CIUDADES (IM) PROPIAS: LA TENSIÓN ENTRE LO GLOBAL y LO LOCAL

CIUDADES (IM) PROPIAS: LA TENSIÓN ENTRE LO GLOBAL y LO LOCAL

II Congreso Internacional
Arte y Entorno.
Ciudades globales,
espacios locales

Valencia 1, 2 y 3 de Diciembre de 2009

Salón de actos y salón de grados, edificio Rectorado
Universitat Politècnica de València

PUBLICACIÓN

Dirección
Luis Armand
Subdirección
David Pérez
Consejo editorial
Joaquín Aldás, Luis Armand,
Constancio Collado, José Manuel Guillén,
Joan Llaveria, Eva Marín, Joan Bta. Peiró
Comité de trabajo
Juan Canales, Silvia Molinero, Dolores Pascual,
Paula Santiago
Diseño
Francisco de la Torre
Maquetación
Silvia Molinero
Apoyo redacción
Gustavo Morant
Traducción
Área de Apoyo Lingüístico a la I+D (UPV),
Redacción CIAE, Carlos García, João Bernardo
Santos, John Joseph Vélez
Imágen portada
Guillermo Aymerich

Imágenes
©Los autores
Textos
©Los autores

Edita
Centro de Investigación Arte y Entorno, (CIAE)
Universitat Politècnica de València, (UPV)

Imprime:
LA IMPRENTA
ISBN: 978-84-694-2906-8
Depósito Legal:

Valencia, Abril de 2011.

ÍNDICE

Presentación, JUAN JULIÁ IGUAL 11
Ciudades globales, espacios locales, JOAN LLAVERIA 13

CONFERENCIAS

La urgencia de pensar lo urbano: la política del habitar y el habitar de lo político, DAVID PÉREZ 19
Paisaje urbanístico orientado, LISA BABETTE DIEDRICH 25
A favor del espacio público, JOSEP RAMONEDA 41
Intervenciones en megaciudades, NELSON BRISSAC 55
Estancias Creativas en Albarracín: paisajes interiores, ALEJANDRO RATIA ... 75

MESA REDONDA

Ecourbanismo. Estrategias locales para una ciudad habitable

Repensando la ciudad habitable, JOSÉ ALBELDA 95
Crisis y reconquista del espacio público, JOAN OLMOS 99
Notas sobre urbanismo, seguridad y tolerancia: del cero al infinito, MANUEL SARAVIA 107
Las supermanzanas: reinventando el espacio público, reinventando la ciudad, SALVADOR RUEDA 123

PROYECCIONES

Modelos urbanos

Presentación, PAULA SANTIAGO 135
El parque de Ibirapuera de São Paulo. La puesta en escena de un sueño, CARLOS LACALLE 141
El papel del arte contemporáneo en el proceso político de cambio de orden de las ciudades contemporáneas, WENCESLAO GARCÍA 153
El espacio público una especie amenazada. Catálogo de agresiones, decálogo para su recuperación, FERNANDO GAJA 165
Funcionalidad y estética de los entornos comerciales urbanos, EDUARDO PASCUAL 175
La experimentación del espacio: arte y arquitectura, MAIA ROSA MANCUSO .187
Las exposiciones universales: innovación, arte y ciudad, LAURA LIZONDO, JOSÉ SANTATECLA, JORGE MARTÍN y BERTA PÉREZ-ACCINO 200
Cine y barrios marginales en España, ARAMIS ENRIQUE 211

Arte y paisaje cultural

Presentación, JAVIER CLARAMUNT 229
Memoria canalla, JUAN CANALES 233
El cartel desterrado, BOKE BAZÁN 241
Tipografías callejeras o la tipografía como actitud, NURIA RODRÍGUEZ.....255
Recuperando el valor de lo sagrado en el bosque: Arte y acción de grupo en el parque Garajonay, SUSANA GUERRA, ATILIO DORESTE y PEP MATA 263
Intersticios urbanos: reflexiones a partir de un caos, ATILIO DORESTE 273

Arte, espacio público y participación ciudadana

Presentación, ALBERTO JOSÉ MARCH.....285
Alcobendas: Un modelo de gestión de la escultura pública, JAVIER GÓMEZ ..289
Las Ruinas de Fratelli Vita, VIGAGORDILHO.....301
La feria de São Joaquim, en la ciudad de Salvador, Bahía, como espacio de reto creativo, GIOVANA DANTAS.....313
EIKON: Resonancias visuales de un paisaje ausente, TINA PIMENTEL 323
De las prácticas transversales a las investigaciones extradisciplinares: la constitución del Outsite, MIJO MIQUEL 339
Circuitos de género, roles adquiridos y economías globalizadas. Reactivando contrageografías humanas, MAU MONLEÓN.....351
Arte, espacio público y participación ciudadana en la obra de Francis Alÿs, JESÚS SEGURA 363
Escultura pública: estímulo turístico y transgresión de fronteras.
La Naturaleza y el Objeto como factores de creación artística. 2 obras concretas, FELIPE FERRER e IRMA ORTEGA 375
Arte e interacción social. Propuesta de intervención de los estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga en el espacio público, ROCÍO SACRISTÁN 383
Espacio público y participación ciudadana en Valencia: los "Salvem", INMACULADA LÓPEZ 395
Proyecto Metro Valencia 2008/2009, VICTORIA CANO 407
Arte y Salud: proyecto cuidart del Hospital de Denia, ALICIA VENTURA....413
Ciudad invadida, GUILLERMO AYMERICH.....419

Arte, espacio público y participación ciudadana en la obra de Francis Alÿs / Art, Public Space and Citizen Participation in the Works of Francis Alÿs.

Jesús Segura

Profesor Ayudante en el Área de Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia.

Resumen: Francis Alys es un artista determinante dentro del contexto reciente del arte en México y en el panorama internacional. Con el carácter simbólico de sus obras ha desarrollado una dimensión técnica y poética afianzada con un compromiso político. La obra de Alys, mediante acciones, gestos y performances involucra de manera original el espacio público y social, transformándolos en un discurso dialéctico dónde lo político se genera a partir de la poesía espacial. Sus metáforas, parábolas y episodios tienen un lugar común en la intervención del individuo o colectividades en el espacio público y la ciudad.
Palabras clave: Performance, participación, activismo, espacio político, intervención urbana.

***Abstract**: Francis Alys is a determinant artist of the recent context of art in Mexico and on the international scene. With the symbolic character of his works he has developed a technical and poetic dimension reinforced with a political commitment. Alys work involves in an original way through actions, gestures and performances the social and public space, transforming them into a dialectical speech where the political will be generated from spatial poetry. His metaphors, parables and episodes have a common place in the intervention of the individual or collectivities in the public space and the city.*
***Key words**: Performance, participation, activism, political space, urban intervention.*

0. Introducción.

Francis Alÿs en su trabajo hace comparecer una exploración sistemática de la poética urbana en donde gestos y acciones cotidianos con frecuencia adquieren dimensiones políticas y sociales.

Podría parecer contradictorio abordar un trabajo que sobrepasa la metáfora social y política mediante un procedimiento poético de lo inasible. Pero encuentro en gran parte de la obra de Alÿs un compromiso personal de profundo calado político que desarrolla en el espacio público de discusión, mediante acciones y performances donde involucra el espacio social, público, como elemento fundamental en sus obras.

Abordaré en estas breves líneas, lo que yo llamo el "Poder de la Fábula". Si examinamos detenidamente su trayectoria observaremos en sus propuestas un cuestionamiento de las consideraciones artísticas rebasando sus límites. Propuestas que giran en torno a actividades cotidianas, sobre todo sus "paseos" por la urbe. Éstos se plantean como actos que de maneras sutiles irrumpen en el espacio social y temporalmente lo transforman. Existe una suerte de coherencia es sus trabajos donde lo político es desplazado de su condición institucional para posarse en el individuo como verdadero intérprete de la sociedad que producimos. Los valores ético-políticos se encarnan en una parábola o fabulación que asume una extraña forma de pasión agonista de la que emerge una dimensión antagónica que ofrece a debate términos encontrados como el poder, soberanía o hegemonía.

Pero no debemos confundir la implementación del individuo que propone Alÿs con la repolitización del espacio urbano y su deriva emprendida por los situacionistas. Las estrategias enunciativas en sus trabajos recuperan una metafísica de lo absurdo que sitúa al individuo como objeto de especulación pública para certificar su existencia. Sus desarrollos proponen actitudes anticapitalistas (en el sentido fordista del tiempo, de la temporalidad) enfrentadas a la maquinaria de la producción.

1. El poder de la fábula.

Me ocuparé en estas líneas de algunas de sus obras; que despliegan un tratamiento épico que se torna inútil y heroico, en palabras del propio Alÿs, pero que sin embargo enuncia toda una reflexión pública en torno a lo global y lo local, lo mundano y lo profundo, lo extraordinario y lo cotidiano, lo público y lo privado, despojando de toda apariencia a la evidencia. El primer trabajo que quiero comentar es *Cuando la fe mueve montañas* (2002). Este es, básicamente, un proyecto de desplazamiento geológico.

Francis Alÿs, Cuando la fe mueve montañas, 2002.

El 11 de abril del año 2002 Francis Alÿs convocó a quinientos voluntarios con el fin de formar una hilera humana que desplazó con la ayuda de palas, una duna de quinientos metros de diámetro localizada en la periferia de la ciudad de Lima. Este peine humano empujó una cierta cantidad de arena a una cierta distancia, moviendo la duna unos centímetros de su posición original. La perturbación física fue infinitesimal, pero no así las resonancias metafóricas. Según Alÿs[11]: "*Cuando la fe mueve montañas" intenta traducir las tensiones sociales en narraciones que interfieren con el imaginario de un lugar. El propósito de la acción es infiltrarse en la historia local y la mitología social(...). "Cuando la fe mueve montañas" despoja al Land Art de romanticismo .Cuando Richard Long hizo sus caminatas en el desierto peruano, estaba proponiendo un concepto contempla-*

tivo, pero distanciándose él mismo de aquel contexto social. Cuando Robert Smithson construyó la "Spiral Jetty" en Salt Lake, estaba convirtiendo la ingeniería civil en escultura y viceversa. Aquí estábamos intentando una especie de Land Art para los sin- tierra- y, con la ayuda de cientos de personas construimos una alegoría social…

Situándonos en la ejecución de la obra y las condiciones político-sociales en Perú. Debemos de contextualizar este trabajo de arte bajo unas condiciones muy específicas.

La expansión geográfica de Lima viene determinada por las invasiones campesinas que se aglutinan en la capital debido a la quiebra de la economía rural y a la guerra civil. Esa masa de población esta sometida a los proyectos autoritarios de Fujimori y Montesinos. Desde esta posición en 1997 la Bienal de Lima se articula como un espacio altamente politizado para un fin común. El derrocamiento cultural de la dictadura.

El modelo enunciativo que se propone es el de la acción directa, que lleva a las calles un desarrollo artístico basado en la intervención del entorno público para una *praxis democrática que devuelva la ciudad a los ciudadanos*[22]. El régimen dictatorial peruano se fundamenta en la perversión efectiva de la ciudadanía en todos sus órdenes. También en el simbólico. Esto genera una contrarrespuesta donde la lucha por el poder simbólico en el espacio público permite la reconstrucción de una autoestima ciudadana que la dictadura se había encargado de inocular en el productor simbólico, en el artista, de una manera psíquica; mediante autocensuras. El proceso liberador llevado a cabo por los artistas tiene un referente fundamental en Perú en el Colectivo Sociedad Civil (CSC). Donde desde una praxis simbólica la experiencia artística se socializa, creando situaciones en las cuales la ciudadanía abandona el papel pasivo de espectador para protagonizar en forma de ritual una experiencia arrebatada por la represión política. Como apunta Gustavo Buntinx: *Como en ciertas intervenciones de elementos de la Avanzada Chilena en el plebiscito contra Pinochet. O en las estrategias simbólicas de las Madres de la plaza de Mayo y su consigna místico-libidinal de luchar por la "aparición con vida" de los desaparecidos durante la última dictadura militar de Argentina….Lo que en este tipo de experiencias importa no es la condición artística sino la…redefinición critica del poder y de lo político*[33].

Por tanto no debemos de dejar de tener en cuenta que la obra funciona aquí, no como finalidad autónoma, sino como laboratorio de experiencias críticas cuyo criterio de verdad se ubica radicalmente fuera del arte. Y lo que verdaderamente importa no es su condición artística, sino la modificación de sus recursos estéticos para una redefinición crítica del poder y de lo político. La estrategia de Alÿs consiste en generar mediante su pieza un contrapoder simbólico expandido en un gesto absurdo, desesperado. Para una situación urgente que se convirtió en un hecho de afirmación social.

Sin embargo nos encontramos ante un trabajo de arte público que maneja ingredientes políticos sin la literalidad de lo que se entiende por "arte político". El propio Alÿs responde a Gerardo Mosquera en una entrevista: *No tengo un discurso literalmente político, o una "posición"; pero si creo que es una dimensión con la que cuento fundamentalmente a través de un imaginario poético, con todas las paradojas y conflictos que esto suele provocar. Ahora ante una situación política extremadamente cruda e inmediata, trato de introducir un paliativo, una especie de bálsamo*[44].

Esto en el contexto del arte en Latinoamérica y concretamente en México puede parecer un contrasentido, por que la cultura latinoamericana se ha construido en base al estado, a la relación con el poder, y no a las preguntas donde las demandas sociales giran en torno a lo político. El crítico e historiador Cuauhtémoc Medina habla de *mi interés por la obra de Francis tiene que ver con el asombro o la envidia que me produce que el no tenga la neurosis latinoamericana del "arte político". Pareciera que, antes que nada el artista latinoamericano tiene que decidir si es político o no. Por eso se vuelve tan absolutamente necesario que opte entre lo ideológico-ilustrativo y lo abstracto-irresponsable* (…)[55].

Lo que reclama Cuauhtémoc Medina con esta afirmación es una implicación del artista latinoamericano dentro de la esfera de lo público y sus múltiples intervenciones; desde la ocupación del espacio urbano hasta la incidencia de la economía gregaria en la construcción de una identidad política.

En este sentido cabría preguntarse ¿Que es lo que hace política a esta obra de arte público? La respuesta más inmediata a tenor de los presupuestos desplegados en esta obra, sería la de generar una noción de esperanza como categoría política en sí misma. De este modo articulando una acción política sin objetivo concreto transferimos al campo emocional una "vivencia utópica" palpable, cuya transformación ético-política es garante de una cierta justicia. Quizás como momentos de fe. Esto evidentemente se despliega de una manera muy certera en *Cuando la fe mueve montañas* (2002), ya que de lo que se trata es de generar mediante una experiencia insignificante como mover una duna milímetros, una alegoría social en el espacio público que reafirme la capacidad del individuo de cambiar las cosas, la política, sus dirigentes, sus planes desarrollistas codiciosos etc. En definitiva azuzar en el individuo una conciencia activa.

Ciertamente la duna se pondría en ese lugar con años de acción del viento sobre ella, pero el hecho de movilizar a 500 personas para una acción insignificante nos lleva a plantear en el proceso de ejecución toda una carga simbólica que esta hablando de cosas completamente distintas a ese gesto absurdo. En este sentido la modificación y transformación del espacio público asume con valentía algo que habitualmente pasa inadvertido

en las obras de arte público, que no es ni más ni menos que el destinatario de tales piezas, acciones u obras. Es decir el ciudadano.

Aquí hay un compromiso riguroso con una idea de pueblo, con una idea de individuo, hasta el punto de hacer descansar toda la carga simbólica de la acción en el propio proceso que configura el propio pueblo; que es desarrollado y ejecutado por él mismo, y cuyo resultado final es ciertamente intranscendente. Lo importante es la acción colectiva y el bien común. El que la duna se mueva uno o dos milímetros más carece de importancia. Lo importante aquí es lograr que la acción común signifique que se ponga en juego una idea de democracia y que esta reactive la autoestima ciudadana. Del mismo modo que valores y emblemas patrios de pertenencia compartida afloraron entre los ciudadanos.

Algo de lo que estaba necesitado el Perú que había gobernado el dictador Fujimori, y que trataba de encontrar una idea de soberanía. La lucha por el poder simbólico en el espacio social se ha vuelto uno de los más cotizados valores del arte público. Es por esto que la praxis simbólica ha asumido con naturalidad su apropiación por parte de la ciudadanía, que abandona su papel pasivo de espectador para convertirse en coautor y regenerador de la experiencia simbólica.

En este sentido toda obra de arte público se inserta dentro de un territorio de negociaciones político-simbólicas que tiene la obligación de transformar a largo plazo su estatuto cultural. Así *Cuando la fe mueve montañas* (2002), activa la memoria emocional de una ciudadanía en construcción que trata de buscar su identidad nacional fracasada. Los paleadores peruanos traducen metafóricamente, una idea de cambio de situación, de movimiento, de desplazamiento que sirve como alegoría de su identidad nacional…de su propia tierra que es desplazada por ellos mismos.

Como apunta Cuauhtémoc Medina *Cuando la fe mueve montañas es una aplicación del principio no desarrollista latinoamericano: una extensión de la lógica del fracaso, dilapidación programática, resistencia utópica, entropía económica y erosión social de la región*[66]. En efecto, la acción en si misma traduce la escasa productividad con un esfuerzo titánico que alude directamente a las economías sudamericanas, que son la expresión constante de una modernización fallida. No obstante habría que convenir que el propósito de obras como *Cuando la fe mueve montañas* (2002) despliega momentos de ilusión colectiva en una crisis perpetua donde las intervenciones artísticas aportan, a lo sumo una operación crítica o utópica que dialoga con una realidad diaria en la tragedia agónica de un país.

La bancarrota moral y política cuyo reflejo se manifiesta en la crisis económica que generaliza la miseria como estigma social, ha impulsado a los productores artísticos a un

uso de la alegoría posmoderna como figura ejemplar que les permite significar la emoción y el momento, así como poner en juego las contradicciones sociales que han desembocado en esa situación insostenible. En este sentido las preguntas que se formulan son: ¿es el arte capaz de efectuar transformaciones sociales? y sobre todo ¿una intervención artística es pertinente en una situación concreta? Y alargando un poco más la cuestión ¿de qué manera se debe calibrar la incorporación de una pieza de arte en un lugar y espacio concretos atendiendo a sus demandas político-sociales?

Obviamente estas preguntas tienen sentido si consideramos el arte como un acto o gesto de afirmación social. Y por tanto y tirando un poco más de la cuerda ¿Qué sentido tiene una obra como *Cuando la fe mueve montañas* (2002) en la estructura mercantil de arte contemporáneo? Preguntas, todas ellas que se han formulado el artista y los colaboradores que participaron en la pieza y que se han resuelto con la aceptación pertinente del arte como un agitador de los intersticios emocionales del individuo, pero con una sobria valoración de este en la sociedad que nos produce como individuos.

No obstante se aventuran en su ejecución… como momentos de fe.

2. Arte público y participación ciudadana.

Esta lógica de la fábula que pone en cuestión el espacio público mediante la intervención del individuo en la ciudad ha sido descrita por Alÿs como *una especie de argumento discursivo compuesto de episodios, metáforas o parábolas, escenificando la experiencia del tiempo en América Latina*[77].

Si analizamos cuidadosamente algunas otras obras de este artista en su relación con el espacio público: la ciudad, y la intervención del individuo o colectividades, nos daremos cuenta de que en toda acción emprendida dentro de estos parámetros existe un voluntad de fabular que atrae sobre sí toda una conciencia socio-política.

Esto es claramente obvio en *The Collector* (1990-1992). Como apunta Russel Ferguson *Es un pequeño objeto con forma de perro y llantas de caucho, con el cuerpo imantado, que Alÿs arrastra a lo largo de las calles para recoger, a medida que avanza, trocitos y pedazos de metal. Aquí podemos observar una predilección naciente por lo aleatorio, por las sobras de la ciudad, en lugar del racionalismo modernista y arrollador que había constituido la primera educación de Alÿs como arquitecto. Además, en esta pieza aparentemente simple, podemos percibir los orígenes del futuro de Alÿs como un creador de rumores, de mitos urbanos: el hombre que arrastra un perro magnético de juguete a lo largo de las calles de la ciudad*[88].

En *The Collector* (1990-1992) hay un acercamiento a una especie de escultura ambiental que recupera la memoria como instrumento dialógico entre el propio espacio público intervenido y la pieza constituyéndose como tal. En este sentido la abolición de toda pretensión monumental y el carácter, que como apunta Cuauhtémoc Medina, dinámico de la pieza, al desplazarse por la ciudad hace que se cree una *estructura narrativa que reemplaza el concepto iconográfico y formalista de la escultura pública por una interacción en el contexto urbano*[99].

Entonces cabría esperar de una intervención de este tipo que se configurara simbólica y socialmente mediante los fragmentos adheridos de la ciudad. Y de este modo hacer reversible la participación ciudadana, posicionándola como aditiva, residual a la acción es sí misma, y no como constructiva de ella. Ya que las adherencias de lo simbólico en *The Collector* (1990-1992) están configurado una acción ciudadana sin pretensiones de serlo. Como lo expresara Michel de Certeau, *las historias sobre lugares son cosas improvisadas, están hechas de los residuos del mundo*[1010].

Del mismo modo en la acción *Turista* (1996), Alÿs aparece en una fila con otros cuatro hombres que buscan trabajo. Sus oficios están escritos en carteles pegados a sus maletines: electricista, plomero-gas, pintor, yesero y turista.

La paradoja aquí es obvia. El propio Alÿs lo ha descrito de la siguiente manera: *En ese momento pienso que se trataba de cuestionar o aceptar los límites de mi condición de extranjero, de "gringo". ¿Qué tanto puedo pertenecer a este lugar? ¿En qué medida puedo juzgarlo? Al ofrecer mis servicios como turista oscilaba entre el ocio y el trabajo, la contemplación y la interferencia. Estaba comprobando y denunciando mi propia condición. ¿En qué lugar me encuentro realmente?* [11].

Igualmente la trasgresión del trinomio arte, espacio público y participación ciudadana llega a altas dosis de desafío en la obra *El Embajador* (2001). Invitado por Harald Szeemann a la XLIX Bienal de Venecia (2001) y consciente de la atención que suscita el evento entre el *establishment* artístico. Alÿs envío un embajador, Mister Peacock (un pavo real) que fue alojado en una habitación de hotel y se le asigno un ayudante para asistir a los festejos inaugurales de la Bienal. Naturalmente que esta pieza hace referencia directa al juego de las vanidades desplegados en eventos característicos. Pero hay algo más importante que este gesto desafiante. Me refiero a la puesta en escena de la idea de un "rumor decadente", de una mitología obsoleta inherente a la infraestructura y constitución de la propia bienal de Venecia. No en el hecho de enviar un pavo real a un evento multitudinario con características muy específicas, sino el acto mismo de mantenerse alejado, de admitir su incapacidad de intervenir en contextos viciados que no tienen una

repercusión efectiva del espacio social. Así su renuncia física y su suplantación por una fábula en vivo, pone en cuestión la propia constitución de este tipo de eventos. Y su eficacia con respecto a un tipo de proyecto personal determinado por la afirmación social de sus premisas. Como apunta Russel Ferguson *Frente al dogma de la modernidad, el progreso y la eficiencia, él ha puesto anécdotas, gestos y parábolas* [1212].

Del mismo modo en 2002 realizó, para el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), la obra *Procesión Moderna* (2002), pensada para la ocasión del traslado provisional del museo desde el centro de Manhattan hasta el barrio periférico de Queens. Para ello, organizó una procesión a la manera tradicional católica, pero con iconos del arte moderno, acompañado por caballos, una orquesta en vivo de músicos peruanos, mujeres arrojando pétalos de rosas y las obras *Les Demoiselles d´Avignon*, de Picasso, *Femme debout*, de Giacometti, y *Roue de bicyclette*, de Duchamp, sobre plataformas cargadas por voluntarios.

Evidentemente el guiño, aquí a la cultura popular y el debate en torno a alta y baja cultura esta servido con la agudeza tan característica presente en las obras de Alÿs. Del mismo modo el tránsito y desplazamiento metafórico de esta "alta cultura" desde el centro de la ciudad a los márgenes despliega el debate en torno a las estrategias de descentralización cultural en los que el arte actual está inmerso. Sin embargo otros han visto en esta obra un deseo complaciente por parte de Alÿs de preservar los dogmas de la institución. Sea como fuere la idea de *ready-made* asistido parece arrojar muchas dudas sobre la estabilidad conceptual injertada en el contexto social de esta pieza.

Por último quiero referirme a algo fundamental que despliega la obra de Alÿs; que es el advenimiento del público que colabora en sus piezas, mediante la creación del mito. Como el mismo apunta *el mito no tiene que ver con la veneración de ideales-o de dioses paganos o de una ideología política-sino más bien con la práctica interpretativa realizada por el público, que debe dar al trabajo su significado y su valor social*[1313].

3. Conclusión.

La asunción de un arte público que toma en cuenta el contexto de intervención, es sus acepciones político-sociales, es hoy día determinante en la ejecución de una pieza que tenga en cuenta el espacio público y la participación ciudadana.

Los registros conmemorativos o decorativos deben dejar paso a una idea de arte público más democrática donde las demandas minoritarias se vean representadas en el ejercicio de la esfera pública. Obviamente, el artista que no es afín a la institución no espera

que se le conceda algún lugar público. Pero la usurpación de estos espacios por parte de los artistas, aunque sea con carácter simbólico, nos debería de hacer preguntas, en torno a la gestión de los mismos y su intervención por parte de los artistas institucionalizados. En este sentido la aparición de un arte de intervención al principio del siglo XX ha consolidado las intervenciones públicas y ha definido, desgraciadamente, un arte público vehiculado a panoplias de animación urbana.

Es por esto que las intervenciones propuestas en la obra de Francis Alÿs mediante una estética de fabulación, aparecen como elementos furtivos de un arte público que reclama su interpelación por el público. Al igual que en la obra de Santiago Sierra, Gabriel Orozco o Teresa Margolles han constituido lo que se ha dado en llamar la diáspora latinoamericana, donde los desplazamientos entre arte socio-político y arte público han difuminado sus fronteras para acercar la experiencia estética a la esfera pública.

Pero no solo en la ejecución y desarrollo de las piezas, sino en el desplazamiento institucional al que es sometido el espacio público. Este arte público no programado al calor del gusto institucionalidad es un reflejo de la sociedad que nos produce como individuos. Y por tanto esa idea de un arte público que no mantenga unas estrategias enunciativas, donde la ubicación de forma perenne de artefactos sea su máximo exponente, nos acercará a redefinir el espacio público como instrumentos activos, de intervención. Es por esto que asumir el espacio público como una transitividad, donde los espacios se intervengan con presupuestos socio-políticos, rescataría la función primigenia de todo arte público, cuyo receptor es el ciudadano. Así asumir plataformas democráticas donde las intervenciones públicas sean determinadas por una comisión de todos los agentes socio-políticos se torna casi una necesidad.

Notas:

[1] MEDINA, C. *Cuando la fe mueve montañas*. Turner, Madrid, 2005.

[2] BUNTINX, G. "También la ilusión es poder" en *Cuando la fe mueve montañas*. Turner, Madrid, 2005.

[3] *Ibidem*.

[4] MEDINA, C. *Cuando la fe mueve montañas*. Turner, Madrid, 2005.

[5] *Ibidem*.

[6] MEDINA, C. "Máximo esfuerzo, mínimo resultado" en *Cuando la fe mueve montañas*. Turner, Madrid, 2005.

[7] ALŸS, F. "Francis Alÿs, entrevista con el autor", Ciudad de México, 2005. Una versión editada de la entrevista aparece en *Francis Alÿs*. Phaidon, Londres, 2007.

[8] FERGUSON, R. "Política del Ensayo" en el catálogo de la exposición de *Francis Alÿs, Política del Ensayo, en la* Biblioteca Luis Ángel Arango de Banco de la República, Casa Republicana, pisos 1 y 2, 2009 en <http://www.lablaa.org/adjuntos/francis-alys-politica-del-ensayo.pdf>

[9] MEDINA, C. "Action/Fiction" en *Francis Alÿs*. Museo Picasso, Antibes (Francia), 2001.

[10] DE CERTEAU, M. *The Practice of Everyday Life*, traducido por Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 2002.

[11] FERGUSON, R. "Política del Ensayo" en el catálogo de la exposición de *Francis Alÿs, Política del Ensayo, en la* Biblioteca Luis Ángel Arango de Banco de la República, Casa Republicana, pisos 1 y 2. 2009, en <http://www.lablaa.org/adjuntos/francis-alys-politica-del-ensayo.pdf>

[12] *Ibidem*.

[13] ANTON, S. "A Thousand Words: Francis Alÿs Talks About *When Faith Moves Mountains"*, Artforum, 2000, pág. 147.

Bibliografía:

AAVV. *La era de la discrepancia*. Turner, Madrid, 2007.

ANTON, S. "A Thousand Words: Francis Alÿs Talks About *When Faith Moves Mountains"*, Artforum, 2000.

FERGUSON, R. "La política de ensayo" en <http://www.lablaa.org/adjuntos/francis-alys-politica-del-ensayo.pdf>

LAMBERT, C. *Francis Alÿs: El profeta y la mosca*. Turner, Madrid, 2003.

MEDINA, C. "Action/Fiction" en *Francis Alÿs*. Museo Picasso, Antibes (Francia), 2001.

MEDINA, C. *Cuando la fe mueve montañas*. Turner, Madrid, 2005.

MEDINA, C. *Francis Alÿs*, Phaidon, Londres, 2007.

DE CERTEAU, M. *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, Berkeley, 2002.

ORGANIZACIÓN DEL CONGRESO

Director
Joan Llaveria
Secretario
Luis Armand
Comité científico
José Luis Albelda, Joaquín Aldás, Luis Armand, José Luis Cueto, Joan Llaveria, Vicente Mas, Blanca Rosa Pastor, Joan Bta. Peiró, David Pérez, José Saborit, Paula Santiago
Comité de trabajo
Javier Claramunt, Francisco de la Torre, José Manuel Guillén, Alberto March, Eva Marín, Dolores Pascual
Presentación ponentes
Luis Armand, José Luis Cueto, Blanca Rosa Pastor, David Pérez
Presentación y organización mesa redonda
José Luis Albelda
Presentación áreas temáticas
Javier Claramunt, Alberto March, Paula Santiago
Secretaría técnica
Silvia Molinero
Secretaría administrativa
Teresa López
Fotografía
Francisco de la Torre
CFP
Mª Francisca Collado, Ester Srougi
CTT
Gemma Cabrelles
Traductores
João Bernardo Santos, John Joseph Vélez
Alumnos Servipoli
Manuel Félix, Jose Cava

Agradecimientos
José Manuel Iribas, Marina Pastor y Bia Santos. Inma Aliena, Miguel Cabezas, Otavio Cabral, Luisa Cerezuela, Adelaida Frasquet, Asun García, José Ángel García, Javier Gayet, Pablo Mora, Alfredo Moreno, Ana Moreno, Montse Novellón, Ángeles Oliver, Amparo Peris, Daniel Soriano, Alicia Ventura.

Este congreso tiene la *Ayuda para la organización y la difusión de congresos, jornadas y reuniones de carácter científico, tecnológico, humanístico o artístico* de la Consellería de Educación de la Generalitat Valenciana, con número de registro AORG/2009/094 y la *Ayuda para la organización de congresos, jornadas y reuniones de carácter científico, tecnológico y artístico* del Vicerrectorado de Investigación de la Universitat Politècnica de València con nº de registro 2587.

CIAE, UPV

Centro de Investigación Arte y Entorno
Universitat Politècnica de València
Ciutat Politècnica de la Innovació
Camino de Vera s/n,
46022, Valencia, España
Telf.: +34 96 387 92 23
www.upv.es/ciae
ciae@upvnet.upv.es

El Centro de Investigación Arte y Entorno, CIAE, tiene como finalidad desarrollar y gestionar un programa multidisciplinar de investigación, desarrollo e innovación, referido a la interacción existente entre el Arte y el Entorno.
Este programa integral discurriría a través de disciplinas de la tradición clásica y moderna como la escultura, la pintura, y el dibujo, hasta implementar diversas tecnologías de la imagen y la reproducción con la arquitectura, el paisaje y el urbanismo.
Será misión del CIAE, tanto analizar como proyectar intervenciones plásticas que contemplen las particularidades del Entorno, potenciando su sentido cultural en beneficio de la cohesión ciudadana, y propiciando la identificación de los ciudadanos con la mejora de su ciudad o de su espacio natural circundante.

CIAE, UPV

Director
Constancio Collado
Secretario
Luis Armand
Subdirector
Carlos Domingo
Comisión de proyectos
Joaquín Aldás, Luis Armand, Constancio Collado, Carlos Domingo, Joan Llaveria, Eva Marín, Dolores Pascual, Joan Bta. Peiró, David Pérez.
Investigadores
Julián Abril, José Luis Albelda, Joaquín Aldás, Luis Armand, Guillermo Aymerich, Juan Canales, Victoria Cano, Carmen Chinchilla, Javier Claramunt, Constancio Collado, Antonio Cucala, José Luis Cueto, Francisco de la Torre, Carlos Domingo, Amparo Galbis, José Galindo, Alberto Gálvez, José Manuel Guillén, Joan Llaveria, Pere Llaveria, Alberto March, Eva Marín, Rosa Martínez-Artero, Joel Ricardo, Evaristo Navarro, Dolores Pascual, Blanca Rosa Pastor, Joan Bta. Peiró, David Pérez, Nuria Rodríguez, Rafael Sánchez-Carralero, Paula Santiago, Isabel Tristán.
Técnica de apoyo a la investigación
Silvia Molinero
Becarios
Gustavo Morant, Mª Ángela Pueyrredon

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

art entorn
Centro de Investigación

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

dD

DEPARTAMENT D'ESCULTURA

DEPARTAMENTO DE PINTURA

GENERALITAT VALENCIANA

DKV
¡Vive la Salud!