otorga valor artístico y aquella que la convierte en apropiada para el arte público. Puesto que todas dos obedecen a criterios diferentes, es necesario hacer una evaluación con doble rasero, ya sea por medio de normativas que garanticen la atención a aspectos de interés público que no son relevantes para el «mundo del arte», ya sea por medio de comités donde, junto con los expertos en arte, también haya representantes de las comunidades implicadas.¹³

De la misma manera que la suposición de la doble naturaleza del arte público permite pensar en excelentes obras de arte incompatibles con el interés general, también podemos encontrar obras que aunque reúnan las condiciones que las hacen adecuadas para ser públicas, no merecen la atribución de un valor artístico. Así, por ejemplo, la reproducción monumental, en la urbanización Mas del Plata del municipio de Cabra del Camp (en la comarca del Alt Camp), de Mazinger Z, el robot protagonista del manga creado a principios de los años setenta por Go Nagai y que fue muy popular gracias al anime producido para la televisión por Toei Animation, difícilmente puede considerarse una obra artística. A pesar de esto, el Mazinger de Mas del Plata no sólo contribuye a singularizar un paisaje anodino de viviendas unifamiliares en parcelas separadas por muros de jardín, caminos sin asfaltar, pinos y líneas de alta tensión, sino que incorpora a este paisaje el indicio de una época, la del crecimiento masivo de las concentraciones de segundas residencias como espacios de ocio en verano y fines de semana (la primera emisión de la serie en Televisión Española ocupaba un lugar privilegiado en la parrilla de los sábados) que se situaban a mitad de camino entre la dispersión de las masías rurales y las aglomeraciones urbanas. El robot antropomórfico creado por Go Nagai era en realidad dirigido por un piloto que accedía, desde una pequeña aeronave, a una cavidad situada, significativamente, donde correspondería que esta variante japonesa del Golem judío tuviera el cerebro. La carcasa del robot no era, por tanto, más que una extensión tecnológica del cuerpo de Koji Kabuto, el coprotagonista preadolescente y alma de Mazinger, una extensión análoga a la que, para las familias del Mas del Plata, podían representar las «carcasas» del automóvil, de la arquitect-

9 Ver Robert Bellah et al., *Habits of the Heart* (Berkeley: University of California Press, 1985) y Michael Sandel, *Liberalism and the Limits of Justice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).
 10 John Rawls, *A Theory of Justice* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1971).
 11 Un ejemplo de la aplicación de criterios economicistas en defensa del arte público lo encontramos en J.D. Snowball, «Art for the Masses? Justification for the Public Support of the Arts in Developing Countries – Two Arts Festivals in South Africa» a *Journal of Cultural Economics*, n.29 (2005), pp. 107-125.
 12 Michael Rushton, «Public Funding of Controversial Art», *Journal of Cultural Economics*, 24 (2000), pp. 267-282.
 13 Ronald Lee Fleming y Melissa Tappor Goldman, «Public art for the public» a *The Public Interest*, n.22 (2005), pp. 56-76.

tura de la segunda residencia, del jardín, la piscina y la barbacoa, o el conjunto mismo de la urbanización que, por la presencia del monumento, transportaba al escenario mítico de la lucha contra las fuerzas del mal para conseguir un mundo mejor. El Mazinger es, por lo tanto, un elemento común en el paisaje, en el imaginario y en los horizontes morales de las familias de la urbanización, un mediador que transforma el entorno: lo moderniza, lo internacionaliza, lo infantiliza, lo vuelve ficción, lo dota de una épica de baja intensidad, construye, en definitiva, a su alrededor la cultura «ociocéntrica» de la segunda residencia. Todo esto parece bastar para justificar su carácter público, aunque sea en el grado más bajo, como catalizador de microasociaciones efímeras entre un conjunto reducido de familias que han pasado a compartir algo más que un espacio, la distancia con las grandes obras públicas que definen la pertenencia a una nación no supone más que un cambio de escala. De todas formas, difícilmente encontraremos el camino para convertir el Mazinger también en una obra de arte.

Ni la originalidad y la coherencia en la trayectoria del autor, ni la corrección en la forma, ni la pureza del lenguaje, es decir ninguno de los criterios modernos de atribución de valor artístico son aplicables al Mazinger de Mas del Plata: se trata de una muestra sin paliativos del mal gusto, del kitsch de la cultura de masas. Tampoco desde las teorías institucionales del arte, aquellas que no atribuyen el valor artístico a través del escrutinio de una característica intrínseca de la obra sino por la relación que esta mantiene con el «mundo del arte» y la tradición artística, es fácil establecer ninguna pertenencia: parece poco plausible suponer que un comité de teóricos y críticos de arte decidiera institucionalizar el carácter artístico de este monumento. Si bien Puppy, la gran escultura floral en forma de perro concebida el año 1992 por Jeff Koons, a pesar de su parecido a simple vista con nuestro Mazinger, admite la filiación con el arte topiario, con la *fête galante* del Rococó, con el Dadá y el Pop Art, y, de la misma manera, se puede defender su paternidad en relación a la obra posterior de Damien Hirsh o de Mona Hatoum, desde el Mazinger no conectaremos con la tradición acumulativa y progresiva, con el Geist del gran relato de la historia del arte occidental.¹⁴ La ausencia de un autor identificable, y de alguna intencionalidad artística reconocible en la iniciativa tomada, ya sea por los promotores inmobiliarios o por un

grupo de vecinos, en la erección del monumento es un obstáculo difícil de salvar en el proceso de atribución del valor artístico. Un artefacto como el monumento a Mazinger Z sólo puede caber dentro de un concepto que sobrepase las limitaciones institucionales del arte. El antropólogo Alfred Gell propuso agrupar bajo la denominación *technology of enchantment* a todos los componentes de un «vasto y no reconocido sistema técnico, esencial para la reproducción de las sociedades humanas» que contribuye a garantizar la aquiescencia en la red de intencionalidades que, a pesar de los propósitos particulares de cada individuo, se entrelazan para formar los grupos humanos.¹⁵ Eso que llaman «arte» sería sólo una sección reducida de esta tecnología del encantamiento, y no necesariamente la más eficaz.

Por lo tanto, si en el caso de las polémicas sobre los estándares de decencia y respeto, el carácter público actuaba como un freno que limitaba el universo de lo posible –quizá no en lo estilístico pero sí en lo temático– en la obra de arte, en el caso del Mazinger de Mas del Plata vemos como, al contrario, el cumplimiento de la funcionalidad pública sobrepasa las limitaciones que las voces autorizadas del «mundo del arte» imponen. ¿Es, por tanto, únicamente desde una postura filisteo y proclive a rebajar los criterios de excelencia artística, y, a la vez, desde la desconfianza y el control sobre los estándares de moralidad de la comunidad artística, que podemos considerar el interés público del arte? De ser así habríamos pasado de unas obras de arte que, para Cicerón, no eran públicas porque eran propiedad de Dionisio, de los treinta barones o de los decenviros, a otras donde la figura del tirano estaría encarnada por el mismísimo Fidias.

Pensar en la incapacidad, o en la falta de voluntad, del «mundo del arte» para juzgar la adecuación de la obra a los intereses, los valores y las creencias de la comunidad implicada es probablemente el resultado de una lectura excesiva del discurso moderno en defensa de la autonomía del arte. Es cierto que la pérdida de funcionalidad de los monumentos promovida, durante la Revolución Francesa, por Alexandre Lenoir y su Musée des Monuments Français para protegerlos del vandalismo iconoclasta transformándolos en meras obras de arte inofensivas, más allá de su posible utilización como instrumentos de dominio durante el Antiguo Régimen, se ha convertido en el paradigma de la mirada moderna y educada sobre el arte público.¹⁶ Tam-

bién es cierto que la actitud que nos lleva a ver «la escultura en lugar del rey» se ha mostrado con frecuencia limitada e incluso inoportuna. Esto es evidente cuando, por ejemplo, la defensa del Contemporary Arts Center de Cincinnati, en el juicio por obscenidad por la exposición «Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment» del 1988, describió fotografías de torturas sexuales destacando únicamente aspectos como «las poderosas y opuestas diagonales de la composición», «la imagen extremadamente centrada» o el carácter «casi clásico» del conjunto.¹⁷ El solipismo de la comunidad artística no alcanza este extremo y, sin abandonar el ámbito de las teorías institucionales, es decir admitiendo la capacidad del «mundo del arte» para valorar el carácter público del arte público, podemos encontrar criterios sobre el valor artístico basados en la capacidad por integrar en la obra las especificidades físicas, sociales o culturales de su localización.¹⁸

Una imagen recurrente que el «mundo del arte» utiliza para hacer visibles las peculiaridades del arte público es el contraejemplo del paracaídas para representar aquellas manifestaciones artísticas que, sin merecer el calificativo de públicas ocupan de manera indebida el espacio público.¹⁹ La eficacia de la figura del paracaídas se demuestra por el hecho de aparecer en un buen número de comentarios evaluadores sin tener que ir acompañada de ningún tipo de explicación. Ante afirmaciones como «esta obra parece que haya caído con paracaídas» o «esta artista es una paracaidista» se pone de manifiesto la incompetencia para integrar en la obra las especificidades locales o, peor aún, una falta de sensibilidad por conocer el «contexto» en el cual se está trabajando. Ahora bien, la eficacia de la imagen por incorporar y transmitir de una sola vez un mensaje complejo no quita que el recurso a la analogía nos lleve a reseguir las posibilidades abiertas por el tropo, a pensar otras implicaciones sugeridas por la misma figura retórica.

Entiendo que la obra caída «con paracaídas» llega ya formada y acabada sin, por tanto, haberse alimentado de los nutrientes propios de la tierra que la tiene que acoger. ¿De dónde viene? Cae evidentemente del cielo, tiene un origen genérico que se contrapone a un destino de acentuada especificidad. Es de suponer que no habla la lengua local, ni conoce la historia, las tradiciones y las costumbres del territorio de acogida. Pero: ¿qué lengua habla? ¿La del estudio? ¿La de la galería? ¿Quizás la lengua del arte? ¿Son, estas, lenguas universales?

La imagen del paracaídas es persuasiva cuando se trata de hacernos ver y asumir que una obra determinada «no forma parte del contexto», y lo hace negándonos la posibilidad de imaginar un «contexto» de origen con el que la transferencia sea posible. El cielo de donde cae el paracaídas es demasiado «puro», demasiado «abstracto», demasiado alejado de la «vida real», demasiado «global» como para llegar a ser tomado en consideración. Creo que en este efecto colateral de la imagen del paracaídas se puede ver la manifestación de un principio cada vez más extendido entre los gestores culturales: toda transmisión de conocimiento tiene que ser considerada previamente relevante por la audiencia. La antropóloga Marilyn Strathern ha dado respuesta a esta exigencia de relevancia haciendo uso de una analogía que permite pensar de manera alternativa²⁰ y hablar de «trasplante» para establecer una relación entre, por un lado, la suposición epistemológica de la existencia de diferencias entre «contextos» que hace que el desplazamiento dé lugar a «nuevos» conocimientos, y, por el otro, la noción cotidiana que dota a las personas de la habilidad por tener puntos de vista propios y, a la vez, absorber el conocimiento producido por otros y cambiar de punto de vista. Un segundo paso en la cadena de analogías de Strathern lleva el «trasplante» más lejos, hasta una práctica descrita en Papúa Nueva Guinea donde los hombres de un clan de línea paterna, cuando ofrecen su hermana o hija a un hombre de otro clan, se ven como si tuvieran una parte de ellos mismos en el segundo clan, y cuando la mujer tiene un hijo, aunque nazca en el clan del padre, se considera como si hubiera viajado, a través del cuerpo de la mujer, desde el clan de la madre, donde una parte esencial de su cuerpo empezó a crecer primero. Los hijos y los conocimientos «trasplantados» sirven a Strathern para enfatizar la noción de generativismo ligada a la necesidad de tener orígenes exteriores: las ideas, como las plantas, necesitan una influencia exterior. Hacen falta paracaídas y audiencias inapropiadas para proponer el conocimiento, sólo las fuentes externas garantizan la fertilidad del conocimiento local. La exigencia de una consideración de relevancia previa por parte de la audiencia puede dar lugar a una tercera forma de tiranía en el arte público, de alguna manera equivalente a la que conducía Cicerón a no considerar como *república* el «imperio de una multitud».

14 Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1981).

15 Alfred Gell, «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology», en Alfred Gell (Eric Hirsch, ed.), *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*.

16 Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (Londres: Reaktion Books, 1997), p. 36.

17 Wendy Steiner, *The Scandal of Pleasure: Art in the Age of Fundamentalism* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995).

18 Ver, por ejemplo, Lucy Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society* (Nova York: The New Press, 1997).

y Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge MA: The MIT Press, 2002).

19 Lucy Lippard, «Looking around» a Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995), pp. 114-130.

20 Marilyn Strathern, «Useful Knowledge», texto inédito presentado en la *British Academy: Isaiah Berlin lecture 2005*.

ARTE Y CONTEXTO

HACIA UNA REDEFINICIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO Y EL ARTE POLÍTICO

«[...] The discourse about public art is itself a political site –a site, that is, of contests over the meaning of democracy and, importantly, the meaning of the political.»

Rosalyn Deutsche

El arte como experiencia pública o social está redefiniendo conceptos como los de *arte público* y/o *espacio público*. Desde los años ochenta, el concepto de arte público está vinculado al del espacio público. Se habla de arte en lugares públicos, del arte como creador de espacios públicos o del arte en contexto. Es evidente que cada vez se es más exigente con el concepto de «público», que tiene unas connotaciones altamente democráticas. Público, en este contexto, implica «apertura», «accesibilidad», «participación», «inclusión» y, en definitiva, tener en cuenta la gente, no sólo como espectadores o visitantes, sino como usuarios del espacio público y que pueden ser parte activa en su configuración.

Las discusiones y el discurso emergente sobre el nuevo concepto de arte público está íntimamente vinculado a un «comportamiento democrático» alrededor del arte, la arquitectura y los espacios urbanos. El espacio público forma parte de la retórica democrática, un lugar común para ejercer los derechos que se derivan de ella, aunque a menudo sirve para justificar o dar soporte a un urbanismo irracional. El espacio público se define por contraposición al espacio privado

basado en la propiedad en base a la libertad, la igualdad, la participación y el activismo como forma reconocida de participación.

Esta idea sobre el espacio público, propia de las democracias más conservadoras, ha ido cambiando a medida que los años 80 del siglo XX avanzaban en el marco de un contexto de desarrollo urbano masivo acelerado, que correspondería a un neocapitalismo avanzado, basado en la explotación y la opresión del espacio urbano y de sus habitantes. Este sistema ha transformado las ciudades en espacios de provecho privado bajo un control público, creando bolsas urbanas de desahucios y desamparados, ya que el desarrollo y la reestructuración de los espacios urbanos han destruido sistemas precarios de supervivencia en las grandes ciudades. Sin embargo, en este contexto, el arte ha tenido un papel de elemento de cohesión, si bien en unas funciones de «monumentalización», «decoración» o «embellecimiento» del espacio público que ahora están en declive, aunque cada vez más la participación vecinal ha sido solicitada para resolver los problemas entre el artista que ha diseñado un objeto escultórico para un espacio público y los vecinos.

El arte público ha ido cambiando su función política y el que podríamos llamar «nuevo arte público» surge del conflicto y la opresión que generan los nuevos espacios urbanos. Desde los años sesenta y setenta, la mirada interdiscipli-

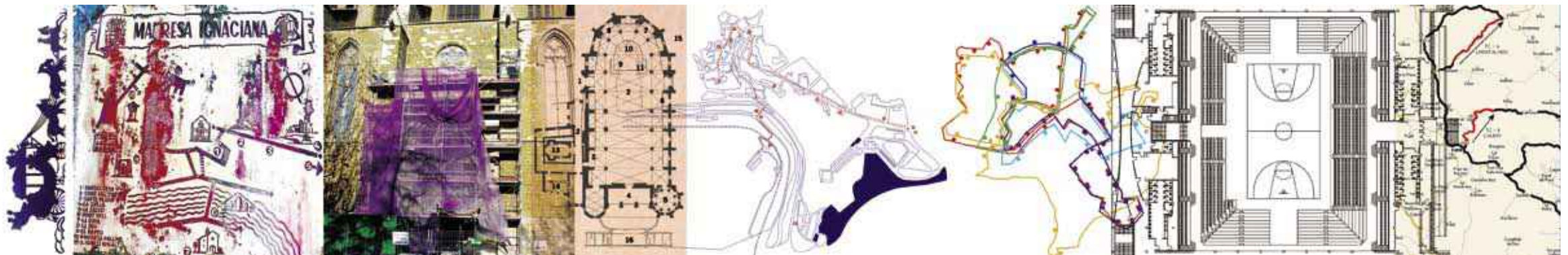
naria del arte ha transformado la práctica artística en una praxis más alejada del objeto artístico, al que se otorga una dimensión política y social más acusada, dado que se entiende la práctica del arte como una práctica crítica. Si al concepto de espacio público le añadimos el de *esfera pública* –categoría analizada por Jürgen Habermas–, en la cual los ciudadanos pueden crear estados de opinión críticos contra el estado, el sistema o la institución establecida, en este contexto, el arte crítico deviene elemento clave para intervenir en la esfera pública y propiciar la unión entre espacio público y esfera pública, convirtiendo el espacio público en un *espacio político*. Es casi una condición *sine qua non* que el arte público tenga lugar fuera de los espacios institucionales del arte, es decir, «fuera del museo», para garantizar su calidad pública y total y el libre acceso al mismo. Es obvio que el espacio del museo cae en la parcialidad y la privacidad, y que una auténtica acción crítica de arte y contexto sólo puede tener lugar de verdad fuera de las murallas del museo y de la institución artística.

Muchos de los trabajos contextuales que se han llevado a término han tenido presente, precisamente, la dicotomía espacio público/espacio privado, como punto de conflicto. Otros han tomado el espacio comunitario como espacio de interacción, identidad, comunicación, confrontación y participación. El arte genera nuevos instrumentos para activar la intervención en el espacio público y volverse una herramienta de participación democrática en la resolución de los conflictos, acortando la distancia entre el ciudadano y el contexto, mediante la aportación y participación de colectivos sociales y educativos. Los años setenta del siglo XX impulsaron la práctica artística hacia el arte expandido y la hiperrealidad social, creando nuevas

formas de implicación del arte con la sociedad, activando otras disciplinas, como la sociología, la antropología, la psicología, las ciencias de la comunicación y otras, las cuales, en interacción con los procesos y la sensibilidad artísticos han ido desembocando en una fusión del arte con la realidad.

Es cierto que la mayor parte de acciones y experiencias de arte público se identifican por ahora en el espacio físico de la ciudad, en el urbanismo, en lo que es urbano, pero el espacio público responde a un concepto más amplio, no siempre referido a un espacio físico, sobre todo cuando se desarrolla en el marco de la esfera pública, en que un conjunto de ciudadanos (o no ciudadanos), a través de sus entidades o instituciones, empiezan un debate acerca de conceptos que les afectan, según un tema de derechos humanos, de identidad o de cuestionamiento del sistema establecido, u otros. El espacio público puede ser, pues, de orden inmaterial; un espacio donde las relaciones sociales toman sentido y, por lo tanto, se puede desplazar fácilmente de un territorio físico a un territorio conceptual. Sin embargo, el *espacio público* se puede definir, de acuerdo con Rosalyn Deutsche, como un «contenedor de procesos sociales, o la expresión material de las relaciones socioeconómicas». El espacio no es un espacio dado, sino un espacio construido, en el sentido de Heidegger: «*something that has been made room for*», con sus límites y fronteras que delimiten su presencia.

Esta concepción del espacio pone en juego la problemática de estas dos concepciones del espacio público, la que se refiere al espacio físico urbano (un bloque de pisos, un parque urbano, una periferia metropolitana, un barrio o una plaza) y la que afecta al espacio social, su discurso y su representación. El espacio público





es frágil y, a menudo, es fácil que allí se produzcan la violencia y la exclusión. Las alternativas que se ofrecen desde el arte para tratar el espacio público, como espacio físico, como discurso o representación de la esfera pública o de ambos campos al mismo tiempo, son propuestas complejas que ponen en marcha procesos de comunicación y construcción social, a través del espacio público y de los colectivos sociales y educativos.

Experiencias como las que está llevando a término la Fondazione Adriano Olivetti en Italia entrarían perfectamente en la doble categoría de espacio público físico y territorial y al mismo tiempo conceptual, como se ha impulsado en Roma con el proyecto «Immaginare Corviale», una periferia urbana en la que los vecinos han estado invitados a cambiar la imagen de estos bloques urbanos, con tal de rehacer su identidad, en una comunicación entre artistas visuales, arquitectos, los medios de comunicación y tecnología actuales. En España, las iniciativas son todavía escasas, pero hay que destacar el intento de Madrid Abierto, una plataforma estable para proyectos de arte público en los entornos urbanos de Madrid. Otro intento destacable es la convocatoria IDENSITAT, una experiencia que nació en el marco de una población pequeña, Calaf, bajo un programa de escultura pública, y que ha ido derivando hacia a una exploración del espacio público y la esfera pública, paradigma de nuevas experiencias de construcción social. IDENSITAT convoca proyectos artísticos que activan la participación social y constituye un foro de creación contemporánea en relación con el ámbito geográfico en que el espacio público está valorado como espacio sensible. La construcción de la ciudad y el territorio son considerados espacios de representación de la vida colectiva, de los cuales el ciudadano se vuelve un usuario que se quiere participe en la construcción y representación de este espacio simbólico, personal y colectivo. Al mismo tiempo, IDENSITAT, que

trabaja en un espacio social reducido –el de la población de Calaf, con unos 3.500 habitantes, que en la convocatoria 2005 se ha extendido al territorio de Manresa, una ciudad de cerca de 75.000 habitantes– ha incentivado proyectos que puedan implicar factores sociales y culturales propios del lugar, entidades mediadoras, colectivos educativos, de manera que no sólo ha propiciado la intervención artística en un espacio social dado, sino que ha desvelado procesos e iniciativas de autoconstrucción y, en consecuencia, autocreativas.

Mediante estas experiencias procesuales del arte público se crea una relación artística de complicidad con el contexto y sus efectos sociales, se genera un debate y el trabajo en cuestión se transforma en un espacio de debate político, creándose un diálogo entre la sociedad, los estamentos públicos y los colectivos de la población. La experiencia de arte público se vuelve, finalmente, un trabajo de arte político en el marco de lo que es «real», sea espacio físico o representado. La vuelta de lo real anunciada por Hal Foster mediante la tarea del «artista como etnógrafo» es ahora una práctica real, el cumplimiento de una dimensión utópica del espacio público que el situacionismo internacional centra en la psicogeografía del espacio urbano, como lugar donde resolver los conflictos. Ahora, desde el conflicto, las nuevas prácticas artísticas ayudan a crear nuevas vías de construcción social y a limar las disidencias desde el diálogo y la colaboración como instrumento. Arte y esfera pública crean un nuevo activo dentro del espacio político y social, que se fusiona con las utopías y el espíritu creativo y sensible del arte. Una nueva visión también, democrática del arte, una vez desaparecidas las figuras de la autoría y del genio romántico. Probablemente, en el siglo XXI, entramos en una nueva era de cumplimiento de la «escultura social», anunciada proféticamente por Joseph Beuys en los años sesenta del siglo XX.

MÁS IDENSITAT

POR UNA NUEVA CULTURA URBANA

Las propuestas que se han promovido con IDENSITAT 05 Calaf/Manresa consisten en la realización de una serie de proyectos de investigación artística e interacción social en ambos núcleos urbanos dirigidos a la crítica, la pedagogía, los proyectos sociales y la creación de redes de debate y participación.

Esta es otra de las muestras de la eclosión de una nueva vitalidad social, más allá del anquilosamiento administrativo. Está surgiendo una nueva cultura urbana, quizás aún minoritaria, impulsada por movimientos vecinales, artísticos y pedagógicos, alternativos y no gubernamentales, que entienden que el espacio público se hace a través de la práctica, que parten de una nueva concepción de ciudadanía que rechaza el papel que se le ha otorgado como pasiva masa consumidora y que reclama ser protagonista activa.

Entre los proyectos presentados en IDENSITAT 05, bajo el eje articulador del crecimiento y la expansión urbana, destacan, en primer lugar, los que proponen una actividad pedagógica de taller creativo, como «La ciudad de los niños», en el CEIP Alta Segarra, o «Morphing Calaf», en el IES Alexandre de Riquer, ambos en Calaf. Existen las opciones que entienden el arte como ayuda social, generando pequeñas intervenciones artísticas como autoreestructuraciones en los espacios domésticos, así tenemos «Núcleo Antiguo», de Juan Linares y Erica Arzt. Hay otras que se centran en el proyecto arquitectónico convencional, como la intervención «Ground Specific» de los arquitectos romanos del equipo 2 A+P que, a partir del proceso de participación

de abuelos y abuelas, han proyectado un jardín de los sentidos en un terreno urbano de Calaf sin funcionalidad definida. También están las intervenciones que han rastreado las cuestiones de la memoria y de los iconos, como es el proyecto entorno al Hotel Pere III de Manresa del grupo de Ramon Ruaix, Ingrid Sala y Oriol Vilanova. Por último, el proyecto más complejo y admirable es el del colectivo Sitesize para un S.I.T. (Servicio de Interpretación Territorial) aplicado a Manresa, especialmente en sus límites y en su articulación con los municipios del entorno, a partir de acciones relacionales, de mecanismos de producción de crecimiento colectivo y de estrategias de comunicación basadas en la teoría de los sistemas, los medios informáticos y la participación ciudadana.

De esta manera el artista de principios del siglo XXI se convierte en un pedagogo social y en un técnico. Su creación no es una obra concreta sino un proyecto artístico multidisciplinar que tiene la voluntad de implicar activamente a la ciudadanía.

Se está desvelando, así, cuál es el nuevo lugar metropolitano del arte, que ya no es la galería o el museo, sino el espacio público y la acción: la sociedad urbana misma se ha convertido en el escenario del arte; lo importante ya no es la obra como resultado final, sino como proceso; el artista pretendidamente genial (generalmente hombre), ya no es un autor único, sino un equipo, muchas veces multidisciplinar; y se ha abandonado el elitismo de las vanguardias para intentar acercarse a los fenómenos de la vida cotidiana.



1 Imagen que pertenece a la comunicación del proyecto IDENSITAT 05. Diseño de Francesc Vidal.



Desgraciadamente, la separación entre las políticas urbanas y las culturales por una parte, y los procesos reales de la sociedad civil, los barrios y las comunidades por otra, va en aumento y tiene su máxima expresión en la crisis del modelo de gestión socialdemócrata de la ciudad. Asimismo, también lo podemos ver en la inoportuna pervivencia del urbanismo del despotismo ilustrado. Las condiciones actuales de la gestión administrativa han cambiado y son de una mayor complejidad: tienen la responsabilidad de servir a la comunidad y, al mismo tiempo, algunos de sus gestores se sienten fuertemente tentados a participar en las estrategias financieras e inmobiliarias del crecimiento económico y en las intervenciones de mayor escala. Por estas razones, la gestión del urbanismo necesita mostrarse de forma muy complicada, y lo vemos reflejado en el maquillaje que hace de la realidad de los hechos y en su apariencia borrosa, a la vez que corta todo proceso real de participación y evita la transparencia democrática para ocultar complicidades con la especulación.

Cómo aumentaría aún más la eficacia de las leyes y proyectos urbanos si los dejases de controlar, de una vez, urbanistas, gestores y funcionarios que siguen actuando a la vieja usanza, que son incapaces de salir del modo compartimentado de afrontar cualquier intervención, que proyectan desde sus despachos sus *a priori* y su cansina inercia, y que, al no pisar los barrios en los que intervienen, no pueden captar las diferencias. Cómo mejoraría si se tuvieran en cuenta las investigaciones multidisciplinares, los proyectos artísticos, las experiencias pedagógicas, los talleres dedicados a urbanismo y género, los movimientos contra la violencia inmobiliaria y urbanística o las dinámicas de mediación que promueven algunos sectores de artistas plásticos y visuales, arquitectos y diseñadores, pedagogos y profesores, geógrafos e historiadores, sociólogos y antropólogos, que reclaman un modo participativo y sostenible de hacer ciudad y territorio, buscando unos medios de expresión para la alteridad, para los grupos sociales más vulnerables y que tienen más dificultades para intervenir en la esfera pública.



MADRID ABIERTO

Se recurre a la anécdota porque no se puede explicar algo. Esta fue una de las frases con las que nos obsequió el octubre pasado el hombre que también confesó no escribir ni tan sólo cartas de amor, Jaime García Márquez, el ingeniero hermano de Gabriel que, como vicepresidente de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, atendió al grupo que en Cartagena de Indias comenzábamos a preparar un proyecto expositivo para el año 2008.

Pongo en práctica la frase y ahí va la anécdota: con ocasión de una de las mesas redondas de IDENSITAT celebrada en el Centro de Arte Santa Mónica el mes de abril, mientras me peleaba con mi portátil preparando la presentación de Madrid Abierto, Octavi Rofes comenzó a presentar la susodicha mesa y esbozó con precisión y brillantez su opinión sobre el arte público y la gestión social *versus* la gestión cultural, enmarcando su argumentación en los conceptos opuestos *convención/inventiva* y *abstracto/situado* a la hora de evaluar los distintos programas y proyectos en el espacio público. Lo que yo presumía una presentación más o menos convencional se había transmutado sorpresivamente en mi fuero interno en un contundente pliego de cargos contra mi propio desempeño profesional y contra el proyecto del que iba a hablar a continuación, enfrentados ambos en negativo a la actuación de Ramon Parramon y a los planteamientos de IDENSITAT, que encajaban como un traje, mejor dicho como dos trajes cortados a medida en el esquema planteado por el presentador transformado en sastre.

Con la correspondiente incomodidad personal, ajena supongo a la voluntad del presentador - moderador de la mesa, empecé a explicar algunas de las intervenciones producidas dentro de Madrid Abierto en las tres ediciones realizadas sucesivamente desde 2004, con el problema añadido de que todas las imágenes aparecían partidas, no sé si por un fallo de mi *powerpoint* o de la sincronización del proyector. En fin que, a pesar de que mi ánimo mejoró en el posterior debate, viví aquello como un pequeño fiasco personal, de cuya utilidad general me fui interrogando en el inmediato trayecto en taxi al aeropuerto de vuelta a Madrid.

Y entonces recordé los ecos de la bronca de una mesa redonda en ARCO a propósito de los *Open Spaces* de la Fundación Altadis, que después de exponer esculturas en las zonas de acceso a los pabellones se había convertido en un concurso de intervenciones artísticas en distintos espacios de la feria. En la primavera de 2002 la entonces directora de ARCO, Rosina Gómez Baeza, nos convocó a varias personas e instituciones a una reunión para discutir un nuevo modelo, que satisficiera tanto a los patrocinadores como a los presupuestos del arte público. Se sucedieron las reuniones y se fue perfilando una propuesta que impulsé a partir de varios ejes: las intervenciones artísticas serían de carácter temporal o efímero, se realizarían en la ciudad, más concretamente en el eje del Paseo de la Castellana, Recoletos y Paseo del Prado para facilitar su visibilidad y difusión. Tendrían lugar durante el mes de febrero, coincidiendo con ARCO, a través de un concurso internacional de proyectos y dedicando la mayor parte de los recursos a la producción, contemplando igualmente la remuneración de los artistas participantes.

La oposición inicial de varias galerías, ante su presunción de que podría restar atención a la misma feria, la displicencia con que se despacharon algunos críticos y, sin duda, los errores propios de un voluntarismo en ocasiones más allá de lo razonable contrastaron con una gran repercusión en los medios de comunicación generales y con el interés y curiosidad de numerosos ciudadanos y visitantes. La participación fue numerosa y ha crecido mucho en tres años, pasando de los 234 artistas iniciales a los 658 de la cuarta convocatoria, en la que hemos incluido dos apartados específicos para piezas audiovisuales en el Canal Metro y de arte sonoro en Radio 3. Hemos modificado el sistema de selección, con el fin de que el comisario elegido pueda articular mejor el conjunto final, y hemos incorporado unas jornadas de debate en colaboración con la Casa Encendida. En fin, que tratamos de mantener este programa de arte público en permanente revisión e intentamos paliar sus carencias hasta donde somos capaces.

No obstante, la inquietud surgida en la mesa referida al inicio apunta a algunos puntos clave de este proyecto. ¿Es posible, en un espacio público



saturado, abrir hueco para una propuesta que intente ser rigurosa sin encerrarse en el gueto ni convertirse en un circo? ¿Y, puede hacerse con una financiación institucional, bastante ajustada por cierto, sin renunciar a la necesaria independencia? ¿Cómo manejarse a una escala de una gran ciudad como Madrid para alcanzar una cierta visibilidad y no caer en el puro adorno sin conexión alguna con el contexto social y político? No tengo una respuesta categórica a estas preguntas, pero sí la voluntad de seguir afinando en su reformulación, desde la experiencia práctica desarrollada, y con el fin de empezar a encontrar las respuestas que en gran medida están siempre detrás de las preguntas bien formuladas. Y a formular adecuadamente las preguntas siempre ayudan planteamientos críticos y exigentes como los realizados en la intervención de Octavi Rofes mencionada al comienzo.

Vamos pues a la práctica, tomando como ejemplo el proyecto «Locutorio Colón» de Tadanori Yamaguchi, Maki y Kei Portilla-Kawamura, y Ali Ganjavian. La Plaza de Colón y los Jardines del Descubrimiento fueron el lugar elegido por el grupo para su intervención, centrada en la comunicación y en las relaciones actuales entre el Viejo y el Nuevo Mundo. En el contexto contemporáneo se cruzan permanentemente lo local y lo global, las redes comunitarias y las internacionales, lo micro y lo

macro. En la ciudad de Madrid se han conformado en los últimos años comunidades integradas por inmigrantes de muy distintos países, que han crecido a un fuerte ritmo, siendo las más numerosas las procedentes de Latinoamérica. Los autores del proyecto se fijaron en el locutorio telefónico como elemento de cohesión social de estas comunidades emergentes, que articula distintas redes de relaciones locales y globales.

Su intervención se concretó en la instalación de un locutorio de uso gratuito para latinoamericanos en la Plaza de Colón. Diseñaron las cabinas telefónicas a partir de módulos para facilitar el transporte, montaje y desmontaje, tanto para la operación constructiva en la propia plaza como para su eventual uso posterior en otras ciudades. Los paneles de madera prensada redujeron el coste y facilitaron el cierre diurno de la instalación, convertida en un cubo estanco a prueba de vandalismo.

Todos los aspectos colaterales a la pieza y a su uso comunicativo cobraron una gran importancia en el proyecto, desde la difusión a través de trípticos en los distintos barrios de inmigrantes o el boca a boca hasta la organización de los turnos de uso, o la recogida de información de los usuarios de los locutorios. Además de la interacción con los viandantes o los usuarios habituales del espacio hubo



1 Locutorio Colón. Tadanori Yamaguchi, Maki Portilla- Kawamura, Key Portilla- Kawamura, Ali Ganjavian. Madrid Abierto, 2006.



la de los skateboarders. También se contó con el eventual uso publicitario y gráfico de las cabinas mediante la pegada de carteles, anuncios y graffiti, o la organización espontánea de actividades surgidas alrededor del locutorio.

La producción de este proyecto, incluidos los honorarios y viajes de los artistas, contó con el máximo de 12.000 euros, asignado a cada una de las intervenciones seleccionadas. La instalación telefónica y el coste de las llamadas, que se realizaron entre el 1 y el 26 de febrero desde las 20 a las 24 horas, fue asumido por la Fundación Telefónica, cuyo patrocinio se ha extendido a la publicación de una monografía sobre los resultados del proyecto, que se presentará en el marco de las próximas mesas de debate de Madrid Abierto 2007.

Este «Locutorio Colón» tan sumariamente descrito ejemplifica, en mi opinión, la función que preten-

demo desempeñar como herramienta para la producción y difusión de proyectos, con la posibilidad, en muchos casos, de experimentar propuestas susceptibles de tener un desarrollo posterior. Y lo queremos hacer, como ya he señalado, a partir de una convocatoria abierta de proyectos, lo cual en estos momentos no sólo hace complejo y difícil el proceso de selección, dado el elevado número de participantes, sino que produce un claro desajuste y la posible frustración propia y ajena como consecuencia del reducido número de proyectos que finalmente se pueden producir. En cualquier caso, y aunque la escala del referente –la ciudad de Madrid– puede favorecer un cierto desenfoco a la hora de evaluar el éxito del empeño en cuanto a la audiencia y al grado de incidencia en el contexto social y artístico, creo que merece la pena tratar de generar plataformas específicas para intervenciones artísticas en el espacio público.

IN_SITE 05

¿QUÉ HAY DEL OTRO LADO?

Cuando en marzo de 2004 Maurycy Gomulicki¹ invitó por primera vez a un grupo de pilotos aeromodelistas de San Diego a colaborar con él en un proyecto artístico que se llamaría «Puente aéreo», la respuesta no fue positiva de inmediato. ¿Qué hacía ese par de jóvenes en su club de vuelo tomando fotografías y haciendo preguntas? ¿Por qué tanto interés en conocer los detalles de su actividad? Habíamos visitado varios campos de vuelo en la ciudad, y conocíamos el orgullo que les da a sus miembros hablar de su pasión. Esto era ya una buena señal, pero todavía había que convencerlos de que participar con Gomulicki en un evento como inSite_05 podía representar la oportunidad de vivir algo raro, distinto y quizá liberador. También había que lograr la participación de un grupo de pilotos aeromodelistas en Tijuana, de manera que el equipo de trabajo fuera binacional. Conforme nuestras caras se fueron haciendo familiares, las conversaciones se fueron volviendo más esperanzadoras. La curiosidad de los pilotos acerca de lo que podía implicar la experiencia les hizo comprender que no era tan importante entender qué era inSite, o incluso que se tratara de un «proyecto de arte». Tras un largo proceso de intercambios, de permisos y de acondicionamientos técnicos, el 24 de septiembre de 2005, a las 3:00 de la tarde se llevó a cabo el evento del vuelo de «Puente aéreo». Cinco pilotos aeromodelistas de Tijuana y cinco de San Diego hacían volar modelos aéreos –diseñados por ellos mismos en conversación con el artista– sobre el lecho de asfalto del Río Tijuana, justo donde la línea amarilla de división territorial lo atraviesa y separa a México de Estados Unidos.²

En el año 2002 fui invitada por Osvaldo Sánchez a ser comisaria asociada de inSite_05. Debería de mudarme a vivir al área fronteriza Tijuana-San Diego y estaría involucrada específicamente en los proyectos de Intervenciones –el núcleo de inSite desde 1992.³ Desde ese momento participé en la reflexión y la discusión activa acerca

de conceptos como *arte público*, *dominio público* y *ciudad*, así como de lo que se pretendía incentivar a partir del perfil curatorial que Sánchez proponía:

«InSite_05 busca enfocarse en la ciudad como un tejido social cuya supervivencia depende de sus flujos. Como resultado, pretende impulsar experiencias de dominio público y la implementación de prácticas alternas de ciudadanía y de interconectividad. Esto, desde una plataforma operativa interdisciplinaria –basada en modelos críticos de campos disímiles de investigación o de intervención–, necesaria para alterar el ordenamiento existente de los significados urbanos.»⁴



Estas ideas se mantuvieron presentes a lo largo de dos años durante las discusiones comisionarias con los artistas invitados a concebir propuestas de intervención en Tijuana-San Diego. La empresa de conceptualización y producción de los proyectos incluía el ejercicio de eludir la idea de ciudad como una trama urbana sobre la cual emplazar objetos estéticos. Las Intervenciones apuntaban, más bien, a generar nuevas experiencias sensibles en el interior de comunidades específicas de la zona, a manera de plataformas desde las cuales poner en práctica

1 Maurycy Gomulicki (Varsovia, Polonia, 1969). Uno de los artistas invitados a participar en Intervenciones, inSite_05. Cursó estudios de artes gráficas en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Realizó cursos de posgrado en Barcelona, Milán y la Ciudad de México. Su trabajo ha sido expuesto en diversas exposiciones individuales y colectivas tanto en México como en Polonia. Entre sus proyectos recientes destaca PINK NOT DEAD! (2006). Vive y trabaja entre la Ciudad de México y Varsovia.

2 Cada piloto ejecutó la coreografía de su vuelo acorde a una pieza musical elegida previamente para el programa. Los pilotos y el equipo de producción se encontraban en el fondo del río canalizado, usando el lecho de éste como pista de aterrizaje y despegue. Pilotos coparticipantes: Alan Andere, Alejandro Guzmán, Humberto Jacobi, Gildardo de la Mora, Gerardo Ontiveros, Tim Attaway, Ray Fulks, Chuck Grim, Dickson López, Doug Rubin.

3 Desde su primera edición en 1992 inSite promovió intervenciones artísticas en el espacio público de Tijuana y San Diego relacionadas con *lo público*, *lo urbano* y *lo fronterizo*. A lo largo de sus subsecuentes ediciones –1994, 1997 y 2000-2001– inSite fue renovando estrategias y modos de operar. inSite_05, la quinta edición, contó con cuatro componentes: *Intervenciones*: 22 proyectos enfocados a crear experiencias de dominio público en el tejido social de Tijuana y San Diego. *Comisario*: Osvaldo Sánchez; *Escenarios*: en el cual se agruparon prácticas que rebasan la localización espacial urbana y comprendido a su vez por tres distintos proyectos; *Conversaciones*: una serie de diálogos, talleres, conferencias y publicaciones; y *Exposición*. Para más información: www.insite05.org y [Situational] Public, inSite_05, 2006.

4 SÁNCHEZ, Osvaldo, *Bypass*, Perfil curatorial de inSite_05.



nuevas dinámicas de pertenencia y adhesión identitaria. ¿Por dónde comenzar? Las dos prioridades comisariales clave que inSite_05 planteó como eje primordial para el desarrollo de los proyectos fueron: el carácter procesual de las obras y la coparticipación de colaboradores invitados. El reto era grande. No todos los artistas estaban familiarizados con estrategias de trabajo que invitaran a la transformación de las audiencias masivas y pasivas de las obras en individuos co-creadores; en individuos copartícipes de un proceso y su desenlace. La apuesta obligaba a replantear su práctica artística como la posibilidad de nuevas experiencias de creación colectiva, en las que se convocara temporalmente a grupos heterogéneos de gente a co-generar modos distintos de relacionarse entre ellos, con el entorno y con el otro. Esto implicaba la construcción conjunta de «un lugar en el que el intercambio entre grupos sociales distintos es posible y de hecho ocurre», es lo que Maarten Hajer y Arnold Reijndorp definen como *dominio público*.⁵

El proceso de trabajo de los artistas en el área de Tijuana-San Diego comenzó con las residencias a partir de octubre del 2003. Estas se desplegaron desde entonces y hasta mayo del 2005. Un primer período de residencias fue organizado por grupos pequeños de artistas, y dedicado a proveer una introducción inicial al área y a sus actores sociales. Durante su estancia, el equipo de comisarios mantuvo un diálogo constante con los artistas al respecto del perfil comisarial,

el contexto y sus posibles intereses de investigación. Los días transcurrían entre ambas ciudades, yendo y viniendo de una a otra según los encuentros con académicos, artistas, intelectuales y demás profesionistas del área. Aun cuando Tijuana y San Diego son muy distintas urbanísticamente, al estar uno inmerso en el programa de actividades –desde *field trips* hasta encuentros con especialistas en temas de la frontera–podía olvidarse de pronto en qué lado estaba y en qué país. El recordatorio podía llegar en el momento de observar la valla divisoria entre México y Estados Unidos entrando al mar, como cortándolo, en Playas de Tijuana. O por supuesto, en el momento de tener que presentar en una de las garitas de entrada los documentos que posibilitan el acceso a San Diego. El cruce de una ciudad a otra es parte de la cotidianidad de muchos de quienes habitan la zona: es común que un ciudadano tijuanaense tenga un apartado postal del lado americano; que los sandieguenses vayan al dentista a Tijuana; que los tijuanaenses vayan al trabajo o a la escuela durante el día a San Diego y regresen a dormir a su ciudad por la noche; que los americanos tengan casas de fin de semana en las playas de la costa bajocaliforniana o que los tijuanaenses vayan de compras al país vecino. El hecho de vivir ambas ciudades como si fueran una misma región territorial es un factor que varios de los artistas incorporaron en sus proyectos.

Acorde a los intereses particulares identificados por cada artista durante esta primera visita al

área, fueron definidos los subsiguientes períodos de residencia. Una segunda residencia personalizada fue concebida de manera que cada uno pudiera comenzar a definir el tema con el que trabajaría o su área de investigación de manera individual. A la par del calendario general de residencias, un programa de trabajo fue especialmente organizado para los artistas residentes en el área, enfocado en la discusión de estrategias de intervención en las dinámicas culturales de la zona, dirigidas a producir dominio público. Durante la tercera residencia, los artistas en conjunto participaron en mesas de discusión de sus propuestas, entre ellos mismos, con los comisarios y con los interlocutores. La cuarta residencia, en la mayor parte de los casos, estuvo ya enfocada a la producción de los proyectos, y a ésta siguieron otros períodos de estancia en el área, según los requerimientos de cada proceso.

Tras numerosas sesiones de discusión comisarial con cada uno de los artistas y una vez definidas sus propuestas de intervención a lo largo de las residencias, se comenzó la tarea de convocar a los coparticipantes según la comunidad con la que deseaba trabajar cada uno. Quizá éste constituyó uno de los retos más decisivos tanto para los artistas como para los comisarios: la invitación a los coparticipantes y la tarea de mantener el contacto con ellos, alimentando su entusiasmo una vez convencidos de participar en los proyectos. Esto, a la par de otra labor igualmente definitiva: la adquisi-

ción de los permisos para llevar a cabo las intervenciones en sitios específicos de la región. En más de un caso, la producción de los proyectos debía seguir su curso y su calendario mientras los directores ejecutivos seguían trabajando por la confirmación de los permisos. Los pasos a seguir para la cristalización de cada uno de los distintos proyectos de intervención se llevaron a cabo entre la teoría y la práctica, la calle y la oficina, el concepto de los proyectos y su producción. En muchas ocasiones se debió tomar rumbos inesperados y ajustarse a las situaciones que se iban presentando según los sorprendentes cambios de opinión de los coparticipantes, del clima, o de la accesibilidad para concertar citas con funcionarios –por mencionar solamente algunos de los factores que impedían tener el control completo del desarrollo y el desenlace de los proyectos. Después de casi dos años de proceso de conceptualización, de intensos intercambios, de búsqueda de permisos y de producción, el 26 de agosto de 2005 se inauguró lo que se llamó la fase pública de inSite_05, que duró hasta el 13 de noviembre del mismo año.

Desde las primeras conversaciones entre el equipo de comisarios y hasta llegar a la fase pública de inSite_05, el énfasis fue sostenido en la idea de dominio público y la intención de involucrar a comunidades específicas en la creación de nuevas alianzas identitarias temporales en el complejo entorno fronterizo. Entre otras, las diversas comunidades a las que se invitó a participar incluyeron: veteranos de guerra,

⁵ HAJER, Maarten y REIJNDORP, Arnold, *In Search of Public Domain*, NAi Publishers, 2001, p.11. «El dominio público se centra alrededor de la experiencia de la movilidad cultural: por la oportunidad de ver cosas de manera distinta, por la presentación de nuevas perspectivas, así como por la confrontación con los propios patrones personales desgastados. Ser coaccionado a pertenecer no concuerda con esta perspectiva de un dominio público funcionando correctamente. Ser retado a relacionarse con otros, sí», p. 116 [Traducción de la autora].

adictos en recuperación, esposas de militares en servicio, estudiantes universitarios, alumnos de escuela primaria, rotulistas, *car crews*, *Djs*, vecinos y colonos de barrios sandieguenses y tijuanaenses, maleteros, pacientes psiquiátricos, migrantes y líderes de opinión de diversos grupos sociales a ambos lados de la frontera y pilotos de aeromodelismo.

Interesado en cómo la pasión por una fantasía puede funcionar como un puente que conecta a personas de procedencia e ideologías disímiles, Maurycy Gomulicki invitó a diez pilotos de modelos aéreos a colaborar con él en la construcción de nuevos modelos de aviones y la planificación de un espectáculo de vuelo. El *hobby* – comúnmente entendido como una actividad para llenar el tiempo libre – es en «Puente aéreo» el vínculo entre dos grupos de participantes inscritos a modelos preexistentes de pertenencia social a ambos lados de la frontera, semejantes, pero con características culturales particulares. A partir de un esfuerzo colaborativo en el ejercicio de la fantasía para rebasar lo establecido por dichos modelos, «Puente aéreo» propuso la puesta en práctica de distintos códigos de adhesión y representación conjunta. Estos nuevos modelos de asociación y pertenencia fueron tomando forma a lo largo del proceso de trabajo e intercambios de los pilotos con el artista y entre ellos mismos. Como parte de las negociaciones y la invitación a los coparticipantes para participar en «Puente aéreo», hubo que explicar que el vuelo conjunto se realizaría en Tijuana, llevándose a cabo algunas de las reuniones de plan en San Diego. Esto implicaba necesariamente el cruce de unos y otros colaboradores a la ciudad del vecino. La posibilidad de cruce de los pilotos tijuanaenses al lado norteamericano tenía más que ver con manejo de tiempo y con que se contara con el visado necesario, pero el cruce de los sandieguenses al lado mexicano era otra cuestión. Acostumbrados a la convivencia regulada en su ciudad, el cruce a Tijuana representaba el encuentro con el caos, y ésto les inspiraba desconfianza. Hubo varios pilotos estadounidenses que argumentaron esta precisa razón para no participar en el proyecto. A aquellos que aceptaron colaborar, inSite y el artista les aseguraron que se encargarían de proveer las condiciones para que tanto el desplazamiento como la estancia en Tijuana fueran no sólo seguros, sino placenteros. Pero quienes realmente cambiaron la preconcepción de los pilotos estado-

unidenses acerca de Tijuana fueron sus colaboradores tijuanaenses. Orgullosos de su ciudad y de su cultura, invitaron en más de una ocasión a «los americanos» a volar en su campo, siendo correspondidos con invitaciones a «los mexicanos» para volar en los campos de vuelo de San Diego. Las experiencias de vuelo en uno y otro lado son completamente distintas: En San Diego el *hobby* se considera una actividad casi profesional después de la profesión y se lleva a cabo con una seriedad y sobriedad inquebrantables; se prohíbe beber y fumar en el campo y rara vez se ve a niños o familiares acompañando a los pilotos, a excepción de los días de competición. En Tijuana, en cambio, el *hobby* constituye un momento de relajación y diversión, convirtiéndose muchas veces en comidas con carne asada, cerveza, con familia y niños en el campo. La visita de ambos equipos al campo de vuelo de sus vecinos fue parte importante en la constitución de un solo equipo de trabajo, con respeto hacia la manera de hacer del otro, a la vez que se filtraban modos de operar.

El involucramiento entusiasta y el nivel de compromiso por parte de los coparticipantes a lo largo de la construcción de los distintos proyectos fue uno de los aspectos más gratificantes de la experiencia comisarial de Intervenciones. El hecho permitía preguntarse si quizá los proyectos de intervención más que «dar la vuelta» a barreras físicas (la barda fronteriza) sortearon y actuaron sobre barreras psicológicas y emocionales, insertándose e interviniendo en las dinámicas de convivencia e intercambio propias de la zona.

Estas intervenciones en las dinámicas sociales de la zona en muchos casos carecieron de soportes objetuales o de sedes físicamente identificables, funcionando a veces casi a niveles de invisibilidad pública.⁶ De algún modo, los proyectos estuvieron sucediendo durante los dos años de proceso, el cual constituyó la obra tanto como sus resultados. Cuando los proyectos han estado aconteciendo a lo largo de dos años, ¿quiénes son las audiencias? Quizá la clave de la respuesta esté en el replanteamiento del concepto de *audiencia*, retomando la idea de su transformación como «masa consumidora» en individuos coparticipes de una experiencia revitalizadora. Quizá la pregunta que queda en el aire es: ¿Seremos capaces de identificar las distintas maneras de vivir e involucrarse con



una experiencia determinada y sus alcances? Como espectadores, ¿seguimos contando con curiosidad y capacidad de asombro ante ciertas sutilezas transformadoras? Osvaldo Sánchez concluye su ensayo *Señuelos* con la siguiente reflexión:

números exponenciales. Quizá este tipo de intervenciones sedimente en lo público apenas como textos abiertos, donde héroe y autor son uno. Quizá su acción diminuta sea retar lo real desde el evanescente poder de los señuelos.⁷

«Más allá de los discursos de arte generados por el proceso de las intervenciones, existe entre nosotros la certidumbre de que muchas de ellas catalizaron finalmente como acciones públicas bajo una forma inaprehensible de narrativa. Una vez trascendido el punto de soltar el proceso –de abandonar todo rastro de los indicios y las visiones de la experiencia, de ya no identificar más su (des)memoria «como obra de arte»–, esas intervenciones han seguido reapareciendo deslocalizadas como reapropiaciones (públicas) de lo posible. Más de un proyecto se ha consolidado en los imaginarios públicos locales como fábula, como reconstrucciones orales de un acto extraordinario y efímero desde fragmentos de memorias imperfectas, en

¿Cuántos ecos puede tener un proyecto? ¿Será que en su calidad de «detonador», éste puede tener múltiples «ondas de alcance» para aquellas audiencias dispuestas a dejarse provocar?

Para celebrar el desenlace de «Puente aéreo», tras el evento de vuelo el 24 de septiembre de 2005, los pilotos mexicanos organizaron una reunión en un restaurante de Tijuana e invitaron a todos los colaboradores. El convite tuvo lugar entre agradecimientos y elogios recíprocos; hacia sus países, sus ciudades y sus maneras de trabajar. Una y otra vez, los pilotos recordaron el proceso de mutuo intercambio, y cómo éste había abierto en cada uno la opción vital de seguir dispuestos a ver y a experimentar lo que hay «del otro lado».

6 Como parte de los proyectos de las intervenciones se comisionaron dos pabellones de arquitectura efímera para albergar los dos infoSites, uno en San Diego y otro en Tijuana. Estos centros de información funcionaron como sitios de acogida para los visitantes de inSite_05, además de servir de plataforma para diversos intercambios educativos. Las áreas de consulta contaron con videos de entrevistas a los artistas de las intervenciones, conexión digital al *website* de inSite_05, acceso a los proyectos comisionados para la red y piezas que incluían sonido; y libros y compilaciones entorno al arte público, la ciudad y las prácticas artísticas de proceso y coparticipación. En estos pabellones se podían encontrar textos descriptivos de cada uno de los proyectos de intervenciones que funcionaban a manera de guía, así como los calendarios de actividades según los fines de semana de inauguración y mapas que ubicaban las sedes de los proyectos. En el caso de proyectos con sedes deslocalizadas, móviles o temporales, se encontraba información acerca del modo en que estos se articulaban.

7 SÁNCHEZ, Osvaldo, «Señuelos», en *[Situational] Public*, inSite_05, 2006. p.349

1 **Puente Aéreo.** Maurycy Gomulicki. Imágenes de Tania Ragasol, cortesía de inSite_05