

Un nuevo modelo de interacción urbana y producción de la ciudad. El caso del Arte contemporáneo

José Valderrama Izquierdo¹

La dinámica de urbanización está vinculada al potencial de interacción que ofrecen las ciudades, a su «urbanidad», es decir, a la potencia multiforme que produce el reagrupamiento de grandes cantidades de población en un mismo lugar.

FRANCOIS ASCHER

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los actuales y novedosos planteamientos interactivos que, como estrategias urbanas de consumo cultural resignifican espacios específicos, han generado nuevas categorías, maneras de hacer y entender el arte como acciones de micro urbanismo.

Para la mayoría de las personas el modo en que se relacionan con la ciudad tiene mucho que ver con lo que nos venden de la ciudad, sea por los medios o por los espacios que usamos en nuestro tiempo libre. Los grandes espacios de consumo de la ciudad suelen estar condicionados por grandes firmas e inversiones que amparadas en las grandes decisiones de especulación inmobiliaria ven y encuentran la posibilidad de consolidar centralidades de mercado. Estos procesos han ido evolucionando y absorbiendo otros fenómenos como es el caso del arte, en donde como veremos, se aprovecha la circunstancia y necesidad histórica consolidada de salir del recinto especializado. Como línea crítica estamos planteando, que por un lado hay una postura alineada y sistemática con los procesos urbanos de mercado y, por otro lado, una postura auténtica de construir ciudad, de construir significados por medio de un urbanismo participado donde las intervenciones del arte contemporáneo desarrolladas en espacios públicos establecen nuevas formas de interacción social y de apropiación que desde una “posición” y escala perceptiva contraponen dos modos de gestión epistemológicamente diferentes.

¹ Arquitecto, Maestro en Artes Visuales por la UNAM, doctorante en el programa Ciudad, Territorio y Patrimonio.

Las ciudades como “acontecimientos públicos” representan un espacio de comunicación entre todo tipo de sujetos; de esta forma los habitantes de la ciudad generan una visión de ella, una imagen particular construida desde su modo y forma de vivirla, de apropiársela, de cómo la consumen e interactúan con ella.

LA DESINSTITUCIONALIDAD DEL ARTE

Si entendemos como espacios institucionales del arte aquellos que históricamente los han resguardado como son los museos, galerías, casas de cultura o centros culturales, al hablar de la desinstitucionalidad del arte estamos hablando del divorcio con estos espacios y su administración. Desde los años 60 ciertas prácticas del arte contemporáneo se han usado apoyando iniciativas de interés en la cotidianidad de la vida urbana. En el espacio urbano el ser humano ha encontrado un medio que le ha permitido tomar una serie de posturas diversas a lo largo de la historia, algunas principalmente de índole político, económico, social y de poder, condicionando de esta forma los modos de vivir las ciudades por los grupos sociales, quienes insertos en éstos se han visto beneficiados y perjudicados según su rol y circunstancia, cada uno de ellos asumiendo y desarrollando un modo de sobrevivir que en muchos casos sólo es eso: un modo de existir.

En los últimos veinticinco años una cantidad enorme de piezas de arte han tomado el espacio urbano como una extensión de las galerías y museos, pero estas obras en su gran mayoría responden a inquietudes personales de sus autores, las cuales podrían estar en ese sitio o en cualquier otro, ya que no surgieron de las complejidades del lugar y de su sociedad. En el proceso evolutivo de este tipo de obras, ha llegado el punto en que éstas se integren y surjan de los diálogos entre las condicionantes y necesidades sígnicas de un sitio específico.

El concepto categorial de lo “contemporáneo” lo comprendemos desde finales del siglo XIX e inicios del XXI, es decir hasta nuestros días, y éste así seguirá hasta que un nuevo momento artístico suficientemente fuerte surja con un nombre nuevo. La actual diversidad cultural, los avances científicos y tecnológicos, los sistemas de comunicación y de información tan complejos pero a su vez tan a la mano, posibilitan confrontar un regionalismo ante expresiones más globales y en ninguno de los casos hay un detrimento de la obra; lo que sucede es que hay que ubicarlas de forma diferente a partir de la diversidad fenomenológica actual.

Un aspecto concluyente de la investigación y reflexión historiográfica crítica es aquel en donde para llegar a la esencia de la intencionalidad más significativa que determine la trascendencia en la obra de arte es la valoración inteligente del aporte creativo de la personalidad individual del artista, como respuesta a su entorno urbano.

La obra entendida como un objeto comunicativo, es decir expresivo, de una visión del mundo, ideológica y de juicio sobre la sociedad a la que pertenece, en un espacio y con una interacción específica; así se ha venido construyendo el entorno de la obra de arte con relación a la persona que la creó y con el tiempo-espacio en que existe, fenómeno éste que le da a la obra una lingüística específica en términos de su propio lenguaje visual. Este lenguaje visual está determinado por la realidad urbana donde todos los elementos de composición y conformación socio espacial, funcionan en respuesta a las personas, a sus costumbres y formas de existencia donde los sujetos determinan su cosmovisión sociocultural y donde la obra de arte forma parte de su realidad.

El Acción Painting, el Performance, el Minimalismo, el Land Art y el Arte Conceptual en las décadas de los 60 y 70, rompieron la frontera de los típicos espacios de exposición de obras de arte y llevaron sus expresiones más allá de los confines de la galería y el museo. En principio por la intención de acercar el arte a públicos diversos, planteando de esta forma cuestiones de propiedad y permanencia que hasta hoy juegan un papel muy importante en el arte contemporáneo y en la interacción del espacio urbano. Es menester señalar que estas cuestiones no son desde el punto de vista de la identidad de las personas y sí desde la relación que guarda la obra de arte con la histórica concepción y relación hacia el espacio cerrado, contenido y restringido que era el museo o la galería. La escultura en específico se convierte en un arte activamente social, recordemos a Joseph Beuys y su concepción de “escultura social”, término que refiere a la obra de arte como resultado de un proceso comunitario donde el artista en ese momento es un gestor que inicia una mediación del arte en el espacio público. En este sentido, es pertinente hacer una reflexión desde el sentido fenomenológico que implica la acción del sujeto creador en un espacio urbano específico, para lo cual, apoyados en el libro *Hacia una teoría del espacio*,² en el cual desde tres categorías podemos interpretar y clarificar cómo se dan las obras de arte en espacios urbanos.

La primera categoría es la de *Universalidad*, en la que encontramos la relación con la figura, con el objeto artístico como realidad conceptual en un sistema social. En la segunda categoría, la de *Particularidad*, es en la que encontramos la relación con la situación desde una realidad objetiva, es decir el contexto, el ambiente, el paisaje y la actividad humana; por último la tercera categoría es la de

² Este libro del doctor Mario Camacho Cardona, representa una reflexión fenomenológica sobre el ambiente, que parte de la relación entre sujeto-objeto. Camacho hace mención del proceso en el que el individuo vive y percibe el espacio significado, convirtiéndose en parte del arte, ya que crea con su convivencia el ambiente realizando sus actividades; es pues un artista interprete y participante del arte, planteando así una situación objetiva del fenómeno.

Singularidad, en la que encontramos la extensión, es decir el control sobre un espacio, la realidad individual, al sujeto socializado desde su conducta humana.

Estos parámetros facilitan la interpretación de las creaciones en espacios específicos –como decíamos en un principio desde dos posturas–: aquellas obras que surgen desde iniciativas institucionales y las que surgen desde iniciativas personales más ligadas a lo popular, pero ambas desde un arte realizado por un individuo socializado, objeto-sujeto socializado, que además cuenta con una percepción y dominio de lo urbano, de la vivencia de la situación objetiva espacial, es decir del espacio emocional.

Así pues, una reflexión hacia aspectos específicos de interacción entre el arte y el espacio urbano en este amplio abanico servirá de referente categorial al respecto. Ya Javier Maderuelo lo inicia en su libro *La pérdida del pedestal*, al referir las transformaciones históricas en la escultura, y posteriormente en *El espacio raptado* desarrolla un análisis de las interacciones entre obra de arte y espacio, estableciendo nuevos horizontes para la experiencia estética, donde el arte es el vehículo de recuperación de los espacios urbanos.³

De forma importante podemos vislumbrar la diferencia entre las expresiones claramente ornamentales y monumentales en las ciudades, y en muchas ocasiones adosadas a la arquitectura o ubicadas como referentes culturales y urbanos, así como la lectura más elemental del arte por algunos urbanistas. En este aspecto, la comprensión del sentido de contexto en relación al arte contemporáneo tiene también el fin de crear cierta controversia, es decir, cómo se problematiza el espacio. Pensemos en las variadas lecturas que de éste tienen los especialistas como arquitectos, urbanistas, paisajistas y por otro lado los usuarios del mismo, los medios y críticos, con el fin de ir construyendo a lo largo de la reflexión una meta-controversia que construiremos desde la historiografía del arte en el espacio, desde su referente situacional y desde la preocupación por el espacio público.

UN REFERENTE ESPECÍFICO, EL LAND ART

Uno de los enigmas que ha inquietado al ser humano desde la antigüedad es su relación con la naturaleza. El arte contemporáneo, a través del Land Art, se adentra en esta antigua preocupación humana y en la década de los setenta varios artistas –en especial norteamericanos y europeos– comenzaron a elaborar obras de arte a partir del medio natural. A esta corriente artística contemporánea se le llamó

³ Ver bibliografía de Javier Maderuelo.

Land Art, porque sus creaciones usan el paisaje como soporte o materia prima de la obra, y como principio fundamental está intervenir, modificar la lectura de un sitio y resignificar el espacio con esta intervención.

De esta forma hay obras que tienden más hacia lo ambiental, otras más interactúan con un entorno específico y unas que evolucionan cada día más hacia lo urbano, en esta reconfiguración dinámica y cambiante del arte.

La mayoría del Land Art inició siendo efímero, sus obras quedan completamente fuera del circuito comercial; sólo llegan a ser conocidas por el público a través de registros fotográficos y filmicos, mapas o dibujos que se exponen en museos y galerías, o se venden a coleccionistas privados. Esto provoca que el Land Art permanezca dependiente del museo o galería para darse a conocer, a pesar de la decisión del artista de rechazar los espacios institucionales, cerrados o privados para la realización de la obra.

El Land Art se inspira en la antigua significación del espacio urbano y en la arquitectura antigua o en los sitios sagrados del pasado más remoto, como son los monolitos o cuadrantes solares prehistóricos del tipo de Stonehenge, tumbas egipcias, montículos funerarios precolombinos, altares o marcas rituales a cielo abierto. La mayoría de las obras del Land Art transmiten un sentido místico o misterioso.

A modo de ejemplo tenemos la obra de Walter de Maria, quien creó una escultura permanente en un amplio campo abierto al lado de las montañas de Nuevo México. Su obra *Lightning field* (Campo de rayos), construida entre 1971 y 1977, consiste en 400 postes de acero inoxidable dispuestos en un esquema rectangular, cuya función es atraer los rayos que se generan durante las tormentas eléctricas que abundan en la región. *Lightning field* involucra la tierra y el cielo pero no interviene en ninguno. Muy pocas personas han visto *Lightning field* en plena actividad, pero hay registros fotográficos que dan testimonio de los efectos de este trabajo que celebra el poder y el esplendor visual del fenómeno natural.⁴

Otro ejemplo es la obra *Sun Tunnels*, capaz de señalar y de medir el ciclo temporal de un año solar. La escultura está formada por cuatro tubos de cemento colocados en X y alineados con el ángulo con el que el Sol sale y se pone en los días de los solsticios de verano y de invierno. A lo largo de estos dos días, el Sol queda perfectamente en línea con el centro de los túneles, y durante el verano dicha alineación se mantiene durante algunos días. En la superficie de cada tubo se han practicado unos agujeros de distinto diámetro, en función de la magnitud de las estrellas que representan. En realidad, cada serie de agujeros representa

⁴ Arnason, H. H. *A History of Modern Art*, London: Thames and Hudson, 1986.

una constelación. Durante las distintas horas del día el sol produce efectos distintos, mientras la luz proyecta unas figuras siempre cambiantes en la parte interior de los cilindros.⁵

Runing Fence de Christo & Jeanne-Claude es una obra de arte a escala territorial, esta obra efímera de catorce días de existencia, está construida por una gran barrera blanca formada por una tela de nylon extendida a lo largo de millas. Un paisaje que a través de la intervención se volvió inolvidable por la carga formal de esta barrera. Una formulación de naturaleza efímera que territorializa y deja huella desvelando el espacio, pero no el espacio físico sino mental, sin ninguna función específica, a excepción de su presencia urbana objetiva.⁶

En esta obra el territorio y el arte se funden con el paisaje para generar una interacción con un lugar y con las personas del lugar, un contacto físico y mental. En esta obra de Christo y Jeanne-Claude vale la pena comentar el proceso no sólo de creación de la obra sino las implicaciones que ésta conllevó para la región. El primer paso consistió en convencer a los propietarios del suelo, quienes debían autorizar el paso de *Runing Fence* por sus propiedades, intentando con esto implicar en el proyecto a la población normal en la región; otro elemento fueron las estructuras utilizadas en la construcción, las cuales fueron donadas a los propietarios y podrían utilizarse del modo más imprevisto una vez desmantelada la obra; por lo cual se tuvieron que obtener permisos sin descuidar el estudio geográfico y topográfico, así como el contexto social. El despliegue de la tela de nylon debía realizarse en tres días. Para este trabajo se habían reclutado trescientos sesenta jóvenes, generando así empleos en la región, lo que implicó una mayor aceptación y participación de los pobladores para con la obra.

Los ejemplos citados hasta este momento refieren más a una necesidad por parte del artista de expresarse en contextos más amplios y donde el espacio exterior permite disponer de obras complejas y de gran escala, normalmente en sitios no urbanizados.

La reflexión del por qué concebir una representación en el espacio urbano, en el territorio, en el paisaje, no se puede entender sin dejar en claro que esto responde a un proceso de creación, a la generación por parte del artista de una nueva conformación e intencionalidad de la intervención y, por consiguiente, a la “mediación” respectiva que es necesaria; sin esta representación no hay apropiación, no se recalifica y define el espacio. En ese sentido es importante definir un esquema que clarifica cómo entendemos estas relaciones.

⁵ *idem*, p. 62.

⁶ *Ídem*, p. 98.

Sujeto \longrightarrow Acción \longrightarrow Espacio – Tiempo⁷ = Territorio Simbólico

Como hemos mencionado, se diversifican los intereses en dos posturas, ambos dirigidos o sustentados en una colectividad pero dirigidos de diferente forma; por un lado el bien comercial y por otro el cultural.

Históricamente los pintores representaban el paisaje como elemento importante del contexto de la temática de la obra, hasta el punto en que algunos de esos contextos eran el objetivo mismo de la obra, en sentido de la valoración que estos hacían del paisaje, del gobierno de ese paisaje y por lo tanto de la concepción general de territorio.⁸ Hoy la representación del paisaje adquiere multiplicidad de medios y de formas, pero una muy particular es la que lo hace parte de la obra misma, interviniendo el espacio y apropiándose.

Las obras de arte han establecido en el paisaje urbano un territorio estético donde se construyen las interacciones comunicativas, producto de la apropiación del objeto estético y la asunción de significados individuales y acuerdos colectivos. Estas intervenciones se nutren con elementos simbólicos, tanto de referencia como de orientación en la ciudad, los territorios y las lecturas de los paisajes urbanos a los cuales se incorpora el color, el movimiento, la forma de un objeto que genera imágenes, evocaciones o rupturas y que a su vez permite recontextualizar la construcción geométrica de la urbe.

Como veremos más adelante, las intervenciones contemporáneas abordan las condiciones de ambiente urbano y las preocupaciones del público que lo habita. Hoy sería un error tratar de ver estas intervenciones urbanas como una creación meramente ornamental para las ciudades.

Hasta el momento es relevante que con el surgimiento y evolución de las propuestas artísticas proyectadas intencionalmente hacia espacios específicos, se adquiera una autonomía categorial que poco a poco permea más en las sociedades, porque cada vez es más frecuente que éstas estén involucradas con su origen y existencia.

Por las características de nuestra época, cada vez observamos más el surgimiento de infraestructuras y servicios para el ocio y la recreación en la búsqueda de mejor “calidad de vida” como máxima categoría; esto acerca con mayor frecuencia el interés por el disfrute de la naturaleza y una búsqueda en cuanto a la calidad ambiental del lugar de residencia, posibilitando un apoyo a la regenera-

⁷ Refiriendo en el espacio-tiempo una conciencia social, por lo tanto un aspecto reflexivo trascendental.

⁸ Juan Luis de las Rivas Sanz, Apuntes del Doctorado en Ciudad Territorio y Patrimonio, UIA Puebla, 13 de abril de 2006.

ción económica del lugar, atrayendo turismo e inversión, ayudando a una regeneración cultural, identificación de la comunidad, control, disposición y manejo del espacio público y como respuesta a unas políticas acerca de la calidad de vida del lugar. Esto considerando el rol del arte como una posibilidad importante en las iniciativas de desarrollo regional, como estrategias para dinámicas de significación del espacio, donde el arte se constituye como una pieza clave en la promoción de un lugar.

Entonces, tendremos que reflexionar si el fenómeno del arte desde la perspectiva que queremos enfatizar es una pregunta integradora donde entendemos que el ejercicio y acción de percibir en estas microintervenciones urbanas dota a la ciudad de escenarios sensibles cada día más usados como estrategias urbanas adherentes a la complejidad: “En la actualidad, nuestra supervivencia como especie depende de nuestra capacidad para adaptar nuestro entorno a nuevos procedimientos. La solución a este tema fundamental en nuestra época, determinará nuestra viabilidad como especie. Debemos adaptar nuestras instituciones y nuestros edificios, paisajes y asentamientos a este objetivo”.⁹

En realidad, esto debe verse y entenderse como un proceso urbano donde la obra de arte poco a poco está revitalizando espacios y escenarios urbanos, no necesariamente de gran escala, pero sí de forma ya casi permanente en este ejercicio paralelo de evolución de las instituciones culturales y del progreso participativo de los grupos sociales.

NUEVAS ESTRATEGIAS URBANAS

En la actualidad muchas ciudades se encuentran en un proceso de análisis y valoración del contenido propio de éstas, de la vocación de sus espacios significantes donde su creatividad es la que les puede permitir subsistir. Las intervenciones de arte contemporáneo en espacios urbanos suele tener como fin la comunicación e interacción con la totalidad de la ciudad, sin diferenciar la periferia y la centralidad; entre más personas interactúen en estos procesos es mejor porque adquieren una significación diferente. La recuperación de espacios específicos responde a un alto sentido de insatisfacción social, hay una fuerte saturación de los mismos esquemas de consumo que limitan o simplifican las opciones. Es importante reconocer que la colectividad es lo que da valor al suelo, pero esto no se garantiza si no hay una significación espacial que identifique a los actores sociales con ese lugar.

⁹ Anne Whiston Spirn, “Arquitectura in the landscape: toward a unified vision”, en *Landscape Architecture*, 80, agosto de 1990.

Las políticas urbanas tienen su expresión en el espacio, en una política cultural y, dado que en la actualidad las ciudades buscan enfatizar sus particularidades, sean éstas físicas, culturales o económicas, con el fin de generar un interés que se traduzca en consumo, en el rubro del arte podemos encontrar una de las estrategias más usadas en la actualidad; nos referimos a la de consumo cultural, sitio y territorio, es decir, cada complejidad querrá presentar su cultura al mundo globalizado.

El consumo cultural, su exclusividad y segregación, es decir, la condición cultural de la ciudad en razón de sus públicos, permite analizar no sólo las infraestructuras culturales y sus implicaciones, sino aquellos sitios que han sido usados o reconvertidos con significados trascendentales para la población; sumando a esto los sistemas culturales comprendiendo museos, galerías públicas y privadas y otros más. Desde una postura crítica hay que señalar que estas nuevas estrategias dan pie a la especulación cultural en las ciudades, no sólo desde el sistema sociocultural sino también desde el sistema urbano, desde el fenómeno de terciarización cultural y su relación guardada con la periferia y con públicos marginales.

La experiencia cultural de una ciudad se conforma del conjunto de objetos y sujetos del arte, donde cada parte puede ser autónoma pero no independiente de toda la red cultural de la ciudad, así podemos encontrar redes destinadas a ciertas artes y otras destinadas a la vivencia e integración urbana de las obras. Estas obras se constituyen como sitios de recreación simbólica, organizando experiencias sensibles.

En las nuevas expectativas ciudadanas de ciertos sectores sociales, el consumo cultural se convierte en el ocio culto, en el consumo culto, que desde posturas institucionales siguen provocando segregación y marginación de públicos. Podemos afirmar nuevamente la existencia de dos posturas: la del arte alineado y dirigido a quienes pueden consumirlo “económicamente” y el no alineado que se dirige a todos los públicos pero más a un público amplio. La industria de la cultura y su especulación económica de los recursos territoriales vinculados con intereses políticos, privados y de las instancias culturales, hoy es una realidad.

De esta forma, en la relación entre sociedad y espacio vienen evolucionando las políticas culturales que tienen vínculo con los espacios públicos para el arte, surgiendo nuevos modos de hacer ver y percibir la ciudad por medio de la transformación del uso del espacio público; en ocasiones como resultado del mercado y lucro, de la rentabilidad del espacio, o como sitios de consumo cultural que responden a políticas con intereses específicos. Así, la adaptabilidad y transformación del espacio urbano por medio del establecimiento de intervenciones artísticas inicia un camino cada vez más usado para que las sociedades en sus ciudades, regiones, territorios, espacios urbanos expresen sus valores a un público ya no sólo elitista y entendido del arte, sino en general para todos los actores sociales.

El simple hecho de encontrar en su mayoría ejemplos de integraciones en sitios alienados, nos lleva a pensar que la batalla más fuerte la están librando los artistas que no forman parte de los grupos de poder y de las estructuras culturales y sus campos de acción urbana, dejándoles campo libre en la periferia y sitios marginales.

Esta batalla en sitios marginales, recuperación de sectores deprimidos, práctica artística en el espacio urbano, alejada de las galerías y museos, cada vez más involucrada con la interacción de la sociedad en un espacio público específico, así como la terciarización cultural como la otra alternativa, dotan de capacidad al espacio para generar o absorber redes interactivas, dando estabilidad local y reproducibilidad del sistema, valorando la diversidad de necesidades a satisfacer. Podemos decir que hay muchos productos capaces de materializar nuevos espacios comunitarios, pero ninguno que dote de significación por su singularidad como el arte, tanto que a partir de estas iniciativas es posible rehacer el tejido social, generando nuevos territorios identitarios y provocando la recuperación de sectores deprimidos como práctica artística común en el espacio urbano.

La puesta en marcha de lo que vamos a denominar como ciudades creativas desde estrategias participativas viables y coherentes, en la actual búsqueda de singularidad de las ciudades en esta constante producción de servicios para el turismo y el consumo. El impulso hacia la participación suele iniciar desde el sentimiento de pertenencia, es decir, desde la identidad comunitaria; de esta forma de la gran mayoría de las escalas, las barriales son las que suelen tener mayor sentido de apropiación, ya que en el espacio barrial las expresiones de identidad adquieren mayor significación, porque es su territorio. En el caso de estratos económico sociales medio y altos suele darse el uso del vehículo para llegar de un sitio a otro y la vivencia de espacios públicos es mínima, mientras que para los grupos menos favorecidos este espacio es vital, es la extensión de su casa y su vínculo con la urbanidad; de esta forma también podemos observar los dos diferentes tipos de públicos que hemos mencionado y que más tarde –cuando veamos la intervención del artista español Jaume Plensa– veremos cómo estos públicos se mezclan.

ARTE CONTEMPORÁNEO Y ESPACIO SIGNIFICADO

De microurbanismo a espacios mediáticos con intenciones y pleno entendimiento del espacio urbano por los artistas contemporáneos, eso es con lo que los grandes inversionistas se encuentran; un espacio intervenido por el arte contemporáneo como posibilidad para la integración social contra la discriminación y la exclusión, pero con una alta rentabilidad con el fin de generar nuevos haceres, nuevas funciones, motivar movimientos sociales y económicos incluyentes.

Por un lado, hacer rentable el espacio ya significado y, por otro lado, la resistencia urbana por y para la reapropiación popular de la ciudad, tienden a la generación de un microubanismo sensible que veremos en el siguiente apartado.

Ordenar el territorio desde el punto de vista del arte implica nuevas lógicas de acondicionamiento espacial, por lo tanto, dotar calidad, poner cualidades a un espacio específico que como en su gran mayoría las intervenciones artísticas en espacios urbanos no son al azar, responden a una especie de inventario que parte de un análisis, de problemáticas y retos que presenta el espacio, cuyo fin es el de generar una apropiación y delimitación espacial, proyectando una transformación histórica y la construcción social de éste.

Si hablamos de la percepción que desde estas delimitaciones espaciales del lugar intervenido, tenemos que mencionar que el peatón en un primer momento percibirá todo aquello que le queda a nivel de ojos, posteriormente, y desde su posición en relación a todo aquello que es perceptible por la relación con los objetos, un tercer momento es aquel que por el conocimiento y apropiación del sitio le permite una experiencia sensorial aprendida, que en ocasiones suprime ciertas partes de la realidad; esto es lo que dimensiona la interacción.

Entendemos así que la interacción urbana se da cuando las actividades del sujeto se integran con el espacio, haciendo de éste un todo; así, todos los acontecimientos que se llevan a cabo en este lugar se agregan a su historia, dotándolo así de identidad, es decir, de la historia común, del territorio compartido y de las actividades colectivas.

Dado el avance en las interpretaciones desarrolladas hasta el momento, es que consideramos pertinente hablar de aquello que permite determinar cuáles son los ejes simbólicos que han sido intervenidos en la ciudad por medio del arte. Tenemos así un modelo de valorización del territorio en la cual éste se convierte en la concatenación de expresiones en sitios específicos que constituyen una trama itinerante. En esta forma novedosa de hacer ciudad, de construir el espacio de la vida social, reflexionar en la condición de habitabilidad de las obras de arte en espacios urbanos es importante porque esta habitabilidad es la que señala la interactividad urbana. De esta forma, si analizamos una intervención artística contemporánea en un territorio específico, podríamos hablar de la adaptabilidad en nuevos sentidos de la lectura del paisaje; por ejemplo, las 26 instalaciones en espacios públicos a lo largo del canal de San Martín en Bassin de la Villette, París. En este ejemplo queremos hacer énfasis con respecto al circuito cultural que se genera y que refuerza la idea de itinerario, cruces y territorios que a partir de una apropiación colectiva se resignifican, de modo que la lectura de esa iniciativa radica en dos rangos: uno a escala de la ciudad y otro propiamente a la escala de cada obra, ambas provocando la activación social que contribuye a la generación de significados y memoria territorial.

Es importante recordar que este territorio cuenta con un pasado industrial y que ha sido la pieza clave en la recuperación de una zona sumida en el abandono desde que la multinacional automovilística Citroën cerrara sus antiguas instalaciones. El San Martín fue usado con fines comerciales durante cien años y sufrió una tentativa de sepultarlo, pero actualmente se ha recuperado y es sitio de turismo y recreación, donde este tipo de propuestas de intervención artística reafirman la vocación interactiva de la zona.

Así pues, el objetivo de este tipo de intervenciones es trazar un circuito participativo de integración social identificando focos de interés, generando reconocimiento del sector intervenido. Otro aspecto de interés es cómo el residente permanente se convierte en parte fundamental de las actividades de la zona y protector de las obras. Estas intervenciones actúan como servicios culturales que atraen turismo creativo, ya que interactúan con el espacio y lo caracterizan.

Podemos señalar que el mayor número de intervenciones son de tipo efímero, ya que suelen no quedar permanentes; a este tipo de obras las denominaremos como urbanismo efímero. En este tipo de intervenciones donde hoy podemos encontrar el mayor número de expresiones artísticas en espacios urbanos, las podríamos considerar una lenta evolución del arte en su relación con el espacio urbano.

En la actualidad se dan muchas iniciativas urbanas que responden a intereses particulares y esto genera representaciones urbanas que reflejan el descuido por la ciudadanía, por el peatón y jerarquizan mayormente el vehículo y las estrategias de mercado y consumo, olvidando dotar a la ciudad de espacios de calidad; en ese sentido es que el concepto de microubanismo desde iniciativas como mobiliario urbano, paisaje, equipamientos, etc., cada día se ve más afectado por la incursión ciudadana y es en este microubanismo donde muchas propuestas artísticas contemporáneas están encontrando campo fértil para desarrollar e interactuar socialmente.

En Estados Unidos, desde los años 60 las administraciones y algunas agencias nacionales vienen apoyando el desarrollo de iniciativas económicas para el arte en sitios urbanos, sin embargo los resultados han sido en su gran mayoría obras ornamentales. Ya en los 70 se especificó que la obra fuera apropiada al sitio, que no fuera un objeto extraño, que fuera una obra con referencias del sitio y que se lograra un vínculo relacionado con las especificidades del entorno.

En esta reflexión es importante ver el arte como un flujo que media entre la persona y el espacio, a través del objeto del arte. No olvidemos que un camino que encuentra la sociedad es el de crear y recrearse a través de los objetos que se producen y por consiguiente lo que se consume, definiendo así la estrategia específica que deberá cumplir la obra de arte, modificando el propio medio. De esa forma se opera una evolución concurrente del hombre y de lo que podría llamarse la naturaleza, mediante la acción y la intervención simbólica en el territorio.

En el uso del territorio actual por la escultura ambiental contemporánea, aparece especialmente el artista visual quien demuestra una sensibilidad hacia la lectura de las condiciones urbanas y de la ciudad; estos artistas urbanos ya no huyen de la ciudad, los espacios urbanos, al igual que los desiertos o las zonas de borde, ofrecen ocasiones para volverse a apropiarse de unos espacios físicos y conceptuales. La historia del arte reciente presenta numerosos ejemplos de artistas que se han ocupado de las problemáticas concernientes a la investigación de los lenguajes de relación con el espacio urbano, realizando articulaciones y desarrollando investigaciones relativas al análisis del espacio y del ambiente físico, adquieren progresivamente connotaciones tan complejas que revelan y dan pie a la necesidad de relacionarse más estrechamente con la estructura urbana.

En la escultura contemporánea se incorporan conceptos y reflexiones libres, se busca la participación del observador, que pasa a disfrutarlo, se alimenta de las acciones y de la naturaleza transformándolas en invenciones espaciales. Galofaro afirma que “El objeto no es el protagonista, sino el espacio dinámico creado por las acciones que se desarrollan en torno a los objetos.”¹⁰

Entonces podemos pensar que la producción simbólica significa iniciar un diálogo con el emplazamiento y opera dirigido al campo de los sentidos, para ejercer una influencia sobre la vida de las personas, es decir en la transformación de la ciudad. Así la ciudad es recualificada y su intervención se da como acción de territorialización donde el artista interviene en la modificación de los ritmos y los medios del paisaje, los artistas no hacen más que intentar territorializar un lugar determinado y poner en evidencia una serie de relaciones simbólicas.

El arte que nos interesa es aquel en que el artista estudia e interactúa con el lugar y con su gente desde antes de concebir la obra, enriqueciendo así su proyecto y que en la actualidad tiene mucho que ver con la gestión institucional y el apoyo mediático.

De esta forma nos hemos permitido abundar en el espacio significado, en el cual la idea es facilitar la apropiación del espacio pero a través de su particularidad, de sus nuevas aptitudes interactivas que el artista le ha conferido. Esto es lo que hace de este tipo de obras la construcción de relaciones con sitios que quedan en la memoria, sitios que desde su autonomía y condiciones físicas enfatizadas por la intervención se nos muestran y nos recrean de un modo diferente.

¹⁰ Luca Galofaro, *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Land & Scape Series: Artscares, Editorial Gustavo Gili, SA. España, 2003, p. 31.

MICROURBANISMO SENSIBLE

En las nuevas transformaciones urbanas encontramos al arte como referente del lugar para su conocimiento y difusión. Al hablar de microuurbanismo sensible queremos decir que cuando una obra de arte toma en cuenta el paisaje, el contexto y sus condicionantes, suele darle una integración adecuada con el sitio donde es importante reflexionar respecto al territorio percibido por las personas y su correlación con el sitio, la obra y las personas adquieren una dimensión perceptiva única del lugar, por consiguiente la significación y apropiación del espacio público logra su objetivo, este espacio es consumido y más aún significado.

Un ejemplo de estos sitios lo encontramos en Chicago, en una zona rescatada del abandono y de un uso que carecía de vida comunitaria, en ella la población hispana representa una cuarta parte de su población, que consta de diferentes razas distribuidas en barrios étnicos. En general se da en la ciudad una división clara de clases sociales. Fue una ciudad que servía de matadero de animales comestibles y por su ubicación era de tránsito obligado para comunicarse con otros territorios. En 1871 un incendio devastó la ciudad, luego se dieron violentas jornadas de lucha social por mejorar las condiciones laborales de los obreros. Los gangsters, la Gran Depresión, la muerte de Martin Luther King, y toda su historia de innovaciones arquitectónicas y tecnológicas, han hecho a esta ciudad rica en historia. Dentro de su evolución encontramos el Parque Millennium que consta de pabellones, una estación de bicicleta, teatro para música y danza, galerías, plazas y monumentos, un puente que conecta un área comercial, un jardín botánico, una pista de hielo, y dos obras muy particulares que nos permitiremos analizar a continuación.

El artista español Jaume Plensa es el creador del sitio más peculiar y significativo del Parque Millennium para los habitantes de la ciudad de Chicago, la "Fuente Crown", obra creada *ex profeso* para lograr una interacción permanente con los visitantes.

Por un lado cumple con la función de fuente y esto permite que las personas se refresquen con el agua que ésta arroja aun en épocas de frío, ya que mantiene temperaturas adecuadas. Por otro lado, con la tecnología de dos pantallas LED¹¹ se

¹¹ El agua que fluye sobre dos pantallas LED (diodos emisores de luz) de 15,24m de altura en cada extremo, dentro de una pared de bloques de vidrio, cae en cascadas en la pileta de granito negro de 70,71m de largo por 14,63m de ancho. Al entrar en la oscura pileta de agua de 0,31cm de profundidad se crea la ilusión que sus participantes están caminando sobre el agua.

Más de una docena de subcontratistas pusieron al servicio su experiencia y varios años de planeación para hacer realidad el concepto de Plensa para una fuente. Krueck & Sexton

proyectan las caras de 1,000 residentes de la ciudad que formaron parte de una invitación abierta a todos los ciudadanos para aparecer en la obra, donde cada rostro aparece durante 12 minutos y termina arrojando por la boca un chorro de agua. La intencionalidad del artista en este caso ha considerado primordial la participación del público y es por esto que la obra sin la participación humana no podría llevarse a cabo.

La obra de arte está sobre el estacionamiento subterráneo, lo que implicó una solución técnica muy compleja, trabajo que permitió seguir las condiciones específicas que el artista requería de la obra y su contexto.

Al involucrar a los residentes de la ciudad, éstos han expresado que en ocasiones se convierte en una visita familiar para esperar hasta tres horas que aparezca la cara de algún familiar o la suya propia, y durante este tiempo recrearse en el lugar. Cabe mencionar que junto con Plensa se invitó a los estudiantes de la Escuela del Instituto de Arte de Chicago, para grabar las imágenes de video de las personas de Chicago que aparecen en las pantallas LED.

El poder de congregación de los ejemplos anteriores nos lleva a reflexionar que la ciudad no es solamente una construcción material y física, también es un espacio que alberga pensamientos, creencias, costumbres, tradiciones, hábitos y formas de vida del individuo que la habita, pero el sentido de lo público y la apropiación del espacio reafirma la ciudad comunitaria; el apego a los lugares urbanos considerados como los lugares del surgimiento de una cultura propia de la ciudad con nuevos procesos de producción de la ciudad que –desde los lugares públicos– expresan la existencia de la renovación cultural urbana.

CONCLUSIONES

Desde una postura crítica y para una comprensión de lo que hoy podemos llamar “microurbanismo sensible” se han analizado y expresado dos categorías del arte contemporáneo en espacios públicos: un arte alineado y otro no alineado, diferenciando los rangos de comportamiento de cada uno de ellos, sobre todo desde el origen institucional o popular de las propuestas, que como hemos mencionado tienden hacia el mismo punto: la apropiación del espacio, su significación y, en el primer caso, su rentabilidad.

sirvieron como arquitectos coordinadores para el proyecto, el cual duró más de tres años. Ninguno de los participantes había trabajado antes en algo similar, por lo que todos enfrentaron un gran reto de aprendizaje en cada paso del camino, relata Hanke. Los arquitectos crearon esquemas minuciosos del diseño de la fuente. Los componentes de la pantalla fueron montados al marco de acero de las torres una vez en el lugar.

El interés de estas reflexiones radica en la mediación del fenómeno constante que ha conformado el “espacio desagregado”, como le ha llamado Alfonso Álvarez Mora, en el cual distingue a nuestro actual medio urbano y territorial. Concluimos que la privatización de los consumos y las centralidades son parte del mismo argumento que hemos mencionado de institucionalidad del arte, y a las claras categorizaciones en cuanto al rango de interacción pública de éstas en espacios urbanos. Más que analizar y desglosar las propiedades y características estéticas, temáticas y artísticas de las obras mencionadas, nos hemos centrado en sus repercusiones urbanas, en su capacidad para producir apropiación y significado para producir ciudad e interacción social, constituyendo así variables de calidad de vida para las personas.

Esta nueva categorización constituye un auténtico movimiento de expresión y transformación en y del espacio urbano. En ese sentido hemos tenido que reflexionar sobre los conceptos que han tenido que ir adaptándose a nuevas necesidades y nuevas demandas sociales, económicas y culturales. Estableciendo ante tales circunstancias una postura crítica hacia estos requerimientos sociales que imponen una nueva manera de entender algunos aspectos de la planificación urbana, como es el actual consumo cultural, su exclusividad y segregación; es decir, la condición cultural de la ciudad, analizando no sólo las infraestructuras culturales y sus implicaciones, sino aquellos sitios que han sido usados o reconvertidos con significados trascendentales para la población. Los valores trascendentales del arte, aplicados y en respuesta a cada lugar en combinación con una relación social y estratégica pueden llevar a potencializar su funcionalidad. Entre el arte contemporáneo y el espacio urbano existe un vínculo que se refuerza en la práctica de soluciones mediáticas e interdisciplinares, no como fin en sí mismo, sino como parte de la estructura de la vida, como producción social.

La capacidad del espacio intervenido para desarrollar escenarios interactivos que permiten la reproducibilidad de sistemas significantes para la comunidad, representa la posibilidad de habitabilidad del espacio público, donde los sectores de poder buscan en el fondo concretar negocios fructuosos donde las personas sólo terminan siguiendo el patrón de consumo que se les ha asignado, contrastante con aquellas obras en que se ha tomado en cuenta a las comunidades, donde la participación e interacción juega un papel primordial con la sociedad. Los artistas en este sentido ya no sólo están produciendo una obra de arte, sino un producto capaz de materializar un nuevo modelo de interacción urbana y producción de la ciudad.

De las Rivas y Vergara en *Territorios Inteligentes* hacen énfasis en que el construir una participación en la planificación de las estrategias urbanas que activen procesos complejos y que repercutan en las decisiones sobre el futuro de los espacios y de la calidad de vida de las personas, es un fenómeno actual de los procesos

urbanos. Cabe aclarar que no en todas las propuestas de arte contemporáneo en espacios urbanos se da la concepción y respuesta adecuada, mas es claro que el arte contemporáneo en espacios públicos está permeando desde la concepción misma del artista una conciencia de hacer participar al ciudadano, hacerlo protagonista y parte de la obra, no sólo como usuario sino como corresponsable de su existencia física y simbólica en la ciudad, en el espacio y en las interacciones sociales donde la sociedad misma es capaz de generar y definir su propio futuro.

Hemos constatado la instrumentación del arte contemporáneo para la inclusión y cohesión social, desde sus nuevos modos de producir la obra para un lugar específico al cual le asigna un nuevo orden al espacio público en la ciudad, teniendo como pieza clave el fenómeno de interactividad con los públicos que consumen el espacio urbano en circuitos culturales que potencian la riqueza de las complejidades urbanas.

Desde el estudio del fenómeno del arte hemos constatado la transformación de los intereses y las políticas con respecto al espacio urbano, las expresiones contemporáneas revitalizan los espacios dándoles nuevos significados; esto genera relaciones entre las centralidades y la periferia que como un todo deben considerarse. También hemos sido testigos en los últimos años del surgimiento de nuevas políticas culturales, que sumadas a las iniciativas privadas, buscan democratizar la participación ciudadana, considerando que la colectividad es lo que da sentido y valor al espacio, convirtiéndolo en un espacio habitable y productivo que al apropiárselo se asume como un espacio patrimonial que a su vez restablece la operatividad de los espacios, generando una nueva y compleja estructura urbana.

El arte contemporáneo como posibilidad y orientación signica hacia los espacios públicos, permite hoy una mejor administración de éstos en relación con sus vocaciones creativas, interactivas y rentables para la ciudadanía. Con esto hemos hecho un análisis crítico de los nuevos significados y contextos del arte en los nuevos escenarios de globalización. Los artistas han sido los primeros en empezar a transformar estos lugares en espacios sensibles desde un sistema organizacional en el que ellos intervienen en conjunto con urbanistas, arquitectos, políticos, sociólogos, etc., y desde la participación e interacción con la sociedad civil de forma importante.

Actualmente es difícil concebir un espacio sin que se le vea como un espacio de producción y de consumo, nos referimos a los ámbitos urbanos y al rural; en cada lugar, en cada sitio, en cada territorio se busca una cierta especificidad aun cuando las condicionantes naturales no la conlleven y se apuesta a la formación de significados y simbolismos artificiales por medio de la tecnología, el mercado y sus herramientas económicas y de poder. De esta forma estas reflexiones intentan abrir mayores horizontes de análisis y reflexión con respecto al arte contemporáneo y sus complejas relaciones con el espacio publico. Sumado a esto surge una

necesidad de investigar con profundidad los sistemas culturales, comprendiendo ya no sólo los museos, galerías públicas y privadas, centros culturales, etc., sino todos aquellos que en la actualidad conforman una novedosa forma de producir circuitos culturales que transforman la estructura de consumo cultural de la ciudad, donde las formas de planificación institucionalizadas y los procesos urbanos informales se constituyen en una nueva metabolización desde otros campos disciplinares, como es el caso del arte contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁBALOS, IÑAKI (ed.), *Campos de batalla*, COAC Publicaciones.
- ASCHER, FRANCOIS, prólogo de Jordi Borja, Versión española de María Hernández Díaz, *Los nuevos principios del Urbanismo. El fin de las ciudades no está a la orden del día*, Alianza Editorial, España, 2004.
- AYMONINO, ALDO, VALERIA PAOLO MOSCO, *Contemporary Public Space. Un volumetric Architecture*, Skira Editore, Italia, 2006.
- BACHERLARD, GASTÓN, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- BATTCOCK, GREGORY, "La idea como arte", *Documentos sobre arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1977.
- BAUDRILARD, JEAN, *El sistema de los objetos*, Siglo veintiuno, México, 1969.
- BLANCO SARTO, PABLO, *Hacer arte, interpretar arte, Estética y hermenéutica de Luigi Pareyson*, Edit. Eunsa, Navarra, España, 1998.
- BORJA, JORDI, ZAIDA MUXÍ, *El espacio público: Ciudad y Ciudadanía*, Diputación de Barcelona, 2000.
- CAMACHO CARDONA, MARIO, *Hacia una teoría del espacio, reflexión fenomenológica sobre el ambiente*, México, 2002.
- Espacio Sémico, Urbano-Arquitectónico*, Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador, 2002.
- CARERI, FRANCESCO, *Walkscapes. El andar como práctica estética, Land&ScapeSeries*, Gustavo Gili, España, 2002.
- CENTRO DE ARTE CAJA DE BURGOS, *Intervenciones urbanas*, octubre-noviembre 2003, Impresión Caja de Burgos, 2004.
- CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITA VALENCIANA, *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*, Pliego Digital, Valencia, 2003.
- CRIMP, DOUGLAS, trad. de Eduardo García Agustín, introducción de Jesús Carriello, *Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Akal, España, 2005.
- CRISPOLTI, ENRICO, *Cómo estudiar el Arte Contemporáneo*, Celeste Ediciones, España, 2001.

- CROW, THOMAS, trad. Joaquín Chamorro Mielke, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, España, 2002.
- DANTO, ARTHUR C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Phaidon, España, 1999.
- La transfiguración del lugar común. Una filosofía del Arte*, Phaidon, España, 2002.
- DE LAS RIVAS, JUAN LUIS, *El espacio como lugar: sobre la naturaleza de la forma urbana*, Secretariado de Publicaciones, U. de Valladolid, Valladolid, 1992.
- DUQUE, FÉLIX, *Arte público y espacio político*, Akal, España, 2001.
- GALOFARO, LUCA, *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo, Land&ScapesSeries*, Gustavo Gili, España, 2003.
- GARCÍA CANLINI, NÉSTOR, *La desintegración de la ciudad de México y el debate sobre culturas urbanas. Desde la antropología*, UAM-I, México, 1989.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 2004.
- HANAPPE, CYRILLE, ALIX HEAUME, OLIVIER LECLERCQ, ADRIEN ROBAIN, *Des Architectures Vives, 26 installations architecturales du canal Saint-Martin au Bassin de la Villette*, Paris, Festival Architectures Vives, France, 2005.
- HAUSER, ARNOL, *Fundamentos de la sociología del arte*, 2ª edición, Edit. Labor, Barcelona, España, 1982.
- Historia social de la sociología y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1969.
- HERNÁNDEZ AJA, A. “Barrios y equipamientos públicos. Esencia del proyecto democrático de la ciudad”, *Documentación Social* núm. 119, Madrid, 2000.
- IVAIN, GILLES, ATTILA KOTANYI, RAOUL VANEIGEM, *Urbanismo situacionista*, Gustavo Gili, España, 2006.
- JAYNE, MARK, *Cities and consumption. Critical Introductions to Urbanism and the city*, Routledge, New York, 2006.
- KRAUSS, ROSALIND E., *Paisajes de la escultura moderna*, Akal, España, 2002.
- MADERUELO, JAVIER, *El espacio raptado, interferencias entre arquitectura y escultura*, Mondadori, España, 1990.
- MADERUELO, JAVIER (director), *Arte Público (Actas). Arte y naturaleza*, Huesca, 1999, Diputación de Huesca, 2000.
- MADERUELO, JAVIER (ed.), *Arte Público: Naturaleza y ciudad*, Fundación César Manrique, España, 2000.
- RAMONET, IGNACIO (coord.), *La ciudad inquieta (el mundo que viene). El urbanismo contemporáneo entre la realidad y el deseo*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2004.
- RANCIÈRE, JACQUES, *Sobre políticas estéticas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellantera (Cerdanyola del Vallès), ContraTextos, España, 2005.

- RAQUEJO, TANIA, "Land art", *Arte Hoy*, Nerea, Madrid, 2001.
- ROMÁN ALCALÁ, RAMÓN (comp.), *La ciudad: ausencia y presencia*, Plurabelle, España, 2005.
- RUBY, LLKA & ANDREAS, *Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, España, 2006.
- SOLA-MORALES, IGNASI DE, *Territorios*, Gustavo Gili, España, 2002.
- SORKIN, MICHAEL (ed.), *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- SUDERBURG, ERIKA, *Space site intervention, situating installation art*, University of Minnesota, 2000.
- VERGARA, ALFONSO, JUAN LUIS DE LAS RIVAS, *Territorios Inteligentes*, Fundación Metrópoli, Madrid, 2004.



Plano de ubicación de las instalaciones artísticas y vistas generales de algunas zonas de San Martín en Bassin de la Villette, París.
Vista aérea de la zona de intervención.



Vistas aéreas de conjunto y particular donde observamos la apropiación e interacción lograda por Plensa en la Fuente Crown Parque Millennium en Chicago.

