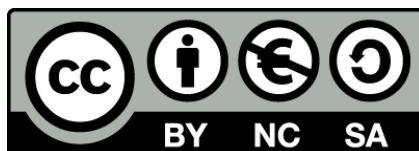




UNIVERSITAT<sub>DE</sub>  
BARCELONA

## Juego, comunidad y contexto. Escultura pública con un uso social lúdico

Lluís Fernández Pons



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**



**Juego, comunidad y contexto.  
Escultura pública con un uso social lúdico.**

**Lluís Fernández Pons**



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Título de la tesis: Juego, comunidad y contexto. Escultura pública con un uso social lúdico.

Doctorando: Lluís Fernández Pons

Directora/Tutora de tesis: Àngels Viladomiu Canela

Programa de Doctorado: Estudis Avançats en Produccions Artístiques

Barcelona 2022

Facultat de Belles Arts

UNIVERSITAT DE BARCELONA

**Juego, comunidad y contexto.  
Escultura pública con un uso social lúdico.**

**Lluís Fernández Pons**



Imagen de portada: Llobet & Pons. *Kiezplatten* (2021). Actuación de *poetry slam* sobre las esculturas, por parte de Kiezpoeten. Prerower Platz, Berlín, Alemania.

# RESUMEN

Esta tesis pretende contribuir a una redefinición del concepto de escultura pública, enfocándola desde su relación con el contexto, con la comunidad y con el juego. La investigación se basa en el análisis de casos de estudio internacionales, creados en su mayoría a partir de 1990 y principalmente de la década de 2000, y en la relación de estos ejemplos con otros provenientes de obras propias, como miembro del colectivo artístico Llobet & Pons desde 2002. Partiendo de la premisa inicial de que pocas esculturas tienen actualmente un papel relevante en el espacio público de nuestras ciudades, a lo largo de este estudio se exploran posibles estrategias que abordan y contrarrestan esta “invisibilidad” generalizada en el espacio urbano. Mediante la introducción de factores sociales, políticos, culturales, económicos o históricos del lugar, estableciendo un diálogo con la audiencia y la comunidad local, y/o articulando las obras a través de la interacción lúdica, la escultura pública puede convertirse en un encuentro significativo con el arte en el espacio urbano. Además, el juego en la escultura pública puede ser la clave para la implicación del espectador en una experiencia inclusiva, interactiva y significativa, incluso sin la necesidad de mostrarse de forma evidente como una obra artística.

## Palabras clave:

Escultura pública, Arte *Site-specific*, Intervención urbana, Arte Participativo, Contexto, Comunidad, Escultura lúdica, Arte y Juego.

# ABSTRACT

This thesis aims to contribute to a redefinition of the concept of public sculpture, focusing on its relationship with the context, with the community and with play. The research draws upon the analysis of international case studies, created mostly from 1990 and mainly in the 2000s, and the relation between these examples and our own artworks, as a member of the Llobet & Pons art collective since 2002. Starting from the initial premise that sculptures hardly play a relevant role in the public space of our cities today, the research explores possible strategies that address and counteract this widespread “invisibility” in urban space. Through the introduction of social, political, cultural, economic or historical factors of the place, establishing a dialogue with the audience and the local community, and/or articulating the artworks through playful interaction, public sculpture can turn into a significant encounter with art in urban space. Furthermore, play in public sculpture can be the key to engaging the viewer in an inclusive, interactive, and meaningful experience, even without the need to be overtly displayed as a work of art.

## **Keywords :**

Public Sculpture, *Site-specific* Art, Urban Intervention, Participatory Art, Context, Community, Ludic Sculpture, Art and Play.







# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	14
1.1. Acotación del marco conceptual y temporal de la investigación .....	15
1.2. Estructura de la tesis doctoral .....	17
1.3. La práctica artística como fundamento de la investigación teórica .....	19
1.4. Metodología de la investigación .....	20
1.5. Objetivos de la investigación.....	22
<b>2. ESCULTURA Y ESPACIO PÚBLICO</b> .....	26
2.1. Especificidades, evolución y estado actual de la escultura en el espacio público.....	27
2.1.1 Los inicios del <i>Public Art</i> : un nuevo enfoque de la escultura pública .....	28
2.1.2. Del arte <i>site-specific</i> al arte <i>context-specific</i> .....	35
2.1.3. Evolución del pedestal.....	52
2.1.4. Contra la invisibilidad del arte en el espacio público .....	65
2.1.5. La permanencia cuestionada. Esculturas públicas efímeras y su influencia sobre el contexto .....	74
2.2. Sistemas de creación y plataformas de difusión de arte público.....	82
2.2.1 Los programas <i>Percent for Art</i> en los Estados Unidos .....	82
2.2.2. Esculturas en los <i>POPS</i> (espacios públicos de propiedad privada) de la ciudad de Nueva York ...	88
2.2.3. El sistema <i>Percent for Art</i> en Taiwán. Confrontación entre entorno urbano y rural .....	99
2.2.4. Historia y procedimientos de los programas <i>Kunst am Bau</i> en Alemania.....	102
2.2.5. Bienales y festivales internacionales como símbolo de la globalización y herramienta en la turistificación del espacio urbano .....	106
2.2.6. Esculturas <i>photocall</i> , redes sociales y arte fotogénico .....	117
2.3. En busca de la superescultura. El arte público como elemento de transformación urbana .....	124
2.3.1. La escultura como marca comercial en la Barcelona de los Juegos Olímpicos de 1992 .....	124
2.3.2. Del <i>Efecto Guggenheim</i> al <i>Efecto Gormley</i> . Esculturas públicas concebidas para batir el récord de altura en Reino Unido.....	138
2.3.3. La escultura pública como reclamo turístico. La ciudad rediseñada para audiencias externas....	156
2.3.4. La escultura de rotonda: un marco perceptivo singular para un espacio sin contexto .....	168
2.3.5. La escultura pública como agente gentrificador en los proyectos de revitalización urbana .....	176
<b>3. CONTEXTO</b> .....	192
3.1. Escultura en el espacio público y en el espacio expositivo.....	193
3.1.1 En los márgenes. Esculturas que se sitúan al mismo tiempo dentro y fuera del museo .....	193
3.1.2 Obras idénticas dentro y fuera del museo. Respuestas incógnitas a las esculturas públicas de Richard Serra .....	204
3.1.3. Vandalismo e iconoclastia: la destrucción de esculturas en el espacio público .....	214
3.1.4. Reevaluación y reinterpretación de los símbolos. El espacio público como un espacio de representación.....	219
3.2. En contexto. La relación dinámica y recíproca de diálogo entre escultura y entorno .....	225
3.2.1. Cambio de contexto. Vínculo con el lugar y significación del espacio escultórico .....	225
3.2.2. El paradigma del artista nómada.....	233

<b>4. COMUNIDAD, AUDIENCIA Y PROCESOS PARTICIPATIVOS</b> .....	242
4.1. Audiencia de la escultura pública.....	243
4.1.1. Audiencia heterogénea.....	243
4.1.2. Espectador casual .....	247
4.2. Comunidad y participación.....	254
4.2.1. Escultura pública participativa .....	255
4.2.2. Escultura pública centrada en la comunidad.....	266
<b>5. JUEGO, DEPORTE Y PROPUESTAS LÚDICAS EN ARTE</b> .....	284
5.1. La escultura diseñada para el juego .....	285
5.1.1. Precursores del juego en el arte contemporáneo y en la escultura pública .....	285
5.1.2. La escultura pública como generadora de espacios de distensión.....	291
5.2. Esculturas lúdicas de Llobet & Pons .....	299
5.2.1. Dispositivos comunitarios para el juego .....	299
5.2.2. Esculturas lúdicas accesibles como forma de adaptación al contexto .....	306
<b>6. CONCLUSIONES</b> .....	318
<b>7. CONCLUSION (ENGLISH VERSION)</b> .....	328
<b>8. LISTA DE REFERENCIAS</b> .....	336
<b>9. AGRADECIMIENTOS</b> .....	350





# INTRODUCCIÓN

## 1.1. Acotación del marco conceptual y temporal de la investigación

Esta tesis está centrada en el análisis de diversas esculturas públicas recientes que han abierto nuevos caminos y redefinido el lenguaje del arte en el espacio urbano, desde la década de 1990 y principalmente después de 2000. El marco temporal de este estudio comienza así aproximadamente con el cambio de paradigma que implica el surgimiento de la globalización internacional, y llega hasta el momento actual de crisis de este sistema y de búsqueda de alternativas. El arte más reciente se ha beneficiado ampliamente de los flujos internacionales de mercancías y personas, dando como resultado una escena artística internacional extremadamente rica. Sin embargo, los mecanismos de la globalización han mostrado últimamente una gran fragilidad, a partir de episodios como el nuevo proteccionismo impuesto por algunos gobiernos o la interrupción de las cadenas de suministro globales a causa de la pandemia de COVID-19. Estos acontecimientos han puesto en duda la solidez de algunos principios fundamentales del sistema global, como la deslocalización en la fabricación de productos industriales que, por extensión, han afectado a otros ámbitos como, por ejemplo, a la industria cultural. A partir de los confinamientos poblacionales generalizados ha quedado demostrado el riesgo de una parada total de la producción de determinados productos, cuando este sistema deslocalizado falla en algún punto del planeta. Esta incertidumbre y este momento de cambio afectarán necesariamente al arte en general, y a la escultura pública en particular. También una serie de avances sociales recientes en materia de feminismo, antirracismo, derechos *LGBT*, concienciación medioambiental y animalista tendrán cabida en las esculturas públicas en un futuro próximo. La escultura pública puede justamente proporcionar nuevas ideas alternativas que posibiliten una adaptación a un nuevo escenario global, por ejemplo, a través de la implementación de sistemas de producción de esculturas que trabajan desde la proximidad, o incorporando estas nuevas inquietudes en todos los procesos de creación de esculturas públicas.

El marco temporal que abarca la investigación responde a un momento histórico determinado que coincide, además, con el inicio y desarrollo propio como artista. Sin embargo, este no ha sido fijado de forma deliberada, sino que se ha constatado posteriormente, al observar cuándo se ha creado la mayoría de las esculturas estudiadas. Por otra parte, el ámbito geográfico de esta tesis es internacional, aunque su carácter es también necesariamente parcial, dado que abarcar un conocimiento exhaustivo de las estrategias artísticas aquí tratadas excedería ampliamente el marco de la investigación.

Con el objetivo de dar a comprender de forma más precisa el origen de algunas obras incluidas en esta tesis, en ocasiones, se hará imprescindible remontarnos hasta referentes históricos



que representan diferentes momentos relevantes en la escultura pública. Por ejemplo, trataremos en detalle el arte *site-specific*, entendido como una forma de trabajar que ha evolucionado, desde finales de los años 1960, hasta hacerse predominante en las producciones de arte público en la actualidad. También otros episodios de la historia del arte merecen un enfoque detallado por su relación con el arte público, como las estrategias artísticas ante la monumentalidad del paisaje urbano, la escultura funcional, o los programas *Percent for Art*, entre otros. Asimismo, a finales de la década de 1960 se inicia en los Estados Unidos lo que posteriormente se conocerá con el nombre genérico de *Public Art*, que hace referencia a la instalación de esculturas públicas de estilo moderno en el espacio urbano, y que influirá decisivamente en la forma de entender esta disciplina. Hasta ese momento, las esculturas instaladas en lugares relevantes del espacio urbano habían consistido generalmente en monumentos conmemorativos <sup>1</sup>. A partir de entonces, una nueva forma de escultura, con un estilo característico de la modernidad, se abre paso en el espacio público de las ciudades norteamericanas. Estas obras no tienen ya una función conmemorativa, sino que son únicamente reflejo de las intenciones del artista, y tienen un carácter autorreferencial. En este sentido, se asemejarían conceptualmente a la experiencia del arte en un museo, más que a un homenaje de tipo monumental en una plaza pública, y así es como se tratan en un primer momento. Sin embargo, con el paso de los años, se irán haciendo evidentes los numerosos factores que separan al arte propio del espacio expositivo de aquel propio del espacio urbano.

La presente investigación está centrada en la escultura pública, haciendo hincapié en obras que establecen un diálogo con el contexto, que incorporan un uso para la comunidad, y/o que incluyen un aspecto lúdico. La gran mayoría de esculturas de esta tesis están así concebidas y creadas específicamente para el entorno en que se muestran, y una gran parte, además, lo hacen teniendo en cuenta a la audiencia que las va a experimentar a diario. Asimismo, algunas de estas esculturas incorporan una interacción corpórea con el espectador, que las acerca a la escala humana y las transforma en experiencias lúdicas. Una gran parte de los ejemplos incluidos en esta tesis son también esculturas permanentes que ejercen su influencia sobre el espacio público como objetos urbanos significantes a través de los años. Estas obras se sitúan entonces entre la pieza museística y el monumento, sin poder adscribirse con carácter exclusivo a ninguna de estas categorías. Por un lado, el monumento está concebido para celebrar o conmemorar a una persona, un hecho histórico o un acontecimiento socialmente significativo. Pero, mientras que el monumento mira al pasado, las esculturas públicas incluidas en este estudio miran al presente: quieren incidir en el contexto del momento, entrar en diálogo con

---

<sup>1</sup> Recordemos algunas excepciones analizadas en esta tesis, como *Socle du monde* (1961), de Piero Manzoni, o *Columna sin fin* (1938), de Constantin Brâncuși, aunque cabe mencionar que ambas se sitúan en un parque, y no en el espacio urbano. En el caso de Brâncuși, además, pese a su estilo moderno, la obra sí posee una voluntad conmemorativa. También hay ejemplos puntuales en las vanguardias, pero estas quedan fuera del ámbito del presente estudio.

las comunidades del entorno, y reaccionar a diversas problemáticas actuales mediante propuestas lúdicas.

## 1.2. Estructura de la tesis doctoral

Esta tesis se despliega en cuatro bloques temáticos: Escultura y Espacio Público, Contexto, Comunidad y Juego, en los que se analizan los contenidos de la investigación. El capítulo “Escultura y Espacio Público” aborda el qué, el cómo y el porqué de la creación escultórica en el espacio urbano. En el primer apartado del capítulo diseccionaremos algunas de las características esenciales que definen la escultura en el espacio público, examinaremos su evolución histórica, y estudiaremos su estado actual, con el objetivo de ofrecer una radiografía contemporánea de esta disciplina. Posteriormente, nos adentraremos en una serie de programas de carácter público, de carácter privado, y en otros sistemas y formas de proyectar esculturas públicas: los programas *Percent for Art* a nivel internacional, los *POPS* (espacios públicos de propiedad privada) en la ciudad de Nueva York, y las leyes *Kunst am Bau* en Alemania. También examinaremos la función de bienales y festivales de arte y, más recientemente, de las redes sociales, entendidas como plataformas que han abierto nuevos cauces para la producción y difusión del arte público. Los sistemas y plataformas a tratar son tan complejos y llenos de matices como los contextos en que se llevan a cabo, y nos ofrecerán una perspectiva internacional de cómo se ha creado, de cómo se crea, y de cómo se creará y divulgará en un futuro la escultura pública.

En la actualidad, el diseño de esculturas públicas está a menudo asociado con procesos urbanísticos vinculados a la búsqueda de una transformación de tipo económico y social, por parte de administraciones y promotores. El arte público ha cobrado así, desde la década de 1990, un papel cada vez más relevante en el desarrollo del paisaje de nuestras ciudades. Estas esculturas también desempeñan, a nivel internacional, una función esencial en dinámicas de especulación inmobiliaria y de promoción turística. Asimismo, contribuyen a procesos de gentrificación que tienen como consecuencia la expulsión de los habitantes originales de un lugar y su sustitución por estratos sociales de mayor poder económico. Observaremos diferentes posicionamientos de artistas y de sus obras ante esta realidad.

En el capítulo “Contexto” observaremos una serie de esculturas emplazadas al mismo tiempo en el interior y en el exterior de la institución artística. Estos ejemplos nos permitirán señalar las diferentes problemáticas a las que se enfrenta el arte público, según el entorno en que se presenta. También definiremos, a través de estos casos de estudio, algunas de las características principales de cada contexto, y extraeremos factores que pueden resultar interesantes para la creación de nuevas esculturas públicas. Posteriormente, estudiaremos las diferencias en el comportamiento de una escultura presentada en un espacio museístico

y la misma escultura instalada en el espacio urbano. Las esculturas transportadas, sin modificación alguna, del interior al exterior pueden resultar problemáticas a muchos niveles, ya que no están creadas específicamente ni tienen en cuenta la situación que se encontrarán fuera del espacio expositivo. Pero también observaremos la situación contraria: esculturas en el espacio público que, en realidad, debieran mostrarse en el interior de la institución artística. Como ejemplo, recientemente se han podido observar reacciones de oposición a monumentos dedicados a personajes con un pasado esclavista, imperialista o colonial, que han acabado con el derribo y retirada de estos del espacio urbano. Las protestas de movimientos como *Black Lives Matter* en 2020 han obtenido un eco internacional, y han conseguido poner las esculturas públicas en el centro de atención, encendiendo un debate sobre los valores que transmiten y las ideas que representan estas estatuas.

En el segundo apartado del capítulo estudiaremos el vínculo de la escultura pública con el lugar, así como la relación entre contexto y significación de la obra en el espacio urbano. Las esculturas concebidas específicamente para un lugar tienen un protagonismo creciente en la creación contemporánea, influyendo y definiendo necesariamente la forma de trabajar de los artistas. La globalización ha conllevado un cambio incuestionable en el panorama artístico internacional, apoyándose en la libre circulación de personas y mercancías, así como en la accesibilidad y competitividad del transporte internacional. Pero también ha contribuido a transformar el carácter de las esculturas públicas, y a consolidar la importancia creciente del vínculo entre obra y contexto en que se instala.

En el capítulo “Comunidad” analizaremos las diferentes formas de audiencia de las esculturas públicas. Cualquier obra artística u objeto expuesto en un espacio urbano recibe automáticamente un público heterogéneo, que consta de diferentes estratos sociales y económicos, así como de grupos de edad, sexo o etnia distintos. También, generalmente, el espectador de las esculturas se encuentra en el espacio público por casualidad, no ha acudido expresamente a visitar la obra. Observaremos cómo estrategias propias del arte contemporáneo pueden abrirse camino en el espacio público y vehicular ideas profundamente novedosas, adaptadas al tipo de espectador casual y heterogéneo del espacio público.

En el segundo apartado de este capítulo estudiaremos una serie de manifestaciones artísticas de arte público que se inician en la década de 1990, e incorporan actitudes que fomentan la participación y el trabajo con la comunidad. Estas prácticas artísticas propician una gran cantidad de cambios en las obras de arte público, que ya no necesitan ser objetos físicos claramente visibles en el espacio urbano, sino que adquieren el carácter de proyectos cuyo aspecto público radica en la interacción entre artista y comunidad. El arte participativo y el arte comunitario influirán posteriormente en la escultura pública, abriéndola a nuevas formas en las que el espectador se convierte en cocreador, o en las que predomina el proceso antes que el objeto. Pero también

desde la materialidad del objeto escultórico pueden tener lugar la participación del espectador o la incorporación del servicio a la comunidad, aportando la obra en este caso, además, su presencia física permanente como un factor duradero de influencia y compromiso.

Por último, el capítulo “Juego” está centrado en esculturas públicas que incorporan una interacción lúdica. Partiendo de referentes históricos como *Fluxus*, el Minimalismo o el Arte Conceptual surge, en las décadas de 1960 y 1970, una nueva implicación física del espectador, un distanciamiento del espacio expositivo y un tipo de escultura construida a escala humana. Posteriormente, estas influencias derivan, al presentarse en el espacio urbano, en obras accesibles a un público más amplio del habitual, favoreciendo una relación participativa entre espectador y obra. Esta implicación del transeúnte abre la posibilidad a que las esculturas públicas se conviertan en objetos sociales a través de los cuáles se relaciona la audiencia. Esta nueva accesibilidad da pie a una serie de usos espontáneos y a una interacción lúdica, y representa un primer paso hacia el juego en el espacio público.

Finalmente, abordaremos una serie de esculturas en las que su carácter artístico no es en principio aparente, sino que ofrecen a la audiencia una experiencia principalmente de juego.

Una parte importante de este último capítulo está dedicado a las esculturas públicas de Llobet & Pons, colectivo artístico formado por Jasmina Llobet (1978, Barcelona) y Lluís Fernández Pons (1979, Madrid), del cual forma parte el autor de esta tesis. Sus obras versan sobre la temática del juego, y las examinaremos simultáneamente desde todas las perspectivas que se van desprendiendo a lo largo de este estudio. Asimismo, las reflexiones y conclusiones de esta tesis se aplicarán a las obras de Llobet & Pons, con el fin de poner a prueba su idoneidad conceptual, bajo los parámetros desarrollados durante la investigación.

### **1.3. La práctica artística como fundamento de la investigación teórica**

Esta investigación surge de la necesidad de contextualizar el propio trabajo artístico desarrollado a lo largo de dos décadas como miembro del colectivo Llobet & Pons. En toda práctica artística existe una reflexión conceptual que puede traducirse en investigación teórica, y viceversa: las reflexiones de la parte teórica pueden a su vez revertir en los procesos artísticos. De este modo, nuestros proyectos artísticos han encontrado su lugar en la investigación y le han conferido una perspectiva artística. Y, por otra parte, también el marco teórico de esta investigación nos ha permitido analizar en detalle casos de estudio internacionales, y tomarlos como ejemplo en la realización práctica, de forma que las reflexiones desarrolladas nos han ofrecido una nueva perspectiva sobre cómo abordar nuestras propias obras. La parte práctica de

la tesis nos ha servido así para aplicar a esta investigación una perspectiva basada en el conocimiento de la escultura pública desde la propia experiencia. La parte teórica de la tesis nos ha servido para desarrollar el discurso en torno a nuestra práctica artística y reforzar sus fundamentos conceptuales.

Nuestros proyectos se basan en la observación, investigación y diálogo con el contexto, y toman elementos cotidianos para darles un giro y utilizarlos como partículas significantes al servicio de la creación de nuevas metáforas y significados. Por otro lado, la naturaleza de estos proyectos implica un trabajo en colaboración con arquitectos, urbanistas y sociólogos. De esta manera, hemos desarrollado trabajos basados en el conocimiento mutuo y el intercambio entre disciplinas, tratando temas que van desde la falta de vivienda para la gente joven, o el decrecimiento demográfico de determinadas comunidades, hasta la gentrificación y los usos posibles del espacio urbano.

Asimismo, trabajar en colectivo ha influido decisivamente en la forma de abordar la práctica artística. Nuestros proyectos están definidos por una autoría colectiva y por la colaboración con diferentes profesionales, aspectos que comportan dinámicas de consenso en todo el proceso, y que necesariamente condicionan el carácter de las obras. Esta forma de trabajar se adecúa correctamente al arte público, ya que las obras surgen, se desarrollan y requieren un proceso colaborativo y basado en el diálogo.

## 1.4. Metodología de la investigación

En un primer estadio de la tesis hemos realizado una recopilación exhaustiva de ejemplos de esculturas públicas. Posteriormente, se han creado diagramas en torno a conceptos clave sobre paneles de cartón, experimentando con diferentes sistemas de clasificación de las obras. Al principio, se han aplicado criterios básicos de diferenciación de las esculturas en el espacio público: forma-construcción, color-iluminación, tamaño-escala, y paulatinamente se han ido profundizando los conceptos, hasta llegar a aspectos más complejos: función, uso, permanencia, audiencia, comunidad, contexto, juego. Este ejercicio de visualización ha permitido organizar la información, encontrar los rasgos diferenciales de la escultura en el espacio público, y resolver qué obras son las más idóneas para incluir en esta tesis. Estos mapas conceptuales también han posibilitado extraer una lista de estrategias artísticas a analizar y, a partir de estas categorías, se han articulado las principales líneas de investigación.

Las fuentes documentales y bibliográficas consultadas han permitido profundizar en diferentes formas de escultura pública, con el objetivo de sentar las bases conceptuales de este estudio. La mayoría de estas fuentes están únicamente en inglés y han sido traducidas directamente por el autor. Asimismo, una parte importante de esta investigación se ha llevado a cabo en centros de documentación estrechamente vinculados a la temática de estudio, como el archivo de *documenta* en Kassel, el archivo de

*Skulptur Projekte Münster*, y el Centro de Estudios y Documentación del MACBA en Barcelona.

Más que aplicar un modelo histórico, sociológico o filosófico, nos hemos basado en el análisis de ejemplos prácticos de esculturas públicas para crear conexiones improbables entre obras dispares que, siempre desde una perspectiva artística, nos han permitido interrogar las especificidades de esta disciplina en la actualidad. Los recorridos empleados pueden ser, en algún momento, coincidentes con los de la historia del arte, o incorporar referencias puntuales provenientes de otros campos, pero, por lo general, el análisis de los casos de estudio y la investigación teórica están planteados desde la perspectiva de la práctica del arte, aplicando una mirada transversal que evita explicar la historia del arte como una evolución lógica. Podemos así observar en esta investigación una serie de obras que contradicen la concepción generalizada que existe sobre el arte público, y abordar ejemplos que nos remiten a una idea de escultura que poco tiene que ver con la tradicional.

La investigación incluye numerosos casos de estudio, que han sido seleccionados independientemente de su autor o del movimiento artístico al que pertenecen y en base, principalmente, al comportamiento de la escultura en el espacio público. La selección de las obras responde a determinadas condiciones, planteadas en las siguientes preguntas:

- ¿Se adapta esta obra al contexto?
- ¿Tiene un uso para la comunidad?
- ¿Incorpora el juego o un aspecto lúdico fundamental?

Las categorías establecidas surgen entonces de la combinación de las respuestas sobre las nociones de contexto / comunidad / juego (por ejemplo: una escultura pública que se adapta al contexto y tiene un uso para la comunidad pertenecería a la categoría “contexto” y “comunidad”, pero no a “juego”). A partir de esta categorización se han estructurado los diferentes capítulos de la tesis.

Para cada caso de estudio se ha realizado una ficha técnica individualizada, que incluye conceptos como: estrategia artística, descripción, concepto, contexto, repercusión social de la pieza, interpretación personal. Hemos examinado cada caso teniendo en cuenta toda su dimensión cultural e histórica, y analizando el contexto en el que surgen las esculturas públicas. Estas fichas técnicas se han incorporado posteriormente a los diferentes capítulos y han servido para redactar el grueso de la tesis. En el proceso de investigación van surgiendo relaciones entre los casos de estudio, y cristalizando en temáticas diversas como, por ejemplo, el *Modelo Barcelona*, el *Efecto Guggenheim*, o la evolución de la escultura *site-specific*. En resumen, partimos de un análisis en profundidad de determinadas esculturas públicas, de una categorización según las temáticas principales de la tesis y de la elaboración de fichas técnicas que contienen toda la infor-

mación de la obra, y estos elementos constituyen la parte teórica de la tesis.

La metodología de la parte práctica de esta tesis se basa en el proceso de trabajo artístico que, como miembro del colectivo Llobet & Pons, hemos realizado desde 2002. Nuestros proyectos en el espacio público comienzan con una exploración del contexto que intenta reflejar las particularidades del lugar en el que se producirá la obra y tener en cuenta a la comunidad. Normalmente, realizamos un trabajo de campo, que implica la recogida de documentación visual, y una investigación teórica sobre el contexto. Poco a poco, esta información se traduce en pequeños objetos y maquetas, y comienza a materializarse en intervenciones en el entorno cotidiano. De esta manera, van apareciendo los intereses principales y las líneas discursivas que articulan el proyecto. Abordamos con igual empeño temas trascendentes o absolutamente triviales que nos interesen en ese momento. En este primer estadio, llevamos a cabo una extensa lluvia de ideas, en la que las propuestas pueden ser utópicas y atrevidas. Después, intentamos acotar el tema y adecuar las ideas al presupuesto disponible, así como al marco conceptual que se nos requiere, etc. El siguiente paso es la búsqueda de los materiales necesarios, o de financiación, en caso de no tratarse de un encargo previo. A menudo los proyectos son técnicamente complicados de ejecutar, por lo que también involucramos a profesionales que dominan las técnicas necesarias para plantear y realizar la obra. Generalmente, trabajamos con talleres locales, en vez de simplemente transportar las piezas acabadas desde nuestro lugar habitual de residencia. Esto puede comportar problemas añadidos en el desarrollo de las obras, y malentendidos ocasionados por la barrera del lenguaje o por las diferentes formas de trabajar. Sin embargo, se trata de una opción generalmente menos costosa y más respetuosa con el contexto local. Por otra parte, prácticamente la totalidad de nuestros proyectos artísticos en los últimos años han sido concebidos y producidos en el marco de estancias internacionales en residencia, que nos permiten concentrarnos, durante varios meses, en la creación de una obra específicamente concebida y producida *in situ*. Estas obras se desarrollan en estrecha observación del contexto, involucrando a la comunidad local, incorporando un uso social de la obra, y articulándose a través del juego.

## 1.5. Objetivos de la investigación

En el desarrollo de la investigación teórica:

-Dar a conocer una multiplicidad de temas en torno a la escultura pública: sus características esenciales, los sistemas de creación y exhibición, su creciente introducción en procesos urbanísticos, las diferencias con respecto a la escultura en un espacio expositivo, el vínculo con el lugar, la audiencia de la escultura pública, la inclusión de procesos participativos, y la incorporación de la interacción lúdica en las esculturas públicas

- Definir los principales retos a los que se enfrenta la escultura pública a nivel internacional y desgranar los cambios que se han producido recientemente en esta disciplina

- Divulgar la obra de artistas que han abordado con anterioridad las temáticas tratadas en esta tesis y ofrecer un análisis de sus reflexiones y avances

- Investigar el funcionamiento de diferentes sistemas internacionales de creación y de difusión de esculturas en el espacio público, así como proponer ideas que podrían contribuir a mejorar estos modelos

En la vinculación de la investigación teórica con la propia práctica artística:

- Definir un marco teórico sobre la escultura pública en contexto y la escultura lúdica, que permita ofrecer una nueva visión sobre estas disciplinas (siempre desde una perspectiva artística), así como aplicar estas reflexiones teóricas a obras propias

- Transmitir en la investigación teórica las experiencias propias y los conocimientos provenientes de la propia práctica artística

En el desarrollo de proyectos artísticos propios:

- Explorar, en la práctica artística, los temas tratados teóricamente, y aplicar los conocimientos adquiridos en esta investigación en el desarrollo procesual de nuevos proyectos

- Reforzar la propia práctica artística a partir de la información adquirida en el desarrollo de casos de estudio y de reflexiones teóricas, que necesariamente modifican la perspectiva artística

Objetivos secundarios:

- Plantear la necesidad, tanto de las instituciones involucradas como de los artistas, de definir sistemas adecuados de creación y difusión de esculturas en el espacio público, así como ofrecer alternativas conceptuales y prácticas para establecer un sistema abierto de selección, producción e instalación de obras en el espacio público

- Poner en cuestión las preconcepciones sobre la escultura pública actual: ornamentalidad, permanencia, uso social

- Desarrollar una contribución fundada y completa sobre el interés de la incorporación del contexto y la comunidad, así como de estrategias lúdicas en la realización de esculturas, como una forma de plantear obras relevantes en el espacio urbano

- Plantear qué tipo de experiencia puede ofrecer al transeúnte una escultura pública, más allá de un detalle ornamental o de un monumento conmemorativo







# ESCULTURA Y ESPACIO PÚBLICO

## 2.1. Especificidades, evolución y estado actual de la escultura en el espacio público.

En este capítulo, abordaremos las características principales de la escultura pública y su evolución histórica, con el fin de extraer algunas claves sobre su estado actual. Para ello, nos adentraremos en aspectos esenciales que definen la escultura en el espacio urbano, analizaremos su papel en las ciudades contemporáneas, y articularemos una reflexión sobre cuáles podrían ser sus posibilidades de encaje y mejora en nuestra sociedad, basándonos en el análisis de casos de estudio internacionales. Posteriormente, examinaremos algunos sistemas de creación de escultura pública y, por último, observaremos cómo la globalización internacional tiene como resultado una escultura pública cada vez más vinculada a proyectos urbanísticos, y una creciente instrumentalización de estas obras, poniéndolas al servicio de las políticas culturales municipales.

Pero, ¿en qué consiste la escultura pública, o el arte público? Durante el desarrollo de esta tesis constataremos que no existe una definición clara o aceptada por todas las partes. Sí hay, en cambio, un gran número de posiciones distintas que priorizan determinados aspectos del arte público por encima de otros, y que analizaremos en detalle. El arte público engloba disciplinas que excederían ampliamente el marco del presente estudio y que lo llevarían hacia otro terreno. Aquí nos centraremos en la escultura pública, con unas características materiales y perdurables, por su capacidad de introducir objetos significantes en el espacio público y, más concretamente, en obras que vehiculan una interacción participativa propia de disciplinas procesuales, sin por ello renunciar a la materialidad escultórica. Esto no significa que no pueda haber escultura efímera, al contrario, ante el carácter cada vez más fugaz y cambiante del espacio público, la escultura se adapta mediante la implementación de formas temporales que, sin embargo, siguen conservando su aspecto material, y en esta materialidad reside gran parte de su poder significativo.

También es necesario destacar el ámbito geográfico internacional de esta investigación. Debemos reconocer que, pese a los esfuerzos por encontrar casos de estudio de carácter diverso para desarrollar este estudio, la escultura pública es una práctica extendida generalmente por contextos urbanos, europeos y norteamericanos, aspecto que ha condicionado la naturaleza geográfica de las esculturas públicas incluidas en esta tesis.

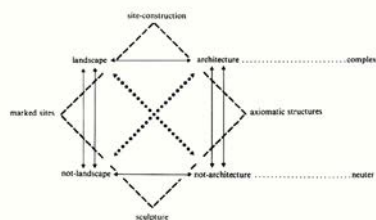
Propondremos un recorrido inicial por el resurgimiento de la escultura pública desde finales de la década de 1960. Para entender la evolución reciente de esta disciplina debemos remontarnos hasta esta enorme proliferación de piezas escultóricas de gran tamaño instaladas en el espacio urbano de ciudades nor-

teamericanas, y que ha condicionado decisivamente la forma en que se abordan en la actualidad los proyectos de arte público.

### 2.1.1 Los inicios del *Public Art*: un nuevo enfoque de la escultura pública

A finales de la década de 1960, aparecen en el espacio urbano de ciudades norteamericanas un tipo de esculturas que han configurado decisivamente la manera en que actualmente es conocido, aceptado e implementado el arte público a nivel internacional. La emergencia del movimiento por los derechos civiles y sus reivindicaciones sobre el espacio público, las incipientes alianzas entre arte y programas de regeneración urbana, así como los avances en arte, transforman radicalmente el enfoque del arte público, en este momento, y desembocan en una nueva forma de escultura en el espacio urbano. Esta escultura pública no es, realmente, nueva en cuanto a estilo ni carácter de la obra, sino que la novedad viene dada por su función y sus objetivos respecto al espacio público. Las obras ya no poseen la voluntad conmemorativa propia del monumento, sino que se trata de piezas autorreferenciales de estilo moderno, de formas abstractas o semiabstractas, y de dimensiones monumentales. Estas esculturas a gran escala están firmadas por artistas ya famosos (Pablo Picasso, Henry Moore, Alexander Calder), se emplazan en una variedad de espacios urbanos y, generalmente, se integran en proyectos de arquitectura corporativa y de renovación urbana. Harriet F. Senie (2002) afirma que, hasta ese momento, en Estados Unidos, la escultura en el espacio público había consistido, básicamente, en estatuas ecuestres o monumentos de guerra. Sin embargo, en esta nueva forma de escultura, el mensaje es, básicamente, la intención del artista (p. 5). Estas obras representan un intento de proporcionarle una identidad al lugar y dotarlo de un carácter moderno y único. Asimismo, **“el propósito implícito de estas enormes esculturas abstractas es humanizar la arquitectura circundante y los espacios urbanos, proveyéndolos de emblemas de identidad local y optimismo”** (p. 3). En cuanto a su estilo, estas esculturas están estrechamente relacionadas con sus equivalentes más pequeños en colecciones, y significan la expansión hacia el exterior de la experiencia privada de contemplación del museo (Jacob, 1995b, p. 53). Cabe mencionar que, a menudo, estas esculturas son réplicas ampliadas de obras que, normalmente, se encuentran en museos y galerías de arte, y suelen ser piezas exclusivas de artistas masculinos internacionalmente establecidos (Kwon, 2002a, p. 60).

Los avances en arte también influyen de forma decisiva en el desarrollo del arte público, en este momento. **El modelo probablemente más completo para abordar los cambios ocurridos en escultura durante las décadas de 1960 y 1970 es el concepto de *campo expandido* (1979), acuñado por Rosalind Krauss.** La autora provee de un marco teórico a una serie de nuevas obras de arte que se presentan en la naturaleza o en relación con estructuras arquitectónicas. Krauss establece una cartografía expandida (pero finita) para abordar estas esculturas,



Cartografía del concepto de *campo expandido*, de Rosalind Krauss, incluyendo las categorías opuestas *paisaje*, *no-paisaje*, *arquitectura* y *no-arquitectura*.

que, posteriormente, se denominarán postmodernistas, mediante las categorías opuestas *paisaje*, *no-paisaje*, *arquitectura* y *no-arquitectura*. A partir de las propiedades físicas de estas obras, la autora establece un sistema binario que engloba nuevas formas escultóricas como el *Land Art*, Minimalismo y Arte Conceptual, y que trasciende los límites aceptados hasta ese momento por la escultura moderna. Estos avances teóricos abren nuevos caminos para el arte: las esculturas se emplazan en el exterior de la institución artística, toman formas monumentales, o hacen referencia directa a la arquitectura. También cabe mencionar algunos programas que serán decisivos en el desarrollo del nuevo enfoque del arte público, así como en la producción y auge de estas esculturas. En 1963, se funda *Art-in-Architecture*, por parte de la agencia estatal independiente GSA (*General Services Administration: Administración de Servicios Generales*), una institución que tiene como objetivo supervisar la creación de obras de arte para edificios federales de todo el país. Asimismo, es crucial la instauración, en 1967, del programa *Art in Public Places*, por parte de la agencia estatal NEA (*National Endowment for the Arts: Dotación Estatal Norteamericana para la Promoción del Arte y la Cultura*). Y por último, también es fundamental la aparición de los programas *Percent for Art*, y su progresiva instauración, tanto a nivel municipal como estatal <sup>2</sup>. Estos programas impulsan una enorme proliferación de esculturas públicas de estilo moderno durante toda la década de 1970. Harriet F. Senie (2002) lo denomina el *revival* (resurgimiento) del arte público. Tom Finkelpearl (2000, p. 68) habla de “reintroducción del arte en la ciudad”, y afirma que se trata, en realidad, de una solución de emergencia que busca atraer nuevos habitantes a áreas del centro urbano que estaban quedando abandonadas en los años 1960 y 1970. **El objetivo de esta reintroducción del arte en la ciudad estaría, entonces, vinculado a la revitalización urbana** y, de hecho, esta sigue siendo una motivación principal en numerosos programas de arte público (pp. 20-21).

### Símbolos de una nueva identidad urbana

Una de las esculturas públicas más conocidas creadas en este momento es *Sin título* (1967), de Pablo Picasso, instalada en Daley Plaza en Chicago, y conocida popularmente como *Chicago Picasso*. La obra, construida de acero corten, tiene una altura de 15,2 metros, pesa 162 toneladas, y representa la primera escultura pública de tal envergadura y relevancia situada en el centro de la ciudad. Los arquitectos encargados del proyecto urbano tenían en mente una plaza que funcione como espacio cívico, y proyectan rematarla instalando una escultura del artista vivo con más fama internacional en este momento. Un aspecto interesante es que, “aunque esta obra se financia de forma privada, sienta



Pablo Picasso. *Sin título* (*Chicago Picasso*) (1967).

<sup>2</sup> Filadelfia es el primer ayuntamiento en crear una normativa *Percent for Art* en 1959, siguiéndole Baltimore en 1964, San Francisco en 1967 y, posteriormente, lo aplicarán un gran número de ciudades norteamericanas. A nivel estatal, Hawái es el primero en 1967, Washington en 1974, aunque la gran mayoría llegarán posteriormente, a finales de la década de 1970 y en los años 1980

el precedente para la creación de esculturas financiadas públicamente” y que, además, esta manera de trabajar se prolonga durante años en Estados Unidos (Senie, 2002, p. 3). Cuando se inaugura *Chicago Picasso*, en agosto de 1967, la escultura genera numerosas reacciones de rechazo. Pese a estar financiada por patrocinadores privados y provenir de uno de los artistas de más prestigio del momento, el amasijo de hierro y formas caprichosas no convence a los habitantes. La identidad de la escultura provoca gran desconcierto: la figura es enormemente ambigua. Durante décadas su aspecto ha sido objeto de debate, ya que Picasso se negó a revelar cualquier información al respecto. Por otra parte, Harriet F. Senie (2002) asegura que el artista no había estado nunca en Chicago, y que era conocido su desdén hacia este tipo de encargos. A pesar de esto, y del contenido sexual, así como de su carácter artístico difícilmente accesible, *Chicago Picasso* se convierte en una mascota local (pp. 3-5). La escultura inaugura también aspectos relevantes del nuevo enfoque del arte público. En conexión con la mencionada autorreferencialidad de las esculturas, que deja a un lado el carácter de monumento, estas obras ya no son popularmente conocidas por el evento o personaje que conmemoran, sino por el nombre del artista (Jacob, 1995b, p. 54) <sup>3</sup>. A partir de este momento, las esculturas públicas solo se representan a sí mismas y son reflejo de las intenciones del artista. ***Chicago Picasso* representa así un cambio de paradigma respecto al monumento conmemorativo.**

Cabe mencionar que, pese al carácter inaccesible de la escultura, en cuanto a la interpretación de su significado, *Chicago Picasso* presenta una serie de usos alternativos que la han acercado a la comunidad. La obra posibilita la interacción física espontánea por parte de la audiencia, un aspecto que no aparece en esculturas similares. Aunque no está concebida con esta intención, la escultura posee una rampa que la gente utiliza como un enorme tobogán, o para practicar *skate*. *Chicago Picasso* se ha convertido así, prácticamente, en una pieza de mobiliario urbano recreativo, en la que los transeúntes escalan, trepan o se cuelgan, y este aspecto representa uno de sus características más atractivas para los habitantes de Chicago (Artner, 2004) <sup>4</sup>.

Otra obra a destacar es *La Grande Vitesse* (1969), de Alexander Calder, instalada en *Vandenberg Plaza*, frente al ayuntamiento y edificio del condado de la ciudad de Grand Rapids. Se trata de una escultura de acero pintado de color rojo brillante, con unas dimensiones de 13,11 metros de altura, 16,46 de largo, y 9,14 de ancho, y con un peso de 42 toneladas. La obra se fabrica por piezas en Tours, Francia, y las 27 partes se ensamblan, finalmente, en el lugar de instalación. El coste total de la obra, incluyendo fabricación, transporte e instalación, es de 128.000 dólares, que



Pablo Picasso. *Sin título (Chicago Picasso)* (1967).



Alexander Calder. *La Grande Vitesse* (1969), en Grand Rapids, Estados Unidos.

3 “Art that had previously been known by the subject –the Grant Memorial, Shakespeare, Alexander Hamilton, Lincoln– now became known by the artist’s name”

4 “The Daley Plaza Picasso has become a virtual Jungle Gym and is, in part, loved for it”

son aportados por *National Endowment for the Arts*, así como por fundaciones, negocios y ciudadanos locales. De esta forma, *La Grande Vitesse* se convierte en la primera escultura pública financiada por el programa *Art in Public Places* de la *NEA*. Por otra parte, Miwon Kwon (2002b) asegura que **Alexander Calder nunca vio, ni consideró necesario, visitar el emplazamiento antes de instalar la obra en el espacio público**, y afirma que se trata de “un tipo de escultura que afirma su autonomía visual y físicamente, y funciona como testigo del ‘genio’ singular del artista” (Kwon, 2002b).

Según Harriet F. Senie (2002), **tanto *Chicago Picasso* como *La Grande Vitesse* funcionan prácticamente como emblemas o “logotipos cívicos” de la ciudad**. De hecho, el Ayuntamiento de Grand Rapids adopta la silueta de la escultura de Calder como logo para diferentes empresas municipales. Los iconos del arte moderno se introducen así en el espacio público con el objetivo de crear “símbolos de una nueva identidad urbana” (Finkelpearl, 2000, p. 21). Estas dos obras también representan el inicio de una enorme popularización de la escultura pública monumental, abstracta y de estilo moderno, hasta hacerse omnipresente, a finales de la década de 1970, en las ciudades norteamericanas. Sin embargo, pese a su enorme éxito y a su rápida propagación, el carácter de estas esculturas suscita también numerosas críticas. Estas obras no están específicamente diseñadas para los espacios en que se instalan, ni guardan relación aparente con el emplazamiento, y empiezan a denominarse despectivamente *Plop Art*, haciendo este término referencia a un tipo de obras que parece que haya “caído” (*to plop*, en inglés), por azar, en este lugar.



La silueta de *La Grande Vitesse* (1969), adoptada como logo en los camiones de la empresa municipal de recogida de basuras de Grand Rapids

### ***Plop Art***

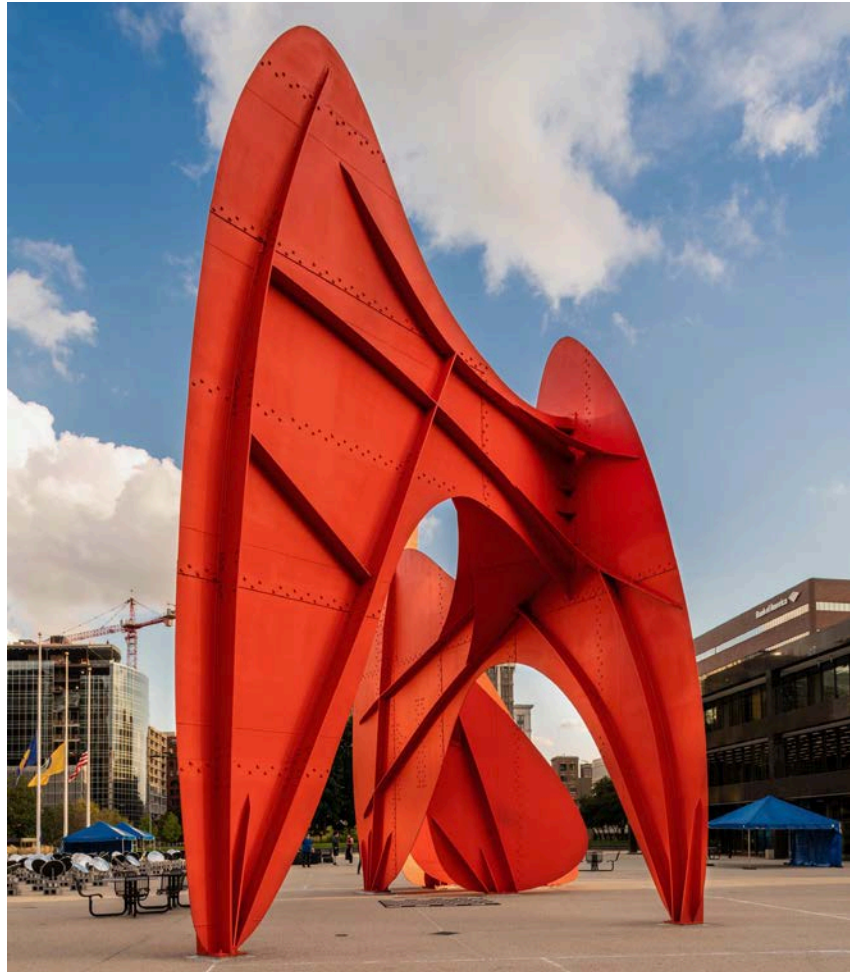
*Plop Art* es un término acuñado, inicialmente, por el arquitecto James Wines en 1969, que ha pasado a designar de forma peyorativa este tipo de esculturas sin relación con el emplazamiento, creadas desde finales de los años 1960 y, principalmente, en la década de 1970, en ciudades estadounidenses (aunque también puede aplicarse a esculturas creadas en otros lugares y momentos históricos bajo las mismas premisas). Como hemos observado, se trata, generalmente, de esculturas de grandes dimensiones, abstractas o semiabstractas, y con un estilo propio de la modernidad. Se instalan, habitualmente, en plazas pertenecientes a entidades públicas o a grandes corporaciones (denominadas *corporate plazas*), y se sitúan frente a edificios de oficinas, en los espacios comunes de grandes rascacielos, en parques y en otros lugares públicos. El nuevo enfoque del arte público, iniciado a finales de los 1960, se ve reforzado en la década de 1970 por la política cultural de algunos ayuntamientos, por entidades como el *Public Art Fund*, con sede en Nueva York, y por algunos programas *Percent for Art* en los Estados Unidos y Europa, que dan un enorme impulso a este tipo de obras. Por ejemplo, a través del programa *Art in Architecture*, se produce un gran número de esculturas que, posteriormente, son denominadas *Plop Art* y, como tal, se le ha recriminado su contribución a la proliferación de este tipo de obras a lo largo del país (aunque, posteriormente, se





Pablo Picasso. *Sin título (Chicago Picasso)* (1967), escultura instalada en Daley Plaza en Chicago, presenta formas enormemente ambiguas, que en un principio provocaron gran rechazo.





Alexander Calder. *La Grande Vitesse* (1969), en Grand Rapids, Estados Unidos.

rectifican las directrices empleadas en la creación de esculturas públicas y el programa logra evolucionar hacia un nuevo enfoque). Tom Eccles, director de *Public Art Fund* entre 1995 y 2005, reivindica en el libro *Plop: Recent projects of the Public Art Fund* que, pese a haber sido duramente criticadas en su momento, estas esculturas han sobrevivido al paso del tiempo, y defiende las estrategias “yuxtaposición” del arte con el entorno, contraponiéndolas a las de “integración” (Eccles, 2004, p. 16) <sup>5</sup>.

En cambio, la opinión generalizada sobre las esculturas *Plop Art* tiende a ser ampliamente crítica. Miwon Kwon (2002a, p. 60) afirma que su carácter público proviene, simplemente, del hecho de que están situadas en el espacio urbano y posibilitan un acceso físico sin restricciones <sup>6</sup>. Principalmente, se reprocha a estas obras que no establecen relación alguna con el entorno en que se instala, y que dan como resultado esculturas de naturaleza aparentemente intercambiable. También, que se trata de esculturas creadas, teóricamente, para relacionarse con la arquitectura, pero concebidas e instaladas cuando el edificio está ya construido, jugando entonces los artistas, prácticamente, el papel de decoradores al final del proceso (Knight, 2008, p. 8). Kwon (2002b) ironiza sobre estas esculturas como una especie de pretendido “regalo” de los gobiernos para con los ciudadanos. Las obras se implementan a través de “jurados y comités de expertos seleccionados que deciden el destino de los encargos de arte público, con el propósito de llevar los ‘mejores’ éxitos del arte al público general”. Pero estas intenciones y esta forma de trabajar, aparentemente positivas, no pueden calificarse más que de “paternalistas”. Kwon lo expresa de la forma siguiente: “lo que aquí se está dando por sentado es que la vida del público general, hasta el momento privada de la alta cultura, se beneficiará de la presencia del gran arte en espacios de la vida cotidiana” (Kwon, 2002b). En la misma dirección se expresa Sowder cuando dice que: “Tenemos que cambiar nuestra forma de pensar y, en vez de llevar el gran arte a la gente, trabajar con las personas para crear un arte que sea significativo” (Sowder, citado en Lippard, 1997, p. 290).

### **La escultura pública convertida en icono y en mobiliario urbano lúdico**

Hemos examinado una serie de factores que influyen en la aparición de un nuevo enfoque del arte público, a finales de 1960, como los avances teóricos en escultura o la vinculación entre arte y regeneración urbana. También hemos analizado una serie de esculturas públicas que muestran indiferencia hacia el contexto,

---

5 “It is clearly imperative that a work should have a conspicuous relationship to the architecture in which it is placed, but in contrast to the strategies of integration, juxtaposition of art with the environment can be equally if not more meaningful”.

6 Kwon lo explica de esta manera: “what legitimated them as ‘public’ art was quite simply their siting outdoors or in locations deemed to be public primarily because of their ‘openness’ and unrestricted physical access”



La silueta de *La Grande Vitesse* convertida en logo municipal de Grand Rapids, y en icono de la ciudad



*Chicago Picasso* incorpora una rampa que le confiere usos alternativos inesperados.

como es el caso de Picasso o de Calder. A partir de este momento, se inicia un cambio de paradigma respecto a la tradicional escultura pública como monumento conmemorativo, que da paso a un tipo de escultura autorreferencial de estilo moderno, de formas abstractas o semiabstractas, y dimensiones monumentales. Se produce, entonces, una enorme proliferación de este tipo de esculturas públicas y, a finales de la década de 1970, esta tipología escultórica se ha extendido por todas las ciudades norteamericanas. Sin embargo, un gran número de estas esculturas genera reacciones negativas, debido entre otras cosas a sus formas ambiguas y al lenguaje museístico empleado, difícilmente accesible a la “audiencia general”, y se las califica con el término *Plop Art*, para remarcar su falta de relación con el emplazamiento. Tom Finkelppearl (2000, p. 22) subraya que, en la década de 1970, los responsables de estos proyectos se defienden afirmando que, pese a estas reacciones iniciales de oposición hacia las esculturas, posteriormente, la gente las aceptará <sup>7</sup>. De hecho, obras como *Chicago Picasso* o *La Grande Vitesse* ejemplifican cómo esculturas públicas inicialmente rechazadas y calificadas como *Plop Art*, con el paso del tiempo, pueden lograr ser incorporadas en el día a día, y hasta convertirse en símbolos de la ciudad, en iconos. El éxito de ambas esculturas consiste en su incorporación al imaginario urbano, en forma de símbolo visual con el que la comunidad puede sentirse identificada. En el caso de Picasso, además, a pesar de que la obra no está proyectada con esta intención, la escultura posee una serie de características físicas que favorecen la aparición de usos espontáneos. Esta apropiación lúdica de la escultura como mobiliario urbano ha contribuido, decisivamente, a su acogida como parte de la cotidianidad del lugar. Sin embargo, la aceptación generalizada de las obras calificadas como *Plop Art* no se ha producido, sino que únicamente determinadas obras han logrado ser aceptadas por la comunidad a largo plazo. Estas obras, por lo general, ofrecen algún aspecto adicional a lo puramente artístico, como hemos observado en *Chicago Picasso* o *La Grande Vitesse*. Una estrategia ante el rechazo generalizado que provoca el *Plop Art* es la inclusión, a mediados de la década de 1970, de estrategias *site-specific* en las esculturas públicas. A continuación analizaremos en detalle en qué consiste esta forma de trabajar en arte.

### 2.1.2. Del arte *site-specific* al arte *context-specific*

El arte *site-specific* de finales de los años 1960 no representa un estilo o un movimiento artístico, sino una forma de trabajar basada en cuatro premisas: la creación expresa para el lugar, la producción *in situ* de la obra, la adaptación al emplazamiento y la imposibilidad de reubicación. En un primer momento, estas obras dialogan, exclusivamente, con las condiciones físicas del emplazamiento (tamaño, escala, dimensiones del espacio, iluminación, o características topográficas), pero con el tiempo, veremos que

<sup>7</sup> “This theme has become a mantra for the defense of public art—you will like this in the future”.

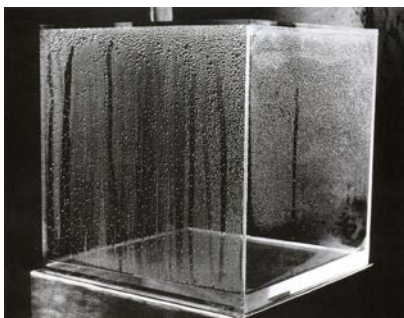
estas consideraciones se van expandiendo y acaban englobando todo el marco contextual. A mediados de los años 1970 se incorporan los principios *site-specific* al arte público. Este acercamiento toma dos direcciones posibles: una intenta integrar las obras en el paisaje urbano, mientras que la otra se niega a crear objetos funcionales o prácticos, proponiendo un tipo de arte *site-specific* incómodo, molesto, y que se opone a las estructuras de poder. Posteriormente, la forma de trabajar *site-specific* ha evolucionado, a través de diferentes momentos históricos, convirtiéndose en diversos movimientos artísticos (como, por ejemplo, el arte *context-specific*, *community-specific*, *debate-specific*, etc.), que surgieron, inicialmente, con la voluntad de diferenciarse de las prácticas de los años 1960 y 1970. También ha englobado nuevos conceptos, como el de *place* (lugar), que se contrapone al de *site* (emplazamiento), abriéndose a nuevas consideraciones relacionadas con el contexto. En la actualidad, algunos de los cuatro factores asociados al primer arte *site-specific* aún perduran en el arte de contexto, mientras que otros ya no son válidos, o se han transformado a lo largo de los años. Como consecuencia de esta evolución, la creación *in situ* de la obra o la imposibilidad de reubicación ya no son, actualmente, conceptos vigentes en la escultura pública. En la actualidad, además, las esculturas en el espacio público están a menudo concebidas y creadas expresamente para el contexto, y esta adaptación al lugar engloba consideraciones históricas, sociales, económicas y políticas de carácter muy amplio.

### **Inicios del arte *site-specific***

Miwon Kwon analiza en su libro *One place after another: site-specific art and locational identity* (2002a) el fenómeno del arte *site-specific*, desde sus inicios, a finales de los años 1960, su posterior evolución y transformación, hasta llegar a prácticas artísticas más recientes, derivadas de este arte, abordando en profundidad las diferentes problemáticas (ya sean a nivel formal, crítico o ético) que surgen entre toda obra de arte y su contexto. La autora afirma que, ya en sus inicios, el arte *site-specific* se distingue por crear un vínculo con el emplazamiento, y bajo un lema muy claro: reubicar la obra significa destruirla. Estas obras están creadas expresamente y proponen una reacción a las características físicas de un lugar en particular, integrando el entorno en la obra e involucrando al espectador en una relación más estrecha con el arte. Kwon afirma que los **inicios del arte *site-specific* provienen del minimalismo** de mediados de los años 1960, y que se refiere en un primer momento, exclusivamente, a las características formales del espacio expositivo (tamaño, escala, textura y dimensión de las paredes, techos, o habitaciones, iluminación, clima). Estas obras siguen los predicados del minimalismo, que había acabado con el ojo incorpóreo propio de la modernidad, devolviendo un cuerpo al espectador y requiriendo la presencia física de la audiencia para completar la obra (Kwon, 2002a, pp. 11-12). Para Harriet F. Senie (2002), el nacimiento del arte *site-specific* es una respuesta a diversas circunstancias, aunque también afirma que está estrechamente conectado al minimalismo y su integración del entorno en la obra (con el objetivo

de involucrar al espectador en una **relación más directa y activa con el arte** (pp. 76-77). Nina Felshin (1995) afirma, por su parte, que también el arte conceptual de los años 1960 y 1970 supone un referente fundamental en la forma de trabajar del arte *site-specific* y en su posterior evolución. El arte conceptual propondría así que **el significado de la obra no reside en el objeto autónomo, sino en el marco contextual**. El arte *site-specific*, de forma similar, representa en un primer momento una reacción únicamente a las características físicas del emplazamiento, pero enseguida entran en juego consideraciones de carácter contextual. La idea de que “el contexto físico, institucional, social o conceptual es parte integral del significado de la obra” influencia muchos de los desarrollos posteriores del arte en la década de 1970, incluyendo las nociones expandidas de escultura y arte público (Felshin, 1995, p. 20). Según Kwon (2002a) las primeras obras *site-specific* adoptan estrategias agresivamente antivisuales (obras de arte informativas, textuales, expositivas, didácticas) o inmateriales (gestos, eventos, *performance*). Entre estas primeras formas estarían obras como *Condensation Cube* (1963-65), de Hans Haacke, *Within and Beyond the Frame* (1973), de Daniel Buren (ver página 194), *Measurement Room* (1969), de Mel Bochner (ver página 39), o *Untitled installation at Claire Copley Gallery, Inc* (1974), de Michael Asher (ver página 45). Estas primeras manifestaciones de arte *site-specific* provienen así de movimientos artísticos dispares: del postminimalismo (Haacke), del minimalismo abstracto (Buren), del conceptualismo (Bochner) o de la primera crítica institucional (Asher). No conforman, pues, un movimiento artístico en sí mismo, sino que discurren de forma transversal a diferentes movimientos, constituyendo más bien una forma de trabajar (Kwon, 2002a, p. 14).

Observemos en detalle algunas de estas obras iniciales, como *Condensation Cube* (Cubo de condensación) (1963-65), de Hans Haacke, consistente en un cubo de metacrilato transparente de 76 x 76 x 76 cm. En sus paredes interiores aparece vapor de agua, debido a la diferencia de temperatura entre el interior y el exterior, que se condensa en forma de pequeñas gotas que recorren la obra. Esta agua condensada no es un fenómeno estático, sino que está, constantemente, alterando la forma de la pieza. El aspecto de la obra es, pues, cambiante y está sujeto a las alteraciones del entorno. **La obra reacciona a las condiciones físicas del lugar, y a la presencia humana, que modifican la obra, aún sin quererlo.** *Condensation Cube* incorpora de esta forma una noción de interactividad involuntaria con el espectador. Haacke afirma que “el arte puramente visual es cada vez más incapaz de comunicar las complejidades del mundo contemporáneo”, y aboga por “formas híbridas de comunicación, mezcla de muchos medios, incluido el contexto en el que se aplican” (Haacke, citado en Lippard, 1997, p. 284). Refiriéndose a *Condensation Cube* y a otras obras similares, el artista escribió también el siguiente texto, en el marco de su exposición en Howard Wise Gallery, de Nueva York: “Una ‘escultura’ que reacciona físicamente a su entorno ya no ha de mirarse como un objeto. El conjunto de factores externos que le afectan, así como su propio radio de acción, van más allá del espacio que ocupa materialmente” (Haacke, 1968, citado



Hans Haacke. *Condensation Cube* (1963-65)

en Lippard. 2004. p. 74). *Condensation Cube*, por lo tanto, no habla solamente de sí misma, sino que incorpora en la obra todos los factores físicos y atmosféricos que la rodean.

Asimismo, en los años 1960, **un número creciente de exposiciones incluye la creación de obras para la ocasión**, otra de las características que hemos visto que conforman el arte *site-specific* en sus inicios. Obras de Richard Serra como *Splashing* (1968), *Gutter Corner Splash: Night Shift* (1969) o *Splash piece: Casting* (1969-1970), serían algunos ejemplos. El artista crea estas obras arrojando plomo fundido contra las esquinas que separan la pared y el suelo del espacio expositivo. El material se solidifica entonces, dejando la impronta de la acción, y reproduciendo además en el plomo todos los detalles físicos de ese espacio arquitectónico concreto: imperfecciones de la pared, relieves de construcción, forma de los ladrillos, etc. El artista reacciona a las características arquitectónicas específicas del espacio, e incluye las condiciones físicas del lugar como parte intrínseca de la obra. En cuanto a su carácter *site-specific*: las “splash pieces” están realizadas de forma expresa, están ejecutadas en el lugar, y se adaptan al espacio de exposición, creándose un vínculo entre ambos. Pero además, **la propia naturaleza del material con el que se crea las obras**, frágil y quebradizo, provoca que el plomo se rompa fácilmente, y dificulta el trasladarlo a otro lugar: esto **convierte las obras automáticamente en no reubicables**. Serra describe, en una entrevista, la particular naturaleza de estas piezas: *The space is the place of its making* (el espacio es el lugar de su creación). Dado que el plomo no tiene integridad estructural, al intentar moverlo, muchas veces se rompe. Esta circunstancia se ajusta, perfectamente, a uno de los lemas del *site-specific*, expresado repetidas veces por Richard Serra, que dice que “reubicar la obra equivale a destruirla” (Serra, citado en Blum, 2003).

### **Evolución del arte *site-specific***

El arte *site-specific* se define, pues, en sus inicios, por cuatro factores claramente definidos, como que las obras están creadas para la ocasión, ejecutadas *in situ*, que se adaptan a un emplazamiento, y no se pueden reubicar. Kwon (2002a) relata, sin embargo, cómo, aunque en un primer momento el arte *site-specific* posee una relación inextricable con el lugar donde se crea la obra, desde finales de la década de 1980, el valor de mercado de algunas obras de los años 1960 y 1970 se incrementa notablemente. Esto provoca que muchas de las obras de los inicios del arte *site-specific*, consideradas en su momento difíciles de vender e imposibles de reproducir, reaparezcan en diferentes exposiciones a nivel internacional (Kwon, 2002a, p. 33)<sup>8</sup>. Las leyes de mercado convierten así a una serie de artistas, entonces prácticamente desconocidos, en estrellas del arte contemporáneo (Kwon, 2002a, se refiere, específicamente, a la obra *Splash Piece: Cas-*



Richard Serra. *Splash piece Casting* (1969-1970)

8 “As the cultural and market values of such works from the 1960s and 1970s have risen, many of the early precedents in *site-specific* art, once deemed difficult to collect and impossible to reproduce, have reappeared in several high-profile exhibitions”.

*ting* (1969-1970), p. 33). Se genera, entonces, una contradictoria **demanda internacional de obras que inicialmente se habían creado exclusivamente para un lugar concreto**. Conceptos que antes habían sido tabú, como el de reubicar la obra, dejan de ser inamovibles (Kwon, 2002a, p. 33). Para Kwon, en el momento en que las “splash pieces” se exponen en un lugar diferente a donde se realizó la obra originalmente, se está traicionando uno de los principios fundacionales del primer *site-specific*. El proceso de institucionalización y la comercialización “acaban con los principios de estas obras históricas vinculadas con el lugar donde se crean; principios a través de los cuáles estas obras habían desarrollado las teorías del *site-specific* sobre la autonomía ahistórica del objeto de arte”. Sin embargo, las prácticas museológicas y comerciales de refabricación (para poder transportar la obra) de las obras vinculadas a su emplazamiento, incorporan la movilidad de las obras a las nuevas normas del *site-specific* (Kwon, 2002a, p. 38).

Pero observemos cómo el concepto de movilidad y de reubicación ya está, de hecho, presente de forma implícita en otras obras pioneras del *site-specific*. En *Measurement Room* (1969), Mel Bochner aplica tiras de cinta negra y números *Letraset* directamente sobre las paredes y puertas del espacio expositivo, indicando la longitud de estos espacios y objetos, como si se tratara de un plano arquitectónico. El artista hace así visibles las medidas de todo lo que nos rodea: el ancho de una ventana, la altura de una pared, la longitud de una puerta. Quiere poner en cuestión la objetividad de “las medidas” entendidas como un parámetro universal para comprender nuestro entorno (Bochner, citado en Wells, 2013). Lucy Lippard (2004, p. 160) nombra *Measurement Room* entre los primeros ejemplos de arte conceptual, en su libro *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Para la autora, el arte conceptual implica “obras en las que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o ‘desmaterializada’” (Lippard, 2004, p. 8). Como uno de los primeros exponentes del arte conceptual, *Measurement Room* pone, claramente, el énfasis en su significado y contenido. La obra se desmaterializa, resistiéndose así a su comercialización y a las normas del mercado del arte. Kwon (2002a) considera, igualmente, que *Measurement Room* responde a la pretendida desmercantilización del arte conceptual. La obra reacciona también a su entorno; está totalmente vinculada con el emplazamiento y es fundamentalmente no reubicable, se resiste a su traslado. La naturaleza de la pieza encajaría así con los principales lemas del arte *site-specific*, y puede ser considerada una de las obras pioneras en este sentido (p. 14). Pero además, *Measurement Room* incorpora de forma latente conceptos nuevos e inexplorados hasta este momento, como la movilidad y la reedición de las obras *site-specific*. Esto sucede de una forma natural, más que por imperativos puramente comerciales o físicos. La movilidad está en la esencia de *Measurement Room*, a diferencia de otras obras que hemos visto, como *Splashing* (1968) de Richard Serra, donde el propio carácter del material empleado en la creación de la obra dificulta o imposibilita su reubicación. En el caso de *Mea-*



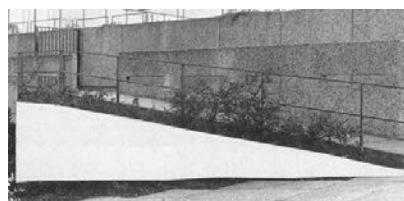
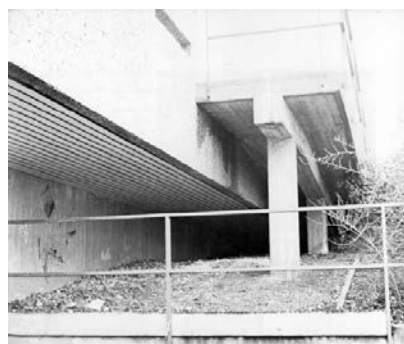
Mel Bochner. *Measurement Room* (1969)



*surement Room* es su carácter desmaterializado el que impide su traslado como una escultura tradicional. Transportar la obra consistiría necesariamente en volver a medir cada espacio y cada objeto en un nuevo contexto. La obra posee de esta forma una movilidad intrínseca, expresando una característica propia y enormemente actual del arte: se adapta a cada espacio de forma diferente, y se puede reeditar bajo nuevas condiciones. Cobran entonces sentido ideas como realizar una nueva versión de la obra cada vez que se expone en un lugar diferente.

A continuación, analizaremos un ejemplo que logra también transformar el paradigma de lo que entendemos por *site-specific*. La obra de Joseph Beuys, *Unschlitt (Wärmeskulptur auf Zeit hin angelegt)* (Sebo (escultura calorífica creada para uso a largo plazo) (1977) es una escultura adaptada a la arquitectura de la ciudad de Münster, Alemania. El proyecto inicial consistía en realizar un molde de un espacio arquitectónico específico, más concretamente, del espacio en forma de cuña bajo una rampa situada en la actual plaza *Schlossplatz* (denominada hasta 2012 *Hindenburgplatz*). El plan original de Beuys era presentar una intervención temporal, que consistiría en rellenar este espacio arquitectónico con cera de abeja, esperar a que se solidificara y, posteriormente, desmoldarlo, obteniendo una copia tridimensional del espacio. Esta idea inicial tuvo que descartarse “por razones organizativas y de presupuesto” (Uptmoor, s. f.). La intervención hubiera requerido una considerable obstrucción del espacio público durante un periodo largo de tiempo. Cabe recordar que la obra se presenta en el marco de la primera edición del festival *Skulptur Projekte Münster* y que los habitantes de Münster no están, en este momento, habituados a tales inconvenientes en nombre del arte, como ocurre en la actualidad. El hecho de emplazar una estructura como esta durante meses en el espacio urbano, seguramente, hubiera provocado el rechazo de los habitantes de la ciudad. La solución fue que Beuys reconstruyera el espacio bajo la rampa, realizara el molde en su propio taller, y luego transportara la escultura hasta Münster. Esto significa que la obra **se realizaría expresamente, pero no se ejecutaría *in situ***.

Beuys realiza un molde del espacio y vierte una mezcla de 23 partes de estearina por una parte de sebo de res, obteniendo una forma de cuña de casi 9,55 metros de largo y 1,95 de altura. Sin embargo, en el proceso de realización e instalación, la pieza sufre varios contratiempos. Según Markus Müller (2019) el material tardaba más de lo pensado en secarse, y la obra no está lista a tiempo: “no se pudo instalar hasta mediados de septiembre de 1977” (recordemos que la inauguración de la exposición había sido el 3 de julio). En el momento de desmoldar la escultura, la “cera” no estaba del todo seca en el interior, aunque sí lo parecía en el exterior, y la mezcla de material “inundó todo el espacio al desmoldar la pieza”. Posteriormente, para compensar las molestias, “Beuys quiso donar la escultura al museo, pero el director se negó, y el comisario Klaus Bußman renunció a su cargo como protesta” (Comunicación personal del 25/10/2019). Beuys decidió, posteriormente, dividir la escultura al azar en seis segmentos, y los presentó en el atrio del *Landesmuseum* (actualmente, *LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte*).



Joseph Beuys. *Unschlitt (Wärmeskulptur auf Zeit hin angelegt)* (1977). La obra pretendía llevar a cabo un molde del espacio vacío bajo una rampa situada en la actual plaza *Schlossplatz*. Münster, Alemania.

Kasper König, entonces comisario de proyectos de *Skulptur Projekte Münster*, explica en una entrevista que Beuys dijo, en el proceso de concepción de *Unschlitt*, lo siguiente: “hacer algo al aire libre sería un desperdicio estético”, y relata cómo el artista “logró un truco dialéctico” para trabajar en el espacio público, mientras presentaba la obra en el museo (König, citado en Thea, 1997). De esta forma, las reticencias iniciales de Beuys confluyen, posteriormente, en un tipo de obra que **lleva más allá, a la vez que traiciona, los principios del *site-specific* tradicional**. La obra es *site-specific*, dado que hace referencia en todo momento a su emplazamiento, al ser el molde de un espacio arquitectónico real. También está creada especialmente para ese lugar pero, en cambio, no está creada ni presentada *in situ*, como es lo habitual, sino reproduciendo las condiciones del espacio público en su taller y transportando, posteriormente, la obra. Beuys aplica de esta forma una concepción de *site-specific* reubicable. El desencadenante no son presiones externas de tipo comercial o institucional, sino que responde a una decisión personal de Beuys, dada la poca predisposición del artista a exponer en el espacio público. Esto provoca la incorporación del concepto de movilidad a una obra que, en principio, está vinculada a un lugar concreto, pero que se muestra en el museo durante el tiempo de exposición.



Robert Murray. *Athabasca* (1965-67), escultura incluida en la exposición *Sculpture in Environment*, que tuvo lugar en diferentes espacios urbanos de la ciudad de Nueva York.

### El arte *site-specific* en el espacio público

A finales de los años 1960, se produce un interés por presentar arte fuera del espacio expositivo plasmado, por ejemplo, en la exposición *Sculpture in Environment* (Escultura en el Entorno), que tiene lugar entre el 1 y el 31 de octubre de 1967, y presenta 24 esculturas temporales en diferentes lugares de la ciudad de Nueva York. Todos los artistas participan en la elección de los emplazamientos, y más de la mitad crean sus obras específicamente para esos lugares. *Sculpture in Environment* está considerada como “la primera exposición de arte público contemporáneo de tal magnitud”, y se convierte en “un evento pionero, tanto por la escala, como por el nivel de coordinación y cooperación que conlleva” (Bogart, 2018, p. 46). La exposición resulta de una colaboración pública/privada, y está organizada por Doris C. Freedman, comisariada por Samuel Adams Green y patrocinada por las autoridades municipales (*New York City Administration of Recreation and Cultural Affairs*). Sin embargo, estas esculturas públicas creadas expresamente para el lugar son minoritarias y no reflejan la dirección que seguirá el arte público en los próximos años. Esta dirección estará, en cambio, representada por obras como *Sin título* (*Chicago Picasso*) (1967), de Pablo Picasso, *La Grande Vitesse* (1969), de Alexander Calder, u otras esculturas públicas de reconocidos artistas como Noguchi o Moore, que representan las obras que Harriet F. Senie (2002) considera como el inicio del “revival” (resurgimiento) del arte público, o que Kwon (2002a, p. 54) denomina como el paradigma *Art-in-Public-Places*. Hemos observado, anteriormente, que en estas esculturas de los inicios del arte público, no es necesario conocer, ni proponer una obra que reaccione a las condiciones físicas del emplazamiento. Sin embargo, Kwon (2002a) afirma que, **a mediados de los años 1970, aparecen una serie de esculturas que incorporan los**

**principios *site-specific* al arte público**, representando una reacción a este tipo de arte que mira con indiferencia el emplazamiento. Las nuevas directrices de la *National Endowment for the Arts* (la Dotación Estatal Norteamericana para la Promoción del Arte y la Cultura) determinan, en 1974 que las obras de arte público deben relacionarse con el lugar. Se crean entonces un tipo de obras con la premisa de un arte más accesible y de “conciliar la división entre arte y utilidad”. Siguiendo las convenciones de la arquitectura de paisaje y del diseño urbano, una serie de artistas crean bancos, farolas, puentes, plazas, vestíbulos, parques como arte público (Kwon, 2002a, p. 69). Estos artistas trabajan a menudo juntamente con arquitectos y diseñadores, en colaboraciones conocidas como *design teams*, para crear nuevos proyectos de un arte que necesita ser útil a la sociedad. Para Harriet F. Senie (2002), en estas obras el paradigma de la escultura pública como un objeto único es reemplazado “por un tipo de arte público que proporciona un uso espacial más tangible”, es decir, esculturas sobre las que sentarse, trepar o caminar, y que “se parecían más al mobiliario urbano (vagamente definido), que al arte”. Este tipo de escultura pública responde a una necesidad concreta o permite una actividad común en el espacio, y pretende pasar a formar parte del entorno urbano “de la misma forma que lo hacen las farolas o los contenedores de basura” (p. 94). Javier Maderuelo (1994) también afirma que estas obras, debido a su carácter funcional, “escapan al concepto de forma desprovista de todo interés utilitario, que ha consolidado la tradición” y, como tal, inauguran “una de las salidas más lúcidas para la recuperación de un lugar para la escultura en la ciudad” (p. 24).

Un ejemplo de cómo se aplican los conceptos *site-specific* al arte público en los años 1970 y 1980 sería la obra *Public Table* (1978-79/1998) consiste en una escultura de hormigón que funciona como una mesa de uso público. Consta de un cono invertido que parece balancearse elegantemente sobre una amplia base circular. Concebida entre 1978 y 79, la obra se instaló en 1998 en el jardín del Museo de Arte de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey. Se trata de una adquisición del museo de la universidad, bajo cesión de la *National Endowment for the Arts*, y de *Mildred Andrews Fund*. La obra ofrece a estudiantes del campus y transeúntes un lugar para socializar o estudiar.

Otra obra representativa sería *Six-Part Seating* (1985/1998), concebida en 1985 producida en 1998, póstumamente, e instalada en *National Gallery of Art Sculpture Garden*, en Washington D. C. La escultura consta de seis asientos públicos de granito pulido, dispuestos en círculo. Cada una de las piezas tiene la misma forma simple y geométrica.

Cabe mencionar que ambas esculturas se muestran bajo la protección de la institución, en un parque de esculturas y en un campus universitario. Contra este modelo se posicionan artistas como Richard Serra, que impulsan un modelo disruptivo de *site-specific*, que no se adapta a la arquitectura ni pretende ser útil y que, además, se instala fuera del marco institucional. Serra aboga por una función crítica de este arte, ejemplificada en *Tilted Arc* (Arco inclinado) (1981-1989). La obra consiste en una enorme



Scott Burton. *Public Table* (1978-79), instalada en el jardín del Museo de Arte de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey, Estados Unidos



Scott Burton. *Six-Part Seating* (1985/1998), instalada en *National Gallery of Art Sculpture Garden*, en Washington D.C., Estados Unidos.



Richard Serra. *Tilted Arc* (1981-1989), instalada en *Federal Plaza*, Nueva York

placa de acero corten autooxidante, de 3,84 metros de altura por 38 metros de longitud y 6,4 cm de grosor y, como su propio título indica, está ligeramente curvada e inclinada. Serra instala la obra en 1981 en *Federal Plaza* en Nueva York (el mayor complejo de oficinas del Gobierno Estadounidense, después del Pentágono) y la sitúa en el medio de la plaza, a la manera de un muro que divide el espacio por la mitad, bloqueando en su práctica totalidad el paso y la vista en *Federal Plaza*. Los trabajadores de los edificios del Gobierno Federal, o los transeúntes que simplemente quieren cruzar la plaza se encuentran, entonces, con un obstáculo que tienen que rodear. Enseguida empiezan las quejas y se inicia una campaña de recogida de firmas, con el objetivo de retirar la obra de este emplazamiento, sin éxito. Pero cuando Ronald Reagan llegó a presidente de los Estados Unidos, en 1984, nombra un nuevo equipo administrativo en todas las instituciones estatales, y se reabre el caso. Esto deriva en un juicio enormemente mediático, probablemente, uno de los más conocidos del arte contemporáneo. El juicio se transforma en una especie de batalla entre intelectuales de izquierdas contra trabajadores del edificio gubernamental, que incluía a secretarios, gerentes, abogados y funcionarios, también de edificios cercanos. Serra alega que la escultura es *site-specific* y que quitarla de su emplazamiento significaría destruirla (Finkelpearl, 2000, p. 63). El artista no aprueba, bajo ninguna circunstancia, trasladar la escultura o modificarla, bajo la premisa de que se trata de una obra realizada específicamente para ese lugar. Sin embargo, estos argumentos de carácter artístico no logran convencer al juez. Serra pierde el juicio y la obra se retira el 15 de marzo de 1989, almacenándose en un aparcamiento, al aire libre, de titularidad gubernamental. La sentencia dicta que la localización de una propiedad del Gobierno (la agencia estatal GSA era la propietaria de la obra) es únicamente asunto de la Administración, y como Serra le había vendido su trabajo, en el momento de hacerlo, había perdido todo control sobre la escultura. Con la perspectiva de los años, *Tilted Arc* ha sido definida, por algunos críticos de arte, como un gesto arrogante del artista, como “una escultura impuesta desde arriba” (Lippard, 1997, p. 265), o como “una obra *site-specific* contra la comunidad” (Gamboni, 2014, p. 208). Kwon (2002a) destaca que *Tilted Arc*, en lugar de cumplir una función de mejora en relación con la plaza, la atravesaba y dividía agresivamente, y que además, no incluía asientos, espacios de sombra o comodidades de ningún tipo. En una consulta pública realizada por GSA, en 1985, los funcionarios que trabajan en la plaza afirman que la obra atraía ratas, grafitis y traficantes de drogas (p. 74). *Tilted Arc* muestra que una escultura “puede tener éxito como obra de arte, pero fracasar como obra de arte público” (Danto, 1987, pp. 90-94, citado en Senie, 2002, p. 53). Otra observación apunta que “aunque Serra había sido un artista procesual, este proceso nunca incluyó un diálogo público bilateral” (Finkelpearl, 2000, p. 65). Por el contrario, Harriet F. Senie cree que el artista fue víctima de una “censura invisible”, a través de la cual la opinión pública logra provocar la retirada de una obra de arte del espacio público. “El problema real para la democracia no es la escultura, sino el proceso a través del cual fue retirada” (Senie, 2002, p. 153). Uno de los argumentos esgrimidos a favor de *Tilted Arc* por críticos de

arte como Deutsche (1996) es que la obra representa un ejemplo de **obra site-specific crítica o política**, que pone en práctica la ya existente división social y exclusión de los espacios públicos. Con su intervención, Serra habría puesto en cuestión la hipocresía del espacio público, **negándose a crear un objeto funcional y proponiendo un objeto “molesto” e “inútil”**. Esta función crítica del arte *site-specific* trabajaría de esta forma en contra de las condiciones físicas y sociopolíticas del emplazamiento de la obra. Deutsche ha insistido en que conflictos como el de *Tilted Arc* revelan hasta qué punto el discurso del arte público funciona como un espacio de conflicto político sobre el significado de la democracia” (Deutsche, 1996, citado en Kwon, 2002a, p. 80).

Anteriormente, hemos analizado esculturas como *La Grande Vitesse* (1969) de Alexander Calder, o *Sin título (Chicago Picaso)* (1967), de Pablo Picasso, que en un principio fueron rechazadas por los vecinos, pero que al final han acabado por convertirse en una imagen familiar y aceptada, y hasta en un símbolo de la ciudad. En esto tiene mucho que ver la aceptación de la obra por parte de la comunidad. En cambio, obras como *Tilted Arc*, de Richard Serra, no ejemplifican el tipo de escultura pública y propia de la modernidad que “pueda antropomorfizarse fácilmente y transformarse en un emblema cívico, o adoptarse como un logotipo corporativo” (Senie, 2002, p. 148). Muy crítico con la utilización de la figura del artista, Serra señala que “las obras construidas en el marco contextual de instituciones gubernamentales, corporativas, educativas y religiosas corren el riesgo de ser leídas como *tokens* (símbolos) de estas instituciones” (Serra 1994, citado en Kwon, 2002a, p. 88). Probablemente, Serra conocía los antecedentes de la apropiación de las esculturas públicas por parte de las instituciones como, por ejemplo, *La Grande Vitesse*, que se convirtió en el logotipo de diversas empresas municipales y quería, precisamente, evitar que su obra fuera reducida a una imagen asociada con el gobierno federal instalado, como hemos visto, en este lugar. “Serra consideraba que *Federal Plaza* representaba el sistema judicial Norteamericano, y no quería que su pieza se convirtiera en un símbolo de este sistema” (Pacquement, 1983, p. 41, citado en Senie, 2002, p. 24). *Tilted Arc*, con sus formas curvas y su inclinación, “no se puede ‘usar’, –excepto como experiencia artística opresiva y angustiada– ni tampoco se puede ignorar, y esto hace que su valor como arte público fuera sospechoso y provocador” (Senie, 2002, p. 148).

### **Nuevos modelos de arte *site-specific***

Hemos observado cómo, en la década de 1980, desaparece la necesidad de las obras *site-specific* de crearse *in situ* o de presentar un carácter no-reubicable, debido a presiones del mercado del arte. A continuación, examinaremos cómo también **se expande el concepto de emplazamiento**. Desde finales de los años 1960, el primer movimiento de crítica institucional comienza a referirse al “site” como toda la red que configura el sistema del arte (estudio, galería, museo, mercado, crítica) y a entenderse, no solo en términos físicos y espaciales, sino como un contexto discursivo y como un marco cultural definido por las instituciones del arte (procesos sociales, económicos y políticos). Evidencia,

de esta forma, la relación del arte y sus instituciones con aspectos socioeconómicos y políticos más amplios, y trata asuntos de clase, etnia, género y sexualidad. Avanza así hacia una “desmaterialización del site” que sucede tras la “desmaterialización de la obra de arte” teorizada por Lippard (2004).



Michael Asher. *Untitled installation at Claire Copley Gallery, Inc* (1974), Los Ángeles, Estados Unidos.

En la obra *Untitled installation at Claire Copley Gallery, Inc* (1974), Michael Asher retira la pared que separa el espacio expositivo de una galería, de su trastero. Amplia así la zona de exposición al área de oficina y al almacén. Para remarcar esta sencilla intervención, el artista deja el espacio expositivo completamente vacío, confrontando así al espectador con una serie de actividades que, normalmente, son invisibles, y que suceden en el trasfondo de la actividad galerística. Según Asher, “la idea es integrar las dos áreas, de modo que la oficina y todas sus actividades puedan verse desde el espacio expositivo, y el espacio expositivo quede abierto a la mirada de los directores de la galería” (Asher y Buchloh, 1983 p. 95). La intervención de Asher cuestiona la lógica del sistema del arte, dando protagonismo a consideraciones, generalmente, secundarias de la experiencia del arte. El artista altera de esta forma la estructura tradicional de la recepción artística, consistente en obra de arte y espectador, eliminando de esta ecuación el arte, supuestamente, la razón principal de la experiencia artística. En cambio, conserva toda una serie de **factores contextuales, que pasan al centro de la experiencia artística** (mercado, transporte, logística, conservación).

Kwon (2002a) explica que, posteriormente, surgen una serie de términos derivados del *site-specific* (p. 51)<sup>9</sup> que pretenden, por un lado, homenajear la incorporación del “site” en todo el proceso artístico, pero también diferenciarse de las prácticas de los años 1960 y 1970, consideradas agotadas en el formato que se desarrollaron originalmente. La autora ha empleado, por su parte, el término “*site* discursivo” para designar la transformación del *site* como una simple ubicación física, a un nuevo *site* desterritorializado. Estas nuevas interacciones ya no solo responden a un lugar físico, sino a relaciones sociopolíticas, culturales, económicas, históricas, que aparecen como combinación de múltiples capas superpuestas (p. 51). En la actualidad, las prácticas *site-specific* se han vuelto muy habituales en el mundo del arte establecido (p. 31) y se infiltran en espacios mediáticos como la radio, periódicos, televisión e internet. Y también están informados por una gama más amplia de disciplinas (antropología, sociología, crítica literaria, psicología, historia natural y de la cultura, arquitectura y

9 Hay que recordar que, a menudo, se ha utilizado la noción de *site-specific* en exceso y se ha vuelto un término inocuo, engullido por el mercado y las instituciones. Para evitar esta falta de significado se han incorporado términos como: *site-determined*, *site-oriented*, *site-referenced*, *site-conscious*, *site-responsive*, *site-related*, que hacen referencia a variaciones con preponderancia del lugar. En cambio, *context-specific*, *debate-specific*, *audience-specific*, *community-specific*, *project-based* son términos que indican una temática más amplia que solo el emplazamiento. Estos hacen referencia a la manera de trabajar, con preponderancia a adaptarse al contexto en el que surge la obra, a su audiencia, al contexto, a la comunidad.

urbanismo, informática, teoría política, filosofía) (Kwon, 2002a, p. 26). Por su parte, Lippard (1997) llama a aplicar la estrategia usada en los años 1960 para realizar arte *site-specific*, rechazando la noción de arte como objeto precioso, y evitando producir más objetos, en un mundo que ya tiene suficientes. Estas intervenciones consistían, por ejemplo, en vallas publicitarias, *graffitis*, manifestaciones y trabajo social como formas de arte. Estos artistas (“community artists”) se consideran facilitadores o animadores, y siguen el concepto del artista como trabajador cultural, que desempeña una labor local necesaria en el frente creativo, y que se ha venido desarrollando con éxito desde los años 1960 (pp. 266-267).

A continuación, analizaremos otro ejemplo de la evolución del concepto de *site*. En septiembre de 1991, John Ahearn instala *South Bronx Bronzes*, consistente en tres esculturas figurativas instaladas en *Jerome Avenue*, en el barrio del Bronx, en Nueva York. Estas piezas de bronce representan, cada una dispuesta sobre un pedestal, a tres conocidos vecinos del barrio: Raymond García junto con su perro *pitbull*, la adolescente Daleesha en patines, y Corey Mann, con un enorme *radiocassette* tipo *Ghetto Blaster* y una pelota de baloncesto. *South Bronx Bronzes* ofrece así un retrato de una parte de la sociedad a la que, normalmente, no se le dedican monumentos ni obras de arte. La obra rinde homenaje a vecinos corrientes del barrio, dedicando un lugar privilegiado a la gente humilde de la zona. La estética figurativa de la obra presupone, además, un claro objetivo del artista de hacer su obra accesible a una audiencia que no proviene del mundo del arte. La particular historia de *South Bronx Bronzes* comienza ya el 1 de abril de 1986, cuando el *New York City Department of Cultural Affairs* activa un proceso de selección para encontrar un artista que realice una escultura delante de la comisaría de policía *44th Precinct*, en el Sur del Bronx. Ahearn resulta ganador del concurso, pero enseguida empiezan una serie de complicaciones derivadas del proyecto. Las negociaciones con las entidades involucradas en la realización (incluida la junta de comunidad local) resultan enormemente complejas. Los procedimientos para validar los planes de la obra se alargan durante años. Cabe recordar que la selección de Ahearn se produce poco después de la controversia provocada por la instalación de *Tilted Arc*. Tras la polémica generada por Richard Serra, el programa *Percent for Art* de la ciudad de Nueva York (a través del cual se realiza *South Bronx Bronzes*) decide estipular nuevas directrices para la creación de nuevos proyectos de arte público. Por ejemplo, se hace especial hincapié en que la obra tenga en cuenta a la comunidad, y los nuevos jurados ya no incluyen exclusivamente a profesionales del arte. El proceso de selección de Ahearn está, pues, en las antípodas del que eligió a Serra. Además, Ahearn es un artista conocido y respetado por la comunidad local, vive en la zona en que se instala la obra, y trabaja con un estilo figurativo. Todas estas consideraciones dan, teóricamente, poco margen de error a la obra, en cuanto a la reacción de la comunidad se refiere. Sin embargo, pocos días antes de la instalación de la obra estalla la polémica. Trasciende la información de que, para algunas personas vinculadas al proyecto, las esculturas de Ahearn



John Ahearn. *South Bronx Bronzes*. Esculturas instaladas frente a la comisaría de policía 44th Precinct, en el Sur del Bronx, Nueva York, Estados Unidos.

representan poco menos que estereotipos racistas de la comunidad afroamericana, y reproducen modelos negativos para los más jóvenes. Empiezan entonces a sonar voces pidiendo que no se instalen las esculturas, y que se aborte el proceso. Aun así, no se modifican los planes iniciales y la pieza se instala según lo previsto. Inmediatamente tras la instalación de la obra se hace visible el descontento de algunos vecinos, llegando incluso a producirse llamadas de amenaza al artista. La polémica llega hasta la televisión local y los periódicos. El argumento principal es que *South Bronx Bronzes* reproduce los prejuicios sobre los residentes en el Bronx del Sur, representándolos como traficantes de droga o criminales. Ante esta situación, Ahearn decide retirar sus esculturas, tan solo cinco días después de haberlas instalado. El propio artista reconoce en una entrevista, posteriormente, que la obra “no proporcionaba a la comunidad la imagen positiva a la que tenía derecho” (Finkelpearl, 2000, p. 87).

El caso de Ahearn acaba en un fracaso difícilmente previsible, pero no totalmente inesperado, ya que hay una serie de personas que advierten de que la obra podría ser rechazada por la comunidad. Uno de estas voces disidentes es Arthur Symes, un asesor proveniente de fuera del contexto del arte, y en ese momento *assistant commissioner* en DGS (el Departamento de Servicios Generales del Ayuntamiento de Nueva York). Symes está involucrado desde el principio en el proceso de selección y seguimiento de la obra, y como afroamericano, se posiciona activamente en contra de las esculturas, pero sus advertencias son ignoradas. Symes explica todo el proceso en una clarificadora entrevista, en la que critica duramente la obra y explica su postura: “el Ayuntamiento estaba produciendo algo que era negativo para esa comunidad en particular, y pensé que esto, simplemente, no debería suceder” (Finkelpearl 2000, pp. 102-109). Cabe, pues, preguntarse por qué se hizo caso omiso a aquellos que intuyeron lo que podía pasar y así lo hicieron saber. Algunos autores interpretan el fracaso de *South Bronx Bronzes* como resultado de la particular situación sociopolítica del momento, que se caracteriza por una “total corrección política en los debates imperantes”. Un síntoma de este período sería la creación de un tipo de arte público “‘buenista’, basado en ayudar a la comunidad”. Todo esto provoca que, en el contexto de *política identitaria multicultural* de principios de la década de 1990, las acusaciones que recibe Ahearn son, seguramente, “difíciles de contrarrestar” (Kwon, 2002a, p. 92). Por su parte, Stimpson (1994, p. 22) afirma que “nos estamos fraccionando en partes cada vez más pequeñas, multiplicando los vetos a cualquier proyecto cívico”. La comunidad se convierte, pues, en una serie de bloques extraños entre sí, una consecuencia que viene además reforzada “por una política identitaria estúpida”. También Kramer (1994) escribe que, en esos días “engañosamente correctos”, podía suceder que “la insensibilidad de un artista se confundiera con la ironía de otro”, y esto parecía depender menos del artista en sí, que “del color que la gente le atribuía”. Esta nueva corrección política va extendiéndose de forma generalizada. “A los políticos les gusta llamarlo el diálogo multicultural”, pero aparentemente, “en la ciudad de Nueva York, el diálogo multicultural son en realidad una multipli-



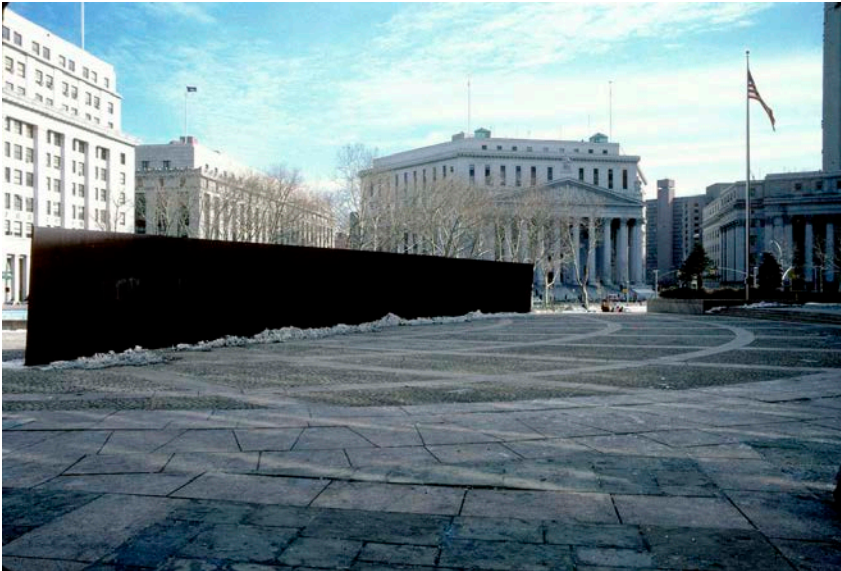
cidad de extraños y desalentadores monólogos” (Kramer, 1994, p. 44). Para Miwon Kwon (2002a), la obra de Ahearn ofrece un nuevo modelo de *site-specific*, que incorpora la comunidad como un nuevo marco de trabajo. La obra no se adapta, como tradicionalmente hace el *site-specific*, a un emplazamiento o a una arquitectura concreta, sino “a una red de relaciones sociales”. El artista concibe su obra “como una extensión de la comunidad”, más que como una intervención hecha desde fuera. Ahearn realiza un proyecto *site-specific* adaptado al barrio del Sur del Bronx, retratando a tres personajes de sus calles y, como tal, es imposible reubicar esta obra a ningún otro lugar del mundo. **La obra está concebida, inspirada y realizada expresamente para este lugar en concreto, para los residentes locales.** *South Bronx Bronzes* podría así considerarse una obra *community-specific*, ya que el *site* se sustituye por la comunidad o, expresado de otra manera, la comunidad se convierte en un *site* (p. 6). En el *community-specific* y el *audience-specific* el *site* es substituido por un grupo de personas que comparten una identidad común, basada en cuestiones de etnia, género, proximidad geográfica, afiliación política, creencias religiosas, clase social y económica, etc., que son los nuevos *site* donde se contruye la identidad (Kwon, 2002, p. 112).

### Lecciones de Serra y Ahearn: hacia un arte de contexto

Hemos observado un gran número de términos relacionados con el arte *site-specific*, variaciones que le añaden diferentes matices a la manera en que la obra se relaciona con su entorno. De esta forma, el *site* del arte (el entorno inmediato y al cual se refiere la obra), evoluciona desde una serie de cualidades físicas propias del emplazamiento, a designar, en el arte de contexto, todo un **conjunto de características sociales y políticas propias del lugar**. El contexto pasa entonces a ser, no solo una fuente de inspiración o un factor externo, sino un elemento inextricable de las esculturas en el espacio público. Conceptos esenciales del primer arte *site-specific*, como la imposibilidad de reubicar las obras, toman un nuevo significado, ya que son obras creadas *in situ*, conociendo el entorno, incluso desde dentro de este propio entorno. Se trata de obras que no serían posibles o no tendrían sentido en otro lugar diferente a aquel en que se han realizado. Se crean específicamente para un lugar, y solo para este lugar. Un gran número de estas esculturas incluye una investigación previa sobre aspectos políticos, sociales y económicos del contexto, y propone una reacción a estos. Rosalyn Deutsche distingue entre dos tipos de arte *site-specific*, uno que busca la integración en el lugar, representando una función “asimiladora”, mientras que otro busca romper con el orden del lugar, representando una función “interruptiva”. La autora pone como ejemplo de la primera variante la obra de Scott Burton, y de este último, la obra *Tilted Arc* de Richard Serra, ya que pone en cuestión la hipocresía del espacio público, negándose a proponer un objeto funcional y, en cambio, proponiendo un objeto molesto con una función “crítica” o “política” (Deutsche, 1992, citado en Kwon, 2002a, p. 72). Analizado desde esta perspectiva, Ahearn buscaría una función “asimiladora”, más que “interruptiva”. Sin embargo, no puede negarse que

la obra del artista tiene una función claramente “crítica” o “política” (Kwon, 2002a, p. 84). Esta contradicción implicaría que estamos ante un nuevo modelo de *site-specific* que involucra a la comunidad, pero también “subraya la falta de consenso sobre qué significa y qué se espera de un tipo de *site-specific* ‘intervencionista’” (Kwon, 2002a, p. 99). De esta forma, **una obra *site-specific* ya no necesita ser disruptiva para ser crítica y política.**

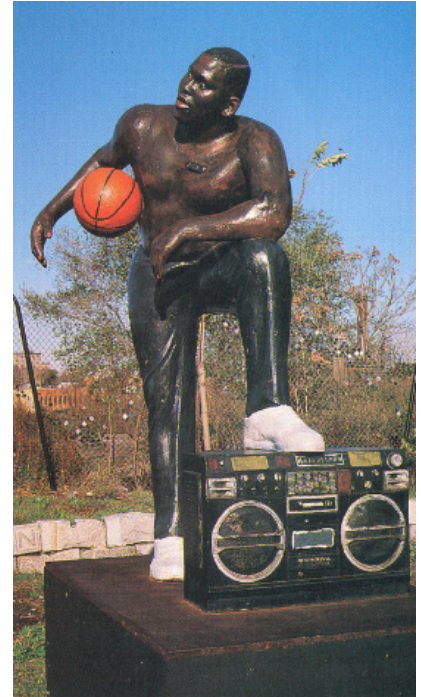
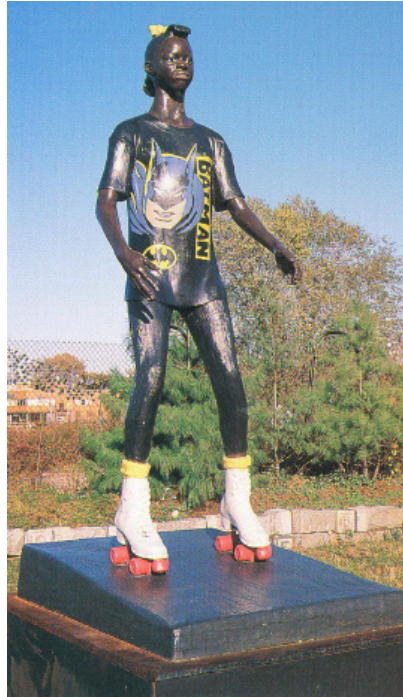
Serra es un artista clasificado en ocasiones como minimalista y en otras como postminimalista, pero “en algunos aspectos esenciales es un artista de estilo moderno”. Con un carácter enormemente personal, “se diferencia en su producción de esculturas únicas que evocan una intensa respuesta emocional y visceral totalmente ausente del trabajo minimalista” (Senie, 2002, p. 58). El aspecto “moderno” en Serra se basa “en la noción de que un arte significativo debe oponerse a las estructuras de poder, un concepto arraigado en la definición de vanguardia” (Senie, 2002, p. 148). El artista concibe *Tilted Arc* como una escultura *site-specific* que reacciona al arte público creado anteriormente, del cual critica que era decorativo y que no tenía relación con su emplazamiento. Recordemos que, en este momento, *site-specific* y *Plop Art* son conceptos antagónicos. Sin embargo, observados con la perspectiva del tiempo, pueden descubrirse similitudes, y *Tilted Arc* ha sido, posteriormente, calificada como el punto final de un tipo de arte público basado en la escultura objetual abstracta, y considerada como el culmen del *Plop Art* (Kwon, 2002a, p. 79; Senie, 2002, p. 6). Se trata entonces de una escultura moderna que, aunque reacciona al emplazamiento, ignora la comunidad y el contexto. En el caso de *South Bronx Bronzes*, “el problema es que la obra no está hecha con la comunidad, sino para la comunidad, y esta comunidad la acaba rechazando” (Finkelpearl, 2000, p. 57). Ahearn basa su obra en una comunidad concreta, y trabaja con la gente del barrio como su materia prima, llevando la noción de *site-specific* un paso adelante. Sin embargo, aunque la obra intenta ser un reflejo, la comunidad, acaba reflejando solo una parte de esta, más concretamente, aquella en la que el artista vive y que frecuenta diariamente. Pero hay otra gran parte de la comunidad que no se siente representada en la obra de Ahearn. *South Bronx Bronzes* muestra así cómo un personaje tremendamente popular entre los jóvenes puede ser deplorado por los padres y madres de la zona. En cuanto surgen fracturas en la interpretación de la obra, se confirma que esta no se dirige de igual manera a todos los grupos sociales pertenecientes a la comunidad. Esto muestra que **en las obras de arte público debe tener cabida un amplio espectro de sensibilidades.** En cambio, un arte destinado a una sola franja de edad, sexo, condición social, etc., puede desembocar en situaciones controvertidas. La controversia creada por las obras de Serra y de Ahearn marcan así un punto de inflexión para el surgimiento de un nuevo tipo de arte que incorpora y tiene en cuenta el contexto y la comunidad: un arte de contexto. A partir de estos dos fracasos escultóricos y sociales, las obras en el espacio público trabajan de manera creciente con conceptos expandidos de *site-specific* en su concepción y realización, siendo permeables a una multiplicidad de consideraciones propias del contexto, y evitando dirigirse exclusivamente a solo una parte de la audiencia.



Richard Serra. *Tilted Arc* en 1987. Imagen de Marc Treib



Richard Serra. *Tilted Arc* (1981-1989), instalada en *Federal Plaza*, Nueva York (el mayor complejo de oficinas del Gobierno Estadounidense, después del Pentágono)



John Ahearn. *South Bronx Bronzes* (1991) en su localización actual, en *Socrates Sculpture Park*, Nueva York

### 2.1.3. Evolución del pedestal

A continuación, exploraremos la evolución histórica que ha sufrido el pedestal, un elemento fundamental de la escultura pública, y los significados que puede adquirir en la actualidad, que tienen poco que ver con los del monumento tradicional. Para Javier Maderuelo (1994) “la pérdida del pedestal en la escultura moderna refleja la ausencia de voluntad conmemorativa y, como consecuencia, evidencia el carácter efímero que se opone a la noción de permanencia que caracterizaba a la escultura tradicional” (p. 19). Rosalind Krauss (1979) afirma que la escultura moderna es autorreferencial, no conmemora nada, y declara la condición negativa de la lógica del monumento y, por lo tanto, su significado y función, como esencialmente nómada. La escultura absorbe el pedestal en sí misma y se independiza del lugar, pudiendo ser instalada en cualquier sitio. De forma similar, Kwon (2002a) afirma la razón de la desaparición del pedestal tiene el objetivo de romper la conexión o expresar su indiferencia hacia el emplazamiento, ganando en autonomía y autorreferencialidad, y volviéndose así transportable, sin lugar y nómada (p. 11) <sup>10</sup>. De esta forma, las esculturas públicas de estilo moderno instaladas a finales de los años 1960 y durante la década de 1970 en los espacios urbanos de ciudades norteamericanas, se instalan directamente sobre el suelo, carecen de pedestal y se realizan en su gran mayoría sin tener en cuenta las características del emplazamiento. Sin embargo, el pedestal es, en la actualidad, un elemento imprescindible en muchas esculturas públicas. Más allá de preferencias estilísticas, se sigue empleando de forma generalizada con una función de protección ante el vandalismo o incluso, conscientemente, como elemento signifiante, por ejemplo, con el fin de remitir a la noción de monumento. A continuación, analizaremos una serie de esculturas públicas que introducen la peana con el objetivo de deconstruirla, tanto formal como conceptualmente. En estas esculturas los artistas se posicionan críticamente ante el aparador de poder que ha representado este objeto a través de los siglos. Observaremos también otros usos que puede tener el pedestal, y cómo pueden adaptarse las esculturas para posibilitarlos.

#### La desaparición del pedestal

Es difícil abordar este elemento tan relevante de la escultura pública sin hacer referencia a Auguste Rodin. El artista plantea la eliminación del pedestal en escultura durante el proceso de creación de su obra *Los burgueses de Calais* (1884-89). El monumento fue encargado por el ayuntamiento de la ciudad, para rendir homenaje a Eustache de Saint-Pierre y otros cinco ciudadanos ilustres de Calais, que al inicio de la Guerra de los Cien Años (1337-1453) se habían ofrecido a dar sus vidas para salvar a los habitantes de la sitiada ciudad francesa. Pero una serie de contratiempos fueron alargando los plazos de realización de la obra. El monumento debía, inicialmente, instalarse sobre un gran pedestal, pero en el

10 “modernist sculpture absorbed its pedestal/base to sever its connection to or express its indifference to the site, rendering itself more autonomous and self-referential, thus transportable, placeless, and nomadic”



Auguste Rodin. *Los burgueses de Calais* (1884-89)

transcurso del proceso de realización de la obra –que, finalmente, duró cinco años–, Rodin cambió el concepto y decidió que, con la intención de resaltar, justamente, el carácter ciudadano de los personajes representados, las esculturas no debían presentarse sobre un pedestal. Las seis figuras humanas, de estilo realista y realizadas a escala real, debían entonces instalarse a nivel del suelo, sobre un plinto de poca altura. Este recurso tenía el propósito de dotar a la obra de mayor potencia expresiva. El espectador entra dentro del espacio escultórico, y se integra en la escena como un personaje más. Según Harriet F. Senie (2003a), a la gente le gusta interactuar con esculturas sin pedestal, y cuando se emplazan en el espacio de las personas, las trata de forma “antropomórfica” (p. 189) <sup>11</sup>, es decir, **la audiencia se relaciona de igual a igual con las esculturas que se sitúan a escala humana**. *Los burgueses de Calais* se inaugura, finalmente, en 1895, pero sobre un pedestal que iba contra la voluntad del artista, y no es hasta después de la Segunda Guerra Mundial que la obra se instala, póstumamente, con la disposición que Rodin había propuesto. El escultor es, de esta forma, considerado el iniciador de la escultura moderna, al romper con el canon académico que predominaba en Francia en el siglo XIX, y también con el canon de monumento en el espacio público. Con *Los burgueses de Calais* se inicia, pues, un proceso de cambio del lenguaje escultórico que seguirá durante el siglo XX, y en el que las esculturas se sitúan al nivel del espectador, creando una mayor implicación en la experiencia de las obras.



Constantin Brâncuși. *Columna sin fin* (1938), instalada en Târgu-Jiu, Rumanía.

### La escultura como pedestal, o el pedestal como escultura

Un buen ejemplo de la evolución del pedestal lo proporciona *Columna sin fin* (1938), de Constantin Brâncuși, una escultura con una altura de aproximadamente 30 metros, que consta de 16 módulos romboidales de iguales dimensiones. La obra es un homenaje a los soldados rumanos fallecidos en la Primera Guerra Mundial, y se instala en Târgu-Jiu (Rumanía) el 27 de octubre de 1938, como parte de un conjunto escultórico que incluye también las obras *Mesa del silencio* y *Puerta del beso*. Por otro lado, *Columna sin fin* se asemeja a una estructura arquitectónica, pero no aguanta nada, no tiene un uso funcional. La estructura modular provoca la ilusión conceptual de que la obra continúa idealmente hasta el infinito, en la imaginación del espectador. Además, la escultura se apoya directamente sobre el suelo, y la pieza que parece hacer la función de pedestal es, en realidad, la mitad de uno de las piezas que componen la escultura. Podría entonces interpretarse que la escultura está compuesta de **módulos con la forma del pedestal; o bien que el pedestal está substituido por los módulos que componen la escultura** y, por tanto, en *Columna sin fin* no tiene sentido hablar de pedestal.

En *Socle du monde* (1961), Piero Manzoni instala una peana vacía de acero autooxidante de 82 × 90 × 100 cm, con una forma

11 “Existing in the viewers’ space, not elevated on a pedestal, they are part of the environment and the audience treats them anthropomorphically”

casi perfectamente cúbica, y la pone cabeza abajo. La obra se presenta en el jardín del Herning Museum of Contemporary Art, en la localidad danesa de Herning. Para dar constancia de este gesto y para dar a entender que el pedestal está realmente del revés, el artista invierte también la cartela con el título de la obra. En este texto Manzoni refiere el número dentro de la serie “Bases Mágicas”, el año de creación, y menciona también que la obra es un homenaje a Galileo. El extrañamiento en el espectador que se enfrenta a *Socle du monde* proviene entonces, más que de la peana, que en realidad puede girarse indistintamente sin hacerse apenas evidente, del texto invertido que la acompaña. Lógicamente, si el pedestal está del revés, entonces la pretendida obra se sitúa debajo, convirtiendo el mundo entero en una obra de arte. Manzoni intenta subvertir los modos habituales de presentación del museo, y propone un **juego duchampiano en el que absolutamente todo es susceptible de ser arte**, si así lo afirma el artista. ***Socle du monde* es un pedestal que es también en sí mismo una escultura**, ya que esta peana es el elemento que transporta el significado de la obra, y no se trata únicamente de un acompañante de la escultura. De forma similar, cabe mencionar otra obra de Manzoni, también perteneciente a la serie “Bases Mágicas”, denominada *Base Magica, Scultura Vivente* (1961). Se trata de una peana de 61 x 79,5 x 79,5 cm, en la que el artista invita a los visitantes del museo a subirse y convertirse automáticamente en obras de arte, durante el tiempo que estén encima. Si comparamos estas obras en cuanto a su relación con el contexto, *Socle du monde* propone una obra cerrada en un espacio público, pero perteneciente al museo, y como tal está destinada, mayormente, a un público del arte; y *Base Magica, Scultura Vivente* invita a la participación del espectador, pero está instalada en el interior del museo. Ambas obras dejarían así de lado a la audiencia transeúnte, aquella que simplemente pasea por una calle o plaza, sin la intención expresa de ir a ver arte. También evitan el tipo de participación espontánea propia del espacio urbano. Si se instalaran en el espacio público, el juego intelectual que proponen las obras de Manzoni, posiblemente, excluiría a una gran parte de la audiencia que no conoce la historia del arte ni el significado de los gestos del artista. Para Javier Maderuelo (1994, p. 42), tanto las obras de Brâncuși como las de Manzoni representan el ocaso de la conmemoración, y son una escenificación de la crisis del monumento. En ellas, la escultura se transforma en pedestal, o el pedestal hace las veces de escultura, poniendo en cuestión la representación tradicional de estatuas en el espacio público.

### El uso expandido del pedestal en la actualidad

Posteriormente, el pedestal en el espacio público aparece como un elemento que posee una significación distinta a la que había tenido en el monumento. En realidad, el pedestal nunca ha desaparecido del espacio público, ya que posee una serie de cualidades que en muchos casos lo hacen necesario para la presentación de esculturas públicas: altura, distancia a la obra, visibilidad, monumentalidad. El pedestal está, actualmente, liberado de su función conmemorativa. Por ejemplo, Maurizio Cattelan incorpora un pedestal en *L.O.V.E.* (2010) con la intención de llevar a cabo



Piero Manzoni. *Socle du monde* (1961), instalada en el jardín del Herning Museum of Contemporary Art, Dinamarca



Piero Manzoni. *Base Magica, Scultura Vivente* (1961)



Maurizio Cattelan. *L.O.V.E.* (2010), instalada frente al edificio de la Bolsa de Milán, en *Piazza degli Affari*, Italia..

una reflexión sobre el mismo concepto de monumento. Esta decisión responde, posiblemente, a la necesidad de proteger la obra de ataques por su carácter político y provocador. La escultura tiene una altura de más de 4 metros, instalada sobre una base de 7 metros, y está esculpida en mármol. Ubicada frente al *Palazzo Mezzanotte* en Milán (un edificio de estilo racionalista propio de la época fascista que aloja la Bolsa de Valores), la obra parece emular, justamente, una mano que, podría considerarse, está en posición de realizar el saludo fascista. Sin embargo, todos los dedos de esta mano han sido cortados, dejando solo intacto el dedo medio, con las implicaciones significantes que este dedo conlleva. La imagen resultante es chocante, y recuerda a un gesto, generalmente, considerado provocador y ofensivo. La escultura fue creada en 2010, poco después de la crisis económica de 2008, que golpeó fuertemente a toda Europa, y a Italia en particular. El título *L.O.V.E.* es, oficialmente, un acrónimo de las palabras “liberta, odio, vendetta y eternita” (amor, odio, venganza y eternidad, en italiano). La obra también es conocida popularmente como “il dito”. El artista ofreció donar la obra a la ciudad de Milán, con la condición de que la escultura se mantuviera ubicada frente al edificio de la Bolsa de Milán en *Piazza degli Affari*, requisito que el Ayuntamiento aceptó. La utilización de un pedestal clásico y de materiales tradicionales contrasta con el carácter de la escultura expuesta, que a diferencia de en un monumento, ya **no es complaciente, sino irreverente con el poder (o al menos así lo parece)**. *L.O.V.E.* es una obra profundamente ambigua, ya que el gesto despectivo de este dedo parece provenir de la institución y estar lanzado hacia el resto del mundo, más que al revés. Entonces, ¿se trata de una crítica de un ciudadano al sistema financiero que arrastra a las economías mundiales a una crisis internacional?, ¿o se posiciona Cattelan junto con la Bolsa de Milán, en su gesto de provocación, restregándole la impunidad con la que ha actuado el sector financiero, al resto de la ciudad? Sea como sea, el elemento pedestal tiene la función, por una parte, de evitar el vandalismo y, por otra, de provocar una reflexión sobre el concepto de monumento y la significación social de aquello conmemorado. En la actualidad, existe un gran número de esculturas públicas sin pedestal, debido a la relación más cercana que crean con la audiencia y, en cambio, otras que deciden incorporarlo, atendiendo a distintas razones, que a menudo tienen que ver con las características físicas o simbólicas del objeto expuesto sobre la peana. El pedestal le confiere una **mayor visibilidad a la obra, la protege, o convierte el objeto expuesto en un monumento**. Sin embargo, también puede crear problemáticas de otro tipo. Veamos una iniciativa que incorpora conscientemente y de forma sistemática el pedestal como elemento significativo para exponer obras escultóricas contemporáneas.

### **El pedestal como espacio expositivo exterior: El programa *Fourth Plinth* en *Trafalgar Square*, Londres**

*Trafalgar Square* fue diseñada por Charles Barry en 1841, como uno de los espacios públicos más importantes de Londres. Cabe destacar la escala gigantesca de la plaza, que alberga instituciones tan importantes como la *National Gallery* o la *Canada*



*House*. Sin embargo, a mediados de la década de 1990, la plaza estaba prácticamente ocupada por los automóviles y se había transformado en una especie de rotonda gigante, por lo que se decide llevar a cabo una profunda remodelación que durará entre 1996 y 2003. El plan maestro de esta actuación es del arquitecto Norman Foster, contando con la colaboración de otros estudios de arquitectura e ingeniería, y forma parte del programa *World Squares for All*. La parte norte de la plaza se transforma así en una zona peatonal, conectando directamente la *National Gallery* con el área central de la plaza. Asimismo, se realizan diversas actuaciones de mejora de la accesibilidad para las personas discapacitadas. *Trafalgar Square* cuenta con una imponente columna conmemorativa de granito de 46 metros de altura, flanqueada por dos fuentes, que incluye una estatua de Horatio Nelson, de 5,5 metros, y que por su enorme tamaño juega un papel preponderante y omnipresente en la plaza. Además, hay cuatro grandes pedestales situados en cada una de las esquinas de la plaza. Tres de estas peanas incorporan estatuas dedicadas a George IV y a dos generales: Napier y Havelock. La escala de estos monumentos es aproximadamente doble del tamaño natural. El *Fourth Plinth* (cuarto pedestal) ha estado vacío desde la creación de la plaza en 1841. Aquí debía instalarse originalmente una estatua ecuestre de William IV, pero en ese momento no se pudo financiar el proyecto “por falta de fondos” y decidió posponerse, por lo que el pedestal quedó vacío. Pese a los repetidos intentos posteriores de dotar al pedestal de una escultura, “fue imposible llegar a un acuerdo sobre qué exponer aquí” (Rendell, 2011, p. 235, citado en Whybrow, 2015, p. 72). Hubo diferentes ideas para incorporar un retrato de Winston Churchill, o de otras figuras asociadas con el poder militar, pero no prosperaron. Para Nicolas Whybrow, *Trafalgar Square* “representa la idea de nación desde finales del siglo XVIII”, y expone “una historia de imperialismo colonialista”. La heroica figura del almirante Nelson, elemento central y dominante de la plaza, encarnaría perfectamente esta narrativa (Whybrow, 2015, p. 72). *Trafalgar Square* representa también un conocido centro de reunión de la ciudad de Londres, así como un punto de manifestaciones políticas.

En este contexto surge el proyecto *Fourth Plinth*, un espacio expositivo exterior para propuestas internacionales de arte contemporáneo, que con el tiempo se ha convertido en una de las iniciativas escultóricas más importantes del Reino Unido. En este particular programa de exposiciones al aire libre, se ha utilizado el pedestal como un elemento signficante en la exposición de obras de arte público creadas expresamente para la ocasión. En 1995, Prue Leith, como vicepresidenta de la *Royal Society of Arts*, pone en marcha una iniciativa para instalar una escultura contemporánea en el pedestal vacío de *Trafalgar Square*. Recordemos que las dimensiones de este enorme pedestal son de 8 metros de altura, mientras que su superficie en la parte posterior es de 1,70 x 4,50 metros. Se crea entonces una comisión para escoger tres de entre 17 propuestas de artistas para realizar una escultura permanente. El plan era que, durante un periodo de 2 años (1999-2001), se expondrían las esculturas escogidas de forma consecutiva, tras lo cual una votación popular decidiría cuál de



El *Fourth Plinth* (cuarto pedestal), vacío desde la creación de la plaza, en 1841



Bill Woodrow. *Regardless of History* (2000)



Rachel Whiteread. *Monument* (2001)

ellas quedaría instalada de forma permanente. Las tres propuestas ganadoras fueron *Ecce Homo* (1999), de Mark Wallinger; *Regardless of History* (2000), de Bill Woodrow; y *Monument* (2001), de Rachel Whiteread. Esta última escultura trata justamente el pedestal como tema principal de la propia obra, al realizar un duplicado del pedestal de resina de poliéster transparente, y colocarlo boca abajo sobre el original a modo de espejo. Podría interpretarse como un monumento al pedestal. En su momento se trataba del molde de resina sintética más grande jamás realizado (Barber, 2001), y se tiene que fabricar en dos piezas separadas. Entonces se producen algunos cambios organizativos, y en 2003 la responsabilidad del proyecto *Fourth Plinth* pasa a ser del ayuntamiento. Tras algunos años en los que el pedestal permanece vacío, en 2005 se reactiva con un nuevo programa de intervenciones temporales de artistas contemporáneos. Desde 2007 se ha venido así utilizando el pedestal para mostrar esculturas en el espacio público, a menudo como contrapunto a los monumentos figurativos y militaristas existentes en este espacio público.



Michael Elmgreen & Ingar Dragset. *Powerless Structures*, (2012)



Hans Haacke. *Gift Horse* (2016)

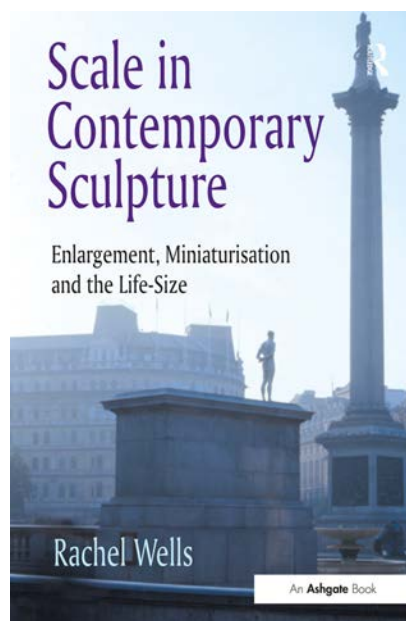
A través de los años, se han presentado proyectos enormemente interesantes como parte de este programa. Entre ellos cabe destacar la obra de Michael Elmgreen & Ingar Dragset. *Powerless Structures, Fig. 101* (2012), una escultura dorada de 4,1 metros de altura que representa un niño sobre un caballo balancín. La obra es un comentario irónico sobre la estatua ecuestre de Guillermo IV originalmente planeada para este pedestal. También retoma el motivo ecuestre Hans Haacke en *Gift Horse* (2016). La escultura representa el esqueleto de un caballo sin jinete. Atado a su pata delantera tiene una cinta, que es en realidad un letrero electrónico que muestra, en vivo, las variaciones de la Bolsa de Londres. Esta idea se podría interpretar como que el poder que tenían aquellos representados en estatuas ecuestres ha desaparecido (solo queda el esqueleto), pero este poder lo ostentan, en la actualidad, las empresas con mayor capitalización bursátil en el sector financiero. *Really Good* (2018), de David Shrigley, es una escultura de bronce de siete metros de altura, que representa una mano con el pulgar levantado, un símbolo que habitualmente denota aprobación. Pero en este caso, el dedo está exageradamente alargado hasta tomar proporciones fuera de lo humano, que bien podría interpretarse como una parodia de la también exageradamente alargada *Columna de Nelson*. Como se puede observar, muchos de los proyectos presentados en el proyecto *Fourth Plinth* han reaccionado o tienen en cuenta el contexto de *Trafalgar Square*, tanto a nivel arquitectónico como simbólico. Para Jonathan Jones, en cambio, este proyecto representa “una forma completamente anticuada de mostrar esculturas” que, hasta el momento, ha presentado exclusiva y básicamente “arte representacional cuyo contenido es más importante que su forma” (Jones, 2017).

Pero vamos a analizar con más detenimiento dos de las obras que se han llevado a cabo, y que ponen de relieve algunos aspectos relevantes del uso del pedestal en la actualidad. La primera obra que trataremos es *Ecce Homo* (1999), de Mark Wallinger, que inauguró el programa *Fourth Plinth*. Se trata de una escultu-

ra figurativa que representa a Jesucristo a tamaño real, con las manos atadas a la espalda y una corona hecha de alambre de púas. La escultura está creada mediante un molde de una persona real, lo que le confiere un realismo fotográfico. Está fabricada de resina de poliéster blanca y no porosa, con un efecto de mármol, y hecha de una sola pieza, excepto por la corona dorada de espinas, que está añadida posteriormente. La pieza presenta la imagen de Jesucristo que no estamos acostumbrados a ver: en el momento en que este es arrestado y torturado, y poco antes de ser ejecutado. Wallinger dice que “básicamente, quería hacer una pieza que tuviera a Cristo como ser humano”. Además, lo representa como un hombre sin barba, con la cabeza rapada, y vestido únicamente con una toalla. El artista dice que “quería un Cristo contemporáneo, desprovisto de cabello, pero al mismo tiempo ¡no podía ponerlo en calzoncillos!” (Barber, 2000). La estatua lleva en la cabeza una corona de alambre de púas de color dorado, que contrasta con el blanco de la pieza. La figura tiene una expresión tranquila que también contrasta con el horror de las torturas a las que Jesucristo está siendo sometido. Esta escultura nos presenta, pues, un hombre, no una deidad, ni un personaje glorioso. La obra lleva por título las palabras *Ecce Homo* (he aquí el hombre) pronunciadas por Poncio Pilato, gobernador romano de Judea, cuando presentaba a Jesucristo ante una muchedumbre hostil que debía decidir el destino final del reo. De hecho, el entorno de *Trafalgar Square* es perfecto para la escena representada, ya que se asocia con multitudes y con manifestaciones políticas. Wallinger coloca la figura de Jesucristo en una esquina del gigantesco pedestal vacío de ocho metros de altura, haciendo que la escultura parezca minúscula. Para Rachel Wells (2013), el uso de la escala real del personaje es primordial para entender la obra. La escultura transmite un sentimiento de vulnerabilidad y aislamiento provocado por el contraste entre un Jesús humano y un entorno gigantesco dedicado a las victorias militares y a la gloria de los patriotas. De hecho, Wells utiliza *Ecce Homo* como portada para su libro *Scale in Contemporary Sculpture: Enlargement, Miniaturisation and the Life-Size* (2013). La obra ilustra perfectamente las reflexiones de la autora en torno a la temática de la escala en la escultura contemporánea. La imagen de la portada, una fotografía de Peter White, presenta la escultura de Wallinger en un mismo plano con la *Columna de Nelson*, como elemento central y dominante de *Trafalgar Square*. La estatua del almirante tiene una altura de 5,5 metros sobre una columna de granito de 46 metros, mientras que la de Jesucristo debe tener máximo dos metros de altura sobre un pedestal de ocho metros. La fotografía está tomada con una cámara con teleobjetivo, una lente que hace aparecer como cercanos objetos en realidad muy distantes entre sí. Desde el ángulo concreto desde el que está tomada la fotografía, y también gracias al teleobjetivo, parece como si ambas figuras tuvieran el mismo tamaño, creando una conexión y una comparación entre ellas. Entonces nos damos cuenta del juego de perspectivas que contiene la fotografía. Al aparecer como iguales objetos de tamaños tan diferentes, nos damos cuenta de la magnitud que en realidad tienen. Pero, incluso aunque no conociéramos las medidas concretas que ilustran esta diferencia: es fácil darse cuenta de que la escultura de Jesucristo aparece minúscula.



David Shrigley. *Really Good* (2018)



Portada del libro de Rachel Wells. *Scale in Contemporary Sculpture: Enlargement, Miniaturisation and the Life-Size* (2013) en que se presentan la escultura *Ecce Homo* (1999), de Mark Wallinger, y la *Columna de Nelson*



Mark Wallinger. *Ecce Homo* (1999)

cula en comparación con el gigantesco pedestal (8 x 1,70 x 4,50 metros). Por lo tanto, se trata de una ilusión visual, pero que hace patente justamente la tremenda **diferencia de escalas**, y provoca un sentimiento de indefensión y vulnerabilidad ante un entorno urbano hostil y de proporciones antihumanas. Esta diferencia de escalas es esencial para *Ecce Homo*, pero no es el único factor que define la escultura. Wallinger integra la obra el contexto de *Trafalgar Square*, pero no solo como espacio arquitectónico, sino también como **espacio simbólico**. El entorno juega un papel decisivo en la pieza, que reacciona a la plaza con un interesante juego de contrastes a varios niveles. Por un lado, la diferencia de escalas provoca que Jesucristo aparezca como un personaje vulnerable en una esquina de un pedestal de ocho metros. Pero también, el hecho de estar rodeado de personajes heroicos y soldados victoriosos, ahondan en una sensación de pequeñez que se produce igualmente a nivel simbólico. El carácter humano de la representación de Jesucristo contrasta con la representación sobrehumana de los héroes de la nación. Y al estar realizado *Ecce Homo* a escala real, nos coloca a todos los espectadores en su misma situación, nos identifica a escala humana. Cualquiera de nosotros se siente minúsculo en *Trafalgar Square*, y la escultura de Wallinger vehicula una crítica a la **absurdidad de esta escala sobrehumana**. En comparación, ahora las otras esculturas resultan ridículamente sobredimensionadas. Cabe recordar que la escultura está realizada cuando justo está a punto de empezar el nuevo milenio, casi 2000 años después del nacimiento de la figura retratada, por lo que Wallinger nos interroga sobre Jesucristo y su actualidad. La estatua fue recibida calurosamente por la comunidad cristiana. Sin embargo, Wallinger, lejos de considerarse un artista cristiano, se describe a sí mismo como un exateo, y ahora, agnóstico. *Ecce Homo* representa a un personaje histórico conocido internacionalmente, del cual sabemos toda su vida y desventuras pero, a la vez, está representado como un hombre contemporáneo, traspasando sus circunstancias pasadas al presente, actualizándolas. Esta idea está reforzada por el hecho de que la estatua lleva en la cabeza una corona de espinas hecha de un tipo de alambre de púas contemporáneo, hablando de esta forma de las alambradas de las fronteras en la actualidad. La obra nos hablaría también de la tortura que sufren personas en todo el mundo que están encarceladas, y cuyas vidas están amenazadas por decir lo que creen. Esto transforma *Ecce Homo* en un comentario crítico sobre nuestra sociedad, mediante una figura histórica representada como vulnerable contra el entorno grandioso y grandilocuente de la plaza de *Trafalgar Square*.

La segunda obra a destacar del programa *Fourth Plinth* sería *One and Other* (2009), de Antony Gormley, un proyecto participativo de arte público en el que el artista cede libremente el espacio del pedestal vacío de *Trafalgar Square* a gente interesada en utilizar esta plataforma. Gormley invita a los participantes a hacer lo que ellos quieran sobre el pedestal durante una hora, en un programa que activo las 24 horas del día, que se alarga durante 100 días. En total, 2.400 proyectos son seleccionados de entre 34.000 enviados a través de la página web del proyecto, intentando ofrecer una selección representativa de la diversidad social

del Reino Unido. Una estructura de seguridad consistente en una red instalada alrededor del pedestal, evita que los participantes puedan caer al vacío. Entre las iniciativas vinculadas al proyecto: se instala una *webcam* que graba a los participantes en tiempo real, montada sobre la estructura de seguridad, y las *performance* se retransmiten en vivo a través del canal de televisión *Sky Arts*. Esto, seguramente, favorece la aparición de un grupo de seguidores de Twitter que escribe continuamente comentarios sobre los eventos que tienen lugar sobre el pedestal. La popularidad de la obra como tema de discusión en Twitter lo hizo “superar sin esfuerzo a *Gran Hermano*”. Neil MacGregor, director del Museo Británico, incluso calificó la obra como “*Twitter art*” (Higgins, 2009). Claire Bishop (2012) comenta, sobre el término *Twitter Art*, que en un mundo donde es posible transmitir las propias opiniones a todo el mundo, la obra no tiene que ver con el empoderamiento de las masas, sino con una sucesión interminable de egos que llevan la obra a la banalidad. Además, este tipo de obra participativa, más que oponerse al espectáculo, se fusiona con él (Bishop, 2012, p. 277) <sup>12</sup>. Aparte de en las redes sociales, los eventos que tienen lugar en *One and Other* también pueden verse en vivo en un monitor instalado en la cercana *National Portrait Gallery* (Galería Nacional de Retratos). Para conservar el legado del proyecto se crea un archivo de vídeo de las actuaciones grabadas de los participantes, que se podía consultar en la web de *British Library*, pero este archivo ya no está disponible en la actualidad, ni parece que haya de estarlo en un futuro. Jonathan Jones (2009) señala que la obra “ha sido ampliamente celebrada como un retrato democrático de la Gran Bretaña del siglo XXI”. A favor de este argumento estaría el hecho de que *One and Other* pretende mostrar una selección representativa de la diversidad social del Reino Unido, y cede la palabra al pueblo para que pueda expresarse libremente. En la Galería Nacional de Retratos se muestra un monitor con las imágenes de una *webcam* que graba a los participantes en tiempo real y se describe la obra como “un retrato moderno y antijerárquico, en contraste con los retratos tradicionales de los famosos”. Sin embargo, para Jones el proyecto sería más bien “un retrato de una sociedad en la que la gente haría cualquier cosa para hacer oír su voz, incluso subirse a un pedestal sobre el que nadie puede escuchar lo que dicen”. Las grandes dimensiones del pedestal impiden la comunicación personal, convirtiéndolo en un “obstáculo” para el objetivo final del proyecto. Para el autor, las imágenes de la *webcam*, instaladas en la Galería Nacional de Retratos, está situada “en un ángulo mucho más favorable que desde debajo del pedestal”. Pero, si bien la obra prometía una continuidad con el programa anterior, creando una conversación entre la plaza, los monumentos, y la gente, la realidad es que la obra funciona “seguramente mejor como programa de televisión que como *performance* para ser vista en vivo” (Jones, 2009). Whybrow (2015) también resalta que el tipo de *performance* presentadas fueron bastante aburridas,



Antony Gormley. *One and Other* (2009)

12 “In a world where everyone can air their views to everyone we are faced not with mass empowerment but with an endless stream of egos levelled to banality. Far from being oppositional to spectacle, participation has now entirely merged with it”.

en general, ya que muchos de los participantes (y seguramente también Gormley) calcularon mal la escala real del pedestal, y los actores tenían dificultades para que se oyeran sus voces o se vieran sus mensajes. Esto provocó la **tendencia a presentar actuaciones espectaculares, de grandes gestos, colores estridentes** (p. 77).

Gormley transforma un lugar que conmemora los caídos héroes nacionales en un monumento a los vivos, a la gente anónima. El artista intenta crear un retrato de la sociedad y un proyecto de democratización del arte, al ceder un espacio a la gente, como si se tratara del famoso *Speaker's Corner* (Rincón del orador), una zona de *Hyde Park*, en Londres, donde se permite hablar en público y expresar opiniones de todo tipo, siempre que estas no violen la ley (y de hecho, Gormley impone justamente la misma regla: las actuaciones deben estar siempre dentro de la legalidad). En *One and Other* se presentan proyectos enormemente interesantes, algunos con inquietudes sociales o políticas como, por ejemplo, un agricultor que reivindica la importancia de su trabajo (*farming matters*). Sin embargo, también hay que resaltar una serie de puntos que no funcionan bien del proyecto. Varios autores destacan el tedio de ver las actuaciones, hasta el punto de decir que la obra funciona mejor a través de la *webcam* que en vivo. Jones (2009) la compara con programas de televisión como *Gran Hermano*, aunque visto con la perspectiva de los años, se parecería más bien al formato televisivo de los *talent shows* (concursos de talentos), como *Britain's Got Talent* que, de hecho, había comenzado ya en 2007. No puede descartarse que este tipo de programa, en el que actuaciones de todo tipo (música, danza, canto, baile, acrobacias), realizadas por artistas aficionados de todas las edades, ejerciera algún tipo de inspiración para la obra de Gormley. Las enormes dimensiones del pedestal y la distancia, dificultan la comunicación personal entre participante y espectador. **Esto lo acercaría más a una obra teatral que a una obra de arte público participativa.** El pedestal funcionaría de esta forma como un escenario, donde hay una mínima interacción (aplausos, abucheos), pero donde esta interacción no puede ser parte esencial de la obra.

### La escala humana del pedestal

A continuación, analizaremos una obra en que el deslizamiento o fusión del elemento soporte se lleva a cabo adoptando el pedestal como dispositivo para activar acciones artísticas. La obra *Kiezplatten* (2021), de Llobet & Pons, consta de cinco esculturas de acero pintado, con dimensiones varias y una altura de aproximadamente 75 cm cada una, que emulan la arquitectura del propio entorno en que se instalan. Las esculturas son reproducciones de edificios prefabricados reales ubicados en la plaza de Prerower de Berlín. Las copias a escala de estos edificios están realizadas de tal forma que permite reconocerlos a primera vista, pero también poseen un carácter que las acerca a formas abstractas de colores llamativos, creando a la vez esculturas autónomas y una conexión entre arquitectura y escultura, un diálogo. Estas esculturas no son objetos pasivos, sino que están concebidas como





Llobet & Pons. *Kiezplatten* (2021). Prerower Platz, Berlín, Alemania



pedestales o escenarios para una serie de eventos participativos y *performance* organizadas de forma conjunta con entidades del barrio, con las que estas pueden publicitarse o dar a conocer su labor a nivel local. Lobet & Pons invitan a diferentes instituciones culturales y deportivas, así como a otras organizaciones sociales, públicas y privadas, a desarrollar una serie de actuaciones sobre, ante, con, o alrededor de las esculturas. Durante cinco semanas consecutivas, de miércoles a domingo, se lleva a cabo una representación diaria en colaboración con las instituciones del distrito, y según sus propios intereses: actuaciones musicales, cursos de yoga, grupos de *parkour*, escuelas de danza, grupos de teatro, o exhibiciones acrobáticas. La imagen de los edificios en miniatura de *Kiezplatten* pretende representar formalmente el paisaje urbano del entorno, mientras que las actividades que tienen lugar sobre las esculturas pretenden reflejar la vida cultural del distrito. Cuando los visitantes se sitúan sobre las esculturas pueden transformarse en *King-Kong* y tener la ciudad a sus pies. *Kiezplatten* pretende, a través de la evocación de estas imágenes, crear un mecanismo de representación de la comunidad, basado en una imagen divertida que devuelva el sentido del humor al espacio público, de donde parece haber estado desaparecido durante los meses anteriores a la ejecución de la obra, debido a la explosión de la pandemia de COVID-19 y a los confinamientos generalizados de la población. El objetivo de *Kiezplatten* es, pues, el empoderamiento de la audiencia y la generación de un sentimiento de pertenencia al lugar entre los vecinos.

Comparándola con los pedestales de Manzoni, en *Kiezplatten* la audiencia no se enfrenta a las esculturas como obras de arte. **Su carácter artístico no es condición necesaria para poder ser usadas y disfrutadas como objetos urbanos.** La obra no pretende entonces ser significativa (solo) como escultura, sino precisamente, en su relación con la comunidad del lugar. ***Kiezplatten* incorpora múltiples usos prácticos:** como pedestal, como escenario para actuaciones de diversa naturaleza, y como objeto con el que interactuar de diferentes maneras. Es, por tanto, un ejemplo de **escultura como pedestal, o de pedestal como escultura**, e involucra a una **audiencia transeúnte**, que simplemente camina por este lugar y se siente interpelada por un objeto urbano. Evita de esta forma la exclusión de una audiencia que no tiene conocimiento de arte, y esto lo consigue gracias a su **escala humana**. Pero además, *Kiezplatten* no tiene únicamente un uso práctico posible, sino varios y de naturaleza diversa, y este aspecto promueve una interpretación abierta de la obra. La escala humana de *Kiezplatten* también favorece la **participación espontánea** de los transeúntes. Si lo comparamos con el pedestal de *Fourth Plinth*, este último resulta gigantesco, frente a la reducida altura de las esculturas que conforman *Kiezplatten*. Un pedestal de 8 metros de altura (y con una superficie en su parte superior de 1,70 × 4,50 metros), condiciona necesariamente el tipo de obras a presentar, que deben incluir formas monumentales, colores llamativos, etc. para poder atraer la atención del público. Reaccionando justamente a esta situación, *Ecce Homo* (1999), de Mark Wallinger, pone de relieve la absurdidad de este gigantismo mediante la presentación de un personaje escultórico minúsculo y vulnerable. Sin embargo,

cuando se exponen obras que buscan la participación del espectador, este gigantesco pedestal se revela como una barrera física y comunicativa. *One and Other* (2009), de Antony Gormley, es una de las únicas obras del programa *Fourth Plinth* que ha intentado fomentar la participación con el público, a través de los años, pero esta comunicación sucede solo en un sentido, revelando la enorme dificultad para la interacción en una obra situada a varios metros de altura. **La participación del público requiere, pues, unos tamaños más cercanos a la escala humana para poder ser efectiva.**

#### 2.1.4. Contra la invisibilidad del arte en el espacio público

Robert Musil afirma que no hay nada tan invisible en este mundo como un monumento (Musil, 1957, p. 61, citado en Franck, 2015, p. 183). En una posición similar se encontraría actualmente el arte público. Un gran número de esculturas instaladas en el espacio urbano pasan desapercibidas a la mayoría de los transeúntes. Bien sea por su forma, por su ubicación, por insertarse en nuestra cotidianidad, por la competencia con otros estímulos visuales, o por otras distracciones como los dispositivos móviles, no logran captar la atención como obras de arte. En su trabajo de investigación sobre arte público, realizado durante más de una década con estudiantes de Historia del Arte, Harriet F. Senie afirma que el emplazamiento puede afectar a la recepción del arte en el espacio público (*Site Matters*). Por ejemplo, si el lugar o las condiciones espaciales no son los correctos, los **vecinos pueden no percibir las obras de arte, aún siendo estas parte de su trayecto diario**. De hecho, una típica respuesta de los participantes en su investigación es que, hasta el momento de ser preguntados, nunca antes se habían fijado en la escultura en cuestión (Senie, 2003a. p. 187). La autora afirma que una escultura pública puede así llegar a representar un emblema cívico, como hemos visto en los casos de *La Grande Vitesse* (1969), de Alexander Calder o *Sin título (Chicago Picasso)* (1967), de Pablo Picasso, o incluso transformarse en un emblemático lugar de reunión. Senie pone como ejemplo de esto último *Clothespin* (1976), de Claes Oldenburg, en Filadelfia (ver página 84). O, por el contrario, simplemente, puede perderse en el “entorno urbano invisible” y **llamar la atención solamente en caso de ser retirada o trasladada** (Senie, 2002, p. 93). Esto lleva a la autora a concluir que “en la mayoría de los casos, el arte público es invisible como arte para su audiencia inmediata” (Senie, 2003a. p. 196). A continuación analizaremos una serie de estrategias artísticas que tienen como objetivo enfrentarse a esta invisibilidad generalizada y postularse como esculturas públicas significantes, por ejemplo, transformándose en objetos invisibles en el espacio público, camuflándose con el mobiliario urbano y la arquitectura, o involucrando a la comunidad.

#### La escala monumental de la escultura pública

Para Javier Maderuelo (1990), en la década de 1960 se introducen por primera vez en la escultura materiales industriales con

técnicas de construcción, lo que permite a los artistas realizar obras con escalas mayores, cada vez más parecidas a las de la arquitectura (p. 48). Esta **pretensión de recuperar el carácter monumental**, con tamaños cada vez más grandes, resulta en un nuevo marco estético en el que la escultura se mide de igual a igual con la arquitectura. Pero aparte del descubrimiento y aplicación de nuevos materiales en escultura, que hacen posible envergaduras antes inconcebibles, cabe mencionar que, desde los años 1970, **la publicidad compite con el arte** por la atención de los transeúntes en el espacio público. Esta nueva realidad monumental, generada por la publicidad, habría influido y condicionado el arte público (Maderuelo, 1994, p. 39). El autor llega a afirmar que el monumento muere a manos de la publicidad urbana, dando paso al arte público, de la misma forma que el carácter emblemático del monumento, da paso a un carácter participativo y lúdico del arte público (Maderuelo, 1990, p. 147). Por su parte, Dan Cameron (2004) afirma que la conocida Plaza de Times Square, en Nueva York, representó en algún momento la cumbre de la sobrecarga sensorial, a causa de los numerosos estímulos visuales de contenido publicitario que plagaban este espacio público. Sin embargo, en la actualidad, esta plaza representa el estándar de contaminación visual al que parece aspirar el resto de la ciudad. El arte público, en este sentido, puede tener dificultades para hacerse ver en medio de todos estos estímulos. Sin embargo, también es cierto que “el arte representa un nivel de interacción visual muy diferente al de la publicidad o las señales de tráfico” (Cameron, 2004, p. 22). Robert Venturi et al. (1978), en su ensayo *Aprendiendo de las Vegas*, relatan que el espacio urbano de esta ciudad norteamericana no viene definido por la arquitectura, sino por las vallas publicitarias y los anuncios luminosos.

Una obra probablemente influida por esta competencia con los cada vez mayores reclamos publicitarios sería *Batcolumn* (1977), de Claes Oldenburg, una escultura con forma de bate de béisbol apoyado sobre su empuñadura. Con 31 metros de altura y dos toneladas de peso, la obra se crea como encargo de la agencia estatal independiente norteamericana GSA (*General Services Administration*), y está construida en acero autooxidante pintado de color gris. Oldenburg busca un objeto que sea “una expresión de la cultura norteamericana y, más concretamente, de la ciudad de Chicago”, es decir, un símbolo que represente ese tiempo y esta sociedad en concreto. Así es como el artista escoge los objetos cotidianos como reflejo de nuestra cultura: se producen, consumen, acumulan y desechan enormes cantidades (Doñate et al., 1999, p. 4). *Batcolumn* está construida a partir de barras de metal entrecruzadas, permitiendo ver al mismo tiempo el interior y el exterior de la escultura. La inspiración para este peculiar modo de construcción proviene, según el artista, de una gran torre metálica situada en el parque de atracciones de *Coney Island*, desde la cual los visitantes saltan en paracaídas (p. 6). Esto da constancia de la envergadura de las obras que inspiran a Oldenburg para la creación de *Batcolumn*. La obra está, de esta manera, concebida y creada en relación con la arquitectura de los rascacielos de Chicago. El artista afirma que “hay que ir al lugar



Claes Oldenburg. *Batcolumn* (1977), instalada en West Madison Street número 600, en Chicago.

para absorberlo". Para Oldenburg tiene gran importancia hacer referencia a la verticalidad del paisaje urbano. Se instala delante de un edificio oficial, y su gran tamaño está destinado a aguantar la presencia de los rascacielos que tiene a su alrededor (Doñate et al., 1999, p. 4).

Sin embargo, en lugar de explorar las diferencias y similitudes que separan el arte y la arquitectura o la publicidad, la estrategia de otros artistas pasa justamente por fagocitar aquellas de la publicidad. Apropiándose de los medios visuales de los anuncios, y subvirtiéndolos para transmitir mensajes alternativos, logran la enorme visibilidad de un reclamo comercial en el espacio público, pero desde la invisibilidad como pieza de arte. La obra *Es usted feliz?* (1980), de Alfredo Jaar, consiste en una serie de intervenciones realizadas sobre soportes publicitarios. En junio de 1980, Jaar alquila tres carteleras en el espacio público de Santiago de Chile: una situada en el centro de la ciudad, otra en la carretera del aeropuerto internacional, y la última en un cruce de autopistas. A estos espacios publicitarios, Jaar les niega la sensualidad habitual de la publicidad, estampando simples letras negras sobre un fondo blanco. Jaar interpela al público solo con una simple pregunta: "¿Es usted feliz?". Como parte de la misma obra, el artista publica la misma pregunta impresa en diarios, y la coloca en espacios publicitarios menores, como papeleras, relojes públicos y otros en lugares de paso. Con esta obra, Jaar explora nuevas posibilidades de comunicación en el espacio público. Normalmente, la publicidad no hace preguntas, sino que ofrece respuestas. En cambio, la obra de Jaar no promociona ningún producto comercial, sino que intenta movernos a reflexionar sobre nuestra propia situación personal. El artista pretende provocar un diálogo entre la obra y los pensamientos más privados de los chilenos. Se trata de una pregunta simple y directa, que hay que entender en su contexto: en el clima social de dictadura militar de Augusto Pinochet, los mensajes en el espacio público tienen que adaptarse y saber sortear la intensa censura, por ejemplo, mediante consignas camufladas, escondidas, o cifradas. De esta forma, la obra de Jaar "solamente" pregunta a los transeúntes cómo les va, pero pueden intuirse las respuestas: su malestar ante la falta de libertades, las historias sobre su quehacer diario bajo un régimen totalitario. Contra la represión de la dictadura, el artista propone que surjan las preguntas, favorece que se inicie un diálogo, pretende que fluya la información. Lo interesante de la obra está en la interacción con el público, en sus respuestas a la pregunta lanzada a todos los transeúntes. **Jaar utiliza así los recursos de la sociedad de consumo para transportar una crítica al sistema político.**



Alfredo Jaar. *Es usted feliz?* (1980), Intervenciones realizadas sobre soportes publicitarios, en Santiago de Chile.

Otra artista que subvierte la publicidad de modo sistemático es Jenny Holzer, que con su serie "Truisms" (1977-79) imprime una serie de frases que formulan diversas cuestiones sociales e interpelan directamente al espectador. Holzer las pone primero en carteles, que la propia artista engacha en paredes y vallas en torno a Manhattan, y posteriormente, en todo tipo de soportes: (vasos de plástico, camisetas). El público responde a menudo tachando las líneas con las que no están de acuerdo o poniendo

énfasis en sus aforismos favoritos y escribiendo sus opiniones junto a las de Holzer. En 1982 la artista presenta sus *Truisms* en un contexto publicitario y crea así una de sus obras más conocidas. Holzer confronta al espectador con una serie de frases simples y directas, aforismos que rayan en la obviedad más provocadora, y que se proyectan en el gigantesco panel electrónico *Spectacolor*, en Times Square de Nueva York. Esta intervención es parte del proyecto “Messages to the Public”, en el que participan varios artistas, utilizando este mismo cartel publicitario para enviar mensajes no comerciales. Cada mes, un artista diferente presenta una animación de 30 segundos sobre el tablero de 6,1 x 12,2 metros, que contiene 8.000 bombillas rojas, blancas, azules y verdes. Cada anuncio se repite más de 50 veces al día durante dos semanas, enmarcado en un ciclo de 20 minutos de anuncios comerciales animados por ordenador. Cabe mencionar que, para Byung-chul Han (2016), la frase de Holzer “protégeme de aquello que quiero”, contenida en esta obra, expresaría justamente la euforia del proceso de *burnout*, o “síndrome del trabajador quemado”. La obra ejemplificaría así el cambio de paradigma hacia la autoalienación destructiva propia de las relaciones neoliberales de producción (pp. 64-65).

### Esculturas funcionales, camuflaje urbano y reflexión artística

Hemos examinado cómo una posible reacción de los artistas ante la proliferación de enormes reclamos publicitarios en el espacio público, a partir de la década de 1970, consiste en crear obras cada vez más grandes y espectaculares, o de colores más llamativos, esculturas que mediante este procedimiento se reafirman indudablemente en su estatus como arte. Otra estrategia artística consiste en subvertir los medios de la publicidad con fines alternativos. A continuación, analizaremos otra opción, consistente en explorar la invisibilidad como una estrategia para evitar, precisamente, la invisibilidad en el espacio público. Un ejemplo representativo para esta investigación es la obra escultórica de Scott Burton, que a menudo toma la forma de mesas y sillas en el espacio público. En 1979, el artista empieza a crear un tipo de obras que denomina *pragmatic sculpture* (escultura pragmática), cuya intención es **disipar las fronteras entre escultura y mobiliario urbano**. Sus esculturas consisten en formas extremadamente simples: bloques, conos y cilindros de aparente inspiración minimalista, pero incorporando un uso por parte del espectador, factor inexistente en el Minimalismo. En ese sentido, las referencias para sus esculturas podrían provenir más bien de los constructivistas rusos de principios del siglo XX, que privilegiaban la estructura, la integridad de los materiales y el potencial uso social de la obra, y que tuvo una continuidad posterior en *De Stijl* y los artistas de la *Bauhaus* (Smith, 1990).

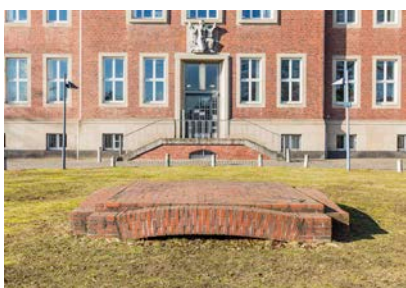
Su obra *Two-Part Chairs, Right Angle Version (a Pair)* (1987) consiste en dos sillas de granito, instaladas cada una frente a un pilar en la entrada del edificio de la Facultad de Biología de la *Western Washington University*, en Bellingham, Washington. Estos asientos públicos constan de dos partes, construidos cada una con dos losas de granito en forma de “L” de diferentes tama-



Jenny Holzer. Instalación para el proyecto “Messages to the Public” (1982), en Times Square, Nueva York, usando frases provenientes de la serie “Truisms” (1977-79)



Scott Burton. *Two-Part Chairs, Right Angle Version (a Pair)* (1987), instalada frente a la Facultad de Biología de la Western Washington University, en Bellingham, Washington



Per Kirkeby. *Backstein-Skulpturen* (1987), Münster.

ños y ensamblados entre sí. Aunque la escultura está ubicada frente a la entrada de la facultad, no distrae al espectador de la arquitectura, al contrario, podría pasar perfectamente desapercibida, debido a la paleta de colores del granito y sus materiales y forma cuasiarquitectónica.

Como nota crítica cabe mencionar que, a menudo, resulta difícil distinguir las obras de Scott Burton del trabajo que haría un arquitecto de paisaje o un diseñador de mobiliario urbano. Cuando el arte se asemeja demasiado a la arquitectura o al diseño se vuelve, por un lado, invisible como arte; pero además, corre el riesgo de caer en la irrelevancia, si su reflexión artística se hace difícilmente comprensible. Como hemos observado en algunos de los casos anteriores, la invisibilidad como objeto urbano no implica inconveniente alguno para comunicar ideas artísticas de formas diversas. En cambio, la situación resulta más problemática **cuando la obra es incapaz de transportar una reflexión artística, debido a que sus preocupaciones están relacionadas con la creación de un entorno arquitectónico, más que artístico.** Los artistas pueden apropiarse de prácticas habitualmente realizadas por arquitectos e ingenieros. Sin embargo, estos últimos estarán siempre mejor preparados para esta labor, llevando el peso de la discusión sobre sus obras lejos de consideraciones artísticas, y hacia consideraciones en torno al uso, al diseño adecuado, a la comodidad, al sentido práctico, a la economía de costes, o a la perfección en la ejecución. Para evitar estas problemáticas, la apropiación del lenguaje arquitectónico (u otras incursiones artísticas en terrenos ajenos al arte) debe ofrecer algún **aspecto que vaya más allá del simple diseño funcional del mobiliario urbano.** A continuación, observaremos una obra que, pese a ofrecer muchos puntos coincidentes con Burton, se diferencia enormemente en otros.

*Backstein-Skulpturen* (Esculturas de Ladrillo) (1987), de Per Kirkeby, consta de dos objetos que están entre la escultura y la arquitectura. Construidas de ladrillo, una tiene formato vertical y unas medidas de 492 x 206 x 206 cm, mientras que la segunda tiene un formato horizontal y mide 50 x 403 x 403 cm. Inicialmente, la obra constaba de tres objetos arquitectónicos presentados en el marco de *Skulptur Projekte Münster*, de los cuáles uno estaba expuesto en el interior del *Landesmuseum* y se retiró cuando acabó la exposición, y ahora quedan dos instalados permanentemente en el exterior del Instituto de Zoofisiología de Münster, Alemania. La obra crea un diálogo con la arquitectura colindante, por su carácter y sus formas arquitectónicas. También el material de construcción empleado hace referencia a la arquitectura local. Sin embargo, ambas estructuras se revelan como no habitables, no tienen acceso a su interior, ni función concreta. En el caso de la escultura horizontal, además, sobresalen ligeramente del suelo unas formas de arco, como si fueran fragmentos de puertas de entrada a algún sitio, pero del cual solo podemos ver la parte superior, imposibilitando el acceso. Sin embargo, debido a su escasa altura, este objeto urbano es utilizado como banco público. **La audiencia resignifica la obra, dándole un uso práctico, y convirtiéndola en mobiliario urbano.** Pero además, la obra crea un

**extrañamiento** en aquellos que se sientan aquí. Seguramente, se interrogan sobre su particular forma. Lo consideran quizás un misterioso pabellón semienterrado. Evocan posiblemente una ruina que vuelve a tener un uso improvisado.

Debido a la apropiación del lenguaje arquitectónico, podemos observar en Per Kirkeby, (igual que en Scott Burton), la **invisibilidad del objeto como obra de arte, aunque no como objeto urbano con un uso**. *Camuflaje* podría ser un término válido para denominar estas estrategias artísticas que adoptan mecanismos propios del engranaje de la ciudad. Pero además de este camuflaje, **Kirkeby incluye un carácter irónico y una absurdidad que no se encuentra en las obras de Burton**, y lo hace con el objetivo de conseguir recuperar precisamente la visibilidad como obra de arte dentro de un paisaje urbano cargado de estímulos. El camuflaje de Kirkeby se produce sin perder un ápice de eficacia en su labor comunicativa. *Backstein-Skulpturen* pasa entonces a ser más que solo una estructura arquitectónica con un uso alternativo: **nos provoca además una reflexión artística**.

### **Involucrar personalmente al espectador para evitar la invisibilidad**

En la actualidad, las calles de nuestras ciudades ya no solo están plagadas de anuncios publicitarios y reclamos visuales de todo tipo. Además de estos estímulos externos, los dispositivos móviles absorben absolutamente la concentración de sus dueños, lo que provoca un **déficit generalizado de atención en el espacio público**. Gran parte de estas personas están inmersas en procesos comunicativos que suceden en internet: conversaciones virtuales, redes sociales, videos, publicidad y otros estímulos recibidos y gestionados de forma personal e intransferible. Estos estímulos ya no provienen, por tanto, del espacio público (como en el caso de los reclamos publicitarios), sino de las pantallas de nuestros propios teléfonos móviles, de nuestros objetos cotidianos. En consecuencia, si **la invisibilidad la provocamos nosotros mismos, cabría suponer que el cambio ha de suceder en el espectador más que en el espacio público**.

La escultura de Llobet & Pons, *In another's skin* (2018), consiste en un banco público de acero inoxidable, con unas medidas de 90 x 150 x 45 cm. Esta escultura está creada expresamente, e instalada con carácter permanente en el espacio público de *Tsung-Yeh Arts and Cultural Center*, un centro cultural estatal con acceso público y gratuito, en la ciudad de Madou, Taiwán. Tras realizar un trabajo de investigación sobre diferentes aspectos del contexto, Llobet & Pons constatan que, prácticamente, no existen espacios públicos destinados a la gente en la ciudad, que no hay apenas mobiliario urbano, y que faltan lugares de reunión para los vecinos de Madou. Por esta razón, **los artistas deciden diseñar y ofrecer a la comunidad un espacio de encuentro (escultórico) en forma de un banco público** (un objeto relacional por excelencia). *In another's skin* está destinado a los vecinos y otros visitantes, puede ser utilizado por gente que simplemente se quiera sentar un rato, y favorece también el acercamiento entre extraños, que quizás solo intercambien al-

gunas palabras. Este banco público ejemplifica “cómo personas con diferentes orígenes y de diferentes generaciones pueden entenderse entre sí” (Tsai, 2019, p. 235). La obra se instala en el jardín de *Tsung-Yeh Arts and Cultural Center*, al ser este uno de los pocos espacios públicos de la ciudad que logra reunir a los vecinos y crear un cierto sentimiento de pertenencia. El jardín se llena literalmente de gente, debido, entre otras cosas, a sus amplios espacios verdes, especialmente, en los días festivos. Sin embargo, este banco no es un banco público cualquiera, ya que incluye una serie de tatuajes grabados en su superficie. Los tatuajes son cada vez más comunes entre la gente joven en Taiwán, y han adquirido un significado muy diferente al que tenía para las generaciones anteriores. Si en el pasado estaban asociados con un estilo de vida al margen de la sociedad, hoy son una manifestación cultural ampliamente aceptada. Para la realización del proyecto, Llobet & Pons trabajan estrechamente con residentes de la zona, a los que piden que compartan sus tatuajes, y que expliquen sus significados y las historias que esconden. Los artistas recogen imágenes, documentan estos relatos y, posteriormente, graban las imágenes sobre la superficie metálica de un banco público creado expresamente para el proyecto. Una característica a destacar de esta obra es que, cuando los visitantes se sienten en el banco durante un tiempo, los tatuajes grabados en el metal les quedan impresos sobre la piel durante algunos minutos. La escultura tiene, pues, una influencia física real sobre el visitante. A través de este proyecto, Llobet & Pons proponen una experiencia colectiva que afecta directamente a los participantes, dejando un rastro temporal en su piel, con la esperanza de que esto también lleve a una reflexión sobre aspectos que afectan a la comunidad como, por ejemplo, la importancia de ponerse *In Another's Skin* (en la piel del otro), como sugiere el título de la obra.

Si comparamos la obra de Llobet & Pons con la de Scott Burton vemos que les une el objetivo de crear un arte público accesible, que rompa las fronteras entre escultura y mobiliario urbano. Estas esculturas incorporan un uso práctico por parte del espectador, transformándose en asientos públicos, y no tienen la intención de ser reconocidas como arte <sup>13</sup>, sino de ser utilizadas. Tanto Scott Burton como otros artistas de su generación invocan un tipo de arte en el espacio público que necesita ser útil a la sociedad. Puentes peatonales, plazas, lugares de encuentro, jardines de lectura, salas de lectura y espera, son algunos de los espacios de reunión que realizan estos artistas. Las obras pueden ser utilizadas y fomentan la sociabilidad. Son objetos urbanos destinados en gran medida a ser anónimos, parte de la cotidianidad del lugar. Sin embargo, podría criticarse a estas obras de la década de 1980, que su objetivo último pierde de vista el factor artístico, convirtiéndose en inexistentes como arte. En cambio, Per Kirkeby nos propone una obra que puede ser utilizada con una función alternativa a la que parecería tener. También pasa desapercibi-

---

13 En el caso de Llobet & Pons es esencial que se trata de una obra de arte, aunque no es un hecho que el espectador deba saber necesariamente, mientras que Scott Burton y otros artistas de su generación no daban importancia a este aspecto.







Llobet & Pons. *in another's skin* (2018). Tsung-Yeh Arts and Cultural Center. Tainan, Taiwan

da (como arte) a la mayoría de los transeúntes y, sin embargo, a través de la absurdidad y la ironía, consigue vehicular ideas artísticas. En la actualidad, no solo las vallas publicitarias y otros estímulos visuales compiten en el espacio público. También las aplicaciones y la publicidad de los dispositivos móviles pugnan por nuestra atención, incluso mientras caminamos o nos sentamos en una plaza. Se hace, pues, necesario que las obras de arte público se adapten al déficit de atención que en la actualidad provocan los dispositivos móviles, y que definen y dominan el espacio público. Llobet & Pons muestran que una **posible estrategia consiste en la creación de esculturas que incorporan un significado personal para la audiencia**. Como ocurre en gran parte de las obras que hemos analizado anteriormente, *In Another's Skin* lleva a cabo un ejercicio de camuflaje urbano y juega a ser invisible como obra de arte, pero a la vez está inevitablemente atravesada por las vivencias y participación de la comunidad, evitando así caer en la irrelevancia. Involucrando al espectador-participante de forma personal, Llobet & Pons se aseguran de crear un **vínculo personal e irreplicable con la escultura**.

### **2.1.5. La permanencia cuestionada. Esculturas públicas efímeras y su influencia sobre el contexto**

A continuación analizaremos otra de las características esenciales de la escultura pública (y del monumento): la permanencia. Estos objetos urbanos se instalan, generalmente, con la finalidad de asentar el símbolo representado con un carácter duradero: están creados para la eternidad. Sin embargo, Javier Maderuelo atisba una tendencia de la escultura pública a permanecer instalada solo de forma temporal, factor que, por otro lado, la protegería del desgaste diario que sufren las obras permanentes. La “obsolescencia planificada” del *pop art* se aplicaría así al arte público, y estas esculturas perdurarían entonces únicamente en nuestra memoria, o bien en catálogos de arte (Maderuelo, 1990, p. 154). En la actualidad, la perdurabilidad de las esculturas en el espacio público ha cambiado enormemente, y las cuestiones que durante mucho tiempo han monopolizado las discusiones sobre esta disciplina han sido reemplazadas por nuevos enfoques basados, por ejemplo, en el potencial intervencionista de las obras de arte público (Cohn, 2008, 190), o en el papel que juega la memoria en el significado a largo plazo de las obras (Cohn, 2008, 187). A continuación, analizaremos una serie de esculturas en que la propia naturaleza material de la escultura (o de la intervención), la convierte en necesariamente efímera, y veremos ejemplos de temporalidad entendida como una estrategia creativa. También observaremos que actualmente la escultura pública se expone cada vez más en el marco de bienales, festivales o incluso ferias de arte. De esta forma, se ha reducido enormemente el marco temporal de actuación de las esculturas públicas a tan solo unos pocos días, un factor que en ocasiones puede dificultar la introducción de cambios duraderos en el contexto urbano.

#### **Esculturas de naturaleza efímera**

Ólafur Elíasson. *Ice Watch* (2014)

*Ice Watch* (2014), de Ólafur Elíasson, es una intervención realizada en colaboración con el geólogo Minik Thorleif Rosing, consistente en exponer en el espacio público una serie de bloques de hielo que se han desprendido de un glaciar de Groenlandia. El artista avista desde un pequeño bote estos fragmentos, los recoge de manera responsable con el medio ambiente, y los transporta hasta Europa, donde se conservan en camiones nevera hasta el momento de su exposición. Con ayuda de una grúa, el artista dispone en círculo un total de 12 bloques de hielo, como si fueran las horas del reloj. La obra pretende así crear una experiencia real y tangible del deshielo, y visualizar cómo el tiempo se nos escapa para actuar contra el cambio climático. *Ice Watch* es patrocinada por *Bloomberg Philanthropies*, y se instala primero en Copenhague, en la Plaza del Ayuntamiento, entre el 26 y el 29 de octubre de 2014, con motivo de la publicación del *Quinto Informe de Evaluación* del IPCC (Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático de la ONU). Se emplazan entonces un total de 100 toneladas de bloques de hielo, equivalente a la cantidad que se deshiela cada 1/100 segundos. Posteriormente, se instala una nueva versión de la obra en París, en la *Place du Panthéon*, del 3 al 13 de diciembre de 2015, coincidiendo con la realización de la *COP21* (la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático de 2015). En conferencias como *COP21* se reúnen los presidentes de todos los países para discutir y analizar datos sobre el cambio climático. Sin embargo, los responsables políticos, aún teniendo sobre la mesa informes demoledores y datos rotundos que avalan la gravedad del deshielo, rara vez toman medidas drásticas, ya que estas podrían ser impopulares y restarles votos, con lo que se ha creado una situación de bloqueo. *Ice Watch* pretende transmitir la misma sensación que producen estos datos científicos a través de una experiencia física real, que empuje a los responsables políticos y al público en general a entender la situación de forma menos abstracta. Aunque hemos escuchado en numerosas ocasiones que la capa de hielo de Groenlandia se está derritiendo, esta afirmación nos puede resultar un hecho abstracto y lejano que apenas nos afecta en nuestra cotidianidad. ***Ice Watch* convierte la idea abstracta del deshielo en una experiencia tangible.** Al ponernos como transeúntes frente a este hielo milenario, la obra nos confronta a la realidad del cambio climático, permite poner nuestra mano sobre el hielo, escucharlo, olerlo, mirarlo. Ya no se trata de un hecho lejano, sino que es muy real. Podemos ver y oír cómo los bloques se deshuelan, despertando en nosotros un sentimiento de proximidad y, en el mejor de los casos, un deseo de participación que va más allá de la pieza en sí, y que puede llevarnos, idealmente, a una implicación personal. Un aspecto interesante de *Ice Watch* es que estos bloques contienen burbujas de aire atrapadas en el hielo antiguo. Este aire, con milenios de antigüedad, se libera ahora en la atmósfera de París, según se va derritiendo el hielo. Estas moléculas de oxígeno han servido, por ejemplo, a los científicos para medir los niveles de ozono presentes en la atmósfera antes de la revolución industrial, y poder predecir cómo cambiarán los niveles de ozono troposférico en el futuro. En esta obra el aire no sirve como evidencia científica, sino como un símbolo, con el objetivo de concienciar sobre el cambio climático. *Ice Watch* explora nuevas

formas de dar a entender y desbloquear un problema de carácter político, bajo la premisa de que quizás el arte pueda forzar a un cambio de actitud de forma más eficaz que los métodos empleados hasta el momento. La obra representaría, de esta forma, un ejemplo en el que la propia naturaleza material que conforma la escultura la convierte en necesariamente efímera, y en el que **la experiencia vivencial de la obra es tan o más importante que el propio objeto escultórico**. Eliasson adapta el concepto de la obra a su materialidad, y la materialidad al concepto, de forma que ambos se necesitan y están íntimamente relacionados. **La naturaleza efímera de *Ice Watch* es así un factor ineludible para transmitir el significado de la obra de forma correcta.**

### La escultura impermanente

Sin embargo, en ocasiones la condición temporal de las esculturas públicas no proviene de la naturaleza de los materiales empleados ni de la voluntad de los artistas, sino de factores externos que, en ocasiones, nada tienen que ver con lo artístico. Por ejemplo, en *El Sombrero* (2007), de Llobet & Pons, las dinámicas urbanísticas juegan un papel destacado en su carácter efímero. La obra consiste en una escultura arquitectónica instalada en un descampado del barrio de Legazpi/Arganzuela de Madrid, con un tamaño de 250 × 500 × 700 cm, y con forma de sombrero de “cowboy”. El material de construcción es el típico ladrillo rojo que puede observarse en la arquitectura de la periferia de Madrid, y está presente en casi todos los edificios del terreno en que se instala. La sorprendente similitud de color entre los materiales de construcción de obra y entorno tiene el objetivo de producir un extrañamiento en la experiencia cotidiana del espectador. *El Sombrero* toma prestada la apariencia de los edificios circundantes para establecer un diálogo visual con el barrio. Llobet & Pons pretenden de esta forma crear una obra en concordancia con el contexto local, proponiendo un juego de similitudes y lenguajes urbanos. Fernández Pons y Llobet Sarria (2010) analizan el contexto urbanístico en el que se desarrolla su obra. En primer lugar, este descampado se sitúa en Legazpi/Arganzuela, una zona antiguamente industrial que sufre un desorbitado desarrollo urbano durante la década de 2000. Madrid se expande en todas direcciones y, puesto que este barrio está densamente edificado, escasean los espacios libres para construir, y estos están sujetos a procesos de especulación enormemente dinámicos. Los autores afirman que la gran mayoría de los antiguos edificios industriales del barrio han sido demolidos y reemplazados por grandes bloques residenciales con áreas privadas en el centro, piscina, cancha de tenis, etc. De esta forma, una nueva comunidad de pequeñas familias acomodadas se traslada durante estos años a Arganzuela, conviviendo con la gran comunidad ecuatoriana que ya residía en esta zona. El antiguo carácter industrial de esta área ha dado así paso a un barrio residencial relativamente cercano al centro de la ciudad, y los precios de las propiedades en la zona han aumentado considerablemente (Fernández Pons y Llobet Sarria, 2010, p. 10). Tanto los materiales, como el emplazamiento de *El Sombrero* son propios de una construcción arquitectónica. Sin embargo, el hecho de carecer de un acceso a su interior lo revela

como un espacio no-habitable, infranqueable, convirtiendo así la obra en una crítica a estos precios desorbitados de los pisos en esta zona de Madrid y, en general, a los procesos de gentrificación urbana. La obra plantea así la pregunta sobre la propiedad del espacio público, y sobre quién tiene derecho a decidir sobre su función (Kulazińska, 2013, p. 6). Volvamos a la condición temporal del proyecto. *El Sombrero* está creado en el marco de una exposición en Intermediæ, un centro de arte municipal ubicado en Matadero Madrid. Pero el carácter efímero de esta obra no está fijado por la organización del centro, sino por la propiedad del descampado en que se instala, ya que, en tan solo dos meses, planea edificar en este terreno. La obra debe desmantelarse antes de esta fecha: no es entonces efímera, sino *impermanente*. Y, de hecho, los materiales que emplea la obra tienen un carácter que podría perdurar en el tiempo, pero tras la exposición los ladrillos se reciclan, para utilizarse en nuevos proyectos de construcción. *El Sombrero* crea un diálogo con los vecinos del barrio, que se detienen, curiosos, ante el descampado, a observar y preguntar de qué trata la intervención. La escultura desencadena así una serie de reacciones en el vecindario, y activa la conciencia de los usuarios de este descampado como potencial zona verde y de ocio para el barrio. La obra consigue interpelar a la comunidad a posicionarse, y crear lazos emocionales que perduran en su memoria, **convirtiéndose en un símbolo a largo plazo contra las dinámicas urbanísticas sin control**. *El Sombrero* es así víctima de la gentrificación, pero aprovecha su carácter temporal para posicionarse como un símbolo, precisamente contra estos movimientos especulativos.

### **El carácter temporal de la escultura como estrategia creativa**

Hemos analizado una serie de esculturas, definidas por una dimensión temporal acotada, que pese a su reducida duración, logran erigirse en obras enormemente significativas. La intervención de Eliasson tiene el carácter de una acción reivindicativa de carácter político y se autodestruye a las pocas horas, debido a la propia naturaleza del material empleado. Su obra tiene, además, una forma directa de involucrar a la audiencia, ya no a través de su presencia durante un periodo largo de tiempo, sino implicando al espectador en una experiencia vivencial única, tan importante o más que el propio objeto escultórico. Llobet & Pons contruyen un sombrero de ladrillo que, sin embargo, debe desmantelarse antes de dos meses debido a que, en este solar, va a edificarse. Constituye así un ejemplo de escultura *impermanente*, que ve reducida su existencia en el espacio público a tan solo algunas semanas, aspecto que podría trastocar un incipiente diálogo con el contexto. Sin embargo, los artistas revierten esta situación mediante la creación de un símbolo de resistencia a las dinámicas de la gentrificación.

A continuación analizaremos una obra que no es efímera por la naturaleza de su material, ni por factores ajenos al artista, sino que su condición temporal responde exclusivamente a una decisión deliberada del artista. *The London Mastaba* (2016-2018), de Christo & Jeanne-Claude, es una escultura flotante de forma





Llobet & Pons, *El sombrero* (2007). Instalada temporalmente en un descampado del barrio de Legazpi/Arganzuela, en Madrid



trapezoidal, de 600 toneladas de peso, que fue instalada entre el 18 de junio y el 23 de septiembre de 2018 en el Lago Serpentine de *Hyde Park*, en Londres. La obra está compuesta por un andamio flotante, sobre el que se posicionan 7.506 barriles de petróleo pintados de colores rojo azul y rosa. Estos objetos se apilan horizontalmente hasta crear una forma de mastaba de 20 metros de altura, con una base de 30 × 40 metros. La forma de colocar los barriles, en sentido horizontal, no es casual ni caprichosa, sino que responde a la manera en que este producto se almacena normalmente en el mercado, ya que en vertical puede caerse. La escultura puede visitarse de manera gratuita en el parque, pero no es accesible, sino que se presenta como una estructura flotante sobre la superficie del agua, asegurada con anclajes al fondo del lago (32 bloques de cemento de 6 toneladas cada uno). *The London Mastaba* se crea en el marco de una retrospectiva de la obra de Christo & Jeanne-Claude que tiene lugar, simultáneamente, en la Serpentine Gallery. El coste del proyecto asciende a un total de dos millones de libras esterlinas, que son financiados exclusivamente por los artistas, mediante la venta de dibujos y otros materiales relacionados, previamente a la instalación. Cabe mencionar que, tras desmontarse la obra, Christo & Jeanne-Claude revenden el material utilizado a empresas, confiriéndole así a los barriles un nuevo uso práctico en el sector industrial.

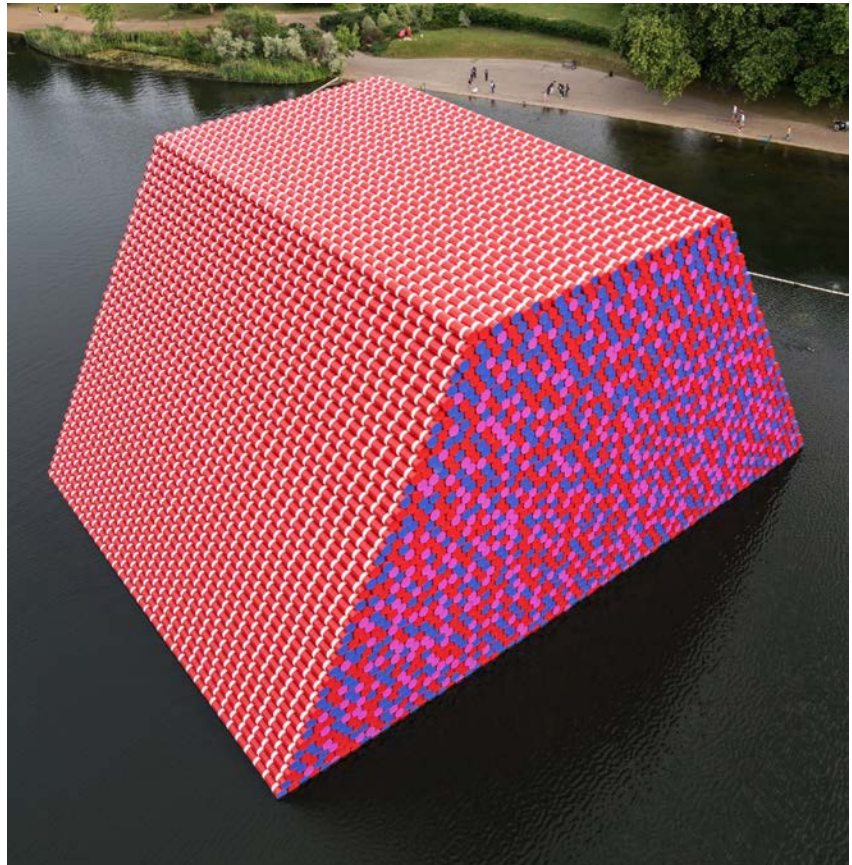
También cabe destacar la dimensión política del empleo de barriles de petróleo en la escultura. Si bien los artistas no pretenden iniciar una discusión política ni enviar un mensaje cerrado en su obra, sí que escogen un objeto políticamente connotado. La presentación de un barril de petróleo en el contexto arte incluye, necesariamente, reflexiones sobre poder, capitalismo, o dinero. Y, de hecho, una versión todavía mayor de *The London Mastaba* está en la fase de planificación para Emiratos árabes Unidos, uno de los grandes productores mundiales de petróleo, y uno de los que más se ha enriquecido exclusivamente con este negocio <sup>14</sup>.

Volviendo a *The London Mastaba*, se hace evidente que Christo & Jeanne-Claude juegan con la noción de espectáculo en su obra. La escultura tiene una escala gigantesca y un carácter visualmente disruptivo. Se trata de un proyecto que altera la percepción del paisaje de la ciudad, incluso podría afirmarse que de una forma intrusiva. Su tamaño monumental y su aspecto colorido hacen que la escultura destaque profundamente sobre el fondo verde de los árboles y sobre la naturaleza circundante, confiriéndole una presencia irreal y poco acorde con el paisaje. La temporalidad de *The London Mastaba* se adapta a las exigencias de un creciente dinamismo en el espacio urbano, que podemos observar en la evolución de sectores diversos como la publicidad, los eventos comerciales e incluso las exposiciones de arte, acontecimientos culturales que se despliegan cada vez

---

14 *The Mastaba of Abu Dhabi* está proyectado para instalarse de forma permanente en la ciudad de Abu Dabi, capital de Emiratos Árabes Unidos. Ya en febrero de 1979, Christo & Jeanne-Claude visitaron la ciudad por primera vez con esta obra en mente. Si se realiza, será la escultura más grande jamás construida.

más con un carácter acotado en el tiempo, y sujetos a dinámicas efímeras y cambiantes. Christo & Jeanne-Claude proponen un extrañamiento en la percepción del espectador, rompen con la armonía del paisaje urbano. Sin embargo, aplican deliberadamente este elemento perturbador, conscientes de que, **al tratarse de una escultura efímera, se permiten estos excesos**. En cambio, en el caso de una escultura permanente, entrarían en juego una serie de condicionantes que harían muy difícil la realización de una escultura de estas características a largo plazo, ya que serían desestimados por su carácter visualmente incoherente con el emplazamiento, por su tamaño monstruoso, o por su carácter político.



Christo & Jeanne-Claude. *The London Mastaba* (2016-2018), instalada en el Lago Serpentine de *Hyde Park*, en Londres

## 2.2. Sistemas de creación y plataformas de difusión de arte público

A continuación, exploraremos el funcionamiento de diferentes programas internacionales que tienen como objetivo la producción de esculturas en el espacio público, y que han evolucionado enormemente desde finales de los años 1960. Basándonos en el análisis de algunos aspectos fundamentales que definen estos modelos, extraeremos algunas ideas clave que podrían contribuir a mejorar y a modernizar los procesos. A nivel internacional, el carácter de los sistemas de creación es enormemente variado: en algunos lugares el estado se hace cargo de organizar sistemas de producción de esculturas públicas mediante fondos gubernamentales. En otras ocasiones, son los ayuntamientos los encargados de llevar a cabo este tipo proyectos, o dependen en mayor o menor medida de la iniciativa privada. Abordaremos cómo se han creado y se crean estas esculturas, pero también cómo se dan a conocer al público, por ejemplo, a través de bienales o festivales, hasta llegar a las redes sociales como nuevo marco de difusión de las obras. Más que desarrollar una lista exhaustiva de sistemas de creación y canales de exhibición de la escultura en el espacio público, proporcionaremos algunos de los ejemplos más representativos y extendidos a nivel internacional, y los contrastaremos con casos provenientes de la propia experiencia en la práctica artística, como miembro del colectivo artístico Llobet & Pons. Consideramos que esta combinación de investigación teórica y práctica artística puede aportar una visión de conjunto que permite entender mejor la realidad actual de la producción y difusión de la escultura pública, desde la perspectiva del arte. En primer lugar, analizaremos los programas *Percent for Art*, un modelo de creación de esculturas públicas que ha evolucionado considerablemente, predominando en la actualidad un enfoque *site-specific* que toma en consideración el contexto y la comunidad del lugar.

### 2.2.1. Los programas *Percent for Art* en los Estados Unidos

El término *Percent for Art* se refiere a programas de arte público estipulados por ley, en los que un porcentaje de alrededor de un 1% de los costes de construcción de edificios públicos sirven para la creación de obras de arte. Las cifras exactas y los detalles específicos de cada programa difieren sustancialmente, dependiendo de la ciudad, región o estado que redacta la ley, y se aplican, generalmente, tanto a construcciones nuevas como a renovaciones de las mismas. Estos sistemas empiezan a implementarse, ya en la década de 1930, y de forma casi simultánea, en diferentes lugares del mundo como, por ejemplo, en Estados Unidos, Alemania o la Unión Soviética, con objetivos a menudo propagandísticos o, prácticamente, como proyectos de ayuda social. Nos centraremos específicamente en el análisis de

estos programas en Estados Unidos, al constituir un paradigma que ha marcado, en gran medida, la pauta de esta disciplina a nivel internacional. En su estudio "State Percent for Art Programs" (2018), la *National Association of State Arts Agencies* muestra que más de la mitad de los estados norteamericanos mantienen en la actualidad programas *Percent for Art*. Por otra parte, tanto en el caso de Estados Unidos como en el de Alemania (que examinaremos posteriormente) hemos priorizado una visión de conjunto de estos programas a nivel nacional, descartando centrarnos en las distintas normativas regionales, o en las problemáticas existentes a nivel local. Las regiones, los ayuntamientos, y sus respectivas oficinas del distrito tienen un papel esencial en el sistema de creación de esculturas en el espacio público, como responsables institucionales del espacio urbano y de lo que sucede en él, pero su estudio excedería ampliamente el marco de la presente investigación.

### Historia de los programas *Percent for Art* en Estados Unidos

La historia de los programas *Percent for Art* en Estados Unidos empieza durante el *New Deal* de Franklin Roosevelt. **En 1934, Edward Bright Bruce** pone en marcha la *Treasury Department's Section of Painting and Sculpture*, popularmente conocida como *The Section* (La Sección), que implementa un programa gubernamental destinado a proporcionar trabajo a los artistas estadounidenses. Bruce sugiere entonces que se destine un **1% del importe de la construcción de edificios federales a decoración artística** (Knight, 2008, p. 6). La función principal de este programa es seleccionar, generalmente a través de concursos anónimos, **obras de arte para decorar edificios públicos, generalmente en forma de murales** (Raynor, 1997). Según Marlene Park y Gerald Markowitz (1992, p. 136), el objetivo de La Sección es crear un arte contemporáneo norteamericano, ni académico ni vanguardista, pero basado en la experiencia y accesible al público general (Knight, 2008, p. 5). John Wetenhall (1993) precisa que había casos que se decidían por concurso, pero otros se adjudican de forma directa, y que este programa se diferencia de otros del *New Deal* en que no se trata de estrategias de ayuda social (p. 4). Durante los *Felices Años 1920*, ya había sido habitual contratar la creación de obras de arte para edificios federales, pero en la década de 1930, durante los años de *La Gran Depresión*, este proceso se sistematiza y racionaliza. Para asegurarse de que las obras conectan con la comunidad, se introducen ciertas estipulaciones en el concurso, que en la práctica resultan en el predominio de un estilo realista, y en temas reconocibles y locales (Wetenhall, 1993, p. 5). Cabe mencionar que el sistema aplicado en los años 1930 es opcional, **no tiene carácter obligatorio para la administración** (Finkelppearl, 2000, p. 20). Wetenhall (1993) también explica que **La Sección se disuelve en 1943, con la muerte de su impulsor Edward Bruce**. Esto trae consigo la suspensión de algunas políticas enormemente democratizadoras de este programa. Por ejemplo, **hasta finales de los años 1960 no se vuelven a implantar comisiones externas de expertos** para decidir qué obras se realizan en los edificios públicos. Sin embargo, pese a la disolución de La Sección el concep-

to general del *Percent for Art* perdura durante todos estos años, aunque el número de obras creadas en la postguerra es bastante reducido (p. 5).

**En 1959, el Ayuntamiento de Filadelfia aprueba la primera ley municipal de *Percent for Art***, denominada “Aesthetic Ornamentation of City Structures”, en la que se estipula que un importe del 1% de construcciones públicas se destinará a la creación de obras de arte (Finkelpearl, 2000, p. 20). Esta primera ley permite, según Wetenhall (1993), una **interpretación amplia de las disciplinas aceptadas como arte**. Aparte de escultura y murales, incluye ciementos, paredes texturizadas, mosaicos, columnas de azulejos, pavimentos estampados, enrejados y otros tipos de ornamentación. Uno de los impulsores de la ley, Michael von Moschzisker, como presidente de la *Redevelopment Authority* (Administración para la Reurbanización) busca acentuar el carácter distintivo del centro de Filadelfia con la instauración de este programa, más que deberse a un interés especial por los artistas o por instaurar una subvención para el arte moderno (p. 5). La ordenanza desemboca, en la práctica, en una variedad de esculturas en lugares públicos, muchas de ellas figurativas, algunas abstractas. La mayoría son pequeñas obras de artistas locales que difícilmente podrían haber ejercido influencia a nivel nacional. **El programa beneficiaba de esta forma principalmente a la comunidad local** (Wetenhall, 1993, p. 6). Claire Wickersham (1993) afirma que, en la primera ordenanza municipal de *Percent for Art* de Filadelfia, **no había articulación de los objetivos**, ni estaba claro cómo debían perseguirse estos. Los proyectos artísticos requerían además la aprobación final de la Comisión de Arte. El carácter de esta ley resultó en la selección reiterada de un grupo reducido de artistas, que realizaba gran número de las propuestas. Con el tiempo, otras ciudades también establecen programas *Percent for Art*, y **la disciplina evoluciona, reflejando un enfoque más sofisticado y democrático** en la gestión, y mostrando que el arte público es el resultado de un diálogo entre el artista, el arquitecto, el cliente y la audiencia (Wickersham, 1993, p. 9).

Encontramos así ejemplos posteriores de gran calidad en la ciudad de Filadelfia, como *Clothespin* (1976) de Claes Oldenburg, que nos dan una idea del tipo de esculturas que pueden crearse mediante el sistema *Percent for Art*. La escultura, de acero corten, tiene unas medidas de 14 x 3,73 x 1,37 metros, y juega un papel fundamental en la vida de la ciudad, habiéndose transformado en un centro de encuentro para los residentes locales.

Tras Filadelfia, introducen leyes *Percent for Art* los ayuntamientos de Baltimore en 1964, San Francisco en 1967, y posteriormente otras ciudades. En 1967 también los primeros estados adoptan estos programas, comenzando por Hawái y, posteriormente, Washington en 1974, a los que se les unen muchos otros a finales de los años 1970 y durante los 1980. Sin embargo, en la ciudad de Nueva York no se aprueba una ley de *Percent for Art* hasta 1982, un año después de instalarse *Tilted Arc* (1981-89) de Richard Serra (ver página 43). Esto significa que el “revival” (resurgimiento) del arte público a finales de los años 1960 “pareció, por un momento, pasar por alto a Nueva York” (Senie, 2002, p. 74).



Claes Oldenburg. *Clothespin* (1976).

En 1963, la **General Services Administration (GSA)**, una agencia gubernamental independiente, **instaura el programa *Art in Architecture (A-i-A)***, encargado de supervisar la creación de obras de arte para los nuevos edificios públicos en todo el país. *A-i-A* especifica que se utilice un 0,5% del importe de construcción de los nuevos edificios federales (posteriormente, se incluyeron también reparaciones y alteraciones de estas construcciones) para adquirir obras de arte contemporáneo de artistas norteamericanos (Knight, 2008, p. 7). John Wetenhall (1993) matiza que las nuevas políticas de la GSA, instauradas en 1963, son, en esencia, continuistas con sus políticas anteriores. Aunque se aumentan los importes destinados al efecto y se blindan ante recortes presupuestarios, otros aspectos no se alteran. Por ejemplo, los arquitectos siguen teniendo prioridad para sugerir el tipo de obras que debe acompañar a los edificios, proporcionando una lista de artistas, que la GSA pasaría a la Comisión de Bellas Artes para una selección no vinculante. Este proceso de selección, según Wetenhall muy poco riguroso, favorece la creación de un tipo de escultura académica (Paul Jennewein, Joseph Kiselewski, and Marshall Fredericks), y moderna (Robert Motherwell, Dimitri Hadzi, and Herbert Ferber) (p. 6).

En 1966, se suspende el programa *A-i-A*, ya que se destapan casos en los que se habían inflado los costes de construcción, así como por una polémica en torno a la creación de una obra de Robert Motherwell. En 1972, se vuelve a instaurar, bajo el gobierno de Richard Nixon (Knight, 2008, p. 7). En 1973, la GSA realiza su primer encargo monumental de estilo moderno para el programa: La escultura *Flamingo* (1974), de Alexander Calder, instalada en el *Centro Federal* de Chicago. La GSA restablece además las políticas de *Percent for Art* que, según Wetenhall (1993), habían caído en el descrédito durante los años anteriores. **Se crea un nuevo procedimiento de selección de artistas:** los arquitectos del proyecto recomendarían la ubicación y las características de la obra para el diseño de su edificio y, posteriormente, una comisión de la *NEA*<sup>15</sup>, que incluye también al arquitecto, preseleccionaría una lista de artistas, de entre la cual la GSA haría la selección final, a través de una comisión que debía incluir a funcionarios y arquitectos de la GSA, pero que, básicamente, confía esta tarea a expertos independientes (Wetenhall, 1993, p. 6). Tom Finkelpearl (2000), explica que, en los años 1960 y 1970, de la misma forma que se culpaba a los arquitectos de la destrucción de la ciudad, se desarrollaron unas expectativas poco realistas del artista como salvador. Existía la esperanza de que el arte público pudiera revivir una antigua idea de la ciudad, obedeciendo a una nostalgia por lo premoderno, más que una idea vinculada a lo postmoderno (p. 20-21). Miwon Kwon (2002a) relata que el fenómeno de proliferación del arte público se había extendido ampliamente por los Estados Unidos, **a finales de la década de 1970**, con una **omnipresencia de esculturas públicas monumentales de estilo abstracto en ciudades de todo el país**. Sin



Alexander Calder. *Flamingo* (1974)

15 *National Endowment for the Arts (NEA)* es una agencia gubernamental independiente encargada de financiar proyectos artísticos

embargo, ya a partir de mediados de los años 1970, se empiezan a oír críticas a este modelo de arte público. El estilo predominante de **la abstracción modernista seguía siendo indescifrable para el público general**. La aparente indiferencia de la obra de arte hacia las condiciones particulares del lugar y/o de su audiencia se encuentra con la misma indiferencia, o incluso hostilidad, de la audiencia hacia las obras. Este estado de opinión degenera en lo que se ha venido a llamar *Plop art*. Una de las soluciones es la adopción de **estrategias *site-specific* para la creación de arte público** (Kwon, 2002a, p. 64-65).

Kwon (2002a) resalta la incongruencia de que, desde mediados de los años 1960, se dan prácticas *site-specific* en el arte contemporáneo. Sin embargo, y pese a la existencia de numerosos programas de *Percent for Art*, así como la creación de agencias independiente de promoción del arte público, como *Art-in-Architecture* de la GSA en 1963, o *Art-in-Public-Places* de la *National Endowment for the Arts (NEA)* en 1967, **hasta 1974 no se incluyen las prácticas *site-specific* en las convocatorias de arte público** de estas organizaciones, en concreto de la *NEA* (aunque no aplica procedimientos *Percent for Art*, sino que selecciona y financia obras para el espacio público, a partir de propuestas presentadas a concurso por los propios artistas). Esta incongruencia provoca que existan diferencias sustanciales en la historia y las implicaciones del término *site-specific* (Kwon, 2002a, p. 57).

#### **La necesaria adaptación de los programas *Percent for Art* para ofrecer procedimientos cada vez más democráticos**

En 1981, se suspende la actividad de la GSA, tras el revuelo creado por *Tilted Arc* (1981-1989) de Richard Serra (ver página 43), hasta que el nuevo director Gerald P. Carman, designado por el presidente del Gobierno, Ronald Reagan, considera oportuno volver a poner en marcha la agencia, al cabo de algunos meses (Glueck, 1982). La enorme escultura, en forma de pared ligeramente inclinada, bloquea deliberadamente el paso y la vista de *Federal Plaza* en Nueva York, suponiendo una serie de molestias a las personas que trabajan en este lugar. A iniciativa de grupos afectados por *Tilted Arc*, la polémica acaba en un pleito que se alarga durante años y, finalmente, el juez dicta que la obra debe retirarse del espacio público. Cabe recordar que *Tilted Arc* es una obra financiada por la GSA (aunque no como parte de un programa *Percent for Art*, ya que hasta 1982 no se instaura la primera ley de estas características en Nueva York) y que Serra es escogido por un jurado de la *NEA* siendo, a su vez, aprobado el diseño final de la obra por un jurado de la GSA. Cabe también recordar que las bases de la GSA para la creación de arte público, en ese momento, estipulan que las obras debían ser parte integral del diseño arquitectónico total y mejorar el entorno del edificio para los ocupantes y el público en general. Esto pone de relieve la incongruencia en el proceso de selección de la obra, en la que seguramente **pesa más la reputación internacional que tenía Serra, en ese momento, que los criterios establecidos para la creación de arte público** (Kwon, 2002a, p. 71). De esta forma, los procedimientos para la selección y creación de arte público de agencias como la GSA y la *NEA* pueden calificarse, en

este momento, de excluyentes y hasta de elitistas, según algunos críticos (p. 80). Finkelpearl (2000) explica que, a raíz del *fiasco* de *Tilted Arc* y, durante la década de 1980, las distintas administraciones a lo largo de Estados Unidos se esfuerzan en revisar los procedimientos de los concursos de *Percent for Art*, en un intento de evitar futuros casos similares. Se reelaboran las bases de los concursos, con el objetivo de que la audiencia sea incluida en las obras. Los criterios de la GSA se vuelven, por una parte, más sensible a la comunidad, incorporando jurados más “diversos” y, por otra parte, más burocráticos, imponiendo un sistema “objetivo” de puntuación para evaluar las obras (p. 65).

En 1983, la *NEA* estipula formalmente la inclusión de la comunidad en las bases de los concursos para la creación de arte público. Este es, seguramente, un factor clave para la selección, en 1986, de la obra *South Bronx Bronzes* (1991), de John Ahearn (ver página 46), ya a través del recientemente creado programa de *Percent for Art* del Ayuntamiento de Nueva York. La obra, que como hemos visto anteriormente, consiste en tres esculturas que representan a personas reales del barrio, y que son conocidos del artista. A través del uso del pedestal como elemento de homenaje, Ahearn realiza un monumento a estas personas corrientes del barrio, a las que nunca se dedican monumentos. En sintonía con la revisión generalizada de los procedimientos de los concursos de *Percent for Art* a nivel nacional, también para escoger *South Bronx Bronzes*, el *New York City Department of Cultural Affairs* había puesto en marcha un proceso de selección que incluía un jurado diverso. Esta comisión ya no estaba formada exclusivamente por profesionales del arte, sino también por representantes sociales, políticos locales y entidades pertenecientes a la comunidad. Entre ellos había un representante del Departamento de Policía, un comisario del Museo de Arte del Bronx y un artista. Sin embargo, pese a que este proceso de selección incluía mejoras respecto a proyectos anteriores, no funcionó como se esperaba. La polémica surgió debido a que no se tuvieron suficientemente en cuenta las advertencias de los profesionales de fuera del contexto arte, involucrados en el proceso de selección. Arthur Symes, *assistant commissioner* en el *DGS* (el Departamento de Servicios Generales del Ayuntamiento de Nueva York) había advertido de que la escultura podría ser rechazada por la comunidad, pero sus avisos no fueron tomados en serio, quedando en entredicho la igualdad de todos los miembros pertenecientes a este jurado. El caso de *South Bronx Bronzes* sirve entonces como ejemplo del largo camino que tienen por recorrer los programas *Percent for Art*, y en general la escultura pública, para **entender su función y sus posibilidades en el espacio urbano**, y para implementar de forma efectiva la democratización que promulgan.

Desde su creación, los programas *Percent for Art* se han adaptado para ofrecer procesos cada vez más democráticos (y todavía en la actualidad están en constante proceso de cambio). El establecimiento y sistematización de criterios claros en los procedimientos para la selección y creación de obras de arte han sido hitos fundamentales en estos procesos de democratización. También mediante la incorporación de jurados más diversos, modifi-



cando las normativas para incluir comités menos elitistas y más cercanos a la realidad de la calle, o fomentando la inclusión de la audiencia en las obras, se han conseguido grandes avances. Las condiciones de los programas *Percent for Art* difieren sustancialmente entre las distintas ciudades, adaptándose a los intereses políticos del consistorio, pero también al carácter específico de cada núcleo urbano. A nivel regional y estatal parece incluso más lógica la existencia de normativas diferentes en regiones o estados diferentes. Pero aparte de estas variantes, el dato más relevante es que en la actualidad, más de la mitad de los estados norteamericanos aplican programas *Percent for Art*, logrando así unificar enormemente los procedimientos de selección de artistas y producción de obras de arte en el espacio público a nivel nacional, y contribuyendo a una democratización que, como hemos visto, debe estar en proceso de revisión y actualización constante.

### 2.2.2. Esculturas en los POPS (espacios públicos de propiedad privada) de la ciudad de Nueva York

El término *Espacio Público de Propiedad Privada*, también conocido con el acrónimo *POPS*, según sus siglas en inglés, es acuñado por Jerold S. Kayden, profesor en la Universidad de Harvard y autor del libro *Privately owned public space: the New York City experiment* (2000). En este estudio, el autor analiza un tipo de espacios públicos que surgen al amparo de la *Zoning Resolution* (Ley de Zonificación) de 1961, promulgada por el Ayuntamiento de Nueva York. Esta ordenanza regula el uso, dimensiones y forma de los edificios que van a ser construidos y, en general, establece un marco legal en el que se resuelven y aprueban para construcción los proyectos inmobiliarios de la ciudad (p. 21). Esta ley incluye una serie de incentivos y concesiones especiales entre el Ayuntamiento y promotores inmobiliarios, **autorizándoles a edificar a más altura de la permitida, a cambio de crear espacios públicos para los ciudadanos** (plazas, arcadas, asientos, fuentes). El objetivo de estos incentivos es fomentar la creación de espacios más amplios a pie de calle, que favorezcan la entrada de luz y aire. La ordenanza goza de un gran éxito desde el primer momento. Kayden concluye que el 70% de los edificios construidos entre 1966-1975 se acogen a las ventajas que proponía la normativa, ya que los incentivos son interesantes y ofrecen “casi nada que perder y mucho que ganar” (p. 10). Los promotores inmobiliarios se obligan, por su parte, a construir y preservar los nuevos espacios, según una serie de directrices, y a permitir su uso y acceso público. Al ser “público”, el propietario ya no puede hacer lo que le plazca, ni excluir a nadie de estos espacios (p. 21). Pero en la práctica, continúan siendo de propiedad privada, pudiendo regular ampliamente lo que está permitido en ellos. Por ejemplo, originalmente estos espacios debían permanecer abiertos en todo momento aunque, para evitar que durmieran personas *sin-techo*, posteriormente, se regula que puedan cerrar por la noche: en 1979 se permite cerrar el acceso a algunos espacios aislados, y en 1996 se regula la posibilidad de cierre para todos

los que quieran acogerse (p. 26). Los *Espacios Públicos de Propiedad Privada* son posibles gracias a una **alianza público/privada impulsada principalmente por el mercado inmobiliario**, como admite el propio autor. Esta es la razón que sitúa la gran mayoría de POPS en Manhattan, una zona de máxima densidad, donde los constructores ansían poder edificar a más altura de la regulada por ley. Pero ni estas concesiones, ni la ley en sí, son aplicables a la totalidad de Nueva York sino, únicamente, a barrios específicos. **El resto de zonas de la ciudad necesitan una estrategia distinta** para la “distribución equitativa de sus espacios públicos” (Kayden, 2000, pp. 44-45).

En 1996, Kayden (2000) comienza a trabajar en un registro de todos los *Espacios Públicos de Propiedad Privada* de la ciudad de Nueva York, en colaboración con varias instituciones municipales. Este archivo tiene el objetivo de divulgar información que debería ser de dominio público, como un ejercicio de transparencia, y también para incentivar el uso público real de estos espacios que, por desconocimiento, a menudo no se utilizan como tales. La investigación consiste en un trabajo de campo que muestra, de primera mano, la situación en diferentes momentos del día y en diferentes épocas del año. Tras tres años y medio de investigación, Kayden logra crear una base de datos centralizada en formato analógico y digital. Cada entrada en el archivo contiene información sobre el tipo de espacio público que requiere la ordenanza, qué tamaño debería tener, su horario de apertura, instalaciones que debería incluir (y cuáles incluye realmente), acciones legales llevadas a cabo para su creación, y los incentivos que ha recibido el edificio (p. 64). En su estudio, el autor analiza 503 ejemplos de espacios públicos de propiedad privada (oficinas, residenciales, y comunitarios) presentes en un total de 320 edificios de la ciudad de Nueva York. La calidad de estos espacios, en cuanto a su carácter público, es muy desigual. **Algunos han conseguido crear espacios públicos solo comparables a aquellos de propiedad municipal, mientras que otros han resultado más bien de poca utilidad, o son directamente hostiles a su uso público.** En algunos casos, los propietarios de muchos de estos espacios han contravenido las reglas que los rigen, por ejemplo, cerrándolos u ocupándolos con actividades comerciales no autorizadas que invaden el espacio, impidiendo el uso de este (p. 1). Además, la mitad de los espacios no cumple con los requisitos legales: esto va desde pequeñas infracciones hasta la privatización efectiva parcial o total (p. 2). Las “tácticas” utilizadas incluyen contratar seguridad privada para informar (erróneamente) de que se trata de un espacio privado, o ceder el espacio a restaurantes para instalar sillas y mesas, creando la sensación de que es necesario consumir para permanecer en estos espacios. Al no tratarse de espacios puramente públicos, el mantenimiento corre a cargo de los propietarios, y no es extraño encontrar infracciones como: verjas cerradas, obstáculos instalados estratégicamente, denegación de acceso por trabajos de mantenimiento que se alargan más de lo normal (pp. 56-57). El 41% de estos espacios tienen, para el autor, un valor “marginal”: son espacios públicos que, bien por su diseño, por su falta de instalaciones o mantenimiento, no invitan a su uso público (p.

51). La mayoría de estos fueron creados entre el 1961-1975, bajo una ley que todavía contenía unos estándares legales mínimos. Kayden propone **implementar políticas públicas que incentiven o, en algunos casos, incluso requieran reformar, modernizar o actualizar estos espacios**, como ya pasa en el caso de aquellos que pretenden introducir cambios en su uso habitual. Por ejemplo, si se quiere habilitar una cafetería al aire libre, primero se requiere al propietario para que ponga al día el espacio según la normativa actual de los *POPS*. Sobre todo debería explorarse esta posibilidad en los espacios creados durante los años 60 y principios de los 70, por su reducida calidad como espacios públicos y por estar desfasados un gran número de ellos. También **son necesarias inspecciones periódicas** para asegurar el buen funcionamiento de estos espacios públicos, **y acciones legales en caso de transgresión de las reglas**, en forma de multas más cuantiosas, revocación de los certificados de ocupación y, en casos extremos, procesamiento penal para los infractores (Kayden, 2000, p. 21).

### Historia de la Ley de Zonificación y de los *POPS*

Los inicios de los *Espacios Públicos de Propiedad Privada* provienen de la Ley de Zonificación en su primera versión, establecida en 1916, que regulaba parámetros generales (tamaño, volumen, aunque no la altura), que debían tener los nuevos edificios de la ciudad de Nueva York, así como la relación entre altura y anchura de la calle, etc. Esta ley surge como reacción a la construcción, en 1915, del *Equitable Building* (situado en la avenida de Broadway número 120, entre las calles Pine y Cedar), debido a su excesivo volumen, que priva de luz natural a los edificios circundantes. El *Equitable Building* tiene 169 metros de altura, 38 plantas y cuenta con 1,2 millones de metros cuadrados, convirtiéndose, tras su inauguración, en el edificio de oficinas con mayor superficie del mundo. Con el fin de adaptarse a esta primera normativa se crean una serie de edificios muy característicos de esta época, cuyo prototipo sería el *Woolworth Building*, realizado por Cass Gilbert en 1913, con su peculiar base amplia y sólida. Según Kayden (2000), aparece así una tipología dominante de edificio, con una forma piramidal y la base llegando hasta los límites de la calle. El objetivo de este diseño es aprovechar al máximo el espacio disponible, según lo estipulado por ley, y sus consecuencias son espacios a pie de calle cada vez más reducidos (p. 9).

Se produce entonces, durante las décadas de 1920 y 1930, una enorme proliferación de esta tipología arquitectónica en los rascacielos de la ciudad, incluso en lugares donde no está vigente la Ley de Zonificación, llegando a provocar una moda arquitectónica a nivel internacional (Nash y McGrath, 1999, p. 55). **A mediados del siglo XX**, la mayoría de nuevos edificios de Nueva York se crean siguiendo estos requerimientos estilísticos, con los consiguientes **problemas de espacio disponible a nivel de calle**. Para remediar esta situación se llevan a cabo modificaciones de estos parámetros, que resultan en una serie de enmiendas y versiones posteriores de la Ley de Zonificación.

Según Kayden (2000), la versión de la ley de 1961 toma el *Seagram Building* (1958), de Mies van der Rohe y Philip Johnson,



El *Equitable Building* es un edificio de oficinas de Nueva York, diseñado por Ernest R. Graham y terminado en 1915



Cass Gilbert. *Woolworth Building* (1913), Nueva York



Vista de la zona de Midtown Manhattan, Nueva York, (1932)



*Seagram Building* (1958), de Mies van der Rohe y Philip Johnson, uno de los prototipos para la creación de nuevos edificios en la Ley de Zonificación de 1961, Nueva York



Isamu Noguchi. *Red Cube* (1968), instalada en la avenida de Broadway número 140, Nueva York

como uno de los prototipos para la creación de nuevos edificios. Se trata de una torre de acero y vidrio de 38 plantas y encarna el paradigma de la arquitectura moderna (p. 10). El edificio ocupa menos del 25% del solar, dejando el resto de la superficie al uso público (p. 10). Al dejar estos proyectos arquitectónicos más espacio libre a pie de calle, permiten la instalación de mobiliario urbano, esculturas y otros objetos urbanos que antes hubieran resultado imposibles.

Uno de los primeros ejemplos de arte público creados en el marco de la Ley de Zonificación de 1961 sería *Red Cube* (1968), de Isamu Noguchi. Instalado en la avenida de Broadway número 140, entre las calles Liberty y Cedar, la escultura fue encargada por la firma de arquitectura Skidmore, Owings & Merrill para ser instalada en un nuevo *Espacio Público de Propiedad Privada*. Cabe recordar que la **creación de este tipo de objetos urbanos es voluntaria y depende de la empresa constructora, resultando generalmente en un tipo de obras amables, que buscan crear una armonía con el proyecto arquitectónico.** *Red Cube* es una escultura autónoma, pero posee algunos guiños a su propio carácter (como parte de un proyecto *POPS*). Por un lado, está creada a partir del contraste con el entorno circundante (esto puede observarse en los colores llamativos frente a los tonos apagados, en las formas diagonales, y en la posición inestable frente a la estabilidad de la arquitectura). Otra característica que define a la obra es que tiene un espacio cilíndrico que atraviesa el centro de la escultura, abriéndose a dos caras contrapuestas del cubo e invitando a los transeúntes a mirar a su través. Este agujero está pintado de color gris claro por su cara interior, y permite observar algunas ventanas del edificio, creando un vínculo visual directo con la arquitectura. Y por último, en la escena de conjunto que crea la obra respecto al paisaje urbano, *Red Cube* podría asemejarse a un dado siendo lanzado sobre el pavimento de la ciudad. Cabe recordar que la escultura se sitúa en el distrito financiero de Nueva York, y podría entonces asociarse con el riesgo inmanente a las estrategias de inversión que llevan a cabo las empresas con sede en el barrio. Vemos así algunas características que **vinculan a la obra físicamente con la arquitectura circundante**, de la que en realidad es producto, **pero también con el carácter del barrio, en cuanto a su significado.**

En cambio, otras esculturas no son tan amables con el proyecto arquitectónico, sino al contrario. *Tilted Arc*, (1981-89), de Richard Serra (ver página 43), instalada en *Federal Plaza*, en Nueva York, sería un buen ejemplo de una obra enormemente crítica con su emplazamiento. Harriet F. Senie (2002) relata que *Federal Plaza* representa una tipología de plaza abierta que había proliferado como consecuencia de la Ley de Zonificación de 1961. Pese a que el gobierno federal no está por ley obligado a seguir esta ordenanza del Ayuntamiento de Nueva York (o cualquier otra ley municipal), sí que puede acogerse voluntariamente a ella como, de hecho, ocurre. Esta operación no resulta en un espacio acogedor ni confeccionado a escala humana, sino todo lo contrario. *Federal Plaza* ofrece básicamente “una explanada vacía frente a un edificio”. Un gran número de estas *urban plazas* (plazas urba-

nas) comienzan a ser frecuentadas de forma creciente por personas *sin-techo*, así como utilizada para el tráfico de drogas y otras conductas delictivas, por lo que a esta tipología urbanística “se considera un fracaso” (p. 149). Las leyes de zonificación posteriores impulsan, en cambio, un enfoque más particularizado, en lugar de tan universal, “valorando el uso público por encima de los simples espacios abiertos” y, a menudo, situado en un entorno más fácil de vigilar, e incluyendo “instalaciones” de uso comercial (Senie, 2002, p. 149). En resumen, *Federal Plaza* es un espacio público de titularidad gubernamental, que se crea aplicando una normativa urbanística de carácter municipal. No es, por tanto, un *Espacio Público de Propiedad Privada* al uso, aunque se rige por los parámetros de la Ley de Zonificación de 1961, y está sujeta a las mismas problemáticas que acucian a otros espacios urbanos similares. A través de la instalación de una escultura como *Tilted Arc*, que acrecienta las problemáticas existentes en este tipo de espacios, afloran una serie de contradicciones a las que están sujetos los *POPS*, así como las leyes municipales de zonificación.

En palabras de Kayden (2000), la reforma posterior de la Ley de Zonificación, en 1975, introduce nuevas enmiendas, que resultan en mejores diseños y mejores espacios públicos. Estos cambios debían remediar la proliferación de espacios públicos sin un uso público real (por ejemplo, aquellos que solo se utilizaban como lugar de paso, o para estacionar vehículos). Se imponen estándares de mayor calidad para la creación de *Espacios Públicos de Propiedad Privada*, obligando a crear instalaciones funcionales, y se regulan una serie de requerimientos de calidad de los espacios públicos, con el fin de que estos “puedan ser utilizados y disfrutados por un gran número de personas” (pp. 16-17). Entre las enmiendas de 1975 hay nuevos requisitos en el diseño de los espacios públicos, y nuevos criterios en cuanto a emplazamiento, orientación, forma, proporción, elevación, instalaciones funcionales y estéticas, entre otros. Se requiere, por ejemplo, la instalación de asientos, árboles, iluminación. Según el autor, aproximadamente un 20% incluye fuentes o aparcamientos para bicicletas, y un 8% incluye “esculturas o estructuras icónicas” (Kayden, 2000, p. 54).

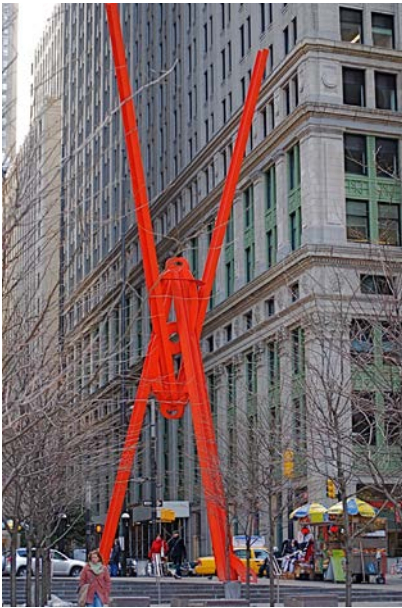
Aunque la polémica ha girado tradicionalmente en torno a espacios públicos que se privatizan, el carácter único de los *Espacios Públicos de Propiedad Privada* nos confronta, en la actualidad, con otro tipo de problemáticas que es interesante comentar. Kayden (2011) explica cómo el movimiento *Occupy Wall Street* centra el foco de atención en los espacios públicos/privados de la ciudad de Nueva York en 2011, “poniendo de relieve lo inadecuado de las leyes que los rigen y lo insuficientemente regulados que están los *POPS*”. El hecho de que durante la noche no estaba permitido acampar en parques públicos provoca que los manifestantes opten por acampar en *Zuccotti Park*, un *Espacio Público de Propiedad Privada*, donde inicialmente no tienen problema alguno para manifestarse, mientras que la policía sí les había prohibido ocupar una acera contigua (de propiedad pública) por no tener los permisos de la administración. Se produce entonces la paradójica situación de que “los ciudadanos gozan de más libertades en un



Manifestantes del movimiento *Occupy Wall Street* acampando en *Zuccotti Park*

*POPS* que en un espacio público” (Kayden, 2011). Sin embargo, tan solo algunos días después, los propietarios de *Zuccotti Park* anuncian una serie de medidas con relación a su espacio, que prohíben, entre otras cosas, acampar en él.

Karen A. Franck (2015) relata que, como parte de estas protestas de *Occupy*, una persona se encarama a la escultura *Joie de Vivre* (1998), de Mark di Suvero, instalada desde 2006 en el Parque Zuccotti. Se queda allí durante horas, hasta que finalmente decide bajar. La obra de di Suvero es, de esta forma, **resignificada como un lugar de resistencia, pero no a través de los significados inherentes a un memorial** (que sería una opción más habitual), sino como una pieza de arte contemporáneo en el espacio público (p. 193).



Mark di Suvero. *Joie de Vivre* (1998)



Un manifestante escaló la escultura *Joie de Vivre* (1998), de Mark di Suvero, durante las protestas de *Occupy Wall Street* en *Zuccotti Park*, Nueva York

Kayden (2000) precisa que, en la ciudad de Nueva York, está estipulado que los **propietarios de POPS pueden promulgar sus propias reglas, siempre que estas sean “razonables”** (tomando para ello como referencia las reglas de conducta comunes en parques de titularidad pública). Por ejemplo: debe llevarse a los perros atados, está prohibido dormir, están prohibidas las bebidas alcohólicas. Estas podrían considerarse medidas “razonables”, mientras que no lo serían: excluir a personas por su conducta, o limitar el tiempo que una persona puede sentarse o utilizar un espacio. Otros casos pueden resultar más complicados y dan pie a debates interesantes: **¿puede un propietario prohibir hacer fotografías, tocar un instrumento musical, o patinar?** (Kayden, 2000, p. 38). La sucesión de eventos acaecidos en *Zuccotti Park* nos obliga, además, a plantear otras preguntas: “¿puede un propietario prohibir el uso de un espacio público (aunque sea de su propiedad)? Y también, ¿hasta qué punto puede imponer sus reglas de conducta?” (Kayden, 2011).

### **Esculturas públicas en Espacios Públicos de Propiedad Privada**

Roger Kimball (1986) relata que la empresa de seguros *Equitable Life Assurance Society* encarga varias obras de arte para los espacios públicos de su nueva sede corporativa en Nueva York, incluyendo un mural del artista Roy Lichtenstein, una escultura del artista británico Barry Flanagan, dibujos murales a gran escala de Sol LeWitt, y las esculturas-mobiliario de Scott Burton. La compañía es, en este momento, la tercera aseguradora más importante de Estados Unidos, e invierte aproximadamente siete millones y medio de dólares en obras de arte contemporáneo para instalarlas en sus pasillos, vestíbulos, patios y restaurantes. Para ello cuenta con el asesoramiento curatorial del *Whitney Museum of American Art* (Kimball, 1986).

La obra de Scott Burton creada para el denominado *Equitable Center* (en la actualidad edificio AXA) consta de tres piezas en tres lugares distintos: la primera de estas se titula *Urban Plaza South* (1985-86) y es un proyecto escultórico, situado en el número 1281 de la sexta avenida de Nueva York. La pieza consiste, por una parte, en 14 pequeñas mesas de granito con sus respectivos taburetes (tres por cada mesa), ordenadas en tres filas y, ade-

más, en dos grandes formas triangulares de granito, que funcionan como macetero, a la vez que incorporan bancos públicos de madera. En una pequeña plaza simétrica a la anterior y situada al otro lado del *Equitable Center*, se instala otra pieza enormemente similar, titulada en este caso *Urban Plaza North* (1985). Burton utiliza aquí un diseño que invierte las formas de la plaza sur, incorporando una serie de grandes bancos geométricos de granito y otros dos grandes maceteros triangulares con bancos públicos. Por último, en la pieza *Atrium Furnishment* (1984-85), el artista instala mobiliario en el atrio del *Equitable Center*, consistente en un banco semicircular de mármol de 12 metros alrededor de una mesa circular con una fuente incorporada (en la actualidad sustituida por un macetero). Pese a tratarse de un espacio interior, este enorme atrio tiene carácter público y acceso gratuito. Kimball (1986), en cambio, afirma que el banco del atrio no es demasiado cómodo, y lo compara con el atrio de IBM, que está significativamente mejor estructurado, criticando además la incursión del artista fuera del arte, y dando también a entender que es evidente que la intervención no es obra de un arquitecto u otro profesional que realiza este tipo de proyectos a menudo.

Kayden (2000) analiza el valor arquitectónico y funcional de los espacios creados en 1984 como parte del proyecto de construcción del *Equitable Center*. Por un lado, se trata de las dos pequeñas plazas donde Burton instala sus obras, a ambos lados del edificio. Pero aparte, también existe una galería cubierta que conecta estas dos plazas, situada entre el *Equitable Center* y el edificio PaineWebber, y que es de acceso público. Estos tres espacios se crean, en su momento, como un solo proyecto urbano *POPS*, al amparo de la *Ley de Zonificación* de 1961. En opinión de Kayden (2000), “la vitalidad de la sexta avenida fue perturbada” por la creación de tres plazas distintas, en vez de una única plaza. De hecho, este tipo de diseño es posteriormente prohibido en proyectos similares en la sexta avenida, en la enmienda de la ley de Zonificación de 1975 y 1981 (pp. 149-150).

Observemos cómo, aunque se trata de esculturas en el espacio público, las piezas de Burton se conciben y ejecutan casi como proyectos arquitectura paisajista o de urbanismo. En ellos, prima el diseño de espacios funcionales y la inserción de objetos urbanos para su utilización práctica. Cabe recordar que la práctica artística de Burton, durante estos años, se enmarca en un movimiento que pretende precisamente disolver las fronteras estéticas entre el arte y, en su caso, el mobiliario urbano. A partir de formas geométricas muy simples, el artista crea esculturas que incorporan un uso práctico para el espectador, con el fin de crear un arte público accesible. Estas esculturas pueden tocarse y utilizarse para tomar asiento, no tienen la intención de parecer arte, sino de cumplir una función práctica para la comunidad. De esta forma, su carácter artístico no es condición previa para el disfrute de la obra. En cambio, Kimball (1986), con una visión muy crítica, alega que el arte instalado en el *Equitable Center* se ha instrumentalizado con la esperanza de obtener un rendimiento económico por otras vías: las del prestigio. Las obras estarían así al servicio del mercado inmobiliario, como cebo para conseguir

inquilinos adinerados. El autor señala, además, que Benjamin D. Holloway, presidente y director ejecutivo de la empresa *Equitable Real Estate Group*, había sido nombrado recientemente miembro de la junta directiva del *Whitney Museum of American Art* que, como hemos visto, había llevado el asesoramiento curatorial para la selección de las obras a realizar (Kimball, 1986). Michael Brenson también expresa preocupación por la relación entre la compañía y el museo. El apoyo de *Equitable* había hecho posible la construcción de una cuarta sucursal del *Whitney*, con dos grandes galerías, cada una de 278 metros cuadrados. *Equitable* también se comprometió a hacer una contribución anual para financiar una exposición en el edificio principal del museo (Brenson, 1986). Pese a las diferencias expresadas por algunas voces críticas, estos espacios públicos son, aún en la actualidad, utilizados profusamente: para descansar, para comer, para conversar. **Burton da forma al espacio urbano y a las interacciones sociales que tienen lugar allí**, con un proyecto público exitoso a la vez que funcional. Este sería un ejemplo de cómo un *POPS* puede cumplir una función pública. Sin embargo, también hemos visto que, al no tratarse de espacios enteramente públicos, los propietarios, a menudo, los sienten en cierta forma de su propiedad. Además, los encargos son realizados por la propia empresa propietaria, con lo que **el proceso de selección no tiene la legitimidad de un proceso concursal**. Pero, incluso en el caso de que se realice un concurso, como veremos a continuación, pueden surgir otro tipo de problemáticas en este tipo de proyectos públicos (pero, en definitiva, privados).

Desde el punto de vista del arte en espacios públicos privados, un proyecto que ejemplifica perfectamente estas problemáticas sería *Vessel* (2019), diseñado por Thomas Heatherwick, y situado en *Hudson Yards*, un enorme complejo privado de ocio en la zona *West Side* de Manhattan, en Nueva York. Se trata de una estructura arquitectónica con forma de jarrón, de 16 pisos de altura, compuesta exclusivamente de escaleras. La entrada es libre y gratuita, pero se necesita sacar una entrada o hacer una reserva previa para poder visitarlo, y el tiempo de visita es limitado. El complejo arquitectónico *Hudson Yards*, donde se sitúa la obra, también incluye apartamentos, tiendas, el espacio escénico *The Shed*, un centro comercial, el observatorio *The Edge* (el más alto de Nueva York), entre otros. El presupuesto destinado a *Vessel* fue de 150 millones de dólares, y todo el conjunto de *Hudson Yards* cuesta 25 billones de dólares, hasta el momento, la inversión privada más cara de la historia de los Estados Unidos (Goldberger, 2016). Cuando se planea *Hudson Yards*, la idea es que debía estar coronado por un “objeto magnífico”, para lo cual el propietario Stephen Ross se pone a la búsqueda de los mejores escultores, contactando a Jeff Koons, Maya Lin o Richard Serra, entre otros. Los finalistas, que envían propuestas ya más específicas, son Anish Kapoor, Jaume Plensa y Thomas Heatherwick, siendo este último finalmente el elegido. Ross revela que, a uno de estos escultores, le pagó quinientos mil dólares por su propuesta, y a otro doscientos cincuenta mil dólares (Parker, 2018). Cuando se hacen públicos los planes de construcción, aparecen numerosas voces críticas con el proyecto. Russeth (2016) lo ta-





Scott Burton. *Urban Plaza North* (1985)



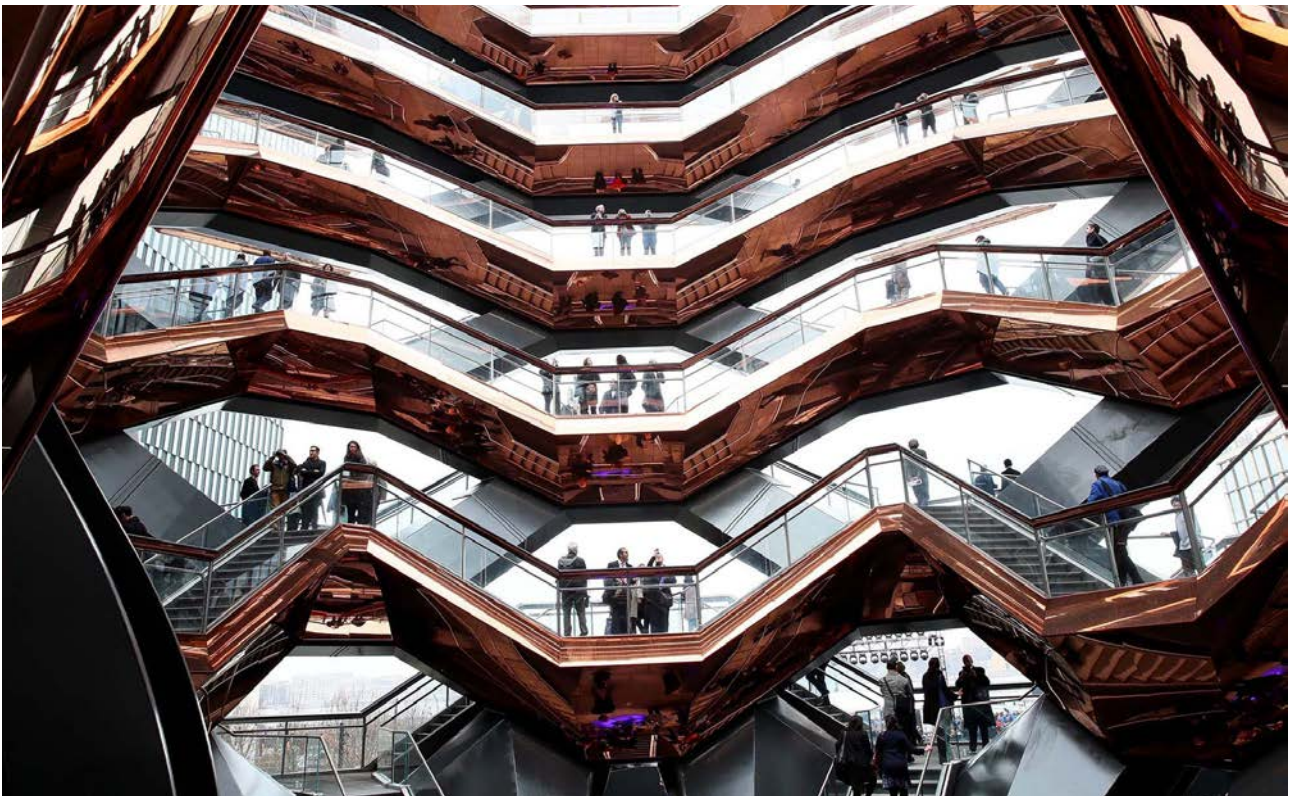
Scott Burton. *Urban Plaza South* (1985-86), instalada en el número 1281 de la sexta avenida de Nueva York



Scott Burton. *Urban Plaza North* (1985)



Scott Burton. *Atrium Furnishment* (1984-85)



Thomas Heatherwick. *Vessel* (2019), instalada en *Hudson Yards*, en la zona *West Side* de Manhattan, Nueva York

cha de “grandilocuente y, en última instancia, hueco”, haciendo referencia a las características habituales de una vasija (en inglés, *Vessel*). Y como tal, también sería “un recipiente para el consumismo, para el espectáculo y para todo el vacío y la superficialidad que el verdadero arte pretende contrarrestar”. Por su lado, Parker (2018) señala algunas de las “recomendaciones” que se aplican en *Vessel* como, por ejemplo, la prohibición de llevar comida, chicles, bebidas (que no sean agua), mochilas o animales. Tampoco está permitido correr, saltar, jugar a la pelota, y lo más importante: está prohibido sentarse en las escaleras. Jacobs (2019) escribe sobre la “tiranía de la falta de asientos”, que revelan su naturaleza como un lugar para transitar, pero no para detenerse. Además, hay que hacer una reserva online y aceptar una serie de términos que, en un lugar público, no deberían ser necesarios. “La diferencia entre un lugar público y uno pretendidamente público es cómo se comportan las personas en ellos”. Si están cómodos, si pueden ir y venir a su antojo, o si pueden hacer el lugar suyo, eso los define como lugares públicos. “La simple posibilidad de detenerse, sentarse y observar, o de tumbarse, es una forma de apropiarse del lugar, aunque sea temporal”. Sin embargo, “tener que sacar una entrada para entrar envía una señal clara: este espacio no te pertenece” (Jacobs, 2019). Otro de los puntos controvertidos que se ha generado en torno al proyecto es que la espectacular estructura, tremendamente fotogénica, ha reclamado los derechos de imagen de todas las fotos colgadas en las redes sociales por los visitantes (Gibson, 2019). Enseguida aparecen voces críticas con estas medidas. “Esto no es lo que debería ser un espacio público”, tuitea el arquitecto Adam Nathaniel Furman (Fairs, 2019).

*Vessel* es parte de un *Espacio Público de Propiedad Privada (POPS)*, y está creada a través de un concurso (con financiación pública y privada), pero está **definida por una serie de restricciones más habituales en espacios privados**. Hay que recordar que la obra está concebida como parte de un complejo privado de ocio y, como tal, tiene como **objetivo prioritario atraer visitantes a este lugar**. Por un lado, la entrada es libre y gratuita, pero es necesario sacar previamente la entrada o hacer una reserva *online*, lo cual lo convierte en un espacio controlado y, además, el tiempo de visita es limitado, algo que sería impensable en un espacio público. Al no incorporar asientos, *Vessel* pretende provocar un flujo constante de visitantes, pero impidiendo que la gente se quede demasiado tiempo estacionada, y favoreciendo que luego vayan al centro comercial o alguna de las otras instalaciones de *Hudson Yards*. Por lo tanto, **tiene una función su-peditada al complejo comercial al que pertenece**. Por último, *Vessel* reclama los derechos sobre las fotografías hechas por los visitantes, algo único e inaudito, pero que, probablemente, veremos repetirse otros proyectos futuros. *Vessel* está **concebido expresamente para convertirse en el nuevo icono visual de Manhattan**, y quiere poseer todas las imágenes que se tomen de él.

Hemos visto como Kayden (2000) explicaba que en los *Espacios Públicos de Propiedad Privada* de la ciudad de Nueva York,

los propietarios pueden estipular las reglas de conducta, siempre que estas sean “razonables”, tomando como referencia aquellas que son comunes en parques de propiedad pública. En cambio, para Kayden, no es “razonable” limitar el tiempo que una persona puede sentarse o utilizar un espacio (como hace *Vessel*), y habría que debatir sobre si un propietario puede regular las fotografías (como también hace *Vessel*). Ante esta tesitura, **la obra de Heatherwick plantea un espacio restrictivo más allá de “lo razonable”**, incluso para un *Espacio Público de Propiedad Privada*, mostrando quizá más similitudes con un espacio puramente privado. Aunque muchas de las restricciones se han introducido posteriormente o incluso puedan ser contrarias a los planes iniciales de Heatherwick, cabe recalcar que el uso final que se le está dando no es el de un espacio público, sino el de una **atracción turística orientada hacia el consumo**.

### 2.2.3. El sistema *Percent for Art* en Taiwán. Confrontación entre entorno urbano y rural

La decisión de estudiar el programa de *Percent for Art* de Taiwán proviene de dos estancias de investigación en el país, una en el entorno rural en 2018, y otra en Taichung, un gran centro urbano, el año siguiente. En 2018, realizamos una residencia artística en Tsung-yeh Arts and Cultural Center, un centro público de arte situado en la localidad de Madou. En 2019, asistimos como profesores invitados a la *Tunghai University* de Taichung. Gracias a estas estancias hemos conseguido estudiar en profundidad las esculturas instaladas en el espacio público, así como las especificidades de esta disciplina y la estructuración general del espacio público de Taiwán. Para realizar esta investigación hemos contado, asimismo, con la colaboración de teóricos, artistas, críticos y otros agentes culturales en el ámbito del arte público del país, con los que nos hemos encontrado personalmente durante la realización de este estudio. Estos encuentros nos han permitido indagar en temas concretos y específicos de su sistema de arte público, dominado por el programa *Percent for Art*, y recabar información que, de otro modo, no habríamos encontrado, como nuevos casos de estudio, lecturas y reflexiones que se incluyen en esta investigación. Taiwán ha hecho un gran esfuerzo por implementar y mantener su programa *Percent for Art* y ha desarrollado su propia forma de realizar proyectos en el espacio público, como observaremos a continuación.

#### Historia del programa *Percent for Art* en Taiwán

**En 1992 se introduce en Taiwán la ley *Percent for Art***, bajo el nombre de *Regulations for the Sponsorship of Art and Culture* (Regulaciones para el patrocinio del arte y la cultura), que trae consigo el primer impulso importante al arte público en el país. De acuerdo con esta ley, los edificios públicos y los grandes proyectos gubernamentales deben aplicar **“no menos del 1% del coste de construcción del edificio”** para incorporar obras de arte que los “embellezcan”. Si un proyecto incumple esta regla, la ley también estipula una sanción, regulada en su artículo 32 (Chou, 2009).

Huey-Fen Chu (2011) relata que, en 1998, el *Council for Cultural Affairs* (Consejo de Asuntos Culturales) (precursor del actual Ministerio de Cultura), redacta la normativa que rige la instalación de obras de arte públicas (*Regulations Governing the Installation of Public Artworks*), que funciona como un “mecanismo de control” y que establece un amplio consenso y normas relativas tanto al concepto de arte público como reglas detalladas para su instalación. El artículo 5 de este reglamento estipula que: “En el caso de la instalación de proyectos de arte público con un presupuesto igual o menor a 300.000 NT\$ (aproximadamente 9.140 €), la organización que lo lleva a cabo puede emprender actividades de divulgación educativa en arte público <sup>16</sup>” (Chu, 2011). Esta regulación permite así a los artistas más flexibilidad cuando los presupuestos para el proyecto son reducidos, y posibilita la creación **obras de arte más allá de los medios tradicionales, o que incluyan un carácter temporal**. Posteriormente, se introduce, en 1998, un **sistema de evaluación en tres etapas**, que comprende un “comité de revisión de arte público”, un “grupo ejecutivo” y un “grupo de evaluación”. Este mecanismo se combina con **cuatro métodos distintos de selección**: “concurso abierto”, “invitación a concurso”, “encargo directo” y “adquisiciones” (Chou, 2009). Huey-Fen Chu (2011) considera que todavía se necesita un sistema de tasación del arte público en Taiwán. Después de la revisión de la normativa que rige la instalación de obras de arte públicas (*Regulations Governing the Installation of Public Artworks*) en 2008, la ley se modifica para adaptarse mejor a la realidad del arte público. Sin embargo, según Chu, hay **aspectos de este reglamento que aún deben mejorarse**, y sugiere que el sistema de evaluación en tres etapas debería reorganizarse en un mecanismo de “examen-aprobación-reexamen” para así poder asegurar que un proyecto de arte público se implemente tal y como se aprobó originalmente, y no perder el control sobre su desarrollo posterior, es decir, priorizando una reevaluación de los proyectos (Chu, 2011). Ray Chu (2016) ofrece algunas propuestas sobre cómo se puede mejorar el marco legal que regula la ejecución de proyectos de arte público en Taiwán y analiza algunos problemas que aparecen de manera recurrente, por ejemplo, el hecho de que los funcionarios públicos “a menudo tienen solo una comprensión superficial del tema”. Además, los objetivos del comité de evaluación “deben definirse mejor”, argumentando, por ejemplo, que si los miembros del comité no tuvieran que centrarse en cuestiones formales y escritos relacionados con los planes de instalación, su función y objetivos estarían más claros. La clave para la ejecución de proyectos futuros sería entonces “educación y formación”. Chu también señala las diferencias entre cómo se realizan los proyectos de arte público en ciudades como Taipéi y Nueva Taipéi, y en otras ciudades más pequeñas y el entorno rural, donde la cantidad de personal es insuficiente, los fondos limitados y, en consecuencia, “los proyectos de arte público a menudo se emprenden con un entendimiento incompleto” (Chu, 2016).

---

16 “In the case of public art installation projects with a budget of NT\$300,000 or less, the implementing organization may undertake public art educational outreach activities”

### Crítica del programa *Percent for Art* en Taiwán

Mali Wu (2018) señala que el arte público en Taiwán está dominado por el programa *Percent for Art*, y que su **presupuesto es mucho más alto** que el presupuesto anual que la *National Culture and Arts Foundation* (Fundación Nacional de Cultura y Arte) puede asignar a las artes visuales. Por tanto, Wu cree que es fundamental conocer los proyectos que se realizan, y también que los proyectos realizados “realcen la estética de un espacio y no sean **meros objetos decorativos**”. Sin embargo, la realidad es la contraria. El Programa *Percent for Art* “**ha perpetuado precisamente las doctrinas de la modernidad** que su creación pretendía combatir: el énfasis en la racionalidad, en el procedimiento, en la compartimentación y la excesiva orientación visual”. La autora cree que esta tendencia debe revertirse, y también se interroga sobre cómo el arte público en Taiwán puede ser “recalibrado y reiniciado”, y esto debería suceder a través de un replanteamiento de la conexión entre el espacio y el tiempo con las personas. Se hace, pues, necesario encontrar un nuevo modelo con el que vislumbrar nuevas posibilidades para el arte público (Wu, 2018). Ray Chu (2017) señala que el sistema *Percent for Art* es desigual y esto provoca que únicamente las áreas urbanas (Taipéi, Nueva Taipéi y Taichung) reciban financiación, mientras que en otros lugares donde la infraestructura es más débil y la población es menor, “el 1% es una cifra tan insignificante como el aire”. El autor critica el **desarrollo desigual del arte público entre el entorno urbano y rural**, concluyendo que “si no existe la oportunidad de llevar los recursos a donde más se necesitan, entonces el ideal del arte público es incompleto y desigual” (Chu, 2017). Ting-yao Huang (2012) también afirma que la construcción en áreas rurales “representa menos del 1% del gasto en arte público, con lo que los festivales artísticos anuales invariablemente **desatienden el entorno rural**”. Huang también explica en detalle la implementación de proyectos de arte en las zonas rurales de Taiwán, centrándose en el ejemplo del asentamiento de Chutsaichiao, ubicado en el distrito de Houpi de la ciudad de Tainan. Chutsaichiao es una de las seis áreas que componen la aldea de Tukou y “aunque la zona ha logrado un gran avance en términos de desarrollo comunitario a lo largo de los años, tratar de hacer del arte una parte integral de la vida cotidiana estaba predestinado a encontrar cierta **resistencia por parte de los residentes locales**”. Así que este es un primer problema al realizar un proyecto en la zona rural de Taiwán. Luego está la **falta de espacio verdaderamente público**. La mayoría del espacio exterior suele ser privado. Esto conlleva situaciones en las que “los vecinos y amigos no estaban dispuestos a hacer propuestas, y cuando se trataba de participar, muchos estaban preocupados por equivocarse y dañar las relaciones” (Huang, 2012).

Contrastando con nuestra experiencia personal durante nuestra estancia de investigación en Tsung-yeh Arts and Cultural Center, realizada en 2018 en Madou, una localidad en el entorno rural de Taiwán, también pudimos observar que el espacio público es casi inexistente. Al caminar por las **típicas arcadas taiwanesas** para evitar el sol directo, **cada negocio ocupa estos espacios**

**de la forma que desea.** Algunos bloquean el paso y fuerzan a los viandantes a salir a la calzada y rodearlo, otros arreglan el espacio como una extensión de su sala de estar, o de su espacio comercial. Además, cada negocio se encarga del mantenimiento y limpieza, decorando con sus propias baldosas su parte, y creando una asombrosa amalgama de estilos a lo largo de estos espacios tan prácticos y necesarios para protegerse del sol. Aunque esta ausencia de espacios públicos predomina en las zonas rurales, **también en el entorno urbano el espacio público es extremadamente reducido.** Los espacios de la ciudad, a menudo, están también estructurados con este tipo de arcadas, y aunque existen espacios públicos, si lo comparamos con las ciudades europeas, la diferencia es notable.

Hui-chen Wu (2009) defiende la **necesidad de una perspectiva postoccidental del arte público.** La influencia del arte occidental del siglo XX, un “producto elitista de una cultura basada en el individualismo y el liberalismo” ha dominado el arte taiwanés y también el arte público en el siglo pasado, “considerándolo como inevitable y desarrollando un sistema de conocimiento para apoyar esa definición específica de arte”. Los artistas públicos necesitan buscar su propio camino y “desprenderse de esa forma de pensamiento”. Contra el individualismo occidental y la orientación de los mercados de capitales, Wu sostiene: “nuestra visión debe ser más profunda y más amplia, beneficiosa para los demás y orientada hacia el servicio, debe mezclarse con el entorno, combinar el arte y el trabajo artesanal y adoptar una perspectiva postoccidental del arte, con un trasfondo histórico de mayor recorrido” (Wu, 2009).



Arcadas en Tainan, Taiwán.

#### 2.2.4. Historia y procedimientos de los programas *Kunst am Bau* en Alemania

Según Herlyn et al., las raíces de los actuales programas de *Kunst am Bau* existentes en Alemania deben buscarse en las reivindicaciones de los artistas de la República de Weimar, aprobadas como normativa en los años 1920, y concebida como medida social de creación de empleo (Herlyn et al., 1976, p. 147, citado en Hornig, 2011, p. 67). Claudia Büttner relata en su libro *Historia del Arte Kunst am Bau en Alemania*<sup>17</sup> (2011) cómo, debido a la **grave situación económica del país tras la Primera Guerra Mundial**, las asociaciones profesionales de artistas animan, entre otras medidas, a **involucrar a artistas en programas de construcción.** El Ministerio del Interior prusiano emite el decreto del 28 de junio de 1928, pero este tiene poca o nula repercusión real (pp. 6-8). Posteriormente, **durante el nacionalsocialismo, se retoman estas medidas** y se implementa, a nivel nacional, un nuevo decreto, el 22 de mayo de 1934, en el que se regula que, para la construcción de edificios públicos de gran altura, un porcentaje apropiado de los costes de construcción se destinaría a proyectos para artistas visuales y artesanos (p. 10). A pesar de la implicación personal del ministro de cultura, Joseph Goebbels,

17 *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, en alemán.

el programa *Kunst am Bau* no logra ocupar un lugar permanente en la “cultura de la construcción” nacionalsocialista. **La necesidad de ahorrar costes, de cara a la guerra**, impide encargar nuevos trabajos artísticos en las nuevas construcciones. **Y los pocos proyectos relevantes se realizan sin organizar procesos concursales**, siendo los trabajos artísticos directamente elegidos por los arquitectos y cargos del gobierno (p. 19). Tras la Segunda Guerra Mundial aparecen programas *Kunst am Bau* casi al mismo tiempo en las dos Alemanias. **En la República Democrática Alemana (RDA)**, o Alemania Oriental, el Primer Ministro Otto Grotewohl decreta una Ordenanza de Cultura, el 16 de marzo de 1950, en la que se promete destinar entre un 1% y un 2% de los costes de construcción de edificios administrativos para “el diseño de las estancias con obras de arte popular y realista”, regulando de esta forma la creación de obras acorde a una temática y un estilo concreto que, posteriormente, ha pasado a la historia como *Realismo Socialista* (p. 20). En 1959, se asigna un 0,2 por ciento y, además, se amplía a la construcción residencial (posteriormente, en 1971, será un 0,5 por ciento) (pp. 22-23). Estas disposiciones incrementan significativamente el área de trabajo de esta disciplina. **En la República Federal de Alemania (RFA)**, el Land de Baja Sajonia promulga, ya en 1949, que retoma el decreto para la creación de leyes *Kunst am Bau*, siguiéndole después otros estados federales y, por primera vez, se introduce un porcentaje escalonado en función del importe de la construcción (p. 45). Meses más tarde, se toma la iniciativa de regular la ley de *Kunst am Bau* a nivel estatal, y el 25 de enero de 1950 **el Bundestag fija el porcentaje destinado a arte en un mínimo del 1%**. También se acuerda que la selección la realicen comités de expertos (p. 47). En la RFA, la época de la posguerra se distingue por la realización de obras de arte modestas, reservadas y tradicionales. No se produce un cambio sustancial de las formas, incluso, en ocasiones, se encargan trabajos a conocidos artistas nazis. Predominan las representaciones figurativas de animales y personas (que ya no posan heroicamente desnudas, sino con vestimentas cotidianas), en forma de esculturas, relieves, mosaicos o murales, y solo en raras ocasiones se producen obras abstractas o no figurativas. Se evitan, además, los temas políticos. De esta forma, en el proceso de reconstrucción de las dos Alemanias, tras la Segunda Guerra Mundial, los programas *Kunst am Bau* se convierten en un importante área de trabajo para los artistas (Büttner, 2011, pp. 6-61). Posteriormente, además, esta área de trabajo gana una gran relevancia, debido al enorme volumen de nuevas construcciones públicas que se realizan en los años 1960.

Petra Hornig (2011) afirma que, **en la década de 1970, se produce una reorientación importante de los programas *Kunst am Bau* en la RFA, una democratización**. Se abren paso nuevas prácticas artísticas, algunas de ellas con un marcado énfasis en lo social. De acuerdo con el nuevo carácter de la política cultural, bajo la premisa de “arte para todos”, se concede un papel de especial relevancia al arte en el espacio público. Asimismo, se convierte en algo habitual que los artistas escojan la ubicación para el arte, y gana peso la realización de obras en contexto (p. 76).



**Tras la reunificación de Alemania, en 1989**, y la decisión de designar Berlín como la nueva capital, el gobierno federal afronta proyectos de construcción de gran relevancia. Según Nicola Kuhn (2014), en los años 1990 se produce un nuevo auge del *Kunst am Bau*, provocada por el **traslado de la capitalidad de Bonn a Berlín**. La creación de edificios federales y ministerios en un periodo corto de tiempo transforma Berlín en la “Meca” de esta disciplina. También puede observarse un cambio en la estética y la función del arte, que se aleja del *Plop Art*, consolidándose la tendencia a una mayor cercanía espacial y de contenido. Las obras son *site-specific* pero, a poder ser, también representativas (Kuhn, 2014). Claudia Büttner (2011) afirma que los cambios en el mercado del arte, la normalización de las estrategias *site-specific* en la creación de arte institucional, y la modificación de las disposiciones generales para los proyectos de *Kunst am Bau* estatales conducen, en los años 2000, a una nueva apreciación del *Kunst am Bau*. Destacados artistas participan en los concursos y contribuyen a hacer de esta disciplina una forma respetada de arte (p. 110).

### **Los procedimientos *Kunst am Bau***

Las obras de *Kunst am Bau* se realizan, habitualmente, con carácter permanente, y establecen un vínculo con la arquitectura, ubicándose generalmente en el interior o exterior del edificio y conectado físicamente a este, o bien en un espacio abierto de la finca. Excepcionalmente, también puede encontrarse en el espacio público, en las inmediaciones del edificio en cuestión, solapándose conceptualmente con lo que entendemos por arte en el espacio público. Como hemos visto, las propuestas tienden, en la actualidad, a ser elegidas por concurso público. Este instrumento permite una selección de las obras de forma democrática y avalada por un jurado de especialistas. Existe un tipo de **concurso abierto**, al que puede presentarse cualquier candidato y, dentro de esta modalidad, la más común es el concurso en dos fases. A la primera fase se presentan, habitualmente, un gran número de propuestas. Se realiza, entonces, una primera preselección de 10-20 proyectos, a los que se invita a presentarse a la segunda fase. También existe una modalidad denominada *Nichtoffener Wettbewerb* (concurso no abierto) en el que se invita a participar a artistas que “encajen”, según su obra anterior, para el tipo de intervención planeada. En estos **concursos por invitación** la presentación de propuestas en la primera fase es remunerada, y de aquí saldrá directamente el proyecto ganador. Muchos artistas no se presentan habitualmente a la primera modalidad de concurso, por la cantidad de trabajo que supone presentar propuestas creadas expresamente para un lugar y, sin embargo, sí que lo hacen en la segunda modalidad.

Pero los procedimientos de creación de obras *Kunst am Bau* no siempre han seguido estos patrones. Claudia Büttner (2011) relata que, durante los años 1950 y 1960, se realiza un solo concurso público a nivel federal. A partir de mediados de la década de 1970 se decide resolver, mediante concurso público, los proyectos de *Kunst am Bau* vinculados a construcciones de gran relevancia, y en los años posteriores se van introduciendo, de manera cada

vez más sistemática, procesos de selección democráticos (p. 52). Büttner apunta, además, que las posiciones más rompedoras del arte de los años 1970 no consiguen ganar los poquísimos concursos que se convocan (Hans Haacke, Klaus Rinke, Timm Ulrichs), o llevar a cabo sus ideas (Haus -Rucker-Co.), ni siquiera se les encarga proyectos de forma directa (Joseph Beuys). Sin embargo, se forma un grupo de artistas a los que se les confía reiteradamente los encargos de *Kunst am Bau* como, por ejemplo, Otto Herbert Hajek, Ansgar Nierhoff, Günther Ferdinand Ris, Erich Hauser, Heinz Mack, Alf Lechner, Herrmann Goepfert/Johannes Peter Hölzinger, o Ursula Sax (Büttner, 2011, p. 78).

De forma similar se expresa Stefanie Endlich (2017) cuando afirma que **los años 1970 son clave en la democratización del *Kunst am Bau*** que, hasta entonces, ha sido un club cerrado y predominantemente masculino, y que apenas se ha regido por concursos, haciendo imposible la entrada a jóvenes artistas. La autora habla de una serie de cambios sociales sustanciales y necesarios que afectan al *Kunst am Bau* como disciplina, y que confluyen en una nueva normativa a nivel regional para Berlín del Oeste en 1979, que Endlich califica de “reforma en toda regla”. En esta democratización tiene un papel esencial la **introducción de un modelo de concurso transparente** (pp. 9-13). Sin embargo, habrá que esperar a décadas futuras para observar una sistematización y generalización del modelo de proceso concursal en toda Alemania.

Pero no solo hacen falta concursos públicos para la selección de obras, sino también para una serie de **problemáticas asociadas y no menos importantes**. Según Susanne Titz (2012), el arte *Kunst am Bau* **raramente está inventariado**, ya que no hay profesionales, como en el museo, dedicados a su conservación y catalogación. Si no hay una placa informativa, es posible que nadie allí sepa de qué se trata. En el momento en que sucede algún cambio importante, como **cuando un edificio cambia de propietario o debe derribarse, empiezan los problemas**, que en este caso “se podrían calificar casi de éticos”: qué debe suceder con esta obra, creada expresamente para el edificio, ¿debe ser también destruida? ¿Tiene sentido conservar una obra creada específicamente para un contexto, fuera de ese contexto? Por esta razón, la autora sostiene que **se deberían constituir órganos** en los que se debatan estos temas y, además, los argumentos deben proceder, como en el caso de la adquisición de las obras, de la historia del arte. Si estos consejos asesores aplican criterios fundamentados para la toma de **decisiones sobre el mantenimiento o restauración de las obras**, y si los procesos se llevan a cabo de manera pública, pueden generarse discusiones enormemente productivas (Titz, 2012, pp. 18-19).

### Los diferentes sistemas de creación de arte público

En los subapartados anteriores hemos analizado una serie de problemáticas vinculadas a los sistemas públicos y privados de producción de arte público. Los programas *Percent for Art* en los Estados Unidos han sido, a menudo, objeto de controversia, y presentan una historia de constante adaptación para poder

ofrecer programas cada vez más democráticos. Sin embargo, pueden presentar obras de arte que van más allá de un objetivo ornamental, instigando una reflexión artística en el espacio público. Por su parte, los *POPS* nos han confrontado con una serie de conflictos debidos a intereses políticos y económicos de las empresas privadas propietarias de los espacios. Pese a que las restricciones en estos espacios deben estar dentro de lo razonable, hemos analizado algunos ejemplos de abusos que alejan a estos espacios de ser verdaderamente públicos. En Taiwán, la particular forma de distribución de recursos habitual en estos programas, basada en un porcentaje concreto, convierte el sistema en irrelevante en determinados lugares, como las zonas rurales, demostrando la necesidad de adaptación de estas normativas a cada lugar específico. Y por último, en el caso de las leyes *Kunst am Bau* en Alemania, hemos observado una tumultuosa historia, pero estos programas han logrado una democratización de todos los procesos vinculados, a partir de la década de 1970, a través de la introducción de procedimientos transparentes y abiertos a la ciudadanía. Podemos generalizar que los diferentes sistemas analizados necesitan encontrar una identidad propia y adaptada al lugar en que se instauran, ya que cada contexto ofrece unas condiciones diferentes que deben ser tenidas en cuenta. Una vez instaurados con éxito, estos programas deben ser revisados constantemente, y sus procedimientos actualizados, con el objetivo de posibilitar una organización razonable y equitativa de los programas.

### **2.2.5. Bienales y festivales internacionales como símbolo de la globalización y herramienta en la turistificación del espacio urbano**

La primera bienal de arte tiene lugar el 06/04/1894, con el título de *I. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* (Primera exposición internacional de arte de la ciudad de Venecia), y es inaugurada por el alcalde Ricardo Selvatico en el *Palazzo dell'Esposizione*, edificio especialmente construido para la ocasión en los *Giardini di Castello* de la ciudad italiana. Además de la más antigua, la **Bienal de Venecia todavía es, en la actualidad, una de las más prestigiosas** a nivel internacional. Una de sus características más llamativas es su estructura de pabellones nacionales, en los que cada país invitado expone, libremente, a una representación de sus artistas más innovadores, cada dos años. Cabe recordar que, en esta época, tienen lugar diversos eventos internacionales en los que cada país presenta sus avances en distintos campos. En 1851, había tenido lugar la primera Exposición Universal en Londres, Reino Unido, que en cada edición se celebra en una ciudad distinta. Con el título *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* (Gran Exposición de las Obras Industriales de Todas las Naciones), esta exposición se lleva a cabo en el Palacio de Cristal, en *Hyde Park*, un edificio de hierro fundido y cristal creado expresamente para la ocasión. Mientras que las primeras exposiciones universales reúnen presentaciones provenientes de todo el mundo en un solo edificio, **a partir de la exposición en París, en 1867, deben construir-**

**se, por falta de espacio, pabellones separados** para los países participantes, y este modelo de exposición perdura hasta la actualidad. Asimismo, en el año 1896, se vuelven a celebrar los Juegos Olímpicos modernos en Atenas, inspirados en aquellos organizados antiguamente en la antigua Grecia, con sede en la ciudad de Olimpia, y realizados entre los años 776 a.C. y 393 d.C. Los Juegos Olímpicos son, probablemente, el evento competitivo por excelencia y, seguramente, también influye en el carácter de la Bienal de Venecia y su estructura de pabellones nacionales. Sabine B. Vogel (2020) afirma que **el modelo de cada bienal es consecuencia de su tiempo**. De esta forma, en la creación de la Bienal de Venecia habrían tenido una enorme influencia factores históricos como el auge del mercado internacional, la desaparición de las monarquías o la necesidad de la construcción de identidades nacionales, aspectos que, en ese momento, habrían condicionado la forma y características específicas del evento (p. 53). 57 años más tarde se celebra la **primera Bienal de arte de Sao Paulo, en 1951, adoptando el mismo modelo de pabellones nacionales** de Venecia y, todavía hoy, representa una de las citas más respetadas con el arte contemporáneo. Y tan solo unos años más tarde, **en 1955, se inaugura la primera *documenta* de Kassel**, con el objetivo de reforzar la conexión con el mundo del arte en un momento enormemente difícil tras la Segunda Guerra Mundial. *documenta* está considerada, de forma unánime, la exposición de arte contemporáneo más importante del mundo. **Se realiza cada cinco años** (en sus primeras ediciones, cada cuatro) en la ciudad alemana de Kassel y se trata de un **evento artístico no comercial**. La exposición tiene lugar **durante 100 días**, y reúne a los artistas más destacados del momento a nivel internacional.

### La bienal como formato global

En el libro *The Biennial Reader*, Elena Filipovic et al. (2010) afirman que, si en la modernidad el arte se da a conocer a través del museo, en la actualidad, el formato bienal se ha convertido en un medio esencial para producir y difundir buena parte del arte contemporáneo (p.15). Actualmente, hay más de 200 bienales, aunque no existe consenso sobre su número exacto. Se trata de un formato de exposición que adopta generalmente el término italiano *biennale* (una referencia al marco temporal del evento, que significa que tiene lugar cada dos años). Sin embargo, podemos observar que en la actualidad esta designación se refiere menos a una periodicidad específica que a una tipología de exposición internacional, colectiva, de gran escala, y de carácter temporal (que incluiría tanto a festivales anuales como exposiciones que tienen lugar cada 5 o 10 años). Generalmente, las bienales tienen lugar al mismo tiempo en distintos espacios expositivos de la ciudad, y algunas incluyen la producción de obras *site-specific*, creadas expresamente para la ocasión. Las bienales se han convertido en uno de los formatos expositivos más vitales para la producción, distribución y generación de discurso en torno al arte

En cuanto a la estructura de la exposición, actualmente, se produce una coexistencia de modelos de bienal que corresponden a

modelos de sociedad muy distintos. Hemos mencionado anteriormente algunos datos históricos sobre la creación de la Bienal de Venecia, en 1894, como el primero de estos eventos artísticos. La estructura de esta exposición en pabellones nacionales no encaja con la visión del mundo que tenemos en la actualidad, en la que los estados ya no tienen el mismo papel preponderante de antaño. Sin embargo, seguramente por inercia institucional, la Bienal de Venecia ha seguido utilizando esta peculiar estructura a través de los años que, de tan anticuada, resulta original y la distingue como un evento único en su categoría. Posteriormente, **en 1973, se crea la Bienal de Sydney**, aplicando un nuevo modelo, diferente al de los pabellones nacionales, basada en **comisarios y temáticas cambiantes en cada edición**. Este modelo se convertirá, a partir de este momento, en el que adoptarán la gran mayoría de bienales internacionales, adaptándolo a la situación específica de cada lugar e institución. Para Anna Maria Guasch (2018, p. 90), **el año 1989 marca un punto de inflexión en la hegemonía occidental de las bienales, y el inicio de una era global**, a través de exposiciones como la tercera Bienal de la Habana, *China Avant-Garde*, o *The Other Story. Afro-Asian Artists in Post-War Britain*. En concreto, la exposición *Magiciens de la terre* consigue cambiar los parámetros de las bienales y las exposiciones internacionales, como un intento de reunir, de forma no jerárquica, arte establecido y popular, artistas occidentales y no occidentales desconocidos en el circuito del arte contemporáneo (p. 92). Posteriormente, la segunda Bienal de Johannesburgo (1997) establece conceptos innovadores como “producción de conocimiento” o “zonas de contacto” y representa el paso de lo postcolonial y lo multicultural, hacia lo global (p. 115), una evolución que culmina en la *documenta 11*, comisariada por Okwui Enwezor en 2002, que para la autora representa la primera exposición realmente global (p. 125). Sabine B. Vogel (2020, p. 60) afirma que, aparte de la expansión espacial de las bienales (tienen lugar en varios espacios al mismo tiempo), ha tenido lugar una expansión temporal, y esta comienza también, precisamente, con la *documenta 11*. La exposición incorpora diferentes “plataformas” durante 18 meses (en Viena, Nueva Delhi, Santa Lucía y Lagos) que preceden a la cita de Kassel y tienen lugar de forma consecutiva. Se trata de programas de conferencias y simposios internacionales que desbordan las fronteras geográficas, políticas y culturales, con el objetivo de dar a entender la bienal como un proceso, y evitar que se transforme en una herramienta de *marketing*. Desde entonces, posteriores ediciones de *documenta* y otras bienales han seguido con esta tipología de exposición que tiene lugar en diferentes lugares y en momentos distintos (Vogel, 2020, p. 60).

Durante las décadas de 1980 y 1990, se crean algunas de las bienales más importantes como, por ejemplo, en La Habana (1984), Estambul (1987), Gwangju (1995), y Berlín (1999); que son algunas de las citas internacionales más prestigiosas, todavía en la actualidad. Con el fin de la Guerra Fría y el advenimiento de la globalización internacional se produce un cambio de paradigma, que abre el mundo al **intercambio y flujo de productos, ideas, y también de arte**. Durante los años 1990, tiene lugar una

enorme proliferación de bienales internacionales de arte contemporáneo en diferentes partes del mundo. Este auge puede entenderse como un signo de la transformación que se produce a nivel internacional, en ámbitos sociales, económicos y políticos, tras la caída del muro de Berlín. Esta proliferación **activa también una competencia entre las bienales de cada ciudad**, en la que cada evento se esfuerza por demostrar un carácter único y diferenciado. Anna Maria Guasch (2018) afirma que la globalización ha favorecido un nuevo mapa policéntrico del arte, un mapa en el que las fronteras fluyen constantemente, y en el que juegan un papel esencial una nueva red de centros que consiguen superar el paradigma anterior de promoción del estado-nación. Estos centros recurren a las bienales con la voluntad de convertirse en “ciudades creativas” en el marco de estas nuevas redes globales (p. 132) bajo la premisa de que cualquier ciudad, independientemente de su ubicación en el mapa geopolítico, puede convertirse en un *hub* internacional (p. 133). Es también en este escenario que puede entenderse la aparición de bienales cada vez más especializadas en temáticas o disciplinas concretas, algunas dedicadas específicamente al arte en el espacio público como, por ejemplo, *Echigo-Tsumari Triennale*, en Japón; *Setouchi Triennale*, en Japón; *Aros Triennial*, en Dinamarca; *Public Art Munich*, en Alemania; *Oslo Biennial*, en Noruega; *Anyang Public Art Project (APAP)*, en Corea del Sur; *Scape Christchurch Biennial*, en Nueva Zelanda; o *Skulptur Projekte Münster*, en Alemania, que examinaremos en más detalle a continuación. Sin embargo, para Serge Guilbaut (2007), esta proliferación de bienales internacionales de arte “puede anunciar también la **pérdida de identidades específicas o la disolución de la singularidad**, justificada por el deseo de compartir los valores internacionales capitalistas/occidentales ‘contemporáneos’” (p. 150). Las bienales pueden así compararse con los Juegos Olímpicos o incluso interpretarse como “supermercados”, en tanto que cada país contribuye con su participación, pero en realidad, “se limita a suministrar **productos que se ajustan a los patrones internacionales**” (pp. 150). Factores como la nueva fluidez, el libre intercambio de ideas, el nomadismo de artistas y curadores, crean una “ilusión de que los centros ya no existen, de que hay un solo mundo donde el intercambio abierto se estimula y se recompensa”, pero el centro de poder sigue en las mismas manos (Guilbaut, 2007, p. 150-151). Por su parte, Simon Sheikh (2009) destaca el papel de la bienal como industria, como mercado para los negocios y el turismo, y como parte de la *experience economy* (economía de la experiencia) en el capitalismo global. Este nuevo carácter se basa en la **transferencia bidireccional de significado entre la bienal y la ciudad que la acoge**. La imagen de la ciudad se ve influida por el prestigio del evento artístico, y la bienal también se aprovecha del atractivo turístico de la ciudad. Por esta razón, las bienales buscan un nicho de mercado, una identidad que las diferencie del resto (Sheikh, 2009, pp. 69-79, citado en Guasch, 2018, p. 139). A continuación, analizaremos una bienal dedicada exclusivamente al arte público. Veremos si se cumplen las premisas con las que hemos trabajado y si se pueden aplicar las reflexiones que hemos desarrollado hasta ahora.

## **Skulptur Projekte Münster**

Kasper König (2005) relata la historia de cómo surge *Skulptur Projekte Münster*, que se ha convertido en una de las más prestigiosas, entre las exposiciones de arte público: un banco local proyecta construir su sede en el centro de Münster, pero se encuentra con algunas reticencias por parte de los responsables políticos y de los habitantes de la ciudad. Entonces, la entidad amenaza con construir la sede en otra ciudad, si no se le permite emplazarla en este lugar, donde antiguamente estaba el parque zoológico. Como compensación, el banco dona una obra a escoger para la ciudad. La elegida es una escultura moderna de George Rickey. Pero esta obra representa, a ojos de gran parte de los habitantes de Münster, la relación de chantaje que conlleva su adquisición, y es, por tanto, acogida con recelo. Klaus Bussman, que había estado involucrado en la selección de la obra y es, en este momento, el director del museo *Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte*, planea entonces, con el objetivo de enmendar la situación y reconciliar a la ciudadanía con el arte de la modernidad, una exposición sobre la historia de la escultura moderna, desde Rodin hasta Calder, que se convierte en la primera edición de *Skulptur Projekte Münster* en 1977 (König, 2005, p. 7). En cuanto a los detalles que definen la exposición, *Skulptur Projekte Münster* tiene lugar en la localidad alemana de Münster, de 300.000 habitantes, y se hace coincidir con la cercana *documenta*, adoptando además la particular **duración de 100 días** de la exposición de Kassel. Münster es una pequeña ciudad que fue prácticamente destruida en su totalidad durante la Segunda Guerra Mundial y, posteriormente, reconstruida, imitando el carácter medieval original. Se trata de una ciudad de gran riqueza, centrada en la administración y en una importante universidad, pero, curiosamente, no posee industria, al contrario que muchas otras ciudades de su alrededor. Uno de los rasgos distintivos de *Skulptur Projekte Münster* es que **tiene lugar cada diez años**, un marco temporal más amplio que el de otras exposiciones similares y que la convierte en única en su categoría. La metodología de trabajo de los artistas participantes en *Skulptur Projekte Münster* comienza con una visita a la ciudad, con el objetivo de estudiar el lugar y finalmente realizar una intervención específica en el espacio público. Las esculturas se adaptan al espacio urbano, están casi siempre creadas expresamente para un lugar en concreto y establecen, generalmente, un diálogo con la arquitectura o con otros aspectos del contexto local. El carácter y estilo de las propuestas **depende enteramente del interés particular de cada artista**, por lo que no se trata de esculturas que establezcan una relación homogénea con el resto de obras expuestas, ni estas están articuladas entre ellas, diferenciándose, en este aspecto, de la gran mayoría de bienales y festivales. La exposición **no tiene una temática general concreta**, ni los organizadores adoptan una posición teórica en particular, algo que para Hans-Joachim Manske (2001) resulta crucial para entender el “éxito abrumador” de la muestra. *Skulptur Projekte Münster* logra así crear un marco tan asombrosamente simple como históricamente “cargado”, y delega la responsabilidad en los artistas (p. 577). Los artistas participantes son así invitados a trabajar en un **proyecto escultóri-**

co *site-specific* para un lugar de la ciudad escogido por ellos mismos. Generalmente, las obras tratan sobre los acontecimientos históricos, culturales, sociales o topográficos de la ciudad. La exposición está habitualmente financiada por el Ayuntamiento de Münster y la *Landschaftsverband Westfalen-Lippe* (Asociación Regional de Westfalia-Lippe), corriendo la organización a cargo del *LWL-Museum für Kunst und Kultur* y contando, además, con apoyo logístico y financiero de otras entidades públicas y empresas locales.

### Controversia en las primeras obras de *Skulptur Projekte Münster*

Aunque en la actualidad existe una percepción generalizada de *Skulptur Projekte Münster* como un evento positivo para la economía de la región y para el turismo, en las dos primeras ediciones algunas obras chocaron con el carácter de los habitantes de Münster, considerada una ciudad tradicional y conservadora. Se dieron casos de vandalismo, por ejemplo, cuando un grupo de estudiantes lograron arrancar una de las enormes esculturas que componen la obra *Pool Balls* (1977), de Claes Oldenburg, e intentaron arrojarla al lago. Esta obra consiste en tres esferas de cemento armado (inicialmente, se habían planeado 18, de las cuáles se produjeron finalmente 4), con un diámetro de 3,30 metros cada una. Al observar estas enormes formas grises sobre el césped del parque, en la imaginación del espectador las esculturas pueden convertirse en bolas de billar gigantes sobre el verde del tapete de la hierba, y la ciudad en un campo de juego. Tras el final de la exposición de 1977, el ayuntamiento de Münster adquiere *Pool Balls* por 115.000 marcos y la instala con carácter permanente. En el momento de su creación, un gran número de habitantes de Münster percibían la obra como un obstáculo molesto instalado en medio del parque. La escultura era, a menudo, víctima de grafitis y se utilizaba como superficie para enganchar anuncios (Markus Müller, comunicación personal del 25/10/2019). En la actualidad, en cambio, *Pool Balls* es una obra ampliamente apreciada y se ha convertido en una de las imágenes icónicas de Münster, representando un popular lugar de encuentro. Sin embargo, cabe mencionar que el uso de la obra como tablón de anuncios no se ha alterado con el tiempo, ni tampoco ha desaparecido la tendencia a hacer grafitis en su superficie, por lo que, cada cierto tiempo, debe restaurarse la obra. Este vandalismo de baja intensidad proviene, probablemente, del hecho de que la escultura no incorpora pedestal y es así fácilmente accesible. Asimismo es posible que, debido al enorme tamaño de *Pool Balls*, y al hecho de estar instalada en un lugar de gran afluencia de gente, la escultura no pasa desapercibida, y atrae interacciones de todo tipo, entre ellas algunas no deseadas.



Claes Oldenburg. *Pool Balls* (1977). Instalada en la orilla norte del lago Aasee. Münster, Alemania

También, en este mismo año, se presenta la obra de Joseph Beuys, *Unschlitt (Wärmeskulptur auf Zeit hin angelegt)* (1977), que genera un enorme **rechazo en la prensa y molestias a los habitantes de la ciudad**, aspectos comentados en detalle en otra parte de este estudio (ver página 40).

La segunda edición, en 1987, estaba “centrada en cuestiones del *site-specific*” y “completamente orientada hacia el arte de Eu-



ropa Occidental y Norteamérica” (Franzen et al., 2007, p. 12). Katharina Fritsch presenta *Madonna* (1987), una obra que genera una enorme polémica, ya que ofende los sentimientos religiosos de algunos habitantes de esta ciudad, eminentemente tradicional y católica. Se trata de una escultura de la Virgen, pintada de color amarillo limón, que es reiteradamente objeto de vandalismo en el transcurso de la exposición, siendo destruida y debiendo ser reemplazada hasta en tres ocasiones.

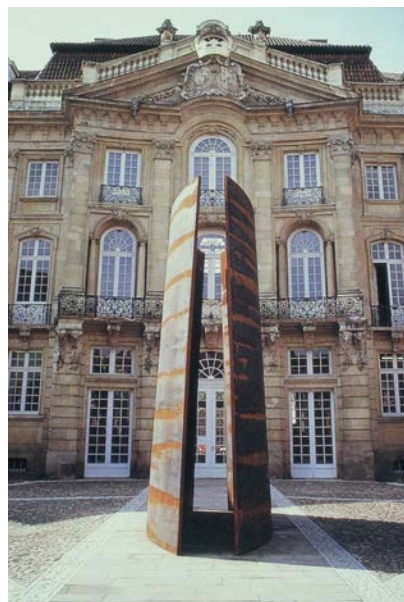
También despierta reticencias la obra de Richard Serra, *Trunk* (1987), una escultura de acero corten con unas medidas de 590 × 425 × 200 cm. El artista transfiere la curvatura de la planta del palacio de Erbdrostenhof a dos placas contrapuestas, de 12 toneladas cada una, instaladas en el patio del propio palacio. El malestar en la prensa por las formas amenazantes y la apariencia oxidada del material pone, sin embargo, de relieve el diálogo entre escultura y arquitectura, no solo en cuanto a sus formas, sino a través de una diferencia temporal de 200 años y los materiales respectivos de cada época (Maderuelo, 1990, p. 154). Serra vende la obra, ya en la primera semana de exposición, y *Trunk* acaba instalada en el *St. Gallen Kunstmuseum*, en Suiza, pese a que había sido creada expresamente para el palacio de Erbdrostenhof de Münster, planteando así el dilema de la determinación geográfica de las obras *site-specific* y poniendo en cuestión si se pueden exponer este tipo de obras fuera del lugar para el que fueron creadas (Paroglou, 1987).

### De la controversia a la experiencia insólita y única

Hemos analizado algunos ejemplos de esculturas públicas de muy distinto estilo y carácter artístico que, sin embargo, han logrado encender la polémica en Münster. No se trata de obras necesariamente provocadoras, en cuanto a su contenido, sino que también obras abstractas pueden generar rechazo por su simple presencia, apariencia o materiales de construcción. Sin embargo, a partir de 1997 se produce un cambio de actitud por parte de los habitantes de la ciudad, respecto a las primeras ediciones de *Skulptur Projekte Münster*, y este cambio es “inseparable de los medios de comunicación” (König, 2005, p. 57). En palabras de Franzen et al. (2007), la edición de 1997 logra cosechar un enorme “éxito popular”. La exposición está dedicada a temáticas como el *context art*, la autoorganización y las exposiciones alternativas, y plantea una postura de oposición a un mercado del arte en auge y a la recientemente recuperada figura del artista como genio. También cuestiona la reurbanización de los centros históricos de las ciudades, y se centra en la contracultura (Franzen et al., 2007, p. 12). **La edición de 1997 se transforma en una verdadera atracción turística**, pese a su carácter alternativo. Los habitantes de Münster hacen suya la exposición, y **desaparece el descontento de las ediciones anteriores**. El aspecto financiero también es importante: la exposición logra atraer a un gran número de visitantes, aspecto que contribuye positivamente a la economía de Münster. En el fin de semana de la inauguración, todos los hoteles de la ciudad (3.100 camas) están completos. Según el responsable de prensa de *Skulptur Projekte* en ese momento, asisten a la exposición más invitados extranjeros que



Katharina Fritsch *Madonna* (1987), instalada en Salzstrasse, una concurrida calle comercial, entre los grandes almacenes Karstadt y la Iglesia Dominicana. Münster, Alemania



Richard Serra. *Trunk* (1987), instalada en el palacio de Erbdrostenhof de Münster, Alemania

alemanes. Del catálogo se imprimieron tres ediciones de 10.000 ejemplares cada una. El número total de visitantes se estima en alrededor de 500.000.

En la edición de 2007, *Skulptur Projekte Münster* ya es una cita reconocida internacionalmente, y el carácter de las polémicas referentes a las obras es de otra índole muy distinta. Los ciudadanos han aprendido a aceptar la existencia de la exposición como un fenómeno positivo, y ahora son los propios contenidos de las obras los que, en ocasiones, generan rechazo o admiración por parte de la audiencia. Por ejemplo, *Münster's History from Below* (2007), de Silke Wagner, es una escultura figurativa híbrida, que hace también las veces de columna publicitaria. La obra representa y rinde homenaje a Paul Wulf, un residente de Münster fallecido en 1999, que ejemplifica la resistencia civil y la lucha antifascista en la Alemania de la postguerra. Personaje conocido en la ciudad, Wulf acostumbraba a caminar por las calles de Münster con un maletín lleno de documentos y recortes de artículos de periódicos, confrontando a los vecinos con su trágica historia personal. En 1938, a la edad de 16 años, Wulf había sido esterilizado por la fuerza, siguiendo el programa nacionalsocialista de limpieza racial. En su lucha por el reconocimiento, el caso pasó por todas las autoridades judiciales posibles desde el año 1949. *Münster's History from Below* representa, de esta forma, un homenaje a la figura de Wulf. Pero además, su retrato escultórico posee una doble función. Creado por Herbert Rauer, la parte inferior de la escultura sirve para empapelarse, como si fuera una columna publicitaria al uso, con documentos extraídos del sitio web [www.uwz-archiv.de](http://www.uwz-archiv.de), perteneciente al Archivo de Umweltzentrum (UWZ), una organización medioambiental, propietaria de uno de los mayores archivos alternativos de Alemania. Estos documentos proporcionan información diversa sobre la historia personal de Wulf, así como sobre otros temas políticos: el movimiento antinuclear o la censura en Alemania. Tras el fin del periodo de exposición de *Skulptur Projekte Münster*, se genera cierta controversia sobre si *Münster's History from Below* debe permanecer expuesta en el espacio público de la ciudad, probablemente debido a su carácter abiertamente político. Contradiciendo las recomendaciones del comité de *Skulptur Projekte Münster*, se rechaza inicialmente la adquisición de la obra. También su instalación frente al Ayuntamiento de Münster (*Stadthaus*), es desestimada. Sin embargo, a raíz de una iniciativa popular, la ciudad adquiere finalmente la escultura en 2010, trasladándola a la plaza de Servatii. Podemos así observar un nuevo tipo de relación, y hasta de compromiso, con las obras por parte de una comunidad empoderada, que quiere decidir qué esculturas deben mostrarse en el espacio público de su ciudad.



Silke Wagner. *Münster's History from Below* (2007) Münster, Alemania

También relevante es el carácter crecientemente efímero de las esculturas que se presentan. En su obra *Ścieżka* (Sendero) (2007), Pawel Althamer realiza una crítica al espacio público enormemente reglado de Münster, creando una ruptura con el sistema urbano. El artista traza un camino, en medio de un campo de cebada, como aquellos que se crean espontáneamente a partir de las pisadas de mucha gente que pasa por el mismo sitio. Este sendero, de aproximadamente un kilómetro de largo, no

está señalizado ni incorpora información sobre adónde lleva, ni la distancia ni el recorrido. Los visitantes siguen el estrecho camino hasta que, de repente, este se detiene en algún lugar, en medio del campo. El espectador tiene entonces dos opciones: dar media vuelta, o adentrarse en lo desconocido, es decir, en un campo de cebada sin cortar. *Ścieżka* es una invitación a dejar las calles de Münster y sumergirse campo a través. Althamer muestra cómo es posible ir contra los cauces establecidos, abandonar las rutas prediseñadas, romper con las reglas. El artista subraya esta idea con su gesto de que sean precisamente presos del centro penitenciario de Münster los que le ayuden en la producción de la obra, pisoteando la hierba y creando este nuevo camino. Pese a presentarse en el marco de una exposición de escultura pública, el carácter de *Ścieżka* es inmaterial y efímero. Se trata, pues, de una escultura en la que el carácter intervencionista, así como la memoria del espectador y el recuerdo del evento, se convierten en un aspecto primordial de la obra.



Pawel Althamer. *Ścieżka* (Sendero) (2007), instalada entre la orilla occidental del Lago Aasee y Haus Bak-enfeld. Instalación temporal. Münster, Alemania

Con un carácter igualmente temporal, aunque dotada de una potente materialidad se expone, en la última edición de la exposición, *Momentary Monument — The Stone* (2017), de Lara Favaretto, consistente en dos grandes monolitos de granito con unas dimensiones de 420 x 140 x 155 cm, uno instalado en la ciudad de Münster y otro en la cercana ciudad de Marl. Estos monolitos incorporan una pequeña ranura, a través de la cual el espectador puede insertar dinero. La materialidad de la obra puede señalar en un primer momento a una presencia permanente, pero en realidad *The Stone* tiene carácter efímero y, al concluir el tiempo de exposición, la obra se destruye y el dinero recaudado se dona a la organización benéfica local *Hilfe für Menschen in Abschiebehaft Büren e.V* (Asociación de ayuda para personas en situación de arresto pendiente de deportación Büren). *The Stone* no pretende establecer un punto de donación a largo plazo, sino desplegar su potencial simbólico durante un lapso de tiempo en que la obra goza de máxima atención mediática y de público, como si se tratara de un evento benéfico. El alcance de la obra se adapta al marco temporal de *Skulptur Projekte Münster*, en un ritual singular que perdurará exclusivamente en la memoria de los visitantes. El carácter de la escultura no es, pues, realmente efímero, sino que podría calificarse como *impermanente*, como hemos visto con anterioridad.



Lara Favaretto. *Momentary Monument — The Stone* (2017)

Otro ejemplo similar sería *On Water* (2017), de Ayşe Erkmen, una obra consistente en una pasarela subacuática temporal que une las dos riberas del Canal de Dortmund-Ems. La obra permite atravesar el río a pie, provocando la sensación de que el público camina sobre el agua. Mientras la ribera norte cuenta con cafeterías y un popular paseo, la ribera sur tiene, en cambio, un carácter marcadamente industrial. El canal se erige de esta forma en una frontera que divide la ciudad en dos zonas de carácter enormemente distinto. Erkmen decide conectar estos lugares tan dispares de Münster a través de su obra. Pero no lo hace mediante un puente normal, sino subacuático, instalado tan solo algunos centímetros bajo la superficie, aspecto que contribuye a conformar una experiencia singular. Esta estructura está construida a



Ayşe Erkmen. *On Water* (2017), Münster, Alemania.

partir de contenedores industriales, vigas de acero y rejilla en la parte superior transitable. Se trata de una construcción aparatosa y precaria pero, al encontrarse sumergida, no lo aparenta. Para el público, la estructura interior aparece como un delicado rastro tenue y plateado bajo el agua. La obra es de libre acceso, de manera que los visitantes pueden simplemente quitarse los zapatos y remangarse los pantalones para atravesar el río hacia otra parte de la ciudad, sin apenas mojarse.

*On Water* es una escultura que invita a recorrerla y atravesarla, proponiendo una experiencia única, a la vez que simbólica. La obra se convierte en un popular lugar de peregrinación para los visitantes de la exposición, pero también para los residentes de Münster, permitiendo una exploración nueva y original de la ciudad. Erkmen investiga y aprovecha las circunstancias específicas del lugar (esta parte del río rara vez es transitada por barcos) para unir temporalmente dos espacios urbanos muy distintos, y que anteriormente estaban separados. La artista crea así una solución de naturaleza casi urbanística, pero que parte de una necesidad artística, no arquitectónica, conservando un carácter absurdo que le confiere, precisamente, su interés a la obra. Erkmen crea un paso “real”, pero efímero, entre dos lugares dispares, y también borra una frontera como acto simbólico pero, además, ofrece una nueva experiencia vivencial de la ciudad, un experimento único e irrepetible que perdurará exclusivamente en la memoria de los participantes. Por otra parte, *On Water* tiene, teóricamente, el potencial para transformar el carácter de este lugar a largo plazo, al facilitar nuevos recorridos a los habitantes de la ciudad, pero la dimensión temporal del proyecto le impide ejercer una influencia real y efectiva sobre el contexto. ***On Water* no es entonces una escultura efímera, sino impermanente.** Renuncia a tener una presencia a largo plazo en la ciudad, ya sea debido a la falta de seguridad de la estructura, o a los inconvenientes logísticos que supondría mantenerla en el tiempo. La obra está así **creada específicamente para una exposición, pero también subyugada a su marco temporal**, cuando lo interesante podría ser precisamente examinar su influencia en el contexto, a través del tiempo.

### **La biennial como evento condicionado a los mecanismos de marketing turístico de las ciudades**

Hemos observado que el carácter de gran parte de las bienales actuales es reflejo y herencia directa del momento histórico que comienza con la globalización internacional, incluyendo también sus contradicciones. Estas exposiciones se basan en la movilidad internacional de artistas, organizadores y audiencia, y son muestra del alcance del intercambio, de la interconexión y del polcentrismo en el circuito artístico global. Este flujo de arte parece provocar una aparente desaparición de las fronteras geográficas, económicas, y culturales pero, por otro lado, también puede conllevar una pérdida de identidad y una disolución de la singularidad, así como a una homogenización de los formatos expositivos. **La influencia de la globalización aparecería** en las bienales, entonces, no solo como una consecuencia de los tiempos en los que surgen, sino **como una circunstancia que las atraviesa en todos y cada uno de sus aspectos.** Esto incluiría desde el

modelo de exposición o los contenidos de las propias obras expuestas, hasta consideraciones secundarias como las condiciones de trabajo de los artistas o la movilidad de la audiencia. La gran proliferación de bienales en los años 1990 está, de esta forma, condicionada por las transformaciones que se producen en todos los ámbitos de la sociedad en este momento, entre ellos, el incremento del turismo. También la competencia internacional de las ciudades por captar nuevos visitantes influye en el carácter de las bienales, y condiciona sus formatos y programas expositivos.

De entre el gran número de bienales internacionales, nos hemos centrado en *Skulptur Projekte Münster*, dedicada al arte público. Pese a unos inicios marcados por frecuentes controversias, a partir de 1997, se produce una aceptación generalizada de la exposición por parte de los habitantes de Münster debido, entre otras cosas, a que la exposición atrae el turismo y tiene una influencia positiva en la economía de la zona. Miwon Kwon (2002a) define *Skulptur Projekte Münster* como un evento en el que el arte *site-specific* sirve para generar un sentimiento de autenticidad, identidad y singularidad al lugar. La exposición se pone así claramente al servicio de la promoción de Münster en el actual contexto de competición global entre ciudades por captar el turismo (pp. 53-54). De manera similar, Sabine B. Vogel (2020, p. 54) afirma que, desde la década de 2000, en general las bienales están estrechamente vinculadas al *marketing* turístico de las ciudades. También los propios organizadores de *Skulptur Projekte Münster*, Franzen et al. (2007), destacan que las bienales “han contribuido a generar un nuevo interés en el debate del arte y la esfera pública”. Sin embargo, los reducidos periodos temporales en los que se realizan estos eventos, así como el trabajo curatorial a corto plazo, conllevan que las bienales se transformen inevitablemente en eventos subyugados a los mecanismos del mercado y del *marketing* turístico de las ciudades que los acogen. Esto “dificulta un estudio a largo plazo de cuestiones artísticas y estéticas”. Los autores lo denominan, irónicamente, *Biennial Effect* (Efecto *Biennale*), un juego de palabras con el *Efecto Guggenheim* (ver página 138), para referirse a la creación de nuevas bienales, por parte de los responsables políticos, como una **supuesta solución mágica de moda para atraer turistas a visitar la ciudad** (Franzen et al., 2007).

El carácter expositivo de *Skulptur Projekte Münster* es, en general, ameno y distraído para el visitante, ya que este recorre la ciudad en busca de las esculturas, y lo hace habitualmente en bicicleta (Münster es una ciudad conocida por su gran número). En general, las bienales funcionan como potentes atractivos turísticos, y en el caso de Münster la ciudad se beneficia, en la actualidad, de un **turismo que cada vez prefiere destinos menos convencionales, y busca experiencias inusuales y singulares**. La implementación generalizada de estrategias *site-specific* en las esculturas públicas presentadas en *Skulptur Projekte Münster* ha fomentado así la creación de un tipo de obras que abogan por la presentación de experiencias únicas e irrepetibles vinculadas al lugar, y momentos memorables a los visitantes. Este aspecto refuerza, indudablemente, el **carácter popular de la exposición**

y la transforma en una poderosa herramienta de *marketing turístico para la ciudad*, de la que los organizadores son conscientes, pero de la que difícilmente pueden (o quieren) huir.

### 2.2.6. Esculturas *photocall*, redes sociales y arte fotogénico

Uno de los fenómenos que define nuestro tiempo, respecto a épocas anteriores, es el uso de las redes sociales como un medio de comunicación que permite establecer contacto con otras personas dentro de una comunidad, y a través de internet. Estas plataformas, frecuentemente de acceso mediante dispositivos móviles, han abierto un abanico de posibilidades, antes inexistentes, en el entorno de lo visual y comunicativo, y también han transformado otros aspectos de la sociedad. John Carlin (2019) relata que Islandia era “un país para intrépidos exploradores cuando fui por primera vez en el 2006”. Sin embargo, desde entonces la economía del país ha cambiado, en parte gracias (o por culpa), de las redes sociales. “Desde que Justin Bieber (105 millones de seguidores en *Instagram*) fue allá a hacer un vídeo hace cuatro años la industria del turismo islandesa se ha disparado” (Carlin, 2019). En la actualidad, las redes sociales juegan un papel fundamental en la esfera pública, pudiendo considerarse un espacio público en sí mismo. Sin embargo, investigar internet como espacio público iría más allá del alcance de este estudio y lo llevaría en una dirección diferente. Analizaremos, en cambio, ejemplos de cómo la escultura pública se ha hecho un hueco en estas redes sociales, aprovechando su carácter tremendamente fotogénico, y cómo esto representa una oportunidad para dar a conocer la obra de artistas a una nueva audiencia.

#### Referentes históricos de la escultura pública como imagen fotográfica

La escultura pública ha sido, tradicionalmente, un objeto ampliamente fotografiado y vinculado a una serie de rituales que tienen que ver con su presencia física. No nos referimos a esculturas en las que la imagen de la obra juega un papel preponderante o necesario (como sería, por ejemplo, el caso del *Land Art*), sino a esculturas instaladas en el espacio público y accesibles a la totalidad de la audiencia, en las que la imagen de las obras incorpora un aspecto adicional que complementaría (pero no substituiría) a la forma y la presencia escultóricas. Una escultura instalada en el espacio urbano, debido a su gran visibilidad y a su emplazamiento públicamente accesible, invita a retratarla, especialmente si posee un contenido simbólico o un carácter icónico. Ya Harriet F. Senie apuntaba, mucho antes de que aparecieran las redes sociales, antes incluso de que se popularizara el uso de internet, que si una escultura permite la interacción con la audiencia, seguramente habrá cámaras haciendo fotos de la obra <sup>18</sup> (Senie, 2003a, p. 188).

---

18 “If a figural work allows for audience inclusion, cameras will be snapping”

Una obra que ha gozado de gran éxito como imagen es *Spoonbridge and Cherry* (1988), de Claes Oldenburg & Coosje Van Bruggen. La escultura representa, como el propio título indica, una cuchara que hace las veces de puente, y una cereza de enormes dimensiones. Se trata de una fuente escultórica de 9 × 15,7 × 4,1 metros, construida de acero inoxidable y aluminio, y recubierta con esmalte de poliuretano. La cereza pesa 544 kg y la cuchara 2.630 kg. La escultura expulsa agua, tanto desde la punta como desde la base del rabito de la cereza, estando este último surtidor destinado a mantener la superficie de la cereza reluciente en todo momento. Se trata, pues, de un “circuito puro del agua inútil, recogida y elevada solo por el gusto de verla caer de nuevo y ‘desaparecer’, integrada en la masa acuática del lago” (Duque, 2001, p. 158). La obra se financia gracias a una donación de 500.000 dólares, realizada por el coleccionista Frederick R. Weisman, y se instala con carácter permanente en el *Minneapolis Sculpture Garden* (Jardín de Esculturas de Minneapolis). Pese a no poseer una escala humana, mediante juegos de perspectiva y de la interacción visual, *Spoonbridge and Cherry* permite a la audiencia crear efectos visuales que pueden resultar interesantes para ser fotografiados. Por ejemplo, si las personas retratadas se colocan delante de la obra, y a cierta distancia de ella, da la impresión de que el sujeto fotografiado puede comerse la cereza. **La imagen fotográfica de la escultura está, de esta forma, estrechamente vinculada con una interacción personal y visual de la audiencia con la obra.**



Claes Oldenburg & Coosje Van Bruggen. *Spoonbridge and Cherry* (1988), instalada en el Minneapolis Sculpture Garden, Estados Unidos

### Esculturas públicas expresamente adaptadas a las redes sociales

Algunos artistas incorporan conscientemente las redes sociales en sus esculturas públicas. Este es, por ejemplo, el caso de la obra de Liam Gillick, *Folded Extracted Personified* (2019), una instalación que consta de 10 paneles con agujeros creados para introducir la cabeza y hacerse fotos. Cada pieza tiene una superficie plana doblada en zigzag, y están instaladas en el *MIA Park*, en el exterior del Museo de Arte Islámico de Doha, en Catar. Cada panel presenta una obra de la colección de dicho museo, así como del Museo Nacional de Catar. Los espectadores pueden encontrar la ubicación real del objeto expositivo dentro de dichos museos, al escanear con sus móviles un código QR presente en la esquina inferior de cada panel. Puede constatarse aquí la incorporación de las nuevas tecnologías en la recepción de la obra, pero también el fomento de las redes sociales como un nuevo espacio público donde publicitar las obras del museo y del propio artista. Sin embargo, en *Folded Extracted Personified* se ha forzado hasta el extremo el encuentro entre la audiencia y la obra, llevándola a un terreno de enorme banalidad.



Liam Gillick. *Folded Extracted Personified* (2019)

También han sido profusamente fotografiadas las obras de Yayoi Kusama, aunque estas son generalmente anteriores al advenimiento de las redes sociales. Por ejemplo, para realizar *Mirror Room — Phalli Field* (1965/2016), perteneciente a la serie “Infinity Mirror Room”, Kusama pasa gran parte del tiempo, entre los años 1962 y 1964, cosiendo miles de objetos de tela rellenos para crear instalaciones de acumulación, en un intento de crear



Yayoi Kusama. *Mirror Room — Phalli Field* (1965/2016)



Yayoi Kusama. *Infinity Mirrored Room—The Souls of Millions of Light Years Away* (2013)



Yayoi Kusama. *Red Pumpkin* (2006), instalada en el puerto de Miyanoura, Naoshima, Japón

escenas alucinatorias de superficies fálicas. Una obra de estructura similar es *Infinity Mirrored Room—The Souls of Millions of Light Years Away* (2013), consistente en una habitación llena de pequeñas luces de colores que cuelgan del techo y que, a través de la reflexión en espejos instalados en las paredes, parecen repetirse hasta el infinito. Esta obra es la atracción más popular del Museo Broad en Los Ángeles y ha contado con casi 2 millones de espectadores desde que el museo abrió en septiembre de 2015. Kusama también cuenta con obras tremendamente fotogénicas instaladas en el espacio público, como sus calabazas gigantes. Por ejemplo, *Red Pumpkin* (2006) consiste en una escultura de fibra de vidrio pintada, instalada en el puerto de Miyanoura, en la isla de Naoshima, Japón. Los visitantes pueden acceder al interior de la estructura, sacar la cabeza por uno de los agujeros de la escultura (que queda habitualmente a la altura de la barbilla), y posar para una divertida fotografía. El aspecto interactivo que ofrece la obra la dota de un gran éxito en redes sociales.

De la misma forma que anteriormente hemos cuestionado del grado de visibilidad o de invisibilidad del arte en el espacio público, tenemos también que interrogar la visibilidad del arte público en las redes sociales. En el espacio público, cuando las esculturas están instaladas en los centros de las ciudades reciben más visitas aunque, como hemos analizado anteriormente, un gran número de esculturas también pasan desapercibidas en el espacio urbano, pese a contar con una forma o tamaño fuera de lo común. En cambio, una escultura instalada en un lugar remoto depende necesariamente de una infraestructura de transporte y hospedaje: hoteles, restaurantes, alquiler de bicicletas. Una escultura pública instalada en un lugar inhóspito puede únicamente funcionar si la obra es tremendamente popular, o si su producción se engloba en una estrategia de *marketing* cultural más amplia, por ejemplo, como parte de una bienal de arte en el espacio público. En el caso de *Red Pumpkin*, la obra está instalada en la isla de Naoshima, un centro de referencia para el arte contemporáneo en Japón, pese a su remota localización en un entorno rural. En 2010, se crea adicionalmente *Setouchi Triennale*, con el objetivo primordial de revitalización y promoción del turismo en la zona (Kitagawa, 2014, p. 21). Se trata de una exposición que tiene lugar tanto en la isla de Naoshima (que cuenta con una larga tradición artística, al incorporar el famoso *Chichu Art Museum* y *Benesse Art Site Naoshima*), como en otras islas cercanas del Mar de Seto. *Setouchi Triennale* ha logrado que se mejoren y hasta ha fomentado la **creación de nuevas infraestructuras** (hoteles, restaurantes, alquiler de bicicletas) en este grupo de islas, **con el fin de poder visitar las obras instaladas** en el espacio público. La creación de este festival de carácter trienal también ha favorecido conexiones más frecuentes en los ferris que enlazan las distintas islas, aspecto que ha contribuido a mejorar las condiciones de vida en el lugar, que sufre un problema generalizado de despoblación y envejecimiento.

**La visibilidad en las redes sociales obedece, en cambio, a una serie de parámetros y reglas que son diferentes a las del museo, a las del mercado del arte, y también a las del**



**arte público**, que en ocasiones están definidas por una enorme superficialidad y tiene dificultad por ir “más allá de nuestro propio reflejo y de nuestra individualidad” (Llobet Sarria y Fernández Pons, 2021, p. 10). Por ejemplo, el *factor localización* no es apenas relevante. La audiencia de estas plataformas no la conforma un público experto y centrado en aspectos artísticos, sino que a menudo se mueve por factores como **la *instagramabilidad* (el carácter fotogénico de la obra), si es *insta-worthy* (se adecúa a la plataforma) u otros criterios específicos**. También el funcionamiento interno de los algoritmos de visibilidad utilizados por cada aplicación (desconocidos para la gran mayoría de la población) escapan a las reglas estéticas habituales. Los criterios de calidad que prevalecen en las redes sociales son así distintos a los del arte, y se adaptan a las especificidades del medio internet y de la plataforma en la que se presenta la obra.

Aunque quizás no expresamente concebida para las redes sociales, Ugo Rondinone es consciente del importante factor de *instagramabilidad* que posee su obra *Seven Magic Mountains* (2016). Se trata de una instalación de piedras gigantes de colores, ubicada en el del Desierto de Mojave en Nevada, Estados Unidos. La obra consta de siete piezas escultóricas de entre 9,14 y 10,67 metros de altura, creadas apilando enormes rocas de piedra caliza de origen local, y pintándolas de colores llamativos. Cada una de las piezas está formada por entre tres y cinco rocas, ensambladas mediante ejes verticales en el centro. En total, la obra consta de 33 rocas, con un peso medio de 18.143 Kg cada una. La pieza más pesada pesa 25.401 Kg. *Seven Magic Mountains* puede verse desde la Autopista Interestatal número 15, que conecta Los Ángeles y Las Vegas. La obra se crea por encargo del Museo de Arte de Nevada, en Reno y del *Art Production Fund* (APF), en Nueva York. Inicialmente, se instala por un plazo de dos años, entre mayo de 2016 y mayo de 2018, pero debido al éxito de la instalación, se amplía este plazo. La obra se ha convertido en un destino turístico por sí mismo, y ha atraído a personalidades destacadas como Beyoncé o Dua Lipa, que han venido hasta aquí expresamente para retratarse junto a la obra, dando lugar a un curioso fenómeno consistente en que, cuando un personaje conocido se fotografía en un lugar, sus seguidores también quieren visitar y retratarse en este mismo lugar (Martín Prada, 2018, p. 49). De esta forma, se produce una peregrinación hacia un lugar inhóspito y remoto, con el simple objetivo de fotografiarse junto a una escultura. El *factor localización* es así superado en *Seven Magic Mountains*, sin necesidad de la creación de infraestructuras para visitar la obra, gracias al atractivo de la obra en las redes sociales.

### El capital de la visibilidad

Michael H. Goldhaber (1997) propone, en su artículo “Attention Shoppers!” que, a partir del surgimiento de internet, el capital fundamental no es, en realidad, la información (como se ha repetido hasta la saciedad), sino la atención de los ciudadanos, y pronostica que este factor sustituirá en algún momento al dinero. Es lo que el autor denomina “economía de la atención” (Goldhaber, 1997). También en su libro *The Virtual Community* (1993) Howard



Ugo Rondinone. *Seven Magic Mountains* (2016), instalada en el Desierto de Mojave en Nevada, Estados Unidos

Rheingold afirma que la capacidad de atención de los humanos es limitada, con lo que esta se transforma en un factor enormemente valioso (Rheingold, 1993, citado en Goldhaber, 1997). La importancia de la atención no ha hecho sino acrecentarse en años posteriores. **Ante la ingente cantidad disponible, actualmente nos vemos en la necesidad de priorizar cierta información y de descartar otra.** Por ejemplo, cuando realizamos una búsqueda en *Google*, aquellos resultados que aparecen en primer término son los más susceptibles a ser consultados, mientras que los que aparecen en posiciones posteriores, probablemente, no se consulten. Sin embargo, aunque es improbable que la atención acabe reemplazando al dinero, como afirma Goldhaber, también es innegable que la importancia del control de los flujos de información se ha acrecentado desde finales de los años 1990, y que define ampliamente nuestra sociedad actual. También en las redes sociales, la visibilidad (la atención prestada a sus usuarios) representa uno de los factores esenciales de su particular funcionamiento y de su aspecto económico. **El número de likes equivale a un mejor posicionamiento**, al menos para un determinado perfil de usuarios, denominados *influencers*, *youtubers*, etc., que compiten por lograr monetizar esta visibilidad. Pero, a pesar de la trascendencia actual de la atención (o de la visibilidad), y de que algunos usuarios han podido hacer de las redes sociales su forma de sustento (una minoría muy reducida, respecto al grueso de usuarios), **el capital que mueven estas plataformas es generalmente simbólico**, más que reportar beneficios directos. Esta “economía de la atención” también trae consigo una serie de problemáticas. Marina Garcés (2017) hace, por ejemplo, referencia a un volumen de información tan ingente que el problema ya no es solo la necesidad de seleccionarla, sino la **imposibilidad de procesarla, a causa a su tamaño**. Por otro lado, esta saturación de la atención tiene una serie de consecuencias, entre ellas, impotencia y dependencia, y puede llegar a provocar patologías como ansiedad, desorientación, depresión. Debido a esta sobrecarga de información, propia de la globalización y de internet, “no podemos formarnos opinión sobre todo lo que pasa en nuestro entorno”, y en esto consiste el actual “doble límite de la atención”, que desencadena “una subjetividad desbordada”. Existe actualmente, pues, una tiranía de estas plataformas digitales, que nos presionan para opinar sobre todos los temas y estar siempre presentes (p. 50). En este sentido pueden entenderse una serie de **trastornos vinculados a las redes sociales** como, por ejemplo, el síndrome *FOMO (Fear Of Missing Out)*. Este “miedo a perderse algo” es una patología que se caracteriza por la necesidad de estar continuamente conectado a internet, para no tener así la sensación de perderse algo importante. Según el libro de Eli Pariser *Filter Bubble* (2011), **en las redes sociales solo vemos y escuchamos argumentos afines a los nuestros**, creándose una burbuja personal de información, controlada por filtros de interés según afinidad ideológica, que desembocan en una peligrosa ilusión donde solo existe la zona de confort (Pariser, 2011). También Byung-Chul Han (2016) afirma, de forma similar, que en las redes sociales nos comunicamos solo con aquellos que repiten argumentos similares a los nuestros. “En la comunidad del ‘me gusta’ uno solo se encuentra a sí mismo y a quienes son como él. Ahí tampoco resulta posible ningún discurso” (p. 119).

## **Instagramabilidad y criterios de calidad específicos de las redes sociales**

Las esculturas públicas son objetos enormemente relevantes de nuestro espacio urbano y, como tales, ampliamente fotografiados, por el simple hecho de ser accesibles y tener un emplazamiento destacado. Este carácter fotogénico también puede deberse a otros atributos diferenciales de la escultura como, por ejemplo, a determinadas características físicas, o a su simbolismo. Sin embargo, en ocasiones, no es su sola presencia física, sino la interacción personal que posibilitan entre obra y espectador, la que desencadena en la audiencia una necesidad de tomarle fotografías. El trato antropomórfico con las esculturas públicas está así relacionado con unas características físicas determinadas. Además, los cambios sucedidos recientemente en el ámbito de la fotografía, con el surgimiento de la fotografía digital, primero, y de las redes sociales más tarde, han condicionado inevitablemente una serie de transformaciones en la imagen fotográfica de las esculturas públicas. Antes del surgimiento de las cámaras digitales o de internet, una observación que se podía oírse frecuentemente es que el tipo de fotografías que hacen **los turistas priman el registro frente a la experiencia directa** de lo que graban. En la actualidad, esta crítica ha perdido sentido, ya que hoy las imágenes se comparten en redes sociales, no ya como testigo de una vivencia pasada, sino más bien como parte de una vivencia compartida y experimentada en común con nuestros seguidores (Martín Prada, 2018, p. 104). De esta forma, ir a visitar una escultura en el espacio público, **tomarse fotos junto a la obra y compartirlas en *instagram* se ha convertido en parte de la experiencia vivida y, por extensión, también de la experiencia artística**. Actualmente, algunas esculturas públicas están concebidas o expresamente adaptadas para su posible inclusión en redes sociales, aprovechando para ello características como la interacción personal u otros aspectos específicos que posibilitan estas plataformas. Es importante que los creadores de esculturas públicas tomen consciencia de la repercusión pública que pueden tener la difusión de sus obras en estas plataformas, entendidas como un espacio público en sí mismo. Hemos analizado ejemplos de esculturas que han logrado transformarse en un lugar de peregrinación de visitantes, pese a no reunir las características habituales de visibilidad en lugares fácilmente accesibles. **La presencia de esculturas en las redes sociales**, si estas tienen una difusión adecuada (o hasta masiva) por parte de usuarios con muchos seguidores, como es el caso de personajes famosos, **puede así llegar a contrarrestar condicionantes básicos de la visibilidad de la escultura pública (como el factor localización)**. Juan Martín Prada (2018) afirma que los turistas repiten la fotografía de un monumento, tantas veces vista en las redes sociales y otros medios informativos, y que **por fin pueden protagonizar ellos mismos**. El autor habla también de las *fotografías-souvenir* como un fenómeno que puede observarse en monumentos de todo tipo, y que consiste en la **necesidad imperiosa de inmortalizar** ese lugar o ese momento, y de compartirlo en las redes sociales (p. 11). De esta forma, una serie de cuentas registradas en estas plataformas poseerían una de-

stacada influencia entre el resto de usuarios, y gozarían de mayor poder de difusión, pero también de atracción de personas físicas a los lugares fotografiados. También el *factor visibilidad* juega un papel fundamental en la economía de las redes sociales. La gestión y las prioridades impuestas en el acceso a la información son, en la actualidad, más importantes que la propia información. Debido a la ingente cantidad de datos accesibles en internet y en las redes sociales, resultan necesarios mecanismos que filtren y categoricen todo este volumen de información, y es aquí donde la visibilidad se transforma en un capital de enorme importancia en las redes sociales. En la actualidad, asistimos a una competición por el número de *likes* que domina las redes sociales, circunstancia que, por otro lado, permite a algunos usuarios tener rendimientos económicos. Pero, aunque las obras de arte eviten participar activamente del sistema basado en monetizar esta visibilidad, también es posible que tengan, sin ser conscientes de ello, una presencia involuntaria en las redes sociales, que será mayor o menor dependiendo de unos parámetros distintos a los del arte público y que, para los artistas, puede ser interesante conocer. **Las reglas que rigen estas plataformas son así distintas a las del arte en el espacio público.** También la audiencia es diferente de la del arte, primando criterios de calidad basados en aspectos como la *instagramabilidad* o el tipo de interacción que ofrece la obra con los usuarios de estas plataformas. En lo referente a la escultura pública, la relevancia de su presencia en las redes sociales no puede compararse a su difusión en los medios tradicionales del arte, ya que el acceso a estas plataformas digitales es, en gran medida, desigual y su audiencia se rige por criterios propios. El tipo de **visibilidad que predomina en estas plataformas puede resultar de esta forma enormemente superficial**, pudiendo ser las obras reducidas a esculturas como fondo para hacerse fotografías, es decir, a *esculturas photocall*.

## **2.3. En busca de la superescultura. El arte público como elemento de transformación urbana**

A continuación, nos adentraremos en la relación entre la escultura pública y procesos urbanísticos. Desde las décadas de 1960 y 1970, la escultura pública se ha ido desplegando internacionalmente, cada vez más, como una forma que contribuye a revitalizar el espacio urbano y a transformarlo en un lugar atractivo para captar nuevos visitantes, hasta llegar a un momento de enorme auge, en el marco de la globalización, en el que incluso puede llegar a liderar estos procesos. Durante los años 1990 se produce, en un gran número de países a nivel internacional, una transición de una economía industrial a una economía basada en el sector terciario. Una serie de reestructuraciones del tejido urbano determinan el nuevo carácter de la ciudad postindustrial. La globalización entraña una disminución de la influencia geopolítica de los estados-nación, y las ciudades toman un nuevo papel preponderante en una economía basada en el turismo, servicios, inversión extranjera, negocios, o en el ocio. Se desata, entonces, una competencia internacional entre municipios por posicionarse ante estos cambios, en la que el espacio urbano juega un papel esencial, como escenario por el que transitan los turistas y se exhiben las empresas del sector terciario. Las ciudades comienzan a invertir cada vez más recursos en mejorar la imagen de su espacio público recurriendo, para ello, a procesos de regeneración urbana (mejorando la red de transporte público, las infraestructuras, los equipamientos culturales). Barcelona es un buen ejemplo de estas transformaciones urbanas, en las que la escultura pública tiene un papel fundamental y, juntamente con Bilbao, incluso dan origen a términos como *Modelo Barcelona* o *Efecto Guggenheim*, que denominan procesos de transformación urbana liderados por la cultura y el arte.

### **2.3.1. La escultura como marca comercial en la Barcelona de los Juegos Olímpicos de 1992**

El 3 de abril de 1979 se llevaron a cabo las primeras elecciones municipales en democracia en el Estado Español, unos comicios que representaban un momento de liberación política y de entusiasmo generalizado. En Barcelona, Narcís Serra fue escogido como alcalde y reivindicó, ya en 1981, que la ciudad presentara su candidatura como sede Olímpica para el año 1992, un horizonte que parecía todavía lejano. En 1982, Pasqual Maragall le sustituyó en el consistorio, siguiendo con el proyecto iniciado. El 17 de octubre de 1986, finalmente, se conoció la designación olímpica de Barcelona. Los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992 representaron un hito histórico y un acontecimiento que había de transformar profundamente la ciudad, a todos los niveles.

Pero además, supusieron un catalizador para un proceso general de remodelación de la ciudad. El urbanismo se implementa, en este momento, como un elemento de comunicación de los nuevos ideales, tras 40 años de dictadura, y para ello se busca una identificación de la arquitectura moderna con la democracia. Este proceso de regeneración incluye, también, la producción de un gran número de esculturas públicas de reconocidos artistas contemporáneos, que debían contribuir a una nueva imagen de la ciudad.

### El programa de renovación urbana anterior a 1992

En la década de 1980, Oriol Bohigas (1986), habiendo sido Delegado del área de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona (1980-1984) definió las grandes directrices que habían de transformar la ciudad, bajo la premisa de que el proceso de expansión urbano de décadas anteriores había llegado a su fin en Barcelona, como en otras ciudades europeas. En su libro *Reconstrucción de Barcelona* despliega diferentes estrategias de regeneración urbana, entre las cuáles destacan dos lemas esenciales: **rehabilitar el casco antiguo y monumentalizar la periferia**. Señala, por un lado, una serie de actuaciones que hace falta llevar a cabo para sanear, abrir espacios al mar, y regenerar el casco viejo de la ciudad. Para ello, Bohigas parte de la morfología del centro histórico de Barcelona y propone su actualización, respetando siempre las vías históricas y los espacios heredados. La segunda estrategia esencial de su libro-manifiesto consiste en “monumentalizar” la periferia, entendiendo esto como urbanizar y construir nuevos símbolos de identidad colectiva en una parte de la ciudad que carece de espacio público “de calidad”. Estos barrios fueron construidos de forma acelerada en las décadas de 1960 y 1970, y están formados por bloques de viviendas con una mínima habitabilidad. Para Bohigas, monumentalizar estos barrios significa dotarlos de una identidad urbana, pero un monumento no es solo una escultura, sino todo elemento que confiere significado permanente a una unidad urbana. Esto puede englobar “desde la arquitectura que adopta un carácter representativo, hasta la escultura que preside y aglutina y, de manera especial, hasta aquel espacio público que se impregna de significaciones” (Bohigas, 1986, p. 112).

Desde la llegada de la democracia al gobierno municipal en 1979, la periferia ya no se considera objeto de especulación urbana o un mal inevitable o irrecuperable, sino uno de los problemas urbanos a resolver (Subirós, 1999, p. 19). Algunos ejemplos de cómo se decidió “monumentalizar la periferia”, vinculados a la recuperación de la memoria histórica negada u ocultada durante el franquismo, serían la reconstrucción del Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937, instalada en el *Parc de la Vall d'Hebron*. También la instalación de la escultura alegórica de la Primera República Española, instalada en la Plaza Lluçmajor. Por otro lado, tenemos ejemplos escultóricos de artistas, entre los que cabe destacar *Poema visual transitable en tres tiempos: Nacimiento, camino —con pausas y entonaciones— y destrucción* (1984), de Joan Brossa, un conjunto escultórico consistente en una letra “A” mayúscula de 16 metros



Joan Brossa. *Poema visual transitable en tres tiempos: Nacimiento, camino —con pausas y entonaciones— y destrucción* (1984).

de altura, así como diversos signos de puntuación, instalados en puntos cercanos, y otra letra A rota. La obra fue inaugurada, junto a los jardines y el velódromo, el 27 de agosto de 1984, en la fecha que daba comienzo al Campeonato del mundo de ciclismo.

Otro ejemplo de monumentalizar la periferia sería *Mistos* (1987-1992), de Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, una escultura de acero y fibra de vidrio de 20,73 × 10,06 × 13,21 metros. Este conjunto escultórico consiste en una gigantesca caja de cerillas sobre el suelo, así como cuatro cerillas, esparcidas en varios puntos cercanos, que aparentemente ya han sido utilizadas, quemadas y arrojadas al suelo. Las esculturas están pintadas de colores vivos: negro, amarillo, rojo y azul y son un imponente ejemplo de la obra de los artistas. *Mistos* se ubica en el *Parc de la Vall d'Hebron*, en un contexto entre urbano y natural, entre el bullicio de la ciudad y la tranquilidad de la montaña. Este paraje está prácticamente exento de viviendas, y definido por amplias vías de circulación, muy poco frecuentadas, espacios ajardinados y amplias aceras, el carácter del lugar determina así profundamente la lectura de la obra (Doñate et al., 1999, p. 31). Podría incluso afirmarse que *Mistos* no funciona realmente como una escultura pública, debido al carácter inhóspito y desolado de su emplazamiento, en un lugar alejado de núcleos habitados, y por donde ni siquiera pasan transeúntes casuales que la visiten por azar.

Por último, cabe destacar la obra *El Mur* (1984), de Richard Serra, que podría considerarse una versión de su famosa obra *Tilted Arc* (1981-89). La escultura consiste en dos grandes bloques de hormigón alineados, pero ligeramente desplazados, de 52 metros de largo cada uno, 2,72 de altura y 0,25 de anchura, que atraviesan la Plaza de la Palmera del barrio de la Verneda. *El Mur* no se construye de acero, como la mayoría de las obras de Serra, sino de hormigón blanco. Otra diferencia es que la obra incorpora una abertura entre los dos bloques semicirculares, dificultando, pero no impidiendo el paso a través de la plaza (al contrario que la versión original de la obra, infranqueable). Sorprende que Serra acceda a recrear *Tilted Arc*, ya que el artista ha reiterado hasta la saciedad que se trataba de una obra *site-specific* creada expresamente para un emplazamiento concreto, y al instalarse en un contexto diferente la obra pierde necesariamente su sentido. Recordemos además que *Tilted Arc* proviene de un gesto de provocación al poder establecido, y que en Nueva York Serra se negó a aceptar las sugerencias que le emplazaban a modificar su escultura realizando, por ejemplo, algún tipo de abertura en la plancha metálica, concesión que Serra sí hace en Barcelona. Otra gran diferencia es el contexto social y político del emplazamiento en que se instala *Tilted Arc*, *Federal Plaza* de Nueva York, que representa el segundo complejo (tras el Pentágono) donde trabajan más funcionarios de Estados Unidos. *Tilted Arc* es un símbolo disruptivo instalado en un entorno políticamente connotado, y en un contexto social determinado al que Serra reacciona específicamente y que tiene, por tanto, poco sentido replicar de forma literal en un barrio de Barcelona.

El periodista José Ángel Montañés (2010) entrevista a Narcís Serra, entonces alcalde de Barcelona, que relata cómo, en un viaje



Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen. *Mistos* (1987-1992), Barcelona.



Richard Serra. *El Mur* (1984), instalada en la Plaza de la Palmera, del barrio de la Verneda, Barcelona.

a Nueva York, visita *Tilted Arc* “desde el taxi”, acompañado por el escultor Xavier Corberó y cómo, al regresar a Barcelona, le comenta esta visita a Oriol Bohigas como Delegado del área de Urbanismo del Ayuntamiento, que ya conoce la obra del artista, y que se pone manos a la obra para realizar una réplica de *Tilted Arc*. Se invita entonces a Richard Serra, de origen mallorquín, a visitar Barcelona, y el artista accede a realizar una escultura, entre otras cosas, por “la coincidencia de apellidos” con Narcís Serra, según relata el propio exalcalde de la ciudad (Montañés, 2010). Otra diferencia sustancial con la obra original de Serra, la elección de un material alternativo para la producción, está en realidad motivada por la falta de presupuesto (Montañés, 2010), y hace que la obra pierda la cualidad escultórica de *Tilted Arc* y se convierta en un muro común, como cualquier otro en la ciudad. En la elección de esta obra para Barcelona juegan, pues, un papel relevante la fama internacional de Richard Serra y el efecto mediático que consiguió *Tilted Arc* en la prensa internacional, así como otros factores del todo aleatorios, como el apellido del artista, o el hecho de que los organizadores conocían aparentemente a su familia en Mallorca. Estos factores, sumados a que la elección de *El Mur* (y el resto de esculturas públicas realizadas en Barcelona en este momento) se pone directamente en manos del Delegado del área de Urbanismo del Ayuntamiento, en detrimento de la creación de una comisión independiente de expertos, representan una serie de prácticas poco habituales en la realización de este tipo de obras, que solo pueden justificarse por la inexperiencia generalizada, tras 40 años de aislamiento internacional, y por el particular momento histórico que viven la ciudad y el país. Por lo tanto, se decide ignorar la complejidad de la controversia que lleva a la fama a *Tilted Arc*, y se procede a replicar una **versión moderada y suavizada de la obra**, cuando justamente la radicalidad es su característica principal.

El carácter más accesible de *El Mur* (respecto a *Tilted Arc*), debido a la abertura central en la estructura, no ha evitado, sin embargo, el rechazo mayoritario de los vecinos a la obra, desde el momento de su instalación, a causa de la morfología segregadora que lleva a cabo la escultura en la plaza. En una ocasión incluso, la policía tuvo que intervenir para que un grupo de vecinos no derribaran *El Mur*. Se trata, pues, de una obra que ya no lleva a cabo la disrupción total del espacio que llevaba a cabo *Tilted Arc* (razón por la cual se retiró y también se hizo famosa internacionalmente), sino una **segregación parcial de larga duración**, y que han sufrido con resignación los vecinos de la Verneda. La creación de *El Mur* revela una profunda voluntad de romper con el aislacionismo de la dictadura y de ocupar un lugar en el mapa del arte contemporáneo. Cabe tener en cuenta que, tras 40 años de régimen franquista, Barcelona necesita impulsos culturales democráticos, y una manera de conseguirlo es **importar obras de grandes nombres internacionales del arte contemporáneo**. Sin embargo, la inclusión de figuras relevantes no equivale a la producción de obras relevantes, como podemos observar en el caso de *El Mur*, sino que puede dar simplemente lugar a versiones edulcoradas de estas y, mientras tanto, se olvida el tejido de artistas locales, que sería una opción más económica y sostenible. *El Mur* de Serra es además una metáfora perfecta de que las



autoridades son capaces de aprobar levantar una barrera que corte por la mitad una plaza, si esta idea proviene de determinados artistas famosos y como contrapartida puede obtenerse publicidad, dejando las prioridades de los residentes locales en segundo término. Sin embargo, en el caso de *El Mur*, el ansiado eco mediático de Nueva York no se replicó.

### **Del Modelo Barcelona a la Marca Barcelona**

Barcelona ha obtenido un amplio reconocimiento internacional por haber sabido utilizar **los Juegos Olímpicos de 1992 como catalizador de transformaciones urbanísticas**: un importante programa de regeneración urbana y la creación de infraestructuras, y también, por su acertada combinación de política cultural, turismo y renovación urbana. Bohigas (1986), como uno de los grandes impulsores de estos cambios, describe la necesidad de aprovechar los Juegos Olímpicos con el objetivo de impulsar al mismo tiempo la “superación de algunas graves deficiencias urbanísticas o para acelerar la promoción de unas transformaciones radicales de cara al futuro”. Este evento internacional representaría entonces una manera para plantear cambios sustanciales y sostenibles en el trazado de la ciudad, y de solucionar problemas urbanísticos endémicos (p. 80).

Posteriormente, ya como Concejal del Ayuntamiento de Barcelona (1991-1994), Bohigas dirige las últimas actuaciones arquitectónicas con vistas a los Juegos Olímpicos, y coordina una serie de actuaciones que serán decisivas en el trazado de la ciudad. El proyecto de urbanismo de las zonas olímpicas incluye el área de la Diagonal, el área de la *Vila Olímpica* (Poble Nou), el área de *Vall d’Hebron*, y el área de Montjuïc. Para llevar a cabo estos proyectos se contrató, desde el ayuntamiento, a un equipo de jóvenes arquitectos que se distribuyeron estas tareas. Aparte, se convocaron concursos públicos, o concursos por invitación, para realizar algunos de los proyectos arquitectónicos más emblemáticos.

Estas transformaciones, llevadas a cabo en los años 1980 y 1990, han dado nombre a lo que se conoce como *Modelo Barcelona*: un desarrollo urbano basado en grandes proyectos arquitectónicos, con un fuerte protagonismo de los espacios públicos y un planeamiento estratégico que tiene en cuenta al ciudadano. Se acostumbra, pues, a defender que el *Modelo Barcelona* se basa, además de en la dimensión urbanística, en una serie de factores como el papel de los movimientos sociales, la participación y el consenso popular, por un lado, y la capacidad de generar desarrollo económico, por otro (Capel Sáez, 2005, p. 7). Sin embargo, otros autores como, por ejemplo, Sara González (2011), ponen en cuestión que la participación ciudadana tenga tanto protagonismo como se ha querido hacer creer. También la alta densidad urbana, la mezcla de usos y la diversidad del paisaje urbano son aspectos importantes que han hecho de Barcelona un referente internacional, y un ejemplo de transición exitosa de ciudad industrial a ciudad turística, ya que cabe recordar que la reconversión industrial en Barcelona había provocado un 22% de paro.

Para destacar esta diversidad de actuaciones y ponerlas en valor, se creó la colección “Model Barcelona. Quaderns de Gestió”, una iniciativa editorial propuesta por el exalcalde de Barcelona Pasqual Maragall, editada por la Fundació Bosch Gimpera de la Universidad de Barcelona, en colaboración con instituciones diversas. Los temas de estos textos monográficos tratan desde la descentralización municipal, estrategias culturales y renovación urbana, fiscalidad, planeamiento estratégico, tecnologías en la modernización de la ciudad, cohesión social, colaboración público-privada, gestión de la deuda pública, vivienda, hasta el paisaje urbano y otros temas diversos. Los autores que contribuyen están, generalmente, vinculados al Ayuntamiento de Barcelona, y como tal, su postura es extremadamente positiva y rara vez expresa una visión crítica, habiendo sido, por otro lado, comparados a “escritos de propaganda” (Capel Sáez, 2005, p. 8). Uno de los textos monográficos de esta colección se titula *Estratègies culturals i renovació urbana*, de Pep Subirós (1999), director de la *Olimpíada Cultural*. En este texto se destacan cuatro estrategias culturales de renovación y transformación, llevadas a cabo como parte de la política cultural del Ayuntamiento de Barcelona: 1) El concepto de Bohigas de “rehabilitar el centro histórico y monumentalizar la periferia”. 2) La creación de grandes equipamientos culturales. Entre 1987-1997 se llevan a cabo museos como el MACBA, el CCCB, así como la reconversión o renovación del MNAC. En 1995 se inaugura el MACBA, un edificio de nueva planta creado por el arquitecto Richard Meier, que se sitúa en el barrio del Raval, muy degradado a consecuencia de los cambios económicos y sociales de los años 1960 y 1970. 3) Otra de las estrategias culturales de la política cultural del Ayuntamiento de Barcelona ha sido mantener y hasta reinventar eventos comunitarios que “favorecen una convivencia colectiva amplia e intensa” (Subirós, 1999, p. 28). Como ejemplo puede citarse la recuperación de fiestas populares como *La Mercé*. 4) Por último, la *Olimpíada Cultural*, entendida como una serie de iniciativas destinadas a potenciar la creatividad cultural de Barcelona y su proyección internacional, así como a revalorar el patrimonio histórico y artístico de la ciudad. Entre las actividades de esta asociación, analizaremos la producción de diversas esculturas públicas, como parte del programa *Configuracions urbanes* ya que, de hecho, la creación de esculturas públicas también se considera una parte esencial del *Modelo Barcelona*

Sin embargo, en la actualidad existe una **visión crítica en lo que respecta al Modelo Barcelona y su sostenibilidad**, incluso desde sectores afines o personas que estuvieron involucrados en el proceso de transformación de la ciudad. Por ejemplo, Jordi Borja (2004), que había sido teniente de alcalde en el Ayuntamiento de Barcelona (1983-95), asegura que “hay síntomas evidentes de que la fuerza de la iniciativa privada y la debilidad de un proyecto global público están rompiendo este modelo” (p. 178). Pero veamos la evolución de la fractura de este modelo. Los Juegos Olímpicos, pero también el proceso de regeneración urbana de Barcelona, serían en realidad elementos sustanciales de una rivalidad feroz entre ciudades a nivel internacional, ya no solo por la captación del incipiente turismo internacional, sino también de

otros factores como el talento y las inversiones. David Harvey (1989) había teorizado que la reproducción sistemática de espectáculos culturales o el desarrollo de proyectos de regeneración en zonas costeras no son simplemente resultado de presiones locales espontáneas, sino que obedecen a una competición entre ciudades. Además, el autor añade que hasta el ayuntamiento más progresista es incapaz de resistir la polarización social cuando está dentro de la lógica del desarrollo espacial capitalista, en la que la competición “parece operar no como una mano invisible favorable, sino como una coercitiva ley externa que presiona hacia lo más bajo el común denominador de responsabilidad social y beneficios sociales, dentro de un sistema urbano organizado en base a la competitividad” (Harvey 1989, p.12; citado en Peck y Tickell, 2002, p. 393). Es así como, legitimados por los relatos de *turnaround* municipal y “renacimiento urbano” de Barcelona o Manchester, muchos ayuntamientos se ven entonces abocados al empresarialismo urbano. Organizar megaeventos y seducir a las corporaciones se convierten, aparentemente, en las únicas opciones viables y la base de la subordinación urbana (Peck y Tickell, 2002, p. 393). Durante las décadas de 1980 y 1990, los gestores municipales de Barcelona habían trabajado incansablemente para posicionar a Barcelona como capital del Mediterráneo occidental (Capel Sáez, 2005, p. 29). Ante la innegable la existencia de una rivalidad entre ciudades, que adquiere un carácter global, se idean estrategias provenientes de otros sectores habituados a niveles similares de competencia y, por ejemplo, **la construcción de una marca comercial resulta una herramienta muy eficaz**. Francesc Muñoz (2008) analiza las problemáticas de diferentes urbes a nivel internacional, y analiza en concreto la *brandificación* que sufre Barcelona, como uno de sus rasgos distintivos. Se trata de una **ciudad convertida en marca, en la que tiene una gran importancia la imagen que esta proyecta**. La *brandificación* de la ciudad se nutre de imágenes provenientes de todos los ámbitos de posibles (desde la comida local a la arquitectura o las costumbres de la gente), y en Barcelona recupera la idea de lo mediterráneo potenciada con vistas a los Juegos Olímpicos (pp. 164-165). Esta *brandificación* no solo afecta al espacio urbano, sino que la propia ciudad se convierte en marca, y la imagen sería un elemento substancial de la transformación de la ciudad (p. 150). La imagen de Barcelona ha jugado de esta forma un papel primordial, tanto antes de los Juegos Olímpicos, como en los años posteriores. Degen (2008) también afirma que buscar la imagen es una estrategia correcta, pero el problema surge cuando esta **estetización cobra un papel preponderante en la concepción de los espacios públicos**, aplicándose el diseño entonces como si pudiera resolver los problemas sociales de la ciudad, cuando en realidad se está implementando como una forma de insertar ideologías hegemónicas en la vida urbana (pp.93-95). Marina Garcés (2018) afirma que los ayuntamientos han resultado ser **“la cadena de transmisión y de implementación de las políticas especulativas del capitalismo global”** (p. 71), y critica específicamente la posición contradictoria del Ayuntamiento de Barcelona, predicando por un lado el discurso del papel protagonista de las ciudades en la democratización de globalización, mientras promocionaba hasta la saciedad la *Marca*

*Barcelona* y convertía la ciudad en pasto de la inversión inmobiliaria y turística (p. 71). Barcelona se ha transformado, de esta forma, en un parque temático urbano. Toda la ciudad actúa como una enorme atracción donde los turistas pasean, observando la vida de los lugareños, como si se tratara de una película (Garcés, 2018, p. 237).

### **La escultura pública como remedio para revitalizar Barcelona**

Mary Jane Jacob (1995b) indica que la tendencia a instalar esculturas en el espacio público como un “remedio para revitalizar las ciudades” comienza ya a finales de los años 1960 y principios de los 1970. En ese momento, el arte moderno es el “escogido” en la tarea de contribuir a la renovación y revitalización urbana, en un intento por restablecer el “valor del lugar” y proporcionarle una identidad (p. 54). También Tom Finkelpearl (2000, p. 40) afirma que el arte público se introduce en las ciudades norteamericanas, en la década de 1970, a través de los programas *Percent for Art*, como una solución de emergencia ante el éxodo del centro urbano hacia la periferia, intentando vender la opción de vida urbana para las clases medias y altas. Pero esta tendencia a incorporar arte para revitalizar espacios urbanos no se limita a este momento histórico ni geográfico, sino que “continúa en todo el mundo, con resultados desiguales” (Jacob, 1995b, p. 54). Este modelo de escultura es precisamente el que se importa para la producción de obras artísticas en el espacio público de Barcelona, en el marco de los Juegos Olímpicos de 1992, y que contribuye posteriormente a la creación del *Modelo Barcelona*. Jacob menciona la “agresiva” campaña de regeneración urbana llevada a cabo durante los preparativos de estos Juegos Olímpicos, y la realización de docenas de obras de arte en el espacio público, **siguiendo todas ellas “un mismo patrón”** (p. 54). Analizaremos algunas de las esculturas públicas más significativas, creadas en el contexto histórico de los Juegos Olímpicos de Barcelona, para poder entender en qué consiste exactamente este patrón.

Una de las obras más emblemáticas es seguramente *La cara de Barcelona* (1991-92) de Roy Lichtenstein, con unas dimensiones de 15 metros de altura y 6 de anchura. La obra está realizada a partir de ocho piezas de hormigón prefabricadas, ancladas entre sí mediante grapas de acero inoxidable, y con un revestimiento exterior de cerámica, sumando un peso total de 90 toneladas. La obra incorpora una trama de puntos rojos en relieve y mosaicos realizados con la técnica del *trencadís*, empleada como homenaje al modernismo catalán. *La cara de Barcelona* está situada en el *Port Vell*, junto al *Moll de la Fusta*, una zona muy transitada y turística de Barcelona. Cabe mencionar su particular instalación en una plaza triangular en la que dos de los lados imposibilitan el acceso a la escultura, quedando protegida de los coches, pero también encajonada, y dificultando que los transeúntes se acerquen. Además, en este emplazamiento tiene un gran protagonismo el tránsito rodado, jugando entonces *La cara de Barcelona* el papel de un reclamo visual desde la distancia, más que el de una escultura de dimensiones humanas o la creación de un espacio público a su alrededor. Es una escultura, por

otro lado, que no pasa visualmente desapercibida, debido a sus enormes dimensiones, sus llamativos colores y su estética proveniente del mundo del cómic, destacando en el paisaje urbano del centro histórico, pero también rompiendo su armonía de formas y color. Podría considerarse la posibilidad de que la obra pretenda establecer algún tipo de diálogo, a nivel urbanístico, con el *Monumento a Colón* (1888), por estar ambas esculturas instaladas en el mismo eje del Paseo Colón, y situarse frente al mar como presencias verticales imponentes. Sin embargo, este paralelismo formal es seguramente fortuito y no existe evidencia documental que lo justifique, por lo que seguramente es más posible que *La cara de Barcelona* se hubiera podido instalar, indistintamente, en cualquier otro punto del centro de la ciudad.

Otro ejemplo sería *Peix* (1992), de Frank Gehry, una escultura con forma de pez, de 56 metros de largo y 35 de altura. La obra está construida a partir de un entramado de tiras de acero inoxidable, que representarían la piel exterior del pez, y montadas sobre una estructura interior de vigas metálicas. La escultura no esconde su sistema de soporte, que es visible en toda su brutalidad desde debajo, aunque desde otros puntos de vista queda disimulado y, pese a sus grandes dimensiones, *Peix* presenta un aspecto ligero y sutil. La apariencia de la escultura cambia, según la luz que incide sobre ella, acentuando la forma orgánica de su superficie y creando interesantes juegos visuales que recuerdan al brillo del mar o a las escamas de un pez. La escultura está instalada en el paseo marítimo de Barcelona, una de las zonas de ocio de la ciudad.

También cabe destacar la realización del programa *Configurations urbaines*, promovido por la asociación *Olimpiada Cultural* y comisariado por Gloria Moure, y al que se invitó a ocho reconocidos artistas: Lothar Baumgarten, Rebecca Horn, Jannis Kouneillis, Mario Merz, Juan Muñoz, Jaume Plensa, Ulrich Rückriem, y James Turrell. Esta exposición de esculturas públicas, realizadas con carácter permanente en los barrios históricos de La Ribera y Barceloneta logró transformar, por su envergadura y ambicioso programa, la fisonomía del núcleo antiguo de la ciudad.

De entre estas obras, cabe destacar *L'estel ferit* (1992), de Rebecca Horn, una escultura de acero corten de 9,70 metros de altura y 2,50 x 2,50 de anchura, que consta de cuatro cubos apilados, uno sobre otro, de forma que quedan ligeramente desencajados entre sí. La escultura se asemeja a un edificio que se alza solitario, en un equilibrio sumamente precario. La forma de la escultura, geoméricamente ordenada, pero también caótica, podría estar evocando la verticalidad de la Torre Mapfre y el Hotel Arts, ubicados también en el frente marítimo y visibles en la lejanía, a la vez que la arquitectura improvisada del cercano asentamiento de barracas del Somorrostro. Pero sobre todo, *L'estel ferit* guarda relación con la geometría rota de los chiringuitos que, durante años, se situaron en esta parte del actual Paseo Marítimo, y que desaparecerían con el proceso de regeneración de la ciudad. Esta situación es conocida de primera mano por una parte del público local, o en su defecto, a través de imágenes históricas, pero no es aparente para su audiencia habitual consistente, en su

mayoría, en turistas. Pero, aparte de sus referencias al contexto histórico, la escultura destaca también por otras cualidades que la ha convertido en un popular lugar de encuentro en la playa y en uno de los símbolos de Barcelona, y una de ellas es su particular localización. *L'estel ferit* está instalada justamente en el cruce entre el Paseo Marítimo y la *Avenida Joan de Borbó*, por donde llegan todos los visitantes de la estación de metro más cercana. La escultura se sitúa de esta forma estratégicamente en uno de los pocos lugares de llegada a la playa de la Barceloneta desde el resto del centro histórico y desde el Metro. A partir de este punto, las vías del tren y la Ronda Litoral bloquean el acceso a la playa durante un enorme tramo, hasta llegar a la *Vila Olímpica*, donde ambas quedan soterradas. La ubicación de Horn es, por tanto, un lugar de llegada y de tránsito hacia otras partes de la playa, pero también un punto de encuentro, de espera, y de estancia improvisada. El entorno de la escultura cuenta con un elevado tránsito de personas corriendo, patinando, tomando el sol, paseando, o sentadas en la arena. Degen (2008) pone el Paseo Marítimo, en el que se instala *L'estel ferit*, como ejemplo de un espacio público de Barcelona especialmente flexible y heterogéneo, que favorece múltiples usos y alberga una diversidad de actividades y de públicos distintos. Tiene un carácter diferente durante el día y en la noche, en invierno y en verano. Sus límites son imprecisos, y su uso no está fijado por el diseño, lo que permite formas de relación variadas y diferentes tipos de sociabilidad (p. 93). El Paseo Marítimo ejemplificaría así los “comienzos” del *Modelo Barcelona*, en el que se contemplaban las necesidades variadas de los ciudadanos, y basado en el consenso local. Sin embargo, la autora afirma que, posteriormente, esta estrategia cambia, y las políticas municipales buscan entonces satisfacer un mercado global, ofreciendo una versión más estilizada y uniforme de ciudad mediterránea, a la que ya no se llega por consenso, sino por imposición desde arriba (Degen, 2008, pp.93-95).

### **La escultura como marca comercial**

Los Juegos Olímpicos de 1992 plantean cambios urbanísticos de gran envergadura en Barcelona, y sirven como un impulso decisivo para llevar a cabo un estratégico proyecto general de regeneración urbana en la ciudad. Una parte de este proceso consiste en la producción de esculturas públicas, insertadas como elementos que confieren una nueva significación al espacio urbano. En el libro *Reconstrucción de Barcelona* (1986), Oriol Bohigas expone su doble propósito de rehabilitar el centro histórico y monumentalizar la periferia. El libro propone una serie de reflexiones imprescindibles para entender las transformaciones urbanas de Barcelona, en la década de 1980. El autor desarrolla, además, un particular concepto de monumento, entendido como un elemento que puede conferir significado permanente a una unidad urbana y que, en ocasiones, puede tomar la forma de esculturas públicas. Por su parte, Pasqual Maragall, exalcalde de Barcelona, afirma en su artículo para el catálogo de la exposición *Confirguracions urbanes* que “monumentalizar la periferia” consiste en llevar el arte a calles y plazas de barrios del extrarradio, que habitualmente carecen de elementos escultóricos y, por otra parte,



Roy Lichtenstein. *La cara de Barcelona* (1991-92)



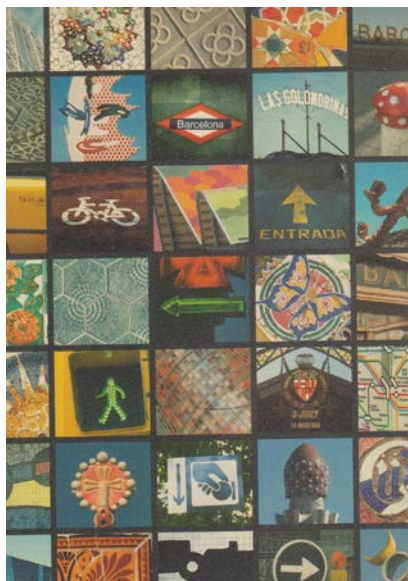
Rebecca Horn. *L'estel ferit* (1992). La escultura hace referencia a la arquitectura de los chiringuitos que, durante años, se situaron en esta parte del actual Paseo Marítimo, Barcelona.



Frank Gehry. *Peix* (1992), Barcelona.



en lograr que estas esculturas creen un vínculo con el entorno, con el fin de contribuir a mejorarlo (Moure, 1994, p. 9). Sin embargo, cabe destacar que la mayoría de las esculturas públicas realizadas con ocasión de los Juegos Olímpicos se han instalado preferentemente en el centro histórico de la ciudad, mientras que existen solo unos pocos ejemplos de esculturas públicas en el extrarradio, pese a que “monumentalizar la periferia” era el otro gran lema para la transformación sostenible de Barcelona, revelándose entonces las ideas propuestas por Bohigas como un catálogo de buenas intenciones que no siempre se han formalizado correctamente. La forma en que se ha implementado la monumentalización de la periferia ha traído consigo una serie de problemas e incongruencias. Como hemos visto en las esculturas de Brossa, o también en Oldenburg & van Bruggen, el carácter inhóspito y despoblado de las zonas en que se instalan imposibilita la creación de un espacio realmente público, y la visibilidad de las obras es prácticamente nula. En el caso de Serra, la zona de la Verneda sí posee visibilidad y una rica vida de barrio, pero el artista bloquea deliberadamente el tránsito en la Plaza de la Palmera, **dificultando una identificación de los residentes locales con la obra**. La voluntad de Bohigas de monumentalizar la periferia choca, además, en el caso de la escultura de Serra, con la realidad de recursos municipales reducidos, presupuestos insuficientes y la falta de experiencia en este tipo de proyectos en este preciso momento histórico de la ciudad; con el resultado de la producción de una escultura pública deficiente que, en definitiva, no logra crear un vínculo con el entorno ni contribuye a mejorarlo. En cambio, las tres esculturas del frente marítimo ofrecen una situación radicalmente diferente a las obras de la periferia, ya que se sitúan en una zona muy transitada y de enorme visibilidad, y consiguen crear una identificación de los residentes locales, por lo menos, con la imagen que proyectan las obras. Sin embargo, en la gran mayoría de esculturas instaladas a raíz de los Juegos Olímpicos, el vínculo con el contexto es inexistente, basándose en referencias superficiales al entorno aunque, por otro lado, esto parece no afectar demasiado al poder simbólico de las esculturas. Lichtenstein incorpora una ligera referencia a lo local, al incluir la técnica del *trencadís*, pero no logra articular un diálogo con el entorno, ni por sus particulares características físicas, ni por su emplazamiento en un lugar de enorme tránsito de coches. Imposibilita de esta forma que los transeúntes asocien la escultura con momentos vividos, y dificulta una identificación de los residentes locales, más que a nivel puramente visual. Gehry simula los reflejos del mar, a través de un símbolo que podría instalarse indistintamente en cualquier ciudad marítima, aunque su emplazamiento en la zona de playa favorece la asociación de la obra con una experiencia vivencial. Por su parte, Horn sí lleva a cabo una interesante y sutil alusión al contexto histórico del lugar, **al recordar visualmente las construcciones informales** que había en este punto de la zona de playa, aunque también cabe mencionar que este gesto solo es evidente para una minoría que conoce la situación histórica de este lugar. *L'estel ferit* es, además, capaz de encontrar su sitio y hasta de articular un espacio público “flexible y heterogéneo” en el Paseo Marítimo. Por otro lado, la obra funciona como un popular punto de encuentro de



Las tres esculturas del frente marítimo en productos de *merchandising*

la ciudad, tanto entre el público local como entre el turista, pese a que aspectos técnicos como luz y megafonía que incorpora la obra no funcionan correctamente, y su materialidad oxidada hace pensar que la obra de Horn podría ser rechazada como símbolo.

Para lograr la revitalización urbana de Barcelona se implica a artistas de prestigio internacional, en una estrategia que busca el *image transfer* (transferencia de imagen), es decir, pretende asociar las imágenes de las esculturas y las de la ciudad. Los valores positivos de ambos se transportan bidireccionalmente, tal y como ocurre en la publicidad. Barcelona invierte así abundantes recursos, con el objetivo de que se asocie la ciudad a profesionales de prestigio, a una imagen única y moderna. En general, se instalan exclusivamente piezas de artistas consagrados a nivel internacional, mientras se olvida incluir a artistas locales, una opción más económica que también podría haber resultado factible. El estilo artístico con que se realizan estas esculturas públicas corresponde, por otro lado, al que Estados Unidos “exporta” a nivel internacional, desde los años 1960 y durante un largo periodo de tiempo, como un remedio para revitalizar las ciudades: obras de estilo moderno, abstractas o semiabstractas, de colores llamativos, y en ausencia de pedestal. En cambio, ni el contexto ni la comunidad parecen ser relevantes en estos objetos urbanos, como tampoco lo eran en las esculturas públicas norteamericanas de los años 1960 y 1970 y, por esta razón, puede afirmarse que repiten el patrón del *Plop Art*.

Si volvemos a analizar las esculturas de los Juegos Olímpicos en cuanto a su función como símbolo constatamos que no todas las esculturas del centro histórico ni de la periferia han logrado el mismo nivel de significación. Los ingredientes para transformarse en un icono de la ciudad tienen que ver con aspectos esenciales de la escultura pública tradicional. Formas simples y colores llamativos serían, teóricamente, factores que permitan representar una escultura en forma de logo, pero no son una condición suficiente. Por ejemplo, la escultura *Mistos*, de Oldenburg & van Bruggen, cumple estos requisitos y, sin embargo, no actúa como un símbolo de Barcelona, quizás debido a que la obra se sitúa en una localización poco accesible y sin visibilidad. Por otro lado, las obras icónicas precisan de una identidad que las identifique como arte, algo que falta en la escultura de Serra que, para los vecinos, es simplemente un muro. También es importante que las obras posean una presencia impactante que las haga destacar visualmente entre el resto de objetos urbanos y el ruido óptico propio de la ciudad. Sin embargo, Brossa y otra vez Oldenburg & van Bruggen, así como otras esculturas instaladas en el centro histórico y en la periferia, pese a destacar visualmente y tener una identidad artística, no logran establecerse como iconos de la ciudad. En cambio, las tres esculturas del frente marítimo han logrado perpetuarse como símbolos reconocibles de la ciudad debido, entre otras cosas, a la **gran visibilidad y a un enorme tránsito de personas en su entorno**. Estas obras se instalan con el objetivo de revitalizar urbanísticamente el centro histórico de Barcelona, pero consiguen además construir una nueva imagen de la ciudad, y hacerla atractiva al turismo: **se convierten así**

**en iconos de Barcelona.** Las esculturas singularizan la imagen urbana, a la vez que la ciudad se define a través de estas obras de arte. Pasan entonces a ser parte de la memoria colectiva del lugar, y pueden contribuir entonces a la competición global entre ayuntamientos por captar el mercado del turismo. Hemos visto que la imagen que proyecta Barcelona supone un aspecto decisivo en la transformación urbana, hasta el punto de que la ciudad misma se convierte en una marca. Esta preponderancia de la imagen afecta necesariamente también a las esculturas públicas, como parte de este proceso de transformación urbana. Igual que la ciudad, las esculturas icónicas funcionan como una marca comercial: son fácilmente reconocibles, y llevan a cabo una función de representación y significación urbana, convirtiéndose en logos de Barcelona.

### **2.3.2. Del Efecto Guggenheim al Efecto Gormley. Esculturas públicas concebidas para batir el récord de altura en Reino Unido**

Bilbao se había convertido, a finales del siglo XIX, en el centro de la industria siderúrgica española. La importancia de su puerto y sus astilleros contribuyeron a la prosperidad de la ciudad que, a su vez, generó sectores rentables de banca y seguros. Sin embargo, durante los años 1980 y 1990, esta industria se deslocaliza gradualmente hacia otros países, y el cierre de plantas siderúrgicas e instalaciones portuarias provocan una difícil situación social en la región. Joseba Zulaika (2007) cita una investigación propia, realizada a finales de los años 1990, en la que contabiliza 52 ruinas industriales en 40 hectáreas, solo en el área municipal de Bilbao. Las industrias pesadas del hierro y del acero, situadas en la margen izquierda del río, que habían sido el imán del milagro económico de Bilbao durante un siglo, quedan obsoletas y cierran en su práctica totalidad en los años 1990, dejando a 10.000 familias en paro (p. 159). El Gobierno Vasco busca entonces diferentes soluciones para rescatar a la ciudad de esta situación de crisis, y una de ellas incluye crear un nuevo museo. Coincide que, en 1991, Thomas Krens, director del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, y Carmen Giménez, conservadora del mismo, empiezan una búsqueda por diversas ciudades españolas (Madrid, Barcelona, Sevilla, Badajoz, Santander y Bilbao) para establecer una posible nueva sede del museo neoyorquino en España, o de alquilar las obras de arte de la Fundación Solomon R. Guggenheim. Esta visita se produce con el telón de fondo de una exposición de 125 obras de la fundación Guggenheim en el Museo Reina Sofía, comisariada por ambos (Bradley, 1997). Cabe recordar que la fundación norteamericana no pasa por su mejor momento, ya que, con su sede principal cerrada por reformas, y sin ingresos por la venta de entradas, afronta una grave crisis económica. El Gobierno Vasco sugiere entonces al museo neoyorquino que estaría en posición de financiar la construcción de un nuevo museo en Bilbao. Poco después, se acuerda una novedosa colaboración internacional público-privada y, en 1993, se empieza la construcción del edificio, contratando para ello al arquitecto Frank Gehry, ganador del Premio Pritzker en 1989.



Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York

El Gobierno Vasco reclama a Gehry una ópera de Sídney: **un emblema arquitectónico, un edificio-escultura**. Este interés era compartido por la otra parte negociadora, que continuaría de esta forma el legado histórico del edificio del Museo Solomon R. Guggenheim, proyectando un espacio singular, provocador, espectacular, pero además aportando espacios más amplios que los de Nueva York. Jon Azúa (2007), Vicelehendakari del Gobierno Vasco en el momento de las negociaciones del Guggenheim Bilbao, y durante muchos años miembro del patronato de la Fundación Solomon R. Guggenheim en Nueva York, admite que **inicialmente el proyecto generó una ola de rechazo generalizado**, por parte de los medios de comunicación, los artistas locales y casi todos los partidos políticos. Sin embargo, también asegura que, solo un año después de su inauguración, el Museo Guggenheim Bilbao gozaba de un apoyo prácticamente unánime, además de convertirse en símbolo e imagen publicitaria de la ciudad. Entre los objetivos conseguidos en el proceso de revitalización de Bilbao, en el que se enmarca el Guggenheim, Azúa menciona el de **transformar una ciudad industrial en una ciudad de servicios**, o modernizar e internacionalizar el País Vasco. También, el de reinventar el modelo económico de Bilbao, llevando una economía basada en la industria pesada y concentrada en los sectores de la siderurgia y los astilleros, hacia una economía terciaria, a través de la cultura (pp. 84-86). Azúa resume así algunos de los principales logros que generalmente se le atribuyen al Museo Guggenheim Bilbao, aunque esta versión oficial se ha puesto ampliamente en cuestión, y son discutibles los objetivos conseguidos o el citado consenso inmediato, por poner un ejemplo. Como premisas para este texto partimos de que el Museo Guggenheim Bilbao ha logrado actuar, desde su creación, como un reclamo turístico de primer orden y ha desencadenado una serie de transformaciones en su entorno, que van desde la arquitectura circundante hasta el modelo económico de la ciudad, como parte de un proyecto general de regeneración urbana de Bilbao. Pero, además, la ciudad ha logrado implementar estos cambios de forma sostenible, y sigue siendo, hasta el momento, un referente internacional (y todavía presente en la consciencia colectiva) de lo que es capaz de conseguir un edificio icónico: un proceso que se ha denominado *Efecto Guggenheim*.

### Intentos de emular el *Efecto Guggenheim*

El abrazo del sector terciario por parte de Bilbao se articula alrededor de un museo de arte, un movimiento estratégico que no tiene precedentes, y sí muchos intentos posteriores de réplica, que se despliegan con mayor o menor éxito. La fijación internacional por repetir el *Efecto Guggenheim* lleva a las autoridades municipales de diferentes países, generalmente contando además con participación privada, a invertir enormes recursos en infraestructuras, reservando un papel esencial para la cultura, en un intento de reproducir la historia de éxito de Bilbao y lograr atraer el turismo y la revitalización urbana.

Las noticias sobre futuras sedes del Museo Guggenheim en los puntos más dispares del planeta parecen haberse convertido en una constante en los medios de comunicación. Se han intentado

también combinar de distintas formas los factores esenciales del *Efecto Guggenheim*: **Marca Gehry, Marca Guggenheim, y Marca Bilbao**. Pero se trata de proyectos que, como veremos, en su mayoría se han acabado descartando o no han funcionado, poniendo de relieve la dificultad de repetir el *Efecto Guggenheim*. Por ejemplo, después del Museo Guggenheim Bilbao, Gehry ha construido edificios con un estilo arquitectónico similar, como el *Walt Disney Concert Hall* en Los Ángeles. Aunque finalizado en 2003, este diseño pertenecía a un proyecto anterior e inactivo que hacía años que se estaba negociando, y que inspiró (o se recicló) en el edificio del Museo Guggenheim Bilbao, con formas arquitectónicas enormemente similares (Haacke, 2007, p. 122).

También encontramos esta arquitectura en el *Hotel Marqués de Riscal* (2006), perteneciente a las bodegas del mismo nombre, en la localidad de Elciego, en la Rioja Alavesa, que cuenta también con unas formas enormemente similares al museo de Bilbao, y está construido en piedra arenisca y una cubierta de titanio. Incluso se ha intentado aplicar la arquitectura del Museo Guggenheim Bilbao a otras instituciones artísticas como, por ejemplo, el MARTa, inaugurado en 2005 en la ciudad de Herford, Alemania. La arquitectura de este museo de arte contemporáneo es enormemente similar a la de Bilbao, aunque el material empleado para la construcción es ladrillo rojo visto. Sin embargo, la ciudad de Herford no ha sufrido *Efecto Guggenheim* alguno. Seguramente, aquí entran en juego otra serie de factores que, aunque no son los principales, también influyen en el *Efecto Guggenheim*: ni la colección del museo es la del Guggenheim, ni Herford es una ciudad potencialmente turística como Bilbao, ni el proyecto arquitectónico se enmarca en un proceso de revitalización más amplio de la ciudad.

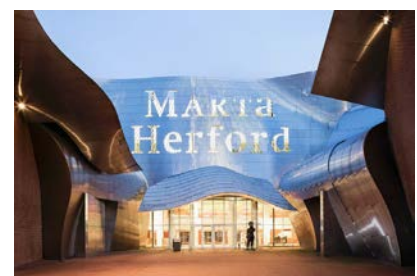
La Marca Guggenheim tampoco es infalible, como se demuestra en los numerosos proyectos fallidos de sucursales con planeamientos similares a los de Bilbao. El intento de crear franquicias y sedes del museo neoyorquino se debe a razones muy diversas. Por ejemplo, se planeaba un nuevo museo Guggenheim para Nueva York, pero los atentados del 11 de septiembre de 2001 frustraron este proyecto (entre muchos otros en la ciudad). El arquitecto debía ser también Gehry, que propuso un edificio de piedra, cristal y titanio, con unas dimensiones que doblaban las del edificio de Bilbao. Otro caso parecido lo sufrió la sucursal del Guggenheim en el barrio del SoHo, en Nueva York, que funcionó del 1992 al 2001, y también el mismo año cerraron igualmente las lujosas oficinas de la Fundación Guggenheim en Nueva York. En cambio, en octubre de 2001 se inauguró el Guggenheim Las Vegas, diseñado por el prestigioso arquitecto Rem Koolhaas. Se trataba de dos sucursales del museo que se ubicaron en el Venetian Resort-Hotel-Casino de Las Vegas, una de las cuáles (la más grande) cerró solo 18 meses después, habiendo mostrado solo la exposición *El arte de la motocicleta*, mientras que la otra sucursal clausuró en 2008. En 2005, tenía que crearse en Río de Janeiro la *Cidade das Artes*, un proyecto que parecía prácticamente cerrado, con un edificio del arquitecto Jean Nouvel, pero que nunca llegó a materializarse. La oposición al museo culminó en un



Walt Disney Concert Hall en Los Ángeles



Hotel Marqués de Riscal (2006)



Museo de arte contemporáneo MARTa, inaugurado en 2005 en la ciudad de Herford, Alemania



Peggy Guggenheim Collection en Venecia, una de las tres sedes actuales



Guggenheim Abu Dhabi, en Emiratos Árabes Unidos, en fase de construcción

proceso judicial que denunciaba unos excesivos costes para una ciudad que necesitaba, ante todo, presupuesto para educación, sanidad y otros programas sociales (Guasch, 2007, p. 191). De forma similar, también los proyectos de museos Guggenheim en Taichung, Taiwán (2002-05); Guadalajara, México (2007-2009); Vilnius, Lituania (2007-10); y Helsinki (2010-16) no pasaron de la fase “proyectual”. Fracasó igualmente, en 2007, la iniciativa de situar una franquicia en el edificio *Punta della Dogana*, en Venecia, que en la actualidad acoge la Fundación Pinault. En cambio, sí prosperó el Deutsche Guggenheim en Berlín, que funcionó del 1997 al 2013. Situado cerca de la Puerta de Brandeburgo, fue el fruto de una asociación de la Fundación Solomon R. Guggenheim con el Deutsche Bank.

En la actualidad, la fundación tiene en activo las sedes del Museo Solomon R. Guggenheim en Nueva York; la Colección Peggy Guggenheim en Venecia, Italia; y el Museo Guggenheim Bilbao. Está actualmente en fase de desarrollo el Museo Guggenheim Abu Dhabi, en Emiratos Árabes Unidos, cuyo arquitecto es también Gehry. Este último museo se emplazará en una península en el extremo noroeste de la isla Saadiyat, donde ya se sitúa el *Louvre Abu Dhabi*. Si consideramos que, posiblemente, no son la Marca Guggenheim ni la arquitectura de Gehry las que dotan de éxito al proyecto de Bilbao, entonces solo nos queda la localización del museo: la Marca Bilbao. Estaríamos, pues, hablando de un factor de creación de arquitectura escultórica en una ciudad de tamaño mediano y carácter industrial, como posible clave del éxito. Sin embargo, existen numerosos proyectos arquitectónicos icónicos, en localizaciones similares a las de Bilbao, que tampoco han funcionado como, por ejemplo, el aeropuerto de Ciudad Real (2008), con un coste de 1.100 millones de Euros. La *Ciudad de la Cultura* (2011) de Santiago de Compostela, que costó 400 millones de Euros y se ha convertido en un *White Elephant* (un proyecto muy caro pero sin ningún uso), sin además tener la posibilidad de deshacerse de él o reutilizarlo para otros propósitos. O el Puente de Castilla la Mancha (2010) en Talavera de la Reina, que costó 73,5 millones de Euros. Por lo tanto, vemos que **la aplicación de los factores** que llevaron al éxito al Museo Guggenheim Bilbao, tanto por separado como en combinación, **no son garantía para repetir el Efecto Guggenheim**. Como admite el propio arquitecto del museo: “**Hace falta más que un edificio para crear el Efecto Bilbao**”<sup>19</sup> (“Frank Gehry and the Bilbao Effect”. [Video] (01/10/2010), min 6:31).

Generalmente, se considera que el Museo Guggenheim Bilbao pone en marcha todo el proceso de regeneración urbana de la ciudad, pero en realidad viene acompañado de una serie de actuaciones arquitectónicas enormemente significativas, llevadas a cabo por algunos de los arquitectos más reconocidos internacionalmente en ese momento: Santiago Calatrava (aeropuerto de Bilbao), Norman Foster (estaciones del metro), Philippe Starck (rehabilitación del edificio La Alhóndiga), Arata Isozaki (torres Isozaki Atea), César Pelli (Torre Iberdrola), Rafael Moneo (Biblioteca

de la Universidad de Deusto) y finalmente Frank Gehry, encargado del Museo Guggenheim Bilbao, quizás el elemento central y más simbólico de este proceso de regeneración urbana, en el que el arte y la cultura tienen un papel fundamental en el proceso de cambio, contribuyendo a modernizar e internacionalizar la ciudad. La evolución de Bilbao y su región circundante se basa entonces en un enfoque a largo plazo e incluye una gran cantidad de proyectos de infraestructura y vivienda relevantes (Haarich y Plaza, 2010).

### **Símbolos postindustriales**

Hemos visto una serie de intentos de emular el *Efecto Guggenheim* desde diversos proyectos arquitectónicos de carácter internacional, pero podemos hablar también de un **equivalente a este fenómeno en la escultura pública: el Efecto Gormley**. Arquitectura y escultura pública tienen como estrategia común la creación de símbolos visuales insertados en el espacio urbano con el fin de transformar la imagen de una ciudad, y esta característica se muestra de forma inconfundible en el Museo Guggenheim Bilbao. Dean MacCannell (2007) recalca la importancia del símbolo del Museo Guggenheim para la vida colectiva de Bilbao, y propone la idea de este como un objeto simbólico en forma de museo, un símbolo arquitectónico que atrae al turista a la vez que le provoca una reflexión, “más allá de la presencia sobrecogedora de la presunción arquitectónica”, y siempre cumpliendo con la “promesa afirmativa del turismo” (p. 24). Y de hecho, cuando hablamos o criticamos el Museo Guggenheim Bilbao, habitualmente nos referimos a su piel exterior brillante, más que al interior del museo, bastante más sobrio y austero. Ni sus colecciones ni las exposiciones son recordadas con la misma intensidad o frecuencia con que se evocan las formas onduladas y relucientes del edificio (Cámara, 2007). Podríamos, entonces, considerar el Museo Guggenheim Bilbao como una gran escultura en forma de museo, o como un museo-escultura y, por esta razón, la imagen tendría un papel tan preponderante en el carácter del edificio. Pero veamos cómo se inicia el mencionado *Efecto Guggenheim* escultórico.

Paralelamente al proceso de desarrollo del museo vasco en la década de 1990 se producen, en el Reino Unido, una serie de transformaciones en el campo de la escultura, que tienen lugar en un contexto similar de deslocalización de la industria, y en un momento histórico en que el legado neoliberal de Margaret Thatcher está todavía muy presente. Algunas ciudades, como Newcastle y Gateshead, deciden incluir esculturas públicas en proyectos de regeneración urbana. Con el tiempo, estas actuaciones se han convertido en un factor clave para cambiar la imagen de la ciudad, especialmente en enclaves postindustriales, y el arte público ha cobrado un papel cada vez más destacado en el diseño urbano (Sharp et al., 2005, p. 1012).

Es entonces cuando Antony Gormley crea *Angel of the North* (1998), una escultura con forma de ángel de 20 metros de altura y con unas alas de 54 metros de anchura, que la convirtieron en la escultura más alta de Reino Unido. El material de construcción



Antony Gormley. *Angel of the North* (1998), instalada cerca de la localidad de Gateshead, Reino Unido, en un emplazamiento de carretera por la que pasan más de 30 millones de vehículos al año.

es acero corten, que contiene una pequeña cantidad de cobre, lo que forma una pátina autooxidante en la superficie, protegiendo a la escultura frente a la corrosión atmosférica, sin perder prácticamente sus características mecánicas. La parte visible de *Angel of the North* pesa 280 toneladas, pero bajo tierra también incorpora unos enormes cimientos de 500 toneladas de peso, consistentes en unos pilotes de hormigón que anclan la escultura a una zona de roca sólida situada a 21 metros de profundidad. La razón de estos gigantes cimientos es que el viento, en este punto, tiene tanta fuerza que podría derribar la escultura. *Angel of the North* se ubica cerca de la localidad de Gateshead, en un emplazamiento de carretera por la que pasan más de 30 millones de vehículos al año, lo que la convierte en la obra de arte más vista del Reino Unido, a razón de 90.000 espectadores al día. Pero se trata de un récord ciertamente absurdo, si tenemos en cuenta que la mayoría de esta audiencia no pasa por aquí con el objetivo de venir a visitar la obra, sino por tratarse de un lugar con un gran volumen de tránsito rodado. En julio de 1990, se toma la decisión de instalar una escultura en este punto en particular y, en 1994, Gormley es seleccionado como ganador del concurso, por delante del otro candidato, Anthony Caro, una figura más establecida y reconocida en ese momento. En un principio, Gormley no quería presentar ningún proyecto, alegando que no estaba interesado en crear “arte de autopista” (Williams, 2018). Sin embargo, una fotografía que le enviaron los organizadores, mostrando el emplazamiento previsto para la obra, despierta su interés. Se trata de un montículo junto a la carretera, bajo el que durante 300 años había existido una mina de carbón. Gormley es finalmente escogido, con su escultura de un ángel gigante, pero cuando se dio a conocer el proyecto, el diseño de la futura escultura encendió la polémica. Por un lado, estaban los materiales y el emplazamiento escogidos. También se discutió si la escultura podría causar accidentes de tráfico, provocar interferencias en la recepción de la señal de televisión, atraer a los rayos en caso de tormenta, o ser objeto de actos vandálicos. Igualmente, había preocupación por la monumentalidad de la obra y la alteración del paisaje que provocaría. Los liberales demócratas, en la oposición del ayuntamiento, empezaron una campaña para detener la producción de la escultura. También se objetó que el importe destinado a la escultura podría utilizarse en proyectos más necesarios. El desaparecido periódico *Gateshead Post* incluso publicó un artículo comparando *Angel of the North* con *Ícaro*, de Albert Speer, una escultura creada en la década de 1930, con el titular: “Nazi..., ¿pero bonito?”. La mala imagen que se generó alrededor de *Angel of the North* empezó incluso a espantar a posibles financiadores del proyecto. Por ejemplo, la Fundación Henry Moore decidió no contribuir económicamente a la producción de la escultura, a causa de los comentarios negativos que había recibido el proyecto (Williams, 2018). El coste total de la obra fue de 800.000 libras. 584.000 libras provenían del *Arts Council Lottery Fund*, 150.000 libras del Fondo Europeo de Desarrollo Regional, 45.000 libras del *Northern Arts*, además de contar con otros patrocinadores privados. Con respecto a su construcción, *Angel of the North* se encontró con dificultades técnicas y estructurales. Por ejemplo, para poder adaptar el proyecto al presu-



puesto disponible, la empresa *Hartlepool Steel Fabrications* tuvo que plantear algunas modificaciones poco habituales: en vez de esconder la estructura, se haría visible. Este innovador sistema de construcción conservaba la estabilidad y rebajaba el presupuesto, además de conferirle la estética tan peculiar que tiene la escultura. Finalmente, en la noche del 14 de febrero de 1998, se trasladó la obra desde la sede de Hartlepool hasta su ubicación actual. Debido a su tamaño, debe transportarse en secciones de 25 metros, a una velocidad de 16 Km/h, y con escolta policial. La obra fue instalada el 15 de febrero y, en ese momento, se convirtió en la escultura de mayores dimensiones del Reino Unido. Una vez instalada, *Angel of the North* siguió creando controversia. Algunos meses después de su inauguración, un grupo de aproximadamente 25 seguidores del equipo local de fútbol *Newcastle United*, colocaron una camiseta gigante del jugador Alan Shearer sobre la escultura, hasta que llegó la policía 20 minutos después y logró retirarla. La acción estaba perfectamente planificada y era de complicada realización, y según Gormley, marcó un cambio positivo en la aceptación popular de su escultura. *Angel of the North* es una obra que tiene en cuenta el contexto local, utilizando materiales y técnicas industriales representativos de la zona. Para su realización, Gormley contrata a empresas locales, justo en un momento de decadencia del sector industrial, en el que se estaba produciendo la deslocalización y el desmantelamiento de estas empresas. De esta forma, la obra podría considerarse un homenaje a la Región del Noreste de Inglaterra y a sus trabajos de ingeniería, fundición y astilleros, adaptándolos a un nuevo proyecto que bebe de la tradición y la reinventa. *Angel of the North* marca así el final de una era para ese lugar concreto, y logra erigirse en un nuevo símbolo postindustrial para la gente del lugar.

### **El Efecto Gormley**

En su libro *Selling Places* (1993), Kearns y Philo analizan estrategias de mercantilización del lugar que se llevan a cabo en diferentes ciudades internacionales. Se trata de una práctica que realizan agencias públicas y privadas locales, a menudo trabajando en colaboración, con el objetivo de “vender” la imagen de un sitio en concreto. El fin último es mejorar la economía local, favoreciendo las inversiones financieras, atrayendo el turismo, pero también mejorando la percepción del lugar entre los propios habitantes de la zona. Los lugares se convierten de este modo en productos a ser vendidos en los mercados, y esto se hace atendiendo a cualidades únicas del lugar, y utilizan el lenguaje universal del “mejor, más grande, más hermoso, más abundante”<sup>20</sup> (p. 21). Sin embargo, la individualidad real del lugar importa menos que cultivar una imagen de unos determinados atributos, dándose la paradoja de que vender lugares puede producir homogeneidad y monotonía, a pesar de predicar justamente la diferencia (Kearns y Philo, 1993, pp. 19-21). Estas estrategias de mercantilización del lugar son enormemente similares a las que se ponen en práctica, en este mismo momento histórico, en Bilbao o en Gateshead, a

---

20 “Better, bigger, more beautiful, more bountiful.”

través de un museo o de una escultura pública, respectivamente. Tanto *Angel of the North* como el Museo Guggenheim Bilbao, son la **pieza central de un proceso de regeneración urbana, que se pone en marcha a partir de su presencia icónica**, con el objetivo de “vender” la imagen de la ciudad. Gormley probablemente conoce las transformaciones que genera el museo vasco, debido a su enorme eco mediático internacional, y particularmente en el Reino Unido. Sara González (2011) afirma que en este país se ha considerado a ciudades como Barcelona y Bilbao como modelos de regeneración urbana, lo que se ejemplifica en la concesión a Barcelona, en 1999, de la *Royal Gold Medal for Architecture* (Real Medalla de Oro de Arquitectura), siendo la primera vez que este prestigioso título se otorgaba a una ciudad. Barcelona también ha inspirado los programas de regeneración urbana en ciudades británicas tan diversas como Plymouth, Croydon, Leeds y Glasgow. Otras ciudades han aspirado a convertirse en el “Bilbao del Norte” como, por ejemplo, Liverpool. En febrero de 2003, la entonces Secretaria de Cultura británica, Tessa Jowell, envió comunicados de prensa casi idénticos a las ciudades de Newcastle-Gateshead, Birmingham, Manchester y Cornwall animándolas a convertirse en “los nuevos Bilbaos” (González, 2011, pp. 3-4). Tal y como sucedió con el Museo Guggenheim Bilbao, *Angel of the North*, instalada en un emplazamiento de carretera cerca de Gateshead, también logró convertirse en el catalizador de la posterior regeneración cultural de *Gateshead Quays*. El proyecto de transformación urbana que acompaña a la escultura conllevó la construcción del puente *Gateshead Millennium Bridge*, el Centro de Arte BALTIC y la sala de conciertos *Sage Gateshead*. De esta forma, *Angel of the North* “se ha vuelto icónico”, no solo para la ciudad de Gateshead, sino también como un indicativo del poder que el arte público puede ejercer como herramienta para cambiar la percepción de la ciudad postindustrial a la ciudad cultural (Sharp et al., 2005, p. 1012). Pese a la dificultad de cuantificar el impacto real de *Angel of the North* en la economía de la zona, la obra ha logrado crear una sensación de orgullo a los vecinos (Moore, 2010). En la actualidad, **los residentes locales parecen haber desarrollado un sentimiento de identificación** con *Angel of the North*, y no exclusivamente los habitantes de Gateshead, sino los de toda la Región del Noreste de Inglaterra.

*Angel of the North* pone en marcha una enorme proliferación de esculturas gigantes, con presupuestos millonarios, concebidas y creadas con el objetivo de revitalizar zonas económicamente deprimidas. Se despliega entonces una competición entre diferentes ciudades británicas por albergar la escultura más alta del país (o hasta del mundo), y por hacer esos lugares atractivos a nuevos visitantes, con el objetivo de mejorar la economía de la zona. Farley y Pollock (2020) utilizan el término “*BIG public art*” (GRAN arte público) para referirse a este tipo de esculturas gigantescas, surgidas en un período de enorme proliferación de proyectos de regeneración urbana, concebidas como agentes transformadores para la creación (*place-making*), la señalación (*place-marking*) y la comercialización (*place-marketing*) de lugares a escala global, y se trata de esculturas grandes, tanto en tamaño, como en ambición, y como en el nivel de los artistas involucrados (Far-

ley y Pollock, 2020, p. 201). Es así como, en 2008, exactamente 10 años tras la creación de *Angel of the North*, se da a conocer el proyecto *The Tees Valley Giants*, obra de Anish Kapoor y el ingeniero estructural Cecil Balmond, una serie de cinco esculturas públicas para ser instaladas en las ciudades de Darlington, Hartlepool, Middlesbrough, Redcar y Stockton, en el área de Tees Valley, Inglaterra. Esta zona ya tenía experiencia previa realizando obras de arte monumentales, como *Bottle of Notes* (1993), de Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, un homenaje escultórico gigante al explorador Capitán Cook, que fue encargado por la ciudad de Middlesbrough en 1990, y cuyo éxito de público había animado al ayuntamiento de Gateshead a acometer la realización de *Angel of the North* (Wainwright, 2010). Pero el monumental nuevo conjunto de esculturas de Kapoor, estratégicamente publicitado 10 años después de la obra de Gormley, debía además convertirse en el proyecto de arte público más grande del mundo, y costaría 15 millones de libras esterlinas (Westcott, 2008). *The Tees Valley Giants* debía atraer miles de turistas a esta región de Inglaterra, aunque finalmente no siguió adelante por falta de financiación. De las cinco piezas, solo *Temenos* se logró inaugurar en 2010, convirtiéndose, pese a todo, en la escultura más alta del Reino Unido en ese momento. La estructura de acero, de 53 metros de alto y 110 de largo, consta de un poste, un anillo circular y un anillo ovalado, unidos por una malla de acero en tensión. *Temenos* costó 2,7 millones de libras, que fueron sufragadas a partir de financiación pública y privada (por ejemplo, el equipo de fútbol local Middlesbrough FC aportó 350.000 libras al proyecto) (Brown, 2008). La idea para *The Tees Valley Giants* proviene de Joe Docherty, el director ejecutivo de la empresa *Tees Valley Regeneration*, que fue la mayor empresa británica dedicada a la regeneración urbana, aunque finalmente acabó cerrando en 2010 (McKenzie, 2009). Esta muestra de agresiva política cultural, combinada con financiación privada, y su integración en proyectos urbanísticos de regeneración, ejemplifica perfectamente los esfuerzos de las ciudades o regiones por reinventarse. Otro factor clave consiste en el tipo de esculturas que se acometen, cuya imagen reacciona y se adapta al momento histórico, mediante tamaños cada vez más grandes y presupuestos cada vez más altos. Sin embargo, a partir de la década de 2010, se produce un descenso en la producción de este tipo de esculturas. La crisis financiera de 2008 provoca políticas de austeridad en el Gobierno de Coalición del Reino Unido, en 2011, llevando a la supresión de numerosas iniciativas públicas como, por ejemplo, nueve *Regional Development Agencies* (Agencias de Desarrollo Regional), y volviéndose la producción de arte público cada vez más vulnerable y sujeta a la influencia de la inversión privada (Farley y Pollock, 2020, p. 206).

Según Guasch y Zulaika (2007), el Museo Guggenheim Bilbao ilustra un cambio de paradigma: la competencia entre museos por sus colecciones da paso a una **competencia entre ciudades, a través de sus museos**. Pero si, anteriormente, “los museos se habían identificado por sus colecciones”, en la actualidad, el “nuevo museo” lo es por su arquitectura: la imagen dominante es el continente, más que el contenido (Guasch y Zulaika, 2007, p. 17).



Anish Kapoor. *Temenos* (2010). Esta es la primera de una serie de cinco esculturas públicas proyectadas para instalarse en las ciudades de Darlington, Hartlepool, Middlesbrough, Redcar y Stockton, en el área de Tees Valley, Reino Unido.

De la misma forma, *Angel of the North* también provoca una reacción de competencia de otras ciudades que, como Gateshead, quieren conseguir una determinada imagen de la ciudad, a través de sus esculturas. La misma prevalencia de la imagen externa, que podría resumirse en la lógica de la marca comercial, puede observarse también en la escultura pública: visibilidad, tránsito e identificación de los residentes locales, vínculo con el entorno y presencia icónica, se convierten en factores fundamentales para el éxito. La marca comercial necesita visibilidad, y los medios se la proporcionan (Plaza et al., 2015, p. 184).

Pero no solo se trata de llevar a cabo un proceso exitoso de regeneración y crear un icono para el *skyline* de la ciudad, que represente y dote de un carácter distintivo a la zona, sino también de superar a los otros ayuntamientos que lo han hecho antes. Para Joseba Zulaika (2007) existen cuatro factores básicos que definen el *Efecto Guggenheim*: **regeneración urbana, reactivación económica, turismo y reconocimiento mediático**. Por lo tanto, el icono debe funcionar en los medios de comunicación y hacerlo mediante un lenguaje universal: debe postularse como un museo mejor, más grande, más interesante, más vistoso, más atractivo, y superar así a los rivales anteriores. De la misma forma, el impacto mediático es fundamental en la articulación de los proyectos escultóricos. Por esta razón, *The Tees Valley Giants* se proyecta, estratégicamente, 10 años después de la creación de *Angel of the North*, como una manera de dar por finalizado el ciclo temporal de la obra de Gormley, e inaugurar uno nuevo. La búsqueda del efecto mediático es también la razón que lleva a Damien Hirst a crear *Verity* (2012), una escultura pública que es solamente 25 centímetros más alta que *Angel of the North*, proclamándose en la prensa y desde las autoridades municipales de Devon, como el nuevo récord de altura de una estatua en Reino Unido (e ignorando la existencia de *Temenos* que, probablemente, al no ser una escultura figurativa, no competiría en la misma división). **Sin reconocimiento mediático no hay *Efecto Guggenheim*, ni *Efecto Gormley*.**

Otras esculturas han sido, sin embargo, víctimas de esta competencia. El proyecto de Mark Wallinger, *The White Horse at Ebbsfleet* (2009), consiste en una estatua de un caballo blanco que se debía construir cerca de la estación internacional de Ebbsfleet, en Kent, Reino Unido, pero cuya realización no salió adelante. Se calcula que en este emplazamiento habrían visto la obra unos 60 millones de personas anualmente. La escultura debía medir 50 × 40 × 56 metros y ser una representación fiel y precisa de un caballo de carreras pura sangre, ampliada 33 veces en su tamaño original. Wallinger planeaba producir la escultura utilizando cemento sobre un esqueleto de acero anclado al suelo mediante cimientos de 25 metros de profundidad. El concurso se había convocado, ya en 2007, con el propósito de presentar una obra de hasta 48 metros de altura, doblando así en altura a *Angel of the North* de Gormley, que tenía hasta el momento el récord de la escultura más alta de Reino Unido. De hecho, *The White Horse at Ebbsfleet* pasó a conocerse coloquialmente como “Angel of the South”, lo que da una idea precisa de que el proyecto de Wall-



Mark Wallinger, *The White Horse at Ebbsfleet* (proyecto de 2009). Escultura proyectada para instalarse frente a la estación internacional de Ebbsfleet, en Kent, Reino Unido.

inger toma como referencia indiscutible la obra de Gormley, con el objetivo de superarla. Como indica el propio título del concurso: “Ebbsfleet Landmark Project”, se trata de crear un icono de la zona de Ebbsfleet. Wallinger toma un símbolo de la zona, el caballo, que incluso está representado en su bandera. El ambicioso proyecto fue ampliamente comentado en los medios de comunicación, y se generaron numerosas voces críticas, sobre todo en lo relativo a su enorme tamaño y el impacto visual de la obra en el paisaje. El proceso de selección se alargó hasta el 10 de febrero de 2009, cuando la BBC anunció finalmente a Wallinger como ganador. Antony Gormley también había sido invitado a participar en el concurso, y entre los preseleccionados estaban artistas como Rachel Whiteread, Richard Deacon, Christopher le Brun, y Daniel Buren, además de Wallinger. Originalmente, el coste de *The White Horse at Ebbsfleet* se estimó en 2 millones de libras, pero este primer presupuesto se vio desbordado por un cálculo posterior de 12-15 millones de libras por parte de una comisión externa que llevó a cabo una auditoría del proyecto. En esta revisión, realizada por un comité técnico, se incluyeron partidas como, por ejemplo, un presupuesto para eliminar graffiti durante 80 años. Cuando se anunció públicamente el diseño ganador de Wallinger en 2009, se afirmó que el proyecto ya había obtenido la mitad de los fondos necesarios para su realización, y que el resto se recaudaría a partir de donaciones privadas (Farley y Pollock, 2020, p. 207). Sin embargo, la situación de crisis económica y políticas de austeridad, sumadas a un cambio de gobierno, en mayo de 2010, y al enorme incremento del presupuesto, acabaron por frustrar finalmente el proyecto de Wallinger.

Veamos otro ejemplo que lleva esta cuestión al límite: *Orbit* (2012), de Anish Kapoor en colaboración con el ingeniero estructural Cecil Balmond o, según su nombre oficial, *ArcelorMittal Orbit*, es una escultura de acero de color rojo de más de 2.000 toneladas, y ocupa una superficie de 300 metros cuadrados. Con una altura de 114,50 metros, se inauguró oficialmente el 11 de mayo de 2012, convirtiéndose en la escultura más alta del Reino Unido. *Orbit* está situada en el Parque Olímpico Reina Isabel, un complejo deportivo construido con ocasión de los Juegos Olímpicos y Paralímpicos de 2012, en el barrio de Stratford, en el Este de Londres. La estructura incluye dos miradores, a una altura de 120 metros, con capacidad para 150 personas. El objetivo es que puedan visitar la obra 700 personas cada hora. Se puede acceder a estos miradores a través de una escalera de una forma helicoidal incorporada en la estructura, o subir en un ascensor. Las instalaciones también incluyen un bar-restaurante y una tienda de regalos. El aspecto de la torre es asimétrico y recuerda, en su estética, a una montaña rusa. No tiene una estructura fácil de aprehender, sino que incorpora formas caprichosas que se entrelazan y conectan entre sí. Según Kapoor, esto intenta provocar una sensación de inestabilidad en el espectador. La escultura costó un total de 19,1 millones de libras (22,7 según otras fuentes), de los cuáles 16 millones fueron pagados por el patrocinador *ArcelorMittal*, y 3,1 millones de libras por el gobierno (a través de *London Legacy Development Corporation*). *ArcelorMittal* es una multinacional que produce acero, y la mayor



Anish Kapoor *Orbit* (2012)

compañía siderúrgica del mundo. Fue el financiador principal de la construcción, (sobre todo mediante la donación de acero) y el primer propietario de *Orbit*. Lakshmi Mittal, como Presidente del Consejo de Administración y CEO de la empresa, decidió ceder la escultura, tras su inauguración, a la empresa *London Legacy Development Corporation*, que es la propietaria, hasta el momento. El mantenimiento lo lleva la empresa *ENGIE Services Limited*.

En 2009, se convocó un concurso de ideas y se invitó a varios diseñadores para realizar una torre de al menos 100 metros de altura. De entre las 50 propuestas enviadas, *Orbit* fue anunciada como la elección unánime del jurado, el día 31 de marzo de 2010. Esta comisión de expertos estaba formado por nueve personalidades del arte vinculadas a Londres. El diseño de la escultura lo firmaba Anish Kapoor junto con Cecil Balmond, de *Arup Group* (una empresa multinacional de ingeniería), el proyecto arquitectónico lo hizo Kathryn Findlay, de *Ushida Findlay Architects*, que convirtió la escultura en una estructura funcional (por ejemplo, diseñando la escalera). El magnate del acero Lakshmi Mittal confirmó su participación en el proyecto (en nombre de la empresa *ArcelorMittal*), tras una reunión casual con Boris Johnson en el Foro de Davos, en enero de 2009 (Brown, 2010; Hoyle, 2010).

*Orbit* se convirtió en un símbolo controvertido de los Juegos Olímpicos de Londres 2012. El entonces alcalde Boris Johnson dijo que la escultura supondría un “icono cultural perfecto” y vaticinó que, después de los Juegos, se convertiría en “un proyecto para hacer dinero”, al incorporar una cafetería y otras instalaciones (Hall, 2010). Otras voces se mostraron más críticas. El crítico de arte Rowan Moore (2010) ponía en duda que alguien volviera a visitar la obra una vez pasados los Juegos. Y aunque “no se puede negar” que este tipo de estructuras pueden ayudar a “levantar lugares”, refiriéndose al proceso de regeneración urbana, “es difícil medir el impacto de una escultura por sí sola y cómo se traduce esta en puestos de trabajo o inversiones para el lugar”. Moore toma como ejemplo precisamente el caso de la escultura de Antony Gormley *Angel of the North* (1998) que, en su opinión, sí ha logrado transmitir una sensación de orgullo a los vecinos de Gateshead. Moore también compara *Orbit* con el Museo Guggenheim Bilbao, siendo este último el ejemplo perfecto de lo que buscan las autoridades mediante este tipo de operaciones urbanísticas. Pero, como hemos visto, aún tratándose del Guggenheim, **una infraestructura sola no puede llevar a cabo todo el proceso de revitalización de una zona**. En su momento, el Museo Guggenheim tampoco fue el único motor de regeneración para Bilbao, sino que se crearon toda una serie de infraestructuras de transporte y entretenimiento. En el caso de la zona de Stratford, Moore afirma que se han invertido grandes cantidades en nuevas líneas de metro y parques. Este aspecto jugaría a favor del potencial de *Orbit*. Sin embargo, “el ingrediente más importante para un icono de éxito es que funcione”. El autor cuestiona la capacidad de *Orbit* para llamar la atención de la gente sobre Stratford después de los Juegos. Además, este tipo de proyectos “debe” poder justificar la gran inversión que, de otra forma, hubiera ido a parar a proyectos más necesarios. En

el caso particular de *Orbit*, es difícil ver “cuál es la gran idea, más allá de la idea de hacer algo grande”. Finalmente, Moore advierte de que, por cada historia de éxito como la de *Angel of the North*, hay muchas otras esculturas tremendamente impopulares. Y aunque Kapoor ha demostrado saber mover a las masas (citando su exposición en la *Royal Academy*, que consiguió obtener unos números de visitantes sin precedentes para una exposición individual de un artista vivo), a *Orbit* le falta, en cambio, “la esencia y la concisión con la que generalmente (Kapoor) involucra al público”. Lo más interesante que ofrece el proyecto son las vistas, aunque no son para nada espectaculares. Pero “esto no parece suficiente para justificar tanto esfuerzo, ni los costos de mantenimiento”. El dinero que ha costado esta escultura se podrían haber invertido en otros proyectos mucho más necesarios, relacionados también con el tejido del barrio, aunque “eso no le habría dado tanta publicidad a *ArcelorMittal*, y no se habría podido comparar la obra con la Estatua de la Libertad” (Moore, 2010). De forma similar, Amah-Rose Abrams (2016) critica que, una vez inaugurada *Orbit*, “nadie se dio realmente cuenta” de que la obra ya estaba acabada, ya que la mayoría de los espectadores “pensaba que la estructura aún estaba en construcción”, debido a sus particulares formas. Cuando descubrieron que esa “estructura metálica retorcida” era, de hecho, el aspecto definitivo de la obra, empezaron una serie de protestas contra el proyecto (Abrams, 2016). El descontento con *Orbit* impulsó ideas como la de que debería establecerse un marco temporal de 20 años para decidir si la gente de Londres realmente quiere conservar la obra con carácter permanente. “Si en 2032 no se ha ganado la simpatía de los vecinos de Stratford y más allá, debería ser derribado”. A favor de esta idea jugaría el hecho de que *Orbit*, “al estar hecha de acero, podría reciclarse de modo seguro” (Graham-Cumming, 2010).

Después de la finalización de los Juegos Olímpicos, la torre de Kapoor sufrió algunas reformas, con el fin de adaptarla a su uso definitivo como mirador. Sin embargo, no funcionaba tan bien como se esperaba (solo consiguió atraer a 200.000 visitantes, de 1.000.000 previstos), lo cual provocó que se empezaran a barajar nuevas ideas para mejorar los ingresos. *London Legacy Development Corporation* y Boris Johnson decidieron entonces incorporar al artista Carsten Höller en el proyecto, con el objetivo de añadirle a *Orbit* uno de sus característicos toboganes, que habían gozado de gran popularidad recientemente en Londres. Höller había expuesto una serie de toboganes en la Sala de Turbinas de Tate Modern en 2006, y en 2015 realizó otra exposición en Hayward Gallery, donde instaló dos toboganes de metal que conectaban el piso de arriba con el exterior del museo.

*Orbit Slide* (2016) es un tobogán de túnel de grandes dimensiones. Se trata de una estructura cilíndrica de 80 cm de diámetro, construida con acero inoxidable de 3 milímetros de grosor. Incorpora ventanas de policarbonato, que permiten mirar hacia afuera mientras se baja por el tobogán. Según la página web oficial de la escultura <sup>21</sup>, se trata de “el tobogán de túnel más alto y

---

21 <http://arcelormittalorbit.com>



Carsten Höller. *Orbit Slide* (2016)

largo del mundo”, con 178 metros de largo y 78 metros de altura. Este tobogán va desde los miradores de *Orbit* hasta el suelo, bajando en forma de espiral y entrelazándose con la estructura metálica de la torre de forma aparentemente caótica. El tiempo de descenso es de 40 segundos, y se puede alcanzar una velocidad de 24 Km/h. Para la realización, Höller contó con la participación de Wiegand, la empresa líder del sector, que se encargó de realizar la parte central del tobogán, mientras que empresas locales realizaron las estructuras de entrada y salida. *Orbit Slide* costó 3,5 millones de libras, y se inauguró oficialmente al público el 24 de junio de 2016 (el día después de la votación del referéndum del Brexit). La entrada para un adulto tiene un precio de 15 libras (por avanzado), o 17 libras si se compra allí mismo, y da derecho a visitar la torre y bajar por el tobogán una vez. La estructura helicoidal de *Orbit Slide* replica la forma de las escaleras preexistentes y tiene un color metálico parecido, que contrasta frente al rojo del resto de la estructura, aunque con una sección cilíndrica en vez de la prismática de las escaleras. Conceptualmente, este añadido transforma toda la escultura en un gigantesco tobogán, ya que, además, *Orbit* se publicita como un tobogán, como puede observarse en un mensaje de grandes dimensiones nada más entrar en su página web: “alberga el tobogán de túnel más largo del mundo”<sup>22</sup>. Este aspecto altera, indudablemente, el modo en que el público percibe de la escultura y es, seguramente, la razón por la cual Kapoor se opuso inicialmente a la colaboración. *Orbit Slide* juega innegablemente un papel preferente en la nueva estructura de la obra pero, en cambio, no aparece ninguna referencia al tobogán en el título de la obra; ha sido absorbido, seguramente por cuestiones prácticas, o para no causar más confusión a la audiencia.

Frank Gehry decía que hace falta más que un edificio para crear un *Efecto Guggenheim*, y de la misma manera, **hace falta más que una escultura para crear un Efecto Gormley**. *Orbit* está concebida y ejecutada para transformarse en un símbolo de Londres. La pregunta es si puede todavía considerarse una obra de arte, o si tiene simplemente la función de desplegarse como una **máquina de regeneración urbana**. En *Orbit* se abocan además tantos recursos como haga falta, porque se espera que reporte un rendimiento económico. Esto iría en contra de la afirmación que hacen Sharp et al. (2005) de que los beneficios de la escultura pública son generalmente simbólicos, más que materiales. Estos rendimientos son difícilmente cuantificables, y su contribución económica suele ser marginal y típicamente indirecta. Y por esta razón se hace necesario poner el énfasis, no en los resultados, sino en los procesos a través de los cuáles se produce el arte público y en cómo estos procesos pueden fomentar un sentido de inclusión, con el fin de apreciar el papel del arte público en la regeneración urbana (p. 1006). Esto arroja dudas sobre si el carácter de *Orbit* es artístico o bien puramente comercial. Además, cuando la escultura no consigue atraer el número de visitantes esperado, se le van introduciendo alteraciones, hasta conseguir el resultado correcto. En cada una de las

22 “home to the world’s longest tunnel slide”



modificaciones sufridas por la obra, su esencia se ve alterada: inicialmente se concibe como una escultura, después es considerada un mirador, y finalmente un tobogán. Los condicionantes de rentabilidad y número de visitantes llevan incluso a gestores y políticos a acoplar una nueva escultura alrededor de *Orbit*, la obra de Carsten Höller *Orbit Slide*, que la convierte, siempre con la búsqueda de un nuevo récord en mente, en el tobogán de túnel más alto y largo del mundo. Ya no basta, únicamente, con ser la obra de arte público más alta del Reino Unido.

### **La improbable búsqueda de la escultura con superpoderes**

Hemos analizado varias obras en el espacio público, que han intentado postularse como la escultura más alta del Reino Unido, así como batir una serie de récords nacionales y hasta mundiales de diversas índoles, una obsesión que podríamos bautizar como *Tallest Sculpture Syndrome*. Con una altura de 20 metros, *Angel of the North*, de Antony Gormley, consigue erigirse en la escultura más alta del país cuando se instala, en 1998. Pese al recelo inicial, posteriormente la obra ha gozado de gran aceptación entre los residentes locales, e incluso ha logrado transformarse en un símbolo de la zona. Para Benjamin Buchloh, la construcción de esculturas de gran tamaño revela un intento de crear un sentido de continuidad en tiempos inciertos. Estas obras se producen en momentos de cambio histórico y son un signo de una sociedad que intenta reafirmarse a través de objetos monumentales (Buchloh, 1983, citado en Wells, 2013). *Angel of the North* podría, de esta manera, considerarse como una reacción a un final de ciclo histórico: el cambio político que llega con el fin de la guerra fría y el inicio de la globalización. De hecho, en cuanto a la elección de las técnicas y de los materiales, la obra pretende claramente compensar el proceso de deslocalización de la industria local y contrarrestar una extendida sensación de derrota en la zona en ese momento.

Podemos, además, trazar diferentes paralelismos entre *Angel of the North* y el Museo Guggenheim Bilbao. Recordemos que el museo había sido inaugurado solo un año antes, en 1997, y que venía acompañado de un enorme eco mediático, que situaba a la ciudad vasca como un referente internacional de revitalización y de reconversión exitosa, a través de la cultura y del arte, de toda una región industrial hacia una economía basada en el turismo, lo que se acabaría llamando *Efecto Guggenheim*. La deslocalización de la industria pesada y siderúrgica de Bilbao también tiene numerosas similitudes con la de la ciudad de Gateshead y, en general, con toda la Región del Noreste de Inglaterra. Jugaría también a favor de este argumento de paralelismo el hecho de que *Angel of the North*, igual que el Museo Guggenheim Bilbao, logra erigirse en una pieza fundamental para articular la revitalización cultural de la zona, y además lo hace a partir de la presencia icónica de un objeto urbano. Si el Museo Guggenheim Bilbao pone en marcha el *Efecto Guggenheim*, *Angel of the North* provoca el denominado *Efecto Gormley*, consistente en la creación de esculturas monumentales, en las que se abocan numerosos recursos con el objetivo de que se conviertan en objetos altamente simbólicos y contribuyan al proceso de regeneración urbana de la

zona. Hemos analizado varias obras que siguen esta tendencia, cada una con unos resultados y problemáticas distintos. Además, estas esculturas se conciben, desde el inicio, con la premisa de desbancar el simbólicamente connotado récord de altura de *Angel of the North*, y se insertan habitualmente en procesos urbanísticos de regeneración urbana que las instrumentaliza y pone al servicio de una competición que, como hemos visto, acaba por desnaturalizar los propios objetivos iniciales de las esculturas (en el caso de *Orbit*), o incluso de hacer inviable la realización del proyecto por el exceso de ambición (en el caso de Wallinger). En resumen, estas esculturas se conciben y crean para que jueguen prácticamente el papel de máquinas de regeneración urbana y así atraer visitantes e inversiones, dando lugar a un verdadero *Tallest Sculpture Syndrome*. El resultado es un desmesurado despliegue de recursos para alimentar esta competición entre ciudades, y que, paradójicamente, puede producir resultados homogéneos y monótonos, a pesar de “venderse” justamente a través de la originalidad de las propuestas.

Otro de los elementos fundamentales del improbable *Efecto Guggenheim* es la atención mediática, que en el caso del *Efecto Gormley* también juega un papel esencial, ya que la competición mediática entre ciudades por poseer la escultura más alta del país se libra a través de los medios de comunicación. Se utiliza para ello un lenguaje simplista, que reduce el interés de las obras a crear esculturas más grandes o más altas. Se adoptan estrategias comunicativas basadas en cifras simples (doble de altura); se aprovechan fechas simbólicamente connotadas (décimo aniversario); o se apela a la imagen que despierta *Angel of the North* en la consciencia colectiva (*Angel of the South*). Todas estas tácticas buscan el eco mediático mediante mensajes fácilmente entendibles y que proporcionen titulares en prensa.

Tanto los artistas, como las empresas constructoras o los políticos, buscan una escultura que desate un *Efecto Guggenheim* escultórico, tal y como *Angel of the North* había conseguido poner en marcha la revitalización de *Gateshead Quays*. Pero igual que en el caso del Museo de Bilbao, se trata de una proeza difícilmente igualable. Crear una escultura de gran altura y presupuesto millonario no equivale a que esta pueda inducir un proceso de regeneración urbana, atraiga el turismo, o sea aceptada por los residentes locales. La repetición de los factores que llevaron al éxito de Bilbao, o al de Gormley, no implica llegar al mismo resultado. De hecho, es altamente improbable que una escultura sola pueda provocar un proceso de regeneración urbana. Las esculturas públicas no tienen superpoderes, siendo sus resultados cuantificables a nivel simbólico y sus beneficios, generalmente, de carácter indirecto e inmaterial.



Antony Gormley. *Angel of the North* (1998)



Anish Kapoor *Orbit* (2012) + Carsten Höller. *Orbit Slide* (2016)

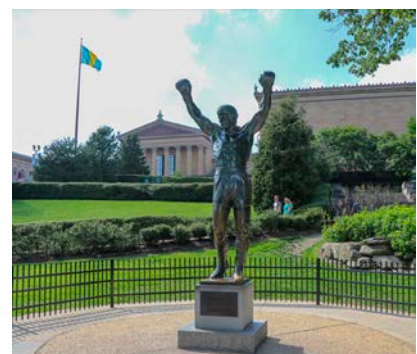
### 2.3.3. La escultura pública como reclamo turístico. La ciudad rediseñada para audiencias externas

Como hemos visto, uno de los objetivos de la regeneración urbana es, en la actualidad, mejorar la posición competitiva global de las ciudades a través de la remodelación de zonas urbanas, y lo hacen mediante la incorporación de arte público, diseño y arquitectura. Pero, en última instancia, el objetivo de estos procesos urbanos es también atraer a nuevos visitantes a la ciudad. La innegable contribución del arte público a la creación de turismo lo convierte en un potente mecanismo para poner en marcha procesos de regeneración y así, en el mejor de los casos, conseguir el deseado *Efecto Guggenheim*. Las esculturas públicas juegan un papel cada vez más relevante en la configuración del paisaje urbano, y se utilizan como estrategia para captar turismo. Pero igual que la forma de viajar ha cambiado en las últimas décadas, también el carácter de estas esculturas se ha transformado a lo largo de los años, adaptándose a las nuevas formas de turismo. Veamos algunos ejemplos de esta evolución.

#### Instrumentalización de objetos escultóricos urbanos como atracciones turísticas

En 1982, *United Artists Film Studios* instaló una estatua realizada por el escultor A. Thomas Schomberg, que debía aparecer en la película *Rocky III*, en la parte más alta de las escaleras del *Philadelphia Art Museum* (Museo de Arte de Filadelfia). En una escena mítica de la película aparece Sylvester Stallone, encarnando al boxeador Rocky Balboa, saltando en este mismo lugar. En homenaje a los éxitos del personaje, la ciudad le dedica, en la película, una escultura en lo alto de las escaleras. Tras la filmación, Sylvester Stallone donó la estatua al ayuntamiento de Filadelfia, suponiendo que esta permanecería expuesta frente al museo, como aparecía en la película, pero la institución tenía otros planes. Se encendió un **debate público sobre la ubicación y el mérito artístico de la estatua**. Para los defensores, Stallone había contribuido, más que nadie, a la imagen de Filadelfia: **las películas de Rocky son una parte importante de la cultura popular y un símbolo de la ciudad**. Para los representantes del museo, la estatua era parte de una filmación, pero no una obra de arte, y su ubicación debía ser, en todo caso, valorada por la *Philadelphia Art Commission* (Comisión Municipal de Arte). Tras algunos meses, la estatua fue finalmente trasladada, a cargo del museo, al estadio deportivo *Spectrum*, en el sur de Filadelfia. Esta ubicación “parecía tener sentido”, ya que esta era la zona deportiva de la ciudad. Sin embargo, algunas personas se quejaban de que esta ubicación estaba demasiado lejos de los lugares turísticos de la ciudad, y demasiado lejos del Museo de Arte (Doyle, 2009). Como anécdota, en la parte superior de los escalones del museo quedó instalada una silueta de bronce que representa la posición de los pies de Rocky en su famosa pose triunfal.

En 1989, los estudios cinematográficos solicitaron nuevamente permiso para volver a instalar la estatua en los escalones del



A. Thomas Schomberg crea esta estatua para la película *Rocky III*

museo de arte, para el rodaje de *Rocky V*. Esta vez, los representantes del museo negociaron que el estudio cinematográfico retirara la estatua inmediatamente después de la filmación. Pero entonces, Stallone decidió hacer una rueda de prensa y volvió a abrirse el debate sobre la ubicación de la estatua, que acabó en una gran batalla legal. Los medios de comunicación animaron la vieja polémica y acusaron al Museo de Arte de Filadelfia de elitismo. Los abogados de Stallone alegaban ahora que, efectivamente, la estatua no era arte (el argumento inicial del museo), sino atrezo, con la esperanza de mantener la decisión sobre la ubicación de la estatua alejada de las manos de la Comisión Municipal de Arte, que estaba en contra de este emplazamiento. Según Danielle Rice (1998), en el juicio, a Stallone le interesaba que la decisión sobre la ubicación correcta fuera tomada por los funcionarios del ayuntamiento, que estaban “impacientes por capitalizar la popularidad de la estatua entre los turistas”. A los visitantes de la ciudad les encanta subir los conocidos como *Rocky steps* (escalones de Rocky) y, una vez arriba, saltar como hacía el personaje en la película. Durante el tiempo en que la estatua estuvo instalada en los escalones del museo, los funcionarios del ayuntamiento reconocieron que **la estatua de Rocky se había convertido en la segunda atracción turística de la ciudad**, solo por detrás de la Campana de la Libertad (Rice, 1998, p. 229).

En 2002, la estatua de Rocky se trasladó a un depósito municipal durante la demolición del *Veterans Stadium*, y permaneció allí almacenada durante tres años. En agosto de 2005, comenzó el rodaje de la sexta película de la saga de Rocky Balboa, cuyo estreno estaba previsto para 2006, coincidiendo con el 30º aniversario de la primera película. Una vez más, se abrió un debate público sobre la conveniencia de trasladar la estatua de Rocky al Museo de Arte de Filadelfia. En septiembre de 2006, la Comisión Municipal de Arte aprobó ubicar la estatua en una ubicación cercana al museo, y se instaló en la parte inferior de los escalones.

Rocky es un símbolo de la ciudad de Filadelfia, una metáfora de la esperanza, de la superación y de que la gente corriente puede conseguir cosas grandes. La polémica en torno a la estatua de Rocky muestra que, al instalar un objeto escultórico **en el espacio público, la audiencia no se limita al contexto artístico**, sino que entran en juego intereses ajenos al arte, en este caso, el poder de los símbolos de la cultura popular y los beneficios potenciales de un uso turístico. La reacción de esta audiencia va más allá de la pregunta sobre si la estatua es una obra de arte, o si es solo parte del atrezo de una película. La gente considera este objeto simplemente un símbolo que merece estar ubicado en lo alto de las escaleras del museo, tal y como aparece en la película. En una situación que puede calificarse de atípica, **la reacción de los residentes locales y los intereses turísticos del ayuntamiento van al unísono**, y consiguen finalmente instalar un objeto de atrezo como una escultura pública, con la presión de la prensa a favor de esta operación. Aunque el emplazamiento final no es exactamente el que deseaban, sí que está muy cercana, en la parte baja de las escaleras del museo. Estamos, pues, ante una solución de emergencia a un problema en que **confluyen inter-**

**eses turísticos, la vanidad de un actor y un homenaje a la gente corriente.** Entran también en juego cuestiones como quién decide en nuestra sociedad dónde y qué monumentos se instalan en el espacio público, y si estas decisiones deben hacerlas expertos o pueden estar influidas por el gusto popular.

### **Siguiendo el ejemplo de Bilbao para generar turismo**

Muchas ciudades a nivel internacional han intentado seguir el ejemplo de Bilbao de revitalizar áreas urbanas a través de infraestructuras culturales y de la instalación de esculturas públicas icónicas, con el objetivo de relanzar una economía industrial en crisis y atraer el turismo. Un ejemplo de proyecto urbano que claramente intenta emular el *Efecto Guggenheim* con fines turísticos, a través de la incorporación de arte público, sería *Millennium Park* de Chicago. Se trata de un parque de diez hectáreas de terreno que se sitúa a lo largo de Michigan Avenue, en la zona del *Loop*, ubicada dentro del distrito financiero. El parque se inauguró el 16 de julio de 2004, proponiendo una innovadora solución arquitectónica para soterrar las vías del tren. Además, debajo del parque se habilitaron más de 4.000 plazas de aparcamiento subterráneo. *Millennium Park* combina la instalación de esculturas públicas de algunos de los artistas más reconocidos del momento (Anish Kapoor, Jaume Plensa), con la construcción de infraestructuras, como centros culturales, un puente de Frank Gehry o jardines. El diseño y la construcción de *Millennium Park* tienen como uno de sus objetivos principales la reactivación de la zona a través del turismo. Pero si analizamos el caso en detalle podremos extraer algunas conclusiones específicas. La creación del parque se retrasó durante años y surgieron numerosos problemas, especialmente de carácter económico, por lo que tuvieron que buscarse mecenas privados, que finalmente han llevado la gran parte de la financiación. En 1998, el estudio estadounidense de ingeniería y arquitectura Skidmore, Owings & Merrill ya había proyectado el nuevo parque. El presupuesto del proyecto era, por aquel entonces, de 150 millones de dólares. Sin embargo, el empresario John H. Bryan, uno de los principales benefactores, creía que el proyecto no era lo suficientemente ambicioso. El parque acabó costando 475 millones de dólares, de los cuáles Bryan logró recaudar la cantidad de 200 millones, provenientes de 91 patrocinadores. Regina M. Flanagan (2008) señala esta situación como el ejemplo de un problema que afecta específicamente a las ciudades estadounidenses: el Ayuntamiento de Chicago no podía financiar el proyecto sin la ayuda de patrocinadores privados. La desinversión a nivel federal y los recortes presupuestarios a nivel local han dejado a los ayuntamientos en una situación de vulnerabilidad en lo que respecta a acometer nuevas ideas y financiar proyectos ambiciosos. Además, el gasto público está mal visto por parte de los contribuyentes. De esta forma, los consistorios se ven abocados, de manera creciente, a buscar el apoyo de iniciativas privadas para poder llevar a cabo sus proyectos (p. 150). *Millennium Park* tuvo, pues, que financiarse a través de iniciativas novedosas que no habían estado presentes en Bilbao como, por ejemplo, inscribir los nombres de los patrocinadores en un monumento creado expresamente para el parque: una réplica de una columnata semicircular que había estado en este lugar hasta



Frank Gehry. Pabellón Jay Pritzker



BP Bridge, de British Petroleum



McDonald's Cycle Center

1953. Las dimensiones de esta réplica son del 80 por ciento del tamaño original, y oficialmente se tituló *Millennium Monument*. La base de mármol francés incluye los nombres de los 91 donantes, incluida la periodista y presentadora de televisión Oprah Winfrey, quien aportó más de un millón de dólares al proyecto.

La construcción del parque se comenzó según un plan maestro, aprobado por la Comisión de Planificación de la ciudad, pero fue cambiando, a medida que **los patrocinadores del parque hacían oír sus demandas** (Flanagan, 2008, p. 148). De esta forma, “la familia Crown eligió a Jaume Plensa” para diseñar una escultura-fuente, y “Cindy Pritzker, viuda del magnate del hotel Hyatt Jay Pritzker, convenció a su amigo Frank Gehry” para que diseñara el Pabellón Jay Pritzker (Bernstein, 2004). De forma similar, Ken Lum (2020) señala el hecho de que casi todos los proyectos del parque llevan incorporado el nombre de su patrocinador. Así, *Crown Fountain*, de Jaume Plensa, se ha nombrado como la familia Crown, *BP Bridge* como *British Petroleum*, así como el *McDonald's Cycle Center*, o *AT & T Plaza*. Según el autor, no solo se financió el parque con dinero privado, sino que **la selección de los artistas obedece igualmente a intereses privados**. Pese a la innegable calidad de las obras artísticas, lo que se acaba creando, de esta forma, es una serie de obras de arte sin coordinación alguna, reflejando el gusto y los intereses particulares de cada patrocinador (Lum, 2020). Pese a las numerosas dificultades, *Millennium Park* ha conseguido convertirse en **uno de los principales lugares de interés para los habitantes de Chicago, así como para los turistas**. Las esculturas han gozado de muy buena aceptación y el parque se ha convertido en un lugar muy visitado y uno de los preferidos para muchos residentes locales. Veamos algunas de las obras más emblemáticas de *Millennium Park*:

*Cloud Gate* (2006), de Anish Kapoor, es una escultura de acero inoxidable con unas dimensiones de 10 x 13 x 20 metros, y 100 toneladas de peso. La obra se sitúa en la *Plaza AT & T*, dentro del *Millennium Park*, en Chicago. La escultura está compuesta por una estructura metálica interior anclada al suelo, recubierta de 168 planchas de acero inoxidable soldadas, de 10 milímetros de grosor y con un peso de 450 a 910 Kg cada una. Tuvieron que usarse robots y ordenadores para calcular, doblar y colocar las placas metálicas correctamente (Sharoff, 2004, p. 55). El acabado de la obra disimula perfectamente la existencia de estas planchas, mediante un trabajo de soldadura láser especial y el posterior pulido, provocando la sensación de tratarse de un objeto sin marca de construcción alguna, y dando como resultado una escultura con una superficie final tremendamente reflectante que crea un efecto espejo. Para la concepción de la obra se convocó, en 1999, un concurso de ideas en el que se revisó la obra de varios posibles diseñadores, entre los cuáles se invitó finalmente a dos artistas a enviar propuestas específicas. Uno de ellos era Jeff Koons, que propuso un tobogán de acero y cristal, de 46 metros. La escultura incorporaba un mirador a 27 metros de altura, accesible con ascensor. Pero el jurado se decantó finalmente por la obra de Kapoor, pese a que había reticencias en lo



que respecta al mantenimiento y a si sería técnicamente viable construir la estructura tal y como estaba diseñada. Se consultó a varios expertos externos, algunos de los cuáles manifestaron sus reticencias, alegando que sería imposible implementar el diseño tal y como estaba proyectado, por lo que finalmente tuvo que adaptarse la construcción. Esto conllevó que la escultura no pudiera estar acabada para la inauguración de *Millennium Park*, el 16 de julio de 2004. También la obra de Jaume Plensa, *Crown Fountain* (2004) (ver página 292), situada a tan solo algunos metros de distancia, sufrió una situación similar de retraso. *Cloud Gate* costó 23 millones de dólares, financiados exclusivamente a partir de donaciones privadas, y la construcción de la obra se alargó entre 2004 y 2006. El diseño estructural de la escultura lo realizó *Atelier One*, una empresa británica de ingeniería estructural, y *Performance Structures, Inc.* (PSI) fue escogida para fabricarla, debido a su trabajo anterior con soldaduras casi invisibles. Inicialmente, el plan de PSI era construir y ensamblar la escultura en Oakland, California, y enviarla hasta Chicago a través del Canal de Panamá y el Canal de San Lorenzo. Este plan fue descartado por ser “demasiado arriesgado”, por lo que finalmente se tomó la decisión de transportar las planchas individuales en camión y ensamblar la estructura *in situ*, una tarea realizada por *MTH Industries*, una empresa local (Sharoff, 2004, p. 55). También hubo problemas con el peso de la estructura. Inicialmente, se calculó que pesaría 54 toneladas (Gilfoyle, 2006, p. 402), pero acabaron siendo 100 toneladas, por lo que se tuvieron que recalcular igualmente varias estructuras que soportaban la escultura. Por ejemplo, el techo del restaurante situado inmediatamente debajo tuvo que reforzarse, y se hizo que el muro de contención que separa las vías del tren del aparcamiento de *North Grant Park* aguante gran parte del peso de *Cloud Gate*. Este muro de contención forma la parte trasera del restaurante, y junto con el resto de los cimientos del garaje, también tuvo que reforzarse, antes de poder emplazar la pieza (Gilfoyle, 2006, p. 165).

Una de las características principales de *Cloud Gate* es que refleja y distorsiona la imagen reflejada del visitante. El artista ha utilizado en su obra, desde 1995, espejos curvos y superficies reflectoras. Además, el tipo de distorsión es muy diferente si rodeamos la escultura o la miramos desde abajo, ya que se trata de formas cóncavas o convexas respectivamente, y con diferentes grados de distorsión. *Cloud Gate* es pura reflexión, y de la misma forma que la luz ambiente del momento, es siempre cambiante. **La obra no tiene pues un aspecto único**, sino que, según la hora del día o el tiempo que haga, incluso desde el ángulo en que se observe, el visitante verá una escultura totalmente diferente. Para mantener el efecto espejo de *Cloud Gate* es muy importante el mantenimiento de la obra, realizado por un equipo de dos personas, que limpia la escultura cada día, durante dos horas. Aparte de esta limpieza diaria, se realiza un trabajo de pulido más a fondo varias veces al año, instalando para ello andamios alrededor de la pieza, y aprovechando las horas de la noche para interferir lo mínimo. Por otro lado, también se ha comparado a *Cloud Gate* con la casa de los espejos del parque de atracciones. La escultura se mueve en un terreno híbrido entre alta cultura y cultura



Anish Kapoor. *Cloud Gate* (2006)



El lugar de paso situado bajo la escultura *Cloud Gate* (2006), denominada por Anish Kapoor como *omphalos* (ombligo, en griego)



Jeff Koons. *Balloon Dog* (1994-2000).

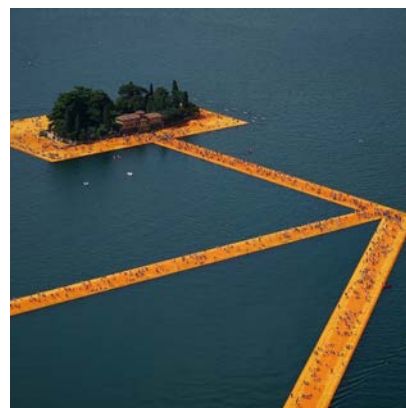
popular. El propio artista ha admitido que le horrorizó ver masas de gente visitando la escultura al principio, como si se tratara de *Disneyland*. *Cloud Gate* también incorpora la posibilidad de pasar por debajo de la escultura, ya que, tal y como indica su título, se trata de una puerta, aunque no es el tradicional arco monumental en el espacio público. El lugar de paso situado bajo la escultura se ha denominado *omphalos* (ombligo, en griego), un espacio interior de 8,2 metros de altura. La superficie de la obra en este punto proporciona múltiples reflejos de cualquier sujeto situado bajo ella (Gilfoyle, 2006, p. 261). Durante la noche, la escultura incorpora focos de luz instalados en el suelo. Solo hay cuatro focos, pero, bajo el *omphalos*, se reflejan en muchísimos más puntos de luz, creando un efecto interesante. La escala cambiante de *Cloud Gate* es otra de sus principales características. Es una escultura gigantesca pero, según como se mire, puede resultar de mucho menor tamaño, debido a que no presenta marcas de construcción. Da la sensación de ser un objeto irreal, superpuesto en una manipulación fotográfica.

Byung-Chul Han (2015) teoriza la “estética de lo pulido” como la seña de identidad de nuestro tiempo, ejemplificada en la obra *Balloon Dog* (1994-2000), de Jeff Koons, una escultura de acero que simula un perro hecho de globos, con una superficie enteramente de espejo y, por tanto, enormemente similar a *Cloud Gate* en muchos aspectos. Se trata de una obra que es pura reflexión y, “como sucede con los *smartphone*, en presencia de las esculturas bruñidas y abillantadas, uno no se encuentra con el otro, sino solo consigo mismo”. De esta forma, “queda totalmente eliminada (...) la alteridad o la negatividad de lo distinto y de lo extraño”. Han afirma que “lo pulido, liso e impecable es la seña de identidad de la época actual” y que “encarna la actual sociedad positiva. Lo pulido e impecable no daña. Tampoco ofrece ninguna resistencia”. La estética de lo pulido también tiene como rasgo diferencial la capacidad de amoldarse. “El mundo de lo pulido es un mundo de hedonismo, un mundo de pura positividad en el que no hay ningún dolor, ninguna herida, ninguna culpa”, está fabricado para evitar lo externo y reforzarnos en nuestra individualidad, atraer *likes*, ser compartido en las redes sociales (Han, 2015, pp. 11-23). Las reflexiones de Han puede aplicarse, en gran medida, a *Cloud Gate*, aunque también podemos observar algunas diferencias. Koons sostiene que las esculturas de superficies reflectantes le devuelven al observador la confianza en sí mismo (Llobet Sarria y Fernández Pons, 2021). Pero sería simplista pensar que todos los espectadores van a tener una experiencia positiva ante un espejo, al contrario: algunos verán en su propio reflejo algo deforme, desagradable, incluso recordarán un episodio traumático. Lo que sí consiguen las esculturas de Koons es reforzarnos en nuestra individualidad, aislando al espectador en una burbuja donde solo existe él y su propio reflejo. En el caso de Kapoor, en cambio, el espectador no está solo, sino rodeado de otros turistas. Juega, además, un papel preponderante en la obra de Kapoor el reflejo de los rascacielos, de un paisaje urbano que nos sobrepasa. *Cloud Gate* se conoce popularmente como *The Bean* (la habichuela) por su característica forma. El acceso a la obra es libre y gratuito, y se ha convertido en un punto de refer-

encia de la ciudad, no solo para los locales, sino como una de las atracciones turísticas preferidas entre los visitantes de Chicago. La obra es tremendamente popular para hacerse fotos junto a ella, **debido a los reflejos únicos que crea del skyline** de la ciudad. Es muy frecuente, entre los residentes locales, utilizar la obra como fondo para las fotos de boda. La obra ha logrado crear una identificación única entre su audiencia con el paisaje urbano. Todas las imágenes son diferentes y únicas, y así se convierten en una **experiencia personal y única para cada visitante**. Es curioso que, en el momento en que se creó la obra, no existían las redes sociales ni manifestaciones culturales como el *selfie*, que hoy son centrales en la recepción de la obra. En cambio, sí puede observarse que *Cloud Gate* está realizada, desde un primer momento, con la voluntad de crear una gran experiencia de interacción con el visitante que, al mirar la obra, observa su propio reflejo junto a los rascacielos de Chicago, y lo fotografía. De esta forma, *Cloud Gate* está también creada (como las obras de Koons) para atraer *likes* y ser compartida en redes sociales, es una obra que necesita ser fotografiada, un dispositivo turístico que desaparece como escultura y se transforma en puro reflejo, en una superficie destinada a hacerse *selfies*.

#### **Intervenciones turísticas efímeras: esculturas que se adaptan a las nuevas formas del turismo global**

Sin embargo, no todas las esculturas que se crean como reclamo turístico tienen el mismo carácter de permanencia y objetivos a largo plazo. *The Floating Piers* (2016), de Christo & Jeanne-Claude, consiste en una pasarela temporal de tres kilómetros de longitud, formada por 220.000 cubos de polietileno de alta densidad, de 50 × 50 cm de tamaño. Estos bloques flotantes están unidos entre sí y anclados mediante piezas de hormigón al fondo del Lago Iseo, en Lombardía, Italia, cerca de las ciudades de Brescia y Bérgamo. Sobre estos cubos se coloca una tela de color Amarillo Dalia, que se transforma en naranja cuando está empapada, y que le confiere su aspecto visual distintivo al proyecto. Durante 16 días, a través de esta pasarela se conectan dos islas (Monte Isola y San Pablo) a las que normalmente solo se puede llegar en barco, con el pueblcito de Sulzano, en tierra firme, siendo el acceso a la obra libre y gratuito. El coste total del proyecto asciende a 18.000.000 €, sufragados por los artistas a partir de la venta de su obra ya que, como habitualmente en sus proyectos, Christo & Jeanne-Claude no admiten subvenciones ni patrocinadores. En la realización del proyecto colaboraron alrededor de 1.000 personas, ningún voluntario no asalariado. Tampoco se autorizaron licencias de productos de *merchandising* o similares para financiar el proyecto. Christo & Jeanne-Claude habían concebido *The Floating Piers* ya en 1970. Intentaron realizar el proyecto, primero en el río de la Plata, Argentina y, posteriormente, en la isla de Odaiba, en la bahía de Tokio, Japón, pero no recibieron los permisos necesarios. Jeanne-Claude murió en 2009, pero el proyecto siguió adelante. Christo solo necesitaba encontrar un emplazamiento correcto, con aguas tranquilas. En 2016, surgió la posibilidad de realizar el proyecto en Italia, con la complicidad de la familia Beretta, propietaria de la isla de San



Christo & Jeanne-Claude. *The Floating Piers* (2016). Instalada en el Lago Iseo, esta pasarela conecta dos islas (Monte Isola y San Pablo) a las que normalmente solo se puede llegar en barco, con el pueblcito de Sulzano, en tierra firme (Intervención temporal)

Pablo desde 1916. La familia es coleccionista de la obra de Christo & Jeanne-Claude, y propietaria de la centenaria empresa de armas *Fabbrica d'Armi Pietro Beretta*, que data del Renacimiento. El éxito de la realización de *The Floating Piers* radica, entre otras cosas, en la especial conexión personal que, parece ser, se creó entre los responsables políticos y el artista. *The Floating Piers* generó un gran entusiasmo, y Christo obtuvo sin problema las autorizaciones necesarias para realizar el proyecto, pese a no hablar italiano él, ni inglés ellos, según ha admitido el propio artista en varias entrevistas. Parece ser que tampoco le pusieron tantas dificultades por el tema de los permisos como en los emplazamientos anteriores. Cabe mencionar que, durante los años que transcurrieron entre la concepción del proyecto, en 1970, y su realización, en 2016, habían surgido nuevas tecnologías que hicieron posible aspectos que antes hubieran sido inviables. Aun así, las dificultades técnicas y logísticas del proyecto son enormes. La resistencia y adecuación de los cubos de polietileno de alta densidad tuvieron que ensayarse con la ayuda de ingenieros, y ser posteriormente transportados en barco. Un equipo de submarinistas colocó los anclajes de la pieza y controló la seguridad. La tela tuvo que ser transportada en helicóptero, debido a las dificultades de acceso de la zona. También hay varios aspectos relacionados con la seguridad de la obra que cabe mencionar, y que condicionan el aspecto efímero del proyecto. *The Floating Piers* generó largas colas y aglomeraciones de gente, pero la obra no incorporaba barandillas, un riesgo, considerando la afluencia masiva de la obra (unos 75.000 visitantes al día). Luego, pese a que la pieza incorporaba un sistema de iluminación por la noche, la profundidad del lago en este punto es de 90 metros. Fácilmente podría haber ocurrido algún accidente. Christo dijo que este proyecto “solo era posible realizarlo en Italia”, refiriéndose a unas normas de seguridad, aparentemente, menos estrictas que en otros países.

*The Floating Piers* logra crear un nuevo paisaje y establece un trayecto a pie donde antes no lo había, sobre el agua del Lago Iseo. Se trata de una experiencia poética y preciosa. Según el artista, es como andar sobre el lomo de una ballena. Por otro lado, se trata de un **proyecto claramente invasivo con el medio ambiente y el paisaje del lago pero, al ser de carácter efímero, es tolerado por las autoridades y por los residentes de la zona**. Seguramente, este aspecto efímero estaba en parte condicionado por la inviabilidad de mantener la seguridad del proyecto durante un tiempo prolongado. El proyecto estuvo instalado solo durante dieciséis días pero, aun así, fue visitado por aproximadamente 1.200.000 personas, atrayendo a turistas provenientes de todas las partes del mundo. *The Floating Piers* podría considerarse un **involuntario experimento temporal sobre el impacto del turismo de masas** y las disfunciones que puede provocar en un lugar. La obra se adapta a las nuevas formas del turismo global, aprovechando las redes de comunicación cada vez más amplias que, en la actualidad, llegan hasta los lugares más recónditos del planeta. Ensayo algunos de los retos de la masificación turística global, como el equilibrio entre los beneficios y las consecuencias negativas que genera. El proyecto transforma el paisaje

y el ecosistema económico del lago, multiplicando el número de gente que pasa por esa zona, compra en sus comercios, come en sus restaurantes, y pernocta en sus hoteles, alterando así, al menos temporalmente, el carácter de la zona. Sin embargo, al ser *The Floating Piers* de carácter efímero, **no trae consigo los cambios habituales a largo plazo en las sociedades acogedoras de turismo**. Por ejemplo, el margen temporal del proyecto es demasiado estrecho para provocar especulación inmobiliaria, regeneración urbana o gentrificación. Aunque una duración mayor hubiera sido probablemente más interesante para el turismo de la región, tampoco puede despreciarse el beneficioso impacto económico ni la proyección internacional posterior sobre la zona que genera el proyecto. Intervenciones efímeras como *The Floating Piers* representan una **nueva manera de promocionar una región turísticamente, adaptándose a la rapidez actual del flujo de información y el reclamo que tiene este tipo de experiencias vivenciales**. En este caso concreto, además, el aspecto efímero de la obra en realidad no iría en contra, sino que abriría nuevas posibilidades turísticas y económicas, ya que los cambios a gran escala o durante espacios temporales prolongados están muy restringidos en lugares como Italia. *The Floating Piers* encarnaría nuevas formas de entender la escultura como reclamo turístico pasajero.

### **Esculturas al servicio de la promoción turística**

De la misma forma que anteriormente hemos concluido que un gran número de bienales funcionan como un evento subyugado a los mecanismos de *marketing* turístico de las ciudades, en este apartado hemos observado diferentes ejemplos de esculturas que se ponen al servicio de la promoción turística de una ciudad o de una región. Hemos analizado un ejemplo de turismo tradicional, otro basado en el *Efecto Guggenheim* y la reconversión de zonas industriales para adaptarlas a nuevos usos turísticos, y por último, un ejemplo de proyecto artístico que se adapta a las nuevas formas de turismo global. En la actualidad, **el arte público se utiliza de manera creciente como estrategia turística** de los ayuntamientos u otras autoridades pertinentes, con el fin de promover la imagen de la ciudad y conferirle una nueva identidad local que, en última instancia, atraiga visitantes. Algunas de estas obras logran transformarse en lugares de enorme atractivo y lo hacen, generalmente, **ofreciendo una experiencia vivencial única al visitante**. Están concebidas y creadas específicamente para convertirse en iconos, con el objetivo final prioritario de atraer el turismo de masas, y se ponen al servicio de la promoción de la ciudad. En general, **predomina la inserción de un tipo de escultura monumental y espectacular** que ofrece una experiencia turística, más que artística, incluso hasta el punto de “desaparecer” como esculturas y transformarse en puros objetos para ser fotografiados, en superficies para *selfies*. Cabe mencionar que, en estos procesos urbanos, a menudo se produce una instrumentalización de las esculturas públicas, con el objetivo de resignificarlas y ponerlas al servicio de los intereses de la promoción turística. **La ciudad es así rediseñada principalmente para audiencias externas**, más que para los locales. Wolfgang

Ullrich (2001) reflexiona sobre la “turistización del arte en el espacio público”, y sobre cómo las estrategias del arte público **se mimetizan, cada vez más, con las estrategias del mundo de los negocios**. En la actualidad, los políticos en los gobiernos locales o regionales “no solo copian actitudes, rituales y símbolos de estatus del mundo de los negocios, sino que también adoptan sus patrones de pensamiento y sus argumentos”. Bajo esta nueva lógica, los gobernantes se convierten en “gerentes, directores ejecutivos o miembros de junta” de su ciudad o de su región, y ya no hablan únicamente de cómo el arte público puede traer mejoras para la vida de los ciudadanos, sino también de cómo el “atractivo exterior” puede traducirse en “impulsos positivos” para el desarrollo de las ciudades o regiones. El arte público se encuentra entonces bajo sospecha de representar “poco más que una estrategia de *marketing*”, o “algo de lo que una ciudad puede presumir en folletos” (Ullrich, 2001, pp. 624-625). La instalación de esculturas en el espacio público busca transferir al lugar un sentimiento de autenticidad y de singularidad, y de esta forma crear una imagen de la ciudad. De esta forma, las esculturas no solo contribuyen, sino que son parte esencial en la competición global entre los ayuntamientos por captar el turismo. Es así como un tipo de política cultural que busca el icono urbano a cualquier precio, entiende la escultura pública como una marca comercial, un objeto urbano capaz de transformarse en símbolo de la ciudad y atraer turistas.

Tradicionalmente, un objeto escultórico urbano podía convertirse en un fenómeno turístico por distintas razones como, por ejemplo, la aparición en los medios de comunicación, el respaldo ciudadano, o la incorporación de símbolos de la cultura popular. Sin embargo, a finales de la década de 1990, se produce un auge del sector turístico y las ciudades entran en una feroz competencia por hacerse con este mercado. Algunos ayuntamientos se posicionan ante el nuevo panorama intentando emular el *Efecto Guggenheim*, mediante la implicación de grandes nombres del arte y de la arquitectura, en una estrategia que intenta, a través de objetos urbanos icónicos, redefinir el carácter de la zona y hasta reconducir su economía hacia el sector terciario. Pero también hemos podido observar, más recientemente, un nuevo tipo de esculturas que se adaptan a las nuevas formas del turismo global: aquellas realizadas con carácter temporal. Habitualmente, las obras efímeras en el espacio público solían eludir su utilización como agente transformador del espacio público, como reclamo turístico, u otros tipos de instrumentalización. Sin embargo, en la actualidad, **la política cultural de los ayuntamientos se adapta a un tipo de turismo más fugaz e improvisado**. Además, los turistas están deseando descubrir lugares donde nunca antes habían estado. De esta forma, los proyectos artísticos temporales pueden ser **utilizados para ofrecer justamente una experiencia vivencial única al servicio del turismo de masas**. Aunque estas obras quizás no conlleven una transformación a largo plazo, sí que alteran aspectos fundamentales del carácter de la zona. A estas obras se les permite, debido a su carácter efímero, **un impacto sobre el contexto que difícilmente sería concebible en una escultura permanente**.



Anish Kapoor. *Cloud Gate* (2006). La obra refleja el *skyline* de Chicago junto a la propia imagen del espectador



Christo & Jeanne-Claude. *The Floating Piers* (2016). Instalada en el Lago Iseo, esta pasarela conecta dos islas (Monte Isola y San Pablo) a las que normalmente solo se puede llegar en barco, con el pueblcito de Sulzano, en tierra firme (Intervención temporal)



### 2.3.4. La escultura de rotonda: un marco perceptivo singular para un espacio sin contexto

La rotonda es un tipo de construcción vial, de forma habitualmente circular, que permite a los conductores no tener que detener el coche y volver a arrancarlo en intersecciones de tráfico, factor que mejora sustancialmente el flujo del tránsito y reduce accidentes. Emplazadas generalmente en zonas de carretera, alejadas de los centros urbanos, y en lugares de paso, su público potencial consiste en conductores de coche y pasajeros, quedando habitualmente excluido el peatón. Las rotondas son lugares asépticos, sin un carácter definido como espacio público, más que la pertenencia a uno u otro ayuntamiento. Son, por tanto, espacios que, generalmente, **presentan una ausencia de contexto histórico, social y político, pero que sí poseen un contexto de localización, como elementos integrantes de un municipio concreto, y representan un punto identificativo que sitúa al conductor en el lugar.** Aunque existen ejemplos muy remotos de rotondas como, por ejemplo, la *Place de l'Étoile* (realizada en 1780) alrededor del *Arc de Triomphe* de París, la creación y uso generalizados de glorietas empieza en la década de 1960, en Reino Unido, vinculadas a la aprobación en ese mismo momento de leyes que regulan la prioridad de los coches en estas situaciones.

Posiblemente, Francia es el país de rotondas por excelencia. Según Camille Noé Marcoux (2016), desde mediados de la década de 1980, se produce una proliferación de glorietas en este país, más exactamente, desde que se aprueba la *Ley de Descentralización*, de 1983, que regula la prioridad de los automóviles. Esta proliferación conlleva, asimismo, la aparición de un nuevo tipo de obras de arte para ser instaladas en zonas de carretera que son, desde entonces, encargadas por empresas privadas de autopistas y consejos regionales. El autor afirma también que Francia, donde casi dos tercios de los municipios tienen menos de 2.000 habitantes, ostentaría el récord mundial de rotondas, con alrededor de 40.000 (Marcoux, 2016). Un gran número de municipios de reducido tamaño, requiere realizar más conexiones viarias para enlazarlos, lo que resulta en más rotondas por número de habitantes. Esta distribución influiría, lógicamente, en un menor presupuesto disponible para realizar cada una de estas intervenciones.

El gran número de rotondas existentes en Francia también fomenta la aparición de un tipo de artista especializado en arte público para glorietas. Jean-Luc Plé realiza esculturas realistas, habitualmente en espuma de poliuretano, de tamaño monumental y colores llamativos. Se trata de representaciones figurativas de escenas típicas del lugar donde se instalan las obras. Por ejemplo, *Les cagouilles charentaises* (2012) consiste en dos esculturas de caracoles, de 1,80 metros de altura, realizados en poliuretano barnizado. La obra se instala en una glorieta de Lorignac, en el departamento de Charente-Maritime, que es el mayor productor de caracoles a nivel nacional. Otra obra similar sería *Les mains*



Jean-Luc Plé. *Les cagouilles charentaises* (2012), instalada en la glorieta de Lorignac, en el departamento de Charente-Maritime, que es el mayor productor de caracoles de Francia.



Jean-Luc Plé. *Les mains et l'huître* (2004), instalada en la población de L'Éguille-sur-Seudre, en Charente-Maritime, el primer puerto al este de la cuenca ostrera de Marennes-Oléron.



Jean-Luc Plé. *L'enfant et l'huître géante* (2002), instalada en Marennes, Nueva Aquitania. El rostro del personaje retratado es, en realidad, el del nieto del alcalde de esta localidad marítima.

*et l'huître* (2004), que representa unas manos abriendo una ostra gigante, de 2,40 metros de altura, con un cuchillo. La obra fue víctima de actos vandálicos en los que se sustrajo el cuchillo, y la escultura quedó incompleta durante varios años. Esto da una idea de la vulnerabilidad de este tipo de obras, provocada en parte por la técnica de creación, ya que si *Les mains et l'huître* estuviera realizada en materiales más resistentes, estaría menos expuesta a este tipo de vandalismo. La escultura se sitúa en la población de L'Éguille-sur-Seudre, en Charente-Maritime, el primer puerto al este de la cuenca ostrera de Marennes-Oléron, un municipio conocido por el cultivo de ostras. Otra escultura: *L'enfant et l'huître géante* (2002) representa a un niño tirando de un bote, y está instalada en el pueblo de Marennes. El rostro del personaje es, en realidad, el del nieto del alcalde de esta localidad marítima hasta 2008, Roger Hattabe (Aristégui, 2013). Vemos, pues, un tipo de arte de rotonda de baja calidad y sujeto a diversas problemáticas como el vandalismo o la falta de transparencia en la realización. Además, este tipo de actuación por parte de los ayuntamientos es altamente problemática, ya que, en general, se trata de obras cuya instalación, con carácter habitualmente permanente, casi siempre se decide sin consultar a la población local (Marcoux, 2016). En este caso, aunque probablemente no son ilegales, estas malas prácticas quedan ejemplificadas en la unilateral inmortalización de un familiar del alcalde con fondos públicos. Pero el interés por realizar arte de rotonda no solo responde a sentimientos megalómanos de los ediles, sino que también puede tener inevitables connotaciones de propaganda política electoralista. Cabe además mencionar que la mayoría de las esculturas de Jean-Luc Plé se realizan en pueblos situados en el departamento de Charente-Maritime, pertenecientes a la región de Nouvelle-Aquitaine, en el suroeste de Francia. Esto nos da una señal del carácter extremadamente local de la difusión de sus obras. Lo que se ejecuta en una población sirve como paradigma a otros ayuntamientos cercanos, y los responsables políticos del municipio deciden replicar la misma idea, evidentemente con una forma escultórica distinta, y contratar los servicios de Jean-Luc Plé. Así es como, en una especie de competición entre municipios, se extiende por toda la geografía de la zona un mismo tipo de arte de rotonda. Todas estas obras siguen, además, el mismo patrón conceptual, aplican técnicas artísticas similares, y son fruto de una misma estrategia artística-comercial. Si, por ejemplo, un municipio es conocido por la cría de caracoles, Plé propone al ayuntamiento realizar una escultura sobre esta temática concreta. Esta forma de trabajar encuentra un notable interés por parte de los ayuntamientos que, probablemente por un módico precio (la espuma de poliuretano es mucho más económica que otros materiales empleados en obras similares, como el bronce o el acero) pueden obtener una imagen icónica de su población. Por lo tanto, tenemos como factores un coste relativamente económico, una temática icónica y amable, y unos resultados simbólicamente potentes. Sin embargo, estamos también ante un tipo de material poco perdurable y más propio de atrezos de películas que de obras destinadas al espacio público. Además, debido a estos materiales y al tipo de construcción, en caso de vandalismo ocasional, las piezas que forman las obras son fácilmente sustraíbles.

Jean-Luc Plé (2012) afirma que la rotonda permite a cada municipio transmitir su identidad de manera artística, y que el carácter de este tipo de arte es popular (Plé, 2012, citado en Marcoux, 2016). Las primeras obras de Plé en rotondas datan del año 2000, como, por ejemplo, *Le tonneau et les cerceaux* (2000), consistente en un monumental tonel de bodega. La escultura representa un barril de roble, del que salen varios arcos que llegan hasta el suelo y se sujetan con pequeñas varillas apenas visibles. La obra se sitúa en Archiac, población ubicada en el corazón de la *Petite Champagne*, una zona muy importante de producción de coñac. Aquí aparece de nuevo el símbolo oficial de la zona utilizado como elemento de representación. En general, Plé nunca adapta su visión artística a un contexto concreto, si no que más bien crea escenografías figurativas que intentan representar el carácter de la localidad o la zona a la que pertenece la rotonda. *Le tonneau et les cerceaux* (2000), tiene cierto interés escultórico, o al menos es ligeramente más sofisticada en comparación con las otras obras, ya que el artista lleva a cabo una repetición modular de un elemento de construcción de los propios barriles típicos de la zona, creando un cierto extrañamiento en el espectador. Sin embargo, a partir de esta primera obra, las siguientes adquieren un carácter mucho más simple y repetitivo. Plé afirma que nunca acepta que los funcionarios le impongan un tema, y reitera su intención de hacer “arte popular” (Aristégui, 2013), pero sus temas se mueven, invariablemente, en un abanico tan reducido y superficial de representación del lugar, que no hace falta que le impongan los temas porque son previsibles de antemano. El artista se conforma con ofrecer obras de carácter decorativo sobre la temática oficial del municipio o de la zona, y muestra una motivación clientelar y complaciente con el poder. Cabe mencionar que el artista sí que adapta sus temáticas en cada nuevo proyecto y, en este sentido, es más interesante que una obra simplemente adquirida e instalada fuera de contexto. Pero esta adaptación sigue un patrón muy simple: el artista toma uno de los símbolos más famosos del lugar y lo reproduce a un tamaño descomunal. Esta forma de trabajar tiene, en realidad, poco que ver con la adaptación al contexto que veremos en detalle en un capítulo posterior (ver página 192), y que requiere de un análisis más complejo de las características del lugar.

### **Esculturas adaptadas al particular marco de percepción desde un automóvil**

Hemos observado algunos ejemplos que ponen de relieve una serie de problemas, típicamente asociados a la creación de esculturas en rotondas, y basadas en un caso específico de Francia, pero trasladable en gran medida a nivel internacional. En general, la calidad estética de las esculturas de rotonda está muy cuestionada. También la transparencia de los procesos por los que se eligen las propuestas ha sido ampliamente criticada. De tamaño monumental, estas obras incorporan generalmente colores o formas llamativos para poder identificarse mediante una mirada rápida. A menudo buscan llevar a cabo una representación del lugar mediante símbolos fácilmente entendibles y que generen consenso entre los ciudadanos. Pero este pretendido carácter



Jean-Luc Plé. *Le tonneau et les cerceaux* (2000), instalada en Archiac, población ubicada en el corazón de la Petite Champagne, una zona muy importante de producción de coñac.



Andreu Alfaro. *Onades* (2002), instalada en la plaça del Carbó de Barcelona. La escultura crea un efecto de transformación de sus formas a medida que pasamos por debajo de los arcos, y se adapta así perfectamente al movimiento circular del automóvil.



Andreu Alfaro. *Puerta de la Ilustración* (1990) ofrece un juego cinético de transformación visual de los arcos según se pasa por debajo de la escultura, adaptándose así al particular marco de percepción de una escultura desde el automóvil.

popular se basa, a menudo, en temas simplistas y superficiales. Sin embargo, no todas las esculturas de rotonda están realizadas bajo estas premisas. Veamos algunos ejemplos en que, pese a la enorme simplicidad del símbolo representado, no caen en la superficialidad.

La escultura de Andreu Alfaro, *Onades* (2002), consta de siete arcos tubulares de acero inoxidable, con unas dimensiones de 42 x 88,4 x 39,2 metros. Situada en la plaça del Carbó de Barcelona, la obra da la bienvenida (o despide) al viajero que llega a Barcelona por mar, y es el primer objeto que se encuentra al llegar a la ciudad. Alfaro reproduce las formas de las olas de forma simple, pero enormemente eficaz, adaptando su visión artística al contexto concreto y sin caer en el simplismo. *Onades* ocupa toda la rotonda, pero de una forma extremadamente sutil y liviana, ya que se apoya en unos pocos puntos en el suelo. La obra, propiedad de la *Autoritat Portuària* de Barcelona, basa su interés en la transformación de sus formas a medida que pasamos por debajo de los arcos. El propio circular del espectador es el que le confiere **características similares a una obra cinética, pero sin que esta incorpore movimiento de ningún tipo**. Podría compararse a un zoótropo en el que el espectador se mueve alrededor mientras el objeto está estático, o a un carrusel o móvil para bebés, en el que las vueltas las da el propio bebé. Se le podría achacar que, **por su ubicación específica, los residentes locales utilizan en contadas ocasiones esta rotonda** y perciben la obra más bien de forma tangencial, pasando por debajo de *Onades* exclusivamente viajeros marítimos, usuarios del teleférico o trabajadores del *World Trade Center*. Alfaro destina la obra, pues, mayormente a una audiencia turista, algo que no sucede en su obra similar suya, titulada *Puerta de la Ilustración* (1990), que consiste en una escultura de acero inoxidable de 23 metros de altura, 84 de longitud y 33 de ancho. Está concebida como una puerta monumental para los coches, y situada en la confluencia de la avenida de la Ilustración con la glorieta de las Reales Academias, en Madrid. Consta de dos familias de arcos integradas, cada una de ellas, por una sucesión de 13 arcos en cada sentido de la avenida. La altura de estos arcos se va haciendo más pequeña o más grande, dependiendo de la dirección en la que vayamos. “La escala, la forma y la ubicación de esta obra consiguen dinamizar visualmente un espacio urbano que necesitaba un hito visual” (Maderuelo, 1994, p. 62). La obra fue encargada por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, y está pensada para ser percibida desde un coche en marcha, **ofreciendo un juego cinético de transformación visual de los arcos según se pasa por debajo de ella**.

Hemos visto que Andreu Alfaro se sirve inteligentemente del movimiento lineal del coche en *Puerta de la Ilustración*, y de su movimiento circular en *Onades*, proponiendo en ambas una experiencia visual enormemente sugerente y adaptada al particular marco de percepción de una escultura desde el automóvil. Pero estos son casos excepcionales que poco tienen que ver con el nivel general del arte de rotondas a nivel internacional. Así, de la misma forma que Andreu Alfaro representa algunos de los pocos

ejemplos que merecen ser mencionados en el estado español, Jean-Luc Plé ejemplificaría, seguramente, algunas de las rotondas de peor calidad artística de Francia.

David Santaaulària y Pere Cañada, comisarios de la exposición *Rotondisme. Donant voltes a l'art públic*, inaugurada en 2007 en Olot, llevan a cabo un estudio sobre 800 esculturas de rotonda de la provincia de Girona, cuyas conclusiones pueden, sin embargo, extrapolarse al resto de España, e incluso a otros países. Los autores relatan que es a partir del último cuarto del siglo XX, con la restauración de la democracia, que comienza a observarse un aumento exponencial este tipo de manifestaciones artísticas en la vía pública. En cambio, **existen muy pocos modelos de actuación planificada** para la instalación de esculturas públicas en rotondas, la mayoría de acciones tienen un carácter improvisado y un punto de partida coyuntural: donaciones de empresas, donaciones de artistas, campañas de patrocinio, revelando la falta de un sistema de arte público que regule estas actuaciones. “La arbitrariedad y la gratuidad parecen características de muchos emplazamientos escogidos para destinar escultura pública” (Santaaulària y Cañada, 2007, p. 16). El ámbito en el que Santaaulària y Cañada han tenido más problemas para obtener datos para su estudio es el coste de las obras, debido a la reticencia generalizada de los ayuntamientos a ceder esta información: “Nos centramos en las comarcas de Girona y costó mucho saber qué habían costado algunas esculturas y también quién decidía qué se compraba y dónde se ubicaba” (Sans, 2019). La crisis económica de 2008 pone un cierto freno al arte de rotonda (Santaaulària, citado en Sans, 2019). Sin embargo, Elia Canosa afirma que en cuanto se reactiva la construcción se incrementa también la creación de nuevas rotondas. También afirma que, “a diferencia de otros países, quizás la obsesión de inaugurar y colocar símbolos en las rotondas esté más vinculada al mito del carácter megalómano de los políticos españoles” (Canosa, citado en Sans, 2019). De la misma forma que la mayoría de las esculturas de Jean-Luc Plé se realizan en localidades situadas en el departamento de Charente-Maritime, en el suroeste de Francia, también Santaaulària y Cañada (2007) destacan el **carácter profundamente local de cada actuación** en todos los aspectos del proceso en su estudio en la provincia de Girona. Exceptuando algún caso concreto, la mayoría de artistas trabajan exclusivamente en un ámbito territorial muy acotado, donde están representados con mayor o menor número de esculturas y, en cambio, su obra es inexistente y su figura desconocida fuera de esta zona. Los autores destacan, además, que **una constante en la temática es el homenaje a personajes ilustres de la zona, o la conmemoración del algún evento local relevante (estos supondrían más de la mitad de las obras realizadas)**. De esta forma, “el peso del autor local se transforma en un factor clave, más allá de su calidad artística o la idoneidad para llevar a buen término un encargo” (Santaaulària y Cañada, 2007, p. 11).

### **Esculturas de rotonda que incorporan una mirada crítica**

Hemos visto algunos ejemplos que logran integrar la escultura en el paisaje urbano de manera exitosa. Se trata de esculturas

que solo pueden ser contempladas desde el coche, y esta situación condiciona su carácter artístico. Sin embargo, algunas obras buscan vehicular una mirada crítica sobre el propio medio, o sobre otros temas.

Por ejemplo, *Sculpture-giratoire* (1989), instalada en Villeurbanne, Francia, es una obra de Patrick Raynaud, consistente en una acumulación de carteles de autopista y señales de tráfico instaladas en el interior de una rotonda y colocadas siguiendo su forma circular. Se trata de aproximadamente 40 señales que indican dirección, y están ordenadas y agrupadas por forma y tipo (circulares, en forma de flecha, etc.). Todas apuntan en la dirección del tránsito de los coches. Algunas incorporan, además, los nombres de algunas de las grandes metrópolis del mundo: Milán, Ottawa, Lisboa, Marsella, San Francisco. Esto le da un carácter absurdo a la obra, ya que se trata de ciudades enormemente alejadas y remotas, y de destinos a los que, probablemente, ningún conductor tenga intención de llegar en coche, proponiendo **una contradicción que sorprende al conductor** y le remite a lugares remotos, transportándolo mentalmente más allá de sus preocupaciones diarias.



Patrick Raynaud. *Sculpture-giratoire* (1989), en Villeurbanne, Francia.

La misma idea evoca la obra de Jens Haaning, *Afghanistan 5012 km* (2003), consistente en un cartel de autopista instalado en una carretera cerca de la ciudad de Utrecht, Países Bajos. En esta señal, en vez de aparecer un destino cercano, aparece la distancia a la que se encuentra Afganistán. Pero ningún coche que circule por Utrecht puede tener la intención de llegar hasta allí en coche. La obra pretende crear una sensación de extrañamiento en el espectador y **generar una incómoda conexión directa con un estado en guerra**. Podemos seguir la evolución del conflicto por los medios de comunicación, pero esta conexión tiene un carácter aséptico. La lejanía de Afganistán impide que su situación política y el drama humano generado allí, nos afecte en nuestro día a día. Sin embargo, cuando aparece Afganistán en un cartel de autopista, de repente, la guerra se sitúa muy cerca.



Jens Haaning. *Afghanistan 5012 km* (2003), cerca de Utrecht, Países Bajos.

También tiene un trasfondo crítico la obra *Baiser* (2003), de Stefan Kern, consistente en una escultura que se asemeja a una enorme manguera enrollada de 4,22 metros de altura y 4,20 de anchura. La obra está construida a partir de un solo tubo continuo de aluminio, de 32 cm de diámetro, pintado de blanco. La escultura debía realizarse inicialmente como parte de la exposición *Aussendienst* (2000-01), un proyecto de arte público iniciado por Stephan Schmidt-Wulffen, en Hamburgo. Pese a su apariencia de escultura ornamental y autónoma, *Baiser* incorpora un aspecto provocador: la obra debía servir como dispensador de agua para un grupo de personas que se ganaba la vida lavando los parabrisas de los coches parados en el semáforo de una mediana frente al Hotel Atlantic. La insólita funcionalidad de esta escultura supondría así un gesto hacia esta comunidad, que realiza una actividad ilegal y considerada generalmente molesta para los conductores. De hecho, la policía había conseguido recientemente ahuyentar a estos limpiaparabrisas del lugar y no estaba dispuesta a que regresasen otra vez a este lugar. El Gobierno Regional de Hamburgo, probablemente **incómodo con esta provocadora**



Stefan Kern. *Baiser* (2003), en Hamburgo, Alemania.

**combinación de proyecto social y escultura pública, decide entonces cancelar la realización de la obra.** Posteriormente, *Baiser* encuentra una ubicación permanente en la intersección entre Wankelstraße y Zusestraße de la ciudad de Stuttgart, con un coste de creación de 88.608,32 €, aunque sin la función original como dispensador de agua.

Analizaremos, por último, la obra *Roulette* (2006-09), en la que Manfred Pernice lleva a cabo un comentario irónico sobre el arte de rotonda, instalando, cada 6 meses, un nuevo conjunto de esculturas públicas (de propiedad municipal) en la glorieta de Koehoornplein, en el barrio de Leidsche Rijn, cerca de Utrecht. El artista propone una presentación diferente cada vez, eliminando conscientemente el contexto original y el propósito de cada escultura. En su libro *Out of Time, Out of Place: Public Art (Now)*, Claire Doherty se refiere a *Roulette* afirmando que “quizás, deberíamos enviar el arte público a la rotonda a la que pertenece”. Este proyecto es además “un comentario irónico sobre la redundancia e invisibilidad de la escultura pública municipal” (Doherty, 2015, p. 12). *Roulette* también podría interpretarse como un prototipo para la posible presentación de obras de gran calidad en glorietas, ya que Pernice propone exposiciones cambiantes a partir de la colección municipal de arte. Sin embargo, **estas obras no han estado creadas para ser vistas a alta velocidad desde un coche girando.** Por mucho que se trate de piezas artísticas de gran calidad, si no están concebidas expresamente para el lugar ni para el marco perceptivo concreto, **cuando se instalan en una rotonda pierden necesariamente su sentido.** La obra de Pernice se agota así en su gesto divertido e irónico, en su mirada crítica. La solución para la producción de esculturas en rotondas no puede entonces consistir en obras que incorporan una reflexión artística profunda, pero que no se adaptan a este espacio urbano concreto (como las propuestas por Pernice), ni tampoco en obras que sí estén creadas expresamente para este emplazamiento concreto, pero de nulo interés artístico (como las esculturas de Jean-Luc Ple). En el caso de este último artista, además, puede ponerse en cuestión su elección de los materiales y otros aspectos referentes a la calidad de la construcción y de sus esculturas en rotondas. Sin embargo, cabe destacar que sus obras **tienen una clara voluntad de representar al lugar mediante un símbolo local, aspecto que les confiere una enorme significación para locales y forasteros,** pese a que esta representación del lugar se basa en clichés sobre el carácter de la localidad, y pese a que se trata de un ejemplo de obra excesivamente fácil y complaciente con el poder.

### Hacia una escultura de rotonda significativa

Las rotondas representan, en muchos países, uno de los lugares donde, de forma habitual, se instalan esculturas públicas, pero la calidad artística de estas obras está bajo sospecha. Las glorietas pertenecen generalmente a los ayuntamientos que, con presupuestos reducidos, intentan crear obras significantes para los ciudadanos (un gran número de ellas consistentes en homenajes y conmemoraciones). Las rotondas ofrecen además un marco perceptivo singular: la audiencia, generalmente observan-



Manfred Pernice. *Roulette* (2006-09). El artista instala cada 6 meses un nuevo conjunto de esculturas públicas (de propiedad municipal) en la glorieta de Koehoornplein, en el barrio de Leidsche Rijn, cerca de Utrecht, Países Bajos

do la escultura desde un coche en movimiento giratorio, tiene solo unos pocos segundos para disfrutar de una obra de arte público. Sin embargo, pocas veces las obras se adaptan, más que de forma superficial, a estas condiciones específicas de recepción, o tienen en cuenta esta peculiar situación perceptiva para ofrecer una obra que genere una reflexión artística en consecuencia. Generalmente, predomina la instalación de obras monumentales y espectaculares que, posiblemente, buscan adaptarse al tiempo reducido de disfrute de la obra y la distancia entre coche y obra, pero, en cambio, dejan de lado otras muchas consideraciones. Las esculturas de rotonda se llevan normalmente a cabo sin supervisión de profesionales del arte, a menudo por imitación de otras obras realizadas en ciudades vecinas, o basándose en otros factores como el peso de la figura del artista a nivel local. Ofrecen, generalmente, experiencias artísticas de consumo rápido, caen a menudo en la ornamentalidad y/o evitan cualquier complejidad en la interpretación de símbolos en las obras. Además, es habitualmente el propio alcalde, o en el mejor de los casos, un equipo técnico del ayuntamiento, el encargado de escoger y organizar la instalación, con lo que la calidad de las obras puede quedar en entredicho, si estos trabajadores municipales no cuentan con conocimientos artísticos suficientes. De esta forma, la escultura de rotonda es un tipo de arte público ampliamente cuestionado, ya sea por sus formas, como por los procedimientos empleados para la selección de las obras. Pero además de la distribución del tráfico y la mejora del flujo rodado, las rotondas tienen una función clave en la señalización del lugar, ayudando a situar al conductor en una localidad concreta; y en este ámbito es donde la escultura puede tener algo que decir, mediante la creación de objetos que doten al lugar de una identidad, sin por ello caer en la superficialidad. Más allá de la discusión sobre la idoneidad y la calidad de las propuestas, hemos analizado diferentes ejemplos de obras escultóricas instaladas en glorietas que llevan a cabo una función representativa del lugar, que optan por la integración en el paisaje, o que incorporan una mirada crítica. Pero si estas esculturas quieren además ser significantes para el público (que recordemos, se sitúa en su gran mayoría en un vehículo en marcha), aparte de estar creadas con materiales de calidad y de aplicar conocimientos artísticos y técnicos suficientes, deben adaptarse al marco perceptivo específico en que se muestra la obra y, sobre todo, deben estar expresamente concebidas para este emplazamiento. Esta tarea resulta especialmente complicada, debido a la generalizada falta de contexto histórico, político o social de las rotondas al que puedan hacer referencia las esculturas. No obstante, algunos artistas consiguen vehicular eficazmente símbolos relacionados con un municipio concreto sin caer en la superficialidad, mientras que otros subvierten el lenguaje de las señales de tráfico para introducir mensajes políticos. Estas esculturas representan, de esta forma, un espacio de identificación que sitúa al conductor en su ubicación, creando además un vínculo entre la obra y el lugar.



### **2.3.5. La escultura pública como agente gentrificador en los proyectos de revitalización urbana**

La gentrificación es un fenómeno urbanístico de transformación de zonas urbanas deprimidas, populares, y más o menos centrales, y su conversión en nuevos lugares de moda, proceso en el cual la población local es progresivamente desplazada por otra de mayor nivel adquisitivo. Estas dinámicas urbanas incentivan el desarrollo de nuevos proyectos inmobiliarios y, a su vez, tienen un impacto en los precios de los alquileres, poniendo en marcha un fenómeno de desplazamiento y sustitución de los habitantes originales, que desemboca finalmente en una transformación de la fisonomía del lugar. La gentrificación puede tener lugar en barrios residenciales, pero también es habitual, por ejemplo, en zonas antiguamente industriales que van siendo absorbidas por la expansión de la ciudad. En la actualidad, el turismo también puede jugar un papel importante en estas transformaciones urbanas. En ocasiones, estos cambios vienen abanderados por la cultura y por el arte, como veremos en detalle, y el arte público puede convertirse en un agente gentrificador al servicio de estas dinámicas urbanas. Como hemos visto anteriormente, a menudo los proyectos de revitalización urbana (ver página 124) incorporan proyectos de arte público para reconfigurar el paisaje de las ciudades. Estos proyectos urbanísticos pueden favorecer la recuperación de zonas degradadas, pero también contribuir a procesos de gentrificación cuya consecuencia final es el desplazamiento de los residentes originales de estas zonas y su sustitución por segmentos socioeconómicos superiores. Podemos también observar un nuevo modelo de gentrificación en el que la política cultural de los ayuntamientos favorece o hasta impulsa deliberadamente dinámicas gentrificadoras para alimentar la ansiada revitalización urbana. Deutsche incluso describe el arte público como una cortina de humo para esconder la gentrificación causada por el desarrollo urbano (Deutsche, 1988, p. 4, citado en Ozga, 2018, p. 206). ¿Cuál es el papel del arte y de los artistas, y cómo pueden resistirse a favorecer estos procesos?

#### **El papel del artista en los procesos de gentrificación**

El artículo de David Ley “Artists, aestheticisation and the field of gentrification” se basa en los libros de Bourdieu: *The Field of Cultural Production* (1993) y *Distinction* (1984) para aplicarlos a la gentrificación urbana. Ley toma la teoría de Bourdieu de la producción cultural como el lugar donde se crea valor, incluida su discusión sobre la apropiación del capital cultural por las fuerzas del mercado, y aplica estas ideas para estudiar la gentrificación del espacio urbano. Para Bourdieu, el artista tiene un capital cultural alto, pero un capital económico limitado, aun así, pertenece a la clase dominante en nuestra sociedad. Ley se basa en esta teoría y examina empíricamente la precariedad de la vida de los artistas en Canadá, contraargumentando que, en todo caso, serían “miembros muy especiales de la clase media”. Los artistas expanden el campo de la imaginación, deseos, incluso prácticas de la clase media, llevándolos más allá de sus normas y conven-

ciones. “El estilo de vida del artista, como la obra de arte, desafía deliberadamente las fronteras de la vida de clase media, al mismo tiempo que representa su brazo colonizador” (Ley, 2003, pp. 2532-2533). Para Ley, el comportamiento del artista desafía la racionalidad económica. Para los artistas, las zonas humildes ofrecen alquileres más baratos y pueden ser interesantes, pese a tener cualidades que no atraen generalmente a las clases medias, como edificios antiguos, graffiti, etc. De esta forma, los artistas se desplazan, debido a la necesidad económica, hacia lugares más baratos, aunque también movidos por un factor estético: evitando vivir en barrios comerciales, reurbanizados, esterilizados o desprovistos de significado. Los artistas rechazan ampliamente los emblemas del mercado. Sin embargo, esta antipatía no es mutua. El mercado no tiene problema con los lugares frecuentados por artistas (pp. 2534-2535).

**El capital cultural cobra una enorme importancia durante la década de los años 1960**, debido a un conjunto de circunstancias: el prolongado *boom* económico de la postguerra repelió la necesidad económica, “para Bourdieu un prerrequisito de la disposición estética”, el movimiento demográfico imperante en muchas sociedades avanzadas hacia los estudios universitarios, y el estado del bienestar, con su crítica implícita del economismo incontrolable. Todas estas tendencias provocan la emergencia de movimientos sociales ligados a los jóvenes, en la década de 1960: movimientos estudiantiles, antiguerra, por los derechos civiles, o por el medio ambiente. Este compromiso generalizado con el capital cultural, junto con un auge del prestigio (es decir, el capital simbólico) del artista, y una pérdida histórica de prestigio, tanto del estado como de las corporaciones, provocan un gran aumento del número de artistas en la sociedad. Este crecimiento acabaría provocando procesos de gentrificación a finales de los años 1960 (Ley, 2003, pp. 2536-2538). Pero, ¿cómo sucede exactamente el proceso de sustitución? Según Ley, la presencia de artistas atrae a otros sectores sociales, particularmente aquellos que también tienen un mayor capital cultural que capital económico, y que comparten el gusto estético y la antipatía de los artistas hacia los espacios comerciales y convencionales. Por lo general, trabajadores en sectores sociales y culturales, intelectuales, periodistas, educadores y estudiantes son los primeros en seguir el camino de los artistas. A este grupo les siguen profesionales con mayor capital económico, como abogados y médicos, y finalmente empresarios y capitalistas. Cabe tener en cuenta que esta sucesión es la misma que identificaba Bourdieu en sus diagramas del espacio social, y que iban desde una posición de alto capital cultural con bajo capital económico, hasta una posición de menor capital cultural pero con alto capital económico (pp. 2539-2540). Lucy Lippard (1997) relata su experiencia personal en la ciudad de Nueva York, en los años 1970, admitiendo que ilustra perfectamente la manera como los artistas, sin muchas veces saberlo ni darse cuenta de ello, resultan ser la avanzadilla de los procesos de gentrificación. También explica cómo estos procesos urbanos pueden llegar hasta zonas inverosímiles de la ciudad, y cómo, a mediados de los años 1970, se acabaron por disipar las ilusiones de mantener el barrio de *SoHo* o del *Lower East Side* como un

reducto de artistas y trabajadores culturales. Estas zonas, donde predominantemente habían vivido anteriormente comunidades negras y latinas, sufrieron un grave proceso de gentrificación, los artistas “fueron utilizados” para desplazar a otras comunidades, “lo cual no significa que no tuvieran también parte de culpa”. La llamada “revitalización cultural” demostró jugar un factor esencial en los procesos de gentrificación. Pero no se trata de la cultura de las comunidades que ya vivían allí anteriormente, sino de cultura “con C mayúscula”, o sea la “alta cultura” (Lippard, 1997, pp. 211-213). Ley afirma en su estudio, de forma similar a la experiencia que Lippard relata en primera persona, que los artistas son, efectivamente, la avanzadilla de los procesos de gentrificación. Pero además, no solo existe un desplazamiento de los residentes originales del lugar, sino que la gentrificación acaba afectando, a su vez, a los propios artistas. Ley estudia la transformación del carácter de zonas urbanas en Canadá entre 1971 y 1991, y concluye que el desplazamiento de artistas alrededor del centro de la ciudad es un hecho. Estudiando las cuatro ciudades más grandes de Canadá, la presencia inicial de artistas ha sido uno de los indicadores estadísticos más fiables de la posterior gentrificación en ese lugar (Ley, 2003, p. 2539).

### **Proyectos artísticos que evitan la objetualidad del arte en el espacio público**

En la gentrificación pueden confluír muchos factores: cambios en el uso del suelo, proyectos inmobiliarios, presiones políticas, y existen diversos agentes gentrificadores, uno de ellos los artistas, como hemos visto. Sin embargo, las consecuencias son siempre las mismas: el desplazamiento de los residentes locales, y la pérdida de identidad de la zona. Pero, ¿cuál es el papel del arte público en estos procesos urbanos? Las obras de arte público juegan un rol creciente en el diseño urbano, y se utilizan, cada vez más frecuentemente, como una herramienta de promoción inmobiliaria y turística. ¿Puede el arte público entonces convertirse en un agente gentrificador? Indudablemente, y ¿es posible revertir esta situación? Sí. Por ejemplo, Lara Almarcegui trabaja con descampados entendidos como espacios olvidados por la hiperurbanización de nuestras ciudades. En sus proyectos, la artista negocia con los propietarios y las autoridades pertinentes para intentar preservar (por contrato) la identidad de estos espacios, y mantenerlos sin urbanizar, ajardinar o renovar, durante el mayor tiempo posible. No existe intervención alguna, más que la voluntad de asegurar la supervivencia de un territorio bajo condiciones de descampado y de protegerlo de la acción humana. Nada ocurre en ellos, más que el crecimiento de las plantas, a un ritmo enormemente lento que contrasta con la velocidad del urbanismo desenfrenado. Nada indica que se trate de un proyecto de arte. “En este tipo de obras tan solo la presencia de discretos carteles indica un supuesto carácter ‘artístico’ del territorio”. Los descampados de Almarcegui pasan así desapercibidos para gran parte de los transeúntes. “El público suele consistir en paseantes, que disfrutan del entorno de manera casual, sin tener conciencia de la condición ‘artística’” (Ramírez-Blanco, 2013, p. 237). Almarcegui repite, además, el mismo esquema en diferentes contextos.

Para la artista no es importante crear un concepto nuevo en cada ocasión, como es habitual en arte, sino aplicar esa idea metódicamente al mayor número de lugares posibles. Esta forma de trabajar desafía el carácter único de los proyectos artísticos, y lo acercaría más bien a un enfoque activista.



Lara Almarcegui. *Descampado a orillas del río Ebro* (2009). Este descampado se sitúa en el meandro de Ranillas, en el extremo oriental del Parque del Agua Luis Buñuel, y ocupa una hectárea y media de superficie.

En su obra *Descampado a orillas del río Ebro* (2009) la artista logró preservar un terreno “durante al menos 75 años”, en el contexto de la exposición internacional Expoagua (2008) para Expo Zaragoza, dotando al proyecto de carácter permanente. Este descampado se sitúa en el meandro de Ranillas, en el extremo oriental del Parque del Agua Luis Buñuel, y ocupa una hectárea y media de superficie. La obra pretende “sugerir una reflexión sobre las transformaciones que sufren las ciudades, sobre los negocios de la construcción e incluso sobre aspectos tan concretos como la especulación” (García Guatas y Lorente, 2010, p. 254). Podemos observar que su motivación va más allá de lo puramente artístico: “Estamos hablando de proteger territorio, estamos hablando de naturaleza, estamos hablando de pelearse contra la construcción y el diseño, y mientras pueda tengo que hacerlo, casi por obligación” (Almarcegui, 2016. p. 49). Los descampados de Almarcegui no buscan ser admirados, ni siquiera ser percibidos como arte, sino que trabajan consecuentemente en un segundo plano, y sus efectos deben notarse a nivel urbanístico. No atraen la atención sobre sí mismos, como hacen habitualmente las obras de arte. De hecho, si un descampado llama por sí mismo la atención, esto nos indicaría que existe un grave problema de saturación constructiva, ya que destacaría porque nos resulta extraño ver un espacio vacío. Los descampados de Almarcegui, como cualquier otro, resultan invisibles para los transeúntes. Evitan la objetualidad del arte en el espacio público, y se configuran como proyectos activistas de compromiso con el territorio.

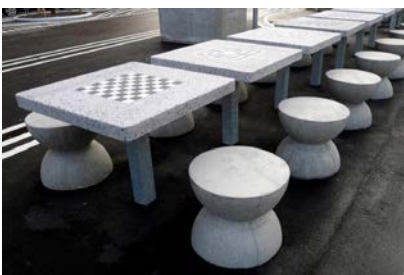
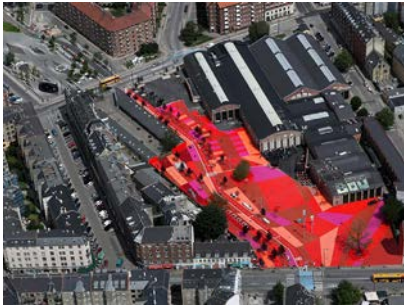
La artista lamenta que la mayoría de ayuntamientos (europeos, pero también en otros lugares) construyen la imagen de la ciudad, más que la ciudad misma (Almarcegui, 2016, p. 37). En este tipo de urbe, los descampados significarían errores en el sistema, espacios que escapan a la hiperplanificación. Almarcegui pretende revelar en su obra una imagen de la ciudad muy distinta a esta que construyen los ayuntamientos, mostrando “la complejidad de la transformación urbana y (...) cómo se manifiestan sobre el terreno las conexiones entre la economía, la historia y las biografías individuales” (Ursprung, 2013, p. 44). En su obra *un descampado en Genk*, Almarcegui consigue preservar un terreno en la ciudad belga entre 2004 y 2014. Se trata de un espacio de grandes dimensiones situado en el centro de la ciudad y, gracias a su concejal de urbanismo, se cierra un acuerdo para mantenerlo en estado virgen durante diez años. Este paraje contiene “una magnífica chopera con praderas y restos de huertas y cabañas abandonadas, árboles frutales e incluso un pequeño arroyo con un puente, canales y terrenos empantanados”. Además, el acceso es libre, ya que “el terreno no está vallado y a él se puede acceder desde todo el carril de bicicletas que lo rodea” (Almarcegui, 2006). En 2012, dos años antes de expirar el acuerdo sobre este descampado, se celebra justamente en Genk la bienal itineran-



Lara Almarcegui. *Un descampado en Genk* (2004-14).

te *Manifesta*. Almarcegui es invitada a participar, pero antes que presentar un nuevo proyecto, decide aprovechar la visibilidad que le brinda esta exposición de carácter internacional para intentar alargar el convenio con el ayuntamiento, esta vez de forma indefinida. Además, el concejal de urbanismo, con el que se habían llevado a cabo las negociaciones iniciales en 2004, se ha convertido ahora en el alcalde de la ciudad, por lo que todo indica que no debería haber problema alguno en los trámites. Sin embargo, el proyecto logra solamente la concesión de una prórroga de 2 años. Por otro lado, el Ayuntamiento de la ciudad “se comprometió a incluir el proyecto en el *master plan* en el momento que lo hicieran” (Almarcegui, 2016). Este plan municipal debía establecer los usos urbanísticos del territorio a largo plazo. Esto suponía una noticia enormemente positiva para el proyecto de Almarcegui y debería haber facilitado la regulación de un uso alternativo permanente para ese descampado. Sin embargo, la realización de este nuevo *master plan* se retrasa, aparentemente por la situación heredada de la crisis económica de 2008, y finalmente se acaba abandonando el proyecto. Almarcegui no tiene problema en detallar por qué sus proyectos no logran salir adelante, es una artista enormemente transparente y relata tanto sus logros como sus fracasos. A través de sus textos podemos conocer de primera mano el funcionamiento de las instituciones que regulan el uso del suelo: qué relación establece cómo artista con los responsables políticos, o qué dificultades encuentra en el proceso. Es poco probable que el abandono del proyecto de Genk por parte del ayuntamiento se deba a la casualidad. Si observamos el giro de los acontecimientos constatamos que, una vez desaparecido el mecanismo de visibilidad de *Manifesta*, las promesas de los responsables políticos se disipan rápidamente. Por lo tanto, el proyecto habría caído víctima de estrategias políticas que poco tienen que ver con lo artístico, si no más bien con lo urbanístico.

Otro proyecto con un desarrollo similar sería *Un descampado, Matadero de Arganzuela, Madrid* (2005-06), en el que Almarcegui logra el compromiso de protección para un terreno ubicado en el recinto del antiguo Matadero de Madrid, junto al depósito de agua. La institución está llevando a cabo en ese momento un ambicioso proyecto de renovación de estas instalaciones, para destinarlas a un uso cultural. La intención de la artista es renovar el acuerdo de protección con carácter indefinido (Almarcegui, 2006), pero solo logra asegurarlo durante un año. Las razones de esta decisión conciernen en último término a la institución propietaria del terreno, pero, por otra parte, también es interesante observar un análisis de la situación urbanística que definía la zona (ver página 76). Legazpi/Arganzuela estaba inmerso en un proceso salvaje de gentrificación en el momento en que Almarcegui realiza su proyecto. El ambiente que se respiraba era que un solar vacío era un negocio potencial, no un lugar donde pueden ocurrir proyectos artísticos. Sin embargo, apenas unos años después estalla la burbuja inmobiliaria, y con ella llega el repentino final de un período de aparente e interminable crecimiento económico. El conocido como “milagro del ladrillo” da paso a una época en la que ya no es impensable poner en cuestión los excesos del mercado inmobiliario.



Superflex. *Superkilen* (2011), Copenhague. Dinamarca.

### El papel del arte público en los procesos de gentrificación

Otros proyectos artísticos inciden sobre el contexto urbano real, pero no pueden evitar la gentrificación, e incluso la favorecen involuntariamente. La obra *Superkilen* (2011), del colectivo Superflex, consiste en una serie de esculturas públicas realizadas a partir de un proceso participativo que implica a las comunidades locales. La obra se lleva a cabo en el marco del homónimo proyecto arquitectónico de parque urbano *Superkilen*, diseñado por los arquitectos Bjarke Ingels Group y Topotek1, situado en el distrito multicultural de Nørrebro, a tres kilómetros del centro de Copenhague. Las esculturas de Superflex le dan la personalidad y definen el concepto central del parque, más que ser solo artefactos ornamentales o jugar un papel secundario en el diseño urbanístico. Observemos en primer lugar algunos aspectos sobre el proyecto arquitectónico del parque, para centrarnos posteriormente en las esculturas: el parque urbano *Superkilen* fue inaugurado oficialmente en junio de 2012, y creado como parte de un plan de regeneración urbana del Ayuntamiento de Copenhague y la asociación privada RealDania. Se estructura en tres espacios, según los tres colores que predominan en las respectivas plazas: rojo, negro y verde. Estas tres plazas están conectadas por un carril bici, y abarcan una longitud total de 750 metros de largo y una superficie de 30.000 m<sup>2</sup>. La plaza roja está diseñada principalmente para el juego, con un espacio abierto central para eventos. La plaza negra está diseñada como un lugar de descanso, y representa un espacio más familiar. La plaza verde está diseñada para el ocio, y es un parque urbano más tradicional. Esta última se caracteriza por unas colinas onduladas, y contiene espacios de juego y entretenimiento, entre ellos un parque de skate, una cancha de baloncesto y un gimnasio al aire libre. Superflex se encargó de realizar un grupo de esculturas-objetos para estos tres espacios. Tras llevar a cabo una consulta pública con diferentes comunidades del barrio, los artistas invitaron a residentes de Nørrebro, provenientes de 60 países diferentes, a presentar propuestas para el diseño de estas esculturas. Más concretamente, los participantes debían sugerir artefactos para ser instalados en el parque, basados en objetos urbanos que se pueden encontrar en el espacio público de sus países de origen. Posteriormente, los artistas transportaron un total de 108 artefactos desde estos países –o bien crearon réplicas a nivel local– y los instalaron en el parque de Copenhague: un toro gigante de Osborne proveniente de España, tapas del alcantarillado de París, tierra de Palestina, un rótulo de donut de Norteamérica, columpios de Irak, papeleras de Inglaterra, un *ring* de boxeo de Tailandia. El resultado es un parque en el que cada banco, fuente, o papelera proviene de un país diferente. *Superkilen* es un ambicioso proyecto, basado en las ideas de Superflex sobre el empoderamiento social de la comunidad. Se trata de un proyecto artístico, dentro de un proyecto arquitectónico, y dentro de un proyecto urbanístico, que pretende revertir las dinámicas de tensión social existentes en una parte de la ciudad. Superflex crea una obra escultórica de fácil accesibilidad para la audiencia, sin definir sus obras como objetos artísticos, y evitando así crear discriminación alguna entre los visitantes, por el hecho de ser arte o no serlo. La

obra de Superflex sigue una estrategia de “participación extrema”, según indican los propios artistas, que ha resultado en “un proyecto de gran cualidad integradora”, ofreciendo en cada una de sus esculturas “un pedazo de patria en un país extranjero” (Kleine, 2018). El proyecto arquitectónico ha recibido numerosas críticas positivas y premios, por ejemplo, el prestigioso Premio Aga Khan de Arquitectura en 2016. Stanfield y van Riemsdijk llevan a cabo un estudio basado en la observación empírica de la vida cotidiana en el parque, y complementándola con los datos procedentes de entrevistas con residentes de la zona y sus observaciones sobre el parque. Pese a mostrar una mirada muy crítica hacia el proyecto, la mayoría de autores admiten que *Superkilen* es un parque **usado ampliamente como espacio público**, con gran afluencia de gente, cientos de ciclistas y transeúntes visitándolo cada hora. Por las tardes el parque se llena de niños jugando después del colegio. Asimismo, como espacio urbano tiene buena accesibilidad, con carril bici, y está bien comunicado con la red de transporte público. Algunos residentes del barrio relatan que a menudo paran unos minutos en Superkilen de camino a casa. Su percepción es que *Superkilen* es visitado por gran número de personas de otros barrios de Copenhague, y por turistas (Stanfield y van Riemsdijk, 2019, p. 14). Sin embargo, *Superkilen* también ha recibido numerosas críticas. Jonathan Daly (2020) lleva a cabo un estudio empírico con el objetivo de analizar hasta qué punto Superkilen permite o limita el encuentro intercultural. Para examinar esto, realiza un proceso de observación de más de 200 horas en total, realizadas en franjas de 10 minutos cada hora, durante los meses de agosto y septiembre de 2017 y 2018. Estas observaciones se centran en la *formation of networks* (formación de redes) entre personas (interacciones o conexiones observables en forma de comunicación verbal o no-verbal), así como, igualmente documenta la interacción entre personas y esculturas. Este estudio también contiene una serie de entrevistas de 15-60 minutos, en los que Daly pregunta extensamente a 20 personas de origen danés y a 20 de otros países de origen, sobre su relación con *Superkilen*. Algunas observaciones resultantes de este estudio concluyen que los columpios iraquíes y la fuente marroquí de ocho puntas, son artefactos altamente valorados por su significado etnocultural. Sin embargo, los más efectivos (en cuanto a interacción, uso, y por favorecer el intercambio cultural) son el *ring* de boxeo tailandés y el tobogán japonés con forma de pulpo. Pese a que ninguno de estos dos objetos tiene gran significado etnocultural para los locales, **su éxito se basa en permitir el encuentro intercultural**. Esto puede atribuirse a su “capacidad para triangular el encuentro entre extraños”, un concepto identificado por primera vez por Whyte (1980) en su estudio sobre plazas urbanas en la ciudad de Nueva York. Daly concluye que no son propiamente los objetos los que posibilitan estos encuentros interculturales, sino los diferentes usos compartidos que posibilitan (Whyte, 1980, citado en Daly, 2020). El autor le da de esta forma más importancia a toda una serie de aspectos vinculados a los objetos (las posibilidades de juego, o a otros usos, como sentarse), que al significado etnocultural de estos artefactos, argumentando que lo más efectivo para posibilitar el encuentro intercultural es lo cotidiano compartido (comer, jugar). Daly con-

cluye que, aunque el proyecto *Superkilen* fue desarrollado “con el objetivo de crear cohesión social dentro del vecindario multiétnico y altamente polémico de Nørrebro”, esto lo consigue solo en parte, debido “al divorcio entre el concepto del diseño y la vida cotidiana de la comunidad multiétnica de Nørrebro”. De esta forma, *Superkilen* se centraría demasiado en la representación espacial y muy poco en la práctica espacial (Daly, 2020). Brett Bloom (2013) cree que el colectivo **Superflex es instrumentalizado para este proyecto**, ofreciendo una cara amistosa para mediar entre urbanistas, diseñadores urbanos, arquitectos, y los residentes de la ciudad. “Los artistas proporcionan una sustancia mágica alquímica, que los urbanistas y arquitectos no tienen, y que le da autenticidad, creatividad y significado a una obra” (p. 15). Este autor critica duramente a Superflex y el proyecto *Superkilen*, contraponiéndole el proyecto *Park Fiction* (1995) como ejemplo de proyecto activista y participativo llevado por los vecinos. *Park Fiction* consiste en un parque que se iba a ceder a inversores privados, pero la comunidad detuvo esos planes, al ganar en 1996 un concurso público para el diseño de este parque situado en el barrio rojo de St. Pauli, en Hamburgo. El proyecto ha seguido hasta la actualidad como un espacio participativo y activista. Sin embargo, basándonos en nuestra experiencia personal cuando tuvimos la oportunidad de visitar el proyecto en 2009, en *Park Fiction* nos invadió una gran sensación de abandono. Esperábamos algún tipo de actividad vecinal, que no encontramos. Nuestra visita fue en un mes de agosto, a media mañana. Aunque el día era gris y llovía un poco, el barrio no estaba vacío, ni lo estaban otras partes de Hamburgo, pero *Park Fiction* estaba desolado. No sé si a otras horas del día el parque se activa repentinamente, pero nos encontramos con un espacio inhóspito, carente de actividad de ningún tipo. En cambio *Superkilen* sí ha conseguido llenarse de vida. Otro aspecto problemático al que apunta Daly es que no todos los objetos representan a la comunidad de la misma forma. Esto provoca sentimientos de “ira y resentimiento entre algunos grupos étnicos minoritarios” entrevistados por el autor, que consideran que **algunos artefactos tienen connotaciones negativas**, como, por ejemplo, las tapas del alcantarillado o las papeleras. Estos visitantes de *Superkilen* consideran que el proyecto de Superflex debería ofrecer un retrato de los orígenes de cada comunidad, y que “una tapa de alcantarillado no es la forma correcta de representar a su país” (Daly, 2020). También Stanfield y van Riemsdijk critican que Superflex **represente de igual forma a todas las nacionalidades, en lugar de según el porcentaje de población** que representa a cada nacionalidad en el barrio: “en el parque hay tantos objetos de Inglaterra como de Somalia, Pakistán o Palestina. Sin embargo, hay muchos más residentes somalíes, paquistaníes y palestinos, que ingleses en el barrio” (Stanfield y van Riemsdijk, 2019). Otro aspecto importante del proyecto es cómo puede contribuir a un proceso de gentrificación. El espectacular diseño urbano de *Superkilen* y las nuevas instalaciones creadas han logrado atraer la atención de locales y turistas, así como de los medios de comunicación. Esto ha impulsado un proceso de revitalización que ha mejorado ostensiblemente la imagen de esta parte de la ciudad, pero que también ha hecho aumentar los precios de los inmuebles. “En la



actualidad están apareciendo nuevas cafeterías en la zona y se venden pisos, destacando la ubicación cerca de 'la plaza roja'. La pregunta es si los residentes de la zona se benefician de alguna forma de esta revitalización" (Stender y Bech-Danielsen, 2016, p. 8). La gente que visita *Superkilen* considera las esculturas de Superflex como "un statement positivo sobre el multiculturalismo, pero, en cambio, se sienten inseguros caminando de noche por esta zona". Esto es un signo de que el cambio de imagen del barrio no se ha traducido en una mejora de sus condiciones sociales. **"Superkilen utiliza la diversidad étnica del barrio y su aspereza social para proporcionar un trasfondo auténtico al nuevo carácter moderno de la zona"**. Esto se inscribiría en la teoría de Zukin (2010) que afirma que la romantización de los edificios residenciales de clase trabajadora y los vecindarios de etnias diversas, como auténticos, es clave en el proceso de gentrificación que acaba expulsando a los residentes originales del barrio (Zukin, 2010, citado en Stender y Bech-Danielsen, 2016, p. 9). *Superkilen* es un espacio público alabado y criticado a partes iguales. Pero no se puede negar que, en cuanto a interacción con las personas, funciona muy bien como espacio público, como parque urbano y como obra de arte. Uno de sus éxitos se basa en favorecer el encuentro intercultural entre extraños, pero no es el único, ni tampoco es esta la función primordial de la obra. No todos los artefactos tienen el objetivo de triangular encuentros entre extraños, ni de ser exclusivamente objetos sociales, ni de cubrir unas expectativas irracionalmente altas sobre su función dentro de la comunidad. **Cada escultura cumple diferentes objetivos, y tiene distintas funciones** en el espacio urbano: algunas apelan o invitan a la convivencia entre culturas, otras constituyen únicamente un símbolo visual del paisaje urbano de su país de origen. Y no todas funcionan de la misma forma, sino que hay una gran riqueza de matices en las funciones de las distintas esculturas: la tierra de Palestina es un material cargado de significado y de gran simbolismo, a la vez que evoca un mensaje político de ocupación y expropiación del territorio. El *ring* de boxeo de Tailandia es un objeto que está claramente destinado a fomentar la interacción a través del deporte. Las papeleras de Inglaterra o las tapas del alcantarillado de París son objetos más humildes que, sin embargo, pueden contener una enorme carga emotiva, al pertenecer a la cotidianidad de cada individuo. Algunas personas se han quedado de que algunas esculturas de Superflex son irrespetuosas con las comunidades de origen de los artefactos. Sin embargo, representar a un país a través de un objeto más o menos bonito no significa que los artistas comparen a su gente con una alcantarilla. De hecho, algunos de los relieves de las alcantarillas son preciosos. La elección de los objetos la realizan las personas que han colaborado con el proyecto, por lo que es una elección basada en el criterio de alguien del lugar. **Algunos objetos tienen un gran componente de humor**, y algunos son probablemente más ambiguos, pero no hasta el punto de poder ser calificados como irrespetuosos. Cada artefacto tiene diferentes objetivos hacia la comunidad, todos están creados desde el respeto hacia cada cultura, y además producidos en colaboración con gente proveniente de ese lugar. Debido al propio concepto de la obra, *Superkilen* tiene el **objetivo de ser un retrato de las comunidades del bar-**

rio, pero evita representar a estas comunidades según el **porcentaje exacto de población** presente en el barrio de cada una de ellas. *Superkilen* es una obra de arte, y como tal no tiene por qué representar a todos los grupos sociales de manera porcentualmente igualitaria. No se le puede exigir esta función a la obra, más aún cuando, en general, el resto de proyectos urbanísticos o artísticos ignoran mayormente tales consideraciones. Si queremos una obra que tenga todos los ingredientes perfectamente controlados, para hacer feliz a todo el mundo, esta obra se transformaría entonces en artesanía, donde las premisas del proyecto están cerradas y perfectamente definidas, y solo se trataría de ejecutar la obra con la mayor destreza posible. Pero un proyecto artístico que ya conoce la receta y solo tiene que aplicarla, es incapaz de sorprender. **Lo interesante de esta obra es precisamente que abre nuevos caminos inexplorados.** El nivel de atención hacia una obra de arte por parte de otras disciplinas es indicativo de que la obra es relevante a nivel social y no solo a nivel artístico. **La evaluación de proyectos artísticos desde una perspectiva únicamente sociológica**, como hemos visto, **resulta en una visión parcial de las obras** de arte en el espacio público. Por ejemplo, sería una visión parcial el considerar que las piezas que atraen a más gente o que funcionan mejor a nivel interactivo, son diseños correctos, mientras que los otros son diseños malogrados, en vez de **considerarlas todas como un conjunto**. *Superkilen* presenta una serie de artefactos, donde cada una de estas piezas funciona a un nivel diferente: a nivel simbólico, interactivo, etc. De la misma forma, pretender que las obras deben representar a la comunidad según el porcentaje de población es evaluarlo como si fuera un tipo de parque ya establecido y predeterminado, un diseño estudiado *a priori*, cuando en realidad es un experimento artístico que explora un tipo de escultura inédito y de resultados desconocidos. *Superkilen* está abriendo nuevos caminos artísticos, por eso no debe ser evaluado exclusivamente desde una perspectiva sociológica. Por último, Superflex realiza *Superkilen* en colaboración con arquitectos de renombre. El proyecto permite al colectivo trabajar en un ambicioso proyecto urbanístico que incide sobre la vida cotidiana de los habitantes de Nørrebro. El proyecto ha llamado frecuentemente la atención de los medios de comunicación, principalmente a través de las esculturas de Superflex. Sin embargo, también rodean al proyecto un enorme criticismo y unas expectativas irracionalmente altas. Pero muchos de los argumentos de los detractores de la obra le aplican una perspectiva parcial, olvidando su carácter de proyecto experimental e innovador. Por otra parte, sí que **es preocupante cómo *Superkilen* puede contribuir a un proceso de gentrificación de la zona.**

### **Evitar la escultura pública convertida en imagen icónica, como acto de resistencia a la gentrificación**

Hemos analizado el rol del artista en los procesos de gentrificación, y hemos visto cuál es exactamente su papel, y también el de la escultura pública, en estas estrategias urbanísticas que tienen como consecuencia el desplazamiento de los habitantes originales de un barrio. También hemos visto que algunos artistas

se resisten a favorecer estos procesos, encontrando formas de evitar ser utilizados en estas dinámicas urbanas especulativas. En la serie de “descampados” de Lara Almarcegui, la artista negocia la preservación de estos espacios urbanos vacíos con el fin de mantenerlos sin urbanizar. Cada uno de sus proyectos pertenece a un contexto distinto y ofrece una situación enormemente diferente, que define, entre otras cosas, el tiempo que la artista puede conseguir mantenerlos en este estado. Algunos proyectos logran así prolongarse durante años, mientras que otros sucumben a intereses políticos o económicos. Las intervenciones de Almarcegui son “aparentemente invisibles”, y “provocan un diálogo sobre aquellos elementos que componen la realidad física del lugar y consiguen enfatizar lo temporal y transitorio” (Viladomiu, 2016, p. 28). La artista presenta, en realidad, poco más que desiertos urbanos, donde parece no ocurrir nada, y evita así la instrumentalización del arte público como una imagen icónica al servicio de la regeneración urbana y del turismo. La **falta de objetualidad** y la práctica **invisibilidad** de sus propuestas dificulta que sean visualmente identificables como piezas de arte, aunque esta **tampoco puede considerarse una estrategia infalible**. Pero las obras de Almarcegui no solo son invisibles y no objetuales, sino que inciden directamente en el mercado inmobiliario, logrando **amortiguar los procesos de gentrificación**, al menos de forma temporal. Su compromiso es con los procesos urbanos, más que con el arte, configurándose así como proyectos activistas que desafían las formas de desarrollo urbanístico habituales de nuestras ciudades.

Llobet & Pons crean, por ejemplo, una escultura casi invisible que se mimetiza con el mobiliario urbano y evita que su carácter artístico sea evidente, aunque a diferencia de Almarcegui, incluye un carácter material. Su banco público se revela como un objeto altamente significativo para la comunidad, mientras que es imposible distinguirlo visualmente de cualquier otro banco de la ciudad. Tanto Almarcegui como Llobet & Pons evitan la constante utilización del arte público como una imagen icónica al servicio de la regeneración urbana y del turismo, pero Llobet & Pons lo hacen desde la objetualidad. Sin embargo, tanto la serie de “descampados” como *In another's skin* evitan postularse como objetos atractivos exclusivamente a nivel visual, descartando la desmaterialización de los proyectos como un requisito necesario para evitar ser instrumentalizados y contribuir a procesos de gentrificación. En el otro extremo tenemos a **Superflex, que busca fomentar el intercambio cultural, a través de piezas de arte contemporáneo cuyo uso está destinado mayoritariamente a visitantes ajenos al contexto del arte**. Superflex, igual que Llobet & Pons, crean su obra en colaboración con los vecinos, con el objetivo de ofrecerla para su uso diario como objetos funcionales, sin ser el carácter artístico de la pieza condición previa alguna para su disfrute. Las esculturas de Superflex se realizan en un encomiable trabajo conjunto con la comunidad, pero no pueden evitar la gentrificación, e incluso se podría afirmar que, involuntariamente, favorecen un aumento de los precios del alquiler en la zona. Las razones de esta instrumentalización de su obra puede tener que ver con la apariencia de las esculturas, al tratarse de **objetos**



Llobet & Pons. *in another's skin* (2018).  
Tsung-Yeh Arts and Cultural Center.  
Tainan, Taiwán

**enormemente espectaculares que se transforman fácilmente en símbolos**, frente a la desmaterialización de Almarcegui o a la objetualidad camuflada de Llobet & Pons. El caso de Superflex muestra que una obra altamente comprometida con la comunidad, respetuosa con el contexto, y que fomenta el intercambio cultural puede, sin embargo, acabar poniéndose al servicio de la gentrificación urbana, contribuyendo a desplazar a aquellas comunidades a las que se supone que representa.



Lara Almarcegui. *Un descampado, Matadero de Arganzuela, Madrid (2005-06)*



Lara Almarcegui. *Descampado a orillas del río Ebro (2009)*



Lara Almarcegui. *Un descampado en Genk (2004-14)*



Superflex. *Superkilen* (2011), Copenhagen. Dinamarca.







# CONTEXTO

### 3.1. Escultura en el espacio público y en el espacio expositivo

¿Qué diferencia hay entre una escultura dentro de un museo y la misma escultura en el espacio público? Tendríamos, en primer lugar, que diferenciar entre dos términos similares: espacio público y espacio exterior. Thomas Hirschhorn explica que sus proyectos tienen lugar allí donde vive la gente, y que “exponer en el parque de esculturas de un museo no significa hacerlo en el espacio público, sino simplemente ‘en el exterior’” (Lookofsky, 2013). Y otra pregunta básica: ¿qué entendemos por arte en el espacio público? Harriet F. Senie (2018) considera que es “cualquier tipo de trabajo libremente accesible a una audiencia general y de manera gratuita, algo que esta audiencia podría encontrarse en su día a día, y que no se deba a una visita a un museo” (p. 1). Bajo estas dos premisas, en este estudio nos centraremos en obras instaladas en el espacio público, y no simplemente en el espacio exterior, y consideraremos la explicación de Senie como una respuesta plausible a la pregunta inicial sobre las diferencias. En este apartado extraeremos algunas diferencias importantes entre espacio público y espacio expositivo, y llevaremos a cabo algunas reflexiones que atañen a las especificidades de ambos. Posteriormente, examinaremos las situaciones de controversia que pueden surgir cuando se muestran obras museísticas en el espacio urbano, y observaremos algunas condiciones que deben tenerse en cuenta para la realización de esculturas públicas.

#### 3.1.1 En los márgenes. Esculturas que se sitúan al mismo tiempo dentro y fuera del museo

A continuación analizaremos una serie de esculturas que se despliegan a la vez y de forma efectiva en el interior y en el exterior del museo, situándose justamente en los márgenes de ambos contextos. Examinaremos las diferencias entre el comportamiento de estas esculturas tanto en el espacio expositivo como en el espacio urbano, y esto nos permitirá definir algunas de las características principales de ambos contextos y extraer conclusiones sobre la escultura pública.

##### Diferencias en el marco institucional

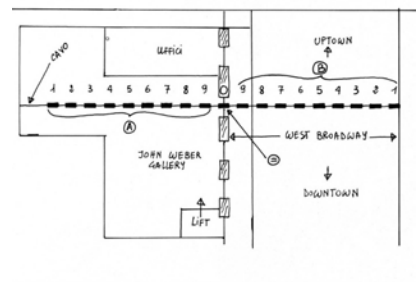
La primera diferencia entre una escultura dentro de un espacio expositivo y la misma escultura en el espacio público es que **las obras instaladas en el exterior carecen del marco institucional que les conferiría claramente el estatus de arte**, pasando automáticamente a pertenecer a una zona difusa y mixta, junto al resto de mobiliario urbano. Un ejemplo que ilustra esto es *Within and Beyond the Frame* (1973), de Daniel Buren. Esta instalación consta de 19 pinturas idénticas, que se presentan sin marco y pintadas por ambos costados con rayas blancas y negras vertica-

les, siguiendo la estética característica del artista. La obra forma parte de una exposición individual del artista en la Galería John Weber de Nueva York, que tuvo lugar entre octubre y noviembre de 1973. Las telas se exponen suspendidas de un cable de acero, siguiendo una línea recta de casi 60 metros de longitud, y manteniendo un espacio de separación exactamente igual entre ellas. La instalación empieza en un extremo de la galería, recorre todo el espacio expositivo y sale a través de la ventana, llegando hasta el otro extremo de la calle *West Broadway*. Para Miwon Kwon (2002a), *Within and Beyond the Frame* es una de las primeras obras *site-specific*, ya que está creada expresamente para este espacio, y no es reubicable, por lo que instalada en otro espacio perdería su sentido. Nueve de las pinturas se exponen en el interior de la galería, mientras que otras nueve quedan fuera del espacio expositivo, y una de las pinturas se sitúa justamente en el espacio de la ventana (el marco de la cual tuvo que retirarse durante el tiempo de exposición). Esta última pintura queda, pues, parcialmente dentro, y parcialmente fuera de la galería, poniendo de relieve que el concepto de la obra gira en torno a la transición entre interior y exterior. De esta forma, *Within and Beyond the Frame* consta de 19 pinturas, idénticas entre sí, que se presentan en dos contextos diferentes: en la galería y en el espacio público. La obra evidencia que cuando unos lienzos se exponen en una galería son recibidos claramente como pintura, mientras que si se instalan en el exterior adquieren un carácter objetual y ambiguo: pueden entonces pasar a ser considerados banderolas, ropa tendida, carteles publicitarios o arte público. Buren escenifica en su obra el paso del arte bidimensional al arte tridimensional (las mismas piezas dejan de ser pinturas y se convierten en esculturas públicas) de una forma muy literal: al salir por la ventana. La conclusión que podemos extraer de *Within and Beyond the Frame* es que el entorno pasa a formar parte de la propia obra y le confiere significados diferentes, según donde esté instalada, de tal forma que **ya no puede considerarse la obra de arte sin su contexto**.

Como ya viene siendo habitual desde Duchamp, cualquier objeto instalado dentro de un espacio expositivo es automáticamente recibido como arte. El marco institucional dota automáticamente al objeto expuesto de un carácter artístico. En cambio, situada en el exterior, una obra no goza de esta protección típicamente institucional, sino que pasa a ser un objeto más en el espacio público, equiparable a una farola o una papelera, junto con el resto del mobiliario urbano. Algunos espectadores ni siquiera interpretarán este objeto como una obra de arte, con lo que pasará simplemente inadvertido. **Sin un marco artístico, los objetos en el espacio público son simplemente objetos urbanos, no esculturas.** Harriet F. Senie (2002) pone como ejemplo *Tilted Arc* (1981-1989), una obra en la que, al no existir un marco artístico aparente, gran parte de la audiencia “ve una pared oxidada y no una escultura de Richard Serra” (p. 55). Si la obra de arte quiere ser recibida como tal y para la totalidad de la audiencia en el espacio público, debe entonces afirmar su carácter artístico en este contexto, más complejo que el espacio expositivo. En el espacio urbano, la obra entra en competición con otras manifestaciones visuales que ocurren en el exterior, como, por ejemplo, la publi-



Daniel Buren. *Within and Beyond the Frame* (1973)



Mapa de la instalación de Daniel Buren. *Within and Beyond the Frame* (1973)

cidad, y debe enfrentarse a un déficit generalizado de atención provocado por los dispositivos móviles. A diferencia del espacio del museo, en el espacio público el protagonismo ya no lo tiene el arte, sino que está repartido entre gran cantidad de estímulos visuales, y **la obra tendrá que autoafirmarse utilizando para ello diferentes estrategias**, por ejemplo, a través de la instalación de un objeto inusual que intente llamar la atención del espectador. Como hemos visto, en el interior del museo el carácter artístico de una obra puede ser sutil en extremo sin verse afectada su recepción como arte, pero en el exterior esta obra pasará simplemente desapercibida, si no aplica otras estrategias alternativas. Una escultura puede también, por ejemplo, tomar una forma o un volumen excepcional, y ser entonces innegablemente recibida como un objeto insólito en el espacio urbano, aunque esto no implica necesariamente que sea también considerada como obra de arte. Otra estrategia consistiría en prescindir del marco institucional y jugar con la ambigüedad de la naturaleza de la obra. El carácter artístico pasa entonces a un segundo plano, y la escultura puede intentar resultar significativa de otras maneras, como, por ejemplo, adquiriendo una función determinada, implicando a la comunidad, o interviniendo en la esfera de lo real. En el espacio público entran, pues, en consideración factores que van más allá de los aspectos que definen habitualmente el arte en un espacio expositivo tradicional y que requerirían la aplicación de estrategias específicamente adaptadas.

#### **Diferencias en la relación espectador-obra**

Esto nos lleva a la segunda diferencia: la relación espectador-obra en el espacio público se parece bien poco a la clásica contemplación estética dentro del museo. No miramos arte en el espacio urbano de la misma manera que miramos arte en el museo. Dan Cameron (2004) introduce el concepto de “**mirada distraída**” del arte en el espacio público, si lo comparamos con el arte en el museo, explicando que “si bien hay muchas formas de mirar arte, no todas requieren la participación voluntaria del espectador”. Esta nueva mirada no equivale a un menor interés por el arte, a invisibilidad, o a no ser tomado en serio. Se trata, simplemente, de una manera diferente de mirar que, en nuestra opinión, la haría más parecida a cómo observamos la arquitectura o el diseño urbano de nuestras ciudades (Llobet Sarria y Fernández Pons, 2020, p. 83). Disfrutar del arte no debería estar restringido a cuando vamos al museo. Hoy en día podemos encontrar arte en cualquier sitio: es parte de nuestras vidas. En tales condiciones, las pretensiones del *white cube* (cubo blanco) ya no pueden formar parte necesaria de la ecuación de la recepción del arte. Si bajo las condiciones del *white cube* “el éxito del encuentro se basa en tener nuestra atención absorbida exclusivamente por el arte, excluyendo el resto de estímulos visuales del entorno”, este marco de percepción es difícilmente trasladable al espacio público. En cambio, esto puede tener una consecuencia interesante: “al cogernos desprevenidos, el arte puede tener un impacto que no sería posible en otro entorno donde uno se ha preparado conscientemente para lo que va a ver” (Cameron, 2004, p. 21). En cambio, tendríamos que estudiar de forma sepa-

rada un espacio público que se encuentra bajo la influencia directa del museo como, por ejemplo, cuando una escultura pública se expone en el patio de un museo o en un jardín de esculturas. Este constituiría un espacio mixto que no puede calificarse realmente de espacio urbano. En su libro *Museums and Public Art?*, Knight y Senie (2018) indagan en la relación entre museo y arte público, y examinan las diferencias entre una obra de arte en el espacio público y en el museo, concluyendo que **“cuanto más cerca del museo, más fácil es establecer la conexión con el arte público e identificarlo como arte”** (p. 24). Esta reflexión puede aplicarse correctamente cuando una escultura pública forma parte de una exposición en un museo o en jardines de esculturas. Sin embargo, no puede aplicarse a espacios en los que la audiencia es ajena a los lazos institucionales, o cuando ignora que la obra es parte de una exposición de arte o que hay un museo cerca.

Tampoco puede aplicarse a espacios urbanos que contienen un cierto grado de complejidad, como podemos observar, por ejemplo, en *Towelflag* (2009), de Llobet & Pons, una intervención efímera en el espacio urbano/museístico de Estambul. La obra consiste en una pieza de 60 metros de toalla blanca, que se presenta colgando de dos astas de bandera preexistentes, en la fachada de la antigua sede del Centro de Arte Platform Garanti (en la actualidad SALT Beyoglu). El recorrido de estas “banderas” de toalla comienza en dichas astas —situadas en el tercer piso—, y desciende por toda la fachada, hasta entrar por las ventanas del primer piso. Entonces, las enormes banderas blancas cruzan habitaciones y pasillos, hasta llegar al baño, donde terminan colgando de un toallero, pudiendo ser allí utilizadas para secarse las manos. La obra conecta el interior y el exterior del espacio expositivo, llevando así a cabo una reflexión sobre la transición y el contraste entre dentro y fuera de la institución, al fusionar un objeto personal íntimo como la toalla y un objeto público como es una bandera. *Towelflag* se exhibe en la fachada del edificio de un conocido centro de arte, ubicado directamente en la avenida peatonal de Istiklal, una de las calles más populares de Estambul. Resulta discutible que esta calle pueda ser considerada una zona de influencia del museo, ya que se trata de espacios contiguos sin separación aparente, en los que la existencia del centro pasa desapercibida para una mayoría de la audiencia. La avenida Istiklal tiene una enorme afluencia de gente, especialmente durante el fin de semana. En medio de una ruidosa explosión de vendedores, luces de neón y de la abrumadora cacofonía visual y acústica de esta calle, *Towelflag* se muestra entonces como un trabajo silencioso, casi invisible, pese a su carácter vistoso y a su enorme tamaño. El contexto de competencia visual entre reclamos publicitarios influye así en el carácter público de *Towelflag* y define su naturaleza como obra de arte, evidenciando que cada contexto debe ser analizado de forma pormenorizada. Pese a situarse en un espacio mixto, teóricamente bajo la influencia de un espacio expositivo, rige en este espacio urbano una forma extrema de mirada distraída, ya que la atención del viandante va de una parte a otra de la calle, abrumado por la cantidad de estímulos visuales. Un cartel fijado en la entrada del centro de arte informa de la naturaleza de la intervención de Llobet & Pons y explica los deta-

lles de la obra, pero esta pasa igualmente desapercibida para la mayoría de transeúntes. Sin embargo, algunos viandantes deciden acercarse, ya sea por casualidad o de forma deliberada, y se encuentran con la existencia de la obra. Esta acción de “descubrir la obra” cobra entonces una significación especial y revela cómo la mirada distraída del arte público en espacios urbanos, por otra parte, permite un giro inesperado en la experiencia de lo cotidiano. Es el “factor sorpresa” de la escultura pública (Llobet Sarria y Fernández Pons, 2020, p. 83).

En el polo opuesto de este ejemplo caótico y ruidoso estaría el Museo Irlandés de Arte Moderno (IMMA), un centro en extremo silencioso, tranquilo y alejado del bullicio de la ciudad. La obra *Sprinklers* (2010), también de Llobet & Pons es una intervención temporal consistente en dos aspersores de riego instalados en la fachada del IMMA, por tanto, un espacio mixto en los que la audiencia es consciente de los lazos institucionales. La obra conecta el interior del espacio expositivo con el exterior y con el lavabo, mediante una manguera de 23 metros de longitud. Llobet & Pons crean un sistema que extrae el agua del retrete del lavabo, la hace pasar luego por un sistema de bombeo (conectado a la electricidad proveniente del secador de manos), y finalmente la canaliza a través de unos temporizadores que regulan el flujo de agua hacia la sala de exposición. Durante los horarios de apertura al público del IMMA, los aspersores “disparan” cada cierto tiempo contra las ventanas del museo, con su típico ritmo sincopado, provocando un sobresalto al espectador que justamente se encuentre contemplando una serie de dibujos en la sala de exposición. Debido a las restricciones técnicas, para la ejecución de la obra no resultaba posible fijar objetos a la fachada del museo mediante tornillos o similares. Llobet & Pons crean entonces una sencilla estructura de madera que aprovecha su propio peso para aguantarse en equilibrio sobre el marco de la ventana, sujetándose por su parte interior y haciendo prescindible la instalación de cualquier tipo de anclaje. *Sprinklers* se sitúa al mismo tiempo en el interior y en el exterior del museo, y establece una conexión significativa entre obra e institución, no solo a nivel conceptual a través de la ruptura del tradicional silencio de la institución de arte, sino también con respecto a su estabilidad arquitectónica establece una relación de dependencia estructural. La obra posee un importante componente lúdico, pero a la vez introduce un elemento ruidoso y casi violento que perturba la habitual tranquilidad de la institución arte. Lleva así a cabo una crítica al aislamiento del espacio expositivo, como si fuera una realidad separada del espacio urbano. El museo no ha de ser un templo cerrado sobre sí mismo, sino que debe posibilitar e impulsar el intercambio con el exterior. Sin embargo, a pesar de que los museos exponen cada vez más obras interactivas y *site-specific*, **ciertas prácticas solo pueden suceder fuera del museo**, como, por ejemplo, el trabajo con la comunidad, o estableciendo conexiones con las realidades locales. Esto incluiría todas las obras que reaccionan específicamente a una situación dada, que tienen un compromiso con el contexto social, intervenciones ecológicas, activismo, y otros tipos de intervenciones de cambio social. **El espectador ya no puede permanecer en el museo para ver estas obras, sino**



Llobet & Pons. *Towelflag* (2009), instalada temporalmente en en la fachada de la antigua sede del Centro de Arte Platform Garanti, ubicado en la avenida peatonal de Istiklal, una de las calles más populares de Estambul.



Llobet & Pons. *Sprinklers* (2010). Instalación temporal en el Museo Irlandés de Arte Moderno (IMMA). Imagen de Denis Mortell



que debe salir al espacio urbano.

### Diferencias en la naturaleza de la audiencia

Por último, la tercera diferencia: la audiencia del arte público es radicalmente diferente de la del museo. Douglas Crimp, en su momento uno de los mayores defensores de Richard Serra, apunta en una entrevista que “la gente que va a un museo, o que trabaja en un museo, ya es de por sí un grupo específico y *autoseleccionado*, a diferencia de la gente que pasa por delante de *Tilted Arc*” (ver página 43) (Finkelpearl, 2000, p. 68). No son, por tanto, comparables y no se puede estudiar de la misma manera a la audiencia dentro y fuera de las instituciones del arte, ya que se rigen por parámetros distintos. Suzanne Lacy (1995) analiza la naturaleza de nuevas audiencias diversas, para un tipo de obras de arte público interactivas y socialmente comprometidas, que denomina *New Genre Public Art (NGPA)*. Para Lacy, los artistas han logrado un nivel de visibilidad como nunca antes habían tenido. También **el arte público incluye unas nuevas audiencias “amplias y diversificadas”** que contribuyen, cada una de diferente forma, al debate público. Kravagna (1998) se refiere a este tipo de arte, observando que “el *NGPA* está ante todo y principalmente interesado en una definición de su audiencia” y ello se debe a que “la resistencia local al ‘arte en el espacio público’ y las discusiones subsiguientes (ver ‘*Tilted Arc*’ de Serra) (sic.), mostraron que los programas convencionales de arte público **no se habían tomado la cuestión de la audiencia suficientemente en serio**”. Otra característica que define a la audiencia en la actualidad sería también su **inherente sentido de la participación**. Simon Sheikh (2004) escribe sobre nuevos modelos y “formaciones” de la esfera pública, que traen consigo un nuevo modelo participativo para el espectador, “a diferencia del modelo generalizado (de la modernidad)”. Esto significa reconfigurar la esfera pública “en una potencial multitud de esferas y formaciones diferentes que se solapan”. Y como tal, hemos de reconocer una “fragmentación y diferenciación de la esfera pública por un lado, y una expansión y/o *desmaterialización* de las obras de arte por el otro” (Sheikh, 2004). A continuación analizaremos un caso de estudio que ejemplifica estas consideraciones.

La obra de Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet* (2004), consiste en un proyecto de colaboración y formación de los vecinos del barrio de Aubervilliers, en el noreste de París, con el objetivo de establecer un espacio expositivo temporal con obras cedidas por la colección del Centro Georges-Pompidou y del Fondo Nacional de Arte Contemporáneo (exposiciones de Beuys, Warhol, Duchamp, Malevich, Léger, Mondrian y Dalí). Hirschhorn organiza siete muestras semanales y diseña un programa que incluye talleres para niños los miércoles, talleres de escritura los jueves, debates los viernes, discusiones con críticos de arte los sábados, y cenas colectivas los domingos. Los lunes se retira la exposición en curso y se prepara la siguiente muestra. El martes se inaugura la nueva exposición, y el proceso vuelve a comenzar desde el principio. *Musée Précaire Albinet* tiene lugar del 20 de abril al 14 de junio de 2004, en colaboración con *Les Laboratoires d’Aubervilliers*. La obra está construida, en su mayoría, con mate-



Thomas Hirschhorn. *Musée Précaire Albinet* (2004). Instalada en el barrio de Aubervilliers, en la periferia de París, con el objetivo de establecer un espacio expositivo temporal con obras cedidas por la colección del Centro Georges-Pompidou y del Fondo Nacional de Arte Contemporáneo.

riales pobres: madera, cartón, cinta, y es una estructura precaria, según indica el propio título, aunque cabe mencionar que el espacio de exposición está prefabricado por razones de seguridad hacia las obras. Como es habitual en Hirschhorn, la construcción es realizada por jóvenes residentes del distrito de Aubervilliers, remunerados para la ocasión, y se contrata igualmente a un grupo de educadores del vecindario para cuidar y supervisar el buen funcionamiento del proyecto. Hirschhorn muestra un gran compromiso con la comunidad del lugar, pero, por otra parte, también insiste: “soy un artista, no un trabajador social. *Musée Précaire Albinet* es una obra de arte, no es un proyecto sociocultural” (Hirschhorn, 2004).

**Los museos de arte están generalmente dirigidos a una audiencia exclusiva**, a un grupo reducido de la sociedad. Una gran parte de la población no ha visitado nunca estas instituciones, y la proporción es seguramente mayor en un barrio como Aubervilliers. Sin embargo, en *Musée Précaire Albinet*, Hirschhorn parece querer demostrar que la razón de que nadie vaya al museo es porque **la institución se sitúa (literal y metafóricamente) lejos de la gente corriente**. El artista decide entonces traer físicamente el museo hasta Aubervilliers y poner en cuestión la validez de este razonamiento, **llevando a cabo una defensa acérrima de su utópica idea**. Por otra parte, cabe mencionar que el préstamo de obras a un museo es un proceso largo y tedioso, ya que las instituciones se muestran generalmente reacias a exponer las obras si existe cualquier riesgo de dañarse, máxime en un entorno tan frágil y precario como el que propone Hirschhorn. El experimento del artista se desarrolla, pues, en un contexto poco favorable que define necesariamente el carácter efímero y precario de su obra. *Musée Précaire Albinet* no se sitúa (físicamente) en el interior y en el exterior de la institución artística, como en los anteriores casos de estudio, sino que su obra se sitúa (metafóricamente) entre el contexto expositivo y la calle. El público de la obra consiste en gente corriente de un barrio desfavorecido de París, que posiblemente no ha visitado nunca un museo, y las obras expuestas aquí se sitúan, de esta forma, dentro y fuera de la institución, desde la perspectiva de la substitución de su audiencia habitual. *Musée Précaire Albinet* logra así invertir la naturaleza de la audiencia del museo. Hirschhorn integra en su obra a los residentes del barrio en una particular experiencia museística, en la que las obras expuestas adquieren un carácter accesible, y en la que además, los vecinos pueden participar de diferentes formas. El artista experimenta así con el carácter desmaterializado de su obra para un nuevo modelo participativo de audiencia.

#### **Hacia un proceso necesario de “desmuseización” de la cultura pública**

Hemos llevado a cabo un análisis de esculturas que se sitúan simultáneamente en el espacio urbano y en el espacio expositivo (literal y metafóricamente), discutiéndolas con respecto al marco institucional, a la relación espectador-obra, y a la naturaleza de la audiencia. La comparación entre el comportamiento de la obra dentro y fuera nos ha permitido extraer algunas de las diferencias más notables entre ambos contextos. Daniel Buren ejemplifica

que el contexto es fundamental, y que una misma obra artística toma significados diferentes, dependiendo de si se muestra en una galería o en un espacio urbano. Mientras que sus telas se convierten automáticamente en obra de arte dentro del espacio expositivo, expuestas en el exterior pierden su protección institucional, y adquieren entonces un carácter objetual y ambiguo. La obra de arte ya no puede así entenderse sin considerar el contexto en que se muestra. Por otra parte, en las inmediaciones del museo una escultura pública es más fácilmente identificable como arte, y según nos alejamos, puede resultar más difícil. Esta sencilla explicación debe, sin embargo, relativizarse, ya que la complejidad del contexto en que se sitúan las esculturas públicas puede dificultar esta generalización. El museo debe estar abierto a las influencias del exterior, pero también cabe destacar que algunas obras tienen su lugar únicamente en el espacio urbano. Es entonces cuando el espectador debe abandonar la institución arte para poder experimentarlas. Por otra parte, en el espacio urbano rige una mirada distraída, más parecida a cómo observamos un edificio o una papelería: una forma de mirar sin demasiada atención. Podemos ver modificado nuestro entorno habitual, intuimos que alguna cosa no está en su lugar habitual, que se rompe la estabilidad de lo que nos rodea, pero no podemos afirmar qué ha cambiado exactamente. Esta forma de mirar arte, por otra parte, permite un “factor sorpresa” (Llobet Sarria y Fernández Pons, 2020, p. 83) a través del cual la reconfiguración de lo acostumbrado puede revelarse como profundamente significativa. La mirada distraída posibilita el descubrimiento repentino de una obra de arte, captando todas sus reflexiones de forma inesperada. Por último, hemos analizado las diferencias que separan ambos contextos en cuanto a la naturaleza de la audiencia en una obra de Thomas Hirschhorn. La distancia impuesta por la institución arte con respecto a un público general se debe a la lejanía (literal y metafóricamente hablando) entre los museos del centro urbano y los barrios de la periferia. El artista propone un experimento en que pretende acercar el arte a una audiencia que no iría nunca a un museo. Hirschhorn aplica así los parámetros de trabajo propios del arte público a una institución tradicionalmente elitista de nueva creación, poniendo a prueba si puede funcionar realmente un museo en la periferia, aunque sea de carácter temporal. Como afirman Fernández Pons et al. (2021, pp. 263-264) las diferencias entre el espacio urbano y el espacio expositivo deberían traer consigo cambios en la manera de entender, concebir y realizar proyectos escultóricos en el espacio público. Pero entonces, ¿por qué seguimos sacando el arte del museo para simplemente instalarlo en el exterior? ¿Por qué analizamos estas obras con criterios puramente estéticos? ¿Y por qué ignoramos a la audiencia en el arte público? Se deben encontrar nuevas formas, que tengan en cuenta las especificidades del espacio público, el contexto local, y que establezcan un diálogo con la comunidad local. Una audiencia amplia, diversificada y participativa debe traer consigo una concepción más colaborativa de la escultura y del arte público. Las formas de arte público contemporáneas tienden a estar impuestas desde los gobiernos regionales o ayuntamientos y, por lo tanto, podemos detectar enormes diferencias y matices a nivel internacional, en cuanto a la apertura de los procesos de creación

de obras en el espacio público. A menudo estas propuestas artísticas no involucran a la comunidad en ningún momento, resultando posteriormente en una disociación, incluso en un desafecto, hacia las obras artísticas así creadas. Los procesos de creación de arte público siguen siendo los de la institución, perpetuando una noción elitista de esta disciplina. Las esculturas en el espacio público deben, de una vez por todas, bajar del pedestal (metafóricamente hablando) e interactuar con el espectador de igual a igual, dejando de lado la pretendida cualidad —o calidad— museística (Fernández Pons et al., 2021, p. 263-264).

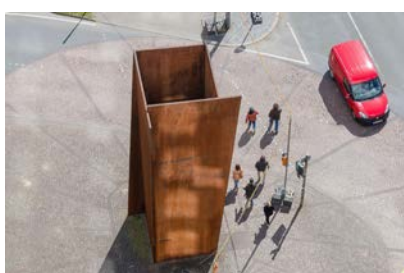
Kwon (2002b) retoma las categorías expuestas en 1961 por Raymond Williams en su artículo *Communications and Community*: **autoritaria, paternalista, comercial y democrática**. Pero en vez de referirse a sistemas de comunicación o modos de publicidad, **Kwon aplica estas categorías al arte público**. Por ejemplo, en un sistema *autoritario* de comunicación, los valores son impuestos “por unos poco sobre la mayoría”. El modo de comunicación *paternalista* es parecido, pero con una actitud didáctica y de condescendencia por parte del grupo en el poder sobre la mayoría. El modo de comunicación *comercial* se opone a los dos anteriores, confiando en el mercado libre como garantía de libertad. Pero en esta última, inevitablemente, otras formas de control entran en escena, como la rentabilidad. Esto nos lleva nuevamente a un reducido número de personas controlando los medios, como demostrarían en el terreno del arte público proyectos en los que se involucra a los artistas “para prestar servicios que aumenten el valor de determinados edificios y otras zonas afectadas por la especulación inmobiliaria”. Por último, el modo de comunicación *democrático* “maximiza la participación individual” y permite a las personas usar y determinar la programación de las instituciones públicas (por ejemplo, teatros, televisiones, periódicos, o en el momento actual las vinculadas a internet y redes sociales). Esto significa que “los modos de expresión y comunicación, así como los medios de distribución o difusión, son propiedad de las personas que los utilizan. Y lo que se produce es decidido por aquellos que lo producen”. Trasladando estas ideas al arte público, el modo *democrático* podría resultar en nuevos modelos de participación y colaboración en la creación de obras, “desafiando —de este modo— las dinámicas de poder y las jerarquías que sostienen el mundo del arte contemporáneo” (Kwon, 2002b).

Tendría sentido que todos los procesos de creación de esculturas en el espacio público se desmuseizaran, realizándose de formas más *democráticas*, en vez de cerrarse en posiciones *autoritarias* o cualquier otra categoría que presuponga un conocimiento superior a aquel del público general. La creación de esculturas en el espacio público sería de esta forma más transparente e incluiría a aquellos que disfrutarán (o sufrirán) las obras de arte cada día. En otras palabras, las esculturas y proyectos instalados en espacios públicos deben encontrar formas propias de selección, producción e instalación acordes al contexto (Fernández Pons et al., 2021, pp. 263-264). Esto incluye crear un nuevo marco, más allá del marco institucional importado del museo, favorecer una

nueva relación espectador-obra, e involucrar a la audiencia como parte intrínseca de la obra, en proyectos basados en una noción más participativa y colaborativa. Existen maneras para dirigir el arte público hacia un necesario proceso de “desmuseización”, por ejemplo: selección de proyectos a través de convocatorias públicas, normativas que exijan tener en cuenta el contexto local, participación de la comunidad en la producción e instalación de las obras, o evaluación de los proyectos por parte de los vecinos más cercanos a la ubicación a la obra.

### 3.1.2 Obras idénticas dentro y fuera del museo. Respuestas incívicas a las esculturas públicas de Richard Serra

A través del análisis de una serie de esculturas ubicadas simultáneamente en el espacio expositivo y en el espacio urbano, en el punto anterior hemos podido extraer una serie de características que definen ambos contextos, y han resultado también evidentes algunas diferencias fundamentales entre ellos. Hemos llegado a la conclusión de que se hace necesario tener en cuenta el contexto que rodea a la obra a la hora de concebir, seleccionar y producir esculturas en el espacio público. Nos centraremos ahora específicamente en las esculturas de Richard Serra, al tratarse de un artista con un perfil polivalente, que presenta obras prácticamente idénticas en el espacio expositivo y en el espacio urbano, factor que nos permitirá llevar a cabo un análisis comparativo entre el comportamiento de esculturas similares presentadas en contextos diferentes. Monumentales, pesadas y agresivas, sus obras a menudo han venido acompañadas de polémica y han provocado reacciones de protesta. El caso más conocido sería la controvertida obra *Tilted Arc* (1981-1989) (ver página 43), que actúa como un molesto y disruptivo objeto en el espacio público, provocando en el espectador la sensación amenazadora de una inminente pérdida de equilibrio de toda la estructura, y una impresión claustrofóbica y opresiva. *Tilted Arc* debe ser finalmente retirada por orden judicial en 1989, debido a los inconvenientes que causa a las personas que frecuentan esta plaza. Sin embargo, a partir de 1992, Serra abandona la provocación y desarrolla un tipo de esculturas que invitan a recorrerlas y a adentrarse en ellas. Estas obras *invitacionales* crean espacios que se vuelven cada vez más estrechos, crecientes inclinaciones en los pasillos, paredes de equilibrios cada vez más precarios. Este desafío de la percepción tiene el propósito de generar en el espectador un **aumento de su autoconciencia física, en relación con el objeto de arte**, sensaciones que se transmiten a la perfección en el museo. Pero cuando esta tipología de obras se instala en el espacio público, inevitablemente entran en juego una serie de factores externos que trastocan la intención original del artista, y que pueden dificultar el uso previsto para la escultura. Veremos cómo queda alterada la recepción de sus obras en el espacio público, analizando las posibles causas, y si el hecho de estar emplazadas dentro o fuera del museo puede estar relacionado con la controversia que generan.



Richard Serra. *Terminal* (1977/79), instalada en 1979 frente a la estación de tren de Bochum, Alemania.



Richard Serra. *Fulcrum* (1986-87), instalada cerca de la estación ferroviaria de Liverpool Street, en Londres.

### Reacciones a las primeras esculturas públicas de Richard Serra

Desde principios de la década de 1970, Richard Serra ha creado enormes esculturas *site-specific* para el espacio público, a la vez que ha sido un artista renombrado por sus exposiciones en instituciones artísticas. En 1977 realiza *Terminal*, una escultura de más de 12 metros de altura y un peso total de 100 toneladas, construida de acero autooxidable. La obra se compone de cuatro enormes placas de metal de idéntica forma trapezoidal (12,50 × 3,66 × 2,74 m, con un grosor de 6.4 cm), ligeramente reclinadas una sobre otra y aparentemente sueltas. La forma exterior de *Terminal* puede resultar difícilmente aprehensible, ya que desafía las formas geométricas elementales, presentando una forma ligeramente diferente al observarse desde perspectivas distintas. La escultura es accesible a través de una abertura estrecha que da acceso a un espacio cuadrado, algo opresivo, que se va estrechando con la altura. Si el espectador mira hacia arriba, puede ver una sección perfectamente cuadrada del cielo, enmarcado por los cuatro paneles inclinados. *Terminal* se crea en el marco de la *documenta 6* en Kassel, comisariada por Manfred Schneckengerber en 1977, una muestra que da relevancia a cuestiones espaciales, y “está centrada en la contraposición de esculturas, environments e instalaciones con el espacio y la arquitectura”, y como tal, tuvo repercusión en el arte en el espacio público y en los cambios acaecidos durante los años 1970 en disciplinas como el *Kunst am Bau* y las normativas que lo regulan (Endlich, 2017, p. 13). Desde su instalación frente al edificio principal de la exposición de la *documenta 6*, en Friedrichsplatz, *Terminal* genera rechazo, ya que invita a algunos transeúntes a hacer sus necesidades bajo la protección visual que ofrecen las planchas de acero. Posteriormente la obra es adquirida por el ayuntamiento de Bochum, por un importe de 300.000 marcos, e instalada en Kurt-Schumacher-Platz, una mediana muy transitada frente a la estación de tren, ubicación pactada previamente con el artista. *Terminal* se transforma así en la primera escultura de Serra instalada con carácter permanente en un espacio urbano. La adquisición de la obra desencadena una ola de protestas que deriva en vandalismo e incluso violencia contra las personas involucradas. La escultura también logra convertirse en un tema de campaña en las elecciones regionales en ese momento.

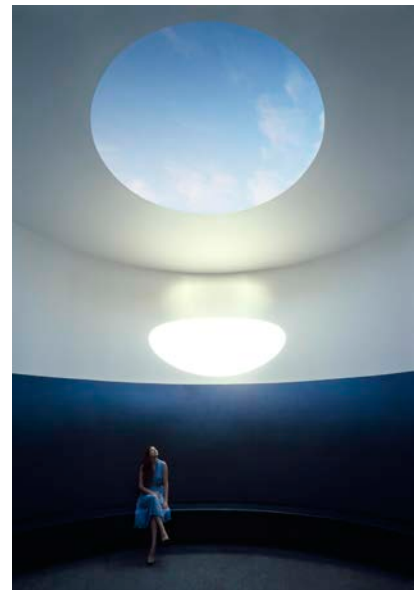
*Fulcrum* (1986-87) es una escultura de acero autooxidable de 17 metros de altura con un acabado industrial y una superficie oxidada, situada en el complejo financiero Broadgate, cerca de la estación ferroviaria de Liverpool Street, en Londres. La escultura crea un espacio accesible a su interior, y está formada por varias placas de acero autooxidable que parecen simplemente apiladas de forma vertical pero que, sin embargo, siguen un orden geométrico. La obra emula un largo prisma que se eleva y se va cerrando paulatinamente. Desde dentro de la pieza, y al mirar hacia arriba, es posible observar una silueta pentagonal, formada por la conjunción de las placas, a través de las cuáles puede verse el cielo.

La forma y disposición de *Fulcrum* recuerdan, y bien podrían

hacer referencia, a la serie “Skyspaces” de James Turrell. La primera de estas piezas es *Skyspace I*, realizada en 1974 y, aunque actualmente está instalada en la colección Panza, en Varese, Italia, originalmente se expuso en el museo Guggenheim de Nueva York, por lo que es posible que Serra conociera la obra. Los “Skyspaces” consisten en habitáculos que incluyen un agujero en el techo, y que se abren directamente al cielo. En ocasiones, la iluminación de la sala (a base de luces LED que rodean este agujero cenital) afectan la percepción del cielo, incluso en ocasiones cambian de color para reforzar esta alteración perceptiva. Los espacios donde se exponen estas obras pueden consistir en estructuras autónomas, o bien integradas en la arquitectura existente. Las aberturas de Turrell son redondas, ovales o cuadradas (en el caso de Serra es pentagonal). En sus “Skyspaces”, Turrell convierte el cielo en un objeto abstracto y cercano (parecería situado exactamente a la distancia de la altura del techo), desorientándonos y jugando con nuestra percepción. Al contemplar el agujero en el techo, resulta difícil entender qué sucede exactamente a nivel perceptivo, ya que el artista elimina toda esquina, borde, o elemento arquitectónico que pueda darnos una referencia espacial, y solo observamos una forma azul y, en algún momento inesperado, una nube cruzando nos desvela lo que sucede realmente en la obra. De forma similar, en *Fulcrum*, Serra crea también el efecto de que el cielo está muy cerca, pero el carácter industrial convierte la obra en una experiencia más terrenal, carente de la carga introspectiva que incorpora Turrell. Serra logra igualmente desorientarnos a nivel perceptivo, pero al haber entrado en la estructura por nosotros mismos (y no aparecer de repente en el habitáculo, como es frecuente en el caso de Turrell) conservamos una referencia preliminar del espacio en que entramos, y el efecto sorpresa desaparece en gran medida. Queda, eso sí, una imagen espectacular del cielo enmarcado en un pentágono y, de forma imprevista, una nube que atraviesa la escena. En cuanto a su aceptación por parte de los habitantes, cabe mencionar que *Fulcrum* no parece estar bien considerada por la opinión pública, ya sea por sus características físicas concretas, o porque parece favorecer la aparición de respuestas incívicas por parte de la audiencia. Durante años, la obra fue utilizada de forma recurrente como urinario público (Selwood, 1995, citado en Lossau y Stevens, 2015, p. 8). Posteriormente, se instalaron focos de luz en el suelo para intentar evitar este tipo de incidentes.

Otra obra de Richard Serra que cabe mencionar, titulada *T.W.U.* (1980-81), consiste en tres placas de acero autooxidable de 3,65 x 10 metros de altura, colocadas verticalmente. Cada una de estas placas tiene casi 7 centímetros de grosor y pesa 72 toneladas. La obra, patrocinada por Alexander von Berswordt-Wallrabe, de la Galerie m en Bochum, Alemania Occidental, fue instalada entre el 24 de abril de 1980 y el 30 de julio de 1981 en la esquina entre *Franklin Street* y *West Broadway* de la ciudad de Nueva York. Esta obra también resultó víctima de diversos actos vandálicos, como veremos con más detalle.

*T.W.U.* se encontraba a solo cuatro manzanas de *Federal Plaza*, donde el 16 de julio de 1981 se inauguró *Tilted Arc*. Por



James Turrell. *Skyspace I* (1974)



Richard Serra. *T.W.U.* (1980-81), se instala entre el 24 de Abril de 1980 y el 30 de Julio de 1981 en la esquina entre Franklin Street y West Broadway de la ciudad de Nueva York, y a tan solo cuatro manzanas de *Federal Plaza*, donde el 16 de Julio de 1981 se inaugura *Tilted Arc*

lo tanto, ambas obras coinciden en el tiempo y se sitúan en espacios cercanos. Cabe recordar que, en esta época, Serra no era ningún desconocido en los círculos artísticos. Tanto en 1979 como en 1981 había participado en la *Whitney Biennial*, su retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York se produjo solo algunos años después, en 1986 y durante la década de 1980, realizó exposiciones individuales en prestigiosos museos y galerías de los Estados Unidos, Europa y Japón. Además, las reacciones a *Tilted Arc* en los medios de comunicación habían sido muy numerosas y, desde el inicio, la obra había creado una enorme polémica y una gran polarización entre detractores y defensores. Recordemos también que, durante el revuelo mediático en torno a *Tilted Arc*, Serra mantuvo en todo momento una actitud calificada por algunos colegas de “arrogante”, negándose a cualquier tipo de negociación sobre un traslado de la obra, o a otras soluciones alternativas que involucraran a la comunidad, alegando que su obra era *site-specific* y que trasladarla equivaldría a destruirla. Algunos criticaron la postura de Serra, como, por ejemplo, Patricia C. Phillips, que escribió en *Artforum* (posiblemente la revista de arte más influyente en ese momento) que el concepto de *site-specific* era “una idea embrionaria que luego se infló hasta convertirse en una explicación, una disculpa, y hasta una defensa”. También argumentaba que se había abusado enormemente del término *site-specific*, hasta el punto de que “a menudo codificaba ideas distintas, idealizaba trabajos mediocres, y confundía investigaciones serias” (Phillips, 1985, pp. 100-101, citado en Senie, 2002, p. 172). Tanto Phillips como otros artistas y críticos de arte opuestos a la escena artística más establecida, abogaban por retirar *Tilted Arc* del espacio público, basándose en que la opinión pública sobre la obra era mayoritariamente negativa. En defensa de Serra, Harriet F. Senie (2002, p. 149) argumenta que el entorno determina gran parte de nuestra respuesta al arte público, y que *Federal Plaza*, donde estaba instalada la obra *Tilted Arc*, era posiblemente uno de los espacios públicos más difíciles de la ciudad de Nueva York. Además, la ciudad tenía en ese momento un grave problema de falta de vivienda, que no se había visto desde la *Gran Depresión* de los años 1930. Muchas de estas plazas urbanas comenzaron a ser frecuentadas de forma creciente por personas sin techo, y también utilizadas para el tráfico de drogas (lo que trajo consigo un aumento de conductas delictivas). El empleado federal Bert Haggerty se quejaba: “no es raro ver a la gente orinando sobre *Tilted Arc*” (p. 47). Serra creó *Tilted Arc* “en respuesta a un espacio urbano problemático, pero la escultura solo enfatizó lo inhóspito de este espacio”, evidenciando la función real de la plaza como únicamente un lugar de paso (p. 88). Dándole la vuelta a esta crítica, Senie argumenta que el hecho de “atraer” excrementos humanos también implicaría que Serra “hizo visible el empeoramiento del problema de las personas sin-techo en el entorno urbano de la década de 1980, que generalmente había sido ignorado” (Senie, 2002, 88). Sin embargo, si existe esta visibilización, esta se produce de forma seguramente involuntaria por parte de Serra. En todo caso, cabe mencionar que no solo orinan sobre *Tilted Arc* personas sin-techo por su ubicación en el problemático espacio que ofrece *Federal Plaza*, sino que también muchos otros transeúntes, en



lugares distintos a nivel internacional, deciden orinar sobre las obras de Serra, evidenciando que quizás son las propias características físicas de las esculturas las que favorecen estos usos alternativos.

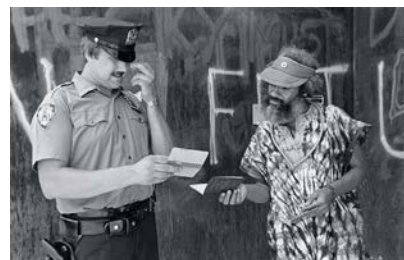
Con un estado de opinión enormemente polarizado sobre *Tilted Arc*, David Hammons, un artista cuyo trabajo aborda cuestiones raciales afroamericanas, realiza por aquel entonces dos *performance* con obras de Serra como telón de fondo. En *Shoe Tree* (1981), Hammons lanza 25 pares de zapatillas con los cordones atados entre sí, quedando suspendidos a 10 metros de altura, en la parte superior de las placas de acero de la escultura *T.W.U.* de Serra. En otra obra, titulada *Pissed off* (1981), Hammons realiza una serie de fotografías que documentan al propio artista orinando sobre *T.W.U.* En algunas de estas imágenes aparece Hammons siendo arrestado, o al menos, un policía le llama la atención y le pide su documentación por orinar en público durante el transcurso de la *performance*. Ambas acciones apuntan a una transformación crítica de la obra de Serra: buscan subvertirla poniendo de relieve aspectos relevantes y contradictorios de estas esculturas. *T.W.U.* parece así ser víctima de acciones artísticas con clara voluntad de “vandalismo selectivo” por parte de Hammons, que buscarían protestar contra la figura de Serra y contra todo lo que esta representa en ese momento. Este tipo de vandalismo habría ocurrido también en *Tilted Arc*. Sin embargo, no explicaría por qué otras esculturas, como, por ejemplo, *Fulcrum*, son vandalizadas en contextos totalmente diferentes, donde no precede revuelo mediático de ningún tipo, y donde tampoco trasciende la figura pública del Serra. Una posible explicación sería que Hammons había observado y decidió recrear deliberadamente una conducta incívica que, ya de por sí, sucedía habitualmente (orinar sobre esculturas como *T.W.U.* o *Tilted Arc*). El artista buscaría así ridiculizar a Serra y sus aires de grandeza. Sin embargo, no todos los transeúntes que han orinado, orinan y orinarán sobre las esculturas de Serra lo hacen como un ataque simbólico a la obra o a la figura del artista. Muchos seguramente ni tan solo conocen a Serra, sino que **orinan sobre la obra motivados por las propias características físicas de sus esculturas**, que ofrecen un espacio cuasiarquitectónico de refugio donde nadie puede verlos, o debido a otras condiciones del lugar. Cabe observar que otros objetos de mobiliario urbano, como paradas de autobús, incorporan paredes de cristal, seguramente con el objetivo de evitar justamente transformarse en escondites y promover actitudes incívicas en su interior. ¿No deberían hacer lo mismo las esculturas públicas?

### Esculturas que invitan a recorrerlas y a adentrarse en ellas

A partir de 1992, aunque las obras de Serra se desarrollan siguiendo una línea estilística y conceptual similar, el artista incorpora una actitud más conciliadora frente al espectador, presentando esculturas (tanto en el interior como en el exterior del museo) que se centran en la experiencia sensorial del espectador. Observemos en detalle el ejemplo de la escultura *Intersection* (1992), consistente en cuatro paredes de acero autooxidable, curvadas e inclinadas, que crean en su interior una serie de es-



David Hammons. *Shoe Tree* (1981). El artista lanza 25 pares de zapatillas con los cordones atados entre sí, quedando suspendidos en la parte superior de las placas de acero de la escultura *T.W.U.* de Richard Serra.



David Hammons. *Pissed off* (1981). Hammons realiza una serie de fotografías en que el propio artista aparece orinando sobre *T.W.U.*



Richard Serra. *Intersection* (1992), instalada en la Plaza del Teatro de Basilea, Suiza.



Richard Serra. *The Matter of Time* (La materia del tiempo). (1994–2005). Museo Guggenheim, Bilbao.

pacios crecientes y decrecientes que desafían la percepción del espectador a medida que las rodea y recorre. La escultura está compuesta de cuatro partes de 20 toneladas cada una. La obra se instaló en la *Theaterplatz* (Plaza del Teatro) en Basilea, Suiza, como parte de la exposición *Transform* realizada en *Kunstmuseum Basel* y en *Kunsthalle Basel*, en junio de 1992. En principio, la obra se instaló de forma temporal, pero a Serra y a su galerista les convenció la ubicación, y decidieron ofrecer la obra a la ciudad de Basilea por el precio de mercado de un millón de dólares, y fue adquirida para la colección municipal poco después. Parte de este importe se consiguió a partir de una campaña de pequeños donativos particulares, a razón de 100 francos cada uno. En pocos meses, el comité creado para la ocasión había reunido una parte del importe total y presentó *Intersection* como una donación de 272 ciudadanos al gobierno del cantón de Basel-Stadt. En septiembre de 1994 se inauguró finalmente la escultura. Para Senie, *Intersection* representa la pieza inicial que lleva a Serra a la posterior creación de la serie “Torqued Ellipses” (2003-2004) (Elipses Torsionadas), que son consideradas la culminación de su carrera artística. A partir de este momento Serra comienza además a desarrollar una nueva dirección de trabajo en la que, “sin sacrificar nada de su poder”, las obras de Serra introducen “un gesto de invitación hacia la audiencia” (Senie, 2002, p. 132). De esta forma, **a partir de *Intersection*, las esculturas de Serra adquieren un carácter invitacional.**

Pero observemos más detalladamente las sensaciones que transmiten este tipo de esculturas *invitacionales* de Serra, y bajo qué parámetros, cuando estas obras no se muestran en el espacio público, sino dentro de la institución artística. Para ello, analizaremos una obra muy similar a *Intersection*, expuesta en el interior del Museo Guggenheim de Bilbao. Se trata de *The Matter of Time* (La Materia del Tiempo) (1994–2005), una instalación que comprende siete esculturas de la serie “Torqued Ellipses” (y que, como hemos visto, Senie emparenta directamente con *Intersection*). Estas esculturas están realizadas en acero autooxidable y tienen una altura de 4,3 metros cada una. A estas siete hay que añadir una pieza más: *Snake* (Serpiente) (1997), una escultura que ya estaba instalada en ese mismo espacio, y que había sido realizada con ocasión de la inauguración del Museo Guggenheim de Bilbao. *The Matter of Time* forma parte de la exposición permanente del museo desde 2005, y está estipulado por contrato que la obra debe permanecer expuesta en este espacio del museo durante al menos 25 años. Estas piezas **llevan las posibilidades del material hacia terrenos antes inexplorados**, consiguiendo crear un tipo de esculturas con un tamaño y una técnica nunca antes vistas. Para la realización, Serra trabajó con el mismo equipo, venido expresamente de Alemania, con el que ya había realizado *Snake* en 1997, y la instalación de las piezas le llevó 6 semanas. En cuanto a recepción, *The Matter of Time* genera una inesperada y cambiante percepción del espacio. **Gravedad, peso, equilibrio, efectos de desorientación, y tiempo**, son los aspectos que configuran la obra –a diferencia de únicamente la presencia, más propio de la modernidad–. Además, debido a las particulares formas de las piezas, estos **efectos en la percep-**

**ción del espectador cambian, a medida que este se va moviendo** a través de las esculturas, creando una sensación dinámica de inquietud y claustrofobia. La sala 104 del Museo es una de las salas de exposición más grandes del mundo, con 130 metros de largo por 30 de ancho. Esta galería cuenta con una superficie, libre de columnas, de 3.000 m<sup>2</sup> y una altura de 12 a 25 metros. Poco antes de la construcción del Museo Guggenheim de Bilbao, Thomas Krens, el director de la sede neoyorquina del museo, había adquirido la serie “Torqued Ellipses” de Richard Serra. La Sala 104 del Museo Guggenheim de Bilbao, también conocida como la “Sala Pez” está, pues, construida expresamente para albergar esta obra. Obras como *The Matter of Time* o *Intersection* recuperan de esta forma algunas de las ideas espaciales mostradas por *Tilted Arc*, ya que su curvatura e inclinación provocan un sentimiento de desasosiego y la sensación de que la pieza puede caer sobre el espectador en cualquier momento. Ambas vehiculan ideas similares, invitando al espectador a adentrarse en las estructuras y experimentar sus juegos con la percepción, pero una lo hace dentro y la otra fuera del museo. Y es aquí donde podemos observar las diferencias entre el espacio institucional y el espacio público. Mientras que en el Museo Guggenheim Bilbao *The Matter of Time* nos envuelve en un clima de concentración absoluto, provocando efectos de percepción cambiantes en el visitante, en el espacio público de *Intersection*, una serie de sensaciones, que poco tienen que ver con la obra, desvían la atención de los objetivos del artista y desvirtúan la obra.

### Del gesto de invitación a la “Piss-Skulptur”

Entre junio y septiembre de 2022 llevamos a cabo un proyecto de investigación en Alemania, con el fin de estudiar diferentes esculturas públicas. Durante esta estancia realizamos diferentes viajes para visitar obras de Richard Serra, como, por ejemplo, *Terminal* (1977/79), instalada frente a la estación de tren de Bochum. En las imágenes puede apreciarse el estado del interior de la escultura, llena de pañuelos, objetos y manchas de orín; aunque también pudo constatarse que se lleva a cabo una limpieza regular de la obra. Quedamos sorprendidos, en cambio, por el carácter de refugio que posee *Terminal*, cuya estructura parece construida de forma deliberada como un lavabo público. Se trata prácticamente de un cubículo con una abertura de reducido tamaño que da acceso a su interior. Diferente es la situación que encontramos en enero de 2019, también durante un proyecto de investigación a Suiza. En este viaje quedamos impresionados por el aspecto impoluto de las calles de ciudades. Uno de nuestros destinos era la obra *Intersection* (1992) de Serra, que visitamos únicamente para comprobar que la escultura representa uno de los pocos lugares de Basilea donde los mencionados estándares de higiene no se cumplen. La escultura desprendía un fuerte olor a orín, y en el interior podían observarse gran cantidad de envases tirados por el suelo, y charcos de dudosa procedencia, dando una lamentable imagen de la escultura. De hecho, pudimos constatar que, pese a la amplitud de los espacios, no apetecía adentrarse en la aventura de la percepción escultórica de las esculturas de Serra que hemos analizado anteriormente. **La**



En esta imagen puede apreciarse el estado de abandono del interior de la escultura de Richard Serra. *Terminal* (1977/79)



El estado de la escultura de Richard Serra. *Intersection* (1992), en Basilea, es lamentable.

**contemplación artística pasa a un segundo plano** en el momento en que otras sensaciones, como en este caso el fuerte olor a orín, se mezclan en la obra y la sobrepasan. Naomi Gregoris (2014) explica que esta obra de Serra es conocida coloquialmente en Basilea como “*die Piss-Skulptur*” (la escultura del pis). Ya en 1994, el año de su inauguración, la obra fue objeto de burla en los famosos carnavales de la ciudad, donde se la bautizó como “el horrible meadero de la Plaza del Teatro”. Obras como *Intersection* o la serie de “Torqued Ellipses” están consideradas como la culminación de la carrera artística de Serra, y son obras similares pero presentadas en el espacio público y en el espacio expositivo, respectivamente. Ambas ponen a prueba la relación del espectador con el espacio, desafiando la sensación de estabilidad de estructuras cuasiarquitectónicas. Presentan espacios crecientes y decrecientes, inclinaciones y relaciones de equilibrio que se vuelven cada vez más inestables, según el espectador transita por ellas, pero también incluyen espacios cerrados y pasillos en los que es posible esconderse y llevar a cabo cualquier acción sin ser visto. Cuando esta tipología de obras se presentan en el espacio público, habilitan una serie de espacios de refugio que involuntariamente propician respuestas incívicas o actos vandálicos en su interior. Además, al no estar vigiladas ni ofrecer mediación (como sucede en el museo) existe un riesgo de que los espectadores no entiendan o no usen la escultura como el artista tenía en mente. Mientras que dentro del museo la experiencia artística está específicamente concebida y preparada para la contemplación del arte, en el exterior las condiciones pueden distar mucho de ser óptimas para su adecuada recepción, y esto afecta en gran medida a las obras de Serra, que son prácticamente idénticas, se presenten dentro o fuera de la institución artística. Cabe destacar que la actitud de Serra en la mayoría de sus esculturas en el espacio público dista mucho de la provocación que exhibía en *Tilted Arc* en el año 1981, obra que bloqueaba deliberadamente el paso de los transeúntes. Podría afirmarse que algunos de los ataques sufridos por sus esculturas instaladas en el espacio público, por aquel entonces, podían estar directamente motivados por esta actitud de provocación y por la figura arrogante de Serra. Pero después del año 1992, con *Intersection*, las esculturas del artista invitan a recorrerlas y adentrarse en ellas, son espacios concebidos y creados para ofrecer una experiencia interactiva y dinámica al visitante, mostrando un carácter *invitacional*. Esto no evita que, cuando las esculturas se instalan en el espacio público, sean objeto de actos vandálicos, pero estos tienen un carácter distinto. Las respuestas a las obras de Serra están, a partir de este momento, motivadas por las propias características físicas de la obra, y consisten habitualmente en actos incívicos como arrojar basura u orinar en la escultura. *Intersection* no es un caso aislado sino que, como hemos analizado, otras obras de Serra en el espacio público ofrecen una situación similar. Una vez instaladas en el exterior, las obras de Serra ya no transmiten exactamente el mensaje que el artista había pensado para los espectadores, sino que entran en juego una serie de consideraciones sobre las que el artista no tiene control alguno. Estas actitudes incívicas sería un signo inequívoco de que **las obras que se transportan sin modificación alguna del interior al exterior, a menu-**



Richard Serra. *Intersection* (1992), instalada en la Plaza del Teatro de Basilea, Suiza. La escultura introduce, por primera vez, un gesto de invitación hacia la audiencia, apelando a recorrerla y adentrarse en ella. Sin embargo, también ofrece un espacio de refugio que propicia respuestas incívicas en su interior



Richard Serra. *The Matter of Time* (La materia del tiempo). (1994–2005). La escultura provoca efectos de percepción cambiantes en el visitante, que este percibe en el clima de concentración absoluto propio del museo, Museo Guggenheim, Bilbao.

do pueden resultar poco apropiadas, y de que las obras en el espacio público deben concebirse y ejecutarse de forma distinta que dentro del museo, **teniendo en cuenta las especificidades del nuevo contexto en que se insertan**. En general, las obras de Serra tienden a convertirse en una *Piss-Skulptur* cuando se instalan en el espacio público. A partir de los parámetros de esta investigación, las obras de Serra dialogan con la audiencia de forma directa y sin mediación alguna, una tipología de esculturas que representaron, en su momento, un innovador enfoque de la relación con el público. En cambio, también se le podría reprochar que **realiza sus esculturas en el exterior sin tener suficientemente en cuenta el contexto, ni las consecuencias de las particulares características físicas de sus obras**, lo que expone estas esculturas a prácticas incívicas que nunca ocurrirían dentro de la institución artística, y dificulta (o incluso impide) su recepción adecuada por parte de la audiencia.

### 3.1.3. Vandalismo e iconoclastia: la destrucción de esculturas en el espacio público

Iconoclastia y vandalismo son dos conceptos similares que a menudo se utilizan indistintamente, y que consisten en la destrucción (voluntaria) de la propiedad cultural. Se trata, en ambos casos, de actos fuera de la legalidad, y como tal, se consideran crímenes contra el patrimonio. La iconoclastia haría referencia a la destrucción de patrimonio que obedece a una motivación ideológica (política, religiosa, social). Se entiende que son actos colectivos y organizados para la destrucción sistemática del patrimonio, como, por ejemplo, la liquidación simbólica ejercida por parte de nuevos regímenes políticos contra los antiguos. Este tipo de destrucción se produce cuando el móvil de estas acciones se encuentra en el propio significado que las esculturas tienen para la comunidad. Por ejemplo, tras la caída del muro de Berlín, durante los años 1990, se produjeron ataques continuados a los monumentos de los antiguos países comunistas. También ocurrió esto tras el derrocamiento de Saddam Huseín en Irak. La retirada de su estatua de 12 metros de altura del espacio público por parte de los militares norteamericanos, el 9 de abril de 2003, ha pasado a formar parte del imaginario colectivo como una espectacular forma de romper con su legado. Al estar en proceso de cambio el propio marco legal existente por el cambio de gobierno, estas acciones se consideran legítimas por parte del nuevo régimen político. Por su parte, el vandalismo consistiría en acciones que son generalmente individuales, más o menos espontáneas, y que obedecen a motivos enormemente variados. Pueden deberse al significado particular de una escultura, o a su valor artístico, o a la simple ignorancia de los perpetradores. Otras veces, el móvil es económico: el alto precio del material empleado propicia robos y saqueos de esculturas públicas. También existen factores físicos: la propia ubicación o características de la obra son elementos que pueden desencadenar ataques. Por ejemplo, el hecho de no presentar o presentar un pedestal a una altura muy baja, facilita el acceso a la escultura y, por tanto, el vandalismo. Cabe resaltar que las diferencias entre iconoclastia y vandalismo son relativas,



El 14 de octubre de 2016 se inaugura la exposición *Franco, Victoria, República. Impunitat i Espai Urbà* en El Born Centre de Cultura i Memòria de Barcelona



Josep Viladomat. *Al General Franco* (1963). La escultura se instala (ya sin cabeza) frente al Born Centre de Cultura i Memòria de Barcelona, y es objeto de repetidos ataques en las semanas posteriores



Frederic Marès. *Victoria* (1940), uno de los últimos grandes símbolos franquistas que se retiraron de las calles barcelonesas el 30 de enero de 2011

razón por la que no ahondaremos en esta categorización, ya que depende en gran medida de a quién se considera autorizado para la destrucción, y este análisis queda fuera del ámbito del presente estudio. En lo relativo a las esculturas instaladas en el espacio público, y en particular, en esta investigación hablaremos, por lo tanto, principalmente de vandalismo.

### Controversia importada del museo

Veamos un ejemplo de vandalismo que se produjo en Barcelona en 2016, en el marco de una exposición en El Born Centre de Cultura i Memòria. La exposición incluía una estatua ecuestre de Franco, instalada en el espacio público, que fue vandalizada en numerosas ocasiones y, posteriormente, tuvo que ser retirada. La escultura de bronce, creada en 1963 por Josep Viladomat, había sido originalmente instalada en el patio de armas del castillo de Montjuïc. Tras el fin de la dictadura de Franco, la estatua sufrió diversos actos vandálicos y fue trasladada en un primer momento al Museo Militar de Montjuïc, y posteriormente al depósito municipal del *Departament de Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic* en el *Centre de Manteniment Josep Maria Serra Martí* en Vía Favencia de Barcelona. El 8 de junio de 2013, la escultura aparece decapitada, desconociéndose hasta el momento los responsables del ataque. El 14 de octubre de 2016 se inaugura la exposición *Franco, Victoria, República. Impunitat i Espai Urbà*, comisariada por Manel Risques para El Born Centre de Cultura i Memòria de Barcelona. La exposición pretende ofrecer una revisión crítica de la represión y la impunidad del Franquismo, e incluye una estatua ecuestre de Franco, que se instala en el espacio público, en la plaza que se encuentra frente al Centro Cultural. La escultura se instala (sin cabeza) juntamente con *Victoria* (1940), obra de Frederic Marès, uno de los últimos grandes símbolos franquistas que se retiraron de las calles barcelonesas: inaugurada el 26 de enero de 1940, esta estatua no abandonó el cruce entre el paseo de Gracia y la avenida Diagonal hasta el 30 de enero de 2011. Durante los días siguientes a la instalación de estas controvertidas esculturas, la estatua de Franco es objeto de repetidos ataques. Se le arrojan huevos, pintura, se le instala una muñeca hinchable, o se le pone una cabeza de cerdo. El 20 de octubre, tres jóvenes derriban la escultura, dañándola, y al día siguiente, el Ayuntamiento decide retirarla del espacio público. Francesc Torres afirma que este caso de iconoclastia es especial, ya que los ataques no se producen, como hubiera sido lógico, en el momento histórico de la caída de la dictadura, sino más de cuarenta años después. De hecho, "fue la primera vez que una efigie de Franco era destruida en público" (Torres, 2019, p. 73). Como explicación a este *vandalismo retardado*, cabría pensar que en el momento de la muerte de Franco, todas las estructuras sociales de la dictadura seguían aún en pie, con lo que tales ataques hubieran sido duramente castigados. La historia de la transición española se parece poco al cambio brusco sucedido en el seno de revoluciones como la caída del comunismo y la iconoclastia que conllevaron. Parece también lógico pensar que la instalación de un monumento a un personaje tan controvertido como Franco, en un lugar tan política y simbólicamente connotado como este



(como zona cero del independentismo catalán) solo puede seguir un patrón de ingenuidad o de provocación por parte de los organizadores. Por lo tanto, *Franco, Victoria, República. Impunitat i Espai Urbà* atrae deliberadamente el vandalismo en su forma de exhibir las obras. Una reflexión de carácter museístico como la pretendida en **esta exposición no es posible ni tiene sentido en el espacio público**, como demuestran las reacciones violentas a la presencia de la estatua de Franco, que expuestas en un museo seguramente no hubieran suscitado polémica alguna. La exposición no es de esta forma capaz de crear la revisión crítica prometida por los organizadores, sino polarización y escándalo.

Buscando las causas de estas reacciones negativas y violentas por parte de la audiencia, Dario Gamboni pone el ejemplo de los hechos acaecidos en la *Schweizerische Plastikausstellungen Biel* (SPA) (Exposición Suiza de Escultura), celebrada en 1980 en Biel/Bienne, Suiza. La reacción a esta edición de la exposición es muy negativa. La zona viene de sufrir un clima de fuerte crisis económica en 1972, y 44 de las 177 esculturas son deliberadamente dañadas o destruidas (Gamboni, 2014, p. 229). SPA es un festival creado en 1954 con la finalidad de exponer esculturas al aire libre en una ciudad de 55.000 habitantes de clase trabajadora o mediana-baja. En la edición de 1980, los vecinos tienen la percepción de que las esculturas expuestas son objetos “inútiles” y “dotados de un valor financiero arbitrario”. Cabe mencionar que parte de las obras expuestas habían sido creadas mediante procesos de soldadura y otros trabajos técnicos similares, técnicas, por otro lado, habituales en esta zona. Pero estas obras, además, no aspiraban a la perfección técnica, lo que al parecer irritaba especialmente los vecinos, que consideraban que dominaban las técnicas de creación mejor que los propios artistas. Esto provoca en los vecinos un efecto negativo. Se toma la exposición como una provocación, y se crea un sentimiento de **“doble exclusión” de la audiencia** (p. 229). Por un lado, se produce la exclusión del arte, para aquellos no especializados en arte. Pero, por otro lado, se produce también una exclusión del propio espacio físico (y, en cierta medida, también del espacio público social) (Gamboni, 2014, p. 187).

Pero las causas de este rechazo no siempre residen en la exclusión de la audiencia, sino que en ocasiones provienen de transportar al exterior las convenciones establecidas en el espacio expositivo. Por ejemplo, la obra de Paul McCarthy, *Tree* (2014) es una escultura inflable de 24 metros de altura, instalada en la plaza Vendôme de París en octubre de 2014, que se expuso en el marco de la feria de arte FIAC, y en conexión con una exposición individual en la *Monnaie* de París. La estructura de tela plástica verde pertenece a la serie de “inflables” del artista. La obra incluye un generador que la mantiene inflada en todo momento, y está sujeta con correas para fijarla al suelo y que no salga volando. FIAC describió oficialmente la obra como un “árbol de Navidad”. Sin embargo, pronto muchos visitantes se dieron cuenta de que tenía una forma ambigua, más parecida a un juguete sexual, a un enorme *butt plug* de color verde. El propio artista admitía en una entrevista haber provocado deliberadamente este juego de



Carl Bucher. *Baalbek* (1977)



Jürgen Brodwolf. *Grab, Pyramide, Thron* (1979)



Paul McCarthy. *Tree* (2014), instalada en la plaza Vendôme de París. La escultura posee una forma deliberadamente ambigua, asemejándose a un juguete sexual, a un enorme *butt plug* de color verde. Dos días después de su instalación, McCarthy fue agredido, y la obra fue objeto de actos vandálicos y tuvo que retirarse

similitudes. La obra fue ampliamente criticada por sus connotaciones sexuales. Dos días después de su instalación, McCarthy fue agredido, y la obra fue objeto de actos vandálicos. Jardonnet, que estaba hablando con el artista en el momento del ataque, dijo que el artista estaba “conmocionado y desestabilizado, pero no herido de gravedad” (Jardonnet, 2014). El periodista Renaud Pila tuiteó que FIAC fue la que tomó la decisión de desinflar la obra, después de que varios individuos cortaran los cables que sostenían la estructura. FIAC anunció posteriormente que McCarthy había decidido que no quería que el trabajo fuera reparado o reemplazado. En internet, la obra provocó un alud de protestas en las redes sociales, con grupos de ultraderecha y conservadores, como *Printemps Français*, exaltando: “La plaza Vendome desfigurada, París humillado!”. Sin embargo, el ataque a la obra también provocó reacciones de apoyo, como el del entonces Teniente de Alcalde de París, Bruno Julliard, o el del propio presidente de Francia, François Hollande (Guyard y Périnel, 2014). La obra fue ampliamente mencionada en las redes sociales, convirtiéndose en trending topic en Twitter con el hashtag #vendome y #pluggate, y se hicieron gran número de comentarios jocosos al respecto (Forbes, 2014). La directora de FIAC, Jennifer Flay, reconocía que la escultura es innegablemente polémica, y que juega con la ambigüedad, presentando una forma ambigua, entre un árbol de Navidad y un juguete sexual. Esto “no es una sorpresa, ni un secreto”, pero no cree que la obra sea ofensiva, y además es “lo suficientemente ambigua para no escandalizar a los niños”. El proyecto tenía todas las autorizaciones necesarias: “de la Policía, del Ayuntamiento de París y del Ministerio de Cultura, y se había realizado en contacto con el *Comité Vendome*, que reúne a los comerciantes del lugar” (Jardonnet, 2014). *Tree* fue fabricado por la empresa de San Diego, *Bigger Than Life* (BTL), especializada en estructuras gigantes personalizadas para *marketing* interactivo y publicidad inflable. En una entrevista con Greg Favish, vicepresidente de ventas y desarrollo comercial de la empresa, admite que *Tree* “no recibió permiso para la instalación en la plaza Vendôme hasta menos de una semana antes de instalarlo”. Una de las principales preocupaciones respecto a la obra era la seguridad, por la posibilidad de fuertes vientos. Adicionalmente, un empleado de *BTL* se alojó en un apartamento situado a tan solo 5 minutos a pie de la obra, por si había algún percance. También contrataron un número de teléfono local y la persona estuvo de guardia por si se producía algún incidente (Weaver, 2014). Como curiosidad, la polémica en torno a la obra pareció despertar la curiosidad entre muchos parisinos, incentivando la venta de estos juguetes sexuales durante las semanas posteriores. El dueño de un *sex shop* informó de que, si normalmente se vendían unos 50 ejemplares al mes, principalmente a hombres homosexuales, en noviembre de 2014 se vendieron más de 1.000, a partes iguales entre hombres y mujeres heterosexuales (Mulholland, 2014).

La serie de “inflables” de McCarthy podrían considerarse herederas de los objetos cotidianos “monumentalizados” de Claes Oldenburg, y tienen algunos puntos similares, con su temática *pop*, mientras proporcionan comentarios irónicos sobre la sociedad. Sin embargo, la estética y la temática de ambos es totalmente di-

ferente. Los objetos cotidianos de Oldenburg poco tienen que ver con el carácter subversivo, desagradable o explícitamente sexual de McCarthy, que ha creado, por ejemplo, estatuas inflables de personajes de Disney manipuladas, o de cerdos mutilados. La obra de McCarthy ha sido considerada, desde la década de 1960, como un ejemplo de provocación artística. McCarthy está representado y expone en algunas de las galerías más importantes del mundo. En este sentido, es una figura aceptada justamente por su estética provocadora, y cuando McCarthy expone su obra en el espacio público, lo hace con la misma actitud. En realidad, *Tree* tiene poco que ver formalmente con las obras que McCarthy expone habitualmente en el espacio expositivo (que son abiertamente desagradables), suponiendo esta una versión comedida, lúdica y ambigua de sus obras en el museo. Sin embargo, esta adaptación de su obra no es suficientemente drástica para evitar la polémica en el espacio público. Cuando McCarthy traslada su provocación característica al espacio urbano, se producen incidentes como el ocurrido en París, debido a que **en el espacio público conviven una gran variedad de sensibilidades diferentes, y una obra como esta puede convertirse fácilmente en polémica.**

#### **Esculturas públicas que se enfrentan a un espacio *directo* y *literal***

Hemos observado diferentes formas de vandalismo sobre esculturas en el espacio público. Algunos de estos casos están **vinculados a una forma de presentar las obras importada del museo**, que cuando se traslada, sin modificaciones, al espacio público, puede resultar problemática. En el caso de la *Franco, Victoria, República. Impunitat i Espai Urbà*, la exposición pretende llevar a cabo una revisión crítica de la represión y de la impunidad de la dictadura franquista. Sin embargo, por lo menos en lo que atañe a la parte de la exposición mostrada en el espacio urbano, la audiencia no percibe la estatua ecuestre de Franco como una crítica, sino como una provocación, y la obra es vandalizada en numerosas ocasiones en los días posteriores a su instalación, debiendo ser finalmente retirada del espacio público a causa de estos ataques. También hemos observado que artistas como Paul McCarthy **trasladan deliberadamente la provocación característica del arte contemporáneo al espacio público**, tratando mediante formas ambiguas, temas que pueden ser tabú para algunos sectores de la población. Cuando los artistas trabajan en el espacio urbano, deben evitar la provocación propia de las obras de arte contemporáneo en el espacio expositivo, ya que “la reacción de la audiencia es un elemento incontrolable cuando pones trabajos en la esfera pública” (Calhoun, et al., 2008, p. 164). El traslado, sin ningún tipo de adaptación, de las formas de trabajar propias de la institución artística puede desencadenar reacciones imprevisibles e indeseadas, cuando se realizan en el exterior. Pero no solo se trata de la provocación, sino de entender que el interior y el exterior de un museo son espacios radicalmente diferentes. **El espacio público funciona de forma *directa* y *literal*, al contrario que el espacio expositivo.** Cuando se instalan en el exterior artefactos que tradicionalmente (y lógicamente)

tendrían su sitio en el museo, y además sin tener en cuenta el contexto en el que se insertan, esto puede provocar reacciones adversas, incluso violentas. En el espacio urbano, presentar una escultura de formas ambiguas, o con fines irónicos, para explicar lo contrario de aquello que se está afirmando, puede producir el efecto contrario al pretendido. En ese sentido, **en el espacio público no tienen cabida estrategias de retórica expositiva propias del museo**. Por otra parte, para evitar la mencionada “doble exclusión”<sup>23</sup> de los espectadores se hace necesario que las obras de arte en el espacio público actúen **evitando la provocación, adaptándose al contexto, yendo más allá de criterios estéticos, y teniendo en cuenta las diferentes sensibilidades presentes**. Solo así la audiencia aceptará las esculturas públicas como parte de su cotidianidad.

### 3.1.4. Reevaluación y reinterpretación de los símbolos. El espacio público como un espacio de representación

En 2020 se produce una redefinición del espacio público a nivel internacional, motivada por la pandemia de coronavirus, y marcada por factores como nueva señalización de las calles o la distancia social. Por un lado, se vacía el espacio urbano en respuesta a la enfermedad, pero también se producen numerosos movimientos de protesta derivados del malestar por la violencia policial, la violencia contra las mujeres o el racismo institucional. El asesinato del afroamericano George Floyd por parte de un policía el 25 de mayo de 2020 en Minneapolis, Estados Unidos, desata una reacción internacional y una conciencia antirracista que tiene como altavoz al movimiento *Black Lives Matter (BLM)*. Su poder de movilización obtiene un gran eco internacional, organizando **acciones de protesta contra la brutalidad policial y el racismo en muchas ciudades**, fundamentalmente norteamericanas, pero también en otras como París o Berlín, así como amplios levantamientos contra la violencia policial en países como Colombia y Nigeria. Estas manifestaciones vienen **ocasionalmente acompañadas del derribo de estatuas y monumentos**, bajo la acusación de que encarnan a personajes que perpetúan estereotipos ofensivos en el espacio público: esclavistas, símbolos del imperialismo, oficiales del ejército confederado, colonizadores. Iconoclastia y escultura pública centran así el debate sobre el racismo institucional y las jerarquías sociales dominantes en este momento.

Algunos artistas han trabajado directamente en este contexto, como, por ejemplo, Marc Quinn en su obra *A Surge of Power (Jen Reid)* (2020), una escultura de resina y acero. La escultura está creada a tamaño real y representa a una manifestante realizando

23 Recordemos que este fenómeno, teorizado por Gamboni (1997, p. 229), consistiría en una exclusión de carácter conceptual, en el momento en que la audiencia no entiende las obras que se están presentando, y en una exclusión de carácter físico, en el momento en que las obras ocupan la vía pública y son consideradas objetos molestos

el saludo del *Black Power*. Quinn instaló su escultura sobre el pedestal vacío que había quedado tras el derribo de la estatua de Edward Colston durante una manifestación del movimiento *Black Lives Matter*, el 7 de junio de 2020. Inmediatamente después de ser derribada, la manifestante Jen Reid se subió al pedestal vacío con el puño en alto. Quinn vio esta fotografía publicada en *Instagram* y decidió contactar a Reid para hacerle una estatua. Para crear la escultura, Reid posó recreando la postura, y Quinn escaneó la figura con tecnología 3D. La escultura se imprimió con una impresora 3D por secciones, se ensambló y se creó un molde. La escultura se instaló de imprevisto y sin ningún tipo de permiso, a primera hora de la mañana del 15 de julio de 2020, utilizando un camión con grúa hidráulica. Solo algunas horas después, en la mañana del 16 de julio, el Ayuntamiento de Bristol retiró la obra de Quinn, y anunció que la estatua sería llevada al museo y puesta a disposición del artista, por si la quería recuperar o donar a la colección municipal.

La figura de Edward Colston había levantado polémica desde los años 1990. Comerciante, filántropo y miembro de Parlamento británico, había estado involucrado en el comercio de esclavos en el siglo XVII. Colston es una figura polémica de la sociedad civil, de los que algunos destacan las cuantiosas donaciones que hizo a escuelas. Sin embargo, en tiempos más recientes, muchos habitantes de Bristol, y otras voces a nivel internacional habían destacado que gran parte de su fortuna provenía del tráfico de esclavos.

Recientemente se habían tramitado diversas peticiones para retirar la estatua. En una encuesta de 2014 en el diario local, el *Bristol Post*, el 56% de los 1.100 encuestados afirmó que la escultura debería quedarse donde estaba, mientras que el 44% quería que se retirara (Gallagher, 2014). En 2013 el alcalde de Bristol, George Ferguson, declaró en Twitter no querer participar en celebraciones a la figura de Colston. En agosto de 2017, se colocó una placa conmemorativa no autorizada en el pedestal de la estatua, declarando que Bristol era “la Capital del comercio de esclavos del Atlántico en 1730-1745” y conmemorando “los 12.000.000 esclavos de los cuáles 6.000.000 murieron como cautivos” (Pipe, 2017). Esta placa era obra del escultor Will Coles, y fue retirada por el Ayuntamiento de Bristol en octubre del mismo año. En julio de 2018, del Ayuntamiento de Bristol presentó un plan para instalar una nueva placa que añadiría información sobre Colston, incluyendo su labor filantrópica, pero también su participación en el comercio de esclavos. En 2018, una petición popular para eliminar la estatua recogió más de 11.000 firmas y el apoyo del diputado Thangam Debbonaire (Siddique y Skopeliti, 2020). Las reacciones tras el derribo de la estatua fueron muy diversas. El líder laborista Keir Starmer dijo que la forma en que se había derribado era “completamente incorrecta”, pero que, por otro lado, esta debería haberse retirado “hace mucho, mucho tiempo”. “No se puede, en la Gran Bretaña del siglo XXI, tener a un esclavista en un pedestal. Esa estatua debería haber sido retirada adecuadamente, con consentimiento, y trasladada a un museo”, agregó. El alcalde de Bristol, Marvin Rees, admite



Marc Quinn. *A Surge of Power* (Jen Reid) (2020), instalada sobre el pedestal vacío que había quedado tras el derribo de la estatua de Edward Colston durante una manifestación del movimiento *Black Lives Matter*, el 7 de junio de 2020.



Estatua de Edward Colston, Bristol.



En 2017 Will Coles instala, en la estatua dedicada a Edward Colston, una placa no oficial en la que califica a Bristol de “capital del comercio de esclavos en el Atlántico”.



Monumento a Robert E. Lee en Richmond, Virginia, Estados Unidos. La estatua se convirtió en un lugar de reivindicación, blanco de numerosas intervenciones, y fue finalmente retirada el 8 de septiembre de 2021.

que la estatua de un traficante de esclavos en la ciudad constituía “una afrenta personal” para él, de ascendencia Jamaicana. En cambio, otros personajes políticos como Kit Malthouse, ministro de Justicia, afirmó que los responsables debían ser procesados. Y Priti Patel, ministra del Interior, calificó el derribo de la estatua de Colston como “absolutamente vergonzoso” (Walker, 2020). En conclusión, pese a la existencia de numerosas voces críticas, a menudo **el carácter ambiguo de los personajes y la inercia institucional acaban evitando que se lleven a cabo pasos decisivos para retirar estas estatuas.**

En Estados Unidos es donde se ha producido un mayor número de estatuas derribadas o retiradas. El 10 de junio de 2020, una estatua de Cristóbal Colón fue vandalizada por los manifestantes y arrojada al lago en Byrd Park en Richmond, Virginia. En esta misma ciudad se encuentra uno de los monumentos más polémicos, la estatua del general confederado Robert E. Lee, que se convirtió en un lugar de reivindicación, blanco de numerosas intervenciones, y que fue finalmente retirada el 8 de septiembre de 2021. El 20 de junio de 2020, activistas derribaron la estatua de Junipero Serra en el Golden Gate Park de San Francisco. El 23 de junio de 2020 se anunció planes para eliminar el Memorial de Freedman en Lincoln Park, Washington, D.C., que aunque recordaba la emancipación, ofrecía una imagen de un esclavo arrojado ante Lincoln, considerada una imagen ofensiva. El 26 de junio de 2020, Donald Trump, presidente de los Estados Unidos, promulga una orden presidencial <sup>24</sup> en la que califica el derribo de estatuas de actos de violencia contra el estado. Sin embargo, este movimiento de cambio social no solo pretende derribar estatuas. También ha provocado la creación de diferentes instituciones para abordar el tema del homenaje institucional al racismo, como, por ejemplo, la *Base de Datos de Monumentos de la Guerra Civil* <sup>25</sup>, creada por Kristen Treen junto con Jillian Caddell (Universidad de Kent) y Alan Miller (Universidad de St Andrews), junto con otros académicos en los Estados Unidos y el Reino Unido. Se trata de un proyecto a largo plazo que buscará y archivará tantos monumentos públicos relacionados con la Guerra Civil como sea posible, tanto en los Estados Unidos como en otros lugares. Aparte de esta información, lo que define este proyecto es que también se crearan “ensayos interpretativos sobre todos los monumentos incluidos”. Estos artículos tienen el objetivo de poner las obras en contexto, investigando y explicando “los sentimientos que inspiraron las estatuas, los discursos que las celebraron, las quejas presentadas contra ellas, y sus vidas posteriores y desapariciones, dentro de una esfera pública cambiante” (Treen, 2020). Por otro lado, como respuesta a las llamadas para derribar monumentos, también se ha planeado la creación de instituciones como el *National Garden of American Heroes*, mediante una orden presidencial de la Casa Blanca estadounidense. El 3 de julio de 2020, Donald Trump anuncia su creación durante

24 Executive Order on Protecting American Monuments, Memorials, and Statues and Combating Recent Criminal Violence

25 Civil War Monuments Database

el evento de celebración del *Día de la Independencia* que tuvo lugar en el Monte Rushmore en Keystone, Dakota del Sur. Esta institución se ha descrito como “un gran parque al aire libre que contará con las estatuas de los más grandes personajes estadounidenses”. Entre sus cometidos está rendir homenaje a una serie de íconos tremendamente dispares del país, como Ulysses S. Grant, Frederick Douglass o Ronald Reagan. Como anécdota, la orden presidencial insiste en que las nuevas estatuas deben ser figurativas o realistas, “no representaciones abstractas o modernas” (“Orden presidencial de la Casa Blanca: Executive Order on Building and Rebuilding Monuments to American Heroes”, 2020). A raíz de los sucesos de 2020, en algunos lugares de Estados Unidos y la Unión Europea empieza un movimiento de revisión de estos homenajes. Algunos ayuntamientos votan para eliminarlos del espacio público. En Amberes se opta, el 10 de junio de 2020, por retirar y resignificar el busto de Leopoldo II, que durante 150 años estuvo instalado en el centro de la ciudad. El Ayuntamiento de Londres promete reevaluar las estatuas dedicadas a esclavistas y sustituirlas por monumentos a la diversidad racial. El Ayuntamiento de Poole (la ciudad con la renta per cápita más alta del Reino Unido) decide, el 11 de junio de 2020, retirar la estatua de Robert Baden-Powell, fundador de los *Scouts*, fallecido en 1941, debido a sus creencias homófobas y por haber apoyado a Adolf Hitler. Esta última estatua había sido erigida hacía tan solo tres años. La velocidad de eliminación de símbolos por parte de algunos ayuntamientos resulta en algunos casos sorprendente, y contrasta con la persistencia que habían tenido estos símbolos en el espacio público hasta ese momento, y con la lentitud de los procesos de retirada realizados con anterioridad a 2020. Seguramente el estado de opinión provocado por el movimiento *BLM* ha tenido un papel importante en esta concienciación sobre el racismo y sobre la necesidad de eliminar símbolos ofensivos que perpetúan las jerarquías sociales dominantes.

En Barcelona se retiró, ya en 2018, la estatua de Antonio López López de la plaza que llevaba su nombre. Había sido inaugurada el 13 de septiembre de 1884, diseñada por Josep Oriol Mestres y realizada por Venanci Vallmitjana. Durante la guerra civil española, un grupo de milicianos derribó la estatua y la escultura de bronce se funde para hacer balas. Con la llegada del franquismo, la escultura fue restaurada y en 1944 se coloca una réplica del original, pero hecha de piedra, y realizada por Frederic Marés. El 4 de marzo de 2018 se retira la escultura debido al pasado esclavista de López, y se traslada al depósito del Museu d’Història de Barcelona (MUHBA), por iniciativa del Ayuntamiento de Barcelona. Actualmente, el pedestal está vacío pero intacto y las placas conmemorativas siguen en su sitio. En el caso del nombre de la plaza, el ayuntamiento pidió su cambio pero el Tribunal Superior de Justicia de Catalunya lo denegó.

### Diferentes posturas ante la revisión de homenajes a esclavistas

Una parte de la sociedad cree que deben eliminarse las estatuas de personajes relacionados con el colonialismo y la esclavitud, mientras que otra parte alega que no se pueden juzgar sus



Monumento a Antonio López, Barcelona (retirado del espacio público en 2018).

hechos con la perspectiva de valores del siglo XXI. Para estos últimos, *BLM* está borrando una parte de la historia, y los derribos de estatuas son actos vandálicos que no están justificados: alegan que se deberían seguir los cauces tradicionales para la retirada de monumentos. En cambio, para aquellos que apoyan al movimiento *BLM*, estos monumentos encarnan relaciones de injusticia inadmisibles y, sin embargo, perduran en la actualidad. Sobre los derribos de estatuas, algunas voces alegan que, por inercia institucional, se están perpetuando con apoyo institucional una serie de prejuicios y a nadie parece interesarle que esta situación cambie. En cuanto a seguir los procedimientos legales para hacer frente a una revisión generalizada de estas estatuas, ya hace tiempo que se podría haber revisado estas figuras, pero las instituciones pertinentes han hecho hasta el momento muy poco en este sentido. Algunas voces afirman que eliminar estos símbolos equivale a olvidar el pasado, o cuando menos, a reescribirlo. Para Charlotte Lydia Riley (2020), en cambio, esto no debería suponer ninguna sorpresa ni preocupación, ya que los historiadores reescriben la historia continuamente, es parte de su trabajo, están constantemente inmersos en un proceso de reevaluación del pasado y reinterpretación de las historias que pensamos que sabíamos. La historia se aprende en los museos, en los libros, incluso en la televisión, y también se reescribe constantemente en todos estos formatos (Riley, 2020). Alfredo González Ruibal, investigador del Patrimonio y divulgador histórico, cree que hay que retirarlas del espacio público. “Por mucho que pongas un cartel, **el espacio público es para el homenaje y la conmemoración.** Habría que colocarlas en un museo o en otro contexto donde se pueda explicar lo que fueron estos personajes” (Zas Marcos, 2020). Pero además, existe un desconocimiento general sobre el origen de estas esculturas y su valor histórico y artístico real. Muchas de las estatuas que se derriban en 2020 se habían construido durante los periodos de decadencia del imperialismo. Sarah Beetham (2020) detalla que la mayoría de los monumentos confederados fueron construidos entre 1890 y 1920, cuando las relaciones raciales en los estados del sur pasaban por su peor momento y la violencia contra los estadounidenses negros estaba en su punto álgido. La ubicación de los monumentos confederados frente a los juzgados del condado, en lugares donde se llevaban a cabo linchamientos, hace explícita la conexión entre estos monumentos y la persecución racial contra los negros estadounidenses, que llega hasta la actualidad. En los 150 años transcurridos desde la guerra civil estadounidense se han creado en Estados Unidos aproximadamente 1500 monumentos a la Confederación. Estos monumentos “perpetúan las injusticias iniciadas bajo la esclavitud y las divisiones que han impedido que la nación avance” (Beetham, 2020). De forma similar, González Ruibal afirma que el legado histórico de un gran número de estatuas es menor del que se piensa, habiendo sido construidas recientemente y, por lo tanto, su valor histórico es relativo. También introduce el concepto de “estatuas reactivas” para referirse a estatuas de personajes “absolutamente irrelevantes en el presente”, y que en realidad provienen de un histórico sentimiento de inferioridad por parte del que las erige: “la supuesta nación sin complejos, que en realidad está muy acomplejada, necesita sacar a estos héroes para de-



fenderse”. En Estados Unidos se construyeron estatuas a héroes racistas justamente en el momento en que las jerarquías raciales empezaban a estar muy cuestionadas. “Una parte de la sociedad blanca empezó a verlo como una amenaza y la monumentalización, la construcción de monumentos, tuvo mucho que ver con eso” (Zas Marcos, 2020).

### **Evaluar la idoneidad de los símbolos**

Los monumentos en el espacio público no documentan el pasado ni pueden llevar a cabo una labor educativa, sino que tienen la misión de glorificar, rendir homenaje o ensalzar una figura histórica: el espacio público es un espacio de representación. Además, desde la perspectiva *directa y literal* del espacio público, se hace difícilmente imaginable una estatua a un vulgar criminal, erigida como un símbolo irónico de lo que no se debe hacer. Sin embargo, las estatuas de personajes con un pasado esclavista, imperialista, colonial o violento, siguen ocupando el espacio público, protegidos a menudo por el carácter ambiguo de las figuras homenajeadas y sus obras filantrópicas. Estas estatuas son ofensivas para algunas comunidades y como tal, la persistencia de estos símbolos envía el mensaje de que es aceptable glorificar los valores que promulgan en el espacio público. Que una figura sea parte de la historia no conlleva que se le tenga que dedicar una estatua; se le pueden dedicar libros, exposiciones, o artículos académicos, con el objetivo de dar a conocer en detalle su labor. En cambio, **la función de las esculturas en el espacio público es la de representarnos, no la de educarnos**. El espacio público debe ser un lugar en el que todos los miembros de la comunidad puedan “sentirse como en casa”, o al menos, representados (Atuire, 2020, p. 466). De esta forma, podemos afirmar que las esculturas en el espacio público deben aspirar a generar un cierto consenso en cuanto al mensaje que transmiten, o al menos, **deben evitar provocar sentimientos que ofendan o degraden a una parte de la comunidad**. Si esto no sucede, dichas esculturas deben retirarse del espacio urbano y trasladarse a un museo, donde se pueda analizar y contextualizar debidamente la figura ensalzada en la obra. No tiene sentido mantener en su sitio estatuas divisivas, controvertidas o ambiguas, que causan desacuerdo. En el caso de que la retirada no sea posible, excepcionalmente debe hacerse un esfuerzo por resignificar las estatuas de forma clara, explicando el contexto en que vivió la figura homenajeadada y en el que se creó el monumento.

## **3.2. En contexto. La relación dinámica y recíproca de diálogo entre escultura y entorno**

En el anterior apartado hemos analizado las especificidades del espacio expositivo y del espacio urbano, y hemos observado qué ocurre cuando no se tienen en cuenta las diferencias entre ambos contextos, aspecto que nos ha permitido extraer algunas claves del funcionamiento del espacio urbano. En este apartado nos centraremos en el análisis de una serie de esculturas públicas creadas expresamente en relación con el contexto, en el momento histórico del advenimiento del neoliberalismo. Hemos observado que la globalización internacional trae consigo nuevas dinámicas urbanas que condicionan las esculturas públicas: las integran en proyectos de regeneración urbana, las convierten en reclamos turísticos y en símbolos al servicio de la competición global entre ciudades por captar nuevos visitantes. Sin embargo, veremos que la escultura pública también puede resistirse a estas dinámicas mediante la incorporación del contexto en todos los procesos que llevan a la creación de las obras. Por otro lado, la globalización también determina las condiciones y la forma de trabajar de los artistas, que se embarcan inevitablemente en la precariedad. El artista ha pasado a representar el modelo de trabajador precario, en una sociedad basada en la palabra mágica “creatividad”, la flexibilidad (trabajando por proyectos antes que con un horario fijo), y la idea de sacrificio (es decir, estar predispuesto a aceptar menos dinero a cambio de una relativa libertad) (Bishop, 2012, p. 16). Por otra parte, aunque los artistas se oponen en su gran mayoría al capitalismo neoliberal (los valores presentes en su obra cargan contra el individualismo y la mercantilización del objeto), muchos otros aspectos de su trabajo “encajan perfectamente con las formas recientes del neoliberalismo (redes de contactos, movilidad, trabajo por proyectos, trabajo afectivo)” (Bishop, 2012, p. 277). Observaremos que estos cambios en la forma de trabajar configuran lo que podría denominarse el paradigma del nomadismo (Kwon, 2002a, p. 31), y analizaremos las dificultades que esta situación puede suponer para los artistas y para su obra en la actualidad. A continuación, nos centraremos en esculturas públicas creadas como reacción al contexto, y que establecen un vínculo con el lugar. Observaremos que estas esculturas establecen una relación dinámica y recíproca de diálogo con el contexto, es decir, que reaccionan pero también modifican el entorno en que se instalan, y veremos cómo afectan estos cambios a las obras.

### **3.2.1. Cambio de contexto. Vínculo con el lugar y significación del espacio escultórico**

A finales de la década de 1960, una serie de artistas como Walter de Maria, Michael Heizer y Robert Smithson deciden llevar a cabo obras fuera de los límites de la institución artística. Esta

actitud ante el arte está estrechamente conectada con lo que Lippard define, refiriéndose en realidad al arte conceptual, como el proceso de “desmaterialización” del objeto (Lippard, 2004, p. 33). Estos artistas comparten con los minimalistas su rechazo del objeto artístico como mercancía y su huida de los espacios galerísticos y comerciales, comienzan a crear obras en lugares remotos, un movimiento que después se conocería como *Land Art*. Estas obras son “explícitamente *site-specific* en términos de forma e implícitamente en términos de contenido” (Senie, 2002, p. 76). Lippard (1997) afirma, sin embargo, que el término “site” se ha usado de forma tan amplia y profusa, que el concepto de “*site-specific*” se ha vuelto inservible, señalando además que muchas de estas obras creadas en ese momento, como el *Land Art*, **tienden a ser *site-specific*, pero no son *place-specific***. Les contraponen, en cambio, obras como las de Scott Burton, que Lippard denomina *Urban Landscape Art* (y cuyas formas y objetivos se solaparían con la Arquitectura de Paisaje), y que representan un tipo de manifestación artística que sí crea un lugar. Y mientras que movimientos como el *Land Art* trabajan con espacios naturales y formas encontradas en la tierra, adaptando, añadiendo, reclamando, o alterándolo (a veces drásticamente), **el arte *place-specific* incorpora alguno o todos estos elementos, pero además puede añadir una “dimensión social”** que se refiera a la historia y la memoria, al uso de la tierra, y a las agendas políticas relevantes del lugar Lippard (1997, p. 274). Con esta evolución en el concepto de *site-specific* toman gran relevancia aspectos sociales, políticos, económicos del entorno, así como cuestiones como el papel del artista, la función pública del arte o la definición de comunidad.

Una obra heredera de esta discusión y que logra añadir una dimensión de lugar a la escultura pública *site-specific* sería *House* (1993-94), de Rachel Whiteread. A primera vista se trata de una construcción similar a un pequeño edificio, una escultura de una casa sin techo. Pero si observamos detenidamente, empezamos a descubrir una serie de detalles incongruentes, como que las ventanas y las puertas sobresalen de sus marcos, al revés que una ventana o puerta normal. Se trata, pues, de la forma en negativo del interior de una casa, el molde de un edificio que estaba allí hasta hace poco. La finalización de la obra lleva a Whiteread seis semanas de trabajo. En un primer momento, rocía todas las paredes y hasta el último rincón de la casa con una capa de cemento, desde el interior. Entonces coloca un armazón metálico para que soporte la estructura, y vuelve a aplicar otra capa de cemento sobre esta primera. Una vez la estructura está seca, Whiteread procede a retirar las paredes originales del edificio desde el exterior, quedando a la vista el molde creado desde el interior. La intervención se muestra de octubre de 1993 a enero de 1994 en *Grove Road*, en el Este de Londres, que tradicionalmente había sido una zona de casas victorianas. Muchas de estos edificios había quedado dañados durante la segunda guerra mundial y se acabaron demoliendo. Posteriormente, en los años 1960, se construyeron en este barrio bloques de edificios. Más recientemente, comienza en la zona un proceso de regeneración urbana que altera la imagen que había tenido anteriormente el



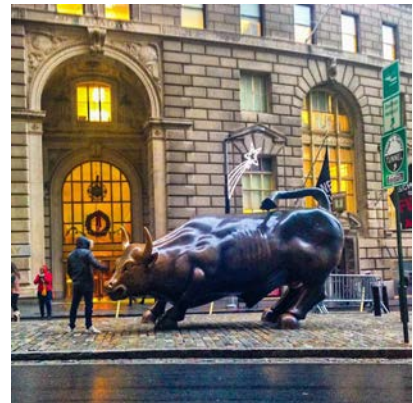
Rachel Whiteread. *House* (1993-94). Se trata de un molde de la última casa victoriana en ser demolida en la calle Grove Road, Londres. En la actualidad hay un parque público en este lugar

barrio. Tras la realización de *House*, la estructura es demolida y ahora hay un parque público en ese lugar. La de Whiteread es así la última casa victoriana en la calle *Grove Road*. Pertenece a un antiguo trabajador de los muelles, con el cual la artista negocia para poder utilizar el edificio antes de que lo derriben, con el objetivo de rendir homenaje al barrio y a los vecinos. La obra es así entendida por Whiteread, ya en el momento de su creación, como un memorial (Pollack, 2018, p. 80). **House genera una gran polémica, y enciende el debate en torno a la gentrificación del Este de Londres.** Whiteread crea su escultura “para referirse directamente a las secuelas de las políticas de privatización de los años 80 y el ‘right-to-buy’ de la época Thatcher” (Campkin, 2013, p. 78, citado en Pollack, 2018, p. 80). La artista lleva a cabo un comentario sobre la lenta desaparición y sustitución del sector socioeconómico del barrio *East End*, y lo hace a través de un potente símbolo. Whiteread también nos habla de la historia de la reforma social, la inmigración y la industrialización en el Este de Londres. La obra desencadena reacciones apasionadas y polariza la opinión pública. Se recogen 300 firmas a favor de demoler la obra y otras 3.500 en contra (aunque cabe mencionar que estas últimas firmas no provenían del propio barrio, sino principalmente de la escena artística y cultural de Londres). **El vínculo que House establece con el lugar es además tan estrecho que la obra no tendría sentido en el museo**, liberándose así de la influencia de la institución artística y representando un ejemplo de escultura pública “desmuseizada”. La obra se lleva a cabo con la ayuda de *Artangel* y *Cervezas Beck's*, y con apoyo adicional del *Arts Council of England*, *The London Arts Board* y otras entidades privadas. Con esta obra, Whiteread gana el *Turner Prize*, convirtiéndose en la primera mujer en recibir uno de los galardones más prestigiosos en arte, que se entrega de forma anual a un artista británico menor de 50 años. Aparte del *Turner Prize*, la obra también recibe el Premio de la *K Foundation* a “peor artista del año”, galardonada con 40.000 libras, que la artista debe ir a recoger personalmente, o de lo contrario los billetes del premio serían quemados. Whiteread accede y dona el importe a causas benéficas. También se produce un suceso sorprendente en torno a *House*: el joven Karl McCarthy decide encadenarse a la valla del jardín para evitar que se derribe la obra de Whiteread, dando su acción una idea de las dimensiones políticas que ha adquirido la obra.

Podría considerarse que *House* lleva a cabo una **reflexión sobre la histórica dicotomía entre los conceptos de lugar y emplazamiento en la escultura *site-specific***. Jeff Kelley (1995) diferencia las nociones de “place” (lugar) y de “site” (emplazamiento), argumentando que un *site* representaría las propiedades físicas de un lugar (su masa, luz, duración, ubicación y otros procesos materiales). En cambio, un *place* representaría una serie de consideraciones subjetivas: “lo práctico, lo vulgar, lo psicológico, lo social, lo cultural, lo ceremonial, lo étnico, lo económico, lo político y dimensiones históricas de un *site*” (Kelley, 1995, p. 142). Aplicando esta reflexión a la arquitectura, la misma distinción podría hacerse entre casa y hogar: una casa se refiere entonces a la estructura o al material de construcción, mientras que un hogar se refiere a las vivencias que ocurren dentro de esta casa. “La ar-

arquitectura no es *place* hasta que la subvertimos con el contenido de nuestras vidas (y solo con esa condición)”<sup>26</sup> (Kelley, 1995, p. 145). En la obra de Whiteread, podría tratarse de un juego irónico que el título de la obra de sea *House* (casa) y no *Home* (hogar). En un primer momento la obra aparece como una carcasa sin vida, una piel arquitectónica. No es acogedora, como sería un hogar, y en realidad la sensación que provoca es de angustia. Pero en un segundo momento, descubrimos que *House* nos habla de algo más que únicamente de las cuatro paredes de una casa. La artista subvierte la arquitectura con el contenido de nuestras vidas, y la obra consigue erigirse en un símbolo compartido por todos. **La escultura de Whiteread se convierte en un monumento para la memoria colectiva del barrio**, representando a todas las casas que se habían derribado con anterioridad en esta zona. *House* se transforma así en una representación literal del daño provocado por la privatización y gentrificación del *East End* de Londres durante los años 1980. La obra evoca además las vivencias que han tenido lugar en aquel preciso *hogar*, pero también en otros, y nos habla de todas las implicaciones sociales, históricas y políticas de ese lugar. Es poco probable que la polémica que suscita la obra se hubiera originado por una escultura autorreferencial de una casa. *House* es una escultura que nos habla de aspectos sociales, políticos, económicos del entorno: de contenidos humanos y vivencias vertidos en esas cuatro paredes, de gentrificación y procesos urbanísticos salvajes. Se trata entonces de un hogar, y no de una simple casa. Se trata de un lugar, y no de un simple emplazamiento.

Otras esculturas también están creadas para un lugar en particular, pero diferentes circunstancias externas alteran el vínculo creado. Un ejemplo de esto sería *Charging Bull* (1989), de Arturo Di Modica, una escultura de bronce con unas medidas de 3,4 metros de altura y 4,9 de longitud, y que representa a un toro en posición de embestir. La escala de la escultura es 2,5 veces el tamaño real, y pesa 3.200 kg. Di Modica creó expresamente este homenaje que simboliza “la fuerza y el poder del pueblo estadounidense” (McFadden, 1989) como una **reacción artística espontánea tras la stock market crash (la caída de la Bolsa) de 1987**. El artista instaló la obra precisamente delante del edificio de la *New York Stock Exchange* (Bolsa de Nueva York), pero sin contar con ningún tipo de permiso. La acción de arte de guerrilla se llevó a cabo la noche del 14 de diciembre de 1989 y duró 5 minutos, colaborando en el transporte e instalación unas 40 personas. El artista **quería ofrecer a la ciudad un símbolo de optimismo, de la fuerza del mercado, y de un futuro mejor**. La escultura fue realizada en la fundición Bedi-Makky en Greenpoint, Brooklyn. Di Modica gastó 360.000 dólares en su creación, transporte e instalación, financiados enteramente de su bolsillo. El suceso no pasó desapercibido y logró crear un gran revuelo en la prensa. *Charging Bull* fue retirada del edificio de la Bolsa tan solo algunas horas más tarde de su instalación, y transportada al



Arturo Di Modica, *Charging Bull* (1989), en su ubicación actual en Bowling Green, Nueva York. Originalmente, la obra se instaló frente al edificio de la Bolsa de Nueva York, sin contar con permiso previo, con el objetivo de ofrecer a la ciudad un símbolo de optimismo, de la fuerza del mercado, y de un futuro mejor, tras la caída de la bolsa de 1987

26 “Places are experienced concretely, not as equations of function to form. In this sense, architecture is not place until and unless we subvert it with the contents of our lives”

depósito de la policía en Queens. Di Modica tuvo que pagar una multa para poder recuperar la obra. Hubo reacciones de protesta a la retirada de la escultura, y algunas personas reclamaron que les gustaba la obra, así que el Ayuntamiento decidió atender a estas peticiones. Una semana más tarde, el artista instala *Charging Bull* en el parque cercano de Bowling Green, esta vez con una autorización expresa del Departamento de Parques y Jardines de Nueva York. La escultura tiene técnicamente un permiso temporal para estar en ese emplazamiento, que Di Modica fue renovando durante algunos años, aunque nunca quedó acordada su instalación con carácter permanente. Sin embargo, el ayuntamiento no ha adquirido en ningún momento la escultura, por lo que sigue siendo propiedad (y responsabilidad) del artista. *Charging Bull* tampoco ha pasado por el proceso de aprobación por parte de la Comisión de Diseño Público, trámite que sería el requerido y habitual para la instalación de esculturas permanentes en el espacio público. Por lo tanto, la obra se encuentra en una situación legal excepcional y complicada. Con el tiempo, *Charging Bull* se ha convertido en un destino que atrae a miles de personas al día, siendo actualmente una de las esculturas más visitadas y fotografiadas de la ciudad de Nueva York. Como curiosidad, cabe mencionar que se ha creado espontáneamente un ritual en torno a la escultura, en el que los visitantes le frotan los testículos al toro. Se crean de esta forma dos colas de turistas, una por delante, para fotografiarse junto a la cabeza del toro, y otra para retratarse por la parte de detrás, en lo que parece haberse convertido en un ritual de fertilidad. La fijación de muchos visitantes por frotarle los testículos ha propiciado además un cambio de color de esta parte de la escultura, que aparece visiblemente más brillante que el resto de la obra, detalle que probablemente ha reforzado el carácter de ritual y atrae aún más a los turistas. Desde su instalación, *Charging Bull* ha representado a Nueva York como capital económica internacional, y esto se debe a la voluntad del artista de rendirle un homenaje, pero también a la ubicación de la obra en las cercanías del edificio de la Bolsa. Esta asociación de ideas entre una escultura y *Wall Street* **la ha convertido en un reclamo turístico incuestionable**, pero también ha provocado problemas de vandalismo. En la consciencia colectiva, ***Charging Bull* es un símbolo del distrito financiero, y por extensión del capitalismo**. A raíz de la crisis económica de 2008, la escultura sufrió una enorme pérdida de respaldo popular (igual que se devaluó el prestigio de las instituciones vinculadas a los mercados financieros, que habían llevado a la sociedad a una profunda crisis económica), transformándose *Charging Bull* en un símbolo de las malas prácticas del sector. **La obra resulta entonces víctima de los cambios sucedidos en el contexto político internacional, convirtiéndose en blanco habitual de ataques con motivación política**. Por ejemplo, *Charging Bull* ha sido rociada con pintura en varias ocasiones. En 2010, la artista Olek cubrió la escultura totalmente con tela de ganchillo de camuflaje de color rosa, lila y azul, mediante una acción de arte de guerrilla paradójicamente similar a la que llevó a cabo Di Modica en su momento. Durante las protestas de *Occupy Wall Street* en 2011, la Policía de Nueva York bloqueó el acceso a *Charging Bull* durante más de siete semanas, controlando la escultura las 24

horas del día para protegerla de los manifestantes. El 7 de septiembre de 2019, un hombre atacó al toro con un banjo metálico, mientras profería gritos que nombraban, entre otros, a Donald Trump, lo que mostraría la arraigada asociación entre la escultura y la idea de capitalismo y poder político. La estatua quedó ligeramente dañada, y fue reparada personalmente por Di Modica, ya que el Ayuntamiento no realiza ni financia tales actuaciones, al no ser de su propiedad.

### El caso de Fearless Girl

A un nivel más local, *Charging Bull* también resulta víctima de los cambios sucedidos en el contexto más inmediato de su emplazamiento. El 7 de marzo de 2017, se instala frente a la obra una pequeña escultura de bronce titulada *Fearless Girl*, de 130 cm de altura y 110 kg de peso, que representa a una niña plantando cara al enorme toro. Su actitud es valiente, orgullosa y decidida, pero no desafiante ni beligerante. La comparación entre la pequeña escultura de una niña frente a la gigantesca escultura crea una nueva escena escultórica y altera su simbología. Como hemos concluido anteriormente, el toro representaría al capitalismo y, por lo tanto, la niña plantaría entonces cara al enorme poder e influencia de este sistema social y económico. *Fearless Girl* es interpretada como una crítica a los excesos del sector financiero y un homenaje al empoderamiento femenino, **lanzando el mensaje de que no hay suficientes mujeres en los puestos directivos de Wall Street**. La escultura es encargada por la empresa de inversiones *State Street Global Advisors (SSGA)*, diseñada por Kristen Visbal, y concebida por la agencia de publicidad McCann. La obra está pensada como una acción de *marketing* para anunciar un *index fund* que comprende compañías que incorporan un porcentaje relativamente alto de mujeres entre sus altos cargos. *Fearless Girl* se inaugura además coincidiendo con el Día Internacional de la Mujer, y debía estar instalada allí durante solo una semana, pero rápidamente se convierte en un fenómeno viral, y el alcalde Bill de Blasio decide ampliar el permiso de la obra. ***Fearless Girl* está creada expresamente como una reacción visual a *Charging Bull***, reconfigurando el espacio escultórico existente en la plaza de Bowling Green. Esta intervención podría considerarse un **parásito semántico**, puesto que utiliza otra escultura (sirviéndose de su carga simbólica específica) con fines significantes. En el nuevo conjunto escultórico, se establece una inevitable comparación entre las dos figuras, donde el espectador se decanta y crea unos inevitables lazos de empatía con la niña, antes que con el toro. Además, cuando leemos el significado y el objetivo de *Fearless Girl*, esta prevalencia se hace todavía mayor. La escultura lanza un mensaje inspirador para la igualdad de las mujeres: simboliza rebelarse contra el miedo y contra el poder establecido. Representa hacer frente ante las situaciones de injusticia.

En cambio, para Di Modica, el nuevo espacio escultórico convierte al toro en un personaje amenazador y altera el significado original de *Charging Bull*, por lo que su creador decide llevar a juicio a la empresa SSGA por infringir el copyright, argumentando que la pieza explota su trabajo con fines comerciales y altera la



*Fearless Girl* (2017) instalada frente a *Charging Bull* (1989), en Bowling Green, Nueva York



*Fearless Girl* (2017) instalada frente a la Bolsa de Nueva York



Carteles dando la bienvenida a *Fearless Girl* en su nuevo emplazamiento frente a la Bolsa de Nueva York

percepción de su obra. Cabe mencionar que anteriormente, Di Modica ya había llevado a juicio a empresas como *Wal-Mart*, por usar su imagen en campañas publicitarias, o a la editorial *Random House*, por usar una foto de *Charging Bull* en la portada de un libro.

**En noviembre de 2018, el ayuntamiento traslada *Fearless Girl* a un nuevo emplazamiento, justo delante de la Bolsa de Nueva York**, mientras que en Bowling Green se deja instalada una placa con las huellas de los pies de la niña. Delante de la Bolsa de Nueva York, *Fearless Girl* sigue mirando con la misma actitud orgullosa hacia el edificio, por lo que teóricamente la escultura debería transmitir la misma idea de confrontación a los abusos de poder del sector financiero que tenía originalmente, pero en la práctica no queda claro que esto ocurra así. Una escultura figurativa situada delante de un edificio no tiene la misma resonancia que instalada delante de otra escultura figurativa. En Bowling Green existía un contraste entre los tamaños de dos figuras, cuyas actitudes son enormemente significativas y fabrican una escena de abuso de poder. La actitud de la niña delante del toro es la de plantarle cara a las malas prácticas del sector financiero. Sin embargo, en el nuevo emplazamiento, delante de la Bolsa de Nueva York, parece más bien como si la niña aspirase a poder entrar en el edificio aunque, de hecho, se queda fuera. La escena escultórica que establece es muy diferente, a nivel semántico. De esta forma, ***Fearless Girl* pierde, en la nueva ubicación, gran parte de su poder simbólico y subversivo.** Cabe además mencionar que las autoridades de *Wall Street* reciben con una calurosa bienvenida a *Fearless Girl* en el momento de su instalación ante su sede, en un claro intento de reconducir el poder simbólico de la escultura conforme a sus propios intereses. Betty Liu, vicepresidenta ejecutiva de la Bolsa de Nueva York, lo expresa de esta forma en la ceremonia de inauguración: “Nos sentimos honrados de dar la bienvenida a *Fearless Girl* al mismo lugar que ha cautivado las mentes de los líderes empresariales, innovadores y emprendedores”. Liu se dirige posteriormente a la escultura, añadiendo: “estás entre amigos aquí en la Bolsa de Valores de Nueva York”. Con este gesto de bienvenida, *Fearless Girl* queda neutralizada como escultura subversiva, convirtiéndose en un objeto simpático y deseado por sus anfitriones, y quedando al servicio de la promoción de la institución y como atracción turística de la ciudad.

### **La relación dinámica y recíproca de diálogo entre obra y contexto**

Hemos analizado una serie de esculturas creadas como reacción a un lugar en particular, y que brindan un ejemplo interesante de cómo iniciativas escultóricas no planeadas a priori desde las administraciones pueden influir en el contexto social y político del lugar, y ser bienvenidas (o detestadas) por la comunidad. También ejemplifican cómo, en contrapartida, pueden ser víctima de la instrumentalización por parte de diferentes grupos, con el objetivo de darle a las obras un significado diferente al original. Estas esculturas modifican necesariamente el paisaje urbano en que se instalan, pero a su vez, también están sujetas a las alteraciones



en el contexto. Asimismo, hemos observado que los cambios en la ubicación de las esculturas influyen directamente en su significado, y pueden conllevar la pérdida de la esencia de una obra creada expresamente para el lugar. Lucy Lippard (1997) afirma que “los lugares cambian”, y como tal, en el caso del arte instalado de forma permanente en el espacio público, se hace difícil decidir si un lugar o una obra se han visto alterados hasta tal punto, que la obra deba ser retirada. Por su parte, Harriet Senie (2003b) apunta que **el emplazamiento sufre necesariamente cambios a través del tiempo**, por lo que lógicamente cualquier trabajo tendría que rediseñarse frecuente o periódicamente para seguir siendo *site-specific* (Senie, 2003b). Algunos autores reivindican, por ello, la necesidad de realizar, cada cierto tiempo, una evaluación de las esculturas públicas, a fin de poder constatar si realmente han aguantado el *test* del tiempo. Por ejemplo, refiriéndose a *Orbit* (2012), de Anish Kapoor & Cecil Balmond (ver página 148), el crítico de arte John Graham-Cumming (2010) propone la idea de que debería establecerse un marco temporal de veinte años para organizar una consulta popular y saber si la obra todavía se considera apropiada o debe retirarse, apuntando además que el material de construcción de la obra, el acero, puede reciclarse de forma segura. Los artistas deben repensar sus estrategias con respecto a los cambios que pueden suceder en el contexto. La escultura puede reaccionar a estas variaciones, según cambia el lugar, reflejando las razones que lo han llevado hasta aquí (para bien o para mal), y funcionar a la manera de un “pronóstico del tiempo” de la comunidad (Lippard, 1997, p. 288). Mediante nuevos enfoques basados en el potencial intervencionista, la priorización de la experiencia vivencial y a la memoria del espectador, la escultura efímera (ver página 74) puede adaptarse de forma adecuada a los cambios en el contexto y a marcos temporales acotados en el tiempo. En este sentido, el carácter temporal de la intervención de Whiteread juega a favor de la obra, evitando que los cambios en el entorno urbano puedan afectar a su vínculo con el lugar, y perdurando la influencia de la escultura exclusivamente en la memoria de aquellos que la han vivido, sin por ello restarle relevancia a la obra con respecto al contexto. También los cambios en el contexto de carácter más general, como, por ejemplo, disrupciones en los ciclos económicos que afectan a toda la sociedad, pueden afectar a estas esculturas. Desde que se realizó *Charging Bull* en 1989, el contexto político y social, no solo del lugar en que está instalada la obra, sino del mundo en general, han cambiado considerablemente. La escultura ha sido criticada por su perspectiva complaciente con el poder, y en la actualidad existe una percepción generalizada que identifica *Charging Bull* con la impunidad y las malas prácticas con las que ha actuado *Wall Street* durante años. La incorporación de *Fearless Girl* parece querer tomar posición ante estas acusaciones, y transmite la idea de que **las esculturas en el espacio público deben adaptarse a los cambios en el contexto**, ya sean alteraciones inmediatas o de carácter más general. Al instalar *Fearless Girl* frente a *Charging Bull*, este sentimiento de rechazo se refuerza y se hace patente. Una idea abstracta se vuelve tangible, visualizándose en una escena de abuso de poder, que entronca con el abuso de poder que, para mucha gente,

ha llevado a cabo *Wall Street* durante años. Si una obra resulta anticuada, o sus valores ya no son compartidos por la comunidad (o por una parte de ella), debe repensarse la escultura. Y aunque *Fearless Girl* pueda considerarse poco más que un truco de *marketing* corporativo, los valores que transmite la obra conectan con la audiencia, mientras que *Charging Bull* ha perdido claramente esta partida por el relato.

### 3.2.2. El paradigma del artista nómada

Claire Bishop dedica parte de su libro *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) a examinar los cambios recientes en la forma de trabajar de los artistas. El individualismo propio del liberalismo de la Guerra Fría, tras su transformación en neoliberalismo, trae consigo un nuevo modelo colaborativo, en el que el artista “se ha convertido en un nuevo modelo a seguir, como un tipo de trabajador flexible, móvil y no especializado, que puede adaptarse creativamente a múltiples situaciones y convertirse en su propia marca” (Bishop, 2012, p. 12). Por su parte, Miwon Kwon (2002a) analiza la evolución del arte *site-specific*, desde sus inicios a finales de los años 1960, hasta lo que ella denomina el actual paradigma del nomadismo, a principios del siglo XXI, que define las prácticas artísticas más recientes de los artistas. El concepto de *site-specific* vuelve así a ser redefinido, en este momento, como una práctica nómada, y reorganizado en torno a una nueva movilidad del artista y a una nueva manera de trabajar, ahora como proveedor de servicios y no como creador de objetos (Kwon, 2002a, p. 43). Ya en la segunda postguerra puede observarse la aparición de esta nueva movilidad del artista. Como apunta el historiador del arte Michael Archer, “Lo que cambia (...) es la relación del artista con el sistema. Más que el desplazamiento de objetos de arte de un lugar otro, constatamos el desplazamiento de los artistas mismos” (Archer, 2000, p. 24, citado en Ardenne, 2006, p. 27). Los artistas empiezan a viajar cada vez más lejos y con más frecuencia, y “el intercambio de ideas, los cambios de lugares, se convierten en una parte de la reevaluación extendida del contexto en cuyo interior el arte está hecho y entendido” (Archer, 2000, p. 24, citado en Ardenne, 2006, p. 67). Esta movilidad del artista no ha hecho más que acrecentarse a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, especialmente desde la globalización internacional, y constituye en la actualidad el paradigma que rige la forma de trabajar en el arte y en la escultura pública.

Por otra parte, la noción de “nómada” incluye a menudo un cierto aspecto despectivo, ya que los artistas deben desplazarse con el fin de realizar sus obras en un marco temporal acotado, con lo cual estas esculturas públicas son a menudo consideradas menos fundamentadas, más superficiales que las realizadas por artistas locales. Lippard (1997) expresa esta crítica, contraponiendo una “ética del *place*” a una simple versión estética de la “mirada turística”, que sería propia del artista foráneo, cuyas preocupaciones reales se encuentran en otros lugares, o en su

taller <sup>27</sup> (Lippard, 1997, p. 278). Sin embargo, esta forma nómada de trabajar se ha extendido enormemente en años recientes, y además existen numerosos ejemplos que contradicen la visión de Lippard, y que muestran una profunda implicación de los artistas en sus proyectos. El nomadismo puede ser, en este sentido, un espacio de resistencia ante la fluidez posmoderna de la globalización. La figura del nómada, que “cambia constantemente de marcha y aparece de repente en diferentes sitios para producir acciones locales con los habitantes del lugar, incidiendo en aquellos márgenes donde las microculturas pueden recuperar el poder o ser desestabilizadas” (Guilbaut, 2007, p. 151).

Un ejemplo de esta forma de enfocar el nomadismo sería Thomas Hirschhorn, cuya **presencia continua en el lugar durante el tiempo de realización de sus obras**, las convierte en experiencias de gran profundidad e implicación personal. Su obra *The Bijlmer-Spinoza Festival* (2009), se realiza en el marco del festival *Straat van Sculpturen* en Bijlmer, un problemático barrio de la periferia de Amsterdam. Aunque se titula festival, se trata en realidad de una instalación a gran escala, acompañada de un programa diario de conferencias y talleres. Hirschhorn crea una enorme construcción arquitectónica de madera, en colaboración con los residentes locales, coronada por una escultura de un libro abierto gigante (*Ética*, de Baruch Spinoza). Un tablón de anuncios y una pila de periódicos gratuitos se colocan, bien visibles, con el objetivo de atraer a los transeúntes. La obra también incluye un coche-escultura, cubierto de objetos votivos. La construcción central cuenta con varias habitaciones, en la primera de las cuáles se ubica una biblioteca sobre la obra de Spinoza, una fotocopiadora y una mesa con herramientas de trabajo para producir un periódico de forma diaria. La segunda sala es la oficina de un historiador del arte invitado como residente del proyecto, así como un espacio para acceder a internet. En la tercera sala se encuentra el Centro de Documentación Bijlmer, comisariado por un vecino del barrio, y en la última sala está la exposición sobre Spinoza. Todos estos espacios están conectados entre sí y se abren a una plataforma-escenario donde se llevan a cabo diariamente obras de teatro interpretadas por vecinos de la zona. En esta plataforma central también se sitúa el bar, un sofá, sillas envueltas en cinta plástica, y un aula para conferencias. Todos los espacios y objetos están diseñados siguiendo la particular estética personal de Hirschhorn, y tienen el objetivo de ofrecer de una experiencia inmersiva sobre la filosofía de Spinoza. El programa de actividades públicas es el mismo cada día, e incluye: a las 16:30 horas un taller en el que niños del barrio aprenden a recrear obras clásicas de *performance* y *body-art* de los años 1970 (con su correspondiente actuación pública los sábados); a las 17:30 horas una conferencia del filósofo Marcus Steinweg; y a las 19:00 una obra de teatro escrita por Steinweg, dirigida por Hirschhorn e interpretada por residentes locales. En *Bijlmer Spi-*



Thomas Hirschhorn. *The Bijlmer-Spinoza Festival* (2009), instalada en el marco del festival *Straat van Sculpturen* en Bijlmer, un barrio de la periferia de Amsterdam

27 “A place ethic demands a respect for a place that is rooted more deeply than an aesthetic version of the 'tourist gaze' provided by imported artists whose real concerns lie elsewhere or back in their studios”

*noza-Festival*, Hirschhorn nos propone un sinfín de actividades donde “no hay tiempo para pensar, solo para hacer, para actuar”. Se trata de un proyecto “limitado en el tiempo” en el que “cada momento es único” y va sumando nuevos detalles y significados que quedan guardados en la memoria del participante (Martini, 2016, pp. 4-5). Miwon Kwon teoriza la presencia del artista como condición indispensable en las obras en contexto (Kwon, 2002a, 47) <sup>28</sup>, pero Thomas Hirschhorn lleva esta idea al límite y la convierte en el factor que articula la obra. Presenta una experiencia de participación extrema que tiene tanta o más importancia como los objetos artísticos que se exponen como parte de la instalación, y esta experiencia vivencial está íntimamente ligada con la presencia continua del artista en la obra. El carácter de las actividades públicas que se llevan a cabo distinguen considerablemente *Bijlmer Spinoza-Festival* de otras esculturas en las que la participación, por sí sola, ya parece justificar la obra. A este respecto, Hirschhorn afirma que “cualquier pintura antigua es más ‘participativa’ que el denominado ‘arte participativo’ contemporáneo, ya que, en primer lugar, ¡la participación real es la participación del pensamiento! ¡Participación es solo otra palabra para ‘consumo!’” (Hirschhorn, 2009, citado en Bishop, 2012, p. 264). Hirschhorn propone formatos de implicación del espectador que evitan caer en una actitud condescendiente ni excluyente hacia la comunidad, trata con respeto el contexto, y no se le puede criticar una relación de superficialidad. Por otra parte, el artista es consciente de su estatus de *outsider* en el barrio de Bijlmer. No pretende formar parte del contexto, no sería lógico ni factible. **Hirschhorn acepta que es un actor externo que, sin embargo, tiene un programa interesante que ofrecer a la comunidad.** Las conferencias de *Bijlmer Spinoza-Festival* sumergen a la audiencia en la filosofía de Spinoza, sin ser necesario conocer su obra ni ser un entendido en filosofía. No se trata de establecer un intercambio tradicional de conocimientos. Hirschhorn propone *performance* filosóficas, en las que reúne a diferentes sectores de la sociedad con el solo objetivo de ofrecerles una experiencia compartida y una confrontación colectiva con la filosofía (Bishop, 2012, p. 263).

#### **Adecuación de una misma idea artística a contextos diferentes**

Hemos observado anteriormente que, durante los años 1990, se produce una enorme proliferación de bienales y festivales de arte internacionales (ver página 106). Estas exposiciones incorporan la movilidad y la refabricación de las obras como un rasgo distintivo, por un lado presentando piezas enviadas para la ocasión, o en algunos casos, los artistas se desplazan personalmente y crean la obra en el lugar. En la actualidad, y de forma creciente, las instituciones artísticas requieren la creación de obras expresamente concebidas y producidas *in situ*, con lo que los artistas deben desplazarse a diferentes ciudades con el fin de producir esculturas que se adapten a cada contexto. “Este nomadismo contemporáneo redefine radicalmente el estatus de

---

28 “The presence of the artist has become an absolute prerequisite for the execution/presentation of site-oriented projects”

mercancía de la obra de arte, la naturaleza de la autoría artística y la relación entre la obra y el emplazamiento” (Kwon, 2002a, p. 31). Este nomadismo también está condicionado por los cambios recientes en la forma de trabajar de los artistas. Las obras producidas no son ajenas a la precariedad propia del neoliberalismo, pese a tratarse de proyectos internacionales que pueden involucrar a instituciones culturales de reconocido prestigio. La precariedad puede así condicionar la calidad de las obras resultantes y afectar al nivel de implicación del artista. De hecho, en la actualidad puede resultar difícil realizar proyectos con una relación sostenida de compromiso con lo local, ya que los presupuestos para hacer proyectos públicos alcanzan habitualmente solo para un viaje rápido y materiales (Lippard, 1997, p. 279). También a menudo se requiere a los artistas que repitan sus piezas más conocidas para distintas exposiciones, como forma de ahorrar costes, aspecto que puede chocar con la naturaleza de una obra creada específicamente para un lugar en concreto. Los artistas intentan entonces modificar la idea primigenia, adaptarla al nuevo contexto, con el objetivo de mantener su relevancia. A continuación analizaremos un ejemplo de la adecuación de una misma idea artística a diferentes contextos.

*The Parthenon of Books* (2017), de Marta Minujín, consiste en una réplica del Partenón de Atenas a escala real, construida a partir de una estructura de andamios de metal que imita la forma del templo, y recubierta por 67.000 libros sujetos con film de plástico. Todos estos libros fueron donados por el público, a partir de una lista de más de 170 títulos que, actualmente o en el pasado, han estado prohibidos en algún lugar del mundo. La obra tiene diecinueve metros de altura por sesenta y cinco de largo y treinta de anchura, y se presentó en el marco del festival *documenta 14* en Kassel, Alemania. La temática central de la exposición era “Aprendiendo de Atenas” (Learning from Athens), y giraba en torno a la relación entre Kassel y la ciudad griega, en la que también tuvo lugar la exposición, como representantes de los dos polos que encarnaban los dilemas económicos, políticos, sociales y culturales de Europa en ese momento. El Partenón es el monumento más antiguo de la Acrópolis de Atenas y el edificio más importante de los que se conservan de la Grecia clásica. Este templo se considera un símbolo de la antigua Grecia y, por tanto, se asocia al nacimiento de la democracia, aunque no tenga, en realidad, nada que ver. *The Parthenon of Books* utiliza entonces la imagen del Partenón como símbolo de esta forma de gobierno, y los libros como símbolo de libertad y uno de los objetos sobre los que se fundamenta esta democracia. Minujín planeaba reunir hasta 100.000 libros, de los cuáles finalmente consiguió 67.000. Este proceso se alargó durante un año entero y se realizó en colaboración con la empresa Volkswagen, que envasaba los libros al vacío para preservarlos de las condiciones meteorológicas. El vínculo de *The Parthenon of Books* con el lugar en que se expone es enormemente significativo. Se calcula que en la plaza Friedrichsplatz los nazis destruyeron más de 2.000 libros el día 19 de mayo de 1933. La famosa quema de libros tuvo lugar en 22 ciudades universitarias alemanas, y se enmarcaba dentro de la de-



Marta Minujín. *The Parthenon of Books* (2017), se instala en en la plaza de Friedrichsplatz, frente a la sede central de *documenta*. La escultura incluye 67.000 libros donados por el público, a partir de una lista de más de 170 títulos que, actualmente o en el pasado, han estado prohibidos en algún lugar del mundo.

nominada “acción contra el espíritu antialemán”<sup>29</sup>. Esta campaña incluía la persecución de autores judíos, marxistas, socialistas, antifamilia, o antialemanes, el boicot a profesores universitarios, o el saqueo de bibliotecas. El bibliotecario berlinés Wolfgang Herrmann creó una lista negra de literatura contraria al gobierno nacionalsocialista, o simplemente incómoda para el régimen. Esta lista estableció la base para la selección de libros considerados “literatura decadente”. Siguiendo una operativa similar, Minujín, en colaboración con los profesores Nikola Roßbach y Florian Gassner, también **compila una lista de libros prohibidos, no solo en Alemania sino a nivel global**, y pone en marcha un proceso de recogida. Pero en vez de quemarlos, transforma estos libros prohibidos en un **monumento a la libertad de expresión**. De esta forma, *The Parthenon of Books* rememora los sucesos ocurridos anteriormente en esta plaza, y **subvierte el significado de la quema de libros nazi**, seguramente uno de los capítulos más oscuros de la historia de Alemania. Minujín hace pública la lista de libros prohibidos y muestra que, aunque parezca difícil de creer, un gran número de estos títulos, algunos tan populares como, por ejemplo, la saga de Harry Potter, están o han estado prohibidos anteriormente en algún país. *The Parthenon of Books* simboliza, de esta forma, la libertad de expresión y la resistencia a la censura. Una vez concluida *documenta 14*, en el último día de la exposición, se procede a redistribuir los libros y se reparte de forma aleatoria un ejemplar por visitante.



Marta Minujín. *El Partenón de Libros* (1983), instalada en la Avenida 9 de Julio de Buenos Aires poco después de caer la dictadura militar de Argentina, y utilizando para ello libros prohibidos durante esta época concreta

El proyecto de Minujín para *documenta* está basado en *El Partenón de Libros*, una obra anterior que la artista había realizado en 1983, poco después de caer la dictadura militar de Argentina, utilizando libros prohibidos durante esta época concreta. La obra representaba una versión reducida del Partenón, y se expuso en la Avenida 9 de Julio de Buenos Aires, sin tener la artista ningún tipo de permiso para ello. *El Partenón de Libros* celebraba el retorno de la democracia a Argentina, y presentaba 25.000 libros encontrados por Minujín en depósitos militares, que habían sido confiscados y almacenados durante la dictadura. Después de cinco días de instalación, dos grúas volcaron toda la estructura para permitir el acceso de la gente a estos libros que, hasta hace poco, estaban prohibidos y requisados. Para la versión de Kassel, en cambio, *documenta* consideró que esta última parte del proyecto podría resultar peligrosa y, por seguridad, Minujín evitó reproducir la redistribución de libros a través del volcado final de la escultura. Si examinamos otras diferencias entre las dos versiones de la obra de Minujín, observamos que en las dos se introduce el Partenón como imagen de la democracia, pero la versión de Buenos Aires se produce en un contexto real de transición política entre la dictadura y la democracia. Minujín utiliza además en esta primera versión libros que habían sido directamente rehenes del sistema anterior, y que con la libertad democrática, vuelven a ser accesibles. Se trata, por tanto, de un vínculo más acorde con el contexto político de la época, que en la versión de Kassel. Cabe entonces preguntarse si en *The Parthenon of Books* la relación con el lugar hubiera estado mejor fundamentada si se hubieran utilizado

libros prohibidos durante el nacionalsocialismo, los mismos que se habían quemado en esa misma plaza en 1933. Esto habría reforzado el carácter de homenaje histórico al lugar. En cambio, Minujín decide utilizar libros prohibidos a nivel internacional, dándole un carácter más global a la obra, acorde, por otro lado, con el carácter internacional de la muestra de Kassel.

### **Aceptar el estatus de *outsider* y resistirse a crear reinterpretaciones de obras creadas en contexto**

Actualmente, los artistas actúan como entes nómadas que realizan obras adaptadas en diferentes puntos del globo, para cuya creación disponen de un marco temporal ajustado y generalmente escaso. Esto no implica necesariamente un descenso de la calidad de las obras, ni significa un compromiso menor con el contexto local. El artista nómada puede refutar las acusaciones de superficialidad mediante diferentes estrategias, como, por ejemplo, su presencia continuada en la obra, como hemos visto en Hirschhorn. Por otro lado, la mayoría de artistas que trabajan en contexto no pertenecen generalmente a dicho contexto. Pese a ser un elemento externo, el artista nómada puede, sin embargo, elaborar una reflexión interesante sobre el lugar, o proponer un programa participativo que pueda interesar al público local, como en los ejemplos que hemos observado.

Por otra parte, en la actualidad los artistas reciben una **presión creciente para presentar versiones de sus obras anteriores más reconocidas y adaptarlas a distintos contextos**, aspecto que choca con la naturaleza de las obras realizadas específicamente para un lugar en concreto y que puede hacer menguar su calidad. En el caso de Minujín, la artista adecua una misma idea artística a diferentes contextos. *The Parthenon of Books* es una versión perfectamente justificada en el contexto de Kassel y aporta nuevos matices inexistentes en la obra original de Buenos Aires. Sin embargo, por lo general y en la medida de lo posible, **los artistas deben resistirse a crear reinterpretaciones de obras creadas en contexto**. Las esculturas urbanas establecen un vínculo con el lugar, y cualquier cambio en esta relación, sobre todo si se trata de obras creadas expresamente para un contexto dado, tiende a desmerecer la idea primigenia de la escultura.

Una solución al problema de compromiso con el contexto local lo podrían dar las residencias artísticas, aunque trabajando en condiciones igualmente precarias, en su gran mayoría. Estos programas ofrecen la posibilidad de establecer una relación con el lugar y actuar desde la responsabilidad para con el contexto local. Un artista de fuera no puede tener el conocimiento profundo de alguien que ha vivido en el lugar durante años y con vínculos a la comunidad, pero a veces los proyectos más interesantes no tienen que ver con estas consideraciones, sino con una mirada fresca y externa sobre problemáticas que quizás están enquistadas. “En exposiciones temáticas sobre el lugar, los artistas foráneos pueden aportar nuevas miradas y conocimientos, y pueden hacer cosas maravillosas que tienen

poco que ver con el anfitrión” (Lippard, 1997, p. 278). Un artista de fuera puede así llevar a cabo una obra tremendamente respetuosa con el contexto local, incluso poner sobre la mesa aspectos que un residente del lugar no trataría.







# COMUNIDAD, AUDIENCIA Y PROCESSOS PARTICIPATIVOS

## 4.1. Audiencia de la escultura pública

El tema de la audiencia ha estado generalmente relegado a un segundo plano en el arte. En la tradición individualista de la modernidad, la simple consideración de la audiencia se ha mirado con desdén, como una restricción de la libertad del artista, incluso como censura (Lippard, 1997, p. 264). Sin embargo, a partir de los años 1990 tienen lugar una serie de iniciativas y obras de arte que tratan de “ampliar la definición de quién es la audiencia del arte contemporáneo” (Jacob, 1995b, p. 52), así como de integrar esta audiencia en las obras, y darle un papel más preponderante y activo en esta relación. Harriet F. Senie (2003a) prefiere la expresión “*audience*” (audiencia), antes que otras como “público” o “comunidad”, por su mayor neutralidad, ya que, en principio, no contiene referencias políticas o filosóficas. Para la autora, mientras que es difícil imaginar un público o comunidad para el arte público, este sí que tiene una “audiencia directa” (aquellos que pasan por la obra esporádicamente o a diario), así como una “audiencia indirecta”, que percibiría el arte en el espacio público a través de los medios de comunicación (Senie, 2003a, p. 185). En este estudio utilizaremos, en cambio, las palabras “público” y “audiencia” indistintamente, ya que no están quizás tan connotadas en castellano como lo están en otros contextos lingüísticos. El término “comunidad”, por su parte, lo utilizaremos para designar a los residentes locales, aquellos que tienen un vínculo diario con el lugar y no se encuentran allí simplemente por casualidad o con una voluntad expresa de ver arte. Partimos de la premisa de que, a partir de la década de 1990 y hasta la actualidad, la audiencia del arte público se considera amplia y diversificada, y tiene un carácter participativo. Existen, de hecho, **varias audiencias para el arte público**, y no una sola, pero en este estudio utilizaremos el término “audiencia”, en singular, para facilitar la lectura, dando por sobreentendida la multiplicidad de las audiencias. En la actualidad, la audiencia del arte público tiene poco que ver con la de la década de 1990, pero podría considerarse que nos encontramos, en cierto modo, en una situación que es herencia directa de los avances producidos durante estos años. A continuación examinaremos la audiencia actual en el espacio público, estudiándola en cuanto a su carácter grupal y a su comportamiento individual respecto a la escultura urbana. Estableceremos a este fin una serie de tipologías que nos permitirán crear un esquema conceptual de la situación de la escultura pública y del carácter de su audiencia en la actualidad.

### 4.1.1. Audiencia heterogénea

Por su propia naturaleza, la escultura pública puede incluir a un espectador interesado en arte, o incluso consistir mayormente en un público especializado, pero necesariamente incluye también a una audiencia general y diversa, que nada tiene que ver con el contexto arte, por el simple hecho de mostrarse las obras

en un espacio público y de tránsito abierto. Denominaremos a esta audiencia con el término de “heterogénea”, contraponiéndola a la audiencia homogénea propia de otros contextos, como, por ejemplo, el espacio expositivo, en el que, aunque el público consista en personas pertenecientes a estratos sociales y económicos diversos, todas vienen al museo con un objetivo común: el de ver arte. La naturaleza del público en el espacio urbano es, en cambio, mixta y heterogénea, y no todas las personas que transitan por este lugar lo hacen con el mismo propósito. Este carácter híbrido facilita el contacto con el arte contemporáneo a una tipología de audiencia que es habitualmente ajena al contexto arte, lo cual abre un interesante abanico de posibilidades. Sin embargo, a menudo nos encontramos con obras que, pese a incorporar un compromiso social evidente o un trabajo directo con la comunidad, **parecen ignorar el carácter fundamentalmente heterogéneo de la audiencia en el espacio público**, y que incluso trabajan en su contra, dirigiéndose únicamente a un estrato social, a un rango de edad determinado, o a un tipo de público específico. Sucedería esto último, por ejemplo, en los parques de esculturas, donde las obras están destinadas únicamente a un público interesado en arte. Estos casos son fácilmente identificables, pero también existen espacios públicos más ambiguos, donde esta distinción no es tan fácil de llevar a cabo.

Por ejemplo, John Ahearn, en *South Bronx Bronzes* (1991) (que hemos analizado anteriormente en la página 46), pese a pretender realizar una obra para la comunidad (incluyendo además numerosos guiños a la audiencia local), acaba siendo rechazada por una parte de esta comunidad, que no se ve reflejada en las esculturas que rinden homenaje a figuras controvertidas del barrio. La obra incorpora así la exclusión, aunque sea involuntaria, de una parte de la audiencia. *South Bronx Bronzes* nos confronta con la **necesidad de tener en cuenta todo el abanico de sensibilidades** presentes en la audiencia y de **dirigirse por igual a todos los grupos pertenecientes a la comunidad**, con el fin de evitar una audiencia excluida.

Otras esculturas, en cambio, han sabido aprovechar el carácter heterogéneo de la audiencia en el espacio urbano. A continuación analizaremos, por ejemplo, la obra de Jaume Plensa, *Carmela* (2015), un retrato escultórico de una adolescente residente en Barcelona, ubicada en un punto de gran afluencia de público del centro de la ciudad, y visitada mayormente por una audiencia turista, aunque cuenta también con una gran significación entre el público local. La escultura tiene 4,5 metros de altura, y está hecha de hierro fundido. La obra formaba parte de una exposición temporal en el Palau de la Música, delante del cual se instaló la obra, y debía retirarse al acabar la muestra. Sin embargo, la movilización vecinal, a través de una campaña de recogida de firmas dirigida a la *Comissió d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona*, logró que el Ayuntamiento de la ciudad se aviniera a negociar con el artista para mantener *Carmela* en su ubicación durante algún tiempo más. Inicialmente la permanencia de la obra se había establecido entre el 7 de abril y mediados de setiembre de 2016, pero tras una primera prórroga, se acordó prolongar el acuerdo



Jaume Plensa. *Carmela* (2015), instalada como parte de una exposición temporal en el Palau de la Música de Barcelona. La escultura. La movilización vecinal logró que el ayuntamiento de la ciudad se aviniera a negociar con el artista para mantener *Carmela* en su ubicación durante más tiempo.

por un periodo de ocho años, renovables. La apariencia *Carmela* es de un realismo fotográfico, pero a la vez, **incorpora una deformación deliberada en sus proporciones**, realizada con un *software* de diseño gráfico y modelado en tres dimensiones. Esta distorsión de sus formas crea una fascinación en el público, ya que, por un momento, el espectador tiene la sensación de no ver correctamente. Otra curiosidad es que, según desde qué punto de vista se observe la escultura, esta aparece bien proporcionada, mientras que desde otro punto se revela como enormemente deformada en sus dimensiones. La distorsión crea un efecto óptico divertido y original, aunque cabe mencionar que se trata de un recurso que el artista aplica repetidamente en obras presentadas en diferentes lugares. Este carácter repetitivo reduce el vínculo con el lugar al simple hecho de que la modelo para la escultura proviene del entorno local, impidiendo que estas esculturas se puedan considerar obras en contexto. En cuanto a la naturaleza de su audiencia, *Carmela* posee una **mezcla de público turista y público local, de diferentes estratos sociales y culturales, y como tal es heterogénea**. Pero además, la obra consigue poner de relieve la **emancipación de un público local** que decide, por sí mismo, qué esculturas quiere tener instaladas en el espacio urbano de su ciudad, y cuyo criterio incluso presiona en las decisiones de los responsables municipales de arte público. Y, por otro lado, no deja de sorprender que una escultura situada en una zona turística consiga despertar la **simpatía de locales y turistas por igual**, y hasta la movilización de los primeros, para conservarla en su emplazamiento. La implicación de los residentes locales coincide, de esta forma, con los intereses turísticos del ayuntamiento, situación que recuerda a la de la escultura de Rocky en Filadelfia, que hemos analizado anteriormente (ver página 156). Pese a las enormes diferencias entre ambas obras, poseen también puntos en común en cuanto al apoyo de los residentes locales, un público heterogéneo que, en el caso de Barcelona, se revela como una **audiencia empoderada que decide movilizarse** para mantener instalada de forma permanente una obra de arte público.



Jens Haaning, *Turkish Jokes* (1994), instala unos altavoces que cada 15 minutos recitan chistes en turco en una plaza pública de Oslo, Noruega.

A continuación analizaremos, en cambio, el caso de una obra que, de forma deliberada, se dirige exclusivamente a un grupo social entre esta audiencia heterogénea propia del espacio público, y que lo hace con una actitud crítica, para denunciar precisamente una situación de injusticia y discriminación. *Turkish Jokes* (1994) es una obra sonora de Jens Haaning, en la que se instalan unos altavoces que cada 15 minutos recitan chistes en turco en una plaza pública de Oslo, Noruega. De esta forma, solo los inmigrantes de origen turco son capaces de entender los mensajes y se transforman, por un momento, en una audiencia privilegiada de la obra. *Turkish Jokes* ensaya la **exclusión deliberada de una parte de la audiencia que habitualmente no sufre este tipo de rechazo**. Los extranjeros entienden el idioma, mientras que los locales no. El artista enfatiza así la omisión habitual de determinados grupos sociales del espacio público. Este hecho no provoca normalmente quejas ni resulta un mayor problema para la sociedad, al tratarse de minorías, las excluidas. Pero esta vez, Haaning deja al margen a la mayoría, a los nativos, y hace

así visibles las contradicciones de la sociedad. El artista se esfuerza además en mostrar una perspectiva inaudita sobre estas contradicciones. La obra también incluye detalles inesperados. Según el artista, la plaza se convirtió en un centro de reunión de taxistas filipinos que se sentían a gusto con el nuevo carácter del lugar, no porque entendieran el lenguaje, sino por experimentar un nuevo contexto con un lenguaje extranjero. Nicolas Bourriaud (2006) dice que, a través de esta obra, Haaning “produce de forma instantánea una micro-comunidad de inmigrantes”, que tienen en común una sonrisa que le da la vuelta a su situación como exiliados. Es decir, ahora son ellos los que entienden, y los locales los que no entienden. “Esa comunidad se forma en relación con la obra de arte, y dentro de ella” (p. 162). La plaza se transforma, a través de *Turkish Jokes*, en un espacio urbano con una identidad híbrida, que ya no es enteramente danesa, pero tampoco turca. Para Rancière (2006) esta obra “invierte las relaciones entre local y extranjero”. *Turkish Jokes* incorpora a una parte de la audiencia como parte intrínseca de la obra, pero excluye a otra parte de la población, en este caso la parte mayoritaria, los “nativos”. Haaning crea, de esta forma, comunidades a la vez inclusivas y exclusivas (Allen, 2003, p. 106). Mediante una intervención urbana sutil y minimalista, efímera, casi incorpórea, *Turkish Jokes* **logra trastocar el carácter del espacio público y el orden social establecido**. La obra se sirve de las estrategias del arte contemporáneo para hacer aflorar una serie de contradicciones inmanentes al propio espacio público. Haaning, como en otras de sus obras, incide sobre la temática de la inmigración en Europa Occidental y en la compleja problemática de la convivencia entre comunidades. Su trabajo aborda críticamente las estructuras de poder en el espacio público, y vehicula una reflexión en torno a temas como la inmigración o el nacionalismo. *Turkish Jokes* pone en práctica la omisión efectiva de determinados grupos sociales del espacio público, evidenciando precisamente la absurdidad de esta estrategia de exclusión y poniendo de relieve el carácter heterogéneo de la audiencia, tanto en esta plaza en particular, como en el espacio público en general. La obra se dirige exclusivamente a una audiencia homogénea: los habitantes de habla turca, pero no lo hace como una provocación, sino para poner irónicamente de relieve la situación discriminatoria y de injusticia social que sufre esta comunidad.

### **Escultura pública desde un grado cero**

Partimos de la premisa inicial de que la audiencia del arte en el espacio público es amplia y diversificada, y de que posee un inherente sentido de la participación. Este público procede de estratos sociales y económicos, grupos de edad, sexo o etnia enormemente diferentes, y se encuentra en el espacio urbano con objetivos muy dispares, por lo que la hemos denominado audiencia heterogénea. También hemos observado que, cuando las esculturas en el espacio urbano se dirigen exclusivamente a una audiencia homogénea, esto puede desembocar en situaciones controvertidas y difícilmente previsibles, y provocar que una parte de este público no se sienta representado por la obra, es más, que se sienta excluido. Las obras de arte públicas deben tener en

cuenta a un público heterogéneo, no especializado en arte y con sensibilidades distintas, con el objetivo de favorecer el posible surgimiento de una audiencia empoderada, consciente de qué obras quiere tener en su entorno inmediato, y de posibilitar la aceptación de las esculturas como parte de su cotidianidad. En el espacio urbano predomina además un público ajeno al contexto del arte. Por esta razón, temáticas extremadamente personales y habituales en el espacio expositivo, como el culto a la figura del artista, pierden su sentido al mostrarse en el espacio público. Grant H. Kester (2004) ejemplifica una idea similar en la figura de Barnett Newman, ya que su obra se interpreta habitualmente como “una protesta contra los efectos deshumanizadores del trabajo en el capitalismo”. Sin embargo, también sería posible interpretar los cuadros de Newman como elementos decorativos para el salón de casa; depende simplemente del contexto en que se mire la obra y el conocimiento de la historia del arte que se tenga (p. 90). El discurso del arte asociado habitualmente a una obra no puede entonces ser una condición necesaria para entenderla. La escultura en el espacio público debe, en cambio, **fomentar la inclusión de audiencias heterogéneas y ajenas al contexto del arte**, ya que solo así pueden surgir un público emancipado. Por tanto, las esculturas públicas deben funcionar desde lo que denominaremos una *posición cero*, es decir, **sin construir su significado sobre conocimientos artísticos previos, que evidentemente serán desconocidos para gran parte de la audiencia.**

#### 4.1.2. Espectador casual

Hemos examinado la audiencia característica del espacio público, estudiándola en cuanto a su carácter grupal, y hemos constatado que predomina un público heterogéneo y que desconoce los referentes artísticos. Por esta razón, se hace necesario que la escultura pública parta de un grado cero, sin remitir a referencias culturales que no puedan descifrarse en ese mismo momento y lugar. Sin embargo, si nos fijamos en el comportamiento individual del espectador, podemos establecer otra serie de categorías. En el espacio público, la audiencia de una escultura consiste habitualmente en personas que pasan por allí por casualidad, por el simple hecho estar instalada la obra en una zona urbana con mayor o menor afluencia de gente. El encuentro con las esculturas públicas no se debe generalmente a un interés expreso por ver arte, sino que es puramente accidental, y a este tipo de espectador lo denominaremos casual.

Tomaremos como ejemplo la obra de Ai Weiwei, *Good Fences Make Good Neighbors* (2017), consistente en una serie de intervenciones y esculturas instaladas en diversos espacios públicos de la ciudad de Nueva York, entre el 12 de octubre de 2017 y el 11 de febrero de 2018. Entre las piezas presentadas hay esculturas de gran envergadura, como *Arch* (2017) o *Gilded Cage* (2017), y también intervenciones menores, como carteles en paradas de autobús o pancartas instaladas en postes de la luz. El elemento común a todas las piezas es que Ai toma las **vallas de seguri-**



**dad como símbolo de las nuevas políticas de inmigración y control de fronteras** utilizadas por cada vez más países. *Good Fences* está **inspirada en las recientes crisis de refugiados**, tanto en Europa con los solicitantes de asilo provenientes de Siria, o en Estados Unidos con la inmigración ilegal a través de la frontera con México. La obra es una reacción al número creciente de países que utilizan estas vallas de seguridad como elemento disuasorio, llamando la atención sobre su papel en la división de las personas. La realización de la obra cuenta con la participación del Ayuntamiento de Nueva York, el departamento de parques y el de transporte, y *Public Art Fund*, que encarga el proyecto como parte de su 40 aniversario, así como patrocinadores privados.

Entre las piezas que componen la obra cabe destacar *Arch* (2017), una jaula plateada de 12,20 metros de altura, cuya forma imita la forma del arco de *Washington Square Park*, bajo el que se instala. Una silueta de dos personas secciona la estructura como si fuera un túnel, y permite a los visitantes pasar sin problema a través de la jaula. De esta forma, crea una conexión basada en el contraste entre las vidas de aquellos que están huyendo y no pueden atravesar las fronteras, y aquellos que gozan de libertad de movimiento a través de jaulas y fronteras. Como anécdota, la silueta con la forma de las dos figuras humanas que se unen, está extraída de una obra que Marcel Duchamp diseñó como entrada para la Galería Gradiva de París, en 1937. Este detalle de la obra está pensado como homenaje y guiño a Duchamp, que venía a menudo a jugar al ajedrez a *Washington Square Park*. También cabe comentar que *Arch* (2017) creó una cierta polémica. Algunos vecinos de la zona intentaron evitar que Ai instalara la pieza bajo el arco, debido a que cada año se coloca allí un gran árbol de navidad, hecho que provocó que, en las navidades de 2017, el árbol tuvo que instalarse unos metros más allá.

Otra pieza perteneciente a la obra es *Gilded Cage* (2017), consistente en una jaula dorada con una forma circular y una entrada para peatones. La pieza se instala en la entrada sureste de *Central Park*, visible y a solo unas manzanas de distancia de la *Trump Tower*. De hecho, la realización de la obra se lleva a cabo en medio de un debate público por la controvertida promesa del presidente Donald Trump de construir un muro a lo largo de la frontera sur de los Estados Unidos. Como anécdota, en este edificio reside habitualmente Melania Trump, que se negó a trasladarse a la Casa Blanca cuando Donald Trump fue elegido presidente de los Estados Unidos, en 2017.

También se presenta *Circle Fence* (2017), una pieza consistente en un anillo de cuerda que rodea el gran globo terráqueo *Unisphere* (una enorme estructura metálica creada como el elemento central de la Exposición Universal de Nueva York de 1964). La escultura se sitúa en *Flushing Meadows Park*, en el barrio de Queens. La pieza consta de una serie de redes tensadas sobre estructuras geométricas de acero negras, y está instalada a una altura de unos 40 cm sobre el suelo, funcionando como hamacas, y ofreciendo un lugar de descanso para los visitantes.

Otras piezas pertenecientes a *Good Fences* consisten en va-



Ai Weiwei. *Arch* (2017), instalada en *Washington Square Park*, Nueva York.



Ai Weiwei. *Gilded Cage* (2017), instalada en la entrada sureste de *Central Park*, visible y a solo unas manzanas de distancia de la *Trump Tower*



Ai Weiwei. *Circle Fence* (2017), instalada en *Flushing Meadows Park*, en el barrio de Queens, Nueva York



Ai Weiwei. imágenes fotográficas instaladas en farolas, postes de la luz o paradas de autobús



Ai Weiwei. *Arch* (2017) contiene una silueta en forma de dos figuras humanas que parecen huir, una imagen extraída de una obra que Marcel Duchamp creó para la entrada de la Galería Gradiva, París, en 1937, y expuesta en *Washington Square Park*, una plaza a la que Duchamp acudía asiduamente a jugar al ajedrez

llas de seguridad instaladas en lugares inesperados, como las ventanas de la Universidad Cooper Union, y algunos lugares absurdos, como en azoteas, o cerrando la separación entre 2 edificios cercanos. Por último, una serie de imágenes fotográficas instaladas en farolas, postes de la luz o paradas de autobús muestran retratos de refugiados e inmigrantes, tanto del presente como del pasado de Estados Unidos. Algunos de estos retratos fueron fotografiados durante las visitas de Ai a más de 40 campos de refugiados en 24 países diferentes, mientras filmaba el documental *Human Flow* (2017). Estas piezas confrontan así al espectador casual con una realidad política incómoda y un contundente mensaje político.

*Good Fences Make Good Neighbors* es una obra basada en diferentes piezas, cuyo objetivo común es provocar una reflexión sobre el creciente nacionalismo y el cierre de fronteras de muchos países. **La obra se instala en lugares de gran afluencia de gente de la ciudad de Nueva York, destinándose a una audiencia heterogénea y casual.** *Good Fences Make Good Neighbors* cuenta con una motivación política evidente y una marcada postura personal ante el tema de la inmigración, sobre la que seguramente no todos los transeúntes están de acuerdo, un aspecto que podría hacer estallar la polémica. Sin embargo, **la obra plantea estas ideas políticas sin hacerlo de una forma directa ni agresiva**, sino a través de objetos visualmente atractivos, que incorporan una cierta interacción física con el público, o bien imágenes documentales que cogen al espectador por sorpresa. *Good Fences* también incorpora referencias artísticas sumamente complejas, que gran parte de la audiencia posiblemente no puede descifrar, como, por ejemplo, la silueta en forma de dos figuras humanas en *Arch* (2017), extraída de una obra de Marcel Duchamp. También el título de la obra, *Good Fences Make Good Neighbors*, es una cita tomada del poema *Mending Wall* (1914) de Robert Frost, otro intrincado guiño intelectual. Pero estas **referencias artísticas no son necesarias para entender ni disfrutar de la obra, sino que tan solo le añaden un nivel adicional de lectura.** La audiencia observa estas piezas sin necesidad de asimilar todas las implicaciones intelectuales ni políticas de la obra, pero tampoco puede negarse que están ahí para quien las quiera ver. De hecho, otra de las piezas de la obra, *Gilded Cage* (2017) es una jaula dorada visible desde la Trump Tower, en la que vive Melania Trump, por lo que, pese a la ambigüedad de la obra, todo apunta a que no se trata de una coincidencia, sino que estas decisiones parecen obedecer a una intencionalidad de Ai por transportar sus ideas al espacio público de forma eficaz. Se trata, pues, de una obra que incluye lo que denominaremos *múltiples niveles de lectura*, y está destinada a una audiencia heterogénea y casual que puede interpretar la obra de formas muy distintas.

Otra obra que, de un modo similar, llama la atención sobre la condición heterogénea y casual de la audiencia en el espacio urbano es *Kabul time* (2016), de Jens Haaning, consistente en un reloj instalado temporalmente en el espacio público de Malmö, Suecia. Camuflado eficazmente entre el mobiliario urbano, debi-

do a su uso práctico, se hace difícil percibir que se trata de una obra de arte. Pero este reloj público parece funcionar mal: no señala la hora correcta. La diferencia horaria es desconcertante. Si observamos más detalladamente la obra, la marca del reloj ha sido reemplazada por la palabra Kabul. A través de una sutil perturbación, Haaning propone una reflexión sobre el espacio público, la inmigración y la convivencia en un mundo global. *Kabul time* remite a una larguísima situación de guerra en Afganistán que, tras su fase inicial, pasa a integrarse en nuestro día a día y apenas nos afecta en nuestra cotidianidad; Haaning crea así una conexión afectiva entre dos lugares muy remotos, a través de un reloj público. A diferencia de Ai Wei Wei, en este caso **no es evidente que se trate de una obra de arte**, por lo que **el espectador, más que casual, podría denominarse “desprevenido”** (Fernández Pons y Llobet Sarria, 2021, p. 641). No se trata simplemente de que la experiencia artística sea fruto de la casualidad, sino de que el espectador recibe el mensaje de la obra sin interpretarlo necesariamente como arte, sino simplemente como un objeto que le transmite una idea. El carácter comunicativo del objeto puede así tener un impacto que sería difícilmente concebible en una escultura pública al uso, ya que el espectador no está preparado para neutralizar una obra crítica, se la encuentra por sorpresa y esta no se muestra de forma evidente como arte. *Kabul time* lleva a cabo una subversión de una pieza de mobiliario urbano habitual en el espacio público, y en la que **la experiencia artística deja de ser prioritaria, pero no por ello menos eficaz a nivel comunicativo**. La obra está así perfectamente adaptada y dirigida a una audiencia heterogénea y casual, ajena al contexto del arte, a través de un objeto que incorpora un uso práctico, que posee un carácter público y que vehicula una crítica social discernible para la totalidad de la audiencia, a la que consigue coger *desprevenida*.

### **El espectador hipermotivado**

Hemos observado que en el espacio público la audiencia está formada por un espectador casual, que se encuentra con la obra por azar. Sin embargo, en ocasiones un grupo de público homogéneo decide visitar una escultura pública de forma voluntaria. La experiencia artística se sitúa entonces como la motivación principal de esta visita, y ya no es casual ni anecdótica, sino que responde a un interés expreso de una tipología de espectador, que denominaremos proactivo. Observaremos, a continuación, un caso extremo de esta audiencia proactiva, en las obras del primer *Land Art* de los años 1960 y 1970. Su instalación en lugares remotos proviene del interés de los artistas por escapar del contexto expositivo habitual. Según Lucy R. Lippard (2014), esta huida tendría, en realidad, el propósito contrario al del arte público, ya que, en la ciudad, las personas interactúan con el entorno de forma “frecuente, familiar, y peatonal”, lo cual desemboca en una repercusión real del arte sobre el vecindario (p. 89). La mayoría de las obras de *Land Art* se ubican en cambio en el desierto, donde no tienen una repercusión sobre el contexto local, y atraen a los



Jens Haaning. *Kabul time* (2016), instalada en Malmö, Suecia.

visitantes exclusivamente a través de su imagen icónica<sup>30</sup>. Los residentes locales juegan, además, un papel meramente como mano de obra o como visitantes accidentales de estos proyectos (Lippard, 1997, 82). Para la autora, estas obras se han convertido hoy en día en “trofeos” para turistas, que atraen a un cierto tipo de público, lo que contribuye al desarrollo económico regional, y al mismo tiempo, pone de relieve el hecho de que un gran número de conocidos paisajes occidentales sobreviven, precisamente, gracias al patrimonio cultural y al turismo (Lippard, 2014, 91-92).



Walter De Maria. *The Lightning Field* (1977), Nuevo México, al suroeste de los Estados Unidos.

Por ejemplo, para visitar *The Lightning Field* (1977), de Walter De Maria, se ofrecen *tours* para seis personas por un precio considerable, y hay que reservar con meses de antelación; y sin embargo, aunque la obra funciona como un reclamo turístico, no se permite fotografiarla (Lippard, 2014, p. 93). Aparte del factor turístico, la audiencia de las obras de *Land Art* proviene de centros urbanos, viaja aquí desde lugares enormemente lejanos, y se compone básicamente de especialistas (Rendell, 2008, p. 39). Podría entonces calificarse como un **caso extremo de audiencia proactiva, que denominaremos hipermotivada**.

Un ejemplo que sigue la estela del *Land Art* y ejemplifica perfectamente este tipo de espectador sería *The Floating Piers* (2016), de Christo & Jeanne-Claude (analizada anteriormente en la página 162). La obra logra apelar a una audiencia dispuesta a desplazarse expresamente miles de kilómetros para visitarla, lo que le conferiría en la práctica el carácter de atracción turística. Esta audiencia, aunque no necesariamente compuesta de especialistas, consiste básicamente en personas interesadas en arte. *The Floating Piers* ofrece, por tanto, una experiencia vivencial única destinada a una audiencia *hipermotivada*, en la que los espectadores viajan por voluntad propia para visitar una obra de arte, respondiendo únicamente a un interés extremo por vivir una experiencia artística original. En realidad, el *Land Art* no es un ejemplo de arte público, pero permite observar el vínculo creado con el turismo de forma individualizada y centrada en una sola obra. En la actualidad, un gran número de festivales y bienales de arte o de escultura pública ofrecen una situación similar de audiencia homogénea, en la que las obras de arte justifican la realización de viajes enormemente costosos, con la sola recompensa del arte, aunque este interés es difícilmente cuantificable y disociable de visitas más generales: como parte de una experiencia lúdica, de turismo, o para experimentar una vivencia única.

### La incorporación de *múltiples niveles de lectura*

A lo largo de este apartado hemos analizado diferentes ejem-

30 Kwon y Kaiser (2012) afirman que el *Land Art* es tanto una práctica escultórica como una práctica mediática. Los medios de comunicación tuvieron gran importancia para este movimiento artístico. El *Land Art* estuvo perfectamente documentado en todo momento y se creó un fenómeno medial, incluso convirtiéndose estos medios en patrocinadores de los viajes de los artistas, y haciendo un seguimiento de todo el proceso de realización de las obras. Los autores se cuestionan, incluso, si puede existir el *Land Art* sin los medios de comunicación.

plos de esculturas públicas, construyendo una serie de categorías que nos han permitido diferenciar entre una audiencia homogénea y heterogénea, y entre una audiencia casual y proactiva. Dichas **categorías no son cerradas ni excluyentes, sino que abren un enorme abanico de posibilidades**. Así, en un museo o espacio expositivo encontramos comúnmente una audiencia homogénea y proactiva, mientras que en el espacio público observamos, por lo general, una audiencia heterogénea y casual. Pero entre estas dos opciones existe una gradación enormemente compleja y rica, que puede además estar influida por otros factores transversales como, por ejemplo, el uso práctico de la obra por parte de la audiencia, o el hecho de que no resulte inmediatamente evidente que se trata de una pieza de arte. También hemos podido observar en qué consiste una audiencia *hipermotivada* o un *espectador desprevenido*, casos que llevan estas categorías al extremo y pueden resultar interesantes en este balance general sobre la naturaleza de audiencia en el espacio urbano. Además, hemos concluido que las obras en el espacio público pueden incorporar referencias culturales o intelectuales de gran complejidad, pero estas no tienen por qué ser descifradas correctamente por parte de una audiencia heterogénea que, por lo general, no posee conocimientos artísticos previos. Las esculturas públicas deben así funcionar desde un grado cero y posibilitar una interpretación a cualquier espectador, sea cual sea su bagaje cultural. La obra debe permitir al mismo tiempo a los amantes del arte gozar del contenido artístico, y a aquellos que no tienen conocimiento alguno de arte, disfrutar de otros aspectos de las esculturas, sin que esto implique una graduación de la calidad de la experiencia artística, ni suponga una diferenciación del espectador en cuanto a sus conocimientos. También hemos observado ejemplos de un espectador casual, que se encuentra ante una escultura pública sin tener un interés expreso, y hemos analizado estrategias artísticas en las que las intenciones del artista o las ideas que transmite la obra no son impuestas agresivamente. Este tipo de experiencia artística casual provoca que la audiencia pueda disfrutar de la obra sin necesidad de considerarla un objeto destinado a una audiencia culta, o fuera de sus posibilidades intelectuales. A través de la incorporación de diferentes *niveles de lectura*, las referencias artísticas dejan de ser necesarias para entender ni disfrutar de la obra, pasando a ser solo una interpretación más. Las esculturas pueden así además transmitir ideas de distinto signo, sin por ello tener que dirigir unívocamente hacia una lectura determinada de la obra, sino dejándola abierta a diversas interpretaciones posibles. Algunas obras en el espacio público logran reunir a la audiencia a partir de un uso práctico concreto que, en principio, nada tiene que ver con lo artístico. Estas esculturas se camuflan entonces eficazmente entre el resto de mobiliario urbano, gracias a esta funcionalidad que las convierte en un objeto más instalado en el espacio público, indiferenciable de cualquier otro. Las esculturas públicas con un uso práctico se prestan así particularmente bien a la incorporación de *múltiples niveles de lectura*, y transmiten mensajes de carácter artístico desde un *grado cero*, sin imponer su condición de arte y permitiendo su interpretación a cualquier espectador. Estas esculturas son adecuadas tanto para una audiencia heterogénea,

como para un espectador casual, y pueden facilitar la aceptación de la obra como parte de su cotidianidad.

## 4.2. Comunidad y participación

Hemos examinado la naturaleza de la audiencia en el espacio urbano, y más concretamente, en relación con la escultura pública. A continuación trataremos la comunidad y la participación en esta disciplina, pero para ello, en primer lugar, debemos diferenciar entre los términos “audiencia” y “comunidad”. Hemos utilizado *audiencia* para designar cualquier espectador de la escultura pública, ya sea un espectador homogéneo o heterogéneo, una audiencia casual o proactiva, un espectador *hipermotivado* o una *audiencia desprevenida*. En cambio, la comunidad posee un vínculo estable con el lugar, bien porque vive en el barrio, pertenece a alguna asociación local, trabaja o pasa a diario por aquí. En este sentido, la forma de comunidad utilizada en esta investigación difiere ligeramente de aquella que se utiliza en el ámbito anglosajón, en el que el término “arte comunitario” está connotado en cuanto a su pertenencia a una clase social determinada. Este arte comunitario incluye en su proceso de creación o consumo a personas de estratos sociales desfavorecidos. Esto no significa que las clases altas estén excluidas de participar en los proyectos, sino que han dejado de ser la audiencia exclusiva en estas obras de arte (Finkelpearl, 2000, p. XI). De forma similar, Kwon (2002a) afirma que en el arte comunitario se produce un gran cambio respecto al público del arte anterior, ya que involucra a la comunidad (entendida generalmente como grupos socialmente marginados) como participantes activos en la concepción y realización de obras procesuales y eventos. Estos artistas trabajan en prisiones, con afectados por diferentes problemáticas sociales, con adolescentes, o en centros psiquiátricos, por ejemplo. Esta forma de trabajar se ha denominado de diversas maneras a través de los años: *Community-based Art*, *Community Art*, *New Genre Public Art*, *Dialogue-based Public Art*, *Dialogical Art*, *Experimental Communities*, *Littoral Art*, *Interventionist Art*, *Participatory Art*, *Collaborative Art*, *Contextual Art*, *Social Practice*, y más recientemente, *Socially Engaged Art*, y designa, invariablemente, un arte “interactivo, socialmente comprometido, para audiencias diversas” (Lacy, 1995, p. 12).

Este acercamiento proactivo a la comunidad es diferente en el caso de la escultura pública, cuya audiencia es, por otro lado, necesariamente heterogénea (audiencias diversas). Las obras incluidas en este estudio se dirigen por igual a todos los grupos pertenecientes a la comunidad. Se ha evitado la inclusión de obras destinadas a grupos sociales unitarios, ya sea en cuanto a estrato social o económico, etnia, sexo, edad u otros; o en su caso, se ha puesto de manifiesto esta exclusión. Por esta razón, se han omitido de este estudio formas como los parques de esculturas, que apelan solo a una audiencia homogénea, y se ha mencionado si la obra se muestra en un recinto museístico. La comunidad de las esculturas públicas incluidas en esta tesis no tiene entonces por qué ser definida en cuanto a su clase social (ya que se trata de una audiencia heterogénea que incluye a todos los estratos

sociales), sino simplemente en cuanto a su carácter local, por ejemplo, grupos que viven o que tienen una presencia estable en un lugar determinado. Esta comunidad siente el lugar como suyo, ya sea por una vinculación física o afectiva.

Por otra parte, también englobaremos en este apartado una tipología de escultura pública funcional que no se considera parte de los movimientos artísticos antes mencionados, pero cuyas obras están indiscutiblemente concebidas, realizadas y dirigidas a la comunidad local, en el sentido más general de la palabra. Estas esculturas incorporan una función para los residentes locales, como mobiliario urbano.

Y por último, investigaremos si la escultura pública más reciente puede aunar los conceptos desarrollados por las prácticas artísticas comunitarias o participativas y llegar a jugar un papel parecido con respecto a su audiencia, sin por ello renunciar a la materialidad escultórica. La escultura añade una serie de cualidades que no están presentes en estas prácticas, al ofrecer un marco temporal permanente y sostenible que posibilita una influencia efectiva y duradera sobre el contexto. Su presencia continua evita al espectador el sentimiento generalizado de exclusión, o de “llegar tarde”, que se produce cuando la participación ya ha tenido lugar y solo queda la documentación de la obra. A continuación examinaremos el papel del artista, obra y espectador en la escultura participativa, indagando en las responsabilidades y los deberes que cada uno de estos actores tiene asignado tradicionalmente, y aquellos que puede llegar a desempeñar en nuevas formas artísticas.

#### 4.2.1. Escultura pública participativa

Entendemos por arte participativo un tipo de prácticas artísticas que involucran a la audiencia como medio o material de trabajo, y en los cuáles la participación es tan importante como el propio objeto artístico. Según Paul Ardenne (2006), **toda obra de arte se basa en la participación**. Duchamp decía que “son los que miran los que hacen los cuadros” y en efecto “no hay obra de arte sin intercambio de afectos”. Pero la diferencia esencial entre una obra de arte tradicional y una de arte participativo se sustenta básicamente en que este último busca “de manera abierta y a menudo espectacular la implicación del espectador” (pp. 122-123). También cabe mencionar que, en la experiencia estética convencional, la participación del espectador es limitada, y se reduce básicamente a una experiencia individual y física consistente en gustarle (o no) la obra al espectador (Kester, 2004, p. 112). Para Claire Bishop (2006) el arte participativo depende de ser activado, ya sea a través de una interacción, una intervención o una reacción de la audiencia. Este tipo de arte implica habitualmente la participación de varias personas en la obra, a diferencia de la relación unilateral propia de la interactividad (Bishop, 2006). Ardenne (2006) destaca por su parte la naturaleza inacabada de la obra si no existe esta implicación de la audiencia, ya que a través de esta, “el artista cataliza la atención del otro”. De este modo, **el**



**espectador en el arte participativo ya no juega el papel de un observador pasivo o un consumidor, sino un rol activo en la configuración de la obra: como co-productor** (pp. 122-123). A continuación analizaremos una serie de referentes de la historia del arte y de interpretaciones sobre el surgimiento del arte participativo y sus diferentes variantes. También examinaremos diferentes aspectos de la relación entre artista, obra y espectador, y el papel que juegan o pueden jugar cada uno de ellos.

### **Referentes históricos del arte participativo**

Claire Bishop (2006) afirma que históricamente existen importantes ejemplos de obras de arte participativas en los movimientos de vanguardia, y desgrana tres referentes principales: el Dadaísmo, el Futurismo, y las producciones teatrales y espectáculos de masas en la Rusia postrevolucionaria (este último movimiento fue inicialmente denominado Futurismo, luego Constructivismo y después de 1921, Productivismo). Sin embargo, el desarrollo de las prácticas participativas como las entendemos hoy en día, es posterior, y no es hasta los años 1960 que surge un cuerpo de trabajo coherente y bien teorizado sobre el tema (Bishop, 2006, p. 13). Para Lucy R. Lippard (1997) la noción de participación comienza, en cambio, ya en la década de 1950, con el surgimiento de los *happenings*, en los que el espectador abandona su posición de sujeto pasivo. El *happening* se diferencia de la *performance* en que es un fenómeno donde la improvisación tiene un papel relevante, y busca la participación espontánea del público (Lippard, 1997). Pero observemos más detenidamente el desarrollo posterior que surgió de estas primeras referencias históricas. Para Bishop (2012), los movimientos de las vanguardias tuvieron gran influencia en el arte de postguerra, por ejemplo, en el Situacionismo, GRAV o Jean-Jacques Lebel en París, que a su vez tuvieron un papel destacado en los acontecimientos de Mayo del 1968. También tuvieron un papel importante los *happenings* de Allan Kaprow en los Estados Unidos, el neoconcretismo en Brasil, y por último, artistas como León Ferrari, Oscar Masotta, Marta Minujín, Oscar Bony, Graciela Carnevale, el proyecto interdisciplinario *Tucumán Arde* o el teatro invisible de Augusto Boal en Argentina, ya a mediados de los años 1960. Cada uno de estos movimientos hace referencia a la participación de forma muy diferente. En Argentina fue utilizada como un medio para provocar en el público una mayor conciencia de sí mismo y de sus condiciones sociales, y de esta forma activar una posible acción en la esfera social (Bishop, 2012, p. 74). Por su parte, el arte participativo europeo y norteamericano se configuran como una crítica del espectáculo en el capitalismo de consumo y busca promover la actividad colectiva sobre la pasividad individual. El arte participativo en Argentina también comparte ese énfasis en activar al espectador, pero se dirige abiertamente hacia medidas coercitivas: la audiencia es utilizada como material artístico y “como un arma de concienciación contra una brutalidad aún mayor (la dictadura)” (Bishop, 2012, pp. 126-127). En los países comunistas (Checoslovaquia, Yugoslavia, URSS) el arte participativo evitaba los temas políticos e incluso la posición disidente propia de occidente, y los artistas preferían “operar” en un plano existencial: haciendo

afirmaciones de libertad individual, incluso mediante formas enormemente sutiles o silenciosas, mostrando la enorme distancia que separa esta “gestión de la conciencia contextual” de los “actos heroicos de disidencia” que son, por lo general, una “fantasía occidental” (Bishop, 2012, p. 161). Grant H. Kester (2004), por su parte, rechaza las vanguardias históricas y su doctrina de como iniciadoras de la participación, contraponiendo un enfoque “dialógico” a esta “versión oficial”. El autor describe la formación y consolidación de un discurso general de las vanguardias durante el siglo XX. Esta lectura de la historia presupone que la obra de arte debe desafiar y disrumpir las expectativas del espectador sobre una determinada imagen u objeto. El espectador, a su vez, necesitaría aparentemente esta disrupción para superar su percepción, anclada en formas convencionales. Para Kester, en cambio, el punto de partida de las prácticas dialógicas es un encuentro comunicativo con la comunidad en que se producirá la obra. La idea, objeto, imagen o experiencia emerge posteriormente, a partir de este diálogo (Kester, 2004, p. 17). Estos artistas empiezan sus proyectos con la voluntad de escuchar, más que de expresar o articular una visión creativa ya formada, y de hecho, se definen como artistas justamente a través de su capacidad de “catalizar entendimiento”, mediar intercambio y “mantener un proceso continuo de identificación empática y análisis crítico” (Kester, 2004, p. 118). Podemos observar, por tanto, una cierta disparidad entre autores, a la hora de nombrar los movimientos artísticos que ejercen como referentes históricos del arte participativo.

#### El papel del espectador: La existencia ineludible de la audiencia

En el arte participativo el artista crea “un escenario” en el que invita al espectador a participar. **La obra está incompleta sin la interacción con la audiencia**, y esta interacción puede tener lugar de formas que van más allá de la relación tradicional con una obra de arte (que se basa generalmente en una experiencia puramente visual e individual en cada espectador).

Analizaremos a continuación un proyecto escultórico que no representa en absoluto el arquetipo de obra participativa, pero que vehicula algunos factores claves en este estudio, proponiendo una tipología de participación lúdica. *The collectivity project* (2005), de Ólafur Eliasson, consiste en tres toneladas de piezas de lego, exclusivamente de color blanco, dispuestas sobre mesas de grandes dimensiones instaladas en el espacio público. La obra fue presentada por primera vez en el marco de la Bienal de Tirana, en Albania, y se invitó a los transeúntes a construir con estas piezas constructivas su propia visión de una ciudad futura. El factor temporal de *The collectivity project* juega un papel tan esencial, como el aspecto inherentemente procesual de cómo se origina la obra (Kleine, 2018, p. 30). El público empieza construyendo pequeños edificios, que poco a poco se convierten en pequeñas ciudades, y acaban siendo rascacielos en grandes metrópolis. Cualquier espectador puede crear sus propias estructuras, empezar formas nuevas, o modificar las que ya estaban construidas. De esta forma, el visitante de *The collectivity project* lleva a cabo la tarea de completar la narrativa del artista y se transforma en



Ólafur Eliasson. *The collectivity project* (2005), Tirana, Albania.

un coproductor de la obra. Elíasson propone historias con un final abierto, que desembocan en una creación colectiva a la que dan forma precisamente los visitantes según sus preferencias. La obra crea un espacio de trabajo, que también se transforma de forma natural en un espacio de diálogo, al fomentar una presencia prolongada de la audiencia en un espacio reducido, y a través de una actividad de carácter lúdico. *The collectivity project* logra captar la atención y la fascinación del público. Las piezas de lego se transforman en una ciudad gracias a la participación y el trabajo en equipo de gente que posiblemente no se conoce entre sí. Muchos de los visitantes **participan en diferido, sin coincidir en el tiempo, y quizá sin saberlo o pretenderlo**, y el resultado final solo depende, y es posible, gracias a su colaboración lúdica. Por otro lado, *the collectivity project* también es interesante desde una **perspectiva metafórica**. La obra remitiría a cómo se crean nuestras ciudades, en un proceso caótico donde los diferentes actores se interrumpen y trabajan al mismo tiempo, se modifican unos a otros, o hasta se pueden destruir mutuamente. Cada participante posee una parcela de terreno, donde empieza a construir **siguiendo unas reglas comunes muy básicas, pero de manera nada ordenada, aunque parezca lo contrario**.

Cabe mencionar que *The collectivity project* es básicamente la misma obra que *The cubic structural evolution project* (2004) pero Elíasson las presenta como dos proyectos separados en su página web. La única diferencia visible entre estas obras es que la última se presenta en el interior de museos <sup>31</sup>, mientras que *The collectivity project* se presenta habitualmente en espacios urbanos. En realidad, la obra funciona de forma similar tanto en el espacio público como en el interior del museo, pero muestra también algunas diferencias. En el espacio público entran en juego consideraciones como el robo de piezas, o la necesidad de la instalación de estar continuamente atendida, vigilada y recogida durante la noche, aspectos que no hacen la obra tan adecuada para el espacio público como cabría esperar. Esto no significa que en el espacio expositivo la obra funcione siempre de forma correcta. Elíasson presentó *The collectivity project* en la Fundació Miró de Barcelona, en el marco de su exposición individual *La naturaleza de las cosas* (2008), vinculada con el Premio Joan Miró. En este espacio expositivo pudimos observar que el público apenas interactuaba con la pieza, hecho quizás provocado por la solemnidad del marco institucional, o quizás por la particular instalación de la obra, que se situaba arrinconada contra la pared. Esta particular presentación le confería a la obra un carácter de escenario, de un objeto destinado a ser visto, pero no tocado. A esta pasividad del museo, cabe entonces contraponerle la activación de la obra que se produce habitualmente en el espacio público, o incluso en espacios mixtos, como pudimos constatar en la presentación de *The collectivity project* en Bundeskunsthalle, en Bonn. Aquí la interacción con la obra se producía de forma mucho más espontánea y desinhibida, mostrando lo diferente que puede ser el

---

31 Por ejemplo, en ARoS Aarhus Kunstmuseum, Dinamarca (2004), y en The Gallery of Modern Art (QAGOMA) en Brisbane, Australia (2004)



Oda Projesi. *Riem Project* (2003), consiste en una experiencia participativa llevada a cabo en un bloque de pisos en el barrio de Messestadt Riem, en las afueras de Munich, Alemania.

comportamiento de la audiencia ante una misma obra presentada dentro y fuera de la institución artística. **Un aspecto central de esta obra es que el carácter participativo depende de si se instala dentro del espacio expositivo o bien en el espacio urbano**, aunque este factor no puede categorizarse ni extrapolarse a otras obras, que quizás en el contexto museístico poseen un carácter interactivo mayor que en el espacio urbano.

Por otra parte, según Bishop (2012), **es importante desmitificar que el mejor arte participativo es el que más participantes tiene**, o aquel en el que desaparece la audiencia porque toda ella se ha convertido en participante. **El arte participativo acaba con la concepción tradicional de espectador** y esta idea, llevada al extremo, desembocaría (teóricamente) en un arte sin público, en la que todos los participantes son también productores. Pero “es imposible que todo el mundo participe en todos los proyectos”, convirtiendo la existencia de una audiencia en un factor ineludible (Bishop, 2012, p. 241). En *The collectivity project* el número de participantes es irrelevante, siendo, en cambio el grado de participación del espectador y la implicación de este en la dinámica de la obra, los factores realmente que determinan su éxito.

#### **El papel del artista: La autoría cuestionada y el giro ético**

Bishop (2012) critica que existe una preconcepción generalizada sobre el arte participativo como sujeto a una disolución voluntaria de su autoría. Algunos autores defienden que la ausencia de creador sería el factor principal para definir lo que es el arte verdaderamente participativo, ya que cuando el autor no está presente o no es conocido, el participante adquiere verdaderamente poder de elección y de control: participa entonces plenamente en la obra. Existe también la percepción de que el arte participativo canaliza el capital simbólico del arte hacia un cambio social constructivo, evitando abastecer al mercado de mercancías. Los proyectos participativos en el campo social trabajarían entonces, según cabe suponer, contra los imperativos dominantes del mercado, al diluir la autoría única en actividades colaborativas (pp. 12-13).

Un buen ejemplo de esta tipología de arte participativo sería la obra de Oda Projesi, *Riem Project* (2003), una experiencia participativa llevada a cabo en un bloque de pisos en el barrio de Messestadt Riem, en las afueras de Munich, Alemania. La obra se realiza en el marco de *Kunstprojekte Riem*, un proyecto expositivo organizado en colaboración con Kunstverein München. El proyecto del colectivo consiste en convertir el espacio común de los vecinos de este edificio en un nuevo lugar de encuentro. Oda Projesi organiza una serie de actividades, en colaboración con los vecinos, de mayoría turca: una fiesta del té, una peluquería, una cocina, así como visitas guiadas dirigidas por los propios residentes. Actividades propias del ámbito privado o doméstico se trasladan a los espacios comunes de este bloque de pisos, activando una serie de acciones realizadas por los vecinos. Para Maria Lind (2004), **la audiencia de esta obra consiste básicamente en los propios participantes, evitando así la “teatralidad”** de otras obras participativas. La presencia del colectivo

en todo momento también es central en la configuración *Riem Project*, y crea “una relación inusualmente íntima que a veces es **difícil de captar por parte de la audiencia que viene de fuera (outsiders)**” (p. 4). Estas afirmaciones podrían reformularse desde otra óptica, destacando el carácter cerrado y exclusivo de la obra, ya que su audiencia consiste en un grupo homogéneo y autoseleccionado, por mucho que provenga de fuera del contexto arte. Oda Projesi defiende estar abriendo en sus obras un espacio para el intercambio y el diálogo, en el cual el colectivo funcionaría como “mediador”, según sus propias palabras. Sin embargo, Bishop señala que este gesto conceptual de “reducir la autoría de sus obras al papel de facilitador” hace **difícil de distinguir su obra del trabajo que hacen educadores artísticos y museos de todo el mundo**, o incluso de la labor de “una gran cantidad de prácticas basadas en la comunidad que giran en torno a la fórmula predecible de talleres para niños, discusiones, comidas, proyecciones de películas y paseos” (Bishop, 2012, p. 21).

Algunos autores comparan la obra de Oda Projesi con *Bataille Monument* (2002) de Thomas Hirschhorn, realizada en 2002 en Nordstadt, un barrio en la periferia de Kassel, como parte de *documenta 11*. El proyecto consistía en una serie de construcciones arquitectónicas temporales, hechas de materiales efímeros: madera contrachapada, cinta de embalar y *film* de plástico. La instalación incluía un estudio de televisión, un punto de información, un bar con carácter temporal llevado por una familia del barrio, una biblioteca temática y una escultura-monumento en forma de árbol, entre otras cosas. Todas ellas fueron posibles gracias a la cooperación de los vecinos, que también se encargaban de mantener las estructuras temporales (como trabajo remunerado). Un aspecto interesante es que solo se podía llegar hasta el proyecto mediante un servicio de transporte de taxis especial que salía de las instalaciones de *documenta*. Una vez llegaban allí, los visitantes no tenían más remedio que permanecer en el proyecto de Hirschhorn hasta que había libre un taxi de vuelta. Esto creaba una cierta sensación de haber sido abandonado en medio de la nada. “En vez de que la población local se convirtiese en sujeto de lo que él llama un ‘efecto zoológico’, el proyecto de Hirschhorn conseguía que el público del arte se sintiera como un impotente intruso”. Y otro aspecto interesante del proyecto es que “tomaba en serio a los vecinos como potenciales lectores de *Bataille*” (Bishop, 2005, p. 124). Los monumentos de Hirschhorn buscan provocar un encuentro con la obra de filósofos y pensadores, como parte de nuestra cotidianidad, pero de forma muy diferente a la habitual en esta disciplina. “Hago monumentos para filósofos porque tienen algo que decir hoy en día (...) incluso aunque no entienda la tercera parte de su reflexión” (Hirschhorn, 2001, p. 398). Los visitantes (igual que el propio artista) no tienen por qué entender ni compartir las ideas del filósofo, sino confrontarse a estas. En su propuesta de proyecto para *24h Foucault*, proyecto presentado en el Palais de Tokyo en octubre de 2003, Hirschhorn (2006) escribía que, a pesar de no conocer la filosofía de Foucault, “me permite acercarme a ella, no entenderla, sino agarrarla, verla, estar activo con ella. No tengo que ser un historiador, un experto, o un especialista para confrontarla”. Igual que *Bataille Monument*,



Thomas Hirschhorn. *Bataille Monument* (2002), instalación temporal llevada a cabo en Nordstadt, un barrio en la periferia de Kassel, Alemania, como parte de la exposición *documenta 11*.

también otros proyectos de Hirschhorn –*Deleuze Monument* (2000), *Gramsci Monument* (2013) o *Robert-Walser-Sculpture* (2019)– funcionan como una crítica a la misma noción de monumento. Estos “monumentos” no nos vienen “impuestos desde arriba”, sino que son creados en colaboración y con la participación de los vecinos. Además, no están pensados para durar para siempre: son temporales. “Intento crear *una* nueva forma de monumento. Un monumento precario. Un monumento por tiempo limitado” (Hirschhorn, 2001, p. 398). Para estos proyectos, el artista contrata e involucra a los vecinos de la zona durante todo el proceso de creación: para construir sus estructuras efímeras, y dinamizarlas con contenidos y con su participación en alguno de los múltiples programas que ofrece. Cuando entrevistamos en el Kunstmuseum Bern a Kathleen Bühler (comunicación personal, 25 de febrero de 2019), curator de *Robert-Walser-Sculpture*, ella explicaba que trabajarían *in situ* durante tres meses para realizar el proyecto, en el marco de *Schweizerische Plastikausstellungen Biel*. Tanto artista como curator estaban trabajando en el proyecto desde 2016, y habían llevado a cabo 35 cooperaciones con la gente de Biel. Desde el principio han colaborado estrechamente con las redes locales. Y, si hasta el momento ha habido poco vandalismo en los proyectos previos de Hirschhorn, esto se debe en parte al tipo de cooperación y participación de la comunidad local. Cuando se ignora a la comunidad, en los casos más extremos, puede reaccionar negativamente, incluso de manera violenta hacia las obras de arte. Esto fue precisamente lo que pasó en la edición de 1980 de esta misma exposición, un caso de estudio de vandalismo en arte público explicado en detalle por Gamboni (2014). En Hirschhorn, la comunidad local está involucrada en los proyectos desde la concepción de la exposición al mantenimiento diario, con una filosofía de “nadie es espectador”. Sus proyectos siempre son temporales, muy intensos y confusos, con gran cantidad de actividades diarias que se extienden durante meses. El artista asume múltiples funciones: la de supervisor y la de guardián, y se pone a entera disposición para mantener vivo el proyecto. Hirschhorn siempre está allí, durante todo el proceso de creación y hasta la retirada del monumento, ha llevado a cabo proyectos muy complicados con la ayuda y participación de la gente, pero lo que distingue su práctica de otros proyectos centrados en la comunidad sería el enfoque de este proceso de participación. Kravagna (1998) sostiene que, en la mayoría de los proyectos de *New Genre Public Art*, “uno de los puntos centrales de cómo se entiende a sí mismo este movimiento es el cambio que va del nivel simbólico al nivel de lo ‘real’”. Los proyectos de Hirschhorn consisten en intervenciones participativas que también suceden en la esfera de lo real, pero además tiene una gran preocupación por cómo funcionan estos proyectos a nivel simbólico. Hirschhorn no pretende “curar el mundo”, que es la crítica que le hace Kravagna al *New Genre Public Art*. En realidad, la idea detrás de sus proyectos sería más bien: “Necesito encontrar a alguien que me ayude, no soy yo el que trae ayuda, ¡soy yo el que necesita ayuda!” (Lookofsky, 2013). Y aunque a veces combina diferentes géneros (sus proyectos también se han denominado “arte social-

mente comprometido”<sup>32</sup>, Hirschhorn ha explicado en numerosas ocasiones que él no es un trabajador social, y que la materialidad de sus objetos artísticos es fundamental en su práctica artística. “A diferencia de muchos artistas que trabajan colaborativamente para fusionar arte y praxis social, Thomas Hirschhorn siempre ha afirmado la importancia de la autonomía del arte” (Bishop, 2006, p. 154).

Maria Lind (2004) compara *Bataille Monument* con *Riem Project*, la obra de Oda Projesi. Ambos proyectos tienen algunos aspectos en común, como el hecho de que se llevan a cabo fuera de los ejes tradicionales del arte, en barrios residenciales, e involucrando a los residentes. Sin embargo, la obra de Hirschhorn tiene “un objetivo claramente artístico”. En cambio, Oda Projesi no está interesado en mostrar o exhibir arte, sino en “usar el arte como un medio para crear y recrear nuevas relaciones entre las personas”. Pero además, **en *Bataille Monument* los residentes juega el papel de “ejecutores”, no de “cocreadores”,** y actúan sobre la base de un plan preparado por el artista de antemano, en el que el artista solamente necesita ayuda externa para llevarlo a cabo (Lind, 2004, p. 1-3). Observamos, por una parte, el interés de Hirschhorn de visibilizar y enmarcar su obra dentro de un evento artístico. En cambio, **Oda Projesi tiene una voluntad de invisibilizar un acontecimiento artístico para conseguir sinergias participativas.**

Bishop (2012) señala irónicamente que, al hacer este análisis comparativo, Lind insinúa que Oda Projesi son mejores artistas que Thomas Hirschhorn, apoyándose en un presunto estatus de igualdad, que el colectivo concede aparentemente a sus colaboradores, y porque supuestamente Oda Projesi “ejemplifica un modelo superior de práctica colaborativa, en el que se renuncia a la autoría individual en favor de facilitar la creatividad de los demás”. En realidad, Bishop argumenta que lo que sucede aquí es que se están dejando de lado las habilidades visuales, conceptuales y experienciales de los respectivos proyectos, para juzgarlos basándose en la relación de los artistas con sus colaboradores. De esta forma, la crítica de Lind estaría “dominada por juicios éticos sobre los procedimientos de trabajo y la intencionalidad” de los proyectos. Los aspectos artísticos se infravaloran como meramente visuales, superfluos, considerándose menos importantes que los resultados concretos o la creación de un nuevo modelo de relaciones sociales. Por otro lado, Lind compara constantemente a Oda Projesi con otros artistas, pero no con proyectos en el ámbito social (p. 22). Bishop (2012, pp. 18-26) analiza de esta forma una tendencia reciente en arte, que denomina “giro ético” (ethical turn), utilizando el mismo término estudiado por el filósofo Peter Dews para referirse a que la política (o el arte) están actualmente cada vez más sujetos a juicios morales sobre la validez de sus principios y las consecuencias de sus prácticas. Bishop pone la obra *Riem Project* del colectivo Oda Projesi, como

---

32 Procesos artísticos de creación que involucran a la comunidad como medio de trabajo, y en los cuáles la participación es tan importante como el objeto artístico

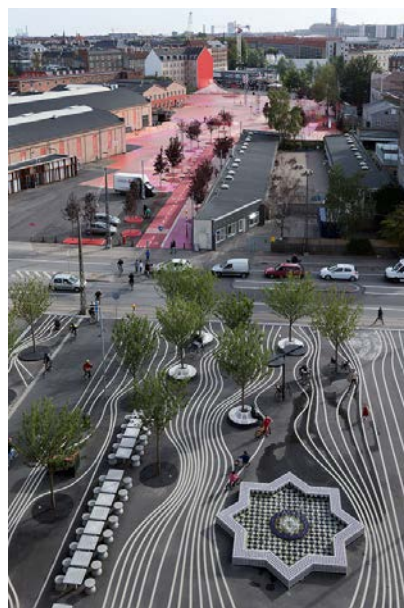
ejemplo para ilustrar este giro ético. Cuando la autora entrevista al colectivo sobre los **criterios con los que juzgan su obra, Oda Projesi señala las “relaciones sostenidas y dinámicas”** con la comunidad, contraponiéndolas a consideraciones estéticas, que según el colectivo, “no debe incluirse en la discusión” (Oda Projesi, 2005, p. 22, citado en Bishop, 2012, p. 21).

En la actualidad, gran parte del arte participativo y/o comprometido social o políticamente adquiere objetivos que van más allá del campo del arte, convirtiéndose entonces en proyectos donde, aparentemente, solo la ética podría ofrecer una forma correcta de juzgarlos. Sin embargo, como critica Bishop (2012), en estos proyectos, sus “logros sociales nunca se comparan con los de proyectos sociales reales (e innovadores) que tienen lugar fuera del ámbito del arte”, sino que se comparan con proyectos de arte contemporáneo, pero juzgándolos con criterios éticos, no artísticos. Las referencias de estos proyectos siempre se mueven en el terreno del arte, a pesar de propugnar su valor precisamente en su carácter no-artístico (p. 20). Bishop señala que este giro ético también lo encontramos en libros fundamentales como *The Lure of the Local* (1997) de Lucy R. Lippard, una discusión sobre arte *site-specific* desde una perspectiva ecológica y postcolonial, en la que se introducen una serie de consideraciones a tener en cuenta por los artistas que trabajan con comunidades. Otro ejemplo de este enfoque ético del arte sería el libro *Conversation Pieces* (2004), en el que Grant H. Kester articula muchos de los problemas asociados con las prácticas socialmente comprometidas. Este autor aboga por un arte de intervención en el que el artista no debe ocupar “una posición de superioridad creativa o pedagógica” (Kester, 2004, p. 151, citado en Bishop, 2012, p. 23). Para Bishop (2012), nos encontramos ante situaciones en las que el arte participativo y socialmente comprometido pueden verse exentos de la crítica en base a criterios estéticos, y esto sería un grave error. **Esto no significa que la ética no sea importante en una obra de arte, pero no tiene por qué monopolizar el debate artístico.** Según la autora, sería también un error caer en formas en que las estrategias artísticas de disrupción se descartan inmediatamente como “poco éticas”, o que la autoría se tache de autoritaria. Restarle importancia a la autoría de una obra solo favorece miradas simplistas: espectador activo contra espectador pasivo, artista egoísta contra artista colaborador, comunidad privilegiada contra comunidad necesitada (Bishop, 2012, p. 25). Sin embargo, cabe mencionar que la crítica de Bishop a este giro ético viene acompañada de la defensa de obras artísticas tan polémicas como las de Santiago Sierra, en las que acciones de gran crueldad se justifican bajo la premisa de que son una metáfora artística y de que proponen una crítica a los aspectos más despiadados del capitalismo global. El artista instrumentaliza a los sectores más desvalidos y necesitados de la sociedad, valiéndose de su desesperación económica, para forzarlos a someterse a acciones denigrantes contra una mínima remuneración, con la excusa de que nuestras sociedades también funcionan de esta manera. Sierra subraya que “lo que se permite en el mundo del arte coincide con lo que está permitido en el capitalismo” (Imdahl, 2020, p. 13), pero una cosa es que el arte esté imbricado en



el sistema capitalista, y otra muy distinta es que sus obras reproduzcan dinámicas explotadoras que en ocasiones rayan en conductas delictivas. Si, como afirma Bishop, la ética no debe centrar el debate artístico, tampoco es lícito eliminarla de la ecuación, como si el arte estuviera por encima de la ley.

Hemos observado, pues, una tendencia en la que los resultados visuales no serían considerados tan importantes como la creación de un vínculo con los vecinos. Pero existen obras objetuales en que ambos factores se producen al mismo tiempo, y que van más allá de los confines del arte, proponiendo experiencias participativas enormemente interesantes, sin dejar por ello de lado la materialidad de la obra. Por ejemplo, hemos analizado anteriormente en este estudio la obra de Superflex, titulada *Superkilen* (2011), (ver página 181), en la que el colectivo crea una serie de esculturas en un parque público, en colaboración con la comunidad. La propia audiencia decide qué objetos van a instalarse en este espacio público, creando una obra colaborativa que pretende representar a las diferentes comunidades presentes en el barrio. *Superkilen* es además accesible a la totalidad de la audiencia, incluyendo principalmente un público no especializado en arte, al incorporar objetos lúdicos con un uso práctico para la comunidad. La obra está así dirigida a una audiencia heterogénea y *desprevenida*. No manifiesta su carácter artístico de forma evidente e incorpora un *factor sorpresa* que le permite transmitir eficazmente mensajes artísticos. Se trata de una obra tremendamente popular y abierta al público, no de un evento exclusivo para un grupo homogéneo (ya provenga del mundo del arte o sea ajeno a este contexto). Pero además, *Superkilen* incorpora numerosos usos compartidos: comer, sentarse o jugar, haciendo posible la **creación de espacios de encuentro enormemente relevantes, más allá de si se trata de una obra de arte público**. En esta obra, el carácter participativo empieza ya con una consulta popular a la gente que vive en la zona, los artistas se reúnen con las diferentes comunidades del barrio para concebir una obra que incluya aspectos de cada una de las culturas que habitan en esta parte de Copenhague. Este proceso pretende interrogar a la comunidad sobre qué escultura, presente en el espacio público de sus respectivos países, les gustaría tener en esta plaza. Según las respuestas, el colectivo realiza una réplica de este objeto, o bien se desplaza al país en cuestión para adquirir el objeto y traerlo consigo, y en algunos casos Superflex realiza estos viajes conjuntamente con los representantes de las comunidades. De esta forma, **la participación ocurre desde la fase inicial de concepción de la obra, hasta el disfrute posterior de los resultados, y no únicamente en la construcción de la obra**, como en el caso de Hirschhorn. *Superkilen* ha recibido numerosas críticas, entre ellas, la de favorecer la gentrificación del barrio. Sin embargo, no se le puede reprochar que exista una relación de explotación con los colaboradores. **El espectador desprevenido de *Superkilen* participa plenamente sin la necesidad de saber que se trata de una obra de arte**. El creador no es conocido a los usuarios, ni está presente, por lo que la audiencia tiene teóricamente poder de elección y control. Tampoco podría criticarse a la obra de Superflex poco respeto por la comunidad, y



Superflex. *Superkilen* (2011)

además su calidad artística es innegable. En una obra escultórica de carácter objetual la participación puede, por tanto, ser tan primordial o más que en aquellas obras que niegan la autoría y descartan las consideraciones estéticas como irrelevantes.

### **Las responsabilidades de cada actor en el arte participativo**

En los ejemplos que hemos analizado, los artistas proponen experiencias participativas sin olvidar la materialidad de la obra, y esta participación ocurre de formas enormemente variadas: a partir de su implicación física o en la propia concepción de la obra. La audiencia ya no juega el papel de un observador pasivo, sino el de un coproductor. Siguiendo esta escala de valores, cuanto mayor es el porcentaje de los espectadores que juegue un papel activo, más participativa sería teóricamente la obra. Sin embargo, no tiene sentido proclamar un espectador 100% participante, ya que no es posible la obra puramente participativa, ni todo el mundo puede ser participante siempre. Como hemos visto, tampoco tiene sentido negar la existencia de la audiencia en favor de un espectador puramente coproductor. Por otro lado, hemos observado la existencia de un giro ético en el arte participativo y socialmente comprometido a partir de la década de 1990, una tendencia que juzga el arte basándose en criterios morales antes que estéticos. La ética es importante en una obra, pero no puede substituir el criterio artístico. El artista, como los actores pertenecientes a cualquier otro ámbito de la sociedad, tiene la responsabilidad de evitar conductas éticas censurables. Para llevar a cabo una crítica de carácter social o político no es necesario poner en práctica dinámicas explotadoras para con los sectores más desfavorecidos, con la justificación de que simplemente se reproducen conductas observadas en otros ámbitos de la sociedad. De esta forma, aunque no debe monopolizar el debate, la praxis artística no puede estar exenta de parámetros éticos. También se ha producido un profundo debate en torno a los cambios que conlleva el arte participativo en aspectos como la autoría de la obra. Se ha afirmado a menudo que en el arte participativo el creador desaparece, afirmación que no es cierta. La autoría artística no tiene por qué ser evidente ni impuesta agresivamente, y la ausencia del papel del artista no es un factor necesario para que la participación de la audiencia sea plena. En el arte participativo, el rol del artista no debe estar por encima del espectador, pero esto no debe confundirse con renunciar a la autoría. Tampoco debe tomarse como una carta blanca para trasladar el peso creativo de la obra al espectador, ya que en ese caso, estas prácticas artísticas corren el riesgo de diluirse en un tipo de trabajo más similar al que realizan los mediadores culturales o los educadores sociales. El artista tiene un deber de mediación en su obra, pero si se transforma puramente en un mediador, elude entonces gran parte de su responsabilidad artística y la deposita en el espectador, sin haberle preguntado si quiere o puede convertirse en participante. El arte participativo no es mejor cuantos más participantes tiene, o si desaparece la audiencia para convertirse en participante. Tampoco aquel arte realizado de manera éticamente impecable, pero descuidando la calidad de las obras, es comparable a otras obras a nivel estético. En cambio, hemos vis-

to ejemplos en que el carácter participativo engloba todo el proceso de concepción, producción y posterior consumo de la obra. El arte participativo debe aceptar la existencia de tres actores en la experiencia artística: artista, participante y audiencia. Cada uno de estos actores cuentan con unas responsabilidades ineludibles, pero tampoco pueden extralimitarse en sus funciones, y esto nos lleva a una obra participativa que, sin embargo, no relega la materialidad de la escultura a un plano secundario.

#### 4.2.2. Escultura pública centrada en la comunidad

Cuando nos referimos a un arte centrado en la comunidad, habitualmente se nombran una serie de movimientos que comienzan en la década de 1990, y que tienen sus raíces en prácticas artísticas y sociales de los años 1960 y 1970. Se trata de una tipología de arte público que aborda temas sociales, y que involucra activamente a la audiencia en el proceso artístico. Este arte comunitario emplea diversas disciplinas que abarcan, no solo los métodos tradicionales como pintura, fotografía, arquitectura y *performance*, sino también formas artísticas no tradicionales como festivales, conferencias, proyectos educativos o protestas políticas. Estas manifestaciones tienen muchos puntos en común y se han clasificado usando términos como: *Community-art*, *New Genre Public Art (NGPA)*, o *Art in the Public Interest*, acuñado por Arlene Raven. Tom Finkelpearl (2000) lo define como *Dialogue-based Public Art*. Otras denominaciones parecidas serían: *Social Aesthetics*, promovido por el curador danés Lars Bang Larsen, *Social Practice*, un término más habitual en Estados Unidos, o *Dialogical Art*, teorizado por Grant H. Kester (2004), que se refiere con este calificativo a proyectos de arte en los que el diálogo y el intercambio social juegan un papel primordial. La mayoría de los artistas trabajando en esta dirección colaboran con comunidades que nada tienen que ver con el arte, y crean obras que utilizan el compromiso social como medio principal, con el objetivo de impulsar un cambio social y/o político a través de la colaboración con la comunidad.

Sin embargo, el propio término “comunidad” tiene un significado diferente, según el lugar, y también ha sufrido cambios a través del tiempo. En la actualidad, la forma cómo se entiende la comunidad adquiere unas connotaciones diferentes de las que tenía el término en la década de 1960, o en 1990, cuando se produce el auge del arte comunitario. La lógica histórica de los movimientos artísticos de estos años nos llevan, en la actualidad, al *Socially Engaged Art* (arte socialmente comprometido), que continúa trabajando en la estela del primer arte comunitario, aunque también toma inspiración de otras formas de arte. Este último término “quizás se ajusta más cómodamente a las relaciones de poder del mundo del arte” y ofrece una serie de connotaciones diferentes a las asociadas con el *Community-Art* (Birchall, 2015, p. 17). En todo caso, se trata de obras caracterizadas por la interacción comprometida con la comunidad, y son a la vez un testigo de cómo el concepto de “comunidad” se ha visto afectado por los

cambios sociales, y en nuestro imaginario colectivo.

Sin embargo, el énfasis de este apartado se ha puesto en un espectro amplio de prácticas artísticas centradas en la comunidad, y no solo en estos movimientos de arte comunitario. Analizaremos así una serie de obras escultóricas en el espacio público que transportan valores similares a los del arte comunitario, pero entendidas desde una vertiente objetual, y que llevan a cabo un análisis del contexto para crear una interacción o un diálogo con la comunidad, sin por ello renunciar a la objetualidad escultórica.

### Inicios del arte basado en la comunidad

Los inicios del arte basado en la comunidad podrían situarse en el desarrollo de un tipo de un nuevo arte público en los años 1990, centrado en **proyectos efímeros y procesuales, involucrando a grupos sociales marginados, e incorporando la participación activa de estas comunidades** en la concepción y realización de la obra. Gran parte de estas propuestas no tienen una forma escultórica, sino que predomina el proceso antes que el objeto. Los propios iniciadores de este nuevo arte público explican que no se trata de un movimiento artístico de carácter nuevo, sino “una forma de trabajar que ha encontrado su tiempo”. Este arte existía ya desde los años 1960, y fue en su momento marginado por la noción de arte imperante, recibiendo finalmente aceptación institucional décadas más tarde (Jacob, 1995a, 53; Kwon, 2002a). Grant H. Kester (2004) resalta que en la década de 1990 se produce un trabajo conjunto de grupos que habían realizado este tipo de arte ya en los años 1960 y 1970, con otros artistas más jóvenes. Por otra parte, también la controversia en torno a la obra *Tilted Arc* (1981-1989), de Richard Serra, (ver página 43), habría jugado un papel fundamental, al **catalizar el descontento y la necesidad de una praxis artística que responda al contexto y a la cultura local**. Estos artistas comunitarios están menos preocupados por la creación de objetos artísticos que por un proceso colaborativo que transforme la conciencia, tanto del artista, como de sus coparticipes. Kester (2004) afirma que la creciente influencia de estas ideas provocaron o facilitaron, por ejemplo, que se cambiaran las condiciones de diferentes fundaciones que apoyaban el arte contemporáneo, para incluir estos nuevos formatos. Por ejemplo, *The Lannan Foundation*, o *The MacArthur Foundation* modifican las bases de sus convocatorias, *The National Endowment for the Arts* (Dotación Estatal Norteamericana para la Promoción del Arte y la Cultura) publica *American Canvas: An Arts Legacy for Our Communities* (1997); y también *The Lila Wallace/Readers Digest Foundation* desarrolla nuevos programas para apoyar a artistas que trabajan con comunidades (Kester, 2004, 128-129). El movimiento de arte comunitario estuvo también acompañado de publicaciones que pusieron los cimientos teóricos de este tipo de manifestaciones, como, por ejemplo, el libro *But is it art?: the spirit of art as activism*, editado por Nina Felshin (1995), o *Mapping the Terrain - New Genre Public Art*, editado por Suzanne Lacy (1995), o el catálogo de la exposición de Mary Jane Jacob titulada *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago* (1995). Suzanne Lacy (1995) denomina a este movimiento *New Genre Public Art*, haciendo hin-

capié en el carácter de arte público de estas obras. Miwon Kwon (2002a), por su parte, distingue entre lo que se ha denominado tradicionalmente arte público (esculturas ubicadas en lugares públicos, realizadas en los años 1970 y 1980) de esta nueva tipología de arte público, fundamentalmente basada en el compromiso, y que trata “algunos de los temas más profundos de nuestro tiempo”: vertidos tóxicos, racismo, personas sin hogar, envejecimiento, guerras de bandas, o identidad cultural. Un aspecto a resaltar es que la mayoría de los artistas que desarrollan estas obras **no se consideran dentro del marco histórico del arte público**, sino que inscriben su práctica en una forma contemporánea de **arte activista, político y socialmente comprometido**. También fundamental en la retórica de este nuevo arte público sería la búsqueda de una mayor “**democratización del arte**” –un impulso que, según la autora, siempre ha estado presente en el arte público–, y el **foco en la accesibilidad**, en tanto que un arte no solo para el público, sino también realizado por el público (Kwon, 2002a, 105-107).

La exposición pionera en este tipo de arte es *Culture in Action: New Public Art in Chicago*, comisariada por Mary Jane Jacob, consistente en un programa de intervenciones temporales en el espacio público que tuvo lugar en Chicago desde principios de mayo hasta finales de septiembre de 1993. La exposición ponía en contacto a artistas con comunidades locales para producir las obras de arte, y reflejaba intereses y preocupaciones sociales y políticas. *Culture in Action* contaba con un presupuesto de 800.000 dólares, estaba organizada por *Sculpture Chicago* (luego absorbida por la sección de arte público del *Chicago Department of Cultural Affairs*) y patrocinada por *National Endowment for the Arts*. La exposición presentaba ocho proyectos diseminados por toda la ciudad de Chicago, algunos desarrollados durante períodos de tiempo prolongados. Se trata de proyectos de arte público centrados en la comunidad, en los que el espectador se convierte en cocreador de las obras. La mayoría de artistas proponen proyectos en el espacio público que enfatizan el proceso, el diálogo, o la interacción social, “a la manera de la escultura social de Joseph Beuys, en la que cualquier manifestación física (el objeto arte) no era importante o podía incluso no existir” (Hixson, 1998).

Entre las obras presentadas, Iñigo Manglano-Ovalle organizó un proyecto de video con jóvenes locales, Daniel Joseph Martinez llevó a cabo un desfile con miembros de diferentes comunidades (ver página 273), Suzanne Lacy instaló 100 rocas con los nombres de mujeres locales en diferentes emplazamientos del barrio del *Loop*, HaHa collective cultivaron durante años un jardín hidropónico en el que crecían verduras y plantas utilizadas como terapia para personas con el VIH, Kate Ericson & Mel Ziegler pidieron a los residentes locales que les ayudaran a diseñar una carta de colores, nombrándolos según hitos y figuras de la historia de la vivienda pública, como, por ejemplo, “Verde Cabrini”, Robert Peters puso a disposición del público un número de teléfono gratuito donde exploraba interactivamente el racismo y el sexismo en el habla cotidiana, Mark Dion y su equipo hicieron microexpediciones al zoológico de Lincoln Park, recolecta-



En *Full Circle* (1992-1993), Suzanne Lacy expuso 100 rocas con los nombres de mujeres locales alrededor del barrio del *Loop* en Chicago. En la imagen, la pieza en honor a Joan W. Harris. La placa incluía la declaración: “No puedo imaginar una vida significativa sin música y arte”.

ron muestras y las exhibieron, y Simon Grennan & Christopher Sperandio concibieron y crearon una barra de chocolate con almendras en colaboración con doce trabajadores de Nestlé (que finalmente se negó a producirla). La exposición debía titularse originalmente *New Urban Monuments*, pero a instancias del artista Daniel Martínez se cambió el título para reflejar una nueva concepción del arte público, pasando de ser un objeto estático (en la tradición de los monumentos) a ser un arte público dinámico, consistente en acciones orientadas hacia el proceso (Kwon, 2002a, p. 102). Según su nota de prensa, *Culture in Action* se centraba en la participación activa de residentes de varias comunidades en la creación de las obras de arte. El enfoque de la exposición pasa “del artista a la audiencia” como sujeto prioritario, “del objeto al proceso, y de la producción a la recepción”. *Culture in Action* enfatiza de esta forma la importancia de un compromiso directo (y sin intermediarios) con determinadas audiencias, y lo plasma en obras colaborativas con una autoría compartida (Kwon, 2002a, p. 106). Formalmente, las obras presentadas en *Culture in Action* evitan presentar arte objetual, para centrarse en las personas del barrio y en situaciones de la vida real. Estas obras pretenden desafiar al poder institucional “mediante una lucha contra los estereotipos, mediante la construcción de puentes entre personas enfrentadas entre sí, y mediante el empoderamiento de audiencias que no se sienten cómodas en los museos de arte” (Brenson, 1995, p. 21). Kwon (2002a) analiza los modelos de interacción con la comunidad en las obras incluidas en la exposición, e identifica algunos aspectos críticos, tanto en la forma de trabajar, como en el papel que juegan curador y artistas. Por ejemplo: los artistas especifican sus colaboradores ideales y sus propósitos principales, y el curador (o los organizadores) funcionan como mediadores para facilitar esta colaboración. Kwon también remarca que, **como personas ajenas al contexto local, los artistas dependen totalmente del curador** para transmitirles los conocimientos de lugar y para contactar con los grupos locales. Los miembros de la comunidad colaboradora “juegan un papel relativamente incidental” en la obra, y **la idea de una posible colaboración no proviene de la comunidad** ni atiende a sus necesidades específicas, sino que son los artistas los que proponen estos proyectos. Algunos detractores incluso encuentran relaciones de explotación y de abuso sobre los grupos locales, en este tipo de colaboraciones (Kwon, 2002a, p. 124). Si bien los aspectos mencionados chocaban seguramente en el momento en que Kwon escribió su libro, los proyectos de *Culture in Action* se realizaron en base a unos estándares que hoy son perfectamente habituales. En la actualidad, los artistas también proporcionan generalmente varias propuestas al comisario de la exposición, involucrando a diferentes grupos locales. El curador selecciona posteriormente una de las propuestas, en un proceso de diálogo con los artistas, y realiza en este sentido una función de mediador. También es habitual que los artistas, especialmente si provienen de fuera del contexto, dependan del comisario para establecer una relación significativa con la comunidad. Esto no tiene por qué ser un aspecto negativo, como critican autores como Kwon (2002a) o Kathryn Hixson (1998), ni significa que los artistas tengan menos conocimiento sobre las comunidades con

las que estaban trabajando. Tampoco hoy en día es habitual que la idea de la colaboración surja de una necesidad específica de la comunidad (lo cual no significa que la comunidad no se beneficie o juegue un papel insignificante). **Una crítica que se le hace a menudo a estas primeras formas de arte comunitario es que se trata de trabajo social, más que de arte**, pero como dice Suzi Gablik (1995): desafiar el paradigma centrado en la visión a través de quebrantar la supuesta distancia de espectador de la audiencia, o empoderando a otros y haciéndoles conscientes de su propia creatividad comporta habitualmente críticas, basadas en el argumento de que “no se está produciendo arte, sino trabajo social”. Pero para contrarrestar estas críticas, la pregunta que nos debemos hacer cuando estamos ante estas obras sería: ¿haría esto un trabajador social? De esta forma podemos deducir que **“un trabajador social procede de manera muy diferente a los artistas”** (Gablik, 1995, p. 85).

### **Esculturas destinadas a un uso práctico por parte de la comunidad**

En los años 1980 se producen otras formas de arte público, más allá del arte comunitario y de la escultura pública más tradicional. Nos referimos a un tipo de esculturas que incorporan un enfoque *site-specific*, y que también están expresamente destinadas a la comunidad (aunque esta no incluye necesariamente grupos sociales desfavorecidos, y además, a menudo las obras están dirigidas a una audiencia homogénea: instaladas en campus universitarios o parques de esculturas). Estas obras tienen una función práctica como mobiliario urbano o elementos arquitectónicos. Entre los artistas que trabajan en esta dirección estarían Scott Burton, George Sugarman, Siah Armajani, Mary Miss, Nancy Holt, Athena Tacha, Ned Smyth, Andrea Blum, o Elyn Zimmerman. Asimismo, aparte de este grupo norteamericano, existen también, en este momento, otros artistas que, desde diferentes puntos del mundo, trabajan en una dirección similar. Sus diseños no tienen la intención de parecer arte, sino de adaptarse al lugar y tener una función práctica. En este estudio consideraremos que el gesto hacia la audiencia de estos artistas, al ofrecer obras con un uso práctico y abierto a cualquier transeúnte, apela también al concepto de comunidad, y que lo hace a partir de la materialidad del objeto escultórico. Por supuesto, estas esculturas están destinadas a la audiencia de una forma muy diferente que el posterior arte comunitario, y el tipo de interacciones que generan es también diferente, pero estas obras están esencialmente centradas y destinadas a la comunidad.

Un ejemplo sería la obra de Richard Artschwager, *Sin título (Fahrradständermanument B)* (Monumento guardabicicletas B) (1987). Se trata de una escultura de cemento, compuesta por cinco elementos modulares de 0,5 x 0,75 x 0,5 m cada uno, y un elemento vertical que incluye dos pequeños abetos plantados, y con unas medidas de 3,82 x 0,75 x 0,5 m. El trabajo de Artschwager gira, desde 1960, en torno a objetos que, tanto a nivel conceptual como formal, se mueven entre el mueble y la obra de arte, al incorporar un uso práctico. Este monumento transporta la misma



Richard Artschwager. *Sin título (Fahrradständermanument B)* (Monumento guardabicicletas) (1987), instalado en la ciudad de Münster, Alemania.



Siah Armajani. *Study Garden* (1987), consiste en un espacio de lectura escultórico instalado en el jardín del Museo Geológico de la Universidad de Münster, Alemania.

filosofía y supone su primera incursión en el espacio público. Un problema no resuelto de esta obra es la supervivencia de los pequeños abetos, ya que en el verano se secan. El artista propuso un complicado sistema de riego, que se demostró inviable, por lo que generalmente la obra se muestra sin árboles.

Otro ejemplo sería *Study Garden* (1987), de Siah Armajani, un espacio de lectura escultórico instalado al aire libre en el Jardín del Museo Geológico de la Universidad de Münster, Alemania. La obra toma la forma de mobiliario urbano de madera, y se diferencia de otros bancos y asientos urbanos gracias a sus colores verde y blanco, así como a su especial diseño. Este espacio de reunión y de estudio constituye la particular contribución de Armajani para *Skulptur Projekte Münster* en 1987. La escultura está disponible para los estudiantes del campus universitario cercano, aunque en el verano de 2022, cuando realizamos una visita a la obra, no había nadie haciendo uso de este espacio. La obra estaba asimismo sucia, llena de botellas vacías por el suelo, y rodeada de malos olores que no incitan en absoluto a la lectura. Cabe destacar el carácter recóndito y aislado de este espacio, y el hecho de que es accesible las 24 horas del día sin vigilancia aparente (por lo que en la noche recibe visitas que realizan un uso diferente al planeado). El estado de la obra está así enormemente deteriorado y no puede ejercer correctamente su función como espacio de lectura.



Clegg & Guttmann. *The Open Public Library* (1991), instalada en tres barrios demográficamente distintos de la ciudad de Hamburgo, Alemania.

Por su función similar, pero sobre todo por sus diferencias, cabría comparar la obra de Armajani con *The Open Public Library* (1993), de Michael Clegg & Martin Guttmann. La obra consiste en tres bibliotecas escultóricas instaladas en otoño de 1993 en tres barrios demográficamente distintos de la ciudad de Hamburgo. Los artistas transformaron cajones de la compañía eléctrica, instalaron en ellos estantes y puertas de cristal, llenaron las estructuras de libros, y las convirtieron así en bibliotecas públicas de libre acceso. El funcionamiento básico de la obra consiste en que los vecinos pueden coger prestados los libros por unos días y luego devolverlos, sin necesidad de registrarse ni de obtener un carnet de biblioteca. Clegg & Guttmann establecieron contacto directo con la comunidad, informando de la obra y recolectando libros donados de puerta en puerta para incorporarlos a la instalación. El proyecto de Clegg & Guttmann funcionaría de manera muy similar a una biblioteca normal, en el sentido de que se prestan libros, es pública y está abierta a la totalidad de la audiencia. La diferencia es que los libros son accesibles en todo momento, sin horarios y sin trámite burocrático alguno. Otra diferencia con una biblioteca consiste en que *The Open Public Library* está basada en un sistema de intercambio (la gente no solo se lleva libros, sino que también los devuelve o aporta nuevos libros). Y la última diferencia sería que el proyecto funciona sin trabajadores ni vigilancia de ningún tipo. Esto, por otra parte, en ocasiones ha degenerado en casos de vandalismo. Christian Kravagna (1998) analiza *The Open Public Library* y la pone como ejemplo y **modelo de práctica artística participativa**, haciendo hincapié en los aspectos de la obra que desafían las estructuras sociales establecidas. Se trata de “una institución cultural que prescinde en gran



medida de las jerarquías, los mecanismos de control y las regulaciones burocráticas”. En ese sentido, la obra “difiere de otros proyectos (participativos) que no van más allá de un nivel retóricamente lúdico”. Para Claus Friede, la obra representa “un experimento con una institución radicalmente democrática” (Kravagna, 1998). Para Michael Lingner (1994), *The Open Public Library* se distingue radicalmente de la forma en que funcionan los intentos de los años 1960 de delegar en la audiencia el accionamiento de la obra. La obra ensaya un formato realmente participativo, mientras que otras obras anteriores, pretendidamente participativas, nunca se pusieron en práctica, y fueron simplemente presentadas y recibidas como ideas (Lingner, 1994). Sin embargo, hay algunos aspectos prácticos de la obra que merecen ser discutidos. Por ejemplo, la instalación de las tres partes de la obra se lleva a cabo en lugares remotos de la ciudad de Hamburgo. *The Open Public Library* se instala en lugares visitados por poca gente, lo que en la práctica impide que la seguridad de la obra pueda ser supervisada por los propios vecinos, por ejemplo, en el caso de vandalismo, o de abuso de las condiciones de uso de la biblioteca. En ese sentido, podría compararse con la obra de Thomas Hirschhorn para la *documenta 11* (ver página 260). Hirschhorn crea un sistema que también funciona conceptualmente y es respetado por los participantes/espectadores, gracias a que encarga la seguridad de la obra a los propios vecinos (pagándoles por ello). También es cierto que el proyecto de Hirschhorn es temporal y no podría sobrevivir más de los 100 días que dura la exposición, mientras que el proyecto de Clegg & Guttmann podría funcionar perfectamente a largo plazo. De hecho, existen movimientos sociales muy diversos que realizan estructuras similares a nivel internacional, pero no como pieza artística, sino como una práctica de carácter social<sup>33</sup>. Es difícil saber si este movimiento está inspirado en la obra de Clegg & Guttmann, o si es al revés. Pero la conclusión es la misma: los artistas trabajan en un tipo de intervenciones en el espacio público con un **marcado carácter social**, obras que funcionan perfectamente a nivel práctico y que son **accesibles y destinadas primordialmente a un público no especializado en arte**. La participación activa de la comunidad local es una condición previa y necesaria para el correcto funcionamiento de la obra. Kravagna (1998) afirma que Clegg & Guttmann consideran su obra “una especie de retrato de la comunidad”. Así, los resultados del estudio sociológico de Wuggenig et al., titulado “Sobre la plurifuncionalidad de la biblioteca abierta”<sup>34</sup> mostraban que la instalación tuvo más **éxito en comunidades con mayores recursos económicos y nivel educativo**, concretamente entre la población que más activamente participa en procesos democráticos (por ejemplo, votando en unas elecciones u otro proceso institucional). Kravagna califica como altamente problemático el hecho de hacer un “retrato de una comunidad”, si

33 Estas bibliotecas libres o *public bookcases* funcionan gracias a personas anónimas, reciclando, por ejemplo, cabinas de teléfono fuera de uso para instalar en su interior estanterías con libros, y la acción del intercambio se denomina *bookcrossing*.

34 “Zur Plurifunktionalität der Offenen Bibliothek”, en alemán.

este retrata únicamente nociones estereotipadas sobre la comunidad (Kravagna, 1998).

En todos los ejemplos analizados hemos podido constatar el objetivo de ofrecer **esculturas con un uso práctico para la comunidad**. Tanto la obra de Artschwager, como la de Armajani, o Clegg & Guttmann tienen una aplicación funcional, no solo metafórica, y ofrecen un servicio público abierto, destinado a los vecinos y usuarios de un espacio urbano concreto. Pero en la obra de Clegg & Guttmann aparece la noción de comunidad de una forma más cruda, a través de un objeto que, en cierta forma, pone un espejo ante la audiencia y la confronta con conceptos como respeto, intercambio, o participación, pero también vandalismo.

### Tipologías del arte centrado en la comunidad



Daniel J. Martinez presentó *Consequences of a Gesture* (1993), un desfile que tuvo lugar entre dos barrios de Chicago, como su contribución a la exposición *Culture in Action*.

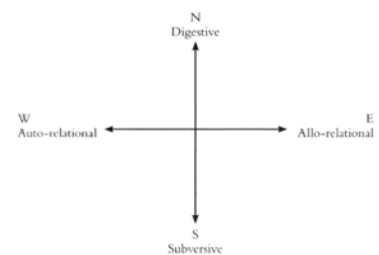
Como hemos mencionado anteriormente, Miwon Kwon (2002a, p. 128) establece una serie de categorías de arte *site-specific*, en las que subdivide un tipo de praxis artística que abandona el “site” para centrarse en la comunidad. Se refiere, por un lado, a las **“Invented Communities” como aquel tipo de trabajos que, más que adaptarse a una comunidad específica, conforman una nueva comunidad alrededor de la obra de arte**. Dentro de esta categoría habría dos subtipos: temporales y sostenibles. Por ejemplo, en la obra de Daniel J. Martinez llamada *Consequences of a Gesture* (1993) el artista actúa como un “director de arte” de su proyecto, con el objetivo de organizar un desfile con miembros de la comunidad. Los participantes se reunieron únicamente para la ocasión: esta actividad es, pues, la que define como tal la identidad del grupo. Los organizadores, miembros de la comunidad en los que el artista delegó tareas logísticas, se convierten, por tanto, en actores indispensables para llevar a cabo la obra. Esta variante efímera, denominada por Kwon **“Invented Communities (Temporary)” dura tanto como el proyecto, al ser dependiente de este, tanto económica como conceptualmente**. Su significado y relevancia social también están circunscritos por el marco de la exposición, y su existencia se vuelve en la mayoría de los casos inviable al acabar el evento. En cambio, en la categoría **“Invented Communities (Ongoing)” las actividades continúan después del final de la exposición**. Kwon (2002a, p. 130) sugiere que esta situación es más probable cuando los artistas pertenecen al lugar, afirmación que niega poco después, como si no se atreviera a pronunciarse claramente sobre esta disyuntiva. De hecho Kwon (2002a, p. 130) pone *Flood Project* (1992-95), la obra de HaHa collective que hemos mencionado anteriormente, como ejemplo de estas “Invented Communities (Ongoing)”. La obra se creó en 1992 en el marco de “Culture in Action”, una serie de proyectos realizados por toda la ciudad de Chicago, organizado por Mary Jane Jacob para *Sculpture Chicago*, y sobrevivió después de terminada la exposición. La exposición presentaba proyectos artísticos que crean una nueva comunidad alrededor del trabajo, pero además *Diluvio* logra perdurar durante tres años más, sirviendo el marco de la exposición como punto de partida para crear un tipo de organización sos-



HaHa collective. *Flood project* (1992 – 95) *Culture in Action*

tenible. Jordi Canudas (2016) teoriza el *site* como un contexto de proximidad en su artículo “El artista como ciudadano, el artista como vecino”. Al contrario de *El artista como etnógrafo* de Hal Foster (1996), el tipo de obra propuesta por Canudas “surge desde su misma condición de vecino, de ciudadano directamente implicado (...) y conocedor de las realidades del lugar” (Canudas, 2016, p. 135). Esta idea también ha sido expresada como “*home-team advantage*” (la ventaja del equipo local) (Gamble, 1993, 22, citado en Kwon, 2002a). Sin embargo, Kwon afirma posteriormente que la calidad de **la colaboración con una comunidad no puede medirse según su duración**, ya que un proyecto temporal puede ser tan significativo como uno permanente. Incluso puede darse el caso de que sea precisamente la perspectiva de un actor externo la que proporcione la contribución o intervención más convincente (Kwon, 2002a, p. 135). A menudo, elementos externos pueden traer nuevas ideas y son capaces de **señalar aspectos que difícilmente serían imaginables para los locales**. Trabajar con “Invented Communities” no tiene por qué ser un aspecto negativo, y de hecho, los artistas trabajan, cada vez más, apoyados en una red de colaboradores, esenciales para la realización del proyecto.

Pascal Gielen (2013) lleva a cabo una categorización distinta del arte centrado en la comunidad, definiéndolo en primer lugar como aquel arte que involucra activamente a la audiencia en el proceso artístico o en la producción de una obra de arte, de tal forma que la comunidad pasa a ser tan importante o más que la propia obra. El aspecto estético se convierte solo en un medio para el objetivo final de la obra. Gielen identifica una serie de categorías, estructuradas en dos pares opuestos entre sí, a partir de los cuáles propone una cartografía del arte basado en la comunidad. Las dos primeras **categorías opuestas serían “subversivo” y “digestivo”**. Un arte digestivo está interesado en un efecto socialmente integrador, sin poner en cuestión valores dominantes, normas y hábitos, y se ajusta a las reglas que ya existen en la sociedad. Un arte subversivo busca todo lo contrario: contradecir, poner en cuestión, romper las reglas. Aparte de estas categorías, **el arte comunitario también se diferencia entre “autorrelacional” y “alorrelacional”**. Según Gielen, estética y ética son dos cosas completamente diferentes. Como es lógico, el artista siempre quiere, en primer término, crear un proyecto artístico. No importa cuán fuerte sea su compromiso, este siempre estará en segundo término (esto se denominaría estética autorrelacional). En el otro extremo se encontrarían propuestas como las de los situacionistas, cuyo compromiso social provoca su desaparición como artistas (esto se denominaría estética alo-relacional). En las manifestaciones artísticas alo-relacionales, lo artístico se esconde bajo el fin político. El *Community-Art* debe, en resumidas cuentas, **buscar el equilibrio entre estos extremos (Gielen, 2013)**. La cartografía del arte comunitario que ofrece Gielen propone una distinción de este tipo de proyectos en categorías que, sin embargo, no son absolutas ni exclusivas, sino que más bien constituyen gradaciones híbridas.



Cartografía del *Community-Art* según Pascal Gielen (2013)

Gielen también habla de un fenómeno que denomina *NGO-art*

(arte de ONG) para referirse a un tipo de proyectos que los **gobiernos utilizan como variante barata del trabajo social**, y que se proponen en comunidades abandonadas institucionalmente desde hace años. Los gobiernos permiten hasta cierto punto estas prácticas artísticas basadas en la comunidad, con la finalidad última de así neutralizarlas, lo que se denominaría “tolerancia represiva”. El riesgo del *NGO-Art* es, tal y como están estructurados este tipo de proyectos, olvidarse de la política, o **callar problemas políticos por miedo a perder una subvención**. También nos encontramos a menudo situaciones de artistas en el arte basado en la comunidad que, con toda la buena intención, terminan haciendo el trabajo sucio que los gobiernos no quieren o no pueden hacer, por ejemplo, en lo referente a la intimidad de la gente (Gielen, 2013). Es complicado definir qué obras podrían categorizarse como *arte de ONG* bajo las premisas de Gielen, ya que no ofrece ejemplos de ello.

### ***Espacios de encuentro para los residentes locales***

A continuación analizaremos algunas esculturas que ponen a prueba las tipologías y categorizaciones expuestas anteriormente. En estos ejemplos, los artistas toman en consideración el contexto en el que están trabajando, e identifican las características específicas de la audiencia y del entorno, para proponer una obra que se relacione con ambos.



People's Architecture Office. *The People's Canopy* (2015), instalada en Preston, Reino Unido

*The People's Canopy* (2015) es una intervención arquitectónica temporal y móvil, diseñada por el grupo de arquitectos *People's Architecture Office* (PAO) de Beijing. La obra consiste en diez marquesinas extensibles, formadas por una estructura metálica en forma de acordeón, recubierta de una tela de color rojo que, al extenderse, se convierte en un techo de 12 metros de longitud. Cada marquesina incorpora asimismo diez ruedas de bicicleta para transportarla, lo que las convierte en estructuras móviles. La inspiración para el proyecto proviene, según los propios autores, de la observación de la arquitectura informal de ciudades Chinas, y en particular de las marquesinas extensibles del sur del país, donde son utilizadas por restaurantes y bares para expandir temporalmente sus terrazas sobre aceras y plazas. También incorpora ruedas de bicicleta, otro elemento característico de la cultura china. El concepto de *The People's Canopy* fue desarrollado para el programa de intervenciones urbanas *In Certain Places* (ICP), parte de un proyecto de investigación artística de la Universidad de Lancashire Central (UCLan), dirigido por el profesor Charles Quick y la curadora Elaine Speight. El objetivo del programa es conectar espacios públicos infrutilizados y revitalizar el centro histórico de la lluviosa ciudad de Preston, en el Reino Unido. *The People's Canopy* surge como reacción a la expansión urbana y a la proliferación de centros comerciales en Preston, que han alejado a los residentes de las calles y de los espacios públicos de la ciudad. Las marquesinas se instalaron en distintos lugares, cubriendo calles enteras y haciéndolas peatonales, uniendo plazas, mercados, y espacios públicos normalmente desconectados. También se organizó una serie de eventos culturales en torno a la obra: festivales con actuaciones musicales, teatro callejero, etc. El propio sistema de transporte de la obra también es interesante

en sí mismo. Cada vez que se llevaba *The People's Canopy* a un nuevo lugar, se creaba al mismo tiempo una especie de *performance*. Las marquesinas retráctiles son fácilmente transportables, al incorporar ruedas, pero son gigantescas, y requieren un esfuerzo colectivo de diez personas pedaleando, convirtiéndose de esta forma en un gran espectáculo público, en un desfile. Según los propios autores, se trata de "arquitectura para eventos y arquitectura como evento". *The People's Canopy* funciona de esta forma como un objeto artístico móvil, pero también como un centro cultural itinerante. De hecho, posteriormente se ha convertido en un elemento recurrente en eventos culturales en la ciudad de Preston. *The People's Canopy* está inspirada en el mobiliario urbano, pero introduce nuevas ideas y nuevas situaciones. A través de la obra se crean nuevos espacios públicos efímeros que luego desaparecen, espacios pensados para coches se convierten en espacios para peatones y eventos. La obra tiene un uso funcional claro y podría solucionar diversos problemas de diferentes contextos. En este sentido, podría considerarse un prototipo de mobiliario urbano para lugares lluviosos o muy calurosos, donde se necesite cobijo de la lluvia o del sol, y podría funcionar perfectamente con el objetivo de recuperar espacios públicos. *The People's Canopy* crea lugares de encuentro, espacios públicos antes inexistentes que pueden ser llenados con contenidos de cualquier tipo.

Otra obra similar sería *Population Pyramid Grill Station* (2019), de Llobet & Pons, consistente en una escultura-barbacoa que revela la particular situación demográfica del pueblo de Behningen, Alemania. Más concretamente, el proyecto incluye dos estructuras de acero que reproducen la pirámide de población local con una diferencia de 10 años entre ellas (es decir, para los años 2019 y 2029). Estos datos demográficos proponen una reflexión sobre uno de los aspectos que afecta más profundamente a la realidad del lugar, como es el problema de la despoblación y el envejecimiento de la comunidad local en las zonas rurales de Alemania, y en general, de toda Europa. Los jóvenes emigran a las ciudades en busca de oportunidades de trabajo y salarios mejores, lo que ha provocado una dinámica de éxodo aparentemente imparable. El propósito de Llobet & Pons es crear una escultura con un uso práctico como barbacoa pública para los habitantes de Behningen, que permanezca instalada de forma permanente para los residentes locales, un lugar de reunión y celebración que contrasta con la amarga realidad de la emigración rural.

Tanto People's Architecture Office como Llobet & Pons crean esculturas para la comunidad en forma de espacios de encuentro para los residentes locales, uno de carácter móvil y efímero, y el otro permanente, y lo hacen a través de un uso práctico. People's Architecture Office iría más allá de la problemática que hemos analizado sobre las "invented communities" (entendidas como un tipo de obra que, antes que adaptarse a la comunidad, crea nuevas comunidades alrededor de la escultura), ya que propone un artefacto móvil que puede ser utilizado por diferentes comunidades y para diferentes usos. Estas comunidades estarían basadas en intereses personales no estáticos y que pueden darse

al mismo tiempo (un espectador puede estar interesado en una función teatral y en un mercadillo de libros, pero no en una feria de discos musicales, por ejemplo). Esto le confiere a *The People's Canopy* el carácter fluido e híbrido de un marco facilitador de acciones variadas que conforman el interés real de la obra, más que de un programa de actividades cerrado, convirtiendo la categoría de “invented communities” del *community-art* en ineficaz para captar la esencia de la obra. Por su parte, Llobet & Pons plantea una zona de barbacoa escultórica que permite a los residentes locales hacer una comparativa visual entre dos pirámides demográficas pertenecientes al mismo lugar (pero con 10 años de diferencia), provocando así una reflexión sobre su propia situación local de éxodo rural. Llobet & Pons preguntan previamente a la comunidad qué objeto necesitan, más que instalar allí una escultura preconcebida. **Esto no quiere decir que la obra sea complaciente con el contexto.** La escultura despliega visualmente un problema social que acucia a la comunidad, y su presencia pública puede resultar hasta cierto punto incómoda, si consideramos que una barbacoa está generalmente asociada con reuniones informales para disfrutar y relajarse. *Population Pyramid Grill Station* pone en cuestión una serie de problemáticas propias del lugar, evitando crear una obra “digestiva”, según los parámetros de Gielen (2013), pese a su carácter precisamente culinario. O quizás la obra establece una relación de equilibrio entre lo “subversivo” y lo “digestivo”, ya que critica aspectos del contexto específico, a la vez que busca un efecto socialmente inclusivo en este contexto. De nuevo, las categorías habituales del arte centrado en la comunidad son difícilmente aplicables a estas obras. *Population Pyramid Grill Station* queda instalada de forma permanente como una infraestructura destinada a la comunidad, y también como un *espacio de encuentro* que, a través de los años, revelará lo profundo de la problemática de la despoblación rural en Europa.

Hemos analizado una serie de esculturas en el espacio público, que se caracterizan por la interacción o el diálogo con la comunidad, entendiendo estos factores de una forma amplia que sobrepasaría los límites del *community-art* o del *socially-engaged art*, e incorporando también a nuestra reflexión esculturas públicas de carácter objetual y con un uso práctico, destinadas principalmente al disfrute por parte de la audiencia. A lo largo de los años, la forma de trabajar con la comunidad ha evolucionado enormemente. Así, aspectos que anteriormente podían suponer una gran controversia, como el hecho de no pertenecer el artista directamente al contexto del lugar, no son actualmente factores relevantes en una obra comunitaria. En la actualidad, la mayoría de artistas que trabajan en proyectos artísticos con comunidades específicas proceden habitualmente de fuera. Así, una persona ajena al contexto puede llevar a cabo una obra que favorezca un diálogo fructífero con la comunidad, hasta el punto de lograr poner de relieve aspectos que serían difícilmente articulables por parte de un residente local. Tampoco puede medirse la calidad de la colaboración con una comunidad según la duración del proyecto. Una forma de esculturas centradas en la comunidad consiste actualmente en la creación de espacios de encuen-





Llobet & Pons. Population *Pyramid Grill Station* (2019), instalada en Behningen, Alemania



tro. A través de una funcionalidad concreta, estas obras están concebidas específicamente para el público local en base a sus necesidades, con el objetivo de favorecer un diálogo fructífero con la comunidad, pero esto no significa que las esculturas sean acríticamente complacientes con el contexto. Los artistas se involucran en la comunidad, con el objetivo de que su trabajo tenga un efecto sobre un contexto determinado, y de incidir sobre la realidad social y política del lugar. Esto entroncaría con la teoría expuesta por Christian Kravagna (1998, p. 3), en la que defiende que uno de los puntos centrales del arte participativo es “el paso del nivel simbólico al nivel de lo ‘real’”. Para comprender el contexto y la comunidad en que trabajan y poder incidir sobre ellos, estos artistas desarrollan previamente relaciones con individuos, organizaciones e instituciones locales. De esta forma, no son simplemente elementos externos que influyen en una obra, sino que se convierten en factores intrínsecos al proyecto y hasta lo determinan, sin por ello perder capacidad crítica. Estos espacios de encuentro reúnen además muchas de las características que hemos ido desgranando a lo largo de este capítulo, y lo hacen desde una objetualidad incuestionable. De forma análoga al arte participativo, se encuentran incompletas sin la interacción de una audiencia, que además puede decidir por sí misma qué tipo de escultura necesita y quiere tener en su espacio urbano, dando como resultado un público empoderado. El carácter artístico de estas esculturas no es impuesto agresivamente, ni siquiera es evidente que se trate de obras de arte, pero tampoco renuncian a la autoría ni delegan sus responsabilidades en lo concerniente al artista, participante y audiencia. Y por último, son facilitadores de encuentros significantes en el plano de lo real, y no (únicamente) de lo simbólico.







# JUEGO, DEPORTE Y PROPUESTAS LÚDICAS EN ARTE

## 5.1. La escultura diseñada para el juego

En su libro *Homo Ludens*, el historiador cultural neerlandés Johan Huizinga define el juego como una actividad libre que se sitúa conscientemente fuera de la vida “ordinaria”, pero que al mismo tiempo absorbe al jugador completamente. Por otra parte, se trata de una actividad sin interés material alguno, y de la cual no se puede obtener tampoco ningún beneficio (Huizinga, 1949, p. 13). Por su parte, el sociólogo y filósofo francés Roger Caillois distingue cuatro categorías de juego: competición, azar, simulacro y vértigo, y lo define como “una actividad libre y voluntaria, fuente de alegría y diversión. Bajo esta premisa, por ejemplo, un juego en el que uno se ve obligado a jugar, dejaría de serlo inmediatamente” (Caillois, 2001, p. 6).

Abordaremos en este apartado una serie de esculturas públicas que incorporan una interacción lúdica. Partiendo de referentes históricos como *Fluxus*, el Minimalismo o el Arte Conceptual, surgen en las décadas de 1960 y 1970 una nueva implicación física directa del espectador, así como el abandono del espacio expositivo tradicional y la aparición de un tipo de escultura en la que el entorno pasa a ser parte de la obra. Estas influencias derivarán posteriormente, al presentarse estas obras en el espacio urbano, en esculturas accesibles a un público general, que lograrán establecer una relación más participativa entre audiencia y obra. Analizaremos diversas estrategias escultóricas basadas en esta interacción directa, que supone el primer paso hacia el juego, y que van desde la necesidad de colaboración entre espectadores, pasando por la inclusión de audiencias ajenas al arte, hasta la producción de obras que no se revelan como arte.

### 5.1.1. Precursores del juego en el arte contemporáneo y en la escultura pública

Muchas obras de arte a través de la historia han hecho referencia al concepto de juego, lo han incorporado como temática o como metodología de trabajo. A principios del siglo XX, artistas vinculados al Dadaísmo o al Surrealismo ya utilizaron el juego como un elemento esencial en sus obras. Marcel Duchamp dejó de hacer arte para dedicarse al ajedrez, pero esta obsesión, que le ocupaba gran parte de su tiempo, no puede considerarse una simple afición, sino que está necesariamente conectada con su práctica artística (Pearce, 2006, p. 66). Posteriormente, desde principios de los años 1960 y durante los años 1970, el movimiento *Fluxus* aborda el juego como idea central de su estrategia artística. Sus obras dan lugar a nuevos comportamientos lúdicos entendidos como arte: libros de artista, gráficos, juegos de mesa o de cartas. *Fluxus* representa una explosión de energía creativa que se dirige contra las restricciones estéticas y culturales de los años 1950. Los límites entre disciplinas comienzan a difuminarse,

fusionándose géneros aparentemente irreconciliables. *Fluxus* es además un movimiento internacional, que tiene sus raíces en el Dadaísmo, un arte radical, experimental, que no toma en serio las manifestaciones culturales anteriores, ni siquiera a sí mismo como movimiento. Busca expandir los límites de la cultura mediante el juego, el chiste y el *gag*, y se desarrolla de forma interdisciplinar en las artes visuales, la música, o la *performance*. *Fluxus* se posiciona contra la alta cultura y sus instituciones (el teatro, la ópera) y a favor de la cultura popular (el circo, la feria), presentando juegos irreverentes y divertidos que impulsan al espectador a participar física o mentalmente en acciones cotidianas, en lugar de venerar objetos de arte estáticos. Estos artistas adoptan los juegos precisamente “por su humildad”, y el juego les proporcionaría teóricamente una plataforma adecuada para llevar el arte a una audiencia general, aunque la autora pone en duda que *Fluxus* haya conseguido realmente una difusión masiva de su obra (Pearce, 2006, p. 72).

Los artistas *Fluxus* también adoptan una posición contra la mercantilización del arte, aunque paradójicamente, a menudo conocemos sus obras gracias a su inclusión en colecciones privadas, como, por ejemplo, *Finger Boxes* (1964), de Ay-O, consiste en una caja de cartón con un tamaño de 9.5 x 9.2 x 8.3 cm, y con un agujero en su parte superior, en el que el espectador debe meter el dedo. La obra es una edición, y juega voluntariamente con la incógnita de qué contiene realmente esta caja, y si puede tratarse de algún objeto potencialmente peligroso o desagradable. El espectador debe entonces probar su suerte ante lo desconocido. Un aspecto a resaltar es que las *Finger Boxes* se venden en su momento a tan solo 1,98 dólares por unidad, de una tirada de 50 ejemplares (en una serie posterior por 20 dólares por unidad, en una edición de 100 ejemplares). *Fluxus* postulaba que el arte tenía que dejar de ser una mercancía, y esto se demuestra vendiendo las obras a precios muy reducidos, como si se tratara de un objeto más del mercado. Sin embargo, con la perspectiva histórica, estos precios tan reducidos parecen contradictorios, si observamos que *Finger Boxes* está actualmente representada en colecciones internacionales como las del MoMA de Nueva York o el IMMA de Dublín. Las intenciones primigenias del artista o sus ideales se pierden, una vez el objeto entra en el mercado del arte. Para Celia Pearce (2006), hay una profunda y trágica ironía en ir a una exposición de artefactos de *Fluxus* en la actualidad. Esos objetos, cuyo único propósito cuando se crearon era provocar el juego, existen ahora solo como “cadáveres de lo que fueron”, atrapados en un “mausoleo”, dentro de un mundo del arte basado en la mercancía (p. 70).

Un tipo de obras muy características de *Fluxus* son las piezas que incorporan listas de instrucciones. Por ejemplo, la obra de George Brecht, *Ball puzzle* (1964), incluye una pelota que se debe colocar debajo del pie descalzo, y después debe pasarse a la mano sin moverse <sup>35</sup>.



Ay-O. *Finger Boxes* (1964)



George Brecht. *Ball puzzle* (1964)

35 Las instrucciones dicen exactamente: “Find ball under bare foot. Without moving, transfer ball to hand”

George Brecht. *Swim puzzle* (1965)

Algunos de los juegos de *Fluxus* son difíciles llevar a cabo con las instrucciones que nos dan. La absurdidad llega a su máximo nivel cuando en *Swim puzzle* (1965), de George Brecht, las instrucciones son imposibles de seguir, porque no existen los objetos requeridos ni hay manera posible de usarlos.

En la obra de George Maciunas, *Flux Ping-Pong* (1976), el artista altera una mesa de ping-pong, así como las raquetas, con el fin de impedir que el juego se realice de la forma habitual.

### La implicación física directa del espectador y los usos inesperados de la escultura pública

En las décadas de 1960 y 1970, mientras *Fluxus* defendía la participación lúdica del espectador en la obra, también otros artistas **empezaron a fomentar una interacción directa con el espectador** en instalaciones y *performance*. Estos artistas **cuestionan el espacio expositivo** como el lugar idóneo para mostrar sus trabajos, **y rechazan el objeto artístico como mercancía**, factor que favorece la creación de obras en las que la interactividad y la participación juegan un papel esencial. Por ejemplo, a mediados de los años 1960, el minimalismo teoriza **el fin del ojo incorpóreo de la modernidad, devolviéndole un cuerpo físico al espectador**. El entorno que rodea la obra pasa a ser parte de la misma, involucrando al espectador en una relación más directa y activa con el arte. Contra este tipo de obras se posicionaron abiertamente algunos críticos de ese momento, como Clement Greenberg. También posteriormente, Michael Fried utiliza el concepto de *theatricality* (teatralidad) para referirse de forma peyorativa a un arte inauténtico, término con el que describe a los artistas minimalistas (Robert Morris, Robert Smithson y Donald Judd), cuyo trabajo se relaciona en ese momento con factores contextuales como la luz, la escala, y la “configuración física” del espacio expositivo. Para Fried, las obras “literalistas” sacrifican parte de su autonomía para adaptarse, al menos de forma parcial, a las expectativas del espectador. Este tipo de obra “depende del espectador, está incompleta sin él” (Fried, 1998, p. 164, citado en Kester, 2004, p. 47). Esta discusión teórica parece totalmente superada en la actualidad, sobre todo si observamos los avances recientes en arte participativo y en el espacio público, en los que entran en juego discusiones de carácter muy diferente, como la accesibilidad de las obras, o el giro ético. Por su parte, en la década de 1960 el arte conceptual propone, según Graham Kester (2004), una serie de trabajos que invitan, y hasta dependen precisamente de la **implicación física directa del espectador**. En todas ellas, el espectador debe participar en la obra, moverse alrededor de ella, interactuar, y “literalmente, completar las obras” de diferentes formas (pp. 51-53). Lucy Lippard (2004) se refiere al arte conceptual como “una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o ‘desmaterializada’” (p. 8). De esta forma, aparece un “arte-idea” centrado en la desmitificación y la desmercantilización del arte, que provienen de “la necesidad de un arte independiente (o ‘alternativo’) que no pudiera comprarse y venderse por el ávido sector que poseía todo lo que explotaba al mundo y promovía la guerra de Vietnam” (p. 17). El término

George Maciunas. *Flux Ping-Pong* (1976)



principal que define el movimiento conceptual, la *desmaterialización*, implica “la retirada del énfasis sobre los aspectos materiales (singularidad, permanencia, atractivo decorativo)” (Lippard, 2004, p. 33). Pero además, **esta desmaterialización cabe entenderla**, no solo como una táctica para evitar la mercantilización, sino también **como un momento creativo marcado por un “énfasis en el arte como un proceso de interacción colaborativa”** (Kester, 2004, p. 53). Para Quentin Stevens (2015), la escala humana de la escultura minimalista, y su emplazamiento directamente sobre el suelo, así como el hecho de que el visitante puede rodearlas y transitar entre ellas, **favorece justamente la idea de la interacción física con las obras**. Cuando este tipo de esculturas se instalan **en el espacio público**, además, esto las hace **accesibles a un público mucho más amplio** (p. 20). Por otra parte, el autor habla del concepto de *affordances* (prestaciones) en la escultura pública, para referirse de una forma amplia a todos los usos posibles de un objeto artístico, más allá de cómo este objeto artístico está pensado para ser usado. Stevens explora los usos inesperados del arte por parte de la audiencia, haciendo hincapié en el papel intervencionista del usuario en la transformación física de los espacios urbanos, con el fin de adaptarlos a sus necesidades. Al contrario que el mobiliario urbano, las esculturas públicas, al no estar concebidas ni necesitar el uso práctico, despliegan toda una serie de usos alternativos. De la misma forma, al no estar diseñadas “ergonómicamente” (como un objeto perfectamente adaptado al usuario), ni tener una función definida, estas obras permiten descubrir nuevos usos potenciales. Stevens afirma que la gente se adapta a las oportunidades de uso que percibe en el espacio público, entre las cuáles, sentarse es seguramente la más habitual, y esto puede observarse de manera más acentuada en esculturas que no incorporan un pedestal (o cuya altura es muy reducida) (Stevens, 2015, pp. 29-31). Pero observemos una escultura pública cuyos usos potenciales van más allá de permitir a la audiencia sentarse sobre la obra.

En el mismo marco temporal que el Minimalismo o el Arte Conceptual se crea la escultura *Alamo* (1967), de Bernard (Tony) Rosenthal, consistente en un cubo de acero Corten pintado de negro, con unas medidas de 243 x 243 x 243 cm., y con un peso de 820 kg. El cubo gira en torno a un eje, escondido en su centro, que le confiere a la pieza su peculiar carácter, como veremos. La obra se creó en la fundición Lippincott de Connecticut, como parte de la exposición *Escultura en el Entorno* (Sculpture in Environment) (ver página 41), que presentaba 24 esculturas en diferentes lugares de la ciudad, y que se convirtió en la primera exposición de arte público contemporáneo. *Alamo* se instaló en *Astor Place*, una pequeña plaza del sur de Manhattan, en Nueva York, inicialmente como una pieza temporal. Sin embargo, a través de una iniciativa de los estudiantes de la Universidad Cooper Union, la comunidad solicitó que la obra se quedara en su lugar después de terminada la exposición, convirtiéndose de esta forma en la primera escultura abstracta que forma parte de la colección permanente de arte público de Nueva York. *Alamo* fue una donación de la Galería Knoedler, de la Sra. Hilles y del propio artista a la ciudad. La comisión de arte de la ciudad aceptó el



Bernard (Tony) Rosenthal, *Alamo* (1967), instalada en en Astor Place, Nueva York, como parte de la exposición *Escultura en el Entorno*.

emplazamiento, aunque objetó que este no era ideal. Con el tiempo, la obra se transformó en un punto de encuentro y un icono emblemático de la ciudad, y también “en un lugar de referencia de la contracultura” (Bogart, 2018, p. 48). La obra se conoce popularmente como “el cubo” o “el cubo de *Astor Place*”, pero la pieza se titula oficialmente *Alamo*, en referencia a la fortaleza de la histórica “Misión de El Álamo”<sup>36</sup>, debido a su gran tamaño y su carácter impenetrable. Una de las características de la escultura instalada en el espacio público es su exposición a las inclemencias del tiempo, así como a interacciones de todo tipo por parte de la audiencia, que pueden acabar deteriorando la obra a través de los años, especialmente si su presencia en el espacio público se prolonga tanto como en el caso de *Alamo*, que ha sufrido ya varios trabajos de restauración<sup>37</sup>.

*Alamo* puede resultar una escultura relativamente clásica a nivel visual, pero no lo es a nivel conceptual. La escultura tiene un carácter interactivo que se encuentra en pocas obras en el espacio público, y menos aún de la época en que está realizada. Su peculiaridad: **gira sobre sí misma alrededor de un eje vertical**. Según Thiel y Doig (2005), Rosenthal no creó la obra con la intención de que fuera interactiva según declaraciones del propio artista: “No me di cuenta de que la rotación fuera un factor tan importante en el disfrute de la gente”. En cambio, este detalle se ha acabado convirtiendo en la característica más apreciada de la obra. Por otra parte, el hecho de que **se necesite más de una persona para poder girarla**, “la ha transformado en una forma de relacionarse por parte de amigos y desconocidos” (Wilkinson, 2016). **La interacción colaborativa con el público convierte así *Alamo* en un objeto social**. Steven J. Tepper (2000), en su trabajo de investigación sobre 41 piezas de arte público para *Princeton University Center For Arts and Cultural Policy Studies*, llegó a la conclusión de que las esculturas abstractas, en general, son más difíciles de aceptar por parte de la audiencia, y provocan más controversia que las figurativas (Tepper, 2000, 13, citado en

36 Esta fortaleza fue el escenario de los hechos ocurridos en la Batalla de El Álamo en 1836, que consistió en un asedio de 13 días, y que enfrentó al ejército de México contra una milicia de 180 secesionistas tejanos, mayoritariamente colonos estadounidenses, en San Antonio de Béjar, ciudad situada en la entonces provincia mexicana de Coahuila y Texas (hoy perteneciente al Estado de Texas, Estados Unidos).

37 El 10 de marzo de 2005, el departamento de parques de la ciudad de Nueva York retiró temporalmente la escultura para llevar a cabo un trabajo de mantenimiento de la pieza, financiado por el Departamento de Transporte, con un coste de 37.000 dólares. Para este procedimiento se contrató a la empresa Versteeg Fabricators Inc. de Connecticut, con el encargo de estabilizar las oxidadas vigas de apoyo del cubo para evitar que la estructura se tambalease. El proceso de restauración incluyó el reemplazo de las piezas, el refuerzo de la base de la estatua, y una limpieza, tanto de la base como del cubo. Se perforaron nuevas ranuras de drenaje en el interior de la pieza, el eje se trató con grasa de litio, y el interior y el exterior de la escultura se limpiaron y se pintaron. Entre 2014-2016 *Alamo* fue nuevamente retirada, por trabajos de reurbanización de la zona.

Senie, 2003a, p. 188). Harriet F Senie (2003a) argumenta, sin embargo, que una notable excepción a esta teoría sería *Alamo*, ya que debido a su carácter interactivo conecta con la audiencia, pese a ser una escultura abstracta. A través de encuestas realizadas a pie de calle a diferentes horas y días de la semana, Senie y sus alumnos se dirigen a la audiencia que vive cerca de obras de arte instaladas en el espacio público, o que pasa por allí frecuentemente. Estas entrevistas aportan una visión fresca y directa de la opinión y relación de los vecinos con las esculturas. Por ejemplo, uno de los alumnos de Senie observa, sobre *Alamo*, que “la gente no pregunta antes de darle vueltas al cubo, simplemente empieza a empujar”. Esta observación permite entrever el tipo de **relación enormemente espontánea y directa de la audiencia con la pieza**. Senie también explica una anécdota entrañable en torno a *Alamo*: un hombre afroamericano de unos treinta años relata que, cuando eran pequeños, él y sus tres hermanos pasaban por la obra cada día de camino a la escuela. Cada uno de ellos se situaba en una esquina de la escultura y le daban una vuelta de exactamente 360 grados, para enseguida proseguir su camino (Senie, 2003a, pp. 193-194). **La interacción con el espectador es pues también generadora de una serie de historias personales y de rituales en torno a la obra.**

Pero si *Alamo* no fue creada con la intención de ser una obra interactiva, Isamu Noguchi sí crea *Slide Mantra* (1966-85) con un objetivo primordial de interacción con el público, como una escultura-tobogán de 29 toneladas de peso y 305 cm de altura. Tanto el tobogán como los escalones, tallados en mármol de Botticino, tienen una interesante forma espiral de descenso y ascenso, que le dan una apariencia lírica, a la vez que funcional. Todos los elementos de la escultura cumplen una función y reinventan la forma del tobogán, pero también de la escultura, a través del juego. Noguchi crea *Slide Mantra* para representar a los Estados Unidos en la Bienal de Venecia en 1986, y desde 1991 la obra está instalada de forma permanente en Bayfront Park, un parque urbano en Miami, Estados Unidos. También existe una versión en mármol negro de *Slide Mantra* en el parque *Moere-numa Koen* (1988-2004), construido póstumamente en Sapporo, Japón. Este parque posee la mayor colección de equipamientos de juego fabricados por Noguchi a nivel internacional (Larrivee, 2011, p. 72).

### **La escultura pública interactiva como objeto social, y su uso práctico como uso social**

Hemos analizado algunas obras precursoras del juego en el arte, así como una serie de movimientos artísticos históricos que fomentan una implicación física más directa, y en los que la interacción del espectador con las obras cobra una gran importancia, incluso hasta el punto de volverse necesaria para completarlas. Desde finales de la década de 1960 se produce, además, una expansión de la experiencia artística hacia el exterior, evolución que responde a una necesidad de los artistas por escapar del contexto expositivo tradicional y por presentar sus creaciones en el espacio público. Los debates que tienen lugar en ese momento en el seno de la escultura, como, por ejemplo, el mencionado carácter interactivo de las obras, se trasladan de esta forma al



Isamu Noguchi, *Slide Mantra* (1966-85), instalada de forma permanente en Bayfront Park, un parque urbano en Miami, Estados Unidos

espacio urbano y favorecen un enorme desarrollo en el campo de la escultura pública.

Ni *Alamo* ni *Slide Mantra* pueden considerarse directamente parte de los movimientos artísticos como el Minimalismo o el Arte Conceptual. En cambio, sí que incluyen algunas de sus reflexiones en torno a la implicación física directa del espectador, la interacción colaborativa, el interés por presentar las obras fuera del espacio expositivo, y ambas obras están incompletas sin la intervención del espectador. Pero además, incorporan esta nueva interactividad sin renunciar a la materialidad escultórica, es decir: **la forma de la obra no es secundaria ni se desmaterializa**, como en el Arte Conceptual. Su escala humana proviene de la interacción física de la audiencia con las obras, y no solo de permitir el paso del espectador a su alrededor. Otro aspecto importante: se trata de dos ejemplos de esculturas que han permanecido durante años en el espacio público y que han cobrado un papel fundamental en la dinámica urbana, aspecto que demuestra su integración en el tejido urbano y su adecuación conceptual al contexto. Tanto *Alamo* como *Slide Mantra* logran trascender su naturaleza de obra de arte para incorporarse naturalmente en el paisaje urbano y en la cotidianidad de un espectador no especializado en arte que pasa por delante cada día. Para una parte de esta audiencia, las obras cobran además una significación especial, basada en vivencias personales. La interacción lúdica que ofrecen *Alamo* y *Slide Mantra* se adecuaría así al carácter *directo y literal* propio del espacio urbano, estableciendo un factor de comunicación basado en un concepto más participativo entre audiencia y obra. Esta implicación con las esculturas comporta la creación de un *objeto social* que requiere la colaboración entre espectadores para darle sentido a la obra, y esta nueva accesibilidad estimula el juego en el espacio público, y convierte el uso práctico de la escultura pública en un *uso social*.

### 5.1.2. La escultura pública como generadora de espacios de distensión

Anteriormente hemos analizado la creación de espacios de encuentro, vehiculados a través de la incorporación de un uso práctico, como una posible solución para la producción de esculturas públicas centradas en la comunidad. Estas obras estaban concebidas expresamente según las necesidades de la audiencia, con el objetivo de generar un efecto inclusivo en este contexto y de favorecer un diálogo con la comunidad. Observaremos a continuación una tipología de espacios de encuentro comunitario creados en torno a esculturas de características similares, pero esta vez canalizados a través del juego, que denominaremos espacios lúdicos.

#### La creación de espacios lúdicos

*Crown Fountain* (2004), de Jaume Plensa, es una video-escultura interactiva que funciona como una fuente pública que cautiva a niños, y no tan niños, que pueden divertirse jugando con el

agua en los meses de verano. La obra consiste en dos construcciones idénticas en forma de prisma rectangular ortogonal, cada una con unas medidas de 15,2 x 7,0 x 4,9 m. Estas dos torres están separadas por un espacio diáfano de juego que hace las veces de piscina. El suelo es de granito negro brillante, y tiene unas dimensiones de 15 x 71 m y una profundidad de agua de aproximadamente 6,4 mm. Tres de las caras de cada torre están revestidos con ladrillos translúcidos, y las caras enfrentadas incorporan pantallas hechas a partir de más de un millón luces LED que reproducen vídeos (Gilfoyle, 2006, p. 277). Estas imágenes muestran los rostros de 1.000 vecinos de Chicago. Guiñan, sonríen, lanzan miradas de reojo y, después de un par de minutos, propulsan un chorro de agua por un surtidor situado a la altura de la boca. En otras ocasiones, en cambio, el agua cae desde la parte superior de las torres. Cada rostro se muestra durante cinco minutos, con una breve pausa entre videos. Para incluir imágenes de residentes locales, Plensa se puso en contacto con 75 organizaciones de Chicago, que contribuyeron con voluntarios para ser fotografiados para la pieza. Las imágenes muestran un primer plano de la cara, sin incluir el pelo ni las orejas. Estudiantes de la *School of the Art Institute of Chicago* (SAIC) realizaron esta documentación videográfica. También investigaron los datos del censo y trabajaron con organizaciones de la comunidad, para asegurarse de que se fotografiaba a personas de todos los lugares de la ciudad, y que la obra ofrecía un retrato fiel de la diversidad de Chicago. Originalmente la idea era que, con el tiempo, se irían incorporando nuevas imágenes a la obra, como un *work-in-progress* que ilustrara visualmente la evolución de la ciudad, pero desde 2009 no se han realizado vídeos adicionales (Sharoff, 2004, p. 85). Timothy J. Gilfoyle (2006) dice que, debido a los inviernos fríos comunes al clima de Chicago, el sistema de agua funciona solo del 1 de mayo al 31 de octubre, de 6 de la mañana a 11 de la noche. Pero, aunque gran parte del año la escultura no tiene agua, esto no significa que esté inactiva. Durante los meses de invierno la fuente se transforma en una experiencia videográfica y también incorpora luces y colores cambiantes (Gilfoyle, 2006, p. 288). Christopher Borrelli (2014) relata que la obra de Plensa fue seleccionada en un concurso semiabierto. En diciembre de 1999, Lester Crown y su familia acordaron patrocinar la creación de una fuente para *Millennium Park*. La familia Crown organizó un concurso para la realización del proyecto, cuyo funcionamiento era independiente de la creación de las otras esculturas presentadas en *Millennium Park*. Entre los finalistas estuvieron Maya Lin y el arquitecto Robert Venturi, yendo el proyecto finalmente para Jaume Plensa, en enero de 2000. El proyecto costó 17 millones de dólares, financiados exclusivamente por patrocinadores privados. De estos, la familia Crown donó 10 millones de dólares del coste de construcción y diseño. Los costes de mantenimiento son de 400.000 dólares al año (Borrelli, 2014). Debajo de la torre sur se sitúa el centro de control. Entre sus funciones está la de hacer funcionar correctamente el sistema de iluminación, o enfriar el interior de las torres para que las luces LED no se sobrecalienten. Este espacio de 51 m<sup>2</sup> incorpora diez ordenadores que se ocupan de seleccionar al azar una cara de entre el banco de datos, coordinar que los dos surtidores propulsen agua al mismo tiempo, y



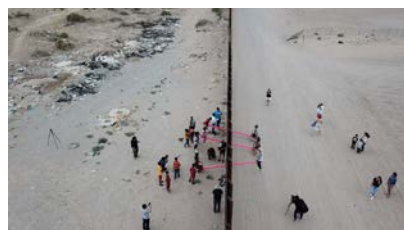
Jaume Plensa. *Crown Fountain* (2004), instalada en en *Millennium Park*, Chicago

que no coincidan las imágenes en la torre norte y sur. El centro de control también se encarga de recolectar, tratar y bombea el agua mediante 12 bombas mecánicas. La fuente incorpora numerosos sensores para regular el flujo y el nivel del agua, y utiliza 50.000 litros de agua por hora, el 97% de los cuáles son reciclados por el sistema (Sharoff, 2004, p. 86). En total, el ayuntamiento tuvo que sacrificar 26 plazas de aparcamiento para instalar el centro de control, que representan unos ingresos de aproximadamente 100.000 dólares al año (Bernstein, 2004). Dentro de las torres, una estructura arquitectónica con diferentes pisos permite el acceso a las luces LED, por si hay que reemplazar alguna. Para contrarrestar el calor que genera el sistema de iluminación, una serie de ventiladores enfrían el aire en la parte inferior de las torres. La realización de *Crown Fountain* no fue sencilla. Después de que dos firmas de arquitectura rechazaran el encargo, finalmente Krueck y Sexton Architects aceptó hacer realidad el diseño de Plensa. Por su parte, la empresa *L. E. Smith Glass Company* produjo los 22.500 ladrillos translúcidos, fabricados a partir de vidrio fundido vertido a mano en moldes de hierro. Se tardaron cuatro meses en realizar la producción, a un ritmo de unos 350 bloques por día. Cada ladrillo tiene unas medidas de 127 × 254 × 51 mm, y están hechas de un vidrio lo suficientemente delgado como para evitar la distorsión de las imágenes videográficas. En cada bloque, una de las seis caras está pulida y las otras cinco superficies tienen textura (Sharoff, 2004, pp. 75-76). *Crown Fountain* se dio a conocer al público el 16 de julio de 2004, durante la ceremonia de inauguración de *Millennium Park*, aunque la instalación estaba incompleta, ya que solo 300 de los videos estaban terminados. Pudo verse una versión reducida del video, al contrario de lo que ocurrió con la obra *Cloud Gate*, de Anish Kapoor, que por modificaciones y problemas técnicos en la realización de la obra, se acabó inaugurando en 2006. Pero, a pesar de que “la obra de Plensa es, probablemente, la obra más querida por el público del *Millennium Park* de Chicago”, cuando Plensa presentó inicialmente el modelo a escala en 2002, “se encontró con crítica y oposición” (Flanagan, 2008, p. 146). Antes incluso de que se construyera *Crown Fountain* había cierta preocupación sobre si la altura de la escultura concordaba con la tradición estética del parque, y si no contravenía las regulaciones de la ciudad. Pero la obra está exenta de la restricción de altura que se aplican a otras estructuras arquitectónicas, ya que se catalogó como obra de arte, no como edificio (Gilfoyle, 2006, p. 181). También generó polémica la instalación de cámaras de vigilancia sobre la fuente. Esto provocó una serie de protestas públicas, y una rápida reacción de la prensa y del propio artista en contra de las cámaras, que llevaron finalmente a su retirada. También se ha criticado el carácter privado del proyecto *Millennium Park*, y cómo esta característica ha llegado a influir en las obras presentadas en el parque. *Crown Fountain* permite a niños y mayores escapar del calor del verano, y está creada como una experiencia artística interactiva, con el objetivo de favorecer un acercamiento lúdico a los residentes de Chicago y a visitantes ocasionales. Esta fuente pública anima a la comunidad a mojarse, chapotear, y colocarse debajo del surtidor de agua. En este sentido, se comporta como un **parque acuático de carácter artístico y libre acceso**, o des-

de los parámetros desarrollados en esta investigación: como un espacio de encuentro comunitario canalizado a través del juego. El objetivo de Plensa es “crear una fuente interactiva y socialmente relevante para el siglo XXI” (Gilfoyle, 2006, p. 285). *Crown Fountain* es también un **monumento a las personas anónimas de la ciudad**, y está creada expresamente con ese objetivo y destinada a ellas. Introduce de esta forma un espacio lúdico muy apreciado por la gente.

### Juegos de crítica social y política

Las esculturas en el espacio público pueden también vehicular, a través del juego, una crítica de carácter político o social, como, por ejemplo, *Teeter-Totter Wall* (2009-2019), de Ronald Rael y Virginia San Fratello. Los artistas instalan tres balancines portátiles de color rosa, conectando así los dos lados de la frontera entre Estados Unidos y México, y reuniendo a personas de ambos países a través de una actividad lúdica que condensa simbólicamente las tensiones existentes a nivel político en ese momento. La obra se instala el 28 de julio de 2019 en la zona de Anapra, en la frontera entre Ciudad Juárez, México, y la ciudad norteamericana de El Paso, Texas. Al no haber pedido ningún tipo de permiso, poco después de instalar la obra llegan las autoridades norteamericanas y exigen a los artistas desmontar y retirar los balancines. Se trata de una intervención efímera, que dura apenas 5 minutos, pero que obtiene un gran impacto mediático en todo el mundo. Rael & San Fratello habían elaborado bocetos para *Teeter-Totter Wall* ya en 2009, como reacción a la *Secure Fence Act* (2006), la ley del Congreso de los Estados Unidos que autorizó y financió en parte la construcción de un muro de 1.125 km a lo largo de la frontera entre Estados Unidos y México. Diez años después, el muro entre Estados Unidos y México fue una de las más polémicas promesas electorales y uno de los puntos centrales de la campaña de Donald Trump durante 2016, antes de llegar al poder en 2017. *Teeter-Totter Wall* pretende conectar a personas que no se conocen, a través de un juego popular, y llamar la atención sobre la separación física existente entre ellas, pero también sobre su condición de iguales. Rael & San Fratello crean así un sentido de unidad entre pueblos. También hacen hincapié en la absurdidad de un muro que divide un ecosistema unitario, a través del cual se produce un flujo constante de agua, plantas o animales, un muro que, sin embargo, controla y veta la entrada a las personas. *Teeter-Totter Wall* intenta poner de relieve estas contradicciones y nos hace reflexionar sobre nuevas posibilidades de cambiar nuestra realidad circundante. En cuanto al carácter de la obra, *Teeter-Totter Wall* necesita la participación de dos personas para ser activada, cada una actuando desde un contexto diferente y aislado, y esta debe además producirse al mismo tiempo, constituyendo una interesante forma de *objeto social* que establece una relación física directa entre personas que habitan a los dos lados de una frontera. La obra apela así a la colaboración y al trabajo en equipo como única forma de superar la división, y a la vez, a través de su uso práctico convertido en *uso social*, lleva a cabo una crítica feroz a las políticas de exclusión y aislamiento que imponen algunos estados. *Teeter-Totter*



Ronald Rael & Virginia San Fratello. *Teeter-Totter Wall* (2009-2019), instalada el 28 de Julio de 2019 en la zona de Anapra, en la frontera entre Ciudad Juárez, México, y la ciudad norteamericana de El Paso, Texas.

*Wall* pretende mostrar que, pese a la división, no se puede detener la comunicación ni el juego, y que cualquier resquicio en el muro será utilizado para subvertir las fronteras entre personas. La escultura de Rael & San Fratello se pone claramente al servicio de la transmisión de un mensaje artístico de carácter político, y lo hace a través de una interacción física de carácter lúdico. La obra busca así principalmente un efecto mediático que le permita difundir su contenido crítico de forma tan amplia como sea posible. No pretende, sin embargo, solucionar escultóricamente ni abordar de forma continuada en el tiempo esta división física, ya que el propio carácter ilegal de la intervención se lo impide. *Teeter-Totter Wall* no puede así ejercer un compromiso duradero con la comunidad, sino que ofrece una intervención efímera y de carácter simbólico, por lo que, aunque puede considerarse un *objeto social crítico*, no constituiría un ejemplo de *espacio de encuentro lúdico*.

### **Creación de espacios de distensión: esculturas lúdicas que no se revelan como arte**

En *Crown Fountain*, de Jaume Plensa, hemos observado cómo una fuente pública logra aglutinar a su alrededor tanto a los residentes de Chicago como a los turistas. La voluntad del artista es la creación de un objeto urbano que establezca una relación permanente de interacción lúdica entre espectador y arte, y efectivamente, la obra se ha revelado muy popular. *Crown Fountain* establece así un *espacio de encuentro lúdico*, creado expresamente para la comunidad, con el objetivo de generar comunicación en el espacio urbano, a través de la interacción física. Por su parte, *Teeter-Totter Wall* puede aparecer como una obra sencilla y superficialmente lúdica que incorpora un balancín, pero logra subvertir conceptualmente la división que lleva a cabo el muro entre Estados Unidos y México. La obra señala críticamente este espacio tremendamente polémico y pone el centro de atención mediática en este conflicto político de enorme relevancia internacional. *Teeter-Totter Wall* requiere además la colaboración entre espectadores para darle sentido, aspectos que la convierten en un *objeto social crítico*. La obra hace tangible y real la idea de interconexión. Su *uso social crítico* muestra que las acciones que ocurren a un lado de la frontera tienen una consecuencia directa en el otro lado, y que el trabajo en equipo es esencial para sobrepornos a los muros entre personas. Sin embargo, *Teeter-Totter Wall* es una intervención que, por su propio carácter ilegal, logra desplegarse solo de forma efímera y nos llega exclusivamente a través de su documentación. La agenda política se pone por delante de su uso práctico y continuado por parte de la comunidad, desvirtuándose el papel que podría ejercer como escultura pública en su contexto, y convirtiéndose en una obra de carácter fundamentalmente mediático.

Sin embargo, aunque puede conllevar un grado notable de complicación, es posible la creación de esculturas públicas que aúnen los conceptos estudiados: *espacios lúdicos* y *objetos sociales críticos*. Con este fin, las obras deben tener en cuenta y adaptarse a las características específicas del espacio público. Por ejemplo, una escultura con carácter subversivo y una temá-



tica política directa puede encontrarse con dificultades para permanecer de forma estable en el espacio urbano <sup>38</sup>. En cambio, si la escultura evita la polarización, por ejemplo, mediante mensajes suficientemente ambiguos, puede lograr transmitir ideas de elevado contenido crítico o político. La presencia física permanente de una escultura pública posibilita además vehicular estos significados de forma más rica, compleja y sostenida en el tiempo, que las formas efímeras de los medios de comunicación. Otra solución a estas contradicciones también podría venir dada por un tipo de escultura que no es inmediatamente aparente como arte, como veremos a continuación.

Un ejemplo de este tipo de obras en que el carácter artístico pasa a un segundo plano sería *White Chess Set* (1966), creada por Yoko Ono como reacción de protesta contra la guerra de Vietnam. La artista plantea un original juego de ajedrez en el que, en vez de dos equipos enfrentados en bandos contrarios de color blanco o negro, presenta fichas y un tablero exclusivamente de color blanco. A medida que avanza el juego, cada vez se hace más difícil saber qué piezas pertenecen a cada jugador, convirtiéndose la victoria y hasta el desarrollo normal del propio juego, en objetivos prácticamente imposibles. Los participantes deben entonces elegir si siguen guiándose por las reglas habituales del ajedrez, o si introducen nuevas maneras de interactuar, con el fin de adaptarse las dificultades añadidas que presenta este juego. Existen diferentes versiones de *White Chess Set*, incluyendo una edición de 20 ejemplares producidos por *Bag Productions*, Reino Unido, en 1970, y también la versión conocida con el título *Play It By Trust*, consistente en una mesa blanca con diez tableros y veinte sillas blancas, presentada en la Galería Vrej Baghoomian, Nueva York, en 1991. La obra se ha presentado en una variedad de espacios expositivos, pero también en el espacio urbano, y posee un innegable carácter público, al favorecer la interacción entre personas que no se conocen previamente y moverlos al juego. Sarah Kennedy (2015) realiza una interesante recopilación de las experiencias de los visitantes de *White Chess Set*, cuando se expuso en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 2015, como parte de la exposición *Yoko Ono: One Woman Show 1960–1971*. En esta ocasión, la obra se instala justamente en el espacio urbano ubicado directamente frente al museo, denominado *Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden*, siendo entonces accesible no solo a visitantes del museo, sino también a una audiencia transeúnte, no especializada en arte, que simplemente quiere jugar al ajedrez. Christopher Lin, que por entonces trabajaba como educador en el museo, comenta que un visitante le planteó jugar una partida, con la condición de no “comerse” las piezas del contrario. De esta manera, según los propios jugadores, *White Chess Set* les permitió abrirse “a una discusión profunda y significativa sobre política exterior e interior, y sobre la guerra, a pesar de tener edades y visiones del mundo muy distintas”. Mientras discutían



Yoko Ono. *White Chess Set* (1966)

38 “Art in the public space is controlled to such extent that it cannot be politically effective, as it would be otherwise not allowed to be shown. Artistic projects are not permitted to subvert the public order” (Schmidt-Wulffen, 2001, p. 653).

sobre la obra y sus connotaciones políticas, y con el propósito del juego alterado: “En lugar de intentar derrocar al rey del oponente, movíamos nuestras piezas para encontrar combinaciones más convenientes. Estábamos negociando la paz”. La obra confronta así al espectador con la necesidad de responder creativamente a un reto lúdico que, sin embargo, **no es necesariamente interpretado en clave artística**. Este proceso de toma de decisiones que instiga *White Chess Set* crea colateralmente momentos para la conversación, la colaboración y la creatividad. Desconocidos entran en contacto, e incluso sin necesidad de hablar, pueden llegar a entenderse a través del juego. Anna Harsanyi, también educadora del museo, explica que: “Dos personas que no se conocían previamente se sentaron a jugar. A pesar de no hablar el mismo idioma, se comunicaban a través del juego, riéndose cada vez que uno de ellos hacía un buen movimiento”. ***White Chess Set* funciona porque el ajedrez es un lenguaje universal** y porque “esta obra establece una conexión significativa, no solo con el juego, sino entre los propios jugadores” (Kennedy, 2015). Yoko Ono pone de relieve en su obra lo absurdo de los dos bandos enfrentados en el ajedrez o en cualquier otro ámbito de nuestra sociedad. ¿Por qué enfrentarnos?, ¿qué sentido tiene la guerra? La artista propone una obra en la que los jugadores deben abordar creativamente el absurdo, y pone en cuestión la legitimidad de las normas de un juego que escenifica la guerra, y con ello, la guerra misma.

Cuando *White Chess Set* se exhibe en la feria de arte contemporáneo *Art Basel* en 2009, la obra se presenta con una urna de metacrilato, con el fin de protegerla del mal uso por parte de los visitantes. La obra se instala sobre una mesa con dos sillas enfrentadas, simulando un juego que en realidad es imposible de jugar, debido a que los galeristas han decidido que la preservación material es más importante que la recepción correcta de la obra. De forma parecida a los objetos de *Fluxus* analizados anteriormente, *White Chess Set* pierde su esencia participativa y su significado primigenio en el momento en que entra en el circuito comercial, ya que **es una obra que tiene su sentido al ser jugada, al permitir la interacción**. A menudo, obras con un enorme potencial pueden, al mostrarse como arte, perder su carácter revolucionario y ser integradas en el aséptico discurso artístico. Este ha sido históricamente el destino de la mayoría de las prácticas artísticas críticas, dada la enorme capacidad del mundo del arte para absorberlas y neutralizarlas (Crimp y Rolston, 1990, p. 19; citado en Felshin, 1995, p. 29). Por esta razón, las esculturas instaladas en el espacio urbano en las que el espectador se convierte en usuario podrían permitir, a través de un uso práctico basado en el juego, vehicular ideas artísticas que incidan en el contexto social y político de maneras que no serían posibles al mostrarse o revelarse la obra como arte. **La naturaleza artística de *White Chess Set* no es evidente, ni imprescindible para su disfrute, pero está innegablemente presente**. El espectador de la obra busca simplemente jugar y, a partir de este momento, puede suceder que este decida ignorar las ideas artísticas, aunque también puede suceder que, tal vez solo por un instante, la obra logre provocarle una reflexión, sea de carácter artístico o de otra natu-

raleza. La prioridad es el juego, y no la experiencia artística. Se crea de esta forma un *espacio de distensión* en el que las ideas artísticas se transmiten de forma automática, aprovechando el *factor sorpresa* que posibilita el aspecto lúdico prioritario de la obra, y que denominaremos *factor lúdico*. Este aspecto permite a las esculturas públicas transmitir mensajes de carácter político sin ser neutralizadas, ya que al no considerarse piezas de arte, y al encontrarse las ideas artísticas imbricadas en el propio juego, el mensaje puede transmitirse, incluso, de forma más eficaz que en una obra tradicional.

## 5.2. Esculturas lúdicas de Llobet & Pons

En el apartado anterior hemos observado una serie de esculturas públicas creadas expresamente para la comunidad a través del juego, que hemos denominado *espacios lúdicos*, y cómo algunas de estas obras logran además transmitir mensajes de carácter social y político de enorme relevancia. Cuando estas esculturas ponen el aspecto lúdico en el centro de la experiencia, logran crear *espacios de distensión*, en los que el carácter artístico pasa a un segundo término, y esto puede favorecer la transmisión eficaz de mensajes críticos imbricados en el juego. A continuación examinaremos las esculturas de juego de Llobet & Pons que, entre otras cosas, también ejemplifican y desarrollan la idea de *espacios de distensión*. En un primer momento abordaremos sus obras en cuanto a su relación con la comunidad y la audiencia del lugar y, posteriormente, en cuanto al contexto en el que surgen. Sus esculturas reaccionan a problemáticas específicas de la realidad social o política del lugar en que se insertan, y están creadas expresamente para la comunidad, según sus necesidades específicas. Observaremos cómo en estas esculturas públicas el visitante puede olvidarse del arte y simplemente jugar. El juego es entonces el motor principal y se inserta en estas obras como una estrategia artística que busca estimular la interacción y el diálogo entre desconocidos. Los artistas rompen con la jerarquización habitual del baloncesto, o bien incorporan un carácter abierto a la obra, para que cualquiera pueda participar. Entre la variedad de esculturas de Llobet & Pons, nos centraremos aquí exclusivamente en aquellas que incorporan el baloncesto, que generalmente están concebidas para dar respuesta a una situación específica del contexto, a través del juego. Estas obras proponen generalmente una cancha real de baloncesto, en la que, sin embargo, no se puede jugar de la forma tradicional, por ejemplo, al incorporar multitud de aros donde encestar, en vez de solo uno. Estas estrategias tienen como objetivo ofrecer una nueva perspectiva a un deporte tradicional, romper con sus reglas habituales, y abrirlo a nuevas posibilidades y a la creatividad de los jugadores.



Llobet & Pons. *No one wins* (Seoul, South Korea) (2010), instalada en Seoul Art Space Geumcheon.

### 5.2.1. Dispositivos comunitarios para el juego

La primera vez que Llobet & Pons introducen el baloncesto en sus obras es en *No one wins* (Seoul, South Korea) (2010). Esta escultura consiste en una canasta manipulada que incluye un aro con un tamaño ligeramente menor al estándar, con el objetivo de impedir que la pelota se pueda encestar. La idea para la obra surge durante una estancia en residencia en *Seoul Art Space Geumcheon*, en Corea del Sur. Entonces, el 23 de noviembre, Corea del Norte decide bombardear la isla surcoreana de Yeonpyeong, dejando cuatro muertos (dos de ellos civiles) (Graell, 2016,

p. 5). Los titulares en la prensa internacional advierten de que la guerra puede estallar en cualquier momento. Llobet & Pons deciden, sin embargo, quedarse en Corea del Sur, tras constatar que este alarmismo no se ajusta a la relativa “tranquilidad” de los residentes locales (o quizás sería más correcto calificarla como un sentimiento entre incredulidad y resignación). El ambiente en Seúl tras el bombardeo está enrarecido, resultando en situaciones disparatadas, como, por ejemplo, ensayos de reacción ciudadana en caso de ataque. Durante estas pruebas, que se realizan en mitad del día, todo el tráfico de la ciudad debe detenerse durante media hora, y se activan sirenas de bombardeo. Llobet & Pons experimentan alguna de estas situaciones en el interior de un autobús público, en el que se escuchan inquietantes mensajes radiofónicos, imposibles de descifrar. Los artistas intentan, sin éxito, interrogar a los ocupantes del autobús sobre el contenido de estas alocuciones, ya que en Corea del Sur solo un porcentaje muy pequeño de la población habla inglés. La obra *No one wins (Seoul, South Korea)* (2010) surge así como reacción al conflicto de la isla de Yeongpyeong y a la tensa situación política entre las dos Coreas. La obra trata de expresar la absurdidad a través de un disparatado juego de baloncesto, y pretende vehicular la sensación de impotencia a través de la imposibilidad de jugar.

Nuevamente, Llobet & Pons usan el baloncesto en *No one wins (Time-out)* (2012), también con el objetivo de expresar una mirada crítica. En esta obra, los artistas seccionan transversalmente dos aros de baloncesto, volviéndolos a soldar entrelazados, y posteriormente, los lijan y pintan, disimulando la intervención. El resultado es una canasta de baloncesto absurda, un juego en el que no se puede participar. *Time-out* surge en un momento de recortes presupuestarios en cultura y en otros sectores de la sociedad por parte del gobierno español. Llobet & Pons se posicionan ante estas políticas de la austeridad a través de un mensaje crítico: un juego en el que nadie puede ganar.

### Posibilitar el juego

A diferencia de estos dos ejemplos, en las obras posteriores de Llobet & Pons que utilizan el baloncesto, el juego en sí es posible. *Multibasket – No one wins (Teshima, Japan)* (2013), consiste en una nueva infraestructura deportiva permanente para la isla japonesa de Teshima, que puede ser utilizada libremente por sus habitantes. **Esta obra es una reacción a la falta de instalaciones de ocio y deporte en este lugar, pero también pretende dar una respuesta simbólica a su problemática local de despoblación y envejecimiento.** Teshima se está quedando desierta, debido a que la economía de la isla se basa exclusivamente en la agricultura, y muchos jóvenes ven la emigración hacia las grandes ciudades de Japón como la única alternativa de subsistencia. Este movimiento migratorio provoca una situación de abandono y deterioro generalizado en la zona, y con el tiempo las infraestructuras de la isla envejecen, y no se renuevan. Ante esta realidad, la propuesta de Llobet & Pons consiste en crear una nueva cancha de baloncesto, que quede en el lugar para los residentes de la zona, de forma permanente. En esta canasta, la forma del tablero dibuja la silueta de Teshima, y los cinco aros



Llobet & Pons. *No one wins (Time-out)* (2012)



Llobet & Pons. *Multibasket – No one wins (Teshima, Japan)* (2013)

simbolizan cada uno de los cinco pueblos de la isla. **Multibasket pretende así, además de crear una infraestructura permanente de juego, llevar a cabo una función de representación.** La obra forma parte del imaginario colectivo y se ha integrado en la vida cotidiana de los habitantes (Graell, 2016, p. 5). Este elemento de identificación de los residentes con la escultura **tiene el objetivo de fomentar un sentimiento de pertenencia al lugar.** La obra posee además una significación especial para un gran número de visitantes, según han podido constatar Llobet & Pons a través de las numerosas publicaciones aparecidas en las redes sociales, en las que los visitantes explican que han jugado a baloncesto con desconocidos, o que han mantenido una conversación agradable con otro visitante, generalmente haciendo énfasis en el carácter socialmente estimulante de la obra. Las diferentes vivencias personales asociadas con la obra han transformado así *Multibasket* en parte de la experiencia de la isla.

Las diferentes alturas a las que se sitúan los aros hacen referencia, de forma metafórica, a las diferentes estaturas de los alumnos de la escuela local. Estos alumnos componen la audiencia que utiliza la escultura con más asiduidad, ya que el patio del colegio se encuentra en la misma plaza en la que está instalada *Multibasket*. Llobet & Pons apuntan que, como no hay muchos nacimientos en Teshima, niños de diferentes edades son agrupados en la misma clase, dando como resultado una imagen enormemente representativa de la problemática específica de la isla. Los artistas aplican esta imagen a un objeto urbano, una canasta que incorpora aros a diferentes alturas. Esta idea no solo funciona de forma metafórica, sino que logra introducir de forma efectiva un cambio sustancial en la manera de jugar al baloncesto, ya que **la altura de los participantes ya no supone una ventaja física para poder encestar, logrando romper con la jerarquización propia de este deporte.**

Si analizamos la obra en cuanto a su comportamiento como un *espacio de distensión*, observaremos que *Multibasket* está concebida expresamente según las necesidades de los residentes locales (una infraestructura deportiva), con el objetivo de generar un efecto inclusivo en este contexto y favorecer un diálogo con la comunidad. En este sentido, es un *espacio de encuentro*, ya que además tiene una función práctica destinada a su uso continuado por parte de los residentes de la isla, y se erige como un punto de reunión. La obra no es, por otra parte, complaciente con el contexto, sino que confronta a los habitantes de Teshima con una realidad social y demográfica incómoda: el progresivo envejecimiento de su población. Este *espacio de encuentro* comunitario está además canalizado por el juego, y como tal, constituye un *espacio lúdico*. La implicación física de la audiencia con la escultura comporta la creación de un *objeto social*, ya que permite, aunque no requiere, la colaboración entre espectadores para darle sentido a la obra a través del juego. Su uso práctico se convierte así en un *uso social lúdico*, y establece una nueva forma de relacionarse por parte de locales y visitantes, a través del juego. *Multibasket* transmite un mensaje de carácter social sobre la situación en la isla, y la particular configuración de los aros rompe

con el carácter jerárquico basado en la altura de este deporte, razones por las que podríamos denominar a la obra un *objeto social crítico*. La obra evita intimidar a los espectadores con referencias culturales, con el fin de disipar la tensión intelectual y de favorecer el disfrute de la obra sin necesidad de ser esta recibida como arte, incluyendo así *múltiples niveles de lectura*. Además, lleva a cabo su crítica política mientras se camufla con el resto de mobiliario urbano, incorporando así un *factor lúdico* y constituyendo un *espacio de distensión* para los residentes locales. El juego tiene así una función esencial en el carácter de *Multibasket*. Establece un lenguaje universal que permite la comunicación entre desconocidos, más allá del lenguaje verbal. *Multibasket* no es necesariamente interpretado en clave artística, sino simplemente como un juego, y de hecho, la obra que cobra su sentido al ser jugada, al permitir la interacción.

### La audiencia heterogénea de la escultura lúdica

Otra obra en algunos aspectos similar sería *Basketmóvil* (2015), consistente en un coche norteamericano de los años 1950, al que se le ha instalado una canasta de baloncesto en la parte posterior, a la altura reglamentaria. Llobet & Pons crean esta obra en el marco de la Bienal de la Habana, inspirándose en el gran número de estos vehículos que sigue funcionando a pleno rendimiento en Cuba. Debido al embargo comercial impuesto a la isla desde hace décadas, circulan aproximadamente 60.000 ejemplares de estos automóviles por sus calles, muchos con las piezas del motor sustituidas por piezas de otras marcas y diversas procedencias. En cambio, este tipo de coches prácticamente ha desaparecido en el resto del mundo, representando generalmente objetos de coleccionista. Llobet & Pons conciben *Basketmóvil* especialmente para el barrio de Romerillo, un distrito humilde de La Habana en el que únicamente hay un número reducido de parques o infraestructuras deportivas. Los artistas pretenden, con su obra, llevar una canasta hasta cualquier parte del barrio, estableciendo una original forma de juego y creando nuevas posibilidades para el deporte donde antes no las había.

Si analizamos *Basketmóvil* en cuanto a su audiencia, podemos observar que consta, por una parte, de un espectador especializado en arte contemporáneo: el visitante de la Bienal de la Habana, que puede dividirse en público nacional e internacional, pero que, en cualquier caso, constituye un grupo homogéneo, con un objetivo común, y ha venido hasta aquí a ver arte. El visitante de la Bienal de la Habana puede provenir de estratos sociales y económicos distintos (en el caso del público nacional). Sin embargo, gran parte de su audiencia también incluye un público de alto poder adquisitivo, compuesto por turistas internacionales. Por otra parte, y debido al carácter de la obra y a su ubicación fuera de los espacios centrales de exposición de la Bienal de la Habana, un porcentaje mayoritario de la audiencia de *Basketmóvil* consiste en un público casual, sin un propósito común, formado por vecinos de Romerillo. Este grupo tiene un carácter diverso, que coincidiría aproximadamente con la naturaleza habitual del público en el espacio urbano, aunque, como perteneciente a este barrio en concreto, proviene de un estrato económico humilde.



Llobet & Pons. *Basketmóvil* (2015), intervención temporal en el barrio de Romerillo, en el marco de la Bienal de la Habana, Cuba.

Si nos fijamos otra vez en *Multibasket* (la obra que hemos analizado anteriormente), podemos constatar una situación parecida en cuanto a la composición de su público: la audiencia de esta obra también es heterogénea. Por una parte, consiste en los residentes de Teshima, en especial los estudiantes del único colegio de la isla, que utilizan la obra durante todo el año. Sin embargo, otra parte de su público consiste en los visitantes de la trienal, principalmente compuesto por un público nacional procedente de estratos económicos distintos y, aunque en menor medida, también por turistas internacionales con un alto poder adquisitivo. Se trata, en cualquier caso, de un público que se da cita aquí de forma masiva cada tres años, contando con un millón de visitantes en la edición de 2013 (Kitagawa, 2014, p. 22). Por último, también cabe mencionar a los turistas que acuden a Teshima ocasionalmente, durante todo el año, con el propósito de visitar *Multibasket* y/o otras esculturas instaladas de forma permanente en las diferentes islas. Dicho grupo no existiría en *Basketmóvil*, debido al carácter efímero de la obra.

Si comparamos *Multibasket* y *Basketmóvil* entre sí, ambas obras tienen una audiencia heterogénea, propia de cualquier espacio urbano, pero con la peculiaridad de incluir una audiencia homogénea que ha acudido expresamente para visitar la exposición. Resulta evidente que ambas obras **tienen en cuenta el carácter híbrido de su audiencia**, al dirigirse a todo el abanico de sensibilidades presentes en el lugar. Apelan por igual a las distintas tipologías de audiencia que hemos constatado, así como a distintos estratos sociales, rangos de edad, o grupos pertenecientes a la comunidad, ya que el juego es una práctica universal y común a todos ellos. Si examinamos en detalle el comportamiento de estas obras: en Romerillo y en Teshima, como en cualquier otro espacio urbano, predomina un público que nada tiene que ver con el contexto arte. *Basketmóvil* transita por el barrio de Romerillo, realizando paradas de forma aleatoria, y está abierta para que el espectador pueda incorporarse libremente al juego. Para participar en *Multibasket*, cualquiera conoce las reglas del baloncesto y es capaz de jugar en esta cancha. Ambas obras actúan, **gracias al lenguaje universal del juego, desde una posición cero**, es decir, evitando la exclusión cultural propia del arte contemporáneo. Este grado cero de la escultura pública lúdica consiste en evitar referencias culturales que no sean evidentes por sí mismas para cualquier tipo de audiencia, y dejar atrás todas aquellas convenciones del arte que impiden su recepción correcta en el espacio público. Para lograrlo, **implementan el juego como una actividad inclusiva**, dejando la obra abierta a diversas interpretaciones posibles para cada uno de los visitantes. Volviendo a *Basketmóvil*, si nos centramos en el comportamiento individual del espectador, la audiencia se encuentra allí por casualidad, de manera fortuita, sin mediar una intención previa por visitar la obra. Esta audiencia transeúnte podría denominarse un “espectador desprevenido” (Fernández Pons y Llobet Sarria, 2021, p. 641), ya que se enfrenta a la escultura lúdica **sin necesidad de interpretar en clave artística las referencias culturales**, puesto que estas no son necesarias para entender la obra. A partir de un uso práctico basado en una interacción lúdica,





Llobet & Pons. *Multibasket – No one wins* (2013) Teshima, Japan. Fotografia de Setouchi Triennale.



Llobet & Pons. *Basketmóvil* (2015), intervención temporal en el barrio de Romerillo, en el marco de la Bienal de la Habana, Cuba.

*Basketmóvil* busca la aceptación de la escultura pública como parte de la cotidianidad de Romerillo.

### **Representación de la comunidad y uso social lúdico de la escultura no jerárquica**

Hemos analizado una serie de esculturas públicas de Llobet & Pons, en cuanto a su relación con la comunidad y con la audiencia, obras que tienen como punto en común la incorporación del juego como estrategia artística, en esculturas públicas creadas en contexto. En *Multibasket*, los artistas reaccionan a la situación específica que define al lugar, a la vez que producen una obra expresamente para la comunidad, según sus intereses concretos. La escultura actúa así como un *dispositivo comunitario*: un mecanismo con una función determinada respecto a los residentes locales. Una de estas funciones es la representación, al tomar la forma concreta de la isla en la que se instala, y así ha cobrado un papel fundamental en la dinámica cotidiana de la isla y ha logrado favorecer un sentimiento de pertenencia al lugar. La obra también reúne, tanto a la comunidad local, como a la audiencia del arte, a partir de un *uso social lúdico* que estimula a locales y desconocidos a entrar en contacto, a hablar, a intercambiar impresiones, y quizás hasta a jugar juntos. *Multibasket* está concebido con un objetivo prioritario de posibilitar el juego, más allá de si se trata de una obra de arte, incluyendo *múltiples niveles de lectura*. Pero, aparte de llevar a cabo estas funciones comunitarias, la obra crea un nuevo juego que no incorpora la jerarquización habitual del baloncesto, al evitar que factores físicos como la altura de los jugadores puedan implicar una ventaja para los participantes en la obra. Así, a través de una escultura lúdica e interactiva, *Multibasket* ha logrado integrarse en el paisaje del lugar y constituirse como un dispositivo comunitario que no discrimina un tipo de público sobre otro.

### **5.2.2. Esculturas lúdicas accesibles como forma de adaptación al contexto**

Tanto *Multibasket* como *Basketmóvil* se basan en el carácter universal del lenguaje del baloncesto para proponer obras abiertas a la participación para cualquier transeúnte y tienen en cuenta el carácter híbrido de la audiencia. Su uso práctico, apoyándose en su carácter lúdico, permite que las esculturas no tengan que ser necesariamente interpretadas como obras de arte, sino como experiencias de juego abiertas y públicas, y como objetos que transmiten una idea. Aparte del *factor lúdico*, ambas obras funcionan desde una *posición cero*, es decir, sin incluir referencias culturales construidas sobre conocimientos artísticos previos, fomentando así la inclusión de una audiencia ajena al contexto arte y evitando la exclusión propia del arte contemporáneo. También pretenden estimular el contacto y el juego entre personas que no se conocen, posibilitando un *uso social lúdico* de estas obras en el espacio urbano. Hemos observado que Llobet & Pons realizan sus esculturas urbanas bajo una atenta observación del contexto, escuchando las necesidades de la comunidad, y empleando el

juego para transmitir ideas artísticas. Ofrecen obras que tienen en cuenta todo el abanico de sensibilidades presentes en el espacio urbano, con el fin de enfrentarse a su carácter *directo y literal*, y lo hacen a través de experiencias lúdicas y originales. A continuación analizaremos la relación de sus obras con el contexto en que surgen,

### Esculturas dentro y fuera del museo



Llobet & Pons. *NRW vs. Spain - Refugee arrival centres* (2018), instalada en Bundeskunsthalle, en Bonn, Alemania

Llobet & Pons realizan sus esculturas de juego generalmente en el espacio urbano. Sin embargo, en primer lugar observaremos un ejemplo que se despliega en un espacio mixto, es decir, en el exterior, aunque en la zona de influencia del museo, ya que nos permitirá extraer algunas reflexiones con respecto a la relación entre juego y contexto. *NRW vs. Spain - Refugee arrival centres* (2018) consiste en una cancha de baloncesto que incluye dos canastas modificadas. La obra es parte de la exposición *The Playground Project – Outdoor*, que tiene lugar en 2018 en Bundeskunsthalle, en Bonn, Alemania, y se instala en la enorme terraza superior del centro de arte. *NRW vs. Spain* se basa en la gestión de la problemática de los refugiados por parte de la Unión Europea, poniendo de relieve las enormes diferencias entre los estados miembros con respecto al número tramitado de solicitantes realmente acogidos, y su incapacidad para encontrar una solución común a este problema. Esta idea se expresa a través de la creación de dos canastas de baloncesto diferentes, una con la forma del *Land* de Renania del Norte-Westfalia, que incluye cinco aros que señalan los cinco puntos de llegada de refugiados a esta región, que ha acogido al 21 por ciento de todos los que se han refugiado en Alemania (Kleine, 2018, p. 46). Al otro lado del terreno de juego se instala un mapa de España, uno de los países que no cumplió con la cuota de refugiados asignada por la Unión Europea<sup>39</sup>. Llobet & Pons enfatizan esta situación colocando un solo aro en todo el mapa, ubicado en la capital Madrid, desde donde se lleva a cabo la gestión centralizada para todo el país. Pero se trata de un aro demasiado pequeño para que pase a su través una pelota estándar, aspecto que evidencia la mirada crítica de los artistas, alineándose con la idea de que, ante momentos de crisis como la de refugiados en la Unión Europea, el grado de civilización de una sociedad se puede medir justamente en función de su hospitalidad (Han, 2016, p. 35). De esta forma, el juego discurre con normalidad únicamente en un extremo del campo, mientras que en el otro, no hay interacción posible.

En cuanto a la recepción del significado de la obra, pese a impedir el juego, *NRW vs. Spain* funciona correctamente como objeto simbólico. La audiencia proviene de Bundeskunsthalle, y ha acudido aquí expresamente para ver arte. Los lazos institucionales con la escultura son así evidentes, y el espectador interpreta que esta canasta no es solo una canasta, sino también una obra de arte. La estrategia de impedir el juego tiene sentido porque la obra se instala en un espacio mixto. Un público habituado al arte

39 Hasta diciembre de 2017, España había recibido apenas el 15% de los 17.337 refugiados que el gobierno se comprometió a acoger





Llobet & Pons. *NRW vs. Spain - Refugee arrival centres* (2018), instalada en Bundeskunsthalle, en Bonn, Alemania

descifra la absurdidad de la obra en clave metafórica, y acepta que no poder jugar es parte de la experiencia. En cambio, si trasladásemos esta misma obra al espacio público, su significado no se entendería correctamente. **Fuera de la zona de influencia del museo, no tendría sentido privar a la obra de su carácter interactivo**, ya que en el espacio urbano el espectador no realiza automáticamente la conexión que identifica la obra como arte. De esta forma, podemos concluir que en el espacio urbano no puede impedirse el juego como estrategia significativa, por ejemplo, con el objetivo de presentar una obra metafórica, confirmándose así el carácter *directo* y *literal* que define el espacio público.

### **Esculturas accesibles canalizadas a través del juego**

En general, todas las obras de Llobet & Pons que utilizan baloncesto promulgan una serie de valores que son aceptados en el espacio público, basados en la actividad física y en el deporte, y son interpretados de forma positiva por la mayoría de la audiencia. Si observamos, por ejemplo, *Basketcircle* (2017), estamos ante una canasta fabricada especialmente en acero inoxidable, con unas medidas de 305 x 320 x 320 cm. Incorpora 18 cestas alrededor de una estructura circular de acero. Llobet & Pons crean un juego basado en el baloncesto, pero con un carácter más rápido, ya que los participantes pueden anotar en diferentes aros y casi desde cualquier posición. *Basketcircle* genera encuentros entre espectadores y/o jugadores que no se conocen previamente, y que deben ponerse de acuerdo e inventar nuevas reglas para poder jugar. De esta forma, la obra establece un **punto de encuentro y un espacio relacional y de comunicación a través del deporte**. *Basketcircle* se instala temporalmente en la entrada de la Biblioteca Pública Tecla Sala, un lugar central de reunión comunitaria en el barrio de La Torrassa de Hospitalet de Llobregat, en el área metropolitana de Barcelona. La visibilidad de la obra está así garantizada, debido a su ubicación y a su estrecha relación con la cotidianidad de los residentes locales. Otro aspecto importante es que la obra tiene una voluntad fundamentalmente inclusiva, al posibilitar su recepción de forma generalizada. Su concepto principal consiste en posibilitar el juego y en estimular a la participación del espectador. Esto no significa que la obra incluya una única interpretación posible o que tenga que ser unánimemente recibida. De hecho, puede dar lugar a interpretaciones de distinto signo o incluso contrarias, siempre que no ofendan ni degraden a un grupo de la comunidad. En general, las obras de Llobet & Pons que utilizan baloncesto evitan intimidar a los espectadores con referencias culturales que puedan excluir a una parte de la audiencia. Un tipo de escultura urbana que posibilita la interpretación de su significado no equivale a que la obra no pueda incluir referencias artísticas de enorme complejidad, pero estas no son necesarias para entender la obra, y aparecen simplemente como un nivel de lectura añadido. ***Basketcircle* es así una obra de arte accesible, en cuanto a la interpretación de su significado.**

Otra obra que cabe mencionar es *Evil, Live, Veil, Vile* (2015), consistente en cuatro canastas móviles, de 415 cm de altura cada una. Estos tableros de baloncesto sobre ruedas tienen la forma de



Llobet & Pons. *Evil, Live, Veil, Vile* (2015), instalada en Seoul Innovation Park, en Corea Sur

las letras “E”, “V”, “I” y “L”, que el espectador puede mover y combinar entre sí para formar las palabras “Evil”, “Live”, “Veil” y “Vile”, como si se tratara de un anagrama tridimensional en el espacio urbano. La obra está creada expresamente para Seoul Innovation Park, en Corea Sur, donde está instalada de forma permanentemente. Su audiencia, pese a encontrarse en una zona abierta y libremente accesible al público, consiste así generalmente en trabajadores de estas instalaciones, pertenecientes al ayuntamiento de la ciudad, y en estudiantes de un campus universitario cercano. Hemos visto que las obras de juego de Llobet & Pons son accesibles, en cuanto a la interpretación de su significado. Esto no significa sean más simples o banales, sino que son capaces de involucrar a cualquier transeúnte que pase por allí, independientemente de su bagaje cultural o sus conocimientos sobre arte. Pero además, las obras de baloncesto de Llobet & Pons **también son accesibles a nivel físico**, y esta característica podemos observarla específicamente en las diferentes alturas a las que se sitúan los aros de *Evil, Live, Veil, Vile*. Estas cestas tienen la función de posibilitar el juego a cualquier persona, independientemente de su condición física o de su estatura, y buscan crear un efecto socialmente inclusivo en este contexto. Su colocación a diferentes niveles pretende además romper con la competitividad propia del baloncesto y contrarrestar la tradicional superioridad en el juego basada en factores físicos como la altura. Por otra parte, *Evil, Live, Veil, Vile* ofrece una serie de combinaciones distintas de sus partes, entre las que el participante puede escoger, con la posibilidad de crear mensajes de carácter muy diferente según la posición de las letras. Esta función motiva la aparición de una **audiencia empoderada, que puede determinar el carácter de la obra** y adecuarla a sus convicciones o a su estado de ánimo en ese momento. La elección del aspecto de la obra es también un paso, por parte de la audiencia, hacia la aceptación de la escultura pública como parte de su cotidianidad. Llobet & Pons han llevado a cabo un proceso de seguimiento de *Evil, Live, Veil, Vile* a través de los años en las redes sociales, y han podido constatar que la audiencia de la obra prefiere la combinación en que las letras forman la palabra “Live”, probablemente por sus connotaciones positivas, mientras que las otras variantes no aparecen prácticamente nunca. **La combinación predominante “Live” confirmaría el carácter directo y literal del espacio urbano**, es decir, evidenciarían que en el espacio público no tiene lugar la ironía ni la ambigüedad propia de formar la palabra “Evil” con las canastas. Tampoco la audiencia se decanta por temas que pueden resultar tabú, sino que se siente más cómoda con temas que emanan positividad.

#### **Los programas de movilidad como forma de desarrollar proyectos en contexto**

Llobet & Pons realizan gran parte de sus esculturas públicas en programas en residencia internacionales, como una forma de posicionarse ante el modelo dominante de artista nómada. Instituciones artísticas de carácter muy diverso requieren, de forma creciente, la producción de obras específicamente concebidas para el contexto local, y los programas de movilidad dan a los





Llobet & Pons. *Basketcircle* (2017), instalada frente la entrada de la Biblioteca Pública Tecla Sala, Hospitalet de Llobregat, Barcelona



Llobet & Pons. *Evil, Live, Veil, Vile* (2015), instalada en Seoul Innovation Park, en Corea Sur



artistas la oportunidad de trabajar *in situ* durante varios meses en un nuevo proyecto que cumpla estas características. Esto significa que los artistas se desplazan durante algunos meses a un centro de producción artística en el que se les proporciona alojamiento, honorarios y gastos de producción para desarrollar un proyecto artístico inédito, así como la posibilidad de presentar públicamente los resultados de su investigación. Llobet & Pons han participado en estancias en residencia en: Tsung-Yeh Arts and Cultural Center. Tainan, Taiwán (2018); Asia Culture Center (ACC). Gwangju, Corea del Sur (2017); Laznia Centre for Contemporary Art, Gdansk, Polonia (2013); Lokaal 01, Amberes, Bélgica (2012); Akiyoshidai International Art Village (AIAV). Yamaguchi, Japón (2011); Seoul Art Space Geumcheon. Seúl, Corea del Sur (2010); IMMA – Museo Irlandés de Arte Moderno, Dublín, Irlanda (2009); Platform Garanti, Estambul, Turquía (2009); entre otros en Europa y Asia. Judith Staines (2010) entrevista a Llobet & Pons con respecto a la “dislocación constante” en que se desarrolla su trabajo y a la movilidad como parte esencial de su proceso artístico. Sus esculturas provienen de una inmersión en el contexto local que los acoge. Tras un cuidadoso estudio, basado en la observación y en el análisis del entorno, los artistas proponen entonces una reflexión sobre diferentes aspectos que lo definen. El resultado final incorpora y transmite todo el proceso de aprendizaje ganado a través de una experiencia de varios meses. La prioridad de Llobet & Pons, a través de estas estancias en residencia, es lograr un intercambio con el contexto local, aunque como consecuencia de esto **la obra resultante sea distinta a su dirección habitual de trabajo**. Para conseguir establecer un vínculo, los artistas emplean “pequeños actos de adaptación”, como aprender el idioma, o la inmersión en la vida cotidiana del lugar, como estrategias para relacionarse con la comunidad local y el entorno, y producir una obra relevante (Staines, 2010). Pilar Cruz (2016) también entrevista a Llobet & Pons sobre su forma de trabajar en estas estancias internacionales. Para los artistas, los programas de residencia les permiten trabajar de cerca la realidad del lugar y desarrollar proyectos basados en una observación cuidadosa del contexto. En cambio, no tendría sentido desplazarse a un lugar, ignorar el entorno y simplemente crear obras que se podrían haber realizado en cualquier otro sitio. **Llobet & Pons no participan en programas de movilidad con la expectativa de convertirse en locales**, sino de formar parte de una intensa experiencia de intercambio y aprendizaje. Además, según los artistas, aunque las estancias en residencia suelen ser iniciativas a corto plazo, el marco temporal es suficientemente amplio para investigar y profundizar satisfactoriamente en un determinado tema. Llobet & Pons reivindican que la mirada que desarrollan los artistas trabajando en residencia proviene del exterior, pero que no se puede calificar de superficial, ya que se basa en un estudio largo y cuidadoso. Esta visión externa del artista residente es seguramente diferente a la de un artista local, o a la de alguien que conoce bien el contexto, pero puede aportar una contribución enormemente estimulante a la comunidad local, al vehicular necesariamente una mirada nueva. Llobet & Pons afirman que las estancias en residencia van más allá de una visita turística o del tradicional trabajo artístico en contexto. En estos

proyectos –a diferencia de en una experiencia turística– **es posible y necesario para los artistas desarrollar una mirada crítica e intervenir en la realidad del lugar** (Cruz, 2016, p. 77-78). El juego en las esculturas públicas de Llobet & Pons promueve una **comunicación no verbal, basada en el lenguaje universal del baloncesto**. Es así como los artistas adaptan su obra a una audiencia internacional, mediante símbolos que funcionan a nivel visual. En todos los países podemos encontrar canchas de baloncesto en el espacio público, es un mobiliario urbano habitual en nuestras ciudades, que requiere de escasos medios para poder jugar, y que animan a una gran parte de la audiencia a participar.

### **Esculturas públicas inclusivas para establecer una mirada crítica e intervenir en la realidad local**

Hemos examinado algunas esculturas lúdicas de Llobet & Pons en cuanto a su relación con el contexto. Sus obras logran establecer espacios de comunicación entre desconocidos, que deben ponerse de acuerdo para buscar formas de jugar a los juegos manipulados que proponen los artistas. Estas esculturas promueven la interacción de un espectador casual y de una audiencia heterogénea, independientemente de su interés por el arte. El carácter lúdico y participativo de estas obras se adapta al carácter *directo y literal* propio del espacio urbano, impulsando además una recepción correcta y generalizada. Llobet & Pons proponen esculturas accesibles, tanto a nivel físico como en cuanto a la interpretación de su significado. Sus obras pueden contener además multitud de referencias de mayor o menor complejidad, pero estas no son necesarias para entender las obras, sino que representan únicamente un nivel de lectura adicional de estas. Pero además, las esculturas son no jerárquicas, ya que no discriminan a una audiencia sobre otra, es más, introducen mecanismos para hacer caer las barreras de cualquier naturaleza que puedan crear una distinción en el público. Estos ingredientes de accesibilidad y no discriminación convierten las obras de Llobet & Pons en esculturas públicas inclusivas. Llobet & Pons producen la mayoría de sus proyectos durante estancias internacionales en residencias artísticas, un marco institucional que permite a los artistas trabajar durante varios meses en la creación de una obra específicamente para el lugar. Las estancias en residencia permiten además a Llobet & Pons adaptarse al imperativo actual del artista nómada, al que se exige la creación *in situ* y expresa de obras adaptadas al contexto. Las obras resultantes de estas estancias no tienen por qué ir en la dirección de trabajo habitual de los artistas, y este es precisamente uno de los puntos que define y distingue la práctica artística de Llobet & Pons. Los artistas aceptan su papel de *outsiders*, y desde esta posición creen que es posible crear obras en relación con el lugar, que pongan de relieve aspectos interesantes del contexto. El objetivo principal de sus esculturas públicas es establecer una mirada crítica e intervenir en la realidad local, y lo logran mediante obras inclusivas y el lenguaje universal del baloncesto.





# CONCLUSIONES

Esta investigación se basa en un recorrido por una serie de casos de estudio, puestos en relación con la propia práctica artística como miembro del colectivo Lobet & Pons desde 2002, que pretende mostrar el potencial actual de las esculturas públicas como objetos significantes en el espacio urbano. Las obras analizadas, creadas mayormente a partir de 1990 y principalmente de la década de 2000, aplican con éxito estrategias que logran evitar la invisibilidad que caracteriza de forma creciente a los objetos en el espacio urbano. Mediante la incorporación del contexto, tomando en cuenta a la comunidad y/o a través del juego, las esculturas públicas implican personalmente al espectador en una experiencia interactiva, que no tiene por qué ser interpretada como arte para ser eficaz a nivel comunicativo.

Cuando se instala en el espacio público, el arte confronta un contexto totalmente nuevo: ya no sirven los procedimientos y actitudes habituales del museo. Esto significa que estrategias como la ironía son fácilmente malinterpretadas como provocación en el espacio urbano, y que, a su vez, la provocación habitual propia de la experiencia museística puede traducirse en reacciones de rechazo fuera de la institución, ya que el espacio urbano es un espacio *directo y literal*. En el exterior no miramos el arte público de la misma manera que miramos el arte dentro del museo, sino de una forma más parecida a cómo miramos un banco o una farola. Pero, además, actualmente nos encontramos ante un déficit generalizado de atención que dificulta la percepción de la escultura urbana, no solo como ente significativo, sino también como objeto físico. A pesar de ubicarse en lugares enormemente significativos, a menudo las esculturas públicas son “invisibles” para los transeúntes, o son recibidas como poco más que artefactos urbanos puramente ornamentales. Del presente estudio se extraen las siguientes estrategias ante la invisibilidad:

- Creación de vínculos con la comunidad. A través de la implicación personal (y no solo mediante el estímulo visual), la escultura pública puede abordar un cambio fundamental y necesario en el papel que desempeña el espectador en la obra. (*In another's skin*, Tsung-Yeh Arts and Cultural Center. Tainan, Taiwán, 2018) (ver página 73).

- La incorporación de la escala humana puede estimular la interacción creativa de la audiencia, al posibilitar la realización de diferentes actividades (teatro, danza, etc.) en relación con la obra. Sin embargo, no basta solo con reducir el tamaño del pedestal: las esculturas públicas deben mirar al espectador de igual a igual. (*Kiezplatten*, Prerower Platz. Berlín, Alemania, 2021), (ver página 5).

- A través de esculturas de carácter temporal que incorporan nuevos enfoques basados en el potencial intervencionista y en obras que perduran exclusivamente en la memoria del espectador. (*El Sombrero*, descampado del barrio de Legazpi/Arganzuela de Madrid, 2007), (ver página 79).



- A través de la incorporación de un uso práctico, las esculturas públicas pueden resultar enormemente significantes para la comunidad, o incluso para un “espectador desprevenido” (Fernández Pons y Llobet Sarria, 2021, p. 641), que se encuentra en el lugar por casualidad y no interpreta la obra en clave artística. Estas esculturas aparecen entonces simplemente como un objeto funcional creado expresamente para la comunidad, pero pueden desarrollar un efecto socialmente inclusivo en este contexto, al desplegar visualmente problemas de carácter social que afectan a la zona, favorecer el diálogo y facilitar encuentros significantes entre los vecinos. (*Population Pyramid Grill Station*. Behningen, Alemania, 2019), (ver página 279).

Con el advenimiento de la globalización internacional, la escultura pública se implementa, cada vez más a menudo, en el marco de proyectos urbanísticos, y como un elemento supuestamente capaz de poner en marcha alrededor suyo procesos de revitalización de la ciudad y atraer nuevos visitantes. Gobiernos y promotores urbanísticos proyectan unas expectativas inusualmente altas en las esculturas públicas, como si tuvieran superpoderes, pretendiendo que jueguen prácticamente el papel de máquinas de regeneración urbana, con una fijación por emular fenómenos como el *Efecto Guggenheim*, o su equivalente en escultura pública, que hemos denominado *Efecto Gormley*. Sin embargo, cabe señalar que es altamente improbable repetir exitosamente tales operaciones, y destacar que los beneficios de la escultura pública son generalmente indirectos, poseyendo un enorme potencial simbólico y una gran capacidad de generar diálogo con el contexto. Ejemplos recientes de escultura pública demuestran que los artistas son conscientes y están contrarrestando su instrumentalización en los procesos de regeneración urbana.

La escultura pública ha incorporado, paulatinamente y de forma cada vez más sofisticada desde mediados de la década de 1970, el entorno en el que se instala la obra a través de estrategias *site-specific*, hasta englobar una amplia multiplicidad de factores propios del marco contextual: sociales, políticos, culturales, económicos o históricos. Cuando las obras son permeables al contexto, el vínculo con el lugar se vuelve tan estrecho que, instalada en otro entorno, la escultura no tendría sentido. Por otra parte, las esculturas públicas no solo reaccionan al entorno, sino que también tienen la capacidad de alterar el paisaje urbano en el que se instalan, estableciendo una relación dinámica y recíproca de diálogo con el contexto. A su vez, también están sujetas a las posteriores modificaciones que sufra el entorno, y que pueden ir desde pequeñas alteraciones en su emplazamiento, hasta sucesos enormemente relevantes en la escena política internacional.

Otro aspecto que aborda la investigación es que, por su propia naturaleza, la escultura pública posee un tipo de audiencia amplio y diverso, con sensibilidades muy distintas, y generalmente ajena al contexto del arte. Bajo esta premisa, las obras deben poder ser interpretadas desde un *grado cero* del conocimiento artístico, es decir, sin dar por sentados determinados conceptos filosóficos o referencias culturales que para el público del arte pueden resultar evidentes. De esta forma, el arte en el espacio público se libera

de las convenciones heredadas de la institución y establece una forma más directa de comunicación con la audiencia, permitiéndole interpretar el significado de la obra sin depender de referencias artísticas. El objetivo es evitar la exclusión de la audiencia y facilitar la aceptación de las esculturas como parte de la cotidianidad del lugar.

A través de la inclusión de un uso práctico, la escultura pública puede presentar nuevos comportamientos, como la participación en las obras o el diálogo con la audiencia (que serían más propios de movimientos artísticos basados en formas procesuales y desmaterializadas), sin por ello tener que renunciar a la presencia, la tridimensionalidad y la materialidad, representativas del lenguaje escultórico. Es más, estas características propias de la escultura le pueden aportar, en el espacio urbano, la capacidad de ejercer una influencia duradera sobre el contexto y la comunidad, o de transformar el carácter del lugar a largo plazo, aspectos que generalmente están ausentes en los proyectos basados en nociones participativas y colaborativas. Esto no significa que formas menos tradicionales de escultura, como, por ejemplo, las obras efímeras, no tengan la capacidad de plantear objetos significantes en el espacio público y, de hecho, hemos analizado numerosos ejemplos que así lo demuestran. Actualmente, las esculturas públicas se adaptan a las dinámicas cada vez más fugaces y cambiantes que rigen en el espacio urbano. Por ejemplo, se muestran crecientemente en el marco de bienales, festivales internacionales o incluso ferias de arte, viendo así reducido su tiempo de exposición a tan solo unos días, un factor que puede dificultar una influencia real y efectiva sobre el contexto. Sin embargo, la temporalidad también puede configurarse como una estrategia artística válida para vehicular formatos e ideas que serían impensables en una obra de carácter permanente, sin por ello renunciar a sus características más decididamente escultóricas. Los lugares cambian, y las esculturas públicas deben adaptarse a estas transformaciones.

El último capítulo de la investigación está centrado en obras que incorporan una interacción lúdica, y está expresamente dedicado a las esculturas públicas en torno al juego de Llobet & Pons, que permiten aplicar todas las reflexiones desgranadas a lo largo de la tesis. Estas obras establecen un *espacio de encuentro* que fomenta la inclusión de una audiencia no especializada en arte. A través del lenguaje universal del baloncesto, desconocidos pueden entrar en contacto, iniciar un diálogo, y quizás incluso jugar juntos. Estas esculturas públicas ofrecen así un uso práctico de carácter lúdico, que permite, aunque no requiere, la interacción colaborativa entre participantes para darle sentido a la obra. Por otra parte, al no revelarse necesariamente estas canastas como obras de arte, sino como espacios funcionales, el juego posibilita un factor sorpresa específico, que hemos denominado *factor lúdico*, en el que las ideas artísticas se transmiten de forma eficaz mientras el visitante simplemente juega.

La mayoría de las esculturas públicas de Llobet & Pons están creadas en el marco de programas *artist-in-residence* internacionales, una manera de adaptar su producción al actual para-

paradigma del artista nómada, que requiere al artista la realización de viajes internacionales y la adaptación a recursos limitados y marcos temporales ajustados, para crear obras en contexto. Estas condiciones de trabajo, tan extendidas en la actualidad, no equivalen necesariamente a una menor implicación del artista, ni a una mayor superficialidad en los contenidos de la escultura pública, pero pueden dificultar la creación de un vínculo entre obra y lugar. Además, la creciente mercantilización de esculturas en contexto exige a los artistas realizar versiones de sus piezas más reconocidas adaptadas a nuevos entornos, aspecto que puede ir en detrimento de la calidad de las esculturas. Sin embargo, recientemente se está poniendo en cuestión la sostenibilidad del paradigma del artista nómada, dado los problemas que conlleva y la huella ecológica que provoca, priorizándose paulatinamente la realización de estancias de mayor duración y nuevas formas de trabajar y producir más respetuosas con el entorno local. Las residencias artísticas, en este sentido, incentivan la creación de obras aplicando procesos más sostenibles y duraderos, que conllevan varios meses de trabajo. Estos programas de movilidad posibilitan la producción de esculturas públicas específicamente concebidas, producidas *in situ* y adaptadas al contexto; permiten así a los artistas desarrollar una mirada crítica y favorecen una intervención en la realidad local. Asimismo, la forma de trabajar como colectivo condiciona decisivamente los proyectos artísticos de Llobet & Pons, acercándolos a otras disciplinas como la arquitectura o el diseño. Estas sinergias implican un trabajo en red y en equipo, con diferentes profesionales, y conllevan dinámicas de consenso basadas en el diálogo.

### **Reflexión personal**

Esta investigación ofrece una mirada transversal a la escultura pública, que no proviene de un análisis histórico, sociológico o filosófico de las obras. Siempre desde la perspectiva de la práctica del arte, las obras son examinadas en cuanto a su comportamiento en el espacio público y con respecto a la audiencia. Por otra parte, el hecho de poner en relación la propia práctica artística con casos de estudio internacionales y con referencias teóricas ha contribuido a reforzar nuestra forma de plantear nuevos proyectos artísticos.

La realización de una estancia de investigación, vinculada a la Kunstakademie de Münster, en Alemania, entre junio y septiembre de 2022, nos ha dado la oportunidad de incorporar nuevos casos de estudio y de examinar de cerca y en detalle algunos temas esenciales de la tesis, como los programas *Kunst am Bau*, o *Skulptur Projekte Münster* (uno de los eventos internacionales más relevantes de escultura y arte público, que aboga por la creación de obras en diálogo con el contexto). También nos ha posibilitado visitar diferentes ciudades de Alemania, sus esculturas públicas, museos y centros de arte, o exposiciones como la *documenta 15* de Kassel, probablemente el evento de arte más importante a escala internacional, que nos ha servido para acabar de poner en cuestión qué es hoy la escultura. De forma similar a las obras de Llobet & Pons o a las reflexiones planteadas en la tesis, en dicha exposición se presentan una multitud de prácticas

artísticas expandidas en las que, por ejemplo, el espacio escultórico se convierte en un espacio de la experiencia vivencial y se disuelve como forma de arte en la cotidianidad del lugar. La *documenta 15* constituye así un cambio de paradigma respecto a ediciones anteriores y a otros eventos internacionales similares. La exposición está comisariada por el colectivo indonesio de artistas ruangrupa, que ha decidido descentralizar su autoridad curatorial, al invitar a varios colectivos de artistas, procedentes en su mayoría del sur global, que a su vez han invitado a otros colectivos, lo que hace imposible cuantificar el número exacto de artistas participantes en la muestra. Una gran parte de las obras incluidas en *documenta* incorporan la interacción con el público, tienen una actitud de diálogo, y se conciben como espacios o plataformas abiertos que no poseen una forma acabada. Al entrar en un espacio cualquiera de la exposición, es posible encontrarse con grupos de visitantes interviniendo o modificando las obras, talleres en plena realización, o vídeos que invitan al espectador a través de la música y la danza, sin por ello rehuir la inclusión de ideas de gran trascendencia en cuanto a su carácter sociopolítico. Estas contribuciones están a menudo realizadas por artistas de la periferia de la escena artística internacional, que trabajan al margen del mercado del arte y que, en muchos casos, tienen una autoría colectiva y toman formas colaborativas. *documenta* no cuenta así con una estructura típica ni está bajo la influencia de los grandes actores del arte, un aspecto que la hace original y distinta de otras bienales, aunque su carácter atrevido y su poderosa visión se han visto ensombrecidos por la polémica, con denuncias de antisemitismo de algunas obras de arte, y quejas que incluyen mala gestión, junto con llamadas a la censura y una mayor supervisión de la muestra por parte del gobierno. También cabe mencionar que la sección de educación está integrada en la propia estructura de la muestra. No solo es un lugar en el que dejar a los hijos mientras se visita la exposición, sino una forma de visitarla con ellos, de experimentar un arte basado en el juego conjunto. ¿Está el mundo del arte preparado para este cambio lúdico? Por otra parte, en *documenta* apenas se exponen esculturas públicas, aunque sí que hay varios espacios urbanos que funcionan como verdaderos lugares de reunión para visitantes y locales: huertos comunitarios, cantinas autoorganizadas, etc. Por lo tanto, la conexión de *documenta* con esta investigación y con la propia trayectoria artística, no se basa en formatos artísticos similares o en temáticas comunes, sino en una actitud parecida frente al arte, entendido como un *espacio de encuentro* para espectadores dispares, que pueden acceder a las obras desde múltiples *niveles de lectura*, incorporando el hecho artístico de una manera espontánea y natural. Se trata de obras inclusivas, que no discriminan un tipo de público sobre otro, y que son accesibles, tanto a nivel físico como con respecto a su interpretación.

El prolongado aislamiento personal y los confinamientos generalizados de la población que ha conllevado la pandemia de COVID-19 han contribuido a cambiar nuestra relación con el espacio público y, por extensión, con la escultura en el espacio urbano. Resulta más necesario que nunca un arte que abandone la banalidad y la superficialidad para proponer nuevas maneras

de estar juntos, de crear comunidad. Los artistas de *documenta* se enfrentan a esta situación mediante estrategias participativas y comunitarias. La escultura pública, por su parte, puede ofrecer al espectador una interacción colaborativa, que convierta el uso práctico de la obra en un *uso social lúdico*, y que estimule a desconocidos a relacionarse a través del arte. El objetivo es empoderar a la comunidad para que incorpore el arte en su cotidianidad.









# CONCLUSION (ENGLISH VERSION)

This thesis explores several international case studies, related to our own artistic practice as a member of the Llobet & Pons collective since 2002, and aims to show the current potential of public sculptures as significant objects in urban space. The analysed artworks, created mostly from 1990 and mainly in the 2000s, successfully apply strategies that manage to avoid the “invisibility” that increasingly characterises objects in urban space. By including context, establishing a dialogue with the community and/or through play, public sculptures personally engage the viewer in an interactive experience, which does not necessarily have to be interpreted as art to be communicatively effective.

When installed in public space, art encounters a whole new environment: conventional museum procedures and attitudes are no longer applicable. Artistic strategies such as irony are easily misinterpreted as provocation, once exhibited in urban space; and the usual provocation typical of the museum experience can result in rejection, when shown outside the art institution, as urban space is a *direct and literal* space. Outdoors we don't look at public art in the same way we look at art within the museum, but rather as we look at a bench or a streetlight. In addition, we are currently facing a widespread attention deficit in public space, which means urban sculpture becomes almost unnoticeable, not only as a significant, but also as a physical object. Despite being located in highly significant places, public sculptures are often “invisible” to passers-by, or received as little more than purely ornamental urban artefacts. The following key strategies for dealing with invisibility have been analysed:

- Building links with the community. Through personal engagement (and not just visual stimulation), public sculpture can address a fundamental and necessary change in the role the viewer plays in the artwork. (*In another's skin*, Tsung-Yeh Arts and Cultural Center. Tainan, Taiwan, 2018), (see page number 73).

- Human scale sculptures can encourage creative interaction of the audience, by facilitating different activities (theatre, dance, etc.) in relation to the artwork. However, it is not enough just to reduce the size of the pedestal: public sculptures must engage with the viewer as an equal. (*Kiezplatten*, Prerower Platz. Berlin, Germany, 2021), (see page number 5)

- Sculptures with a temporary character introduce new approaches based on the interventionist potential and on works that remain exclusively in the viewer's memory. (*El Sombrero*, vacant lot in the Legazpi/Arganzuela neighbourhood of Madrid, 2007), (see page number 79)

- Through the inclusion of a practical use, public sculptures can be enormously significant for the community, or even for an “unaware spectator” (Fernández Pons y Llobet Sarria, 2021, p. 641), who is in that place by chance and does not interpret the work as art. These sculptures then appear simply as functional objects created expressly for the community, but they can also develop a

socially inclusive effect in this context, by visually displaying social problems that affect the area, fostering dialogue and encouraging meaningful encounters between neighbours. (*Population Pyramid Grill Station*. Behningen, Germany, 2019), (see page number 279).

With the advent of international globalisation, public sculpture is increasingly implemented as part of urban projects, as an element supposedly capable of igniting urban revitalisation processes and attracting new visitors. Governments and urban developers have unusually high expectations for public sculptures, as if they had superpowers, claiming that they could play the role of urban regeneration machines, with a fixation to emulate phenomena such as the *Bilbao Effect*, or its equivalent in public sculpture, which we have called the *Gormley Effect*. However, it should be noted that it is highly unlikely to successfully repeat such operations, and that the benefits of public sculpture are generally indirect, having instead a tremendous symbolic potential and a great capacity to generate dialogue with the context. Recent examples of public sculpture show that artists are aware and counteracting their instrumentalization in urban regeneration processes.

Public sculpture has gradually, and in an increasingly sophisticated way, included *site-specific* aspects since the mid-1970s, to encompass a broader multiplicity of factors like the social, political, cultural, economic or historical conditions of the site. When artworks are permeable to the context, the link with the place becomes so close to the point that the sculpture would make no sense if installed in another environment. On the other hand, public sculptures not only react to the environment, but also have the ability to alter the urban landscape in which they are installed, establishing a dynamic and reciprocal dialogue with the context. In turn, they are also subject to later changes in the environment, which can range from minor shifts in their site to highly relevant events on the international political scene.

Another aspect that the research sought to confront was that, due to its specific nature, public sculpture has a broad and diverse audience, with very different points of view, and generally it comes from outside the context of art. Under this premise, works of art must allow interpretation from a *zero-degree* artistic knowledge, that is, without taking for granted certain philosophical concepts or cultural references that may be obvious to the art public. In this way, art in public space can free itself from the conventions of the art institution and establish a more direct form of communication with the audience, allowing them to interpret the meaning of the work without relying on artistic references. The aim is to avoid the exclusion of the audience and allow sculptures to be accepted as part of the daily life of the place.

Through the inclusion of a practical use, public sculpture can include new behaviours such as participation or dialogue with the audience (which would be more typical of artistic movements based on processual and dematerialised forms), without necessarily renouncing the presence, the three-dimensionality and the materiality, representative of the sculptural language. Moreover,

these characteristics of sculpture can, in urban space, give it the ability to exert a lasting influence on the context and the community, or to transform the character of the place in the long term, features that generally cannot be found in participatory and collaborative art projects. This does not mean that less traditional forms of sculpture, such as ephemeral works, cannot pose significant objects in public space; in fact, we have analysed many examples that demonstrate this. Currently, public sculptures adapt to the increasingly temporary and changing character of urban space. For example, they are increasingly shown as part of biennials, international festivals or even art fairs, thus sometimes being shown just for a few days, a factor that can hinder a palpable and effective influence on the context. However, temporary works can also be introduced as a valid artistic strategy to articulate formats and ideas that would be unthinkable in a permanent work, without renouncing its sculptural characteristics. Places change, and public sculptures must adapt to these transformations.

The last chapter focuses on artworks that include playful interaction, and is expressly dedicated to the play sculptures of Llobet & Pons, which allow all the reflections discussed throughout the thesis to be applied to them. These works establish a *meeting space* that allows the inclusion of an audience from outside the context of art. Through the universal language of basketball, strangers can establish contact, start a conversation, and perhaps even play together. These public sculptures thus have a playful practical use, which allows, although does not require, collaborative interaction between participants to complete the artwork. On the other hand, as these basketball courts do not necessarily reveal themselves as works of art, but rather as functional spaces, play enables a specific surprise factor, which we have called *the ludic factor*, in which artistic ideas are effectively transmitted while the visitor simply plays.

Most of the public sculptures by Llobet & Pons are created in international *artist-in-residence* programmes, a way of adapting their production to the current paradigm of the nomadic artist, which requires the artist to travel internationally and work with limited resources and time frames, for the creation of artworks in context. These working conditions, so widespread today, do not necessarily mean a lesser involvement of the artist, nor a greater superficiality in the content of the public sculpture, but they can prevent the creation of a meaningful link between artwork and place. In addition, the increasing commodification of sculptures in context requires artists to make versions of their best-known pieces adapted to new environments, which can affect the quality of the sculptures. However, the sustainability of the nomadic artist paradigm has recently been called into question, given the problems it entails and the ecological footprint it causes, gradually prioritising longer stays and new ways of working and producing that are more respectful of the local environment. Artist residencies, in this sense, encourage the creation of works by applying more sustainable and long-lasting processes, which entail several months of artistic work. Mobility programmes enable the production of specifically conceived public sculptures, produced *in situ*

and adapted to the context. Therefore they allow artists to develop a critical look and favour an intervention in the local reality. Likewise, Llobet & Pons' way of working as a collective decisively conditions their artistic projects, bringing them closer to other disciplines such as architecture or design. These synergies involve networking and teamwork with different professionals, and involve consensus dynamics based on dialogue.

### **Personal reflection**

This research offers a cross-cutting look at public sculpture that does not come from a historical, sociological or philosophical analysis of the works. Instead, artworks are examined in terms of their behaviour in public space and with respect to the audience, from the perspective of an artist's practice. On the other hand, linking our own artistic practice with international case studies and theoretical references has helped to reinforce our approach to forthcoming projects.

Our research stay, linked to the Kunstakademie Münster, in Germany, between June and September 2022, has given us the opportunity to include new case studies and examine closely and in detail some essential parts of this thesis, such as the *Kunst am Bau* programmes, or the *Skulptur Projekte Münster* exhibition (one of the most relevant international sculpture and public art events, which is dedicated to the creation of works in dialogue with the context). It has also allowed us to visit different cities in Germany, their public sculptures, museums and art centres, or exhibitions such as *documenta 15* in Kassel, probably the world's most acclaimed art event, which has helped us call into question what sculpture is today. In a similar way to the artworks of Llobet & Pons or the reflections raised in this thesis, the exhibition presents a multitude of expanded artistic practices, where for example the sculptural space becomes a space of life experience and dissolves as an art form, and into the everyday of the place. *documenta 15* thus constitutes a paradigm shift with respect to previous editions and other similar international events. The exhibition is curated by the Indonesian artist's collective *ruangrupa*, who has deliberately decentralised their curatorial authority by inviting several art collectives, mostly coming from the global south, who then invited other collectives, making it impossible to quantify the precise number of actual participant artists. A large part of the artworks included in *documenta* incorporate interaction with the public, have an attitude of dialogue, and are conceived as open spaces or platforms that do not have a finished form. When entering any space of the exhibition, it is possible to find groups of visitors intervening or modifying the artworks, workshops in progress, or videos that invite the viewer through music and dance, without shying away from socio-political statements. These contributions are often made by artists from the periphery of the global art scene who work independently from the art market, and in many cases have collective authorship and take collaborative forms. Therefore *documenta* does not have a typical structure nor is it under the influence of the big international art players, which makes it original and different from other biennials, although its daring character and its powerful vision have been overshadowed

by controversy, with allegations of antisemitism of some artwork, and complaints including mismanagement, along with calls for censorship and increased government oversight. It is also worth mentioning that the education section is integrated into the very structure of the exhibition. It is not only a place to leave your children while you visit the exhibition, but a way to visit it with them, to experience art based on joint play. Is the art world ready for this playful change? On the other hand, *documenta* hardly shows public sculpture, although there are several urban spaces that function as true gathering places for visitors and locals: community gardens, self-organised canteens, etc. Therefore, *documenta*'s connection with this research and with our own artistic practice is not based on similar formats or common themes, but rather on a similar attitude towards art, understood as a *meeting space* for disparate spectators, who can access the artworks from multiple levels of interpretation, incorporating art in a spontaneous and natural way. These are inclusive artworks, that do not discriminate one type of audience over another, and that are accessible, both physically and in terms of their interpretation.

The prolonged personal isolation and the generalised lockdowns related to COVID-19 have contributed to changing our relationship with public space, and consequently, with public sculpture. An art that avoids banality and superficiality is more necessary than ever in order to propose new ways of coming together, of creating community. *documenta* artists face this situation through participatory and community strategies. As for public sculpture, it can offer the viewer a collaborative interaction that transforms the practical use of the artwork into a *playful social use*, and that encourages strangers to interact through art. The aim is to empower the community to incorporate art into their daily lives.







# LISTA DE REFERENCIAS

**Libros:**

- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Cendeac.
- Asher, M. y Buchloh, B. H. D. (1983). *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design & MOCA Los Angeles.
- Bishop, C. (2005). *Installation art : a critical history*. Tate Publishing.
- Bishop, C. (Ed.). (2006). *Participation*. The Mit Press.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso Books.
- Bogart, M. H. (2018). *Sculpture in Gotham: Art and Urban Renewal in New York City*. Reaktion Books.
- Bohigas, O. (1986). *Reconstrucción de Barcelona*. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Secretaría General Técnica.
- Büttner, C. (2011). *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*. Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung.
- Caillois, R. (2001). *Man, Play and Games*. University of Illinois Press.
- Capel Sáez, H. (2005). *El Modelo Barcelona: un examen crítico*. Ediciones del Serbal.
- Doherty, C. (2015). *Out of time, out of place: public art (now)*. Art Books Publishing Ltd.
- Doñate, L., Forcadell, M. J. y Valera, A. (1999). *Mirar i interpretar l'escultura: les escultures públiques*. Graó.
- Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Akal.
- Felshin, N. (Ed.). (1995). *But is it art?: the spirit of art as activism*. Bay Press.
- Finkelpearl, T. (2000). *Dialogues in public art*. MIT Press.
- Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte: iconoclasia y vandalismo desde la revolución francesa*. Cátedra.
- Garcés, M. (2017). *Nova il·lustració radical*. Editorial Anagrama.
- Garcés, M. (2018). *Ciutat Princesa*. Galaxia Gutenberg.
- García Guatas, M. y Lorente, J. P. (2010). *Arte Público en la ciudad de Zaragoza*. Ayuntamiento de Zaragoza. <https://www.zaragoza.es/contenidos/artepublico/artePublico.pdf>
- Gilfoyle, T. J. (2006). *Millennium Park: Creating a Chicago Landmark*. University of Chicago Press.
- Guasch, Anna Maria. (2018). *The Codes of the global in the twenty-first century*. Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Guasch, Anna María y Zulaika, J. (Eds.). (2007). *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Akal Ediciones.
- Han, B.-C. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder.
- Han, B.-C. (2016). *La expulsión de lo distinto. Percepción y comunicación en la sociedad actual*. Herder.
- Hornig, P. (2011). *Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum: Elitär versus demokratisch?* VS Verlag.
- Huizinga, J. (1949). *Homo Ludens: A study of the play-element in culture*. Routledge & Kegan Paul Ltd.

- Imdahl, G. (2020). *Explotación: Santiago Sierra y la historicidad del arte contemporáneo*. Museo Helga de Alvear.
- Kayden, J. S. (2000). *Privately Owned Public Space: The New York City Experience*. John Wiley & Sons, Inc.
- Kearns, G. y Philo, C. (Eds.). (1993). *Selling places: the city as cultural capital, past and present*. Pergamon Press.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces: community and communication in modern art*. University of California Press.
- Knight, C. K. y Senie, H. F. (Eds.). (2018). *Museums and Public Art?* Cambridge Scholars Publishing.
- Knight, C. K. (2008). *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Blackwell Publishing.
- König, K. (2005). *No ocupar el lugar, sino crear espacio*. Fundación ICO.
- Kramer, J. (Ed.). (1994). *Whose Art is It?* Duke University Press.
- Kwon, M. (2002a). *One place after another : site-specific art and locational identity*. The MIT Press.
- Lippard, L. R. (1997). *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*. New Press.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Ediciones Akal.
- Lippard, L. R. (2014). *Undermining: A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*. The New Press.
- Lossau, J. y Stevens, Q. (Eds.). (2015). *The Uses of Art in Public Space*. Routledge.
- Maderuelo, J. (1990). *El Espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori España.
- Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes.
- Martín Prada, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Akal Ediciones.
- Moure, G. (1994). *Configuracions urbanes*. Olimpíada Cultural.
- Muñoz, F. (2008). *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*. Gustavo Gili.
- Nash, E. P. y McGrath, N. (1999). *Manhattan Skyscrapers*. Princeton Architectural Press.
- Pariser, E. (2011). *The Filter Bubble: What The Internet Is Hiding From You*. The Penguin Press.
- Santaaulària, D. y Cañada, P. (2007). *Rotondisme: donant voltes a l'art públic*. Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot.
- Senie, H. F. (2002). *The Tilted Arc Controversy: dangerous precedent?* University of Minnesota Press.
- Sharoff, R. (2004). *Better than Perfect: The Making of Chicago's Millennium Park*. Walsh Construction Company.
- Subirós, P. (1999). *Estratègies culturals i renovació urbana*. Aula de Barcelona.
- Venturi, R., Izenour, S. y Brown, D. S. (1978). *Aprendiendo de las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Editorial Gustavo Gili.
- Wells, R. (2013). *Scale in Contemporary Sculpture: Enlargement, Miniaturisation and the Life-Size*. Ashgate Publishing.

**Capítulos de libros y artículos académicos:**

- Allen, J. (2003). The art of belonging. En J. Haaning y V. Pécoil (Eds.), *Hello, My Name is Jens Haaning* (pp. 106-111). Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Almarcegui, L. (2006). Demoliciones, huertas urbanas, descampados. *Boletín CF+S*, 38/39, 173-181.
- Almarcegui, L. (2016). Descampados, demoliciones y ruinas. En T. Blanch (Ed.), *Topografías Invisibles. Estrategias críticas entre Arte y Geografía* (pp. 32-53). Edicions Universitat de Barcelona.
- Atuire, C. A. (2020). Black Lives Matter and the Removal of Racist Statues: Perspectives of an African. *21: Inquiries into Art, History, and the Visual – Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur*, 1(2), 449-467. <https://doi.org/10.11588/xxi.2020.2.76234>
- Azúa, J. (2007). El Guggenheim Bilbao: estrategias 'coopetitivas' para los nuevos espacios cultural-económicos. En A. M. Guasch y J. Zulaika (Eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (pp. 77-100). Akal Ediciones.
- Beetham, S. (2020). Confederate Monuments: Southern Heritage or Southern Art? *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art*, 6(1). <https://editions.lib.umn.edu/panorama/article/little-of-artistic-merit/confederate-monuments/>
- Birchall, M. (2015). Socially engaged art in the 1990s and beyond. *oncurating.org*, (25), 13-19.
- Bloom, B. (2013). Superkilen: Participatory Park Extreme! *Kritik*, 207.
- Borja, J. (2004). Barcelona y su urbanismo. Éxitos pasados, desafíos presentes, oportunidades futuras. En *Urbanismo en el siglo XXI. Una visión crítica: Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona* (pp. 171-182). ETSAB.
- Bourriaud, N. (2006). Relational Aesthetics. En C. Bishop (Ed.), *Participation* (pp. 160-171). The MIT Press.
- Bradley, K. (1997, julio). The Deal of the Century. *Art in America*, pp. 48-55, 105-106.
- Brenson, M. (1995). Healing in time. En M. J. Jacob, M. Brenson, E. M. Olson y S. C. (Organization) (Eds.), *Culture in action: a public art program of Sculpture Chicago* (pp. 16-49). Bay Press.
- Calhoun, Kristin y Kendellen, P. (2008). Here and Gone: Making it Happen. En C. Cartiere y S. Willis (Eds.), *The Practice of Public Art* (pp. 160-175). Routledge.
- Cámara, E. (2007). El museo franquiciado: un instrumento de colonización cultural. En A. M. Guasch y J. Zulaika (Eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (pp. 213-222). Akal Ediciones.
- Cameron, D. (2004). City of wonders. En S. K. Freedman y P. A. Fund (Eds.), *Plop: recent projects of the Public Art Fund* (pp. 21-28). Merrell Publishers in association with Public Art Fund.
- Canudas, J. (2016). El artista como ciudadano, el artista como vecino. En T. Blanch (Ed.), *Topografías Invisibles: Estrategias críticas entre Arte y Geografía* (pp. 132-143). Edicions Universitat de Barcelona.
- Cohn, T. (2008). As Rich as Getting Lost in Venice: Sustaining a Career as an Artist in the Public Realm. En C. Cartiere y S. Willis (Eds.), *The Practice of Public Art* (pp. 176-192). Routledge.
- Cruz, P. (2016). Anagrams in public space. En L. Fernández Pons y J. Llobet Sarria (Eds.), *Wild Thing* (pp. 76-83). Odalys Galeria.
- Daly, J. (2020). Superkilen: exploring the human-nonhuman relations of intercultural encounter. *Journal of Urban Design*, 25(1), 65-85.
- Degen, M. (2008). Modelar una "nueva Barcelona": el diseño de la vida pública. En M. Degen y

- M. Garcia (Eds.), *La Metaciudad: Barcelona: transformación de una metrópolis*. (pp. 83-96). Anthropos.
- Eccles, T. (2004). Plop. En S. K. Freedman y P. A. Fund (Eds.), *Plop: recent projects of the Public Art Fund* (pp. 8-19). Merrell Publishers in association with Public Art Fund, New York.
- Endlich, S. (2017). 40 Jahre Büro für Kunst im öffentlichen Raum. En *40 Jahre Büro für Kunst im öffentlichen Raum 1977 - 2017* (pp. 7-16). Kulturwerk des berufsverbandes bildender künstler\*innen berlin GmbH.
- Farley, R. y Pollock, V. L. (2020). Size Isn't Everything: The Failure of Big Public Art. *Public Art Dialogue*, 10(2), 197-216. <https://doi.org/10.1080/21502552.2020.1794310>
- Fernández Pons, L. y Llobet Sarria, J. (2010). El Sombrero: Final Report. En J. Llobet Sarria y L. Fernández Pons (Eds.), *Constant dislocation* (pp. 9-11). Seoul Art Space Geumcheon.
- Fernández Pons, L. y Llobet Sarria, J. (2021). "Football Field" de Maider López: el espacio público como un espacio de conflicto. *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*, 12(36), 75-90. [http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/E\\_v12\\_iss36.pdf](http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/E_v12_iss36.pdf)
- Fernández Pons, L., Llobet Sarria, J. y Viladomiu Canela, À. (2021). Public Art? Examining the Differences between Contemporary Sculpture inside and outside the Art Institution. *BRAC-Barcelona, Research, Art, Creation*, 9(3), 248-266. <https://doi.org/10.17583/brac.5087>
- Filipovic, E., Van Hal, M. y Ovstebo, S. (2010). Biennialogy. En E. Filipovic, M. Van Hal y S. Ovstebo (Eds.), *The Biennial Reader* (pp. 12-26).
- Flanagan, R. M. (2008). The Millennium Park Effect: A Tale of Two Cities. En C. Cartiere y S. Willis (Eds.), *The Practice of Public Art* (pp. 133-151). Routledge.
- Foster, H. (1996). The Artist as Ethnographer. En *The Return of the real : the avant-garde at the end of the century* (pp. 171-204). MIT Press.
- Franck, K. A. (2015). As Prop and Symbol: Engaging with Works of Art in Public Space. En J. Losau y Q. Stevens (Eds.), *The Uses of Art in Public Space* (pp. 183-200). Routledge.
- Franzen, B., König, K. y Plath, C. (2007). Using the example of Münster. En *sculpture projects muenster 07* (pp. 11-18). Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Gablik, S. (1995). Connective Aesthetics: Art after Individualism. En S. Lacy (Ed.), *Mapping the Terrain - New Genre Public Art* (pp. 74-87). Bay Press.
- Gielen, P. (2013). Mapping Community Art. En P. de Bruyne y P. Gielen (Eds.), *Community art : the politics of trespassing* (2nd ed., pp. 15-33). Valiz.
- González, S. (2011). Bilbao and Barcelona 'in motion'. How urban regeneration 'models' travel and mutate in the global flows of policy tourism. *Urban Studies*, 48(7), 1397-1418.
- Guasch, Anna Maria. (2007). Museos globales versus artistas locales. Paradojas de la identidad entre lo global y lo local. En A. M. Guasch y J. Zulaika (Eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (pp. 191-212). Akal Ediciones.
- Guilbaut, S. (2007). ¿El Guggenheim como un nuevo Edsel cultural? En A. M. Guasch y J. Zulaika (Eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (pp. 137-152). Akal Ediciones.
- Haacke, H. (2007). El museo Guggenheim: un plan de negocios. En A. M. Guasch y J. Zulaika (Eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (pp. 117-128). Akal Ediciones.
- Haarich, S. N. y Plaza, B. (2010). Das Guggenheim-Museum von Bilbao als Symbol für erfolgreichen Wandel – Legende und Wirklichkeit. En U. Altrock, S. Huning, T. Kuder, H. Nuissl y D. Peters (Eds.), *Symbolische Orte - Planerische (De)-Konstruktionen*. Berlin Institut für Stadt- und Regionalplanung.
- Heartney, E. (1995). Ecopolitics/Ecopoetry: Helen and Newton Harrison's Environmental Talking

- Cure. En N. Felshin (Ed.), *But is it art? : the spirit of art as activism* (pp. 141-164). Bay Press.
- Hirschhorn, T. (2001). Four Statements, February 2000. En F. Matzner (Ed.), *Public art = Kunst im öffentlichen Raum* (pp. 394-399). Hatje Cantz.
- Hirschhorn, T. (2006). 24h Foucault (2004). En C. Bishop (Ed.), *Participation* (pp. 154-159). The MIT Press.
- Hixson, K. (1998). Icons and interventions in Chicago and the potential of public art. *Sculpture*, 17(5). <https://www.sculpture.org/documents/scmag98/chicgo/sm-chcgo.shtml>
- Jacob, M. J. (1995a). An Unfashionable Audience. En S. Lacy (Ed.), *Mapping the Terrain - New Genre Public Art* (pp. 50-59). Bay Press.
- Jacob, M. J. (1995b). Outside the Loop. En M. J. Jacob, M. Brenson, E. M. Olson y Sculpture Chicago (Organization) (Eds.), *Culture in action: a public art program of Sculpture Chicago* (pp. 50-61). Bay Press.
- Kelley, J. (1995). Common work. En S. Lacy (Ed.), *Mapping the Terrain - New Genre Public Art* (pp. 139-151). Bay Press.
- Kitagawa, F. (2014). Objectives, Status Quo, and Roles of the Setouchi Triennale. En *Cat. Setouchi Triennale 2013* (pp. 20-26). Bijutsu Shuppan-sha.
- Kleine, S. (2018). On the works. En *Cat. The Playground Project –Outdoor* (pp. 20-75). Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, Vol. 8(Spring), 30-44.
- Kravagna, C. (1998). Working on the Community Models of Participatory Practice. *republicart*. [http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01\\_en.pdf](http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.pdf)
- Kulazińska, A. (2013). A Painting is a Machine... En L. Fernández Pons y J. Llobet Sarria (Eds.), *Dividual* (pp. 2-7). Laznia Centre for Contemporary Art.
- Kwon, M. (2002b). Public Art as Publicity. *transversal*. <https://transversal.at/transversal/0605/kwon/en>
- Lacy, S. (Ed.). (1995). *Mapping the Terrain - New Genre Public Art*. Bay Press.
- Larrivee, S. D. (2011). Playscapes: Isamu Noguchi's Designs for Play. *Public Art Dialogue*, 1(01), 53-80. <https://doi.org/10.1080/21502552.2011.536711>
- Ley, D. (2003). Artists, aestheticisation and the field of gentrification. *Urban Studies*, 40(12), 2527-2544.
- Lind, M. (2004, octubre). Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi. *transversal*. <https://transversal.at/transversal/1204/galindo/en>
- Lingner, M. (1994). Enabling the Improbable. Aesthetic Action from Conception to Reality: Clegg & Guttman's Open Public Library. Recuperado 16 de junio de 2020, de [https://ask23.de/resource/ml\\_publicationen/kt94-3\\_en](https://ask23.de/resource/ml_publicationen/kt94-3_en)
- Llobet Sarria, J. y Fernández Pons, L. (2020). Renata Lucas: aproximaciones a lo cotidiano en el espacio público. *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*, 11(31), 80-87. [http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/E\\_v11\\_iss31.pdf](http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/E_v11_iss31.pdf)
- Llobet Sarria, J. y Fernández Pons, L. (2021). Reproducción de una manzana por videoconferencia: incorporación de metodologías online a la creación de moldes en escultura. *Revista del Congrés Internacional de Docència Universitària i Innovació (CIDUI)*, (5). <https://raco.cat/index.php/RevistaCIDUI/article/view/388003>
- MacCannell, D. (2007). El destino de lo simbólico en la arquitectura del turismo: Piranesi, Disney, Gehry. En A. M. Guasch y J. Zulaika (Eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (pp. 21-38). Akal Ediciones.

- Manske, H.-J. (2001). "Why don't we do it on the road – no one will be watching us – don't we do it on the road?" En F. Matzner (Ed.), *Public art = Kunst im öffentlichen Raum* (pp. 576-581). Hatje Cantz.
- Morris, R. (1998). Earthworks: Land reclamation as Sculpture. En H. F. Senie y S. Webster (Eds.), *Critical issues in public art: content, context, and controversy* (pp. 250-260). Smithsonian Institution Press.
- National Association of State Arts Agencies. (2018). State Percent for Art Programs.
- Ozga, K. A. (2018). False advertising?: Public art and monographic exhibitions. En C. K. Knight y H. F. Senie (Eds.), *Museums and Public Art?* (pp. 206-221). Cambridge Scholars Publishing.
- Park, M. y Markowitz, G. E. (1998). New Deal for Public Art. En H. F. Senie y S. Webster (Eds.), *Critical issues in public art: content, context, and controversy* (pp. 128-141). Smithsonian Institution Press.
- Pearce, C. (2006). Games as art: The aesthetics of play. *Visible Language*, 40(1), 66-89.
- Peck, J. y Tickell, A. (2002). Neoliberalizing Space. *Antipode*, 34(3), 380-404. <https://doi.org/10.1111/1467-8330.00247>
- Plaza, B., González-Casimiro, P., Moral-Zuazo, P. y Waldron, C. (2015). Culture-led city brands as economic engines: theory and empirics. *Ann Reg Sci*, 54, 179-196. <https://doi.org/10.1007/s00168-014-0650-0>
- Pollack, R. D. (2018). Rachel Whiteread's Tree of Life: The Whitechapel Gallery and a Century of Urban Renewal. En C. K. Knight y H. F. Senie (Eds.), *Museums and Public Art?* (pp. 74-87). Cambridge Scholars Publishing.
- Ramírez-Blanco, J. (2013). Los descampados de promisión de Lara Almarcegui. *Quintana*, 11(Nov.), 231-241. Recuperado de <https://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/los-descampados-de-promisic3b3n-de-lara-almarcegui.pdf>
- Rancière, J. (2006). Problems and Transformations in Critical Art (2004). En C. Bishop (Ed.), *Participation* (pp. 83-95). The Mit Press.
- Rendell, J. (2008). Space, Place, and Site in Critical Spatial Arts Practice. En C. Cartiere y S. Willis (Eds.), *The Practice of Public Art* (pp. 33-55). Routledge.
- Rice, D. (1998). The "Rocky" Dilemma: Museums, Monuments and Popular Culture in the Post-modern Era. En H. F. Senie y S. Webster (Eds.), *Critical issues in public art: content, context, and controversy* (pp. 228-236). Smithsonian Institution Press.
- Senie, H. F. (2003a). Reframing Public Art: Audience Use, Interpretation, and Appreciation. En A. McClellan (Ed.), *Art and its Publics : Museum Studies at the Millennium* (pp. 185-200). Blackwell Publishing.
- Senie, H. F. (2003b). Responsible Criticism: Evaluating Public Art. *Sculpture*, 22(10). <https://www.sculpture.org/documents/scmag03/dec03/senie/senie.shtml>
- Senie, H. F. (2018). Museums and Public Art: The Evolution of an Arranged Marriage. En C. K. Knight y H. F. Senie (Eds.), *Museums and Public Art?* (pp. 1-23). Cambridge Scholars Publishing.
- Sharp, J., Pollock, V. y Paddison, R. (2005). Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration. *Urban Studies*, 42(5/6), 1001-1023.
- Sheikh, S. (2004, junio). In the Place of the Public Sphere? Or, the World in Fragments. *republicart*. [http://republicart.net/disc/publicum/sheikh03\\_en.pdf](http://republicart.net/disc/publicum/sheikh03_en.pdf)
- Staines, J. (2010, diciembre 3). Nomadic artists. *Asia-Europe Foundation's online cultural portal Culture360.org*. <https://culture360.asef.org/magazine/nomadic-artists/>
- Stanfield, E. y van Riemsdijk, M. (2019). Creating public space, creating "the public": immigration politics and representation in two Copenhagen parks. *Urban Geography*, 40(1), 1-19.

- Stender, M. y Bech-Danielsen, C. (2016). *Overcoming the isolation of disadvantaged housing areas*. Artículo presentado en la conferencia enhr, Belfast, Reino Unido
- Stevens, Q. (2015). The Ergonomics of Public Art. En J. Lossau y Q. Stevens (Eds.), *The Uses of Art in Public Space* (pp. 19-32). Routledge.
- Stimpson, C. R. (1994). Introduction. En J. Kramer (Ed.), *Whose Art is It?* (pp. 1-36). Duke University Press.
- Titz, S. (2012). In die Jahre gekommen – Wer interessiert sich, wer kümmert sich, wer entscheidet dann? En *In die Jahre gekommen?! Zum Umgang mit Kunst am Bau* (pp. 18-19). Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung.
- Torres, F. (2019). Perdre el cap, tres dits d'una ma, el nas, una cama. En P. Azara (Ed.), *Perdre el cap (Ídols)* (pp. 62-73). Tenov Books.
- Tsai, M.-J. (2019). The necessity of being positive. En *Cat. Madou Sugar Industry Art Triennial* (pp. 228-237). Yeh Ze-Shan.
- Ullrich, W. (2001). Outside Whoosh, Inside Inconspicuous: Demands Upon Art in the Public Space. En F. Matzner (Ed.), *Public art = Kunst im öffentlichen Raum* (pp. 624-627). Hatje Cantz.
- Ursprung, P. (2013). Más allá del terrain vague: siguiendo a Lara Almarcegui. En O. Zaya (Ed.), *Lara Almarcegui* (pp. 43-47). Turner, Acción Cultural Española.
- Viladomiu, À. (2016). Investigaciones experimentales del “lugar”: del registro al accionismo. En T. Blanch (Ed.), *Topografías Invisibles: Estrategias críticas entre Arte y Geografía* (pp. 24-31). Edicions Universitat de Barcelona.
- Vogel, S. B. (2020). Quo Vadis Biennale – Ein Rückblick und ein Plädoyer. *Kunstforum international*, (271), 50-63.
- Wetenhall, J. (1993). A Brief History of Percent for Art in America. *Public Art Review*, 5(9), 4-7.
- Whybrow, N. (2015). Trafalgar Square: Of Play, Plinths, Publics, Pigeons and Participation. En J. Lossau y Q. Stevens (Eds.), *The Uses of Art in Public Space* (pp. 67-82). Routledge.
- Wickersham, C. (1993). Percent for Art. Variations on a theme. *Public Art Review*, 5(9), 8-11.
- Zulaika, J. (2007). Bilbao deseada: el malestar de la “krensificación” del museo. En A. M. Guasch y J. Zulaika (Eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (pp. 153-178). Akal Ediciones.

### Artículos divulgativos y páginas web:

- Abrams, A.-R. (2016, agosto 11). The 10 Most Hated Public Sculptures. *artnet News*. <https://news.artnet.com/art-world/most-hated-public-sculptures-591839>
- Aristégui, M.-C. (2013, enero 9). Il n'a pas peur du kitsch. *Sud Ouest*. <https://www.sudouest.fr/2013/01/09/il-n-a-pas-peur-du-kitsch-928615-4738.php?nic>
- Artner, A. G. (2004). Unfinished, but engaging, public art. Recuperado 9 de septiembre de 2022, de <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2004-07-18-0407180369-story.html>
- Barber, L. (2000, enero 9). For Christ's sake. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/theobserver/2000/jan/09/featuresreview.review3>
- Barber, L. (2001, mayo 27). Some day, my plinth will come. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/theobserver/2001/may/27/features.magazine47>
- Bernstein, F. A. (2004, julio 18). ART/ARCHITECTURE; Big Shoulders, Big Donors, Big Art. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2004/07/18/arts/art-architecture-big-shoulders-big-donors-big-art.html>



- Blum, A. (2003, noviembre 23). A Serra Sculpture Emerges From Its Tomb. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2003/11/23/arts/art-a-serra-sculpture-emerges-from-its-tomb.html>
- Borrelli, C. (2014, junio 17). Inside artist Jaume Plensa's giant Millennium Park sculptures. <https://www.chicagotribune.com/entertainment/chi-jaume-plensa-heads-millennium-park-20140616-column.html>
- Brenson, M. (1986, febrero 23). Art view, Museum and Corporation -A Delicate Balance-. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1986/02/23/arts/art-view-museum-and-corporation-a-delicate-balance.html>
- Brown, M. (2008, julio 10). Big in Middlesbrough: Anish Kapoor unveils plans for giant public artwork. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jul/10/art>
- Brown, M. (2010, marzo 31). Anish Kapoor's tangled tower at the heart of London 2012. *The Guardian*. <http://www.guardian.co.uk/uk/2010/mar/31/anish-kapoor-olympics-london-2012>
- Carlin, J. (2019, junio 9). Suicidio por selfie. *La Vanguardia*. [https://www.lavanguardia.com/opinion/20190609/462748034410/selfie-selfies-instagram.html?utm\\_campaign=botones\\_sociales\\_app](https://www.lavanguardia.com/opinion/20190609/462748034410/selfie-selfies-instagram.html?utm_campaign=botones_sociales_app)
- Chou, Y. (2009, diciembre 15). An Introduction to Public Art Policy in Taiwan. *Taiwan Public Art*. <https://publicart.moc.gov.tw/overview.html?view=detail&layout=overview&id=11>
- Chu, H.-F. (2011, noviembre 25). First Wave of Public Art Installations in Taiwan. *Taiwan Public Art*. <https://publicart.moc.gov.tw/overview.html?view=detail&layout=overview&id=12>
- Chu, R. (2016, marzo 30). The Evolution of Public Art – A Theory. *Taiwan Public Art*. <https://publicart.moc.gov.tw/overview.html?view=detail&layout=overview&id=13>
- Chu, R. (2017, mayo 12). Public Art Annual Review – As we glance back, the scenery fades in the waning light. *Taiwan Public Art*. <https://publicart.moc.gov.tw/overview.html?view=detail&layout=overview&id=18>
- Doyle, J. (2009, julio 20). The Rocky Statue: 1980-2009. *PopHistoryDig.com*. <https://www.pophistorydig.com/topics/the-rocky-statue-1980-2009>
- Fairs, M. (2019, septiembre 6). Heatherwick hits back at Vessel critics and defends Hudson Yards. *dezeen*. [https://www.dezeen.com/2019/09/06/heatherwick-defends-hudson-yards-vessel/amp/?\\_\\_twitter\\_impression=true](https://www.dezeen.com/2019/09/06/heatherwick-defends-hudson-yards-vessel/amp/?__twitter_impression=true)
- Forbes, A. (2014, octubre 17). Paul McCarthy Beaten over Butt Plug Sculpture. *artnet News*. <https://news.artnet.com/market/paul-mccarthy-beaten-up-over-butt-plug-sculpture-136129>
- Frank Gehry and the Bilbao Effect. [Video] (01/10/2010). (s. f.). Recuperado 6 de febrero de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=6kdXNXAIAfl>
- Gallagher, P. (2014, junio 22). Bristol torn apart over statue of Edward Colston: But is this a figure of shame or a necessary monument to the history of slavery? *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/bristol-torn-apart-over-statue-of-edward-colston-but-is-this-a-figure-of-shame-or-a-necessary-9555333.html>
- Gibson, E. (2019, marzo 19). Heatherwick's Vessel at Hudson Yards claims ownership of visitor photos. *dezeen*. <https://www.dezeen.com/2019/03/19/vessel-hudson-yards-heatherwick-studio-photography-rights/>
- Glueck, G. (1982, mayo 23). Art in Public Places Stirs Widening Debate. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1982/05/23/arts/art-in-public-places-stirs-widening-debate.html>
- Goldberger, P. (2016, septiembre 14). The Mystery of Thomas Heatherwick's Top-Secret Hudson Yards Project. *Vanity Fair*. <https://www.vanityfair.com/culture/2016/09/thomas-heatherwick-hudson-yards-project>
- Goldhaber, M. H. (1997, enero 12). Attention Shoppers! The currency of the New Economy won't be money, but attention – A radical theory of value. *Wired Magazine*. <https://www.wired.com>

com/1997/12/es-attention/

- Graell, V. (2016, noviembre 10). Entre el concepto y la Calle. *El Mundo Catalunya - Suplement Tendències #563*, pp. 1, 5.
- Graham-Cumming, J. (2010, abril 2). Will the Orbit become London's Eiffel? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2010/apr/02/orbit-eiffel-tower-olympics>
- Gregoris, N. (2014, julio 8). Basels kunstvollstes Pissoir. *TagesWoche*. <https://tageswoche.ch/kultur/basels-kunstvollstes-pissoir/>
- Guyard, B. y Périnel, Q. (2014, octubre 25). François Hollande défend Paul McCarthy à l'inauguration du musée Picasso. *Le Figaro*. <https://www.lefigaro.fr/culture/2014/10/25/03004-20141025ARTFIG00139-francois-hollande-defend-paul-mccarthy-a-l-inauguration-du-musee-picasso.php>
- Hall, J. (2010, marzo 31). "Mind boggling" artwork that will tower over London. *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/architecture/mind-boggling-artwork-that-will-tower-over-london-1932413.html>
- Higgins, C. (2009, julio 8). The birth of Twitter art. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2009/jul/08/fourth-plinthy-antony-gormley>
- Hirschhorn, T. (2004, mayo 5). About the "Musée Précaire Albinet" (2004). *thomashirschhorn.com*. <http://www.thomashirschhorn.com/about-the-musee-precaire-albinet/>
- Hoyle, B. (2010, abril 1). 'Hubble Bubble' tower will be icon of Olympic legacy. *The Times*. <https://www.thetimes.co.uk/article/hubble-bubble-tower-will-be-icon-of-olympic-legacy-dhh58jtsd99>
- Huang, T. (2012, octubre 25). Peaceful Life in Chutsaichiao—The Artistic Transformation of Living Space. *Taiwan Public Art*. <https://publicart.moc.gov.tw/projects.html?view=detail&id=5>
- Jacobs, K. (2019, mayo 29). Vessel at Hudson Yards is an antisocial stairway. *Curbed NY*. <https://ny.curbed.com/2019/3/29/18285507/hudson-yards-vessel-thomas-heatherwick-times-square-steps>
- Jardonnet, E. (2014, octubre 17). McCarthy agressé pour l'érection d'un arbre de Noël ambigu, place Vendôme. *Le Monde*. [https://www.lemonde.fr/arts/article/2014/10/17/mccarthy-agresse-pour-l-erection-d-un-arbre-de-noel-ambigu-place-vendome\\_4507834\\_1655012.html](https://www.lemonde.fr/arts/article/2014/10/17/mccarthy-agresse-pour-l-erection-d-un-arbre-de-noel-ambigu-place-vendome_4507834_1655012.html)
- Jones, J. (2009, octubre 9). The fourth plinth: it was just Big Brother all over again. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/oct/09/fourth-plinth-gormley-traffic-square>
- Jones, J. (2017, marzo 21). Trafalgar Square's fourth plinth is fine for horses, but not avant garde art. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2017/mar/21/fourth-plinth-traffic-square-heather-phillipson-michael-rakowitz>
- Kayden, J. S. (2011, octubre 19). Zuccotti Park and the Private Plaza Problem. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2011/10/20/opinion/zuccotti-park-and-the-private-plaza-problem.html>
- Kennedy, S. (2015, julio 14). Notes on Yoko Ono's White Chess Set. [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2015/07/14/notes-on-yoko-onos-white-chess-set/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/07/14/notes-on-yoko-onos-white-chess-set/)
- Kimball, R. (1986, noviembre). Art & architecture at the Equitable Center. *The New Criterion*. <https://newcriterion.com/issues/1986/11/art-architecture-at-the-equitable-center>
- Kuhn, N. (2014, junio 21). *Kunst am Bau*: Mehr als nur Dekor für Gebäude. *Tagesspiegel*. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/kunst-am-bau-mehr-als-nur-dekor-fuer-gebäude/10077540.html>
- Lookofsky, S. (2013). Thomas Hirschhorn | Project in the Projects. *DIS Magazine*. <http://dismagazine.com/blog/47438/thomas-hirschhorn-on-his-project-in-the-projects/>
- Lum, K. (2020, enero 24). An Arch and a Gulf: When Public Art Falls Short of Social Reality. *Momus*. <https://momus.ca/an-arch-and-a-gulf-when-public-art-falls-short-of-social-reality/>

- Marcoux, C. N. (2016, marzo 8). De l'art autoroutier a l'art giratoire. *L'Art de Muser*. <http://formation-exposition-musee.fr/l-art-de-muser/1417-de-lart-autoroutier-lart-giratoire>
- Martini, V. (2016, octubre 5). A few notes about The Bijlmer-Spinoza Festival as a possible non-exhibition model. *talking PIIGS*. <https://talkingpiigs.wordpress.com/tag/the-bijlmer-spinoza-festival/>
- McFadden, R. D. (1989, diciembre 16). SoHo Gift to Wall St.: A 3 1/2-Ton Bronze Bull. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1989/12/16/nyregion/soho-gift-to-wall-st-a-3-1-2-ton-bronze-bull.html>
- McKenzie, S. (2009, marzo 24). Tees Valley Regeneration to close after 7 years. *Teesside Live*. <https://www.gazettelive.co.uk/news/local-news/tees-valley-regeneration-close-after-3719390>
- Montañés, J. Á. (2010, agosto 8). "El muro" de la Verneda, en pie. *El País*. [https://elpais.com/diario/2010/08/08/catalunya/1281229644\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/08/08/catalunya/1281229644_850215.html)
- Moore, R. (2010, abril 23). Is the Orbit anything more than a folly on an Olympic scale? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2010/apr/04/anish-kapoor-london-olympics>
- Mulholland, R. (2014, diciembre 2). Parisians snap up "butt plugs" after "Tree" fiasco. *The Local*. <https://www.thelocal.fr/20141202/parisians-butt-plug-sex-toy-paul-mccarthy>
- Parker, I. (2018, febrero 19). Thomas Heatherwick, Architecture's Showman. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2018/02/26/thomas-heatherwick-architectures-showman?reload=true&subld1=xid:fr1581324066308cgf>
- Paroglou, G. (1987). Richard Serra Trunk. *Skulptur Projekte Archiv*. <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1987/projects/90/>
- Pipe, E. (2017, agosto 24). Revealed: mystery sculptor behind plaque that brands Bristol a slavery capital. *bristol247.com*. <https://www.bristol247.com/news-and-features/news/sculptor-behind-plaque-brands-bristol-slavery-capital-speaks/>
- Raynor, P. (1997). Off The Wall: New Deal Post Office Murals. *Enroute*, 6(4). <https://postalmuseum.si.edu/research/articles-from-enroute/off-the-wall.html>
- Riley, C. L. (2020, junio 10). Don't worry about "rewriting history": it's literally what we historians do. *The Guardian*. [https://amp.theguardian.com/commentisfree/2020/jun/10/rewriting-history-historians-statue-past?CMP=Share\\_iOSApp\\_Other](https://amp.theguardian.com/commentisfree/2020/jun/10/rewriting-history-historians-statue-past?CMP=Share_iOSApp_Other)
- Russeth, A. (2016, septiembre 20). Can Someone Please Stop the Construction of Thomas Heatherwick's \$150 M. Monstrosity in Manhattan? *ARTnews.com*. <https://www.artnews.com/art-news/reviews/can-someone-please-stop-the-construction-of-thomas-heatherwicks-150-m-monstrosity-in-manhattan-6995/>
- Sans, S. (2019, septiembre 15). La turbia herencia del 'rotondismo'. *La Vanguardia*. [https://www.lavanguardia.com/cultura/20190915/47351132418/la-turbia-herencia-del-rotondismo.html?utm\\_term=botones\\_sociales\\_app](https://www.lavanguardia.com/cultura/20190915/47351132418/la-turbia-herencia-del-rotondismo.html?utm_term=botones_sociales_app)
- Siddique, H. y Skopeliti, C. (2020, junio 7). BLM protesters topple statue of Bristol slave trader Edward Colston. *The Guardian*. [https://amp.theguardian.com/uk-news/2020/jun/07/blm-protesters-topple-statue-of-bristol-slave-trader-edward-colston?CMP=Share\\_iOSApp\\_Other](https://amp.theguardian.com/uk-news/2020/jun/07/blm-protesters-topple-statue-of-bristol-slave-trader-edward-colston?CMP=Share_iOSApp_Other)
- Smith, R. (1990, enero 1). Scott Burton, Sculptor Whose Art Verged on Furniture, Is Dead at 50. *The New York Times*, p. 26. <https://www.nytimes.com/1990/01/01/obituaries/scott-burton-sculptor-whose-art-verged-on-furniture-is-dead-at-50.html>
- The White House. (2020, julio 3). Executive Order on Building and Rebuilding Monuments to American Heroes. <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/executive-order-building-rebuilding-monuments-american-heroes/>
- Thea, C. (1997). Münster '97 Sculpture Projects. Recuperado 13 de junio de 2020, de <https://www.sculpture.org/documents/scmag97/munster/sm-mnstr.shtml>

- Thiel, S. y Doig, W. (2005, noviembre 4). Remember the Alamo? After Eight Months, the Astor Place Cube Comes Back. *Nymag*. <https://nymag.com/nymetro/news/people/columns/intelligencer/15013/>
- Treen, K. (2020, julio 3). Mapping American Civil War monuments. *Apollo Magazine*. <https://www.apollo-magazine.com/american-civil-war-monuments/>
- Uptmoor, F. (s. f.). Skulptur Projekte Archiv. Recuperado 12 de junio de 2020, de <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1977/projects/82/>
- Wainwright, M. (2010, junio 10). Anish Kapoor sculpture nets high praise. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/10/anish-kapoor-sculpture-net-butterfly>
- Walker, P. (2020, junio 8). Keir Starmer: pulling down Edward Colston statue was wrong. *The Guardian*. <https://amp.theguardian.com/politics/2020/jun/08/keir-starmer-edward-colston-bris-tol-statue-wrong>
- Weaver, C. (2014, noviembre 5). The Bigger Than Life Team Behind Paul McCarthy's Inflammatory Inflatables. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/160096/the-bigger-than-life-team-behind-paul-mccarthys-inflammatory-inflatables/>
- Westcott, K. (2008, julio 10). Tees valley giants unveiled today. *The Northern Echo*. <https://www.thenorthernecho.co.uk/news/2387827.tees-valley-giants-unveiled-today/>
- Wilkinson, J. (2016, noviembre 2). New Yorkers rejoice as iconic Astor Place Cube interactive artwork returns to the streets. *Daily Mail Online*. <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3896002/The-Astor-Place-Cube-known-Alamo-returns-New-York.html>
- Williams, F. (2018, febrero 11). Angel of the North: The icon that was nearly never built. *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/uk-england-tyne-42426028>
- Wu, H. (2009, diciembre 1). Discussion on the "Taipei Public Arts Festival". *Taiwan Public Art*. <https://publicart.moc.gov.tw/projects.html?view=detail&id=3>
- Wu, M. (2018, agosto 24). The Reactivation of Public Art. *Taiwan Public Art*. <https://publicart.moc.gov.tw/overview.html?view=detail&id=20>
- Zas Marcos, M. (2020, junio 10). El derribo violento de estatuas reabre un debate histórico: "El espacio público es para el homenaje". *eldiario.es*. [https://www.eldiario.es/cultura/arte/derribo-estatuas-racistas-agresivo\\_1\\_6026318.html](https://www.eldiario.es/cultura/arte/derribo-estatuas-racistas-agresivo_1_6026318.html)





# AGRADECIMIENTOS

He decidido poner como último apartado la sección de agradecimientos, no porque sean menos importantes, sino todo lo contrario. Para mí este resulta el capítulo más difícil de escribir, no por que me cueste agradecer, sino por hacerlo de forma correcta y sin olvidarme a nadie.

Quiero empezar agradeciendo a Jasmina por su apoyo polifacético incondicional, como madre de nuestras hijas, miembro de Llobet & Pons, profesora también de Bellas Artes, maquetadora de emergencia, diseñadora hormiguita, cerebro creativo sin pausa, pero sobre todo, compañera de viaje.

A mis hijas Cora y Anouk, por hacerme descubrir todo de nuevo.

A mi directora de tesis, Àngels Viladomiu, por su ayuda y confianza constante e inspiradora a lo largo de estos últimos cuatro años.

A mi madre Montse, por confiar siempre en los caminos que he escogido, aunque a veces deben haber resultado difíciles de entender, por cuidar de las niñas y por los *tuppers* de caldo.

A mi hermano Jordi y a su mujer Miriam por su infatigable generosidad.

A mi “àvia gran”, que pese a la ilusión que le hacía, no ha podido ver el final de esta tesis.

A David Llobet, por el apoyo logístico cuidando a Pepi (siempre positiva pese a todo) y a los gatos.

A Georg Imdahl por su inspiradora actitud y por acogernos en la Universidad de Münster.

A Alberto Peral, por las charlas inspiradoras y su mirada certera.

A Sinéad Spelman porque siempre le pido muy justo de tiempo, que repase mis faltas ortográficas en inglés.

A Irina Novarese por su energía positiva, eficacia, hospitalidad y amistad.

A Xavier Carbonell por su granito de arena técnico en la maquetación de esta tesis.

A los artistas y autores que aparecen en el doctorado por la enorme inspiración.

Y por último, aunque no menos importante, agradecer a todas las personas que han formado parte de nuestros proyectos artísticos a lo largo de la tesis:

A Ming-Jiun Tsai por creer en la realización de un banco público tatuado y defenderla.

A Bettina von Dziembowski por sus insistencia en realizar una escultura comunitaria original y diferente a todas las anteriores.

A Stefanie Sembill por su generosidad y por posibilitar el juego.

A Tsun-Chen Tuan por su buen humor y por acogernos en la Universidad de Tunghai.

A las Becas “Premis Barcelona 2020” por impulsarnos a plantear nuevas ideas en lo local.

A Katrin Röseler-Soult y Elfriede Müller por acompañarnos durante todo el proceso de creación de *Kiezplatten*.

A Fram Kitagawa por su compromiso duradero con el arte público y por imaginar nuevos *Multi-basket* futuros.





