

Aproximaciones al arte público*

APPROACHES TO PUBLIC ART

APROXIMAÇÕES A ARTE PÚBLICA

Alejandro Vásquez Salinas**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 11 - Número 2 / julio - diciembre de 2016
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 15-27

Fecha de recepción: 29 de abril de 2016
Fecha de aceptación: 12 de mayo de 2016
Disponible en línea: 31 de octubre de 2016
doi:10.11144/Javeriana.mavae11-2.aapu

* Artículo de Investigación. Como director de la Galería Paul Bardwell del Centro Colombo Americano, Alejandro Vásquez inicia un proyecto investigativo acerca de la ciudad y sus transformaciones, realizando una serie de laboratorios socioartísticos y exhibiciones donde se revisan diferentes aproximaciones al arte urbano durante el año 2016.

** Magíster en Bellas Artes de la Hogeschool voor de Kunsten, Utrecht, Países Bajos. Actualmente dirige la Galería de Arte contemporáneo Paul Bardwell del Centro Colombo Americano de Medellín. Hace parte del colectivo artístico El Puente_lab.



Resumen

El artículo pasa por varios casos de estudio, revisando hechos históricos que dan origen a una definición de lo que podemos llamar una “disciplina de arte público”. Primero, la necesidad humana por el arte es un asunto público; la audiencia o el usuario se convierte en un objetivo de trabajo como punto de partida para cualquier intervención. Asimismo, se estudian características del monumento como manifestación política, que exhibe los lineamientos ideológicos de una sociedad y en otros casos conmemora las consecuencias históricas de los planes de acción de estas mismas ideologías. Por otro lado, el grafiti y su carácter desobediente construye nuevas nociones de patrimonio, y más allá del grafiti la desobediencia civil se puede manifestar en obras que cambian los comportamientos y los usos del espacio público. El arte público en este caso se inserta en la comunidad como un acto vivo.

Palabras claves: arte público; espacio público; política; monumento; ideologías; contexto; relaciones; intervención comunidad

Abstract

The article goes through several case studies, reviewing historical facts that give rise to a definition of what we call “public art discipline”. First, the human need for art is a public matter, the audience or user becomes a target as a starting point to work for any intervention. Likewise we are going to study features of the monument as a political manifestation, which exhibits the ideological guidelines of a society and in other cases commemorates the historical consequences of the action plans of these same ideologies. On the other hand, graffiti and his wayward character it builds new notions of heritage, and beyond civil disobedience graffiti can manifest itself in works that change behaviors and uses of public space. Public art in this case inserted into the community as a live act.

Keywords: public art; public space; political; monument; ideologies; context; relationships; intervention; community

Resumo

O artigo passa por vários estudos de casos, revisando fatos históricos que dão origem à definição de lo que podemos chamar por “disciplina da arte pública”. Primeiramente, a necessidade humana pela arte é um assunto público, a audiência ou o usuário convertese no objetivo de trabalho como ponto de referência de qualquer intervenção.

Do mesmo modo estudaremos as características do monumento como uma manifestação política, que externaliza os lineamentos ideológicos de uma sociedade e, em outros casos, comemora as consequências históricas dos planos de ação destas mesmas ideologias. Por outro lado, o graffiti e seu caráter desobediente constrói novas noções de patrimônio e, além do graffiti, a desobediência civil podese manifestar em obras que mudam os comportamentos e os usos do espaço público. A arte pública, neste caso, inserese na comunidade como um fato vivo.

Palavras chave: arte pública; espaço público; política; monumento; ideologias; contexto; relações; intervenção; comunidade.

Entendemos arte público como todo aquel que se emplaza en los espacios comunes de la ciudad como los parques, la calle, las plazas, entre otros. Aunque la intención de definir arte público como tal puede ser una tarea tan compleja como la pregunta misma por el arte. En las calles de todas las ciudades existen obras de arte público, cada una con acercamientos muy diversos al espacio, en muchos casos estas obras de arte cumplen funciones de *marca*, como referentes de ubicación, *landmark*, referentes turísticos, monumentos a guerras que le dan nombre a las plazas de los pueblos, escampaderos, sillas, bancas, lugares de juego, pistas para skaters, posadero de palomas, lugares de encuentro, muros que dividen, etc. Los objetos que se emplazan en espacios públicos inevitablemente cambian la configuración del lugar. Las dinámicas y los comportamientos sociales son transformados e influenciados por la relevancia o la no relevancia de dichos objetos. Debemos entonces reconocer que una administración de una ciudad, un artista, o un empresario privado deben asumir responsabilidades enormes a la hora de decidir poner una obra en el espacio público.

Tomando en cuenta las implicaciones de una obra de arte en espacio público es necesario ahondar en las nociones de un arte por lo público en sí; ya no es suficiente el emplazamiento de una escultura en el espacio, la obra de arte o la intervención debe adaptarse y reconfigurar las dinámicas sociales del entorno como resultado de su estudio, como también, considerar el valor ontológico del monumento y su poder simbólico como eje de transformación política y cultural.

La obra de arte pública hace las veces de mediador entre las relaciones sociales de una comunidad y representa sus valores políticos y de identidad, las conexiones que la obra de arte logre establecer con las dinámicas sociales del entorno determinan el poder transformador de la misma.

EL ARTE ES UN GESTO, NECESARIO Y CRUCIAL EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA CULTURA

El hombre, al elaborar una imagen sabe que está tratando de enseñarle algo a los demás, es decir, la imagen está destinada a comunicar ya sea en el ejercicio dialógico de su misma realización —artista-obra— o en su exhibición. La imagen creada puede perdurar por mucho tiempo, incluso después de la muerte de su creador, según los soportes usados. Hoy podemos estudiar las obras de artistas de la antigüedad que han hecho sus obras en piedra, incluso podríamos reconstruir parte de la historia vivida en las épocas en que estas imágenes fueron creadas, a partir del legado dejado para generaciones futuras. Esto es lo que llamamos biografía y hasta donde sabemos, el lenguaje escrito y la representación de imágenes a través de técnicas artísticas es usado solo por los humanos y parece que es una necesidad nuestra dejar una huella más allá de la propia existencia, algo que sobrepase nuestras propias vidas, más allá de lo biológico, para manifestar que “yo estuve aquí”.

El arte es una manifestación pública, una vez la obra se hace visible le pertenece a los demás, no en términos de propiedad, pero sí de apropiación a través de su lectura, el resultado de esta lectura es una interpretación personal que solo le pertenece al observador; el artista crea su obra en la intimidad de su estudio, pero el concepto arte no está completo hasta que esa obra entra en un circuito de circulación. Este objeto debe ser comunicado ya sea en una exhibición o en espacio público. En este caso exhibir es dar visibilidad, ya sea en una publicación o en algún texto crítico. La obra se convierte en arte una vez entra en un contexto público; por ejemplo, Marcel Duchamp usaba estrategias del medio para dar categoría artística a sus

decisiones. Su polémica y sobre-discutida pieza *La Fuente*, (1917, Tate Gallery) un orinal que le fue regalado por la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, es una de las obras de arte más importantes de la historia, un hito que marca un antes y un después. Hoy por hoy, no hay un discurso lo suficientemente convincente que niegue la condición de obra de arte al orinal de Duchamp. Este acto fue sistemáticamente introducido al arte a través de una serie de documentos y artículos en revistas especializadas, planteando las preguntas que hasta hoy nos hacemos acerca de los límites del arte. El orinal de Duchamp tuvo que ocupar un lugar en la discusión pública antes de entrar al museo y de ahí el objeto se convierte en parte crucial de la biografía de la humanidad, al dejar preguntas abiertas que aún hoy se discuten.

Existe una paradoja en el arte público de las ciudades de la modernidad. Históricamente el arte público, sobre todo para occidente, ha servido para señalar y mostrar al pueblo quienes han sido los héroes de su civilización, libertadores y conquistadores, héroes de guerra, batallantes y guerreros. Según la mirada más tradicional de la cultura occidental, estos héroes han conquistado y expandido los límites de un territorio para dominarlo, controlarlo y aumentar las riquezas de un pueblo y curiosamente los líderes de nuestras repúblicas suramericanas son representados de la misma forma que los héroes europeos, incluso los retratos en grabado y en escultura de nuestros héroes de la patria son realizados en talleres de Europa en Francia y en Italia.

La plaza es un lugar para declarar ofensivas y reclamar disculpas, para cada proyecto político existen personajes y acontecimientos importantes, como los conquistadores, comandantes de ejércitos vencedores, ideólogos y líderes que se toman la plaza para declarar determinar precisamente los rumbos políticos de cada ideología y proyecto social, pero en algunos casos, los proyectos políticos triunfan a costa de la dignidad de la población; algunas veces, parte la población se ve amenazada y deben ser luego reparados con la construcción simbólica de nuevos monumentos para restablecer la memoria de los pueblos oprimidos.

Hay un arte público que exige obediencia, el arte que señala los horizontes de lo político, es decir, ese arte que usa la plaza para enaltecer el pensamiento de algunos hombres que trabajan por su pueblo; pero que en ocasiones estos héroes se convierten en antihéroes cuando se revisan las consecuencias de su accionar. La institución debe entonces replantearse y tomar la plaza pública para señalar los nuevos rumbos.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Alemania debía reconstruir parte de la memoria para dignificar a su pueblo y conmemorar a sus muertos. El *Monumento a los judíos muertos en Europa*, (Eisenman & Happol, 2014) terminado el 15 de diciembre 2004 en Berlín, es uno de estos gestos colectivos y públicos que se construyen para ofrecer disculpas por las consecuencias de sus programas de gobierno, un lugar que supone un memorial para ofrecer un punto de duelo y construcción de memoria a pesar de las polémicas.¹

Hay otras maneras de reclamar memoria, si el pueblo no está de acuerdo con los rumbos que la institución le impone entonces recurre a derribar los símbolos que los representan, solo por mencionar un caso, el derribo del Monumento a Lenin de Kiev (Serguéi Merkúrov, 1939), que tuvo lugar el 8 de diciembre de 2013 en Kiev, Ucrania durante las manifestaciones de los partidarios de la oposición al Gobierno de Viktor Yanukovich. Varios manifestantes, identificados como miembros del partido de extrema derecha Svoboda, aprovecharon para cercar y destruir el monumento. Esto solo por nombrar un ejemplo reciente, sin mencionar la infinidad de monumentos tirados abajo a lo largo de la historia, el gesto popular de derribar los monumentos es un reclamo colectivo por el olvido. Un monumento

es una obra con valor para un grupo humano o institución. Pero ¿tendría más valor la acción del grupo humano que lo desmantela?

UN ARTE PÚBLICO MÁS ALLÁ DEL MONUMENTO ES CONSECUENCIA DE LA DESOBEDIENCIA

En el primer foro Rebirth La Habana en noviembre de 2015, Michelangelo Pistoletto decía en una de sus charlas desde la perspectiva de su trabajo *Tercer Paraíso* donde dos mundos opuestos se combinan para dar paso a lo nuevo, como resultado de la fusión:

No se hace la revolución a la revolución, los monumentos no se tiran abajo, se debe pensar en la re-evolución. (Pistoletto, 2015)

Cuba se está convirtiendo ahora en el pastel más codiciado del momento y todos quieren una tajada. Los inversionistas tienen sus ojos puestos en las oportunidades de turismo de la magnífica ciudad. Solo tienen que esperar a que el sistema político, que ya está empezado a cambiar, abra sus mercados al neoliberalismo.

Hoy Cuba puede ofrecer marcos de referencia para pensar alternativas al *hipercapitalismo*, nuevas formas de pensamiento por fuera de los regímenes opresivos, incluso alternativas al propio comunismo. Después de tantos años de régimen, los cubanos se han educado mirando al capitalismo de manera crítica y cuestionan sus procedimientos y en la actualidad, cuando vemos el inicio del fracaso del sistema capitalista, sería muy útil revisar un cambio político a través de la mirada cubana sin derribar sus monumentos o sus convicciones. Chantal Mouffe (2007) en su texto sobre el Agonismo, habla de los mecanismos obsoletos de los programas políticos a través de la historia. Mouffe explica que históricamente la política ha funcionado creando antagonismos, es decir, haciendo enemigos; por ejemplo, un proyecto político solo necesita un enemigo para motivar al pueblo al cumplimiento de su agenda, al modo de Hermann Goering en la Alemania nazi “divide y reinarás”. Los partidos políticos se dividen y se hacen rivales entre sí, y para cumplir su agenda política deben aniquilar al partido contrincante. Chantal Mouffe propone entonces tomar un término de la Biología y aplicarlo a la política, *Agonismo*, que en palabras simples es cuando el parásito se une a su anfitrión para fortalecerse mutuamente. De cierta forma se aproxima al discurso de Michelangelo Pistoletto cuando menciona que el tercer paraíso es la combinación de dos opuestos, la creación de un nuevo discurso y el resultado de un diálogo.

En esta dirección *Maqueta para el Dante* de José Alejandro Restrepo (2014), nos presenta una reflexión interesante acerca del valor de los monumentos. Revela su mezquindad a través de la intervención.

Restrepo usa el monumento para convertirlo en un nuevo discurso, que no plantea certezas ni rumbos fijos, sino más bien, abre nuevas preguntas acerca de nuestra propia decadencia desvirtuando el valor ontológico de nuestros monumentos.

María Elvira Ardila comenta:

Restrepo ausculta la historia. Esta vez investiga en torno al Monumento a los Héroes, en Bogotá, el cual es considerado un referente de ubicación en el norte de la ciudad. Los héroes a los que se refiere el monumento son los independentistas y los soldados colombianos caídos en la Guerra de Corea en contra de la expansión del comunismo.

La mayoría de los ciudadanos no conocen la historia, ni el interior de esta construcción que fue pensada en el Gobierno del Presidente Conservador Laureano Gómez, ni que su arquitecto fue Angiolo Mazzoni y sus estatuas fueron realizadas por el artista Ludovico Consorti, seguidores muy cercanos a Benito Mussolini, quienes se “asilaron” en Colombia. Restrepo teje la historia no contada. Así la intervención, conecta el descenso al infierno de Dante en la Divina Comedia y uno de los vectores del declive de nuestro país. (2014)

Asimismo, el arte urbano se relaciona comúnmente con el grafiti, está muy presente en la gran mayoría de las ciudades. Es un acto de rebeldía en su esencia y al mismo tiempo es un gesto de creación de un documento cultural que hará parte de la memoria del espacio público. La desobediencia y el acto de traspasar las normas establecidas dejan como huella en la ciudad actos de autonomía en el concreto. Para Kyselak, nacido en 1799 y funcionario del Imperio Austro-Húngaro, el grafiti es precisamente eso: la huella de un acto desobediente. Kyselak Renunció a su trabajo para iniciar un viaje cuyo reto consistía en dejar su tag (“Yo soy Kyselak”) a lo largo del imperio. Al parecer, esta aventura fue el resultado de una tarde de licor con sus amigos en un bar vienés, donde acordaron un plazo máximo de tres años para realizarla. Hoy por hoy se le considera el precursor del grafiti urbano moderno, aunque los primeros grafitis datan de épocas del imperio romano.²



Foto: Kyselakprojekt

Vemos que el grafiti tiene una intención de legado, es una manifestación para comprobar la valentía del artista y como su osadía rompe las normas básicas de urbanidad para decir “yo estuve aquí”

El lugar es todo. Los grafitis o intervenciones en espacio público, adquieren su valor de acuerdo a la locación que el artista elige. Un edificio estatal, una propiedad privada, un árbol, el pedestal de un monumento, la esquina de un barrio o la puerta de un almacén, cada lugar y contexto influye en el mensaje de la obra, hay lugares que son más arriesgados que otros, tanto por su transgresión como por su riesgo físico. Algunos grafitis son la huella de una osadía, como los grafitis a “pixação” de aerosol de São Paulo, Brasil, realizados por personas de las clases más desfavorecidas de la urbe. La sensación que da al verse es que son intervenciones imposibles, por el difícil acceso y el arriesgado modo de sostenerse en las delgadas cornisas de edificios de más de 12 pisos, para decir: aquí estamos, y esta ciudad también nos pertenece. Brasil como un lugar que resume todas las problemáticas de los países en desarrollo, con metrópolis enormes como São Paulo, donde se evidencian las terribles diferencias sociales del sistema, algunos edificios (no necesariamente los más lujosos) de esta impresionante urbe, están equipados con helipuertos, para que los millonarios nunca lleguen tarde a sus citas. Por otro lado, edificios en las zonas más deprimidas de la ciudad son el soporte y el lienzo de este tipo de grafiti.

Aún recuerdo siendo muy pequeño en 1984 uno de mis primeros acercamientos al arte fue pintar palomas de la paz en el pavimento de las calles, una campaña del presidente Belisario Betancourt para promover un plan de gobierno dispuesto a dialogar con los grupos guerrilleros de ese entonces en Colombia, pero que el resto del país conservador no estaba del todo dispuesto a aceptar. En este proceso de diálogo participaron las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo —FARC-EP—, el Ejército Popular de Liberación —EPL—, el Movimiento 19 de Abril —M-19—, el Ejército de Liberación Nacional —ELN— y la Autodefensa Obrera —ADO—.³

En este caso el grafiti viene desde la institución, entonces ¿es un acto de desobediencia? Claramente no puede serlo, ¿es entonces instrumentalizado para promover el cumplimiento de un programa político? El grafiti en este caso específico se convierte, a mi modo de ver, en un objeto medio, no es parásito ni anfitrión, se puede apropiarse o no, hace uso del espacio público, para hacer visible un reclamo. Es consecuencia de un ciclo de reacciones y mecanismos de respuesta a los reglamentos.

Hay un tipo de arte que mitifica y petrifica la gloria de un estado, hasta que un pueblo deja de sentirse representado y transgrede las formas de representación artística pública para detonar nuevas acciones que a partir de la repetición y constancia se convierten en mecanismos que terminan por seducir a la institución, pues este reconoce el gesto inconforme.

Graffitiour, por ejemplo, es el resultado del olfato institucional de Fundación Mi Sangre y el trabajo de los raperos ‘el Perro’ y ‘Jeihhco’ de Casa Kolacho en la comuna 13 de Medellín.

Hoy por hoy es un referente de transformación, donde se estimula la producción cultural de los artistas callejeros, con propuestas de imagen de muy buena calidad, además ofrece un recorrido *imposible* por un barrio que por muchos años estaba “prohibido” para el visitante a causa de sus terribles violencias y fronteras invisibles (Ruiz, 2006).

Es común ver obras de arte moderno en espacio público; escultores como Oldenburg, Anish Kapoor, Alexander Calder, Alison Lapper o Fernando Botero, han puesto sus obras sobre pedestales en plazas y parques. El comportamiento de este tipo de obras es estático y están allí para ser contempladas, cumplen una función muy parecida a la de las joyas en un cuerpo humano—Sin demeritar el valor cultural de las joyas—. Generalmente estas obras están hechas con materiales *eternos* y las obras permanecen en el espacio público como

parte de la colección de arte de la ciudad. Algunas de estas esculturas van adquiriendo con los años unos usos particulares, cada landmark le propone al público un tipo de interacción. Por ejemplo, en Milán Italia en la Galería Vittorio Emanuele cerca al Duomo, hay un toro incrustado al suelo hecho en mosaico de piedra, la tradición es poner el talón sobre los testículos del toro y dar varias vueltas; hoy por hoy esta parte del mosaico tiene un hoyo, resultado de la constancia de los turistas.

Por otra parte, hay artistas que realizan intervenciones en contexto interactuando con las comunidades y adaptándose a los ritmos del entorno.

Marjetica Potrč, realiza proyectos en comunidad e interviene arquitectónicamente. Sus trabajos *on site* son reflexiones que proponen cambios en cuanto el aprovechamiento de las energías sostenibles, o el cultivo de huertas orgánicas para la seguridad alimentaria o la reducción de consumo de agua. En 2008, Potrč trabajó junto con Stealth Unlimited (Ana Džokič and Marc Neelen) para realizar la granja de Energía y frutas en el colegio de Thunmanskolan, en Knivsta, Suecia. Es una intervención arquitectónica en un espacio semi privado, que hace preguntas acerca del cuidado del medio ambiente y el auto-cultivo.

Otro caso muy interesante de intervención urbana es la obra de Jeanne Van Heeswijk *Radicalizar el local* (2008).

Se incorpora a sí misma como un ciudadano activo en las comunidades, a menudo trabajando durante varios años en un proyecto. Estos proyectos de larga escala, que se han producido en diferentes países, trascienden las fronteras tradicionales del arte en la duración, el espacio y los medios de comunicación, y las cuestiones de autonomía del arte mediante la combinación de acciones performativas, reuniones, debates, seminarios y otras formas de organización y pedagogía. (Van Heeswijk, 2013)

Jeanne siendo una artista visual plantea situaciones y planes para construir tejidos y relaciones entre comunidades desde la organización y las maneras de producir conocimiento.

Existen entonces otras estrategias de articular el arte con la ciudad, más allá de la escultura o el grafiti, algunas son iniciativas colectivas que nacen en la comunidad misma; otras son propuestas desde la institución, a través de mecanismos de inclusión, convocatorias abiertas a artistas, proyectos de fondos participativos, etc. Con este tipo de mecanismos el artista puede entonces insertarse en procesos comunitarios haciendo las veces de mediador, que propone diálogos y preguntas a una comunidad determinada. Este tipo de estrategias las podemos encontrar en proyectos del colectivo El Puente_lab de Medellín. Es este un laboratorio de activación cultural activo desde el año 2003, pero que desde 2008 se enfoca principalmente en temas urbanos. Sus activaciones tienen que ver con la apropiación de espacios menospreciados por la ciudad para estimular su uso más allá de la productividad o el entretenimiento. Por ejemplo, en su activación *Día de playita*, El Puente_lab propone a partir de una lectura del contexto del río Medellín, invitar a los habitantes de la ciudad a pasar una tarde de playa en un río que por muchos años ha sido la cloaca de la ciudad. El río Medellín atraviesa la ciudad de sur a norte, acompañada a lado y lado por una autopista de alta velocidad que conecta a Medellín con el sur de Colombia y a la costa Atlántica por el norte, es decir, es la vía más importante de la municipalidad. Desde antes de la construcción del canal en 1952, el río Medellín sirvió como vertedero de residuos líquidos y sólidos, industriales y domésticos, matando toda posibilidad de vida en él, dejó de ser un recurso natural o paisajístico; el río se convirtió en un drenaje muy útil y económico para la pujante industria antioqueña.

Día de playita es una activación que reclama al río como eje ambiental y como un derecho ciudadano por la recreación y el disfrute de los recursos naturales. La intención principal es la de llamar la atención de los habitantes acerca de la importancia del río y que hay que considerarlo como parte esencial del funcionamiento de la ciudad, por fuera de los ahorros de las empresas locales. Se pretende regresar la mirada al río, tomarlo en cuenta desde ya, aunque aún no esté completamente limpio. ¿Cómo motivar el aprecio por una cloaca en medio de la ciudad? tal vez sea imposible, pero es necesario. Durante la activación se realizaron varias acciones. Por una parte, se hicieron murales en la canalización a cargo del colectivo Deúñiti, a quienes se les propuso hacer cuatro imágenes que respondieran la pregunta ¿Cómo serían los animales que viven en el río Medellín? algunos de ellos propusieron resultados evolutivos de seres post industriales y apocalípticos, otros interpretaron el entorno creando figuras que responden al uso actual del canal del río, como el consumo de drogas.

La artista holandesa Su Tomesen, fue invitada por El Puente_lab en 2012 a reflexionar acerca de las problemáticas del río Medellín, para proponer una manera de activar al río. Su propuesta fue la de construir una torre de avistamiento al río, una estructura en guadua de varios metros de altura, que a su vez contaba con una escalera para bajar al nivel del canal. En la parte superior la estructura tiene escrito, “aquí y ahora” en letras luminosas. El proyecto como tal tendría mucho sentido si se fuera a construir en uno de los canales holandeses de Eindhoven o Amsterdam. Su Tomesen, intencionalmente propone que cada aspecto de la construcción de esta estructura sea absurdo: su ubicación —al lado de la plaza de toros La Macarena— su altura, el descenso al canal, y su difícil acceso.

La intervención se conecta con el interés de El Puente_lab de activar la ribera del río Medellín, por medio de la creación de un espacio de encuentro. Parte de la inspiración provino de las escalas exteriores, muy comunes en los barrios de Medellín.

Escalera también comenta la “verticalidad” de la ciudad, y la escasez de espacio dada su ubicación en el valle. En la cima de la escultura, las palabras ‘Aquí’ y ‘Ahora’, que se iluminan en las noches, se refieren tanto a la problemática de accesibilidad del río y a la ausencia/existencia del “alma” del río.” (El Puente_lab, 2013)

La *Escalera* de Su Tomesen se encuentra ahora ubicada en un punto neurálgico del megaproyecto Parques del Río, una respuesta urbanística por parte de la municipalidad que responde a las mismas preguntas acerca del uso y acceso al río. Esta estructura está ahora en consideración para hacer parte del plan de urbanismo blando del sector por parte de la EDU —Empresa de Desarrollo Urbano—.

Stealth Unlimited realizó junto con El Puente_lab una intervención arquitectónica en el barrio Moravia de Medellín en año 2010 llamada *Nodos de Desarrollo Cultural*, una construcción a partir del reciclaje de vehículos, espacios y materiales. Para dicho proyecto se usaron diferentes estrategias para leer el contexto de la comunidad. Por un lado, el primer acercamiento se hizo a través del Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, algunos de sus empleados son habitantes de barrio y conocen profundamente sus dinámicas. Cielo Holguín, líder comunitaria, fue crucial en el proceso de comprensión y acercamiento al barrio. Por otro lado, se realizaron varias salidas de campo cerca del lugar de intervención, donde se encontraron varios centros de procesamiento de reciclaje, allí se consiguieron muchos materiales para la construcción de los Nodos, siguiendo las sugerencias de Stealth, usando recursos que estén

cerca del lugar de construcción para reducir consumo de gasolina en transporte y no ocupar espacio en las vías de la ciudad. Por otro lado, el Centro de Desarrollo Cultural, nos puso en contacto con artesanos y costureras de la zona, gran parte del mobiliario interno fue hecho por los habitantes de Moravia. Ahora bien, el Centro de Desarrollo se encarga, hoy por hoy, de hacer una programación cultural constante en los Nodos: jóvenes y adultos asisten a cursos de pintura, reciclaje, lectura y hasta arreglo de uñas. De ese modo la intervención permanece activa. Asimismo, los Nodos de Desarrollo están construidos en un espacio residual de la transformación urbana, el territorio que ocupa es un remanente que no estaba contemplado en los planes de ordenamiento territorial.

La curadora Italiana Cecilia Guida apunta:

Las intervenciones artísticas del laboratorio El Puente_lab se desarrollan dentro de un campo de colaboración, plural y dialéctica que significa proponer un espacio para la interrogación y comparación individual y colectiva dirigida a la generación de nuevos *instituyentes* capaz de transfigurar y alterar lo *instituido*. (Guida, 2015)

No podemos entender este tipo de intervenciones como objetos artísticos de exhibición, no se pueden musealizar, aunque pertenecen a un modo de patrimonio, responden a un asunto de relaciones, de cooperación, de mediación colectiva entre institución y comunidad.

El gesto propio del grafiti "*I was here*" "yo estuve aquí", habla de esa necesidad primaria de dejar un vestigio para que alguien más pueda darse cuenta que existimos, tal como la mano en el "*esténcil*" de las cavernas de Altamira, de hace más de 37.000 años.

Para el caso de las intervenciones de El Puente_lab, este gesto se interpreta más como un "nosotros estamos aquí", la relación temporal de la práctica artística se construye constantemente y el legado permanece en continua transformación a través de la participación colectiva.

Las estrategias de activación que el El Puente_lab ha venido desarrollando dejan como vestigio el movimiento de una comunidad. En 2015 durante la participación del colectivo en el evento MDE15, El Puente_lab a través de la cooperación con la EDU y el acercamiento a la comunidad del barrio Conquistadores se decidió hacer una intervención con mobiliario público en uno de los parques del barrio. El grupo Conquistarte, un colectivo de artistas que desde hace más de 3 años ha venido reuniéndose en un parque público de su localidad escuchó una de nuestras propuestas. El Puente_lab invitó al artista Italiano Mattia Paco Rizzi a construir un mobiliario público en el parque que es el lugar de reuniones habituales del grupo Conquistarte; la idea era crear un espacio de creación y de contemplación donde los habitantes del barrio podían ir a pintar, esculpir, leer, cantar, etc. La mediación entre los dos colectivos y el artista fue fundamental en el proceso de diseño. Conquistarte sigue hoy día haciendo activaciones en el espacio público el último viernes de cada mes y usan el mobiliario propuesto por Mattia como caballetes y soportes de exhibición de sus trabajos mientras el parque se configura como un referente de procesos comunitarios y de activación cultural.

Un ejemplo que expande los límites de las jurisprudencias y del trabajo en artes en espacio público de la manera más radical, tal vez sea la obra que hizo Massimo Grimaldi en 2009 con los fondos del premio *2 per 100* de Italia para el fomento a las artes cuando se construyó el museo Maxxi. El premio *2 per 100*, consiste en destinar el 2 por ciento de la construcción de un edificio para la realización de una obra de arte en el espacio público.

Grimaldi decide usar 700.000 euros para construir un centro pediátrico en Port Sudan, África. La polémica de la obra consiste en que el premio está financiando arte para Italia, y el

hecho de que la obra del artista implique una construcción por fuera su país ya representa una discusión con implicaciones legales, pero que efectivamente expande los límites de la ley para la realización de obras de arte en espacio público.

El arte es un asunto público, se trata de hacer visible lo que se esconde y de dejar una marca, una huella para cuando dejemos de existir. Es el legado para el colectivo ciudadano que interpreta y asume el arte de su ciudad desde su propia perspectiva. Quiero entonces reiterar la importancia de la lectura del contexto social de una ciudad, el comportamiento de sus habitantes y sus expectativas, el acercamiento a las instituciones, colectivos y líderes que la conforman y que tienen un entendimiento más cercano a su realidad, para desarrollar insumos investigativos que configuren las propuestas de intervención en el espacio público.

Lo público es también una pregunta, que se puede responder de muchas maneras; más allá de las leyes del buen gusto⁴, del monumento, la desobediencia civil o la mediación con las instituciones, el arte público corresponde a un acto que es fundamental en la construcción de la cultura, el legado biográfico.

Las lecturas de lo público establecen relaciones de carácter político entre el símbolo y el ciudadano, pero las lecturas de contexto deberían establecer el principio de toda intervención pública. El espacio público debe ser resignificado potenciando sus propias dinámicas y funcionamiento. Más allá del objeto, el arte público es un equipamiento de ciudad que determina sus usos. No se puede obviar ni dejar de lado que la obra de arte que se emplaza en un lugar público cumple siempre una función, así esta no sea propuesta por el artista. En este sentido el artista también debe ser consciente de las implicaciones que su obra pueda ocasionar en la población y de las decisiones tomadas por sus mecenas. Las responsabilidades son compartidas y deben ser producto del diálogo entre administradores, empresarios, patrocinadores y artistas.

NOTAS

- 1 El 14 de octubre de 2003, el periódico suizo *Tages-Anzeiger* publicó una serie de artículos presentando como un escándalo que la compañía Degussa estuviese involucrada en la construcción del monumento al producir la sustancia anti-grafiti llamada Protectosil usada para cubrir las estelas, dado que la compañía había estado en el pasado involucrada en diferentes formas de persecución nazi contra los judíos. Una compañía subsidiaria de Degussa, Degesch, era además la que producía el Zyklon B usado para asesinar a la gente en las cámaras de gas. Al principio, estos artículos no recibieron mucha atención, hasta que el *curatorium*—grupo de administradores— encargado de la construcción discutió esta situación el 23 de octubre y, tras debates controvertidos y turbulentos, decidieron detener la construcción inmediatamente hasta tomar una decisión. (Eisenman & Happol, 2004)
- 2 Cuando en los años setenta el escritor Norman Mailer comparó a los pioneros del grafiti moderno norteamericano TAKI 183 y CAY 161 con Giotto y Miguel Ángel por la rapidez con la que se difundieron sus nombres, destacando a los primeros como precursores del arte callejero, no tuvo en cuenta los antecedentes de esta forma de expresión. Los grafitis más antiguos de la historia fueron encontrados en territorios del Imperio Romano, pero debido a la escasa documentación se desconocen los nombres de los responsables.

En marzo de 1825, con 26 años, Kyselak emprendió un viaje en el que bordeó buena parte del imperio. Acompañado únicamente de su perro, dejó su *tag* en iglesias, castillos y puentes de aproximadamente 120 pueblos y ciudades. Asimismo, dadas sus dotes de alpinista, logró escalar varias de las montañas más altas de Europa, dejando su huella con óleo de color negro. Terminó su hazaña en octubre del mismo año y hoy en día se conservan 16 piezas en las que estampó su nombre.

Luego de que en 1971 el New York Times publicara un artículo con la historia de TAKI 183, este comenzó a ser conocido popularmente como el primer grafitero de la historia. En ese texto se contaba cómo empezaron otros grafiteros a imitar a aquél joven de 17 años. Según el New York Times, el costo de remover de las calles de Nueva York las firmas de TAKI 183 y de sus contemporáneos fue de 300 mil dólares. Sobre esto, TAKI 183 señaló en una entrevista que él pagaba impuestos e increpó a las grandes empresas por inundar la ciudad con avisos publicitarios.

La rebeldía con la que obró TAKI 183 pudo parecer única en su época, pero la verdad es que ya Kyselak en el siglo XIX había desafiado a la autoridad. Una de las anécdotas que quedaron registradas en su cuaderno de viaje narra cómo, luego de haber plasmado su grafiti en un muro perteneciente al palacio del emperador Franz II, éste lo llamó para reprimirlo. Mientras recibía el regaño, Kyselak escribió su famoso *tag*, sin que el emperador lo advirtiera. Franz II sólo se percató de ello una vez el escritor de grafitis abandonó el despacho real. <http://www.cartelurbano.com/historias/el-primer-grafitero-de-la-historia> (Acceso: enero de 2016)

- 3 Le propusieron a Alejandro Obregón que pintara la primera paloma en la Plaza de Bolívar —no sé si lo hizo— y García Márquez escribió un grafiti “Paz con los ojos abiertos”. (Merino, 2014)
- 4 En el artículo primero, del fomento a las artes, en el literal *d*, habla de crear una dirección de las bellas artes para velar por el buen gusto en la construcción de edificios. http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/colombia/colombia_ley_48_20_11_1918_spa_orof.pdf

REFERENCIAS

- Ardila, María Elvira. “Las piezas del 2014. ‘José Alejandro Restrepo’”. *Periódico Arteria*. <http://www.periodicoarteria.com/#!jose-alejandro-restrepo/chnn> (Acceso: enero de 2016).
- Eisenman, Peter. Happol, Buro. *Monumento a los judíos muertos en Europa*. Berlín: Dieta Federal de Alemania Deutscher Bundestag, 2004. En: https://es.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_los_jud%C3%ADos_de_Europa_asesinados (Acceso: febrero de 2015).
- El Puente_lab. “Escalera: una escultura en espacio público”. <https://elpuentelab.wordpress.com/2013/04/12/escalera-una-escultura-en-espacio-publico/> (Acceso: febrero de 2016).
- Grimaldi, Massimo. En: http://www.teamgal.com/artists/massimo_grimaldi/exhibitions/188/highlights (Acceso: marzo de 2015).
- Guida, Cecilia. “In a web of real and imaginary connections,” Italia, s.d., 2015. <http://contrapunto.co/index.php?module=nota&i=38-el-proceso-de-paz-fracasado-de-belisario#sthash.FCWGxb63.dpuf> (Acceso: febrero de 2015).
- <http://www.cartelurbano.com/historias/el-primer-grafitero-de-la-historia> Sebastián Aldana Romero
- <http://www.theguardian.com/cities/2016/feb/01/cuba-for-sale-havana-is-now-the-big-cake-and-everyone-is-trying-to-get-a-slice>
- [https://es.wikipedia.org/wiki/San_Javier_\(Medell%C3%ADn\)](https://es.wikipedia.org/wiki/San_Javier_(Medell%C3%ADn))
- Mc Cormick, Carlo, Schiller, Sarah & Marc, Seno, Ethel. *Trespass, historia del arte urbano no oficial*. Hamburg: Taschen, 2010.
- Merino, Luis Gabriel. “No más paz, por favor”, *Bajo la manga*, Sábado, 27 de septiembre de 2014. En línea: <http://www.bajolamanga.co/index.php/columnas/item/227-no-mas-paz-por-favor> (Acceso: marzo de 2015).
- Mouffe, Chantal. “Artistic Activism and Agonistic Spaces” *Art and Research, a journal of Ideas Contexts and Methods*. Volume 1 No. 2 (Summer 2007).
- Pistoletto, Michelangelo. *The Third Paradise 2003–2012*, En: <http://www.terzoparadiso.org/> (Acceso: enero de 2013).
- Restrepo, José Alejandro. *Maqueta para el Dante*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural - Museo de Bogotá, 2014.

Ruiz Restrepo, Jaime. "Medellín: Fronteras de discriminación y espacios de guerra". *Revista Electrónica La Sociología en sus Escenarios*. [En línea] Núm. 14 (2006): 32-38. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/ceo/article/view/7172/6618> (Acceso: febrero de 2016).

Van Heeswijk, Jeanne. *Radicalizar el local*. Rotterdam: Freehouse, 2008.

Van Heeswijk, Jeanne. *Sección*. <http://www.jeanetworks.net> (Acceso: octubre de 2013).

Cómo citar este artículo:

Vásquez Salinas, Alejandro. "Aproximaciones al arte público". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 15-27, 2016. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae11-2.aapu>

