

# HACIA UNA DIDÁCTICA DE LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA EN EL ESPACIO PÚBLICO. SU PERFIL PROYECTUAL Y EL APOORTE DE LOS NUEVOS MEDIOS.

Alejandra Maddonni  
Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes

## Resumen

Trabajar las diversas posibilidades de intervención artística en el espacio público compromete, en primer lugar, la organización de un conjunto de procesos. Estos estarán vinculados con indagaciones conceptuales y relevamientos del entorno –urbano, arquitectónico y social-, la definición de dispositivos, determinaciones gráficas y compositivas, acciones y reflexiones; con el objeto de elaborar producciones ficcionales, polisémicas y fuertemente enraizadas en su contexto histórico, social y cultural.

En general, la planificación y puesta en marcha de un proceso con este perfil necesita del trabajo interdisciplinario, sistemático y solidario de un grupo, cuyos miembros a la vez, serán conscientes de la complejidad que supone el seguimiento de un proyecto y lo incierto que puede ser un proceso artístico que se desarrolle desde la mera intuición expresiva.

El tránsito por estas instancias analíticas y constructivas de ningún modo implica la pérdida del sentido poético. Muy por el contrario, priorizar la obra como producto y al mismo tiempo, dar relevancia al proceso de su composición; involucra complejos procesos de construcción interpretativa y metafórica.

estas características implican el reconocimiento y uso de múltiples medios, materiales, soportes y herramientas, frecuentemente vinculados con las nuevas tecnologías.

Desde esta perspectiva, resulta fundamental trabajar con los estudiantes la producción y la reflexión crítica como dos instancias indisolubles en el proceso de creación artística.

Del mismo modo, será imprescindible una metodología que contemple la puesta en valor y el uso fluido de los nuevos medios en sus distintas instancias proyectuales. En efecto, esto se verifica tanto para la indagación vinculada a la premisa con la que se va a trabajar, como para el estudio, contextualización y representación del espacio real o virtual donde se desarrollará la obra, atravesando también, los distintos modos de presentación y difusión de la producción artística.

¿Es posible sistematizar un modo de enseñar cómo se generan acciones e intervenciones artísticas en el espacio público? Tal vez no de un modo fijo y estable.

¿Tiene algún sentido su abordaje sólo o casi exclusivamente desde la enseñanza de distintas técnicas? Seguramente no en la medida que lo que intentemos es trascender la habilidad técnica y profundizar otras competencias.

¿Se puede intentar una didáctica que ponga a disposición conceptos, metodologías, procedimientos y procesos constructivos comunes a un conjunto de modalidades artísticas en el espacio público? Este artículo, si bien no pretende dar una respuesta acabada, propone una reflexión abierta en este sentido.

En principio, y a los efectos de una mejor comprensión terminológica del presente ensayo, vale establecer una diferencia de “intención” entre la intervención artística en el espacio público y el arte público. Esta consideración no comprende, de ningún modo, un juicio de valor.

Más allá que en ambos casos ese espacio de libre acceso, físico o virtual, no sólo es soporte sino condición fundamental para que la acción artística acontezca, la distancia reside en la relación que el artista-productor establece con él.

La intervención artística en el espacio público retoma, en parte, los postulados situacionistas en tanto el “hacedor” de la cotidianeidad urbana no necesariamente debe ser un especialista o profesional. Su objetivo es abolir toda mediación entre el arte y la vida y generar nuevos modos de habitar a partir de la apropiación libre del espacio.

El desvío situacionista<sup>1</sup>, por otra parte, es también, el fundamento teórico de las prácticas que de algún modo alteran, desplazan y/o resignifican los elementos del entramado urbano.



Fig. 1 y 2. Intervención Sitios Tangentes. Tucumán 2012. Alejandro Thornton.

Su acción produce un quiebre de la percepción cotidiana de la ciudad, estableciendo una alteración en la conexión habitual con el entorno. La interrupción como táctica de resistencia. La interferencia como estrategia. Ambas redibujan, rediseñan, deconstruyen y reconstruyen para impactar en el devenir de las relaciones sociales. Su locación no puede ser otra que el espacio público, privilegiando, en general, la condición de soporte de ese espacio más allá de su perfil social y comunitario.

El artista visual Alejandro Thornton, a propósito de la intervención urbana “Zona Co-Fi. Corporal Fidelity. El lazo social como artefacto estandarizado”<sup>2</sup> fundamenta conceptualmente su acción:

*...“el espacio de las relaciones más comunes es el más afectado por la cosificación general. Simbolizada o reemplazada por mercancías, señalizada por logotipos, la relación humana se ve obligada tomar formas extremas o clandestinas si pretende escapar de lo previsible.*

*...‘Zona Co-Fi’ Corporal Fidelity intenta...rescatar la importancia del vínculo físico/corporal...creando espacios libres y favoreciendo un intercambio humano diferente al de las zonas de comunicación impuestas”<sup>3</sup>.*

<sup>1</sup> La principal estrategia cultural situacionista es el desvío o détournement que proviene del collage dadaísta y surrealista. Consiste en el desvío (copia alterada) de imágenes, textos, o hechos concretos hacia su utilización en situaciones subversivas. La fuente principal, pero no única es la cultura de masas. La técnica del détournement pretende un doble objetivo: por un lado poner de manifiesto el carácter ideológico de la imagen en la sociedad de masas y del papel que en ella tiene el arte, y por otro reutilizar esa misma imagen para un uso político crítico. “La vanguardia no se rinde”: Guy Debord y el Situacionismo. En [http://www.escolaart.com/articles/guy\\_debord.pdf](http://www.escolaart.com/articles/guy_debord.pdf) .

<sup>2</sup> Ciudad de Tucumán. Año 2012

<sup>3</sup> Thornton, Alejandro. Convocatoria Sitios Tangentes 2012. “Zona Co-Fi. Corporal Fidelity. El lazo social como artefacto estandarizado”. Abstract.

Asimismo, toda manifestación de arte público considera su espacio como ámbito de interrelación, participación y acción comunitaria y ciudadana. Por lo tanto, el artista que lo interviene suma al compromiso con su obra el compromiso cívico con la sociedad y en especial con la comunidad con la cual esa producción convive. El artista es, ante todo, un artista ciudadano que debe generar una comunicación que permita la pregunta, que problematice las visiones estabilizadas e institucionalizadas<sup>4</sup>.

En este sentido, el Doctor Javier Maderuelo<sup>5</sup> define:

*“la obra de arte público debe conferir al contexto un significado estético y también social, y, además, debe ser comunicativa y funcional. En una palabra, debe contener esas características de las que carecen aquellas obras que son ubicadas arbitrariamente en cualquier espacio público”.*

Si bien existen numerosos modos de producción de arte público, el hilo conductor que los vincula y estructura es, por un lado, la atención al contexto donde esa obra se integrará y, por otro, su adecuada proyección como modo de trabajo.

La producción artística hecha para un lugar determinado necesita que su emplazamiento sea proyectado específicamente. Su escala, dimensiones, materialidad, estructura compositiva y cromática estarán supeditadas a las condiciones ambientales, arquitectónicas, urbanas, sociales y políticas del contexto.

Por lo tanto, la idea de atender y visibilizar cada una de las acciones que nos conducen a la producción artística y la comprensión de que esta operatoria forma parte ineludible de la obra; tiene que ver con pensar el trabajo en el ámbito público como un proyecto dinámico donde tanto el espacio como el tiempo son protagonistas. La importancia de su enseñanza radica en la posibilidad de poner en práctica mecanismos proyectuales de indagación, análisis, producción, gestión y circulación que exceden largamente la obra para generar nuevos modos de pensar, cuestionar y conocer el mundo.

En la actualidad, es relativamente fácil el acceso a una cámara digital, un teléfono con cámara, una filmadora, una computadora personal o una netbook. Por tanto, son instrumentos de uso corriente en los procesos artísticos dado que acortan los tiempos, permiten múltiples opciones y combinaciones y optimizan los resultados.

La tecnología digital para el relevamiento del espacio permite fotografiarlo desde todos los puntos de vista necesarios y procesar al momento dicha información para su posterior aplicación en el diseño de vistas (planta, alzado, etc.) y medición de cotas.

Las imágenes digitales también pueden dar cuenta de daños o accidentes arquitectónicos en muros, techos y pisos con un muy buen nivel de precisión y detalle, para su evaluación y posterior toma de decisiones.

Este análisis previo del lugar “físico” va acompañado de un relevamiento de su perfil “humano”. A propósito de esto, Jeff Kelley estableció una diferencia entre lugar y emplazamiento: “mientras que un emplazamiento representa las propiedades físicas que constituyen un lugar: su masa, espacio, luz, duración, localización y procesos

---

<sup>4</sup> Grüner, Eduardo. Catálogo “Argentina” 7ma. Bienal de La Habana 2000. Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.

<sup>5</sup> Maderuelo, Javier. “Cuatro modelos de recuperación del arte público” en Arte y Espacio Público. Ed. UIMP, Santa Cruz de Tenerife. 1995.

materiales; un lugar representa las dimensiones prácticas, vernáculas, psicológicas, sociales, culturales, ceremoniales, étnicas, económicas, políticas e históricas de dicho emplazamiento. Los emplazamientos son como los marcos físicos. Los lugares son lo que llena tales marcos y los hacen funcionar”<sup>6</sup>.

En este marco, Lucy R. Lippard redefine el concepto de arte público como un “emplazamiento social con un contenido humano” a través de “un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas, económicas, políticas...”<sup>7</sup>.

Por tanto, nuestra percepción y trabajo en el contexto se verán enriquecidos a través del conocimiento de sus tensiones históricas, sociales, políticas y culturales por medio, por ejemplo, de reuniones comunitarias o de entrevistas personales grabadas o filmadas que darán cuenta de los temas y necesidades concretos de esa comunidad.

El perfil participativo de estas intervenciones se verifica en el diálogo activo con los miembros de la comunidad y se afirma en el trabajo articulado de equipos y/o colectivos de productores artísticos que, generalmente, llevan adelante este tipo de acciones.

Con estos insumos, en una nueva etapa del proyecto, se puede definir el tema a trabajar y comenzar con el guión visual y el bocetado. La tecnología digital agiliza la indagación conceptual y archivo de textos e imágenes en esta instancia. A través de la digitalización de dibujos y bocetos y su procesamiento a través de programas gráficos, se pueden evaluar múltiples composiciones posibles y diversificar aún más estos resultados a través de distintos sistemas cromáticos.

En este sentido, Siah Armajani (Teherán, 1939) propone un artista público que investigue y analice las condiciones formales y socioculturales del espacio, con el objeto de producir información estética y funcional que se sumará como insumo a la creación de una obra colectiva.

*“El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano”<sup>8</sup>.*

---

<sup>6</sup> Citado por Fernando Gómez Aguilera en Arte, ciudadanía y espacio público. Fundación César Manrique. On the w@terfront. ISSN 1139-7365 Marzo 2004. p. 45. La cita procede de Jeff Kelley, “Common Work”, en VV.AA. (Suzanne Lacy (ed.)), Mapping the Terrain. New Genre Public Art, Seattle, Bay Press, 1995, p. 142.

<sup>7</sup> Citado por Fernando Gómez Aguilera en Arte, ciudadanía y espacio público. Fundación César Manrique. On the w@terfront. ISSN 1139-7365 Marzo 2004. p. 45. La cita procede de Lucy R. Lippard, “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”, en VV.AA., Modos de hacer. Artecrítico, esfera pública y acción directa. p. 54.

<sup>8</sup> Siah Armajani. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, 2000, p 73.



Figura 3. Mesa de picnic para Huesca, 2000. Valle de Pineta. Huesca. Siah Armajani

Los cortos animados a través de la técnica de stop motion de imágenes fotográficas de numerosas composiciones murales de BLU realizadas en distintas ciudades del mundo, tensionan fuertemente los modos de apreciación tradicionales de una composición mural en el espacio público y los mecanismos de apropiación de ese espacio. En efecto, sólo mirando la animación digital podemos conocer la totalidad de la obra y lo que el artista nos comunica a través del trabajo en muros, veredas y calles que son de todos en general y, por tanto, de nadie en particular.





Fig. 4 y 5. Imágenes del corto animado MUTO de BLU en BLUBLU.ORG

Por último, los nuevos modos de visualización y circulación de las obras por medio de las redes sociales, los blogs, las galerías virtuales y las web profesionales, han abierto la posibilidad de nuevos espacios de intervención y difusión que posibilitan una mayor “democratización” del conocimiento y del acceso a obras emplazadas en distintos puntos del planeta. Al mismo tiempo, han dotado a los docentes de arte de una valiosa herramienta y recurso para compartir y trabajar con los estudiantes.

En definitiva, se trata de renovar los modos de trabajar las producciones de arte público a través de los nuevos medios y ampliar la mirada con un perfil proyectual cuya rigurosidad esté más vinculada a los alcances participativos y efectos sociales y públicos de la acción/intervención del productor visual en tanto ciudadano, que en la capacidad técnico-artístico-intelectual del artista individual.

#### Bibliografía

Armajani, Siah. Catálogo. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, 2000.

Gómez Aguilera, Fernando. Arte, ciudadanía y espacio público. Fundación César Manrique. On the w@terfront. ISSN 1139-7365 Marzo 2004

Grüner, Eduardo. Catálogo “Argentina” 7ma. Bienal de La Habana 2000. Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.

Kozak, Claudia. Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires, 2004.

Maderuelo, Javier. “Cuatro modelos de recuperación del arte público” en Arte y Espacio Público. Ed. UIMP, Santa Cruz de Tenerife. 1995.

Thornton, Alejandro. Abstract Convocatoria Sitios Tangentes 2012. “Zona Co-Fi. Corporal Fidelity. El lazo social como artefacto estandarizado”.