

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

Utopías Urbanas: Creación de un espacio público de sinergias artísticas

Proyecto de investigación

Camila Paulina Tinajero Soto

Trabajo de titulación presentado como requisito para la obtención del título de

Licenciada en Arte Contemporáneas

Quito, 16 de diciembre de 2015

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN

Utopías Urbanas: Creación de un espacio público de sinergias artísticas

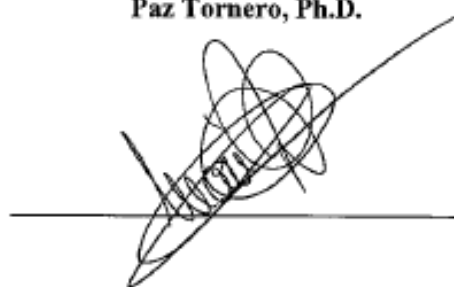
Camila Paulina Tinajero Soto

Calificación: C

Nombre del profesor, Título Académico

Paz Tornero, Ph.D.

Firma del profesor

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Paz Tornero', is written over a horizontal line. The signature is highly stylized and somewhat illegible due to its cursive and overlapping nature.

Quito, 16 de diciembre de 2015

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído la Política de Propiedad Intelectual de la Universidad San Francisco de Quito y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo de investigación quedan sujetos a lo dispuesto en la Política.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de investigación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma:

Nombre: Camila Paulina Tinajero Soto

Código: 00106917

C. I.: 1713196945

Lugar y Fecha: Quito, 16 de diciembre de 2015

RESUMEN

La modernidad es productora de espacios mal aprovechados y de territorios que se tornan en desperdicios urbanos o espacios residuales. Esta investigación hace un recorrido por la historia de la apropiación de espacios públicos mediante manifestaciones artísticas, como herramientas de activación, comunicación e interacción social. De esta manera, el arte público configura el paisaje urbano y regenera, a través de la apropiación, los diálogos entre las esferas utópicas y políticas.

Palabras clave: Espacios residuales, espacios públicos, apropiación, arte público, activación, comunicación, interacción social.

ABSTRACT

Modernity is producer of territories that become waste or residual urban spaces. This research makes a journey through the history of the appropriation of public spaces through art forms such as activation tools, communication and social interaction. Thus, through appropriation, public art sets and regenerates the urban landscape dialogues between the utopian and political spheres.

Keywords: residual spaces, public spaces, appropriation, public art, activation, communication, social interaction.

Índice

Parte I	7
1. Planteamiento de la investigación	7
1.2 Objetivos Generales.....	10
1.3 Objetivos Específicos	10
1.4 Descripción general.....	10
1.5 Motivación y experiencia previa	12
1.6 Marco de Estudio	13
1.7 Metodología	14
1.8 Cronograma.....	15
Parte II.....	16
2. Capítulo I: Historia de la apropiación del espacio público en el arte contemporáneo	16
2.1 Paradoja entre la transición de espacios convencionales a espacios alternativos: Emancipación del arte	31
3. Capítulo II: El Arte público de los 80's hasta hoy en día: Denuncia, activismo, política.....	38
3.1 Configuración del paisaje urbano.....	44
3.2 Nexo entre arte y comunidad: Comunicación como posible herramienta de interacción social	53
4. Capítulo III: El espacio público como laboratorio artístico	57
4.1 El arte de la calle en Quito: Contextualización histórica, cultural y económica	62
4.2 Proyecto <i>Utopías Urbanas</i> : Espacio de encuentro y creación artística.....	67
5. Conclusiones	73
6. Referencias Bibliográficas	75

PARTE I

1. Planteamiento de la investigación

1.1 Objeto de estudio

El espacio público es una materia que se puede analizar desde algunas perspectivas de estudio. Uno de los primeros teóricos en exponer este concepto es el filósofo alemán Immanuel Kant, en *Crítica de la razón pura* (1781); mezcla reflexiones éticas y metafísicas en sus escritos para definir el concepto de espacio. Años más tarde, el espacio como un elemento físico y sociológico es utilizado por Habermas, filósofo y sociólogo alemán conocido por sus trabajos en filosofía práctica, quien analiza el término en un contexto simbólico y comunicativo en su libro *Historia y crítica de la opinión pública* (1997).

Las cambiantes tendencias e ideologías que marcan la época de la multiplicidad, según el pensamiento kantiano, dan paso a nuevas apreciaciones y usos del espacio público. (Horkheimer & Adorno, 2004, p. 169). Con ello se expanden las prácticas de arte público contemporáneo que abarcan una serie de tejidos filosóficos, sociológicos, políticos, arquitectónicos, etc. Las manifestaciones de textos como *Living as a Form* (2012) de Nato Thompson, curador de la organización de arte público Creative Time, o libros como *Hacia una teoría del arte público* (1997) de Antoni Remesar, Decano en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y experto en estudios de arte público, además de publicaciones como

Microutopias: Public Practice in the Public Sphere de Carol Beker, Decano y profesora de la Facultad de Arte de Columbia University, *Democratizing Urbanization and search for a New Civic Imagination* de Teddy Cruz, Profesor, Cultura Pública y Urbanismo, Departamento de Artes Visuales y director del Centro de ecologías urbanas en la Universidad de California, u obras de artistas como Suzzane Lacy, Cambalache Colectivo, Jenny Holzer o Antoni Muntada proponen el arte público como una manera de generar flujo artístico en los espacios de la ciudad.

En consecuencia, la importancia y secuelas de la arquitectura contemporánea analizadas por organizaciones como Project for Public Spaces (2011), el texto *Ciudades para la gente* (2014) del arquitecto Jan Gehl, o publicaciones como *Muerte y vida de las grandes ciudades* (1961) de la periodista Jane Jacobs manifiestan, a lo largo de su desarrollo, la importancia de los espacios públicos de calidad, donde las actividades culturales son indispensables para el buen uso y amena convivencia de la comunidad.

El éxtasis de la comunicación, la vanguardia, el capitalismo y lo que trae el lapso del postmedia, involuntariamente rompen esquemas tradicionales. José Luis Brea en *La era postmedia* (2002) habla de la transición que tuvo la comunicación. En los nuevos medios prevalece el deseo de transmitir cualquier tipo de información a las masas y, por ende, oponerse a la institución o la burguesía. En el caso del arte, la expansión de los campos comunicativos prepondera la existencia de lugares de exposición alternativos sobre los tradicionales. (Brea, 2002, p. 16).

Con esta línea conductual, esta investigación es un acercamiento al análisis del arte contemporáneo y la apropiación del espacio público. Al crear sinergias artísticas

en un espacio de la ciudad de Quito se experimentará la analogía y expansión entre estos dos conceptos mediante la participación de la comunidad y la comunicación masiva, potencializando así a los espacios alternativos de exposición sobre los tradicionales que pertenecen a la academia.

1.2 Objetivos generales

- Crear un laboratorio artístico en un espacio público de la ciudad.
- Exponer el arte público como herramienta transformadora del espacio.
- Analizar cómo se puede potencializar el encuentro artístico en los espacios públicos residuales.

1.3 Objetivos específicos

- Activar un lugar de alto flujo de circulación con intervenciones de arte, performances y música.
- Motivar a artistas y la comunidad a usar el espacio público como ambiente apto para el desarrollo de la creatividad y capacidad comunicativa.
- Atraer a la circulación de peatones a ser miembros activos de este lugar.
- Crear un evento que responda a la sinergia artística en el espacio público.
- Analizar la evolución histórica del arte contemporáneo y la percepción de la ciudad como espacio alternativo para la manifestación artística.

1.4 Descripción general

A través de los puntos de investigación de este proyecto se tratará la activación de espacios públicos residuales como posibles utopías urbanas. Defendiendo el planteamiento de Bolívar Echeverría, filósofo ecuatoriano, quien considera que el arte

puede establecer un diálogo tanto con esferas utópicas como políticas. (Echeverría, 2003). Al definir *arte público*, la ciudad y sus contextos no se pueden quedar atrás y esta búsqueda indagará en ellos. Por ende, para que el arte público sea posible—realizando un estudio dentro de la historia del arte contemporáneo— y como menciona Óscar Olea, teórico especialista en arte urbano, es preciso contar con una especie de urbanismo o planificación urbana. (Olea, 1980, p. 2). No obstante, el urbanismo de hoy en día, según mencionan diferentes teóricos especializados en diversas ramas de estudio, fomenta *espacios residuales* (Cursio, 2008), *vacíos urbanos* (Araque, 2011), no lugares (Augé, 1992), o *espacios basura* (Koolhaas, 2007), donde los espacios no tienen identidad ni una función específica.

Esta investigación analiza el arte y sus temas de estudio con respecto al contexto del espacio público. Esta recae en la transformación de un territorio urbano en un espacio de convergencia de arte público alternativo, donde la participación de la comunidad y herramientas comunicativas son capaces de activarlo.

Esta tesis, teórico, práctica, deriva de las observaciones de campo que se obtendrán del lugar a intervenir. Además el marco teórico, conexo a un carácter multidisciplinar, abarca temas principalmente relacionando el arte público y sus derivados, sustentándose con tópicos históricos, arquitectónicos, filosóficos y sociológicos.

En definitiva, *Utopías Urbanas: creando un espacio público de sinergias artísticas* es un proyecto de transformación de un espacio residual que busca crear un asentamiento temporal para la comunidad, en donde se desarrollen actividades artísticas. Por ello, esta investigación propone un análisis entre el arte contemporáneo,

la comunidad y los espacios públicos desaprovechados, con la finalidad de incentivar la comunicación y el diálogo masivo en estos lugares poco convencionales.

1.5 Motivación y experiencia previa

El motor y motivación de esta investigación es desafiar la planificación urbana tradicional y recrear espacios mediante la comunicación. Lugares públicos donde el diálogo y la congregación de la comunidad, en torno el arte, sean posibles. Donde el arte sale a las calles, da vida a los espacios abandonados o desaprovechados, transforma la cotidianidad y aprovecha los recursos que ofrece la ciudad. Mi utopía urbana reside en imaginar a las manifestaciones de arte público fragmentando los esquemas caducos acerca de la concepción del espacio público.

Mi experiencia se enfoca en la gestión cultural, así como en la producción plástica de obras. Al haber trabajado en la organización de talleres de arte, curaduría de una exposición, participación en obras colectivas, exposiciones individuales o gestión artística en general, busco resaltar la importancia de un arte contemporáneo conectado plenamente con el beneficio y cotidianidad de la sociedad. Hacer del arte una herramienta activa y democrática que provea nuevas formas de visualizar el entorno y necesidades de la sociedad actual. Considero que con pequeñas manifestaciones se puede cumplir con el propósito personal de romper esquemas infructuosos, transformarlos en ideas positivas y salir a las calles en busca de la inspiración para lograr nuevas representaciones. Del mismo modo, conjuntamente a las prácticas relacionadas con el arte público, el artista contemporáneo Rick Lowe señala lo siguiente:

Yo estaba haciendo grandes pinturas (tamaño cartel) y esculturas que trataban acerca de problemáticas sociales, y un estudiante me dijo que seguro el trabajo reflejaba lo que pasaba en su comunidad, pero que no era lo que la comunidad necesitaba. Si yo era un artista, dijo él, por qué no traía una especie de solución creativa en vez de contar a la gente algo que ya sabían. Ese fue el momento decisivo que me empujó fuera del estudio. (Lowe, R. 17 Diciembre 2006).

Esta cita aclara mi intención de las prácticas e interés sobre lo comunitario, social o público.

1.6 Marco de Estudio

Para contextualizar la obra de esta investigación ha sido necesario recopilar obras de arte y teorías que se asemejen. Las manifestaciones de arte público de las vanguardias del siglo pasado, junto con los movimientos como Happenings, Fluxus, Activismo (Thompson, 2012), la revolución de la comunicación de Jean Baudrillard en su escrito *Cultura y Simulacro: El éxtasis de la comunicación* (Baudrillard, 1987) y otras teorías que irán debatiéndose a lo largo de los capítulos de esta tesis, fortalecen la intención artística de utilizar el espacio público que tiene este proyecto.

La exploración exige que el estudio no solamente se enfoque en el arte, sino también en el espacio en donde el proyecto se va a desarrollar. Por esto es necesario e importante hacer, además, un tratado de conceptos relacionados con la arquitectura junto con el urbanismo, que según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española es: “Conjunto de conocimientos relativos a la planificación, desarrollo, reforma y ampliación de los edificios y espacios de las ciudades”. Esta significación facilita la noción de lo que se proyecta en el espacio público y, por ende, de las mejoras, con finalidad cultural y artística, que se pueden innovar en él.

Para comprender el contexto en el que se ubica el lugar a intervenir, anticipadamente es preciso indagar en la memoria e identidad de la ciudad de Quito, desde hace unos años atrás hasta hoy en día. Además de los cambios urbanos que ha experimentado, de igual manera existen modificaciones históricas, económicas, sociales y culturales que surgen en respuesta al crecimiento de la región metropolitana. (FAO, 1998). En consecuencia, la planificación urbana se ve afectada y se desarrolla la definición y contextualización de zonas urbanas mal aprovechadas, que según el libro *Identidad y espacio público* de Diego Sánchez, se alejan de la agrupación urbana. (Sánchez, 2014, p. 14).

En definitiva, este proyecto se sustentará con múltiples autores y referencias. Plasmará una justificación de la obra, basada en un estudio de campo y concluirá con la propuesta de la regeneración urbana impulsada por el arte, mediante un tratamiento del arte público y contemporáneo. Por medio de un proyecto que se llevará a cabo en el norte de Quito, se concluirá con el objetivo de esta tesis. Fabricando así democracia visual o expresiva, sinergia artística en lugares comunales al aire libre y obras que enriquezcan la cotidianidad de un sector específico en la ciudad de Quito.

1.7 Metodología

Investigación Teórica

El trayecto teórico de esta investigación abarca variados estudios de campo. Principalmente, se valoran conceptos sociológicos, filosóficos, arquitectónicos y antropológicos. Con referencia a autores como el antropólogo francés Marc Augé, el

filósofo alemán Immanuel Kant, o el sociólogo alemán Jurgen Haermas, se estudiará al espacio público desde contextos sociales.

A partir del uso de palabras claves se creará un recorrido fundamentado por teorías y movimientos históricos. La narración, además de compilar hechos históricos, hará un recorrido desde manifestaciones vanguardistas de apropiación del espacio público mediante el arte, hasta expresiones contemporáneas. Para ello haré referencia a Juan Martín Prada, quien contextualiza el entendimiento de esta investigación acerca del arte en espacios de difusión no habituales.

Experimentación Visual

A partir de la ejecución de un evento, que corresponde a un arduo análisis y observación de campo, la apropiación de un espacio público se llevará a cabo. Esta zona de encuentro analizará los *espacios basura*, de los que habla Rem Koolhaas, creando un diálogo con teorías de Placemaking, que se explicarán más adelante. A través de entrevistas y encuestas se indagará principalmente en lo que la comunidad busca y lo que los artistas y gestores ofrecen. Con el uso de redes sociales se generará la congregación al espacio.

1.8Cronograma

Actividades	Enero- Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	
Investigación Teórica						
Desarrollo del Índice		Semana 4	Semana 2			
Capítulo I			Semana 4			
Capítulo II				Semana 2		
Capítulo III				Semana 4		
Conclusiones				Semana 3	Semana 1	
Gestión Evento				Semana 1		
Evento				Semana 4		En proceso
Entrega y Defensa					Semana 1	Completo

PARTE II

2. Capítulo I: Historia de la apropiación del espacio público en el arte contemporáneo

La contemporaneidad podría considerarse un acercamiento a las predisposiciones de un entorno sociocultural. Según Giorgio Agamben, filósofo contemporáneo alemán, la definición de lo contemporáneo se vincula con el individuo que vive un tiempo intempestivo. La actualidad tiene relación con la adherencia al hecho de no poder huir del momento en que se milita. (Agamben, 2008, p. 2). Por ello las vanguardias artísticas del siglo XX constituyen una contraposición a las políticas de la época. La sociedad de vanguardia, al reflexionar acerca de su estatus, da un giro hacia nuevas luchas ideológicas mediante el arte y la poesía. De esta manera, el arte y la cultura podrían ser intermediarios entre en la política y las confusiones ideológicas. En consecuencia el arte logra cierto grado de emancipación institucional, forjando así la importancia de las opiniones subjetivas o abstractas acerca del momento. (Greenberg, 2002, p. 18).

Al comenzar el siglo XX los ánimos progresistas, la alfabetización y expansión de intelectuales crea una revuelta en la ~~estatus~~ condición socioeconómica mundial. Para Néstor García Canclini, escritor, profesor, antropólogo y crítico cultural conocido por sus teorías referentes al consumismo, globalización e interculturalidad en América Latina, las olas de modernización recaen en el proyecto renovador y democratizador de las manifestaciones culturales, prácticas

auto-expresivas o simbólicas y el desarrollo del capitalismo. Consecutivamente, todas estas generalidades se convirtieron en el presagio de la socialización y emancipación de la cultura alrededor del mundo y principalmente de las grandes ciudades. (Canclini, 1990, pp. 31, 93). Desde entonces, los procesos culturales globales se enfocaban en la cultura de vanguardia que nace con el pensamiento innovador y provocador de Europa. Además de oponerse a los sistemas, los destellos ideológicos de las vanguardias marcan un camino transformador en lo que significaría, años después, el arte como herramienta de difusión política y comunicación masiva. (Greenberg, 2002, pp. 17- 21).

Hitos históricos como la Primera Guerra Mundial (1914) y la Segunda Guerra Mundial (1939), el Comunismo Soviético (1917), el Poscolonialismo, el capitalismo o las grandes migraciones crearon en la colectividad una contraposición a los regímenes establecidos e impuestos por los dirigentes y la burguesía. Como respuesta u oposición a estos cambios y asentamientos políticos, se hace posible lo que se conoce como las vanguardias artísticas del siglo XX. Estas, enfocadas en conceptos de lo plástico, marcaban por lo general el anhelo de artistas por cambiar el concepto y la finalidad del arte, alimentando así los nuevos códigos sociales. (Greenberg, 2002, p. 17).

En consecuencia, a medida que aparecieron los impresionistas, surrealistas o cubistas la abstracción de la realidad tenía como propósito resaltar la autonomía de cada individuo. Por lo tanto, el arte contemporáneo, que engloba los hechos de las vanguardias y el arte posguerra, se caracteriza por la ruptura del academicismo y

desafío a las teorías del arte, proyectando así una amplia gama de prácticas y expresiones plásticas o de acción. (Foster, 2005, pp. 15-17).

Según Arthur Danto, crítico de arte y profesor de filosofía, en su escrito *El final del arte*, la contemporaneidad se destaca por la pluriculturalidad de las formas: “Como diría Marx, puedes ser un artista abstracto por la mañana, un realista fotográfico por la tarde y un minimalista mínimo por la noche. O puedes recortar muñecas de papel, o hacer lo que te dé la gana. Ha llegado la era del pluralismo, es decir, ya no importa lo que hagas.” (Danto, 1984, p. 19).

Esto quiere decir que el arte por el arte pudo haber llegado a su fin y necesita numerosos puntos de fuga que le permitan ser independiente y democrático. De esta manera, toda manifestación artística, a partir de las vanguardias y la posguerra, se enfrenta a la posibilidad de usar múltiples recursos, medios y variables: una de ellos es el espacio.

La noción del lugar (*site specific*) en el arte sufrió una redefinición al hablar de la apropiación. Según el libro *La apropiación posmoderna* (2001) de Juan Martín Prada, esta práctica de apropiarse, además de buscar un lenguaje alternativo de resistencia para difundir arte e ideas, se opone a la institución y fomenta diversas clases de “Museos apropiados.” (Prada, 2001). Además, el estudio del espacio público, como vínculo entre la comunidad y el arte, se transforma en un soporte válido para cultivar la experiencia estética, expresiva y discursiva. Un detonante que marcó cambios en la percepción de este concepto fue que varios teóricos expusieron un análisis de su enunciación. Uno de ellos fue Jürgen Habermas, filósofo y sociólogo alemán, quien observa que el espacio público es un medio democrático

por el cual la apertura para la transmisión es inclusiva e igualitaria. Además defiende la capacidad autónoma de la estética basada en la subjetividad, donde las prácticas culturales de la esfera pública son una construcción de la identidad individual. Convirtiendo a la ciudad así, en una especie de entidad comunicativa, basada en la participación, interactividad y colectividad urbanística. (Habermas, 1962). Con este fundamento es posible pensar que el pensamiento de Habermas ofrece una noción de libertad y democracia entorno al territorio social. Otro teórico que indaga en esta significación es Immanuel Kant cuyos análisis filosóficos y políticos hablan de que el espacio público es un lugar institucionalizado para la crítica. Dicho pensamiento kantiano resalta la ética de la opinión pública que debe preponderar sobre las demandas gubernamentales. (Kant, 1994).

Por esto, se podría decir que la relación entre arte y espacio que rompe las ideologías y esquemas clásicos o burgueses surge desde las vanguardias hasta hoy en día. Además, por este motivo, es posible concebir el arte dentro del espacio público como una herramienta democrática capaz de infiltrarse en cualquier territorio, modificarlo y brindarle una experiencia al entorno donde se expondrá.

Empezando con un breve recorrido histórico de obras que se han apropiado de la esfera pública y cotidianidad colectiva, es posible apreciar la evolución de los significados y significantes que la sociedad va experimentando a través del tiempo. La renovación de la pintura, la abstracción de las formas y las configuraciones de lo que se entendía como bello, desembocan en expresiones innatas y elementales. En consecuencia, teóricos como Apollinaire, poeta francés, plantean que sólo en la pintura auténtica se puede plasmar la pura espiritualidad. De igual forma múltiples

artistas buscan fragmentar la objetividad que les impone el medio y se unen a corrientes alternativas que nacen en anhelo de una contraposición a las circunstancias nacionales. Por lo tanto, la impotencia por seguir atados a esquemas y concepciones clásicas hace que artistas como Duchamp, junto a las ideologías del Dadaísmo, salgan del academicismo y las exigencias de la institución. En consecuencia obras como *La Fuente* (1917) o también conocido como el urinario, son un acercamiento a la instalación absurda y efímera. Según el crítico y teórico literario Fredric Jameson, estas manifestaciones convierten en discursos altamente ofensivos para la sociedad de la época y acarrear un simbolismo subjetivo y autónomo. Por ello, los *readymades* de Duchamp cuestionan lo visual, basado en lo técnico, y proponen una práctica artística al servicio del espíritu. (1996, p. 286).



Fig. 1. Marcel Duchamp, *La Fuente*, 1917.

Dichas expresiones plantean una regeneración del propósito y función del espacio, que escritores como Dora Ashton, crítica de arte moderno y contemporáneo, dicen: “Estos artistas tienen variados temperamentos, como cualquier otro grupo de artistas, pero comparten un impulso de moverse fuera, hacia los espacios, en los que no pueden ser contenidos por individuos.” (Lemarroy, 2004,

p. 27). Entonces, la tangible ruptura del espacio clásico se convertiría años después en la línea conductora que llevarían las vanguardias junto a un potente discurso político.

Las vanguardias brotan en respuesta a la crítica y la implacable oposición política, agudizando así la pérdida de credibilidad sobre la concepción burguesa del arte. El Salón de los Rechazados (1863), la Sociedad anónima de artistas pintores, escultores y grabadores (1874), o el Salón de los Independientes (1884), marcaron una línea de partida a un tipo de género o destreza expresiva socialmente descartada. Ejemplos como la nueva escuela de pintura que describe Apollinaire en el manifiesto cubista, publicado en 1913, son declaraciones del fin de un pensamiento corriente. Como demostración, obras de artistas como Georges Braque (1908), Jean Metzinger (1910), o Marie Laurencin (1911), fueron rechazadas por los salones tradicionales y al mismo tiempo expuestas en el Salón de los Independientes, causando gran impresión. (Apollinaire, 1913). Estos audaces precursores se infiltraron en un terreno donde las ideas políticas o sociales se podían transmitir de una manera diferente. Como un prototipo de este período, en 1912, se confina la creación del collage cubista que nace como suceso de circunstancias y eventos conflictivos como la Poesía Simbólica, el levantamiento de la cultura popular y las protestas socialistas contra la guerra de los Balcanes. (Foster, 2005). Emanando así obras como *Naturaleza muerta con silla trenzada* (1912) de Picasso, quien desafía el paradigma de lo “normal” con elementos que apoyan una realidad fragmentada, caótica y quizás representando la conversión del espacio hacia un universo abstracto.

Años más tarde, en 1916, con la creación del Cabaret Voltaire integrado por Hans Arp, Hugo Ball, Tristán Tzara, entre otros personajes, estallan los movimientos y revoluciones intelectuales. (Foster, 2005 p. 25). Es entonces que el éxtasis de la crítica da paso a los campos expandidos de exposición, estos se vuelven cada vez más comunes y los arquetipos cinéticos realzan nuevas formas de representación. En consecuencia, el emergente condicionamiento expone a la expresión artística como un ente que posiblemente puede salir de los espacios convencionales para apropiarse de espacios de difusión alternativos. Entonces, la aparente prosperidad de los años 20, que traía consigo la movilidad de los sindicatos de obreros, el reciente reconocimiento del voto femenino o la reconstrucción de la estructura económica de los países afectados por la guerra, causa la aparición de movimientos pacíficos y relaciones políticas a favor de la convivencia internacional. (Fuentes, 2001). Sin embargo, a finales de la década brota la Gran Depresión resultante de las luchas políticas y sobre todo desbalances económicos. El caos del momento se evidencia en la obra *The task of the press in the education of the masses* (1928) de El Lissitzky y Sergei Senkin que potencializa un nuevo género de exhibición, argumentando que la arquitectura pública y la difusión de información han colapsado. Así, a la par del Constructivismo Ruso de 1917, estos carteles callejeros o placas de propaganda eran una forma de acercamiento al ámbito público. Con la consciencia de estado colectivo reprimido por la crisis, estos artistas intentan convertirse en productores de nuevos espacios públicos para el proletariado, la clase obrera y los grupos mayoritarios. (Foster, 2015, p. 16). Sucesivamente se puede decir que los artistas van fusionando sus capacidades

técnicas con la visión de los conflictos sociales e introduciéndose cada vez más en cuestiones cotidianas, inminencias y entendimiento del entorno donde habitan. En el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, la posible necesidad de artistas por relacionarse e interactuar con el ecosistema urbano, ocasiona la creación de obras como las de John Heartfiel. Mediante el fotomontaje, plasmado en portadas de libros, descubre un instrumento de discurso político transformando el arte en una herramienta de comunicación masiva y sátira que desafía las imposiciones de los dirigentes políticos. (Benjamin, 1994, p. 8).

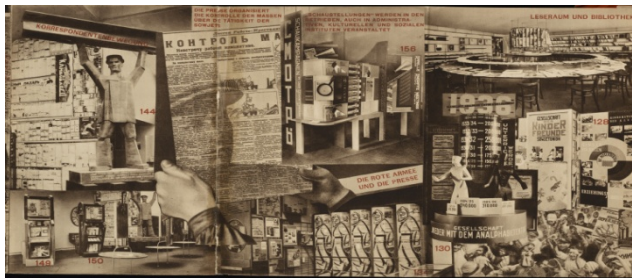


Fig. 2. El Lissitzky y Sergei Senkin, *La tarea de la prensa en la educación de las masas*, 1928.

Es entonces que a dicha práctica que busca alternativas de exposición en esencias cotidianas, se la puede denominar como un nuevo género: Activismo. (Benjamin, 1994, p. 6). Según Doebelin, escritor alemán de origen judío, el activismo es: “Libertad, asociación espontánea de los hombres, rechazo de toda coerción, indignación contra la injusticia y la coerción, humanitarismo, tolerancia, convicción pacifista.” (Benjamin, 1994, p. 5). La búsqueda de la originalidad y las falsas esperanzas de un sistema racional crearon confusión en la acción de grupos revolucionarios. Según Kurt Hiller, el teórico del activismo, estas bandas son

representantes de la libertad y mediante el activismo reemplazan el material físico de producción por la práctica provocadora del pensamiento común. Este intelectual, además de sufrir todas las circunstancias de la guerra, defendía implacablemente los derechos de los homosexuales de aquel tiempo. (Benjamin, 1994, p. 6). De modo tal que se percibe que las sociedades moldeaban cada vez más el deseo de albedrío y libertad de expresión.

En los años 30 predominan las dictaduras y las persecuciones. En consecuencia las obras de los muralistas mexicanos narran la crisis y vivencias humanas desde un ángulo populista y preocupado por los intereses de las masas, denunciando así a las aristocracias políticas. Diego Rivera encabeza el movimiento agitador al pintar el famoso mural *El hombre en el cruce de caminos* (1934) que narra la cruda realidad de la política y el capitalismo. Justamente por ello, Rockefeller solicita una modificación del mismo, Rivera se niega y el mural es demolido. No obstante, la carga simbólica de este acontecimiento incita a la comunidad artística a tratar en el arte público temas del momento. Podría así considerarse incuestionable que las sociedades, influenciadas por el arte, se apropiaban cada vez más de su proyecto emancipador e ideas de libertad y autonomía. Bien dice Arthur Danto en *El final del arte* (1984): “La historia era una especie de agonía necesaria.” Es decir, el arte continuaba cultivando su “rebeldía”, saliendo evidentemente de los esquemas tradicionales como un medio de resistencia a los acontecimientos políticos y culturales. Además de apropiarse de tópicos de la vida cotidiana, se percibe que los artistas tomaban espacios poco usuales para difundir discursos y fomentar la estética o cultura visual. Por ende, *La Boite en*

Valise o *La caja en la maleta* de Marcel Duchamp (1935), hace referencia al archivo como historia pero también a la deconstrucción y crítica de los procesos expositivos de las galerías. (Millas, 1983). Del mismo modo, la obra de Alexander Calder, *Steel Fish* (1934), busca lo cinético mediante una manifestación móvil; la cual procura entablar un diálogo con las esferas del espacio público. El arte se humaniza a través de una postura de movimiento natural, guiada por los fenómenos naturales del entorno.



Fig. 3. Alexander Calder, *Steel Fish*, 1934.

Continuando con el proceso de progreso y modernidad, en los años 40 surge un continuo desprendimiento del sistema socialista perteneciente a los sucesos de colonización. Los ánimos poscolonialistas introducen al individuo en la noción y existencia de un sujeto capaz de progresar, libre de pensamiento y expuesto a interactuar con su cultura idónea y también diferentes culturas foráneas (Universidad Autónoma de México). Como imperativo de estas prácticas, múltiples teóricos indagan en la definición del acto de la apropiación de nuevos medios para la difusión de pensamiento. Si bien desde obras como las mencionadas anteriormente, donde los artistas se tomaban a la realidad como arte, el

apropiacionismo de los elementos de la cotidianidad era usado para representar inspiraciones artísticas subjetivas. Estas se acercan más a la vida y se denomina aproximadamente en la era de la moda y la nostalgia: los años cincuenta. Walter Benjamin, con sus anticipaciones del concepto de reproductividad en los años 30-40, define al aura como un concepto antagónico a la apropiación. Este se debe al irrepetible *aquí y ahora*, que son elementos inexistentes en la apropiación. (Benjamin, 1936). Sin embargo, en contraste a lo anterior, también se podría decir que el concepto de apropiación que recae en el arte de acción, según una publicación de Sagrario Aznar Almazán, especialista en historia del arte contemporáneo, reincide en:

De hecho, el término “acción” subraya la relación con las referencias políticas inherentes al término “activismo” y la acción en el arte fue imaginada como un modo de remediar la estilización que había convertido al objeto artístico en una parte neutra de la producción cultural, en un emblema prestigioso o símbolo del status del gusto. (Aznar, 2006, p. 44).

Esto quiere decir que el suceso activista o de acción puede ser un gestor temporal de discurso político, desmaterializando el concepto de arte objetual y efectuando un proceso poético que engloba el contexto de lo *aurático*. En consecuencia, los diversos capitales y espacios se vuelven vulnerables a la acción de apropiación como equivalente a un medio artístico competente. La famosa fotografía *V,J Day in Times Square* de 1945 es un gesto *aurático*, en el cual el espacio público es imprescindible para darle un contexto y carácter representativo a

la acción que culminaría en una obra de arte. Alfred Eisenstaedt, fotoperiodista polaco, popularizó este gesto en la revista *Life Magazine*, donde el fin de la guerra era motivo de celebración y el uso del espacio público es legitimado con una fiesta de regocijo.



Fig. 4. Alfred Eisenstaedt, *V,J Day in Times Square*, 1945.

Durante la década de los cincuenta, a la par de la fiebre de Elvis Presley y del rock and roll, la necesidad de libre expresión obligaba al arte a rondar por la tradición de la esfera pública. Artistas como Robert Rauschenberg trabajan con la apropiación de objetos inusuales o *ready mades* en sus obras de arte. La apropiación era frecuente y el uso del espacio público no podía quedarse atrás; los artistas querían llevar el arte a la gente. No solamente a través de objetos cotidianos, sino como lugares recurrentes para la comunidad. Los tempranos movimientos contraculturales marcaban una ruptura inaugural y posteriormente reiterativa acerca de los sistemas tradicionales. (Jameson, 1991, p. 48). Por ende, la creación de teorías o escritos como *Fracture for Change: US Activist Art since 1950* de Jennifer González y Adrienne Posner, resaltan la verdadera necesidad y preocupación colectiva de aquella época. En este ensayo se habla del SIDA y otras problemáticas

que obligan a la sociedad a crear espacios antagónicos de congregación entorno a temáticas de interés general. Es entonces, que se podría anunciar la voluntad artística de improvisación en el espacio público como un gesto generoso y preocupado por las necesidades del entorno. (Jones, 2006, p. 9). Los murales interiores eran cada vez más comunes y los elaborados en los exteriores eran extraordinariamente llamativos. Gordon Cullen, en su mural *Transport House* (1956), busca transmitir un mensaje que se inclina a la crítica de la industrialización. Incitando así la interpretación pública y democrática de todos los transeúntes que puedan apreciar su obra. (Pearson, 2006). Al mismo tiempo, se puede percibir que el arte de acción y de apropiarse de la esfera pública implanta raíces en las vanguardias y posvanguardias del siglo pasado. En 1957 Ives Klein, mediante su trabajo *Escultura Aerostática*, convierte su acción en un acto poético que se apropia del territorio público. Mediante una expresión monocromática busca activar el sentimiento de totalidad, dando paso a reflexiones subjetivas de la inmensidad de posibilidades y el universo que produce posteriormente teorías de arte conceptual. (Arnaldo, 2000).

A finales de los años 50 y principios de los años 60, las influencias de acontecimientos como la construcción del Muro de Berlín, la Revolución Cubana, el primer viaje al espacio, la muerte del presidente estadounidense John F. Kennedy, la Guerra de Vietnam, el feminismo, entre otros sucesos promueven profundos cambios sociopolíticos. El planteamiento de utopías políticas da un giro a los patrones sociales y modifica a su vez las formas de representación mediante el arte. (Brea, 2009, p. 76). Los nuevos géneros y reflexiones crean lenguajes artísticos

consolidados por la posmodernidad. El minimalismo, land art, pop art, performances, happenings, teatro de la calle y otras manifestaciones hacen de los años 60 un indicador del arte con propósito público y democrático. (Gómez, 2004, pp. 39, 48). Es entonces que a través de la aparición del movimiento Fluxus (1962), como sucesor del anti arte Dadaísta, se le da gran importancia a motivos triviales, pertenecientes al consumo habitual de masas y opuesto a las técnicas e institucionalidad (Horkheimer & Adorno, 2004, p. 166). Si los derechos laborales de la mujer o los avances tecnológicos dejaron huella en aquella época, en el arte el teatro de la calle se popularizó. Conociendo ya la existencia de tragedias y óperas, los nuevos repartos que plantea Bertolt Brecht, dramaturgo y poeta alemán, rompen esquemas al interrumpir la acción de la obra. (Benjamin, 1994, p. 7). Esta utopía que carece función, convierte al público en parte activa del mensaje y en consecuencia, esta puede considerarse un laboratorio de ideas entre el hombre y las ansias de rebelión. Entonces, el teatro del proletariado o de la comunidad en general abarca un conjunto de *happenings* o acciones colectivas. Como ejemplo, se encuentra Allan Kaprow, quien puede considerarse el fundador del movimiento y término *happening*. Los *happenings*, según Kaprow son una especie de fin teatral con apertura al espacio.(Combalía, 2006, p. 1). El artista, paralelamente, al crear momentos y experiencias busca salir del circuito artístico. Partiendo con la obra de Coutyard (1962), Kaprow ofrece pequeños eventos cotidianos que involucran a la comunidad.



Fig. 5. Allan Kaprow, *Courtyard*, 1962.

Sus primeros happenings tenían lugar en espacios fuera del circuito artístico. Adicionalmente, eventos como los festivales *Fluxus* que caracterizaban la década involucraban a varios artistas como Joseph Beuys, Arthur Köpcke, Wolf Vostell, Nam June Paik, Alison Knowles, entre otros personajes. La ola de protestas sindicales alrededor del mundo apartaba el arte de un juego y la convertía en un medio poético de reproche. Los happenings, activismos y acciones modificaban y discontinuaban el canon clásico del espacio soporte. (Aznar, 2006, p. 46). Los eventos en la calle de Terry Fox (por ejemplo, *What do Blind Men Dream?*, 1969), los *happenings* de Allan Kaprow, las campañas, el festival de música y arte de Woodstock en 1969, diversos movimientos feministas y gays son manifestaciones que marcan el autoconocimiento y el respeto hacia el entorno y la naturaleza. En consecuencia, el artista Walter de María, junto a otros representantes, dan a conocer una nueva forma de arte que se acerca a la vida misma: el Land Art. Este movimiento resalta la importancia del espacio público natural para que el arte pueda convertirse en barrera contra la institución y eje de difusión democrática y masiva.

Como ejemplo se encuentra *Lightning Field* (1977) de Walter de María, quien con gran influencia de los happenings, la música y el Fluxus genera esta experiencia *apropiacionista* dentro del tejido público natural. Este inmenso y utópico proyecto, auspiciado por la Fundación Dia Art de Nueva York, consiste en una intervención a gran escala que ubicada en Nuevo México se traduce a un lenguaje que sobrepasa los límites espaciales de los museos o galerías. (McCann, 2009).

Por lo tanto, la proliferación y multiplicidad de ideas engloba a esta era como un período con variados discursos. Donde los códigos sociales se transformaban en contra-políticas y movimientos, cuya función insistía en crear una nueva objetividad. Como se puede apreciar en las obras presentadas anteriormente, el arte se va apropiando cada vez más de los espacios habituales, oponiéndose a la institución, haciendo del arte público una forma más humana de sintonizarse con el entorno y las problemáticas que esta acoge.

2.1 Paradoja entre la transición de espacios convencionales a espacios alternativos: emancipación del arte

La soberanía del arte puede haber alcanzado victoria, además de las evoluciones socioculturales que ocasionaban los distintos periodos históricos, nombrados anteriormente, por la ampliación de los campos expandidos de comunicación. Al hablar de campos expandidos en el arte, no únicamente se discute de las superficies en donde se plasma una obra, sino que también es preciso nombrar los lugares en los que se exhiben las mismas. Por dicho motivo, en este subcapítulo se hará un tratamiento acerca de la transición que existe entre los espacios convencionales y alternativos de exhibición de arte. Para ello, será necesario abarcar

la expansión de los medios de difusión artística o el boom de la publicidad de los años ochenta. Dichas recurrentes expresiones subjetivas, que se producen en la primera fase del arte conceptual, desembocan en gritos de “Libertad, igualdad, fraternidad”, que según José Luis Brea provocan una efervescencia callejera, culminando así en la emancipación o autonomía del arte debido a la pluriculturalidad de la época (2009).

Continuando con el recorrido de manifestaciones que salen de la institución y se apropian de la esfera y los contextos públicos, es preciso mencionar las características que posee la publicidad de los años ochenta. Empezando con la significación y carácter del pensamiento kantiano, la publicidad aborda una serie de aspectos políticos y sociales. Fomentando de esa forma dos marcos opuestos de análisis que se logran vincular a través de la publicidad. La sociedad y el gobierno, como una representación de *yin yang son*, según Kant, entidades que racionalizan el poder. Por ende, la publicidad de los años 80 se caracteriza por ser un elemento que legitima lo político a través de las construcciones sociales. (Villafuerte, s/f, p. 92). Es entonces que en la década de los 80, junto al apogeo de las democracias y dictaduras, la industrialización y el comercio marcaban nuevas tendencias y, por lo tanto, distintos comportamientos del consumidor. Las amenazas nucleares, los movimientos revolucionarios, la nueva moda urbana de trajes fluorescentes que reflejan estados de ánimo, el culto al cuerpo y otras instancias condicionan a la población a basarse en la cultura de la música y el espectáculo. (Proyectos Jóvenes de Investigación, 2009). De esta manera la publicidad, como sucesor de la radio difusión y televisión, se posicionaba en el día a día de las masas y de toda la urbe en

general. Por medio de ella, la comunicación e intervención en la esfera pública era posible. No sólo las corporaciones podían ofrecer sus productos al espectador, también grupos de artistas como Frente de Liberación de Vallas Publicitarias clamaban sus ideologías mediante ella. Haciendo de la contrapublicidad una forma de activismo urbano, donde artistas podían introducirse en el espacio y contextos colectivos, denunciando políticas y sistemas litigantes a la pluriculturalidad. Como respuesta a dichos argumentos *Malbore* (1980), obra del colectivo Frente de Liberación de Vallas Publicitarias, cuestiona a la industria de la publicidad de la industria como un ente dictatorial, que prejuiciosamente usa a los estereotipos como un activo para incrementar sus propósitos. (Jarvis, 1980). Interviniendo en las imposiciones publicitarias impuestas a la comunidad, se establecen nuevos diálogos artísticos que salen a la calle para generar un movimiento en torno a nuevas ideologías.



Fig. 6. Frente de Liberación de Vallas Publicitarias, *Malbore*, 1980.

Los campos expandidos de comunicación (publicidad, cine, radio, etc.) pueden haber influenciado a las acciones artísticas hacia la crítica de nuevos o diversos

pensamientos y doctrinas que imparten los medios. El arte se va acercando cada vez más a la vida misma y se involucra locuaz y visualmente con el entorno, la comunidad y la cultura. Según Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), el cine es el mayor agente de comunicación hacia las masas y la pantalla se ha convertido en un lienzo en el cual las imágenes movilizadas sustituyen los pensamientos. (Benjamin, 1989, p. 17). Este campo artístico propone al mensaje a través de un cuerpo viviente y con movimiento. De igual manera, en 1978, Rosalind Kraus publica *La escultura en el campo expandido*, en la cual se reflexiona acerca de los cuerpos en el espacio, la escala humana en el sentido de tamaño y *status quo*, y sobre todo la proyección de la identidad en el espacio. Por ello, podría decirse que el arte ha evolucionado en su plaza de difusión, transfigurando así la concepción del espacio impuesto vs. la del espacio utópico o deseado. En los mismos se podría decir y concluir que el hombre se convierte, junto a sus ideologías subjetivas, en una obra de arte viva, capaz de generalizar el esparcimiento creativo hacia las masas o cualquiera que sea el público.

Al dividirse el arte en múltiples líneas de trabajo, filosofías y medios, los gestos expresivos y simbólicos, que portan un mensaje más no una forma artística concreta, se enfrentan y disputan con los soportes tradicionales. La escultura y el lienzo se transforman en múltiples caudales o acciones físicas que acarrearán un discurso, oponiéndose así el arte burgués y la institucionalidad del mismo. Respondiendo así a los análisis de Danto acerca del fin del arte y de las organizaciones que lo legitiman, en el cual defiende lo siguiente: “Las instituciones del mundo del arte (galerías, coleccionistas, exposiciones, publicaciones periódicas) que han predicado y señalado lo nuevo a lo largo de la historia se marchitarán poco a poco.” (Danto, 1984, p. 9).

Entonces, debido a las constantes evoluciones, el nuevo género de arte público muda a las instituciones tradicionales al contexto urbano y público. El lugar sufre una reestructuración como ignorado soporte artístico. *La transfiguración del lugar común* (1981) de Danto, plantea al juicio subjetivo del gusto como un juego del lenguaje moderno; en el que las nuevas prácticas, mediante aplicaciones banales, crean una estética contemporánea capaz de hacerse partícipe al entorno con innovadores significados estéticos del deleite (1981). En otras palabras, el lugar común es reformado a través de manifestaciones artísticas, que utilizan el día a día como materia prima de discurso y producción.

La ruptura del cubo blanco de la galería desemboca en un tipo de arte que se manifiesta alternativamente. Para Brian O'Doherty en su libro *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* (2001), la galería es un contenedor de reglas y significados que imponen a los espectadores y artistas una manera de percibir o hacer arte. El mundo idealizado que expone y legitima el arte, ocasiona en el artista utópico un sentido de pertenencia a un lugar y, por ende, establece influencias en el orden social. (O'Doherty, 2001, p. 70). De esta manera, al romper estructuras tradicionales, el arte que se proyecta fuera de los esquemas predispuestos por los circuitos burocráticos, transfigura el espacio común. Por no contar con la institucionalidad de por medio, el arte público puede responder a las múltiples características de liberación. Comunicando con campos expandidos como las reuniones clandestinas, el teatro de la calle, el cine o el arte en la web, la participación pública entre el arte y la comunidad es un factor que paradójicamente va a seguir sufriendo una transición. (Brea, 2001, pp. 71-84)

A pesar de ello, lo que se puede visualizar como innovador en la discordia del espacio tradicional de exposición artística son las prácticas públicas contemporáneas y para mencionar una se hablará del arte en la web. La producción activista es un dominio público y es políticamente activo. La eficacia del internet, como capital público, introduce a toda la esfera social en una experiencia estética que dialoga entre lo literario y lo popular. En el libro *La era posmedia* (2002) de José Luis Brea, la producción de un espacio común debe ser un reconocimiento de identidad universal compartida, donde la comunicación auténtica debe ser directa, no mediada y ofrecer alternativas al condicionamiento objetivo. (2002, pp. 76-81). En efecto el arte de la web o *net art*, denominado por Brea como: “Herederero del conjunto de potenciales de esa amplia familia de la imagen técnica.” (2002, p. 94), se convierte en un tipo de museo contemporáneo que divisa imaginarios colectivos. Dándole así una zona autónoma el arte, cuyos diálogos se establecen por la exploración y emancipación del arte público.

El espacio expositivo convencional habría perdido su carácter único e insuperable. Durante los años 80, la pluriculturalidad de la verdad, albergaba al espacio público como un medio admisible. Según Foucault, Habermas o Bourdieu: “Todas las dimensiones del conocimiento, entendimiento, apreciación, experimentación y juicio entran en juego [...] Nada es inadmisibile.”. (Gómez, 2004). En consecuencia, los medios y espacios podían ser libremente elegidos por los artistas, llegando a un estado en que el arte está emancipado.

La emancipación clásica de la “Libertad, igualdad, fraternidad” de la que habla José Luis Brea (2002, p. 69), o autonomía del arte, recaen en la prosperidad sociocultural de las naciones. Para Kant, las experiencias estéticas del modernismo han llegado a un nivel de autonomía gracias a división entre la razón y el juicio. Ese es el recurso que

desinteresadamente transporta la autonomía empírica dentro de cada individuo. (Foster, 2005, p. 39). Es decir, si el individuo se independizó, el arte también puede hacerlo. Otros argumentos que complementan esta idea son los de Rancière y Giorgio Agamben. Para Rancière en *El espectador emancipado* (2010), influenciado a partir de reflexiones de la clase obrera acerca del paisaje natural, defiende que cualquier persona puede vincularse con la estética, sin ser necesariamente artista. Por lo tanto, el arte a la par del espectador, son competentes para desmitificar roles y redefinir una libertad crítica. Pone como ejemplo al teatro como espacio de encuentro de la comunidad y la acción de reflexionar acerca de la conciencia de la realidad es recurrente y activa. (Yazigi, 2011, p. 278).

En el caso de Giorgio Agamben: “Los campos constituyen, en el sentido que hemos visto, un espacio de excepción, en el que no sólo la ley se suspende totalmente, sino en el que además hecho y derecho se confunden por completo: por eso todo es verdaderamente posible en ellos.” (2008, p.13). Donde la biopolítica del *bios* y el *zoe*, expuestas como la correlación entre lo político y social, entre el bien y el mal, se complementan generando una libertad atada y esclavizada indiscutiblemente a algún régimen. (Agamben, 2003). En el caso del arte, basándose en las afirmaciones explicadas anteriormente de Arthur Danto, la emancipación seguirá siempre vinculada a la historia. (Danto, 1984, p. 18)

3. Capítulo II: El Arte público de los 80's hasta hoy en día: denuncia, activismo, política

A partir de los años ochenta, las directrices sociales marcaban una pluriculturalidad y subjetividad en las prácticas artísticas. Los alcances simbólicos que correspondían a los pensamientos de vanguardia, como la ruptura de las cualidades tradicionales de la escultura de Krauss, la cual se mencionó anteriormente, consolidaban nuevas formas que evidentemente acercan el arte a la vida, a lo cotidiano y a prácticas del ámbito público. Es entonces, que con referencia al recorrido cronológico del capítulo anterior, el arte expandido supera el canon clásico e incide en la experiencia privada del museo desarrollándose en contestación al excesivo formalismo de la consciencia del ecosistema social. De esta manera, se puede decir que el proyecto emancipador del arte que se acerca a la vida, ha llegado a un entendimiento colectivo que reincide en la democracia y libre expresión creativa. Entendemos como proyecto emancipador, según los aportes de Canclini: “La secularización de campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas.” (Canclini, 1990, p. 31). Si bien la experiencia estética estaba cargada de condicionamientos del pasado, la autonomía o resultado del proyecto emancipador que ganó el arte, junto a los oficios culturales, se encontraba en la exploración de lo esencial. De modo tal que, parafraseando a Greenberg, la expresión abstracta prevalecía sobre la objetiva. (2004, p. 18). Por este motivo, se puede decir que lo cinético o el arte en movimiento, la estética del objeto banal o las acciones efímeras potencian las tendencias plásticas subjetivas. Como ejemplo de la mirada

intrínseca se encuentra Bárbara Kruger, cuya obra *Your confort is my silence* (1980), continúa con las confrontaciones hacia la institucionalidad del arte y, bajo el recurrente medio de la publicidad, hace oficial su ideología personal.

En aquel momento, las formas de vida, con influencias de la industria, las modas, los intereses económicos y el comercio masivo de años pasados, ocasionan la degradación de los espacios públicos y, por ende, de la vida urbana. Junto a la naciente cultura del *do it yourself*.

Las ciudades se han deshumanizado, han perdido su condición inicial de lugar de encuentro, de intercambio y de convivencia para polarizarse al servicio del mercado, de la actividad económica y financiera. Y consecuentemente, se han deteriorado los modos de vida y la calidad urbana. (Gómez, 2004, p. 36).

Por lo tanto, el legado de las vanguardias, que según Teddy Cruz es un proyecto autónomo, ocasiona la contemplación de la vida misma por parte de los artistas y sus ansias por recuperar lo que se había perdido. (*Living as a form*, 2010, p. 60). Además de la pérdida de la interacción social, la expansión de disciplinas artísticas ocasionó la creación de un arte enfocado al escenario de la esfera pública. En consecuencia, surge un nuevo género e invención de nuevas categorías para el arte. Diversos estilos fundaron conceptos como “estética relacional” (1998) de Nicholas Bourriaud, “estética social” (1999) del curador Lars Bang Larsen, “nuevo género: arte público” (1995) de la artista Suzanne Lacy y muchos nombres más que hacen de este tipo de arte una alternativa para reivindicar conceptos dentro del marco social.

El arte público, que supera los comportamientos convencionales, propone un horizonte de múltiples posibilidades y consecuencias. El renovado estatus de lo

considerado posible, desborda los significantes de la contemporaneidad, fomentando la relación de la obras con el espacio, elemento característico del arte público. El diálogo que genera el mismo y que se define como arte, ocasiona, según Fernando Gómez Aguilera, una dificultad en la definición del tema. Así, estas obras y comportamientos poéticos, según Hal Foster, advierten lo siguiente: “Hoy día la idea de significado público es problemática, la posibilidad de una imagen colectiva, insegura.” (Gómez, 2004, p. 46). Por esto es posible decir que el concepto de arte público es un terreno bastante amplio y movedizo; abarca una infinidad de aspectos que atañen tejidos sociales, cívicos, comunicativos, emocionales, visuales, entre muchos otros.

Definir el arte público es una tarea compleja, como demostración está la infinidad de terminologías que lo describen. No obstante, el autor e investigador Antoni Remesar se inserta en esta disyuntiva a través de su libro *Hacia una teoría del arte público* (1997), precisando a este tipo de manifestaciones como un componente: “Entre el arte, la arquitectura, el diseño en el contexto de planes de desarrollo o regeneración urbana de las ciudades.” (Gómez, 2004, p. 46). En este caso, esta investigación se aproximará a un proceso de regeneración, teniendo en cuenta que el arte público comprende múltiples contenidos.

Una de las reflexiones primordiales de las manifestaciones públicas desemboca en la participación del artista con la comunidad. Para Nato Thompson, curador de la organización *Creative Time*, los antecedentes del arte público recaen más en la acción colectiva, que en la obra física en sí.

A diferencia de sus predecesores vanguardistas como el Constructivismo Ruso, el Futurismo, el Situacionismo, Tropicalia, Happenings, Fluxus y el Dadaísmo, el arte socialmente comprometido no es un movimiento de arte. Más bien, estas prácticas culturales indican un nuevo orden social, formas de vida que hacen hincapié en las disciplinas de participación, desafío al poder y diversas disciplinas que van desde la planificación urbana y el trabajo comunitario hasta el teatro y las artes visuales. (Thompson, 2012, p.19).

Entonces se podría decir que la preocupación del arte por interactuar con el público, la ciudad y sus problemáticas, desmaterializa la importancia del único usuario del territorio urbano: el automóvil. Convierte al peatón y a los transeúntes en sujetos activos de colaboración en la activación de un espacio mediante arte. Los discursos que se van creando, a través de las acciones, construyen la obra y solidifican la experiencia espacial guiada por la voluntad y pluriculturalidad en el espectador. (Gómez, 2004, p. 48). Es así como la participación e interpretación del espectador es fundamental para moldear cada propuesta.

En otras palabras, el trabajo no se encuentra necesariamente en el objeto sino en la reacción del espectador y en el mensaje que el artista busca difundir o encontrar. La participación encausa al objetivo de la acción a una libre expresión del entorno con respecto a una problemática específica, culminando así en el esclarecimiento de realidades ocultas y necesidades de la sociedad. “En los últimos años, hemos visto un mayor crecimiento en el ‘arte participativo’: arte que requiere algún tipo de acción por parte del espectador para completar el trabajo.”. (Thompson, 2012, p.21). La obra de Suzane Lacy, *Crystal Quilt* de 1965, reconoce la importancia de la participación. En

ella, además de apropiarse de una imagen, origina una acción colectiva encausada por el diálogo de mujeres mayores alrededor del hecho de envejecer.



Fig. 7. Suzanne Lacy, *The crystal quilt*, 1987.

Englobando todos estos aspectos, el arte público puede apelar a un ejercicio de guerrilla donde no existen organigramas ni sistemas, sólo prepondera la diversidad de realidades y análisis o comprensión de las mismas. (Remesar, 1997, p.39)

La inspiración, genialidad, originalidad y creatividad generan ideologías y discursos enérgicos que son capaces de proponer nuevos ideales sociales, donde se crea una utopía o vías para llegar a ella. Desde aquella década es viable tratar temáticas como el feminismo, el cuidado por el medio ambiente, y otras cuestiones sociales que desafían los órdenes políticos establecidos; sobre todo la modificación de vestigios públicos se convierte en un tipo de denuncia. Más aún la apropiación artística del espacio común, con el fin de activarlo, es una manera despolitizada de confrontar al régimen instaurado. La denuncia, el activismo y la alter-política recaen en una forma que se combina entre lo legítimo e ilegítimo del arte. Los códigos formulados sobre la arena quedan a la libre interpretación del espectador o de la institución. No obstante, el lugar sigue siendo un medio o superficie que continúa o discontinúa las ideas apostadas por el entorno. (Aznar, 2007, p. 69). Es así, que la

trasfiguración y apropiación del lugar como una forma de activismo o denuncia, le carga de connotaciones y valores a la corriente cultural. De modo tal que cada actuación urbana, según el autor Javier Maderuelo “da un salto cualitativo hacia el dominio de un espacio.” (1988, p. 54). Dicho salto atributivo puede confluir en el pensamiento del curador y crítico de arte Jeff Kelley. Él mismo rescata la diferencia entre *lugar* y *emplazamiento*. (Gómez, 2004, p. 45).

Aplicando estos términos a la tarea artística del arte público, el *emplazamiento* puede referirse a ubicar un pedestal escultórico sobre el territorio público; mientras que *lugar* se vincula con las dimensiones de la percepción, la participación y la efervescencia que produzca cualquier acción creativa enlazada con la comunidad. Un ejemplo de ella es *Tiza*, obra de Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla (2002). Además de apropiarse del espacio, genera una acción de denuncia y activismo por parte de la comunidad. A través de unas tizas de tamaño escultórico, la Plaza de Armas de Lima percibe una acción artística y de protesta al mismo tiempo.

El museo contemporáneo, entendido como el espacio público, puede estar en constante producción de acciones de *lugar*, reconociendo la identidad compartida por sus habitantes; a diferencia de múltiples *emplazamientos* que solamente responden a la estética visual en las obras. Como se mencionó anteriormente, la imagen del museo iba evolucionando cada vez más con el paso del tiempo. Los medios y dispositivos de recepción artística se van acoplado al carácter emancipado de las sociedades. Según José Luis Brea (2002), quien presenta el *net.art* como un tipo de arte público, el museo contemporáneo debe estar “a favor de la multiplicación exponencial de los imaginarios colectivos y las escenas de su encuentro activado en el dominio de lo

público.” (Brea, 2002, p. 83). Entonces, refiriéndose no sólo al *net.art*, acciones como *Museo de la calle* (1999) de Cambalache Colectivo o las revelaciones teatrales del colectivo español Fura Dels Baus trasladan el arte a espacios no convencionales. Respondiendo de alguna manera al desplazamiento cultural que han provocado las ciudades contemporáneas y a la búsqueda de multiplicidad.

Según Horkheimer y Adorno, en sus reflexiones acerca de la *industria cultural*: “Los proyectos urbanísticos, que deberían perpetuar en pequeñas viviendas higiénicas al individuo como ser independiente, lo someten tanto más radicalmente a su contrario, al poder total del capital.” (2004, p. 165).

En conclusión, según el análisis y recopilación de las afirmaciones de los autores mencionados anteriormente, es posible vislumbrar que desde los años ochenta el arte va percibiendo la profunda necesidad de involucrarse con el entorno, transformando los lugares tradicionales y potenciando el encuentro en aquellos que necesitan más significados. La vida urbana, por motivo de las aproximaciones del capitalismo y tecnología, tiende a desvanecerse.

3.1 Configuración del paisaje urbano

La apropiación del espacio público, mediante acciones artísticas, es un gesto indicador de la búsqueda de regeneración de la vida urbana. Los espacios alternativos de convergencia cultural, dependen de la comunidad y su participación para consumir los gestos simbólicos. Por ende, a través de dichas acciones, el paisaje urbano se configura temporal o prolongadamente, mediante *estrategias* o *tácticas*, teorías de

Michel Certeau relacionadas con la temporalidad de las acciones. Es por ello que en este subcapítulo se analizará el espacio, sus características físicas, el modo en que las ciudades se diseñan y se distribuyen, condicionando así las formas de vida. Además, se considerará las maneras en las cuales el paisaje urbano se puede configurar gracias a nuevas traducciones artísticas que confrontan las políticas sociales ya establecidas. De este modo se logrará aprovechar los bienes públicos y convertirlos en áreas artísticas de calidad, goce y disfrute para la sociedad, generando una especie de recreación y democracia urbana que se logra por la apropiación del espacio público, las acciones simbólicas o las manifestaciones de arte público y todas las características que este concierne. (Gómez, 2004, pp. 36-39).

Para adentrarse en el tema del espacio es necesario hacer un recorrido de definiciones que van de lo general a lo concreto. Empezando con el concepto de ciudad, es posible visualizar que el mismo acoge una amplia gama de temas como urbanismo, actividad, comercio, aglomeraciones, modos de vida, características sociales o interacción social. Por lo tanto, este contexto es un derecho colectivo que se denomina como: “Una ciudad es una comunidad de asentamiento, es decir, un espacio social donde un colectivo humano reside, se organiza y se reproduce socialmente.” (Castro, s/f, 2003). En consecuencia es posible decir que lo construyen y lo deconstruyen todos, no le pertenece a nadie y le pertenece a todos al mismo tiempo. Así, el enfoque que se le dará a la ciudad, además de sus cualidades sociales y antropológicas, será analizar su estructura física como un bien de la comunidad al que se lo puede vigorizar y diseñar conforme a las necesidades del entorno, potencializando así el encuentro artístico en espacios desaprovechados de la urbe.

Las grandes ciudades se caracterizan por su gran cantidad de habitantes, la industria y actividad económica. Estos territorios urbanos se distribuyen bajo una planificación que se la denomina como urbanismo. El urbanismo es la práctica que, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, pertenece al “Conjunto de conocimientos relativos a la planificación, desarrollo, reforma y ampliación de los edificios y espacios de las ciudades”. Con este significado queda claro que el urbanismo moldea la vida social, la organiza y puede hacer posible la rutina que se lleva día a día. Sin embargo, hoy en día, debido al crecimiento desordenado de las ciudades contemporáneas existen nuevos desafíos urbanísticos y se requieren nuevas prácticas y herramientas para contrarrestar este conflicto, una de ellas puede ser el arte público basado en la acción colectiva.

La periodista Jane Jacobs plantea en su libro *Muerte y vida de las grandes ciudades*, que la construcción de monumentales edificaciones es un indicador de muerte de la vida urbana y las actividades en ella. (Jacobs, 1961). Es decir, con el alto nivel de cimentación, la gente se encuentra sumergida dentro de estas grandes estructuras, más no dentro de los escasos lugares que ofrece la urbe. Por esto, junto con la construcción de grandes edificios y aglomeración de asfalto, los argumentos de Jacobs se dirigen a que la ciudad se llena de elementos inservibles y sobre todo desaprovechados para el encuentro y uso de la comunidad.

La ciudad es vulnerable. La abundante población y migración a los grandes centros territoriales causa el asentamiento no planificado. Las metrópolis y ayuntamientos siguen creciendo y se genera una ruptura del orden territorial o urbanismo en ella. Por ello, la creación de varias terminologías que conceptualizan

este fenómeno, en relación a la arquitectura, deben ser mencionados. La desorganización e imperfectos urbanísticos crean un concepto denominado como *vacío urbano*, que según un artículo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela los mismos “aparecen en gran parte como resultado de la yuxtaposición de varios modelos de ciudad.” (Araque, 2011, p. 2).

Desarrollando así el siguiente significado:

Intersticio o no lugar que se materializa en la ciudad actual a través de aquellos espacios de ausencia, nostalgia, no-identidad, caducidad y deterioro; este no sólo lo entenderemos como un espacio libre de cuerpos, también consideraremos vacíos urbanos a aquellos cuerpos inactivos que insertos en la trama urbana representan estructuras caducas de actividad y ausentes de identidad. (Araque, 2011, p. 2).

Con esta definición es evidente que los *vacíos urbanos* desembocan en la vertiente del desperdicio arquitectónico, que se relaciona con la incapacidad de crear diálogos sociales en torno a la esfera pública tal y como lo menciona Jane Jacobs. Es decir, la falta de acción y movimiento transforman a estas estructuras físicas en elementos monótonos, efímeros y simplemente ocasionales. Estos lugares siguen siendo lugares pero sin consonancia ni filiación. (Jacobs, 1961)

Por otro lado, para el antropólogo francés Marc Augé, este tipo de lugares, que sólo son un lugar por sus limitaciones geométricas más no por su movimiento social, los denomina como *no lugares*. Comenta que estos espacios efímeros son producto de la modernidad y explica lo siguiente:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad

es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de 'lugares' de memoria. (Augé, 1992, p. 83).

Así como los denomina, también simbolizan áreas de tránsito (aeropuertos, hoteles, callejones, carreteras) que incitan múltiples respuestas por parte del peatón al ser espacios carentes de identidad, primordialmente estimulan el anonimato. Dichos lugares, zonas oscuras o de tránsito, generan actitudes psicológicas como la polarización y el facilismo de grupo. Ambas teorías psicológicas impulsan actitudes violentas, ilegales, por ejemplo, consumo de alcohol en espacios públicos, hostilidad hacia los otros, desindividualización, etc. (Myers, 2005). Segregan a la comunidad, convirtiéndose así en zonas públicas abandonadas, destinadas para el verdadero uso de pocos y desperdiciadas para la congregación y representación colectiva. Por ello, estos *no lugares* se podrían representar como una casa más no un hogar; son *emplazamientos* más *no lugares*, como se mencionó anteriormente, basado en la teoría de Jeff Kelley.

Estos conceptos pertenecen a esferas abstractas o filosóficas pero producen generalidades evidentes en el entorno y la dinámica social. "El lugar y el *no lugar* son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación." (Augé, 1992, p. 84).

Otro concepto similar son los *espacios basura*, teoría a cargo del arquitecto holandés Rem Koolhaas. A través de su libro, publicado en 2007, declara a este tipo de lugares como vectores que aparentan ser un espacio pero en realidad son sombras o residuos del espacio moderno. Aclara que el *espacio basura* es la contrafigura del

espacio, un territorio con problemas de visión, expectativas limitadas y una reducida seriedad.” (Koolhaas, 2007, p. 6). Así, la falta de definición y propósito en estas zonas, refuerza la idea de la pérdida de la vida en los espacios públicos.

Continuando con otra definición para estas connotaciones geométricas, se encuentra la denominación teórica que se le da a los *espacios residuales*. Los *espacios residuales* se podrían reflexionar como *vacíos urbanos*, *espacios basura* o *no lugares*, en consecuencia tiene una definición muy parecida a los anteriores conceptos mencionados. El espacio residual se asocia con la: “Descomposición o destrucción de un territorio urbano, público previo y que ahora ya no cumple una función definida pese a seguir definido, delimitado e inmerso en un entramado urbano y en el cual cualquier habitante sigue teniendo el mismo derecho de uso.” (Cursio, 2008, p. 57). En definitiva, la explicación de este término ya está revelada. Y de esta manera se ha llegado a un acercamiento directo de los espacios que requieren ser configurados para fomentar el encuentro en los mismos; sobre todo la falta de actividad y sustentabilidad cultural hacen de estos sitios, simples aberturas, pared y piso o materia mal aprovechada. Invalidados socialmente carecen de una gama de elementos que podrían activar su esencia y hacerlos más habitables o transitables.

Los *no lugares*, *vacíos urbanos*, *espacios basura* o *espacios residuales* son cuerpos que precisan de la existencia de la ciudad o el espacio público. Por lo tanto, la definición del espacio público, según Augé, yace en las siguientes palabras: “No es sino la idea, parcialmente materializada, que se hacen aquellos que lo habitan de su relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros.” (Augé, 1992, p. 61). Es decir, esta declaración comprende todos los activos públicos que nos rodean y las

dinámicas humanas que se ocasionan en él. Entonces, ¿por qué los cuerpos anteriormente nombrados son bienes de la ciudad y al mismo tiempo desperdicios? Para Zygmunt Bauman, sociólogo, filósofo y ensayista polaco, el concepto de modernidad líquida, metáfora que refleja el carácter efímero e individualista de las sociedades modernas, causa renuncia a la planificación y el olvido o desapego, son posturas consideradas donde el existencialismo de los seres humanos está en decadencia por consentir ser seres flotantes y cambiantes. Dejan todo atrás, sin ningún tipo de compromiso o importancia y es ahí donde reside el desinterés por consolidar los espacios. El vínculo con el entorno es artificial y los sitios se encuentran desaprovechados. (Bauman, 2002).

En consecuencia, las personas siguen siendo de una escala imperceptible comparadas con el universo arquitectónico que les rodea, tienen las mismas necesidades de esparcimiento y aprendizaje pero la ciudad ya no se abastece. Por lo tanto, a causa de este desaprovechamiento, las configuraciones del paisaje urbano en el que se enfoca esta investigación, recaen en las propuestas artísticas como un medio de activación de los *no lugares*, *vacíos urbanos*, *espacios basura* o *espacios residuales*. Para que esto sea posible, es demandado que exista una planificación urbana (*urban planning*) de por medio, que las características del lugar lo hagan más habitable o transitable y finalmente, evaluar en qué consisten las prácticas culturales como zonas de esparcimiento, en el espacio público. Defendiendo así la postura del urbanista y escritor estadounidense Kevin Lynch, quien menciona: “El paisaje urbano, entre sus múltiples papeles, tiene también el de algo que ha de verse, recordarse y causar deleite.

Dar forma visual a la ciudad constituye un tipo especial de problema de diseño: un problema bastante novedoso, dicho sea de paso.” (Lynch, 2014, 9).

Para revitalizar la vida urbana mediante arte público, los artistas y la comunidad deben aprovechar los escenarios que se tiene y modificarlos según su conveniencia. Así el urbanismo y la planificación urbana deberían partir de las necesidades del entorno para crear cohesión social. Por ello, del mismo modo un estudio de la Universidad del País Vasco, afirma:

La planificación urbana no sólo constituye una gama de instrumentos de planificación y de mecanismos de gestión que facilita una apropiada organización del uso del suelo, sino también, una proyección espacial de las políticas sociales, económicas, ambientales y culturales de una ciudad que regulan la vida económica y social de sus ciudadanos. (Echebarría, 2002, p. 649).

Es así como se podría nombrar a la revitalización espacial una proyección social, donde la restauración, que defiende el arquitecto francés Viollet Le Duc es una forma óptima de seguir edificando realidades ya existentes pero caducas. Por lo tanto, en consecuencia al anhelo de reintegrar espacios y reutilizar los recursos caducos del medio, el enfoque del *placemaking* le da valentía a la comunidad para tomar sus propias decisiones en cuanto al diseño, dinamismo y estética del espacio. Según la organización mundial Project for Public Places:

Placemaking es una destreza que se transfiere ya sea formal o informalmente. Identifica y cataliza el liderazgo local, la financiación y otros recursos. Placemaking es un enfoque ascendente que capacita y compromete a las personas de una manera que los procesos de planificación tradicionales no lo hacen. Se basa en los activos y habilidades de una comunidad, en lugar de en confiar únicamente en profesionales ‘expertos’. (Project for Public Spaces, Inc., 2011).

Con esta estrategia y concepto, se puede concluir que cada individuo dentro de una comunidad puede apropiarse de un proyecto y así conseguir mejorar su entorno, tomando en cuenta la opinión de los demás. Para la organización Project for Public Places los recursos humanos se convierten en la materia prima para hacer realidad utopías urbanas, donde se corrobora la eficacia de tan conocida expresión “la unión hace la fuerza”. Es decir, si una sola persona logra manifestar una modificación creativa del espacio, el trabajo no estaría completo sin la presencia del resto de la comunidad que puede participar como espectador. (Project for Public Spaces, Inc. , 2011, pp. 7-16). En el caso de una modificación mediante arte, según Leidy Herrera Escobar, *community y web manager*, de Galería Arte Actual, Quito:

Creo que es mucho más potente cuando la gente se siente involucrada de manera directa y justa, cuando la gente puede apropiarse de un lugar y hacerlo como suyo. Si además de eso hay un equipo detrás que lo puede ayudar, con las pinturas, las luces, también guardias, la gente se va a sentir mucho más motivada a hacer intervenciones. Las dinámicas ahí se cambian de manera importante porque cuando la gente se siente empoderada hace uso de ese empoderamiento del lugar. El evento *Lavado* se hizo viral porque la gente se empoderó, era un evento de la gente. La idea y la gestión partieron de nosotros como galería pero sólo fue eso, no la obra. (L. Herrera, entrevista personal, 29 de septiembre de 2015).

Por lo tanto, para que *placemaking* sea posible, iniciativas como *The Dorehester Project* (2010) del colectivo artístico Theaster Gates deben profundizar en el carácter orgánico y complejo de la esfera pública. Si bien es utópico realizar todo lo que se piensa, los proyectos pueden ser simplemente pequeñas muestras o manifestaciones transformadoras. Pueden dar una pauta a los espectadores de que el espacio público también puede ser una especie de laboratorio donde la gente se toma el

lugar y lo hace suyo, trabajando en él y haciendo evidente uso de él. ¿Por qué no pintar en las calles, trabajar o comer en el parque, leer o cantar en las plazas, descansar en las aceras o bailar en los callejones? Los fenómenos urbanos se deben reinventar para generar un espacio y una experiencia cotidiana y democrática en estos lugares, y así mejorar la vida urbana como se mencionó anteriormente en las afirmaciones de Project for Public Spaces.

3.2 Nexo entre arte y comunidad: comunicación como posible herramienta de interacción social

Indagando en el aspecto de la reforma de sitios, este subcapítulo presentará una aproximación de prácticas culturales/artísticas como herramienta de metamorfosis para el diálogo que germina en el espacio público. Planificar la urbe con escenas visuales puede ser una forma de recuperación urbana, reaparición de la comunicación que se crea en ella, e incentivo para la interacción social. El éxtasis de la comunicación, que ocasionaron los procesos emancipadores de la cultura y los avances de medios informativos y artísticos, influye en los campos de saber sociales.

El medio, según Baudrillard, no era lo que mayormente importaba; lo era el producto de la acción, las sensaciones a las que apelaba la experiencia. “El placer no está ya en la manifestación, escénica y estética, sino que es de pura fascinación, aleatoria y psicotrópica. Este no es necesariamente un juicio de valor negativo, puesto que probablemente hay aquí una mutación profunda y original de las mismas formas de percepción y placer.” (Baudrillard, 1987, p. 195). De esta manera los contextos

públicos ganan una redefinición y las estéticas artísticas y críticas como el activismo se convierten en una vía comunicativa.

La democracia comunicativa, que se consigue en el espacio público como medio de difusión, forja una relación entre la pluriculturalidad del entorno social y las ideologías que estas acarrear. Si bien el capitalismo confina las tendencias, el rol del artista o creativo que trabaja en este contexto, según el profesor y especialista en estudios urbanísticos Teddy Cruz, comprende un diálogo de procesos alternativos y colaborativos, característicos de la democracia. Así, las mediaciones que se emplean mediante las acciones artísticas del arte público son modos de conversación alternativos. La dinámica entre diferentes campos de estudio ocasiona una alter-política, donde la participación de cualquier individuo es una metodología para crear nuevos significados. (Thompson, 2012, p. 60). Este tipo de diálogo directo que según Brea, se emplea cada vez con más frecuencia, corresponde a las palabras que sostiene Claire Bishop, crítica y profesora de historia del arte: “A partir de esta premisa, el arte participativo tiene como objetivo restaurar el espacio, realizando el compromiso comunal y colectivo social compartido.” (Thompson, 2012, p. 36). Por lo tanto, la participación es un elemento capaz de reconfigurar espacios a través de la comunicación y, por lo tanto, interacción social. Además, parafraseando los argumentos del escultor estadounidense Siah Armajani, la participación requiere que la contribución del capital humano celebre la esencia de la cotidianidad, rescatando así las cuestiones primordiales e innatas de la experiencia humana. (Gómez, 2004, p. 46).

Existen cuerpos, ya sean artistas, colectivos, u organizaciones de arte, los cuales se encargan de cruzar las líneas de lo formal para platicar con la comunidad, haciendo

que la curaduría de acción, administración y gestión sean también una posibilidad artística. (Gómez, 2004, p. 43). Como modelo de esto se nombrarán dos en particular: Times Square Arts y Creative Time, que son dos entidades apoderadas de la búsqueda y constante interacción social en torno al arte. Los proyectos que lanzan al público son maneras de conectar a la gente y formar un encuentro en torno al arte. Así, obras de arte tan simples pero cautivantes como “Una pausa en la ciudad que nunca duerme” del artista chileno Sebastián Errazuriz, desafía el estereotipo de la ciudad y plantea una nueva concepción del espacio público y lo que se proyecta en él. (Times Square Arts, 2015). Así, como con su obra cuestiona el ritmo de vida de la comunidad, también exhibe una imagen inesperada en Times Square, el suntuoso corazón de Nueva York. Este acto simbólico es una forma de entablar una conversación con la esfera pública, comenzando así un diálogo alrededor de la idea de que la vida entre edificios nos obliga a fomentar lugares o acciones que rompan con la rutina. Evidencia la necesidad de potencializar *vacíos urbanos* y convertirlos en zonas de esparcimiento, convergencia cultural, sinergia artística y zonas de emplazamiento de comunicación o coloquios. (Times Square Arts, 2015).

La pérdida y recuperación de la vida urbana está en manos de cada ser humano, la reunión social depende de la voluntad de las personas; por lo tanto, el arte no podría cumplir su trabajo si todos los elementos de la esfera pública no se sintonizan con la causa. Según el colectivo de arte Tranvía Cero: “Nuestros planteamientos parten de la democratización de los espacios públicos, la interrelación y articulación de estos con la comunidad y de una constante crítica a las formas de interpretar la cultura y la

‘museificación’ de la misma, cuestionando los registros formales y estéticos de las artes visuales.” (Almeida, 2012, p. 62).

Esta premisa indica que el colectivo, además de oponerse a parámetros normalizados por la burocracia, comprende al entorno y a la ciudad, librando así el olvido de comunidades que se sumergen en la rutina y en el constante movimiento. El proyecto del artista JR, *Inside Out* (2013), que se realizó en Nueva York, es un ejemplo de la interacción que se puede lograr a través de manifestaciones creativas. Con la ayuda de fotografías de retratos, que esconden la realidad de una comunidad que sufrió las consecuencias del huracán Sandy, se hacen partícipes otros sujetos al problema, activando así la participación, comunicación e integración social (Inside Out Project, 2013).

4. Capítulo III: El espacio público como laboratorio artístico

Las transacciones humanas –relacionadas con los contextos sociales de la esfera pública– pueden ser influenciadas por el entorno físico. Si un espacio posee una banca, quizás el patrón provoca esperados comportamientos en el público. En el caso del arte dentro del territorio colectivo, las reacciones pueden variar pero la interacción social –causada por la intromisión en la cotidianidad– puede corresponder a un diálogo directo o indirecto. Esta correlación entabla una dinámica, característica del arte público, cuyas plazas asequibles de difusión permiten una dimensión diversa de *intercambiabilidad*. Respondiendo así al criterio de voluntad y debate político de Habermas. (Monleón, 2000, p. 4). Por ello, en este capítulo, la complejidad de dichas expresiones fija la mirada sobre el espacio público como un lugar de encuentro; como una especie de laboratorio donde las iniciativas artísticas son viables.

Las calles, las plazas o los parques se encuentran inactivos en muchos casos. Tal como se mencionó en el capítulo anterior, las zonas pasivas que produce la posmodernidad, pueden ser modificadas y más aún utilizadas para beneficio de la comunidad. Por consiguiente, estas áreas fascinantes son como material para reciclar y de él es posible sacar una infinidad de resultados productivos. Se podría decir que es como un tipo de arte en el cual se recicla espacios y si estos sitios son estratégicos se puede contagiar el apetito de esparcimiento, convergencia cultural, o sinergia artística. De modo tal que el universo interminable del arte en el espacio público, requiere del espectador para poder cultivar estas experiencias. Los nuevos comportamientos artísticos han obligado al espectador a transformarse. Las intervenciones, instalaciones, eventos participativos y activaciones son

obras que implican una actitud activa por parte de la audiencia. Dependiendo de la obra o de la propuesta, el artista exige cierto grado o nivel de colaboración. En consecuencia se vislumbran diferentes cualidades en el rol que desempeña este actor. (Matewecki, 2002, pp. 1-4).

Para Natalia Matewecki, magíster y especialista en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes, dentro de su artículo *Las figuras del espectador en el arte contemporáneo* (2002), existen seis tipos de espectadores. Primero, el espectador como observador corresponde a la concepción tradicional, donde el intérprete demuestra la menor participación y la posibilidad recae en el simple hecho de mirar con cierta distancia la obra de arte. Segundo, el espectador como testigo es aquel que al presenciar una acción, se vuelve parte de ella y certifica lo ocurrido. Tercero, el espectador como invitado cumple la función de interactuar con la obra o generar una acción colectiva que la construya. Cuarto, el espectador como intruso es quien de construye una obra, la detiene o la transmuta. Quinto, el espectador como protagonista tiene la potestad de direccionar la obra hacia su percepción individual, configurándola así a un carácter único y subjetivo. Finalmente, el espectador como coproductor asume el trabajo conjunto con un artista para lograr un objetivo en común. Este co-productor ha ganado, en cierta forma, una independencia sobre el papel que debe cumplir en una obra de arte. Puede optar por representar su opinión mediante un gesto *performático*, que exprese su aceptación o rechazo hacia la propuesta. La acción está vinculada con la autonomía y vida propia que el espectador le ofrece a la obra. De esta manera, la acción va tomando un carácter y moldeando un mensaje. (Matewecki, 2002, p. 4).

Ahora el espectador está emancipado. El arte de acción y el arte público convierten a todos los sujetos pasivos en recursos de conocimiento. Si bien el ofrecimiento lo provee el artista, el espectador lo interpreta y lo compone. Es libre de direccionar y dar significado a una causa, según sus preferencias y experiencia personal. El dilema se encuentra en qué tan insubordinado una obra lo deje ser. Así, como de la misma forma explica Jacques Rancière en su análisis *El espectador emancipado* (2010), este acontecimiento es sinónimo de una democracia donde todas las piezas interactúan en un ecosistema de igualdad. Al contemplar una manifestación desconocida, la audiencia se empodera subjetivamente del significado.

Se le mostrará entonces un espectáculo extraño, inusual, un enigma del que debe buscar el sentido. Se le forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la de investigador o experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas. O bien se le propondrá un dilema ejemplar, semejante a los que se plantean a los hombres involucrados en las decisiones de la acción. Se les obligará así a agudizar su propio sentido de evaluación de razones, de su discusión y de la elección que acaba zanjando. (Rancière, 2010, p. 13).

De esta manera, junto a la emancipación del espectador y la configuración de paisaje urbano abandonado, el arte público podría ganar un compromiso al ser una posible herramienta de interacción social. “De todos es sabido que el público es el último eslabón necesario para que la producción artística adquiriera un sentido pleno.” (Tejo, s/f, p.1). Al interrumpir la rutina de los transeúntes, como una especie de imposición, la creación, incentivo y reflexión artística se torna indudable. En la calle los elementos ajenos a la rutina precisan ser mirados. Entonces, esta acción de apropiarse del espacio común es una clase de

juego que alcanza el propósito de desafiar lo convencional. Incitando así a la aproximación del espectador. En ese momento las nuevas representaciones pueden crear significados y acciones que metafóricamente se convierte en una plataforma alternativa de intercambios. (Tejo, s/f, pp. 1-5). En consecuencia, estos espacios de encuentro introducen a la ciudad a ser un laboratorio de ideas creativas o contenedoras de inspiración. Motivando la frase que se le atribuye al poeta y dramaturgo Georgiano Vladimir Maiakovski: “Las calles son nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas.” (García, 2009, p. 1).

La redefinición del espacio público, guiada por los discursos de urbanidad contemporánea, se cruza con los imaginarios sociales y las prácticas artísticas. (Barrientos, 2007, p.71). Las nuevas identificaciones, que propone el arte al espectador, convierten a la ciudad en un laboratorio de ideas. Al compartir dinámicas, quizás la comunidad puede figurar nuevos conceptos o simplemente modificar connotaciones pasadas. Creando así nuevas formas y miradas sobre la ciudad. La apropiación de la misma, para aprovechamiento y beneficio artístico o cultural, puede tornarse en un instrumento revitalizador de los espacios caducos que se mencionaron anteriormente. Por este motivo, las ciudades apropiadas como laboratorio, los desdenes de la cotidianidad y la voluntad de conmutación son ejes para que la ciudadanía sea un ente activo en la cotidianidad colectiva.

Si se previene de todas las formas de idealización estética, la rearticulación de nuevas formas de representación del espacio urbano desde el campo del arte puede funcionar como bisagra entre la acción micropolítica de los imaginarios y las tácticas de apropiación de *los lugares* de la ciudadanía. Los imaginarios urbanos pueden ser, en este sentido, concienciación de lo cotidiano. (Barrientos, 2007, p.73).

Entonces, ¿por qué los residentes de una ciudad, al comprender las necesidades de su entorno, no pueden apropiarse de sus propias problemáticas y habilitar espacios caducos? Según Banksy, artista urbano contemporáneo, las expresiones puras en espacios públicos pueden pertenecer todavía a una connotación vandálica; sin considerar que estas tiene un potencial transformador como se ha explicado a lo largo de esta investigación.

Imagina una ciudad en la que el graffiti no fuera ilegal, una ciudad en la que todo el mundo pudiera dibujar donde quisiera. Donde cada calle estuviera decorada con un millón de colores y pequeñas frases. Donde esperar el autobús nunca más fuera aburrido. Una ciudad que fuera como una fiesta a la que todo el mundo estuviera invitado y no sólo los agentes del estado o los barones de los grandes negocios. Imagina una ciudad así y deja de apoyarte contra la pared. Está recién pintada. (Banksy, 2006, p. 85).

Por ello, las ciudades laboratorio pueden convertir la rutina y la cotidianidad en un deleite, todos los espacios en aproximaciones utópicas, y la multiplicidad de la interacción en una oportunidad de aprender o ver el mundo desde otro ángulo. Acercando así el arte a la vida, produciendo, participando, socializando; convirtiendo al arte en un elemento vivo que respira y acciona relaciones sociales. (Thompson, 2012, p. 15). El callejón Beco do Batman en Sao Paulo Brasil, ejemplifica la esencia de la participación ciudadana en torno a un espacio público, compuesto por las características de las ciudades como laboratorio. A través de observaciones directas, es posible percibir la constante actividad cultural y artística que se genera en este lugar. A través de las mismas se activa el lugar con la ayuda de todos los elementos descritos anteriormente.

4.1 El arte de la calle en Quito: contextualización histórica, cultural y económica

De la misma manera que los proyectos nombrados anteriormente, diversos artistas a nivel nacional, se han enfocado en vivificar su entorno y apropiarse del espacio. A lo largo de este subcapítulo se hará un tratamiento del pasado y el presente, de las formas creativas de utilizar el espacio público como medio de expresión. Iniciativas nacionales como #MICALLE, el evento *Lavado*, el *Parkin Day*, entre otros propósitos, narran la importancia de las intervenciones artísticas en espacios no convencionales. No obstante, para que estos sean posibles, es indispensable abarcar el contexto histórico y características administrativas que los rodean.

La historia de la ciudad de Quito, desde los acontecimientos de colonización, ha sufrido diversos cambios. Uno de ellos, teniendo en cuenta el asentamiento de la antigua ciudad colonial de Quito, es la movilización hacia el Norte de la ciudad. De esta manera se estratifica el territorio urbano, donde –gracias al boom petrolero– se empieza con la construcción del Aeropuerto Mariscal Sucre, sistemas articulados de transporte, y diversas plazas económicas y gubernamentales. (FAO, 1998, pp. 5-11). Por ende, el Norte de Quito, como principal fuente económica de la provincia experimenta constantemente modificaciones en los contextos urbanos. Uno de ellas recae en las transformaciones arquitectónicas y urbanísticas, desembocando en la yuxtaposición de modelos de la ciudad como se explicó anteriormente. (Araque, 2011). Además, inciso en las segmentaciones zonales, la edificaciones como cerramientos y grades muros florecen en la ciudad.

Según la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO), la planificación y ordenanzas municipales de Quito han evolucionado según las necesidades del entorno. Sin embargo, la mayoría de estatutos –en cuanto al crecimiento poblacional, urbano y actividades económicas– dicen que es necesario descentralizar las acciones productivas y monetarias para evitar el colapso de la ciudad. No obstante esto no se ha cumplido en su totalidad. El norte de Quito, hoy en día, posee una mezcla de actividades que lo convierte en uno de los centros económicos y culturales más importantes del país. Es entonces que el mayor desplazamiento hacia el norte de Quito se generó por la presencia de importantes entidades económicas como bancos, centros comerciales, aeropuertos, instituciones gubernamentales, etc. (FAO, 1998, pp. 5-11). Junto con ellos, la sociedad tradicional y la cultura se empaparon poco a poco de la globalización y las consecuencias que trae el comercio.

El arte en el territorio urbano del norte de Quito, recaía mayormente en los monumentos conmemorativos y escasas expresiones contemporáneas. La falta de textos y referencias que hagan un recorrido por el arte público de la ciudad, evidencian que la escasez de estas manifestaciones incidía sobre las élites artísticas. Hoy por hoy, según la fotógrafa y antropóloga visual urbana Marialina Mavizu, el crecimiento del arte urbano en Quito, como un tipo de arte público, se ha incrementado los últimos años. Sin embargo, debido a una serie de regulaciones, los artistas se retraen de intervenir libremente en el espacio. (Mavizu, 2015, p.1). Por ello el concepto de arte público debe resurgir y la ciudad debe estar preparada para ello. Hoy en día los artistas piden más lugares para poder expresarse. Según un artículo del

diario *El Telégrafo*, los gestores piden simplificar los procesos para realizar intervenciones. (El Telégrafo, 12 de abril de 2014).

Según una entrevista realizada a un artista ecuatoriano emergente, la configuración del paisaje urbano, a través de acciones artísticas, requiere una serie de procedimientos. Para poder aprovechar los bienes públicos y convertirlos en áreas de calidad, goce y disfrute para la sociedad, se deberían crear nuevas formas y leyes para poder intervenir libremente en el espacio público. Los permisos, el presupuesto y el apoyo general son indispensables para llevar estos proyectos a cabo. Por ende hacer de la biósfera colectiva un lienzo o cuaderno de donde surgen ideas creativas y visuales, se puede volver complejo. En consecuencia, se generan pocas manifestaciones de arte urbano y siguen expuestas a la intemperie del rechazo social o cultural. (Álvarez, 2015)

El vacío conceptual y de criterios va de la mano con un vacío político y administrativo en la gestión del arte público y de los proyectos de espacios públicos en el Perú: la falta de organismos especializados que orienten y gestionen estas prácticas, tanto a nivel de gobierno estatal como municipal, favorece que el planeamiento, creación y gestión del arte público recaiga directamente en las autoridades locales, no preparadas para tales tareas. (Crousse, 2011, p. 61).

Según una entrevista realizada a Pedro Álvarez Estrella, artista ecuatoriano emergente de arte público, en Quito los permisos y procedimientos para intervenir en las zonas públicas son extensos. “El papeleo es gigante y si no lo haces puedes ir preso.” (Álvarez, 2015). Por ende, las trabas burocráticas pueden ser un detonante para detener la producción creativa pública. Sin embargo, la cosmovisión permite

que se planteen proyectos utópicos que sobrepasen las leyes, jugando así con los espacios, el orden público/gubernamental o el orden privado. Sólo el tiempo establecerá la esencia, libertad y racionalidad de llevar a cabo estas prácticas. La propuesta es ir generando un diálogo social alrededor de actividades artísticas. El evento *Lavado*, de la galería Arte Actual en Quito es una demostración de las iniciativas, a nivel nacional, que se apropian del espacio público. Generando así una acción colectiva, que demanda la participación de la comunidad. En ella, el espacio abierto y abandonado de la antigua lavandería *Martinizing*, se apropió por una serie de agentes culturales de la ciudad. Por medio de una serie de actividades, se activó temporalmente este lugar. La acción *aurática* recae en la connotación que tenía este espacio. Al estar destinado a ser demolido, los artistas y la comunidad en general, ocasionaron un vínculo participativo y poético con el lugar. Según representantes administrativos de la galería, la idea que condujo a esta iniciativa fue hacer algo productivo con un espacio abandonado de la ciudad. Posterior al suceso, el proyecto *Lavado*, se convirtió en un museo público alternativo; siendo demolido cuatro meses después. Sin embargo, este día de intervención –acción efímera y *aurática*– celebró el potencial de encuentro que puede generar el arte público. (Tejo, s/f, p.1). Según Leidy Herrera Escobar, *community* y *web manager* de la galería, este desembocó en: “La fiesta de tomarse el lugar.” (2015).

Otro ejemplo de prácticas de arte público, que se ha desarrollado en el contexto de la ciudad de Quito, es *#MICALLE*. Este proyecto es una activación en la cual la comunidad participa en la regeneración de su cotidianidad urbanística. A través de la apropiación de espacios públicos y comunales, esta intervención

artística demandó la contribución de los transeúntes para rehabilitar el lugar. Conforme a las necesidades del medio, #MICALLE ocasionó una acción incluyente y provocadora. (Donoso, 2015). De esta manera, proyectos nacionales como este y muchos otros similares, como el *Parkin Day*, utilizan al espacio público como fuente de creación, encuentro, activación y sinergias.



Fig. 8. Arte Actual, *Lavado*, 2015.

En consecuencia, el arte público en Quito ha cargado múltiples connotaciones históricas, culturales, gubernamentales, o económicas que no le han permitido florecer a la par de producciones contemporáneas, en el ámbito internacional. Las prácticas públicas en la ciudad, además de contar con apoyo en general, deben creer en su potencial transformador, tal como se ha demostrado en esta investigación. De esta manera, el movimiento público puede introducirse en la monotonía de las paredes de Quito y proponer nuevos lenguajes a la cotidianidad.

4.2 Proyecto utopías urbanas: espacio de encuentro y creación artística

Utopías Urbanas es un proyecto que busca comprender al espacio público como una zona democrática de encuentro y activación. Mediante manifestaciones artísticas, donde se cumplan las presunciones de ruptura del cubo blanco, el objetivo es crear interacción social en los territorios de convergencia pública. Saliendo así de los espacios convencionales o tradicionales de expresión creativa. En consecuencia, hacer de un lugar público, considerado una esfera alternativa, un detonante de activación de espacios olvidados en la ciudad.

La justificación y contextualización de este proyecto, basadas en presunciones del arte público y espacios públicos residuales, responden al estudio minucioso que se realizó a lo largo de esta investigación. Mediante una acción colectiva, tanto de agentes creativos como de la comunidad en general, se pretende activar un espacio residual con actividades de arte. El lugar seleccionado, será testigo de sinergias y convergencias, que mediante elementos como la participación, puedan generar encuentros e intercambios. Por ende, con múltiples connotaciones, signos y significados, la localización o el *site specific* son fundamentales para comprender el contexto y el mapa puntual en el que se va a trabajar. Este espacio ubicado al norte de Quito, en una zona tanto residencial como comercial, está compuesto por un callejón y una plaza que tienen como propósito y función ser únicamente una vía de tránsito entre dos avenidas. Estas avenidas son la Av. República del Salvador y Av. 6 de Diciembre. El principal uso y circulación se encuentra en el callejón, y por ello este lugar recae en el propósito de ser un conector vial de tránsito para peatones. Simplemente, porque la mayoría de usuarios de este lugar trabaja en esta manzana, el

tiempo que le dan es corto. Se podría decir entonces que la connotación de este reside en su uso efímero.

La intención del proyecto y el motivo de intervenir en este espacio se relacionan con el anhelo de modificar la cotidianidad y hacer de la ciudad un hogar, es decir, aprovecharla en todas sus formas y matices. El proyecto no tiene un destinatario específico, sencillamente la iniciativa parte del deseo por democratizar la ciudad; con el propósito de exteriorizar manifestaciones artísticas libremente y luego apreciando el posible el impacto colectivo que estas pueden causar. De esta manera, se logrará rescatar el potencial que tiene este espacio e ir forjando una nueva identidad en la medida en que se lo utiliza. “En esta perspectiva, el modelado de los lugares que realizan los sujetos es una forma de otorgarles cierta especificidad, que le permite a los sujetos diferenciar unos de otros. Esto ha sido denominado frecuentemente «identidad del lugar.” (Sánchez, 2014, p. 32). Por lo tanto, la particularidad de este espacio urbano a intervenir, tiene una identidad específica y su ubicación le brinda un carácter y potencial de encuentro social. Por ello, la reacción de los peatones –una vez que se intervenga en el espacio– revelará si es posible la utopía de crear sinergia artística en torno a él. Para ello es necesario hablar de elementos como la temporalidad, la participación y la co-autoría del espectador. De esta manera, mediante instalaciones de arte, pintura y música se invitará al peatón a interactuar con el espacio, con la comunidad y las expresiones artísticas, revelando si es posible activar *espacios residuales* utilizando arte.

4.2.1 Descripción detallada del lugar

Este territorio urbano está contemplado por un callejón y una plaza. Está ubicado entre la Av. 6 de Diciembre y República del Salvador, detrás del Supercines en el Norte de Quito. La manzana, en donde está ubicado, está compuesta por hoteles, centros comerciales, restaurantes y diversos sitios económicos que se ubican estratégicamente para conectar el entorno residencial, laboral y comercial. Al encontrarse envuelto entre edificios, principalmente su contexto arquitectónico lo convierte en un lugar de tránsito, por ende, un *vacío urbano* o un *no lugar*. El callejón es la zona más ocupada debido a que permite la circulación peatonal entre ambas calles. La plaza no tiene ninguna función específica en el día. En las noches su uso está destinado, prácticamente, para el consumo de alcohol y elaboración de grafitis, bombas o garabatos en las paredes. Entonces su ubicación –privilegiada o no privilegiada– permite el paso diario de cientos de personas, sin embargo a pocos les interesa quedarse, quizás por sus características de anonimato y desamparo. Al no contar con elementos agradables, este sitio no es utilizado para un fin específico. Como ejemplo de visualización, no existen zonas verdes en él, a excepción de una pequeña jardinera. Por esto, según el arquitecto Jan Gelh, cada lugar necesita una función específica para poder ser más habitable (2014). En consecuencia –después de realizar encuestas, entrevistas y observaciones– la mayoría de personas no aprecia este sitio como una zona relevante, dispuesta a ser intervenida, ya sea para esparcimiento, descanso o actividades culturales.

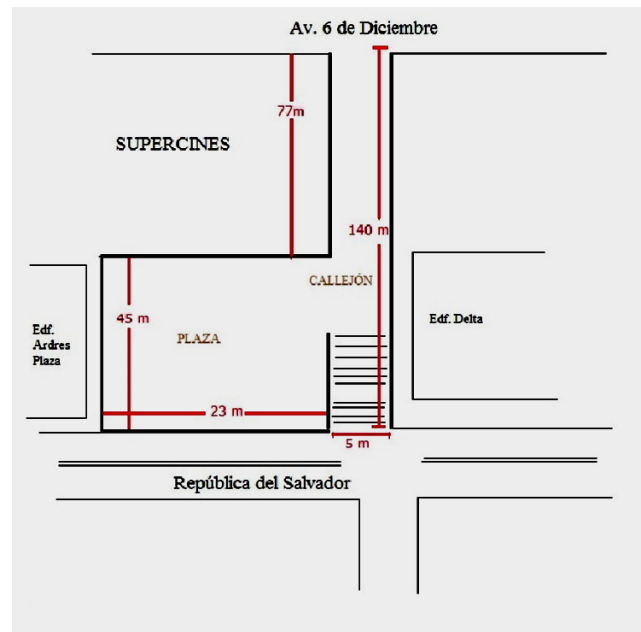


Fig. 9. Mapa del lugar a intervenir.

Los grupos sociales varían pero la mayor parte de pasantes o peatones pertenecen a un grupo laboral activo. La pequeña cantidad de usuarios son, principalmente, personas que trabajan cerca y buscan un lugar para relajarse durante el descanso de sus horas de trabajo. Además, las personas que viven cerca buscan un lugar seguro en el cual estar al aire libre, al mismo tiempo seguir dentro de la ciudad, y permanecer cerca de sus casas también. Por lo tanto, después de haber realizado una serie de observaciones, encuestas y entrevistas se puede concluir que a la mayoría de peatones les gustaría ver en este lugar zonas más confortables para sentarse, actividades para diversión, restaurantes, arte, música o conciertos, plantas, mesas, baños, juegos infantiles y más control/seguridad. Esto quiere decir que la comunidad piensa que el conector vial puede ser un contenedor de esparcimiento artístico o cultural. Debido a que la mayoría de personas

encuestadas dicen no tener tiempo o tener la facilidad de llegar a galerías o museos, la creación de un evento que se infiltre en su cotidianidad, será un nexo entre el arte y la comunidad.

Con estas aclaraciones se puede llegar a la conclusión de que las personas desean ver arte en las calles, o buscan un lugar estéticamente armonioso que invite a quedarse. A partir de allí, *Utopías Urbanas* será un espacio cuyas expresiones creativas activarán este espacio residual temporalmente.

4.2.2 Evento y activación

El trabajo artístico con el entorno puede ser efímero o extendido en el tiempo. Las propuestas van de la mano de “estrategias” o “tácticas”, términos encasillados por el teórico francés Michel de Certeau, para explicar las nociones temporales en que se explora la estética en el espacio. (Chartier, 2012). De la misma forma, como se explicó en capítulos anteriores, el curador y crítico de arte Jeff Kelley habla de la diferencia entre *lugar* y *emplazamiento*. (Gómez, 2004, p. 45). Por ello la noción del tiempo en el espacio es requerida al momento de producir. Sin embargo, en este proyecto, la temporalidad no influye en su desarrollo. Las obras con carácter poético y acciones *auráticas*, hacen de *Utopías Urbanas 2015* una propuesta de temporalidad o duración indefinida. Teniendo en cuenta que el hecho de activar un lugar, requiere constante persistencia.

Por este motivo *Utopías Urbanas 2015* es un evento que demanda la participación de la comunidad. Dependiendo de esto, la temporalidad de intervención, recae en cuánto se

involucren los transeúntes con esta iniciativa. En ese momento, los paradigmas clásicos del artista como único creador, se fragmentan en el empoderamiento del espectador como co-autor. Es entonces que la participación, de la que habla la crítica de arte Claire Bishop, se convierte en una herramienta o metodología de activación. (Thompson, 2012, p. 36). Es decir, *Utopías Urbanas* es la propuesta inicial para activar el espacio, y la comunidad se transforma en elemento conductor de la activación, prolongada en el tiempo.

Se intervendrá en el callejón, sobre todo en la plaza, mediante producciones artísticas que sean inesperadas para la cotidianidad de la comunidad. La idea principal es apropiarse del espacio público para despertar el interés artístico, generar un movimiento entorno a la caracterización de este lugar y finalmente, reconfigurar la connotación efímera de este lugar. Las intervenciones abarcan desde instalaciones, performance, música, hasta pinturas. Con ellas, la fuerza cromática y sensorial podrá atraer a las masas a quedarse. Incentivando, al mismo tiempo, su interés por pronunciar expresiones creativas. De la misma forma, apropiándose y activando el espacio público. De este modo, se le dará vida a la esfera, haciendo posible la utilización de los bienes públicos como activos de cada ciudadano. La calle se podrá convertir en una galería o laboratorio artístico con el uso del arte como un posible medio de interacción y participación. Se espera que los peatones se apropien de nuevas iniciativas a futuro, congregando gente en torno al arte y la cultura dentro de este espacio.

5. Conclusiones

Los resultados de esta investigación han sido orientados por diversas teorías, además de estudios de campo. La pregunta central de esta tesis, ¿es posible activar un espacio público residual utilizando arte? ha sido la línea conductora para analizar los múltiples enfoques y caminos que se van dando a lo largo de la exploración académica. Es, entonces, que los aspectos más relevantes demuestran que los debates acerca de los defectos urbanísticos de la esfera pública, pueden ser ocasionados por las consecuencias de la posmodernidad. Sin embargo, las características pluriculturales del arte público contemporáneo pueden proponer nuevas formas de concebir los territorios colectivos. De modo tal que el encuentro en la esfera pública, guiado por dinámicas de participación, puede generar sinergias e incentivar diálogos e intercambios. Para ello, la ciudad y sus *espacios residuales*, requieren de acciones que potencien la interacción social alrededor de ellos. Más que hitos o emplazamientos, tal como una escultura conmemorativa, los espacios comunes contemporáneos, deberían contar con gestiones que promuevan el movimiento en la urbe. De esta manera, los elementos pragmáticos de la socialización a través del arte, proponen a los *espacios residuales* como elementos sustentables para la activación.

Utopías Urbanas 2015 es una iniciativa que pretende impulsar nuevos proyectos de regeneración del paisaje cosmopolita mediante arte. Dentro de la ciudad de Quito, la idea no es homogenizar la cultura artística, sino seguir creando espacios públicos alternativos de expresión, donde se cree un diálogo que fomente los campos expandidos y la diversidad de opiniones. La utopía reside, en cuán democráticas pueden ser las críticas hacia los órdenes

establecidos; desafiando así problemáticas de nuestra cotidianidad. Donde el impacto coexista en la acción de activar y transformar los hitos que ocasionan la falta de interacción.

Finalizo con una reflexión de la autora y Decana de la Facultad de Artes de la Universidad de Columbia, Carol Becker: “La función esencial de la utopía, dice Ernst Bloch a Theodor Adorno, es una crítica de lo que está presente.” (Thompson, 2012, p. 66). Entonces, ¿por qué no hacer del arte una variable de la utopía?

6. Referencias Bibliograficas

- Agamben, G. (2003). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Ed. Pre-textos.
- _____. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* 19 Biental de Arte Paiz. Guatemala: Fundación Paiz. Recuperado de <http://19biental.fundacionpaiz.org.gt/wpcontent/uploads/2014/02/agamben.que.es.lo.contemporaneo.pdf>, 5 de Noviembre de 2015.
- Almeida, P. (2012). *Arte y comunidad. Espacios de transformación*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile
- Álvarez, P. (2015). Entrevista personal, 19 de octubre de 2015
- Anónimo (2013). *Ideas, sistemas, procesos Compendio. Procesos de las artes contemporáneas*. Quito: Universidad San Francisco de Quito.
- Apollinaire, G. (2013). *Méditations esthétiques: Les peintres cubistes. Los pintores cubistas. Estética meditaciones*. París: Eugene Figuiere & Co. Publishers.
- Araque, J. (2011). *Trienal de Investigación Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad Central de Venezuela [CS,3] 3*. Recuperado de <http://www.fau.ucv.ve/trienal2011/cd/documentos/cs/CS,3.pdf>, 24 de septiembre de 2015.
- Arnaldo, J. (2000). *Yves Klein*. Madrid: Editorial Nerea, S.A. ISBN 8489569444.
- Augé, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*. Barcelona: Gedisa, S.A. Recuperado de http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2609/files/2009/03/marc_auge.los.no_lugares.pdf, 15 de septiembre de 2015.
- Aznar, R.; Soto, V. (2006). *El arte de acción*. San Sebastián: Ed. Nerea. ISBN: 9788489569423.
- Banksy (2006). *Wall and Piece*. UK: Century ISBN 1844137864. Recuperado de http://library.uniteddiversity.coop/More_Books_and_Reports/Banksy-Wall_And_Piece.pdf, 20 de noviembre de 2015.

- Baudrillard, J. (1987). *Cultura y simulacro. El éxtasis de la comunicación*. Barcelona: Editorial Kairos, 3ª Edición.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. S.L. Fondo de Cultura Económica de España. ISBN 9789505575138. Recuperado de <http://colegiodesociologosperu.org/nw/biblioteca/modernidad,liquida.pdf>, 30 de septiembre de 2015.
- Beker, C. (2012). *Living as Form: Socially Engaged Art from 1992 to 2011. Microutopias: Public Practice in the Public Sphere*. Nueva York: Ed. Creative Time Books.
- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Alemania: Revista Zeitschrift für Sozialforschung.
- _____ (1994). *La tarea del traductor*. México: Editorial Itaca. ISBN 84,1132,8177.
- Brea, J. (2002). *La era posmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. ISBN 8495719053. Salamanca: Editorial CASA.
- Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo. ISBN: 978,950,12,5487,73.
- Castro, V., Escoriza, T., Oltra, J., Otero, M. & Sanahuja, E. (2003). ¿Qué es una ciudad? Aportaciones para su definición desde la prehistoria. *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol. VII, núm. 146 (010). Universidad de Barcelona. ISSN: 1138,9788. Depósito Legal: B. 21.741,98. Recuperado de [http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn,146\(010\).htm](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn,146(010).htm), 26 de septiembre de 2015.
- Chartier, R. (2012). *Michel de Certeau y lo cotidiano. Estrategias y táctica. La vida cotidiana en el mundo hispánico: (siglos XVI-XVIII)*. ISBN 978-84-15289-35-7. Madrid: Adaba
- Combalia, V. (2006). *Allan Kaprow, el creador del happening*. Madrid: Ediciones el País SL. Extraído el 10 de noviembre de 2014 desde http://elpais.com/diario/2006/04/12/agenda/1144792807_850215.html
- Creación y Producción en Diseño y Comunicación N° 26. (s/n). Buenos Aires: Universidad Palermo. ISSN: 1668,5229. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=139, 11 de octubre de 2015.
- Crousse, V. (2011). *Configuración del paisaje, espacio público y arte público en el Perú. Urban Cohesion. On the waterfront*. ISSN 1139,7365. Pág. 61. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/viewFile/249796/334189>, 4 de octubre de 2015.

- Cruz, T. (2012). Democratizing Urbanization and search for a New Civic Imagination. En: *Living as Form: Socially, Engaged Art from 1992 to 2011* (pp. 56, 63). Cambridge, Mass, London, New York, N.Y.: Creative Time, MIT Press.
- Cursio, C. (2008). *El origen y las características de los fragmentos urbano, públicos residuales. Cuadernos geográficos*. España: Universidad de Granada. Recuperado de <http://www.ugr.es/~cuadgeo/docs/articulos/042/042,003.pdf>, 28 de septiembre de 2015.
- Danto, A. (1981). *La transfiguración del lugar común*. Recuperado de http://es.scribd.com/doc/105135462/Arthur,Danto,La,transfiguracion,del,lugarcomun#s_cribd, 2 de noviembre de 2015.
- _____. (1984). *El fin del arte*. Buenos Aires: Ed. Paidós. ISBN: 9788449307003.
- Donoso, J. (2015). Entrevista personal, 18 de septiembre de 2015.
- Echebarría, C. Aguado, I. (2002). *La planificación urbana sostenible (Sustainable urban planning)* Universidad del País Vasco. Fac. de CC. Económicas y Empresariales. Bilbao BIBLID [1137,439X (2003), 24; 643,660] Zainak. 24, 2003, 643,660. Recuperado de <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/zainak/24/06430660.pdf>, pág. 7, 1 de octubre de 2015.
- Echeverría, B. (2003). Introducción. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad. de Andrés E. Weikert). México: Ed. Itaca.
- El Telégrafo (2014). *Artistas piden a Rodas desde espacio público hasta esculturas*. Recuperado de <http://www.telegrafo.com.ec/cultural/item/artistas-piden-a-rodas-desde-espacio-publico-hasta-esculturas.html>, 30 de noviembre de 2015.
- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, & Buchloh, Benjamin H.D. (2005). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Vol. 2). Buchloh: Books.
- Fuentes, J., & Parra, E. (2001). *Historia Universal del siglo XX*. Editorial: Síntesis, S.A Colección: 1ª Edición. ISBN13:978847738929. Recuperado de <http://www.tirant.com/editorial/libro/historia,universal,del,siglo,xx,juan,francisco,fuentes,9788477389293#sthash.TFA1cMty.dpuf>, 22 de octubre de 2015.
- García, A. (2009). *La Revolución como una de las bellas artes*. España: El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2009/10/21/cultura/1256076003_850215.html, 25 de noviembre de 2015.
- Gelh, J. (2008). *Public Spaces, Public Life, for the 21st century. Clase Urban Design for People*. Urban planning Institute of the Republic of Slovenia (UIRS). Recuperado de http://www.uirs.si/Portals/default/predavanja/080528_UI_lecture_Jan_GehlUrban_Design_for_People.pdf, 02 de septiembre de 2015.

- _____ (2014). *Ciudades para la gente*. ONU, Habitat. Ediciones Infinito. 1a ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires. ISBN 978,987,9393,80,2. Recuperado de http://www.urbangateway.org/system/files/documents/publicspace/cities_for_people_spanish_final_ss2.pdf, 19 de septiembre de 2015.
- Gómez, F. (2004). *Arte, ciudadanía y espacio público*. On the w@terfront. España: Fundación César Manrique. ISSN 1139,7365.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura. Ensayos críticos. Vanguardia y kitsch*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Habermas, J. (1962). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 978,84,252,2015,9.
- Herrera, L. (2015). Entrevista personal, 29 de septiembre de 2015.
- Horkheimer, M., & Adorno, T.W. (2004). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Edit. Trotte.
- Inside Out Project. (2013). Photobooth. Nueva York. Extraído el 30 de noviembre de 2015 desde <http://www.insideoutproject.net/nyc/>
- Jacobs, J. (1961). *Muerte y vida de las grandes ciudades. Capitan Swing*, Madrid, España: Ediciones Península. ISBN 9788493898502.
- Jameson, F. (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. México: Ed. Paidós.
- Jarvis, Jeff (1980). *Lady Bird Would Be Proud: The Billboard Liberation Front struck again*. San Francisco: BLF. Recuperado de http://www.billboardliberation.com/images/bore/bore_media_1.html, 15 de noviembre de 2015.
- Jones, A. (2006). *A Companion to Contemporary Art since 1945*. UK: Blackwell Publishing Ltd. ISBN, 13: 978-1-4051-0794-5.
- Kant, I. (1994). *Crítica de la razón pura*. México: Espasa, Calpe.
- Koolhaas, R. (2007). *Espacio Basura*. España: Gustavo Gili Ed.
- LAVADO, abril 16. Galería Arte Actual FLACSO. Quito, Ecuador.
- Lynch, K. (2014). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Colección GG Reprints. ISBN: 9788425217487.

- Lemarrooy, M. (2004). *La instalación*. México: Udlap. Recuperado de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lap/lemarrooy_g_ms/capitulo3.pdf, 20 de octubre de 2015.
- Maderuelo, J. (1988). *El espacio raptado*. Madrid: Editorial Mondadori. ISBN: 9788439716785
- McCann, J. (2009). *Walter de Maria: The Lightning Field*. School of Humanities Faculty of Arts. Recuperado de [file:///C:/Users/Camila/Downloads/JANET%20MCCANN%20\(1\).PDF](file:///C:/Users/Camila/Downloads/JANET%20MCCANN%20(1).PDF), 9 de octubre de 2015.
- Mavizu, M. (2015). *El crecimiento del arte urbano ecuatoriano en 15 imágenes: entre la autonomía y las regulaciones*. Matadornetwork. Recuperado de <http://matadornetwork.com/es/arte-urbano-en-ecuador>, 1 de diciembre de 2015
- #MICALLE. Co, working. Colectivo Hormiga. 20 de septiembre de 2015. La Floresta, Quito.
- Millas, J. (1983). *La maleta dadaísta de Marcel Duchamp viaja a España*. El País Archivo. Recuperado de http://elpais.com/diario/1983/11/22/cultura/438303604_850215.html, 23 de octubre de 2015.
- Monleón, Mau (2000). *Arte Público/Espacio Público*. España: Universitat Politècnica de Valencia.
- Myers, D. (2005). *Psicología Social* McGraw, Hill/Interamericana de México, 8ª Ed. ISBN 9789701053980.
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo. Colección: Materiales de museología*. ISBN: 978,84,96898,70,7. Recuperado de https://www.academia.edu/6705974/DENTRO_DEL_CUBO_BLANCO La ideología del espacio expositivo, 31 de octubre de 2015.
- Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO) (1998). *Silvicultura urbana y periurbana en Quito, Ecuador: estudio de caso*. Recuperado de <http://www.fao.org/search/en/?cx=018170620143701104933%3Aqq82jsfba7w&q=Silvicultura+urbana+y+periurbana+en+Quito%2C+Ecuador%3A+estudio+de+caso.+Urban+and+..&cof=FORID%3A>, 20 de octubre de 2015.
- Pearson, L. (2006). *Public art since 1950*. UK: Shire Publications Ltd. Recuperado de https://books.google.com.br/books?id=JdP822ya3rYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, 3 de noviembre de 2015.

- Prada, M. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Ed. Fundamentos. Recuperado de <http://w3art.es/jluismartinprada/textsjmp/introlaparopiacio.pdf>, 17 de octubre de 2015.
- Proyectos jóvenes de Investigación. (2009). *Creación y Producción en Diseño y Comunicación N°57*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. ISSN: 1668-5229.
- Project for Public Spaces, Inc. (2011). *Transforming Cities through Placemaking & Public Spaces*. Produced under the auspices of the UN, HABITAT Sustainable Urban Development Network (SUD, Net) with funding from the United Nations Federal Credit Union, pág. 8. Recuperado de <http://www.pps.org/wp,content/uploads/2012/09/PPS,Placemaking,and,the,Future,of,Cities.pdf>, 1 de octubre de 2015.
- Remesar, A. (1997). *Hacia una teoría del arte público*. Public Art Observatory. Recuperado de https://www.academia.edu/453848/1997.Hacia_una_teor%C3%ADa_del_Arte_P%C3%BAblico, 14 de octubre de 2015.
- Revista Octobet (1979). N° 8. *La escultura en el campo expandido*. New York, USA. Recuperado de http://octubredesantiago.blogspot.com/2010/03/la,escultura,en,el,campo,expandido_30.html, 23 de octubre de 2015.
- Rossi, A. (1982). *Arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 9788425216060.
- Sánchez, D. (2014). *Identidad y espacio público. Ampliando ámbitos y prácticas*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A. ISBN: 978,84,9784,837,4. Recuperado de <https://books.google.com.ec/books?id=zjAIBQAAQBAJ&pg=PT47&dq=cada+lugar+o+espacio+tiene+una+particularidad+e+identidad&hl=es,> 8 de octubre de 2015.
- Tejo, C. (s/f). *La calle como espacio de encuentro, creación, contemplación y reflexión*. España: Universidad de Vigo.
- Times Square Arts (2015). *Una pausa en la ciudad que nunca duerme*. Nueva York. Recuperado de <http://www.timessquarenyc.org/times,square,arts/projects/midnight,moment/a,pause,in,the,city,that,never,sleeps/index.aspx>, 7 de marzo de 2015
- Thompson, N. (2012). *Living as Form: Socially, Engaged Art from 1992 to 2011*. Nueva York: Ed. Creative Time Books.
- Universidad Autónoma de México. Diccionario de Filosofía Latinoamericana, “Pos colonialismo”. México. http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/pos_colonialismo.htm

Villafuerte, L. (s/f). *Kant y el espacio público*. Universidad Autónoma de Tamaulipas. Recuperado de <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/212/1/2006138P83.pdf>, 20 de octubre de 2015.

Whyte, William H. (1980). *The Social Life of Small Urban Spaces*. ISBN 13: 978,0970632418.

Yazigi, C. (2011). Reseña de: El espectador emancipado de Jacques Rancière. *Aisthesis*, 50, 277-280. ISSN 0568,3939. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221476015>>, 2 de noviembre de 2015.