

¿Cuál es el lugar del arte público dentro del contexto de las configuraciones urbanas? ¿Existe realmente la posibilidad de ocupar el espacio, ya sea mediante la negociación, o tomarlo en una acción independiente? La propuesta que quisiera presentar aquí consiste en la de aquellas obras o acciones de artistas en las cuales se han usado una u otra de estas estrategias, y por razones estrictamente prácticas, me referiré a algunos ejemplos de Estados Unidos. Estas disrupciones en los espacios públicos se caracterizan por su carácter efímero; la obra que momentáneamente ocupa el espacio crea un diálogo que parodia el lugar, lo cuestiona o moviliza sus significados.

Palabras Claves:

ARTE PÚBLICO · ESPACIO PÚBLICO · SUBVERSIÓN · OCUPACIÓN EFÍMERA

DOI: 10.22199/S071985890.2016.0011.00003

## EL ESPACIO OCUPADO / ESTRATEGIAS DE SUBVERSIÓN

DERMIS PÉREZ LEÓN

Empecemos por decir que el espacio ocupado al que me refiero es el espacio público. La definición de lo público en la teoría actual es imprecisa e intercambiable acorde a determinadas posiciones que en general se podrían definir entre dos tipos: una que entiende lo público como audiencia, espectador y la otra que considera lo público como un espacio de acceso libre donde interactúan individuos particulares y que son construidos por el estado o corporaciones privadas.

El espacio en definitiva, no es una entidad abstracta; es creado para producir un capital ya sea cultural, ideológico o económico, y se define precisamente por el tipo de relaciones e interacciones que se van a dar en él, es decir, como es concebida su “producción”.<sup>1</sup>

Todos los espacios representan una construcción simbólica social, económica o política y cualquier intervención en él lleva implícita una crítica o reforzamiento de los significados que definen al sitio en particular. Me interesa específicamente hablar del espacio en el que una obra de arte se define como pública, primero, por su nivel de accesibilidad y segundo por la interacción con el lugar en el que se ubica, ya sea irrumpiendo su significado o dialogando con el y que no se restringe al tradicional de las instituciones artísticas, las galerías, museos o centros culturales.



Mendieta Itiba cuhababa esculturas rupestres 1982. © the estate of ana mendieta collection

El espacio público en las urbes contemporáneas ocupa otras funciones cuyo resultado ha sido el de un largo proceso de reconfiguración de las ciudades dentro de la dinámica del mercado y el consumo propias de las sociedades capitalistas tardías. En este mundo completamente visual, sensual y paranoico el diseño de vitrinas y los anuncios han desplazado cualquier posibilidad de insertar un mensaje que no vaya más allá de un simple competitivo producto de consumo que ofrecer. La funcionalidad de un lugar está condicionada por la inversión y retribución de capital en un corto periodo de tiempo. El espacio que una vez pudo estar libre está ocupado o eventualmente sólo puede ser usado para vender algún producto. En este contexto de competencia y despliegue consumista, ¿dónde puede encontrar su voz o identidad el artista contemporáneo? Por lo contrario, por ejemplo, en un sistema socialista como Cuba, es la propaganda y la ideología la que ha sustituido este espacio accesible, de interacción y diálogo público cuyo supremo ejemplo han sido los “encuentros democráticos” de las Plazas en las que un pueblo asume la retórica totalizante de una voz única.

¿Cuál es el lugar del arte público dentro del contexto de las configuraciones urbanas? ¿existe realmente la posibilidad de ocupar el espacio ya sea mediante la negociación o tomarlo en una acción independiente?

La propuesta que quisiera presentar hoy aquí es la de aquellas obras o acciones de artistas en las cuales se han usado una u otra de estas estrategias, y por razones estrictamente prácticas me referiré a algunos ejemplos en Estados Unidos. Estas disrupciones en los espacios públicos se caracterizan por su carácter efímero; la obra que momentáneamente ocupa el espacio crea

un diálogo que parodia el lugar, lo cuestiona o moviliza sus significados. El empleo circunstancial, impermanente del sitio usa como estrategia “la ocupación”, como el “homeless” los cuales se apropian de un espacio temporalmente para transformarlo y hacerlo “privado”.

Este término procedente de la teoría de Anthony Vidler nombra una característica de aquella arquitectura postmoderna que se distingue por operar dentro de estructuras existentes transformando el espacio del edificio y adaptándolo a nuevas funciones, sin necesariamente destruir o modificar completamente la estructura.<sup>2</sup> En el caso de la obra de arte, el contexto es incorporado a su discurso, pero no limitándolo al “sitio específico”, como fue definido por los Minimalistas en los ‘60s, sino expandiéndolo hacia significados que involucran temas como los de la identidad, lo social y lo político en su acción.<sup>3</sup>

Así como la vida contemporánea se define por su fluidez, transitoriedad y movimiento, estas obras de arte públicas se insertan en sus contextos como opciones movibles y efímeras. Ellas no son concebidas para perdurar como los monumentos históricos, sino que su objetivo es el de crear una disrupción transitoria en un espacio público que ya tiene en sí un valor simbólico, político o económico. Estas obras que quedan como imágenes en la memoria, los artistas las construyen usando, en algunos casos, las mismas estrategias y mecanismos de propaganda de la sociedad de consumo, a través de acciones colectivas, mientras que otras, en cambio, buscan insertarse dentro de la trama urbana y la vida cotidiana. Pero antes de adentrarme en el tema quisiera revisar algunas nociones sobre cómo se ha entendido la relación de lo público y lo privado, y cómo se ha concebido el

Gomez sifuentes Cruci Fiction Project 1994 2. ©Cinthia Wallis



uso del espacio público. El espacio público definido en contraposición con el privado, que la sociedad burguesa ha constreñido a la casa, a la intimidad de algunas habitaciones, no siempre fue concebido así.

El concepto ha sido transformado históricamente en la medida en que han variado las formas de interacción en las relaciones humanas. Por una parte, el espacio público se ha definido en relación con el lugar donde se da la producción de la economía y el consumo. Por la otra, incluye aquellos espacios donde se producen las relaciones sociales, tanto en sitios abiertos como en aquellos donde se manifiesta la opinión pública, desde las plazas públicas, parques y jardines hasta los medios de difusión masiva, y los espacios virtuales como el Internet. La función pública de un espacio se relaciona con la representatividad y el acceso libre, lo cual no necesariamente se constriñe a espacios físicos. En contraposición, la esfera privada se ha relacionado con la privacidad de la casa o donde directamente lo público y lo social no tienen incidencia o no afecta al resto de los individuos que conforman una sociedad o una comunidad, en la intimidad de la familia, recién criticada por el feminismo.

Con el renacimiento del urbanismo en Europa en el siglo XVII, las estructuras espaciales de las ciudades tomaron como punto de partida en su diseño el espacio público de la plaza frente a la Iglesia, la casa de gobierno, el palacio y cuyo modelo fue concebido en Italia. De este modo, lo público se concibió como aquel lugar donde diferentes individuos- espacios privados concretos- pudieran interactuar siguiendo determinadas reglas de conducta, por lo general decretadas por el estado o la Iglesia. En las plazas se erigió el monumento, lugar de representación simbólica de valores de un pueblo o nación. Este fue el lugar de conmemoración, a través del cual una comunidad reafirmaba su identidad celebrando los acontecimientos relevantes en su historia.

Me estoy refiriendo al concepto moderno de monumento, el cual representa a través de una alegoría aquellos valores fundamentales que identifican a una comunidad, también aquellos que unifican a una nación a través del héroe, próceres o figuras distinguidas en la esfera pública ya sean en el arte, la política, la historia y la economía y que una vez más simbolizaban las virtudes o "orgullo" de una nación. La idea de la unidad de una identidad nacional que mucho de estos monumentos cumplimentaban, estuvo sujeta a los procesos de formación de la nación burguesa

unida al desarrollo del capital y a la formación del estado burgués. El arte público fue entonces concebido como aquel promocionado por el estado, y fue usado como estrategia de difusión de una ideología que fortalecía su imagen pública a través del mensaje retórico de la unidad nacional o comunitaria. Bajo el patronazgo del estado, el arte público se integra a la vida cotidiana de la comunidad intentando reformular una imagen simbólica que le represente. Bajo la aparente función educativa, el estado promueve proyectos públicos como el muralismo en la Revolución Mexicana, el importante impulso del cartel publicitario y propagandístico de la Revolución Cubana y la política del New Deal con la presidencia de Roosevelt en los años 30 y 40 con los proyectos de Works Progress y la Sección of Fine Arts, creando un arte público que re-formuló identidades locales y nacionales. Los proyectos en Estados Unidos, por lo general utilizaban imágenes estéticas idealizadas que no ofrecían a la vista ningún conflicto socio-político en la sociedad y no cuestionaban directamente la política del estado que le patrocinaba. Por el contrario, neutralizaba cualquier discusión dentro del espacio público.

Las esculturas conmemorativas o alegóricas, emplazadas por el estado o por un gremio o "corporación" en los espacios públicos le daban carácter al lugar, es decir, le identificaba. La idea sobre la unidad de una identidad cada vez más desaparece para darle cabida a otros valores más fragmentados, circunscritos al consumo turístico de valores históricos y de "identificación" de una ciudad o lugar. Una de las historias de José Martí -que ya no se repiten con frecuencia-, aquella en la que un viajero al llegar a la ciudad, sin quitarse apenas el polvo del camino y el cansancio fue directamente a rendirle tributo a la estatua del Libertador Simón Bolívar.

Con el nacimiento del capitalismo y la libre competencia, la sociedad civil, como contrapartida del estado, incorporó otras nociones intercambiables de lo público y lo privado. Estas fueron determinadas por la actividad comercial desarrollada bajo reglas propias, provenientes de la esfera privada, de la sociedad civil y no del estado.

De este modo el intercambio dentro de la creciente sociedad de consumo creó otros espacios de interacción social: el mercado y los espacios donde se producían los bienes de consumo. La ciudad cambió su faz y con ello los lugares de interacción pública. Las relaciones entre individuos particulares fue desplazándose de la plaza pública a los centros comerciales, de las relaciones

comunitarias a las interpersonales dentro de los espacios corporativos de las empresas privadas.

Los estados cada vez más limitan sus funciones de cohesionar naciones mientras que la sociedad civil ha estado asumiendo aquellos servicios públicos que fueron tarea principal de los gobiernos. La privatización constante de los espacios públicos ante la impotencia de los estados de mantener una cohesión urbanística, han terminado por fragmentar la ciudad en zonas. El centro urbano ha ido desapareciendo mientras que la economía y el consumo se desplaza hacia los suburbios. Aquellos proyectos en los cuales el estado funcionaba como el garante principal, como brindar una calidad de vida en todas aquellas esferas de la vida pública, en los cuales el arte cumplía la función simbólica de representar estos ideales, están en proceso de ser administrados por corporaciones u otras instituciones de la sociedad civil.

En las últimas décadas del siglo XX, el fenómeno de la globalización ha terminado por volver cada vez más “cosmopolitas” las ciudades, comenzando por borrar las fronteras nacionales y por identificar zonas de acción o influencia comercial o de emplazamiento de corporaciones o tecnologías. La reacción a este fenómeno se está dando de manera diferente en cada una de las diferentes regiones del planeta -desde los países post-industriales hasta aquellos que ni siquiera completaron el programa de la modernidad-, lo cual plantea un nuevo conflicto en relación a las identidades de los mismos espacios. Más que regiones son zonas de influencia o posibles mercados, más que construir o definir identidades culturales los espacios son diseñados para borrar las diferencias o en todo caso integrarlas convirtiendo estos lugares en torres de Babel multiculturales, como el caso por ejemplo, de los centros comerciales en Latinoamérica, diseñados siguiendo los patrones de las ciudades “fronterizas” del sur de los Estados Unidos como Miami o San Diego, California. Visto desde este punto, la identidad en el contexto de la globalización y la movilidad creada por la diáspora, es un fenómeno extremadamente complejo. En las últimas décadas del pasado siglo, fue definido desde diferentes perspectivas sin constreñirlo a la tradicional idea del sitio geográfico. La identidad se define desde otros ámbitos, desde el sexual, de género, raza o grupo étnico. Cada vez más se concibe en dependencia del contexto específico en que el individuo interactúa o en relación con algún “otro”. Por su parte, el fenómeno de la diáspora fragmentó por completo la idea de la identidad en relación con un único espacio perdiéndose “el sitio de origen”. De este modo la identidad

se presenta movable, sujeta más que a un espacio físico a uno socio-cultural e ideológico, circunscribiéndose a determinados espacios simbólicos donde interactúan los diferentes individuos. Estos espacios responden más que a los ideales de una nación a los de una comunidad o una experiencia individual y de grupo.

Dos ejemplos de artistas cuya parte del proyecto de su obra es la discusión de la noción de identidad o búsqueda de la misma son la cubana-americana Ana Mendieta y el chicano Guillermo Gómez Peña. Dentro del discurso feminista de la época, la obra de Ana Mendieta desde principios de los 70 fue parte de la búsqueda de una identidad desplazada por el exilio. Evocando el sentido ritual de las obras de Smithson y otros artistas que se clasificaron dentro del arte de la tierra, creó réplicas de su cuerpo directamente en el paisaje, como siluetas o mortajas.

Sus acciones solitarias y efímeras fuera de los circuitos tradicionales del arte las cuales afortunadamente, documentó en fotografías y videos, fueron hechas en espacios públicos y otros completamente aislados, como en el desierto de México, cuevas en Cuba o diferentes lugares en los Estados Unidos. Estas réplicas de su cuerpo fueron creaciones o desdoblamiento de un “otro” que salía de su “yo” para retornar a la tierra, a las raíces, al ciclo vital de la vida que se regenera después de la muerte, transición que simbolizaba el exilio de su patria y el sacrificio de la adopción de otra cultura. Así sus siluetas en las cuevas del Parque Nacional de Cuba “Escaleras de Jaruco”, buscaban de algún modo un lazo de unión con las de la orilla de la playa de Miami, una silueta que era borrada por las aguas que talvés podían besar las costas de la Isla de Cuba.

Guillermo Gómez Peña es otro artista que perteneció al grupo Taller de Arte Fronterizo, cuyo eje principal de su obra es la complejidad de los procesos de transculturación de culturas y el mestizaje que se produce en los bordes de Estados Unidos y México. Más concretamente, su obra performativa es una crítica política militante a cómo son percibidos los estereotipos del latino, del mexicano y la manera en que discriminan a los emigrantes por su raza, género o clase. El 10 de Abril de 1994 junto a Roberto Sifuentes, su colaborador, realizaron el performance “Cruci-Fiction Project” en Rodeo Beach, en el Marin Headlands Park, frente al puente de San Francisco Golden Gate. Ambos artistas retomaron la escena bíblica de la crucifixión pero desde la percepción de los parias o ladrones “indeseados” que fueron crucificados junto a Cristo. Los dos permanecieron por 3 horas



atados a una cruz, rodeados de un público completamente espontáneo que se acercaba incrédulo a ver a Gómez-Peña vestido como un mariachi de los años 50, con una inscripción sobre su cabeza INS (Immigration and Naturalization Service), y a Roberto Sifuentes simulando ser al típico “Lowrider” (gangmember) con tatuajes indígenas o rituales en la cara y con la inscripción en su cabeza LAPD (Los Ángeles Police Department).

En la trama urbana de las metrópolis pluriculturales como New York, van desapareciendo las identidades de los barrios o comunidades, por los cambios sustanciales que el nuevo concepto de urbanismo ha ido introduciendo: embellecer la ciudad desde la única perspectiva del consumo y el turismo. Los espacios públicos, de libre acceso son las calles, las que se han ido convirtiendo en pasillos delimitados por vitrinas que compiten en atraer la mirada del paseante con su espectacular y contemporáneo diseño. Los transparentes espacios son meramente atractivos despliegues de productos de consumo que constantemente el mercado ofrece, contruidos para que el individuo pueda interactuar privadamente proyectando sus deseos.<sup>4</sup> El deseo y la interacción en los ámbitos privados han sido desplazados a lugares públicos de consumo. A su vez, muchos sitios “públicos” están siendo constreñidos cada vez más dentro de lugares cerrados, fuera de la trama urbana que les incorporaba en su diseño.

Por otra parte, los grandes anuncios publicitarios han ido cubriendo la arquitectura, hasta el punto de re-diseñar visualmente

los edificios. Néstor García Canclini ha sugerido que ante este escenario, las artes visuales no deberían competir con el tamaño prepotente de la publicidad y la arquitectura, sino usar la estrategia de “dialogar con la iconografía urbana y mediática, incluso dejándose interferir por los graffitis que reubican la solemnidad del discurso oficial o artístico con los movimientos cotidianos”.<sup>5</sup>

Uno de los últimos intentos de re-crear otra ciudad dentro de la existente cambiando las reglas urbanísticas, incorporando la subjetividad del individuo, des-alineándolo del entorno y apoderándose privadamente de él fue el de Guy Debord, integrante del movimiento Situacionista Internacional en las décadas de finales de los 50's y 60's, cuyas ideas en su obra “La sociedad del espectáculo” influenció el movimiento estudiantil de Mayo del 68.

En el mismo año “Tucumán Arde” en Argentina fue otro de los intentos de toma de un lugar público, la Central de Trabajadores en la ciudad de Rosario donde los artistas crearon un espacio de discusión pública a través del uso de panfletos, periodismo y otros medios de comunicación para informar sobre la realidad política de lo que pasaba en Argentina. Los artistas querían crear un arte que tuviera un papel activo en la transformación de la conciencia social vinculándolo a la vida cotidiana y a lo político. Las acciones de las “Madres de la Plaza de Mayo” en los 80's fue otro de los momentos donde el arte volvía a la calle, al activismo político de denuncia.

El arte hoy ha dejado de realizar intervenciones “no controladas” en el paisaje urbano o fuera de la ciudad para pasar a ser parte del artificio de representación efímera dentro del espacio artístico alternativo o tradicional. El ideal de la producción artística de los 60 y los 70 como Land/Earth Art, performances o intervenciones como las de Fluxus o los Situacionistas Internacionales, Body Art o aquellos centrados en la crítica institucional han sido completamente desplazados por una especie de simulacro de lo que fueron aquellas mismas interpretaciones e intervenciones del arte en la vida cotidiana durante aquellas décadas. Si bien



algunas de las acciones lograron movilizar al público “educado” creando una audiencia, hoy la atomización de la actividad artística y la individualidad de las acciones hace esta utopía inasible; por ende, la idea de un arte público es cada vez más ambigua.

El caso polémico de “Tilted Arc” de Richard Serra, escultura realizada para un sitio específico, Federal Plaza en New York, que fue emplazada en 1981 y destruida finalmente la noche del 15 de Marzo de 1989, puso de relieve que el artista no tenía el poder de decidir en el uso del espacio público, puesto que las decisiones son tomadas por las instancias gubernamentales que definen las políticas sobre “los bienes públicos”. Luego de un arduo debate en la que acusaban a la escultura de mal gusto, de irrumpir la armonía del entorno y traer incluso problemas de sanidad con la acumulación de basura a su alrededor y graffitis, el arco de metal fue removido.

Si los espacios públicos bajo el dominio del estado y otros intereses en la esfera de la sociedad civil que representan los valores de una comunidad o nación ya están “ocupados” por un monumento histórico o de valor simbólico que no puede ser desplazado, o su concepción estetizante y acrítica no permite emplazar un arte que cuestione esos presupuestos, la alternativa debe buscarse en otro tipo de estrategias. Algunos artistas en los 80's y 90's comenzaron a trabajar con un concepto de acción que he denominado “estrategia de ocupación efímera”.

El espacio sería concebido no como un sitio específico en el que la obra sería emplazada permanentemente, sino que ésta sería eventualmente colocada por un corto período de tiempo. El interés se centraría en “la razón”, la significación simbólica, del lugar, en su historia, en la arquitectura yendo más allá de la crítica al contexto o tratando de insertarse dentro de la existente



trama del diseño urbano. Muchas de estas obras comisionadas fueron cuestionadas por la institución que le patrocinaba por su deliberado contenido político: otras fueron totalmente creadas libremente, ocupando espacios públicos en la ciudad.

Para lograr estas interacciones en el contexto urbano, la colaboración entre artistas fue una de las estrategias utilizadas en los 80's. Los grupos también representaron una forma de negociación de su postura cultural y política ante las instituciones culturales y políticas. El movimiento chicano utilizó herramientas provenientes de la cultura urbana como el graffiti, la pintura mural y otras formas de anuncios publicitarios uno de cuyos ejemplos es El Parque Chicano en San Diego.

Los grupos Taller de Arte Fronterizo formado por Guillermo Gómez-Peña, contextualizaron su actividad en el espacio público a través del performance. En San Diego, California, David Ávalos en 1989 en colaboración con Louis Hock, Elizabeth Sisco y Deborah Small realizaron una controversial valla publicitaria con la imagen de Martin Luther King para Artwalk, Festival de Arte Anual. Los Ángeles fue otra ciudad donde algunos grupos buscan insertar su controversial obra en espacios públicos como el grupo



chicano conceptual ASCO. Fundado en 1971 por el fotógrafo-poeta Harry Gamboa. Usaron la estética urbana que contrastaba con las nociones aceptadas del arte chicano creando extraños espectáculos y performances. Otros artistas como Daniel J. Martínez, quien realiza proyectos en colaboración o independiente, algunas obras comisionadas y otras ocupando el espacio momentáneamente. Sus proyectos utilizan medios de la publicidad y la propaganda, los cuales buscan dialogar con la historia del lugar para intervenirlo y cuestionar su "neutralidad". "100 Victorias/10.000 Lágrimas" en la Universidad de Illinois en Chicago, rescató nuevamente el significado de un lugar en el campus, que originalmente fue concebido como una plaza o ágora siguiendo el ideal griego, y luego fue completamente removida. Con esta intervención temporal le devolvió el sentido al ágora, plataforma de discusión pública, incorporándole vallas que rememoraban momentos significantes de la historia de las luchas obreras de la ciudad de Chicago. Uno de sus performances espontáneos fue en New Castle en Inglaterra y en Belfast, Norte de Irlanda, en el cual disfrazado de payaso vendía papas y revólveres tallados en madera. Las papas las promovía como productos exóticos importados desde México, siendo este un cultivo de la zona; mientras que las pistolas ironizaban sobre el conflicto armado permanente en Belfast. Esta intervención en la vida cotidiana, callejera y espontánea creó una disrupción en el espacio público que pretendía de manera camuflada crear una acción cuyo sentido apuntaba hacia lo político, pero de manera sutil.

Linda Cummings realiza fotografías-documentos de efímeras intervenciones o performances en espacios públicos y arquitecturas tradicionalmente vinculados a lo masculino o donde el elemento de lo femenino le es extraño. Ella llega a lugares como los estadios de béisbol vacíos, iglesias, cementerios e industrias discontinuadas y disfuncionales y lanza al espacio una prenda femenina íntima recogiendo en la fotografía el momento de la dramática caída, como la de un cuerpo. De esa manera cuestiona el significado del sitio asociado a lo masculino y aquella construcción social y cultural de lo femenino que niega la participación de la mujer en esos espacios. Con su acción, Linda Cummings critica la actitud hipócrita o encubridora de los verdaderos deseos ocultos de las sociedades "patriarcales", revelando el estereotipo social que ve a la mujer solamente como objeto ausente o fetiche sexual.

Parte de la crítica de Kelly Hashimoto en su performance, "Fruta



Linda Cummings, Slippages Ovulator 1997. © Cummings.

extraña" en 1988 es cómo la sociedad construye estereotipos y fetiches culturales y cómo la mujer en la representación de estos es victimizada. Vestida con la ropa tradicional de la geisha japonesa, Kelly se colgó públicamente de un árbol, sosteniendo su cuerpo solamente por su cabello. La acción fue una intervención efímera dentro del contexto del campus de la Universidad de Los Ángeles, que irrumpía la vida estudiantil con el drama de una mujer que representaba un "suicidio" que no dejaba de ser exótico.

Una parte importante de la obra de Félix González-Torres es la relación de lo público y lo privado. Su elegante y sutil obra invita al espectador a participar apropiándose libremente de las hojas impresas y llevándoselas fuera del espacio de la galería.

Otra de las estrategias utilizadas fue la de insertar mensajes políticos en el competitivo contexto de la publicidad. Tres vallas



Gonzalez Torres, untitled billboard poster 1989. © The Public Art Foundation.

públicas que criticaban la campaña anti gay de la administración republicana en los años 80 fueron comisionadas por The Public Art Foundation en la ciudad de New York en 1989. En ella González-Torres hacia una relación de hechos y escándalos sobre la represión y la condena social del homosexual en la historia. Con posterioridad, con el apoyo del Museo de Arte Moderno en 1991, distribuyó 24 vallas con la misma imagen en diferentes puntos de la ciudad de New York. En 1992 otra valla, "Para Jeff" fue colocada en diferentes lugares públicos en Estocolmo.

Alfredo Jaar ha utilizado la misma estrategia, por ejemplo, el anuncio lumínico en Times Square y las estaciones de metro, para su proyecto "A logo for America" en 1995.

Vito Acconci es una de las figuras claves en cuya obra, desde los 70's busca re-definir la relación de lo público y lo privado, en el contexto tanto de la galería como en plazas o lugares de acceso público, construidos por el estado o por la corporación privada. Subvirtiendo las relaciones y comportamientos tradicionalmente concebidos tanto en la galería como en lugares abiertos, sus instalaciones, artefactos o deconstrucción de la arquitectura rescata la accesibilidad a unos o transformación del uso y funciones en el otro; como la transformación hecha con las salas del museo. Su idea de monumento es totalmente dislocada al crear auténticos "refugios" o sitios prácticos y usables con materiales completamente desechables o industriales contradiciendo el valor mismo de monumento público que tradicionalmente utiliza materiales "nobles" como el mármol o el bronce.

La obra de Dan Graham apunta también a un nuevo concepto de monumento o escultura pública. Inspirado en la arquitectura, por ejemplo, la Casa Farnsworth diseñada entre 1946 y 1951 por



Alfredo Jaar, Logo for América, 1987. © Galerie Lelong, Jaar.

Mies van de Rohe la cual plantea con su fachada de vidrio nuevas relaciones entre lo privado y lo público uniendo exterior con interior, construye sus estructuras arquitectónicas fluidas que se ubican temporalmente en los espacios.

Michele Brody, joven artista residente en Nueva York ha creado un proyecto que rescata nuevamente la historia de la ciudad. Ella investiga edificios que no existen, que fueron demolidos para recuperar una imagen arquitectónica perdida y con ello incorporar una identidad histórica citadina que el urbanismo moderno ha hecho desaparecer. Su propuesta es usar un elemento común propio del sistema urbano, las cubiertas de los accesos a los sistemas subterráneos de la ciudad, y rediseñarlas para crear una relación cotidiana pero significativa con el peatón que puede descubrir la identidad perdida de la ciudad sobre el pavimento. La red artística tradicional de galerías, museos, bienales y ferias de arte continúa siendo la vía posible para lograr visibilidad o representación en el mercado de los valores simbólicos. La posibilidad de elaborar obra específica se constriñe cada vez más dentro de los límites cerrados de la galería, el museo o lugares de acceso público que son comisionados para un proyecto específico. Un ejemplo es el encuentro en la ciudad alemana de Munster, cuya convocatoria cada 10 años reúne artistas que construyen obras para sitio específico como la de Tomás Huber en 1987 en la obra "aquí se construirá una piscina". El artista se apropió de la estética de las vallas que anuncian una construcción y diseñó unas surrealistas formas que recrean el baptisterio de la catedral principal de la ciudad.

La documenta Kassel de 1997 extendió la exhibición a lugares públicos, fuera de la red institucional del arte, diseñando un recorrido que insertaba las obras en la trama urbana. Christine Hill, una de las artistas invitadas creó una tienda de ropa de segunda mano, proyecto que le permitió tener una interacción directa con el público y la vida cotidiana.

Aquellos proyectos en los que invitan al artista a construir una obra para sitios específicos en localidades dentro de la trama urbana, podría ser una alternativa de ocupar sitios temporalmente y apropiárselos. El problema sigue siendo que en algunos de esos megaproyectos como inSITE en San Diego, California, los directivos y curadores tratan de controlar la posible interpretación política de los espacios públicos creados para el diálogo. El intento por parte de los artistas de re-plantearse nuevas interpretaciones de obras en sitio específico, puede terminar siendo



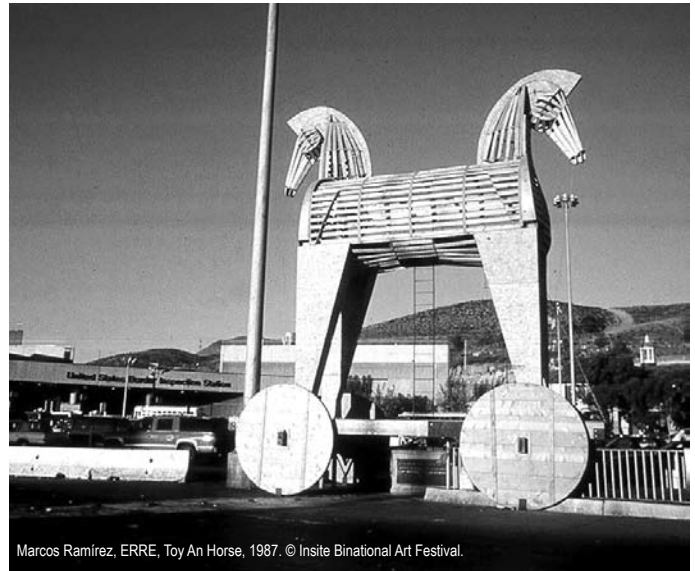
el eco de un discurso manipulado ideológicamente por aquellas instancias involucradas en el proyecto.

inSITE es un excelente ejemplo que ilustra cómo un proyecto que podría visualizar y proponer nuevas interpretaciones de obras para un sitio específico ha terminado por institucionalizar y definir qué es sitio específico. En lugar de dejar abierta las posibles interpretaciones, que dependen de las situaciones que se producen en la interacción del artista con el contexto, reduce la posibilidad de experimentar y dialogar con los espacios. inSITE se organiza cada dos años entre San Diego y Tijuana, dos ciudades fronterizas de las más transitadas y polémicas políticamente en nuestros días. Su propósito, en las dos ediciones de 1997 y 2000, ha sido la de invitar artistas procedentes de todo el continente americano, seleccionados por un grupo de curadores, propuestos por la directiva de inSITE, a residir por cortos períodos de tiempo en la zona. La idea final es la de proponer un proyecto de obra específica a realizarse en lugares públicos o privados en cualquier territorio situado entre las dos ciudades.

El proyecto está dirigido por instituciones públicas y privadas procedentes de México y San Diego y su oficina principal se encuentra en los Estados Unidos. Es decir, inSITE es un ejemplo de la movilización del capital entre dos naciones y la unidad de instancias privadas y públicas. Por su condición de institución no lucrativa, cuenta con el apoyo logístico de individuos, al mismo tiempo que recibe cantidades apreciables de dinero, provenientes de fundaciones y el estado Mexicano. Cada artista, tiene la oportunidad de contar con un presupuesto de \$10.000 para realizar su obra.

Una de las ideas es la de involucrar en muchas maneras a la comunidad de ambas ciudades en los proyectos elaborados por los artistas. La forma había sido la de lograr que las instituciones de ambas ciudades tanto públicas como privadas, trabajen en conjunto. Actualmente estas se reducen a unas pocas y el proyecto cada vez está más controlado por sus directivos. Otro objetivo que no está claro o que inSITE ha dejado de contemplar es el de darle acceso a públicos diversos de la comunidad a los eventos que se realizan en el periodo de las residencias, como por ejemplo, los foros y encuentros entre curadores, artistas e invitados especiales- críticos, filósofos y otros-.

Precisamente el que se vaya a concebir una obra "monumento" o de arte público efímero, debería originar un mayor trabajo de



Marcos Ramírez, ERRE, Toy An Horse, 1987. © Insite Binational Art Festival.

conjunto de todas las instancias que podrían involucrarse tanto públicas como privadas, desde el artista, así como el conjunto de aquellos individuos que van a convivir con la obra en su vecindad.

El staff de inSITE maneja el proyecto cada vez más como una institución que utiliza un contexto particular para atraer artistas que no necesariamente, en los cortos periodos de tiempo que permanecen en la región, brindan o aportan una visión crítica y enriquecedora a la compleja realidad que se vive en la frontera. Los proyectos más logrados en sus pasadas ediciones han sido precisamente aquellos en los cuales el artista, primero: ha interpretado la situación particular del sitio específico incorporando sus valores simbólicos, políticos o económicos; la obra crea una disrupción transitoria en el espacio poniendo en evidencia las particularidades que le definen.

Segundo, la comunidad ha sido involucrada en su producción, lo cual ha logrado que el vecindario se identifique con la obra. Entre estos proyectos realizados en 1997, que tomaron en cuenta la particular situación de las dos ciudades fronterizas de San Diego y Tijuana estuvieron por ejemplo: el Caballo de Troya con dos cabezas apuntando contradictoriamente hacia ambos lados de la frontera, ubicado en la puerta de entrada San Isidro, zona fronteriza de tránsito legal entre México y Estados Unidos, del artista Marco Ramírez Erre.

Las extrañas bicicletas de Kim Adams; el puente trampolín de Nari Ward situado en las Playas de Tijuana; las cápsulas satánicas Black Star en máquinas tragamonedas de Eduardo Abaroa que se colocaron en cinco sitios diferentes en San Diego, definiendo una estrella en el mapa de la ciudad; el mural realizado

Silvia Gruner, *The Middle of the Road*, 1994 © Gruner.

por el grupo Revolucionarte realizado en conjunto con la comunidad pesquera de Poplota, pueblito pesquero de México, usando un muro de bloques de cemento construido por la 20th Century Fox para proteger la producción Titanic; el coche femenino de Betsamé Romero ubicado en México justo en la misma cerca de metal que divide ambas fronteras, sitio de cruce ilegal, constantemente patrullada por la policía fronteriza de Estados Unidos, “Ayate Car” era el símbolo de la casa como refugio y altar, era un auto viejo que llegaba a la frontera y allí se quedaba con sus esperanzas frente a la rígida barrera y la instalación “En el otro lado” de Rebecca Belmore colocaba fotografías de mujeres indias en el Casino Theatre en pleno centro de la ciudad turística de San Diego cuestionando esa ausencia en la vida pública de los Estados Unidos, de una realidad que le es cercana, en la frontera a escasas 22 millas.

Otra obra de la edición anterior de inSITE en 1994 que se integró al contexto fueron las esculturas precolombinas de la mexicana Silvia Gruner que puestas en la cerca de metal que divide a los dos países fueron desapareciendo tomadas por los ilegales como un amuleto.

Si los posibles espacios alternativos como inSITE, surgidos dentro de las iniciativas de la sociedad civil, comienzan a ser dirigidos como cualquier otra corporación, ¿Cuáles serían entonces las estrategias a seguir? ¿Cómo solucionar en este contexto el gran problema de accesibilidad y el de representación de diferentes géneros, razas y grupos étnicos históricamente desplazados del espacio artístico y del discurso hegemónico?

Sigo pensando que hay que buscar soluciones en las que se pueda negociar los espacios desde una posición más ventajosa para el artista o de lo contrario usar la estrategia de ocuparlos temporalmente como los homeless. El arte público debería incorporar otras nociones acorde a la dinámica cambiante de la vida actual que pueda crear una obra que dialogue con el sitio o lo cuestione. El espacio debe ser temporalmente transformado, introduciendo preguntas, investigándolo acorde a su historia y al interés de la comunidad que le circunda. Debe ser una disrupción fluida que no se reduzca a incorporar al peatón como espectador pasivo o contemplativo o que integre al contexto sólo físicamente. No debe ser sólo funcional-práctico sino que introduzca otros valores que no necesariamente tienen que ser de propaganda política, sino aquellos que eventualmente sean necesarios incorporar en el momento en que se conciba el proyecto. Sería hipócrita decir que los lugares públicos deberían simplemente educar a la comunidad en sus tradiciones y valores. Se necesita algo más que tradición, o emplazamientos no temporales, se necesita diálogo y comprensión del papel que el arte público puede tener más allá de la estética y el utilitarismo.

#### Notas

1. **Henry Lefevre.** “The production of space” en *Architecture Theory since 1968*, edited by k. Michael Hays. Columbia University. Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. New York. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England. “The production of space is the way in which the capitalist mode of production maintains itself create move space for itself, and urbanization is capitalism’s primary extension. The abstract space of capitalism depends on global networks of banks and businesses, on highways and airports on flows of energy, raw materials and internation. “Natural space” and its particularities like climates and topographies are inevitably reduced to materials an which society’s productive forces operate: ground, underground, air, over light become products that can be manipulated, exchange and controlled; space is utilized to produce surplus value; space is consumed intourism and leissure”.

2. **Vidler, Anthony.** “Home Alone” en Catálogo “Vito Acconci and the City inside us”.

3. **Arte Minimalista de sitio específico;** Sitio Especifico fue un concepto introducido por los minimalistas en el cual el espacio físico formaba parte de la obra, la cual era concebida para un lugar específico. Michael Fried denomina teatralidad a esta idea de incorporar el espacio y el tiempo en el ocurrido que el espectador debía hacer para visualizar la obra.

4. **Walter Benjamin.** Escribió en su proyecto incompleto de “Las Arcadas” sobre este cambio en el París del siglo XIX, cuando la creación de arcadas introdujeron las grandes vitrinas donde se desplegaban el objeto de consumo. Con este cambio, la arquitectura y de algún modo parte de la trama urbana integraba a su diseño la nueva imagen del capitalismo: el consumismo en las vitrinas creaba otro espacio de interacción de los deseos privados del consumidor frente al despliegue público de esos “nuevos objetos de deseo”.

5. **García- Canclini, Nestor.** “Arte desurbanizado, desinstalaciones fronteras” en catálogo inSITE 97 Tiempo privado en el espacio público, pag. 44.

#### DERMIS PÉREZ LEÓN

Licenciada en Historia del Arte Universidad de la Habana, Cuba.

Master en Estudios Curatoriales y Arte Contemporáneo en

The Center for Curatorial Studies, Bard College, New York, EE.UU.

Comisario y Crítico de Arte. Director en The Curatorial Bureau, Berlín, Alemania.

leondermis@yahoo.com