



ABRIR CAPÍTULO 6

Intervenciones artísticas en el espacio urbano

7.1. INTENCIONES INTERVENCIONISTAS

Como hemos visto a lo largo de la presente investigación, las experiencias artísticas en el espacio urbano, evitan los lugares y convenciones tradicionales, sugieren contextos reales o potenciales para el arte, que reflejen la diversidad del contexto social, y se sitúan en la vida cotidiana, en términos de ambiente, espíritu y significado. Estas actuaciones se muestran cada vez más críticas¹ y reflexivas hacia las normas sociales y políticas que rigen la vida diaria, y respondiendo ante los temas candentes del momento.

¹ La crítica conceptualista de las instituciones de arte, la crítica de la representación posmodernista y las prácticas de arte activista son todas ellas similarmente políticas, en el modo en que cuestionan representaciones de la cultura dominantes. La crítica se defiende como método útil de pensamiento, referida, no a las estéticas precedentes de la vanguardia y la estética modernas, sino a la vida social en la que nos encontramos. Para Steven Connor, la "teoría posmoderna" tiene la ambición de que la teoría se examine y transforme en una parte de esa misma lógica o movimiento de ideas dentro de la propia cultura. CONNOR, Steven: *Cultura postmoderna, introducción a las teorías de la contemporaneidad*, p. 147.



118



119

12. *Broken promises* (promesas rotas) y 13. *Decay* (decadencia) (1981), John Fekner. Las plantillas empleadas por Fekner, colocadas en el lugar y situación, exacta son mordaces críticas. Reagan en una conferencia sobre la pobreza durante su campaña electoral.

Una vez puesta de manifiesto esta actitud crítica e implicada, el sustantivo generalmente empleado para referirse a estas actuaciones artísticas es el de "intervención". En sí, este sustantivo no ejerce un fuerte efecto discriminatorio que permita decir qué tipo de actuaciones son "intervenciones", y cuáles no; pero sí permite detectar unas intenciones generalizadas que trataremos de exponer a lo largo de este capítulo.

Las intervenciones artísticas en el espacio urbano, en sí, pueden incluir todo tipo de propuestas y objetos artísticos. Tanto si estas intervenciones, generalmente temporales, son programadas y financiadas con ayudas públicas

como si no², el punto de partida está constituido por las necesidades de la gente -de los públicos específicos-, de aquellos que habitan la ciudad -especialistas e ignorantes-, pues todos los sectores de la población participan en una sociedad democrática. La finalidad es traspasar las barreras culturales, políticas y económicas que les separan, inventar nuevas formas de representación y, al mismo tiempo, interrogar la calidad de vida social interpretando las operaciones realizadas en la ciudad.

Podemos afirmar que: poseen una actitud intervencionista aquellas propuestas artísticas que, tras reconocer y explorar las inestabilidades y contradicciones presentes en la sociedad actual, tratan de informar sobre ellas y

² Al activismo artístico no le queda otro remedio que intervenir desde el dominio separado de la institución para desde él ejercer la crítica de la representación en la que apoya la presunción de la legitimidad de su existir escindido. BREA, José Luis: "dx: una (no) documenta, en la era de la imagen técnica", en <http://aleph-arts.org/acpar/numero3/dx.htm>, pp. 3-4.

cambiarlas de acuerdo con las ideas de justicia social y comunidad³; interfiriendo⁴, en la vida social y las formaciones políticas (con protestas y denuncias explícitas o encubiertas), creando cortocircuitos, des-diseñando y apropiándose de la ciudad, alterando su arquitectura y urbanismo, deslizándose o solapándose en los *mass-media*, tropezando con su historia, introduciéndose en su configuración social... con lo que ya existe en la ciudad (con espacios, gentes e instituciones nuevas y viejas, recordadas, rechazadas o reactivadas). Al ser una actividad artística que ha de tener un efecto en el entendimiento de las relaciones sociales⁵, la intervención tiene que localizarse en la esfera pública. En este espacio, potencialmente peligroso y dominado por la saturación de códigos y procesos interdependientes es donde hay que cambiar las actitudes de discriminación e intolerancia.

Al hablar de intervenciones nos referimos a una forma peculiar de posconceptualismo, de "arte de contexto"⁶. Las intervenciones artísticas en el espacio urbano parten de categorías cotidianas y tratan de realizar una "crítica radical"⁷ (contra-hegemónica - de "cultura de resistencia") desde "dentro"⁸; y

³ Ver el apartado titulado "Intervention", del libro de Malcolm Miles: *Art, space and the city. Public art & urban futures*, pp. 205-207.

⁴ La estrategia de interferencia (con reminiscencias de la interrupción de la obra teatral en el teatro épico de Brecht) se encuentra vinculada a la práctica poscrítica que piensa que la representación (crítica) de los nuevos medios mecánicos, tiene como objetivo interrumpir los discursos y prácticas institucionales.

⁵ Estas dos posibilidades son establecidas por Malcolm Miles como "deconstructiva" y "re-constructiva". MILES, Malcolm: *Art, space & the city. Public art and urban futures*. p. 165.

⁶ Ver HEARTNEY, Eleanor: "The dematerialization of public art", en *Sculpture*, March-April, 1993, pp. 45-49.

⁷ Bajo esta concepción, la crisis constante de la práctica crítica es en sí misma el producto de una crisis de facultación. Al facultar al "sin voz" se cuestionan las costumbres y se buscan "otras" maneras de ver el mundo.

⁸ Como ya apuntamos en el capítulo primero, según Jameson, construimos mapas del mundo desde el interior de éste ante la dificultad (o incapacidad) de construir el mapa de la gran red de comunicación descentralizada, multinacional y global, en la que, como sujetos individuales, nos hallamos presos. JAMESON, Frederic: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 87.

pretenden articular (y articulan) la conciencia forzando conexiones sociales *in situ* y obteniendo tiempo y espacio en la información, en la publicidad, en los tablones de anuncios, los rótulos luminosos, las estaciones de trenes metropolitanos, los monumentos o los edificios públicos, la televisión por cable, etc⁹. Las intervenciones frecuentan los límites de lo visible y lo notable que pretenden subvertir, no la ciudad, sino la **mirada con la cual esta misma ciudad es observada**. Vito Acconci este trabajo utilizando el término *para-site project* que busca soluciones inéditas, imaginativas y subversivas que superen la arquitectura en su aspecto de célula "familiar" -para él sinónimo de aislamiento, de relaciones sexistas y de poder-¹⁰.

Géneros de arte con mirada al exterior

La lista abierta que Lucy Lippard establece sobre el lugar¹¹ como "géneros de arte con mirada al exterior" dentro del que incluye además de trabajos preparados para exposiciones convencionales en espacios internos, instalaciones públicas en espacios cerrados, y arte público tradicional en espacios abiertos (que en el anterior capítulo se ha convenido en llamar "arte en ubicaciones públicas", que dibuja las características específicas o las funciones de los lugares donde se emplaza), muestra la variedad de propuestas artísticas contemporáneas que se está realizando en el espacio urbano. Muchas de éstas tienen intenciones claramente intervencionistas:

- Los trabajos en emplazamientos específicos de espacios abiertos, en ubicaciones no esperadas y, a veces, inaccesibles, tales como calles, ventanas

⁹ Wodiczko, Krzysztof: *Instruments, Projects Vehicles*, cat.expo., p. 373.

¹⁰ La visión de Acconci de la inscripción del poder en el lenguaje recuerda las perspectivas de Roland Barthes y Michael Foucault: el cuerpo social controlado, colocado en un lugar, "posicionado" por el rango de los discursos que gobierna sexualidad, moralidad, familia, educación, etc. LINKER, Kate: *Acconci*. SAN MARTÍN, Javier: "La calle entra en el museo", *Lápiz*, Nº 22, Madrid: Mayo 1996, pp. 55-61 y *Workshop* celebrado dentro del seminario "L'experiencia al Lloc", Facultad de Bellas Artes de Barcelona, 13.05.1998.

¹¹ LIPPARD, Lucy R.: "Looking around: Where we are. Where we could be", *Mapping the terrain. New Genre Public Art*. Lacy, Suzanne (ed.), pp. 121-123.

de almacén, una lavandería, una oficina, un supermercado, una barriada residencial (como los paisajes y civilizaciones imaginarias de Charles Simonds en Charleston, California del Sur) resaltan las características específicas y las funciones de los lugares donde se interviene. En este apartado, Lippard también incluye el arte público innovador y financiado pública o privadamente: monumentos con temas sociales y referencias locales tales como *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin en Washington, o *The Little Tokyo Mural* de Barbara Kruger en el MOCA de Los Angeles.

- Los proyectos a menudo de colaboración o colectivos que involucran significativamente a la comunidad en su ejecución, con la información como antecedente y la finalidad en el proceso, como *Green Chair Projects* en Chicago, *The Border Art Workshop* en San Diego y Tijuana; y trabajos de muchos otros muralistas.
- Los *Performances* y rituales fuera de los espacios de arte tradicionales referentes a los lugares y sus historias y problemas, o a una más amplia comunidad de identidad y experiencia. Estos trabajos tienen a menudo la función de precursores de arte, de aglutinante de la acción colectiva. Podemos mencionar como ejemplos la obra de Suzanne Lacy *Three weeks in May* en Los Angeles; y *The year of the white bear* de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco, realizada en varios lugares de Estados Unidos y Europa.
- El arte que funciona para concienciar sobre la protección del medioambiente, la mejora o reclamación de transformación de los terrenos baldíos, haciendo parques, y luchando contra la contaminación (*Time landscape of New York City* de Alan Sonfist).
- El Arte político didáctico, directo, que comenta públicamente temas locales o nacionales, especialmente el modo de señalización -del transporte, parques, viviendas o en las carreteras- como la forma de recordar lugares, eventos e historias invisibles. (*Rephistory Sign Project* en Lower Manhattan de David Avalos, *San Diego Bus Project* de Louis Hock, & Elizabeth Sisco y *Bird's Host Projects* Hachivi Edgar Heap realizada en múltiples lugares).
- El acceso público en la radio, televisión, internet o medios impresos, tales como cintas de vídeo, cassettes, CD rom, postales, cómics, guías, manuales, libros de artista y posters. (ej. libro y poster de Carole Conde y Karl

Beveridge con los sindicatos canadienses de trabajadores; la televisión pública *Paper Tiger*; demostraciones artísticas tales como *AIDS Quilt*; y el *Spectacle of transformation* en Washington, D.C.).

- Las acciones (y acciones en cadena) que viajan, impregnan la(s) ciudad(es) o aparecen simultáneamente a lo largo de todo el país para realzar o vincular a temas actuales (ej. las siluetas en el Bronx de Nueva York de John Fekner; *The Shadow Project*, conmemoración del día de Hiroshima a nivel nacional y los ideogramas de autopistas de Lee Nading).

Los ciudadanos son revalorizados. Se reconoce a grupos de género o etnia que apenas han tenido voz dentro del sistema democrático estadounidense; se potencia la participación, por encima de la exposición, de la historia de los estilos del arte o de la lectura de la localización física¹²; se debaten temas de interés público tales como la vivienda, el desempleo, la violencia callejera o la inmigración; así como el marco en el que se determina la forma de la ciudad (más que los mecanismos a través de los que se diseña) tratando el lenguaje de la sexualidad, la exclusión social, la identidad y el poder, para resistir a las estructuras de poder y desafiar las estructuras de valor individualistas y aisladas que nos llevan a la destrucción.

7.2. LAS TÁCTICAS INTERVENCIONISTAS

En nuestra sociedad actual del espectáculo, aséptica y necesitada de un contacto directo, resulta cada vez más necesario provocar actividades comunicativas e intelectuales diferentes. Según Glenn Harper, las

¹² Según comenta Malcolm MILES en el artículo "Location/dislocation" en *Art & the city*, folleto. Miles, Malcolm (ed.). University of Portsmouth & City Arts-Portsmouth City Council: Portsmouth, 1995, pp. 5-6.

intervenciones desarrollan las dos tácticas principales que les permiten actuar sobre los valores sociales¹³: la interrupción y la participación.

7.2.1. La interrupción

Los artistas que emplean la táctica de la interrupción, **subvierten**, provocan o deconstruyen la normativa establecida, elaborando contra-propuestas o contra-mensajes frente a los mensajes dominantes. Para estos artistas, con una cultura dominante e inhibida, es obligatorio moverse furtivamente, por debajo de ésta¹⁴, entre líneas, reinventando modelos de práctica artística alternativa en oposición al poder establecido y a la actuación de sus instituciones.

La ambigüedad y confusión intencionada de los códigos de representación que se produce al localizar intenciones artísticas en contextos no pensados para ellas, se convierte en el eje de un discurso deseoso de crear situaciones que intranquilen y desafíen las normas sociales.

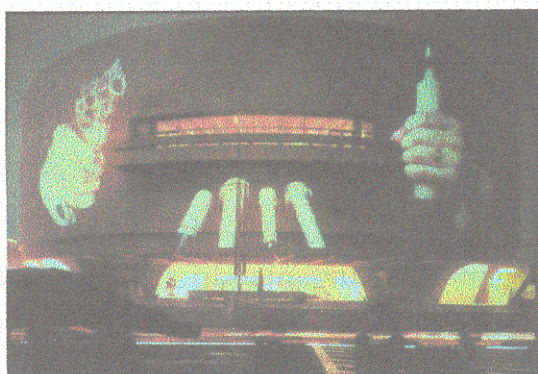
La interrupción es un eficaz elemento de resistencia. Como en una guerra de guerrillas¹⁵, ésta es una estrategia de sorpresa, inmediata, en la que se practica la política del extraño (como asesino a sueldo) insinuándose en el lugar

¹³ Establecidas por Glenn Harper en *Interventions & provocations. Conversations on Art, Culture & resistance*. Harper, Glenn (ed.) Suny Series. State University of New York Press: Albany, 1998, p. xi.

¹⁴ ACCONCI, Vito: *Public Space in Private time*. Galerie Hubert Winter: Wien, 1992.

¹⁵ En un tono muy situacionista (ver capítulo 8), Martha Rosler comenta: "La producción de significados críticos todavía es posible a través de una estrategia de "guerrillas" que resista a la universalización mortal del significado, al retener una posición de marginalidad. Sólo en los márgenes podemos llamar la atención a todo aquello que abandona el sistema "universal". "Notas para un debate televisado" de "Art after Modernism", *Voices*, 11.04.1984, Channel 4, (Apud) CONNOR, Seven: *Cultura postmoderna, introducción a las teorías de la contemporaneidad*, p. 168.

del otro pero desde la distancia¹⁶, ante la imposibilidad de un ataque frontal; interrumpiendo o desordenando sutilmente (sin inscribirse y sin dejar rastro), los circuitos de la colectividad—con la que generalmente no tienen relación y a la que no se vinculan—.



120

Proyección en el "Hirshhorn Museum" (1990), Krzysztof Wodiczko. Washington.

Como señala Wodiczko al referirse a sus proyecciones sobre edificios: "...El ataque debe ser por sorpresa, frontal, y debe producirse por la noche, cuando el edificio, inalterado por sus funciones diarias, está adormecido, y cuando su cuerpo sueña consigo mismo, cuando la arquitectura concibe sus pesadillas (...) los proyectores de

diapositivas deben apagarse antes de que la imagen pierda su impacto y se vuelva vulnerable a la apropiación por parte del edificio como si se tratara de un elemento decorativo"¹⁷.

Las intervenciones subversivas son provocativas y cuestionan el uso de la sexualidad, la política, la religión, la raza y el género. A modo de *bricolage*¹⁸, analogía o metonimia son numerosos los recursos empleados en las intervenciones: ruptura, fragmentación, desplazamiento, ironía, cinismo, simulacro, parodia, apropiación descarada, contigüedades referenciales, la cita culta de la cita de la cita culta,...

¹⁶ No busca la atracción ni la provocación desde la óptica de la simplicidad y la obviedad, evidente, sino a través de la sutileza porque es la que tiene un carácter más subversivo. PICAZO, Gloria: "El desafío del arte urbano", en *L'H.ART 89*, cat.expo. s.p.4.

¹⁷ WODICZKO, Krzysztof: *Instruments, Projects, Vehicles*, cat.expo., p. 375.

¹⁸ Con composiciones o montajes discontinuos o heterogéneos de mensajes y materiales formados o previamente existentes, y sustentados por una teoría del montaje procedente de las técnicas del *collage*, montaje y ensamblaje moderno, en la que el artista es manipulador de información e imágenes (según Lévi-Strauss). ROBERTS, John: "Montaje, dialéctica y facultación", en *Domini Públic*, cat.expo. Centre de Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya: Barcelona, 1994, pp. 128-130.

Grupos no-comerciales y los que no están de acuerdo con los mensajes publicitarios, subvierten sus formatos, con frecuencia ilegalmente, para reclamar una posición en el espacio público; para analizar el desorden del entorno; para atacar conceptos que se consideran ofensivos o desfavorables; y combatir la autoridad comercial o el materialismo que las vallas publicitarias exponen. Son actos de guerrilla que permiten alterar o transformar un mensaje unidireccional (consejos interesados -impuestos-, o consumistas) en un diálogo abierto.

Este concepto de la interrupción se combina con el concepto de la "no-comunidad" o la "comunidad de rechazo"¹⁹, la secreta tradición de lo oprimido que es discontinua, no lineal, y siempre negativa. "El oprimido" siempre intenta recobrar su propia historia (diferente), dentro de la complejidad y la diversidad de las relaciones sociales, mediante lo que Walter Benjamin llama la "interrupción de la historia", de la continuidad lineal de la historia (de los victoriosos). Por esta razón, al igual que las minorías salen de su pasividad para intervenir activamente en el momento actual y tratar de modificar la lectura (única) que se ha hecho de la historia, los artistas expresan su responsabilidad y compromiso en la reflexión crítica hacia esas voces no emancipadas o antes silenciadas²⁰.

Por tanto, la inserción en la vida pública (ritmos de vida o en los modos de percepción o interacción entre los diferentes habitantes) surge de la

¹⁹ Wodiczko en conversaciones con Bruce Robbins en *Veiled Histories. The body, Place & Public Art*. Novakov, Anna (ed.), p. 141.

²⁰ Muchos artistas se han adentrado en un "mestizaje" de "mitologías personales" matizadas por la contemporánea sensibilidad (auto)biográfica y la preocupación por el cuerpo y el género, como modos de comprender esa geografía cultural, las relaciones "del otro", la posición como artista y trabajador en la sociedad, con prácticas *post-performance*, actividades subversivas influenciadas por la doble filiación (post)expresionista y neodadá, pero despojadas de su carácter anárquico, al producirse una suerte de re-escenificación (Q.v.). DAVIS, Douglas: "Post-performancism", en *Theories of Contemporary Art*. Hertz, Richard (ed.). Prentice-Hall Inc., New Jersey, 1985, pp. 271-285.

necesidad de exponer una situación socio-cultural y formal concreta, y de reconocer y explorar las inestabilidades y contradicciones presentes en la vida social y las formaciones políticas; de actuar sobre "unidades espacio-temporales" de la vida cotidiana²¹.



121

The domestic violence milkcarton (1991-1992), Peggy Diggs. Diseño de envases de leche.

El proyecto *The domestic violence milkcarton* (1991-1992) da buena muestra de ello. Tras dos años de entrevistas con víctimas de la violencia doméstica, terapeutas, psicólogos y trabajadores sociales, la artista Peggy Diggs realizó cuatro diseños de envases de leche en los

que, con textos directos del tipo: "Cuando discutes en casa, ¿se te va siempre de las manos?", -yuxtapuesto parcialmente con una silueta de una mano y un teléfono de ayuda-. Este proyecto intentaba contribuir a dar soluciones al dramático problema de la violencia doméstica. Para acceder directamente a las personas perjudicadas, durante el mes de enero de 1992, una empresa de reparto diario de leche de Nueva Jersey distribuyó estos envases en los supermercados de Nueva York y Nueva Jersey. Como se pone de manifiesto en este trabajo de Diggs, la labor es compleja y difícil. Se trata de buscar vías para salir del monólogo narcisista, característico de algunos artistas para dar paso a una acción inmediata, a un diálogo con los lugares y con los/as ciudadanos/as. Se trata de una interrupción de la función de algo tan cotidiano como un envase de leche que se convierte en un espacio de reflexión con alternativas. Asimismo la sutileza que caracteriza a las intervenciones se manifiesta en este caso no tanto en el mensaje como en el medio elegido, un envase de leche que se vende en cualquier tienda (un objeto anónimo, no sospechoso) pero que, sin embargo, llega al espacio más íntimo, al hogar y a la soledad de la mujer maltratada, que

²¹ Heterotopías, según Michel Foucault, de producción de lugares otros, de estructuras desjerarquizadas de relaciones de "comunidad".

puede sin temor, perder la mirada en un cartón de leche donde aparece un mensaje y un teléfono, quizás una esperanza. Según Patricia C. Phillips²², Diggs adoptó la estrategia de producción de masas (en contra del Arte, con mayúsculas) y cuestionó la noción del emplazamiento, al trabajar en un "espacio" entre el supermercado y hogares particulares, como apunta Malcolm Miles, al margen de las restricciones de la esfera doméstica que les asigna esta sociedad patriarcal²³. Esta táctica se encuentra menos dibujada por convenciones formales y más comprometida por factores situacionales. Los trabajos están sujetos a cambios y ajustes por las comunidades locales²⁴, y el artista, cada vez más se asemeja a un negociador que navega entre los deseos contrastados y las características de las diversas comunidades.

A través de este tipo de propuestas, podemos concluir que el artista quiere ir más allá de la crítica institucional, al intentar llegar directamente a las personas afectadas (mujeres maltratadas, consumidores engañados, minorías no representadas,...) por considerar que intentar solucionar los problemas es más realista, que la crítica en sí misma (sin perjuicio de que a través de estos proyectos se esté poniendo de manifiesto la ineficacia de las instituciones para afrontar temas, políticamente "no relevantes").

7.2.2. La participación

La participación es la otra táctica intervencionista que consiste en interacciones, reales y sustantivas, con individuos "no-artistas" para investigar, de forma directa, sobre las prácticas y contradicciones que tienen lugar en la sociedad. De acuerdo con esta definición, los proyectos de participación tratan

²² Ver PHILLIPS, Patricia C.: "Peggy Diggs: Private Acts and Public Art", en *But is it art?. The spirit of art as activism*. Felshin, Nina (ed.), pp. 283-308.

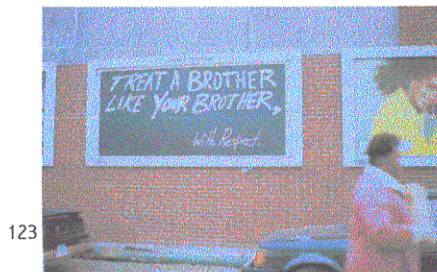
²³ MILES, Malcolm: *Art, space & the city. Public art and urban futures*, pp. 167-168.

²⁴ Idea que defiende Patricia C. Phillips en su artículo "Public art: the point in between", *Sculpture*, May-June 1992, p. 41.

los temas y necesidades concretas que afectan a los grupos sociales que cohabitan en la ciudad, defendiendo valores cívicos, como el respeto o la tolerancia. En esencia, se trata de comprender y crear una cultura propia desde dentro de las estructuras democráticas y participativas; de romper las rígidas barreras entre la cultura oficial y la popular, entre los privilegiados lugares de exposición y aquellos lugares de aprendizaje de las experiencias diarias²⁵. De esa forma se logra reflejar la complejidad de las políticas, subrayando que sólo se puede hablar de verdadera democracia si ésta gira en torno al eje de las políticas de la diferencia: los públicos llegan a ser más diversos, los lugares de aprendizaje se expanden y se hacen múltiples, las ciudades se solapan y llegan a ser porosas, y la noción de público se agranda ante una mayor estimulación.



122



123

122. *We may not have homes, But we do have names and we live here too* (puede que no tengamos hogar pero sí que existimos y también vivimos aquí) Greg Boozel y Sara Fredrickson y 123. *Treat a brother like your brother, with respect* (trata a tu hermano como tu hermano, con respeto), Dos vallas publicitarias del proyecto *Your Message Here* (1991) organizado por Group Material y Randolph Street Gallery.

En esta línea, el colectivo Group Material, junto con la galería Randolph Street, llevó a cabo el trabajo *Your message here* (1990) en Chicago. Durante un trimestre se produjeron 40 vallas publicitarias de individuos y organizaciones basadas en comunidad en la que se expusieron escritos a mano de *homeless*, campañas por la paz, protesta por el injusto tratamiento de los emigrantes, celebración de diversos bagajes étnicos o llamamientos al respeto del vecindario²⁶.

Lógicamente, esta táctica se realiza en comunidades, con proyectos tanto elaborados por el artista para la comunidad (el control estético del producto está en manos del artista) como los

²⁵ Como afirma Suzanne Lacy hablando del artista Vito Acconci: "(...) Dentro de otras categorías de la vida" en *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, p. 193.

²⁶ Mc QUISTON, Liz: *Graphic agitation. Social & political graphics since the sixties*. Phaidon Press Ltd.: London, 1993, pp. 182-183.

realizados en colaboración (el artista trabaja con la comunidad y ellos hacen el producto) y sus fines son reconstructivos y regenerativos, mediante trabajos activistas y ecológicos en emplazamientos específicos. El énfasis puesto en la participación también ha incentivado la faceta educativa del arte a través de talleres y encuentros.

La participación está presidida por el **diálogo** entre el artista y la audiencia, mediante el cual, conceptual y representativamente, se explora la "persona social" que cada uno poseemos. Partiendo de que el diálogo es característico de todo sistema democrático, su aplicación al arte resulta igualmente relevante por su capacidad de aproximar posturas y lograr resultados positivos. Desde una perspectiva posmoderna, el artista es utilizado por un público, como un técnico de emociones²⁷; ejerce una cierta función mesiánica al intentar explorar nuevos modelos de sociedades, valores, técnicas de participación con el objetivo de crear una conciencia individual y de grupo con capacidad de actuación social. Estas intervenciones tienen un carácter emancipatorio ya que el artista, al defender el arte como una forma de "diálogo social", habilita a que todos participen -a cada persona se le da la oportunidad de hablar-, reflexionen sobre su condición , situación y las posibilidades de participar en su entorno inmediato como forma de construir la comunidad y hacer un arte socialmente responsable. Por lo tanto, los trabajos participativos tienen como objetivo final crear un importante impacto sobre las vidas de los individuos involucrados y contribuir a remediar un problema social concreto. A modo de ejemplo, podemos citar la intervención participativa del proyecto del artista Iñigo Manglano-Ovalle *Tele-Vecindario: A Street Level Video Project* en el que reunió a veintiocho adolescentes de su comunidad, mayormente latinos e integrantes de bandas callejeras, para trabajar a través del vídeo sobre la capacidad de los medios audiovisuales de difundir mensajes e imágenes estereotipadas. Este proyecto, afrontó el vacío producido por el aislamiento cultural y social de los residentes de barrio -de clase trabajadora, y con serios problemas como la falta de empleo, el abandono de la escolarización, el crimen, las drogas, las mafias, el



Tres momentos del proyecto *Televecindario. A Street Video Project* (1992) de "Culture in Action": 124. Grabación; 125. Exposición de Videos en el Barrio y 126. Fiesta de Barrio.

embarazo de adolescentes y el SIDA-, con la idea de crear un espacio para el diálogo. Tras numerosas grabaciones de experiencias, descripciones y visiones personales, así como entrevistas en todo el barrio, el artista se centró en la idea de mostrar a la comunidad una imagen alternativa y optimista de sus jóvenes ofreciendo a esta juventud posibilidades de participación para así reconducir la energía negativa de las bandas (a las que recurren muchos de ellos cuando han fallado sus estructuras familiares y sociales). Los vídeos posibilitaron un sentido de lugar, de hogar y propiedad, un "espacio de posibilidad" donde poder iniciar el cambio. Para exponer y compartir el proyecto con el barrio, se organizó una gran fiesta en medio de la calle.

Como resultado de este diálogo, artistas y sociedad han cambiado: los artistas manifiestan una mayor voluntad por entender y encajar la función social del arte, y la sociedad se muestra más tolerante y dispuesta a informarse sobre manifestaciones novedosas e imágenes insólitas. Por este motivo, la información, opinión y expresión de distintos puntos de vista ha adquirido un lugar destacado en la intervención urbana.

²⁷ Resumen entrevista Malcolm Miles. Londres, 12-XI-96.

7.3. EL ARTISTA QUE INTERVIENE

Los artistas que llevan a cabo intervenciones artísticas en el espacio urbano valoran su actuación (subversiva o participatoria) y el tema que aborden (de cura social, ecológica, etc.). Una gran parte de estos artistas se encuentra además directamente implicado en la crítica que realiza, al pertenecer a colectivos marginales (mujeres, homosexuales, o minorías étnicas). Al artista que interviene se le atribuyen virtudes y características de otros campos como la antropología, la filosofía, la historia, el diseño, la planificación, o la gestión.

En general, como artistas posconceptualistas, niegan la autoría de la obra; rechazan las virtudes del artista genio o bohemio; y, se equiparan, como profesionales, con cualquier otro integrante de la sociedad. Hacen mención a su calidad de "ciudadano", y enfatizan su intención de trabajar en el interés público como "artista público". Pero, sobre todo, subrayando su aportación crítica al diálogo social, como "intelectual público".

7.3.1. El artista como ciudadano

El artista es un ciudadano que, al igual que cualquier otro individuo, se implica en la lucha constante del día a día. Esta idea, defendida por el arte más comprometido en los años sesenta ("Art Worker's Coalition"), actualmente es también una premisa básica de los artistas que trabajan en los espacios públicos. Como afirmaba Siah Armajani, una de las figuras más destacadas del "arte en espacios públicos", en un debate público que tuvo lugar en 1986 junto con Cesar Pelli: *"Nuestra intención es la de volver a ser ciudadanos. No estamos interesados en el mito creado en torno a los artistas y por los artistas. Lo que nos importa es la misión, el*

programa y la obra misma"; para Armajani el "El artista público es ante todo un ciudadano. No hay espacio para la expresión personal"²⁸.

Para muchos de estos artistas, esta consideración de igualitarismo no sólo les lleva a equipararse con cualquier otra persona sino además a considerarse parte de un colectivo en el que han de actuar y participar (caso de los colectivos de mujeres o grupos étnicos) y en el que el individuo se diluye, se convierte en integrante anónimo.

7.3.2. El "artista público"

La utilización del término "artista público" también se ha extendido entre los artistas contemporáneos. Esta denominación describe un esfuerzo por romper con el estancamiento y la resignación de muchas manifestaciones artísticas recientes, producidas fundamentalmente por los programas de promoción de arte público. El artista público trabaja en la construcción de la cultura desde dentro (no con una posición insumisa marginal): *"El artista realiza un trabajo como ciudadano dentro de los espacios íntimos de la vida comunitaria"²⁹*. Los artistas públicos establecen conexiones con comunidades particulares, grupos u organizaciones, y tienden a hablar en términos de participación, temporalidad y limitación de la autoría del artista (defienden lo pragmático, los sistemas sociales preexistentes, así como el diálogo con su audiencia). Normalmente la "comunidad" en cuestión, vive o trabaja en un área geográfica específica o en un barrio. El artista público ha de brindar múltiples lecturas del lugar para logra que tengan significados diferentes para gente y épocas distintas. Con adecuados recursos artísticos que los respalden, los artistas públicos pueden hacer germinar espacios sociales y políticos, donde se aúnen energías para el

²⁸ ARMAJANI, Siah: "The artist as citizen", en "Shaping the new sculpture of the Street", *the New York Times*, 22.09.1985, p. E22. (Apud) HOFFMAN, Barbara: "Law for Art's sake in the public realm", *Critical Inquiry*. N°3, The University of Chicago, Spring/Fall 1991, p. 542.

²⁹ (trad.a), en *Mapping the terrain. New Genre Public Art*. Lacy, Suzanne (ed.). p. 41.

diálogo, y se concreten alternativas u oposiciones. En cierto modo es un demiurgo³⁰ que acrisola el espacio, el arte y los ciudadanos y, al mismo tiempo, pone de manifiesto (descubre) las relaciones y construcciones ideológicas del lugar. El proceso en sí mismo considerado es lo importante, y las acciones y el compromiso del artista y de aquellos que cooperan con él -la comunidad- están inter-relacionados: mejorar el nivel cultural de la gente y embellecer su entorno físico; así como estimular la acción política sobre temas específicos. Los métodos colaborativos o colectivos se incentivan.

7.3.3. El artista como intelectual público

El término "intelectual público"³¹ hace referencia al papel que desempeña el artista como parte de una estrategia de oposición más amplia: es el que aporta documentos contundentes al debate público y plantea cuestiones sociales..., que es capaz de sentir y testificar sobre la realidad. Los trabajos artísticos tratan la guerra, la tortura, la explotación económica y sexual, la censura, la raza o el género. Es, fundamentalmente, un organizador de la información visual y textual preexistente en el contexto mediático (como Hans Haacke) con la finalidad de desafiar, explorar o desdibujar los límites y jerarquías que tradicionalmente definen la cultura tal y como es representada por aquellos que se encuentran en el poder; y poner de manifiesto problemas sociales, contradicciones e injusticias, representar los intereses y puntos de vista del explotado y del no-privilegiado; y, educar e incomodar al público,

³⁰ Para Lacy el artista es, en cierto modo, un "visionario", chamán o curandero de la comunidad; que como productor de objetos y sanador de enfermedades -al igual que en las comunidades primitivas- se sacrifica por la sociedad y renuncia a sí mismo para sanar conductas de otros y reinstaura las dimensiones míticas y culturales de la "experiencia pública" con otros públicos para el arte. Para esta artista, la imaginación política es tan importante como las habilidades políticas. *Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago*. cat.expo. Bay Press: Seattle, 1995, p. 51.

³¹ Término empleado por Henry A. Giroux en su introducción, "Contending zones & public places", del libro de Carol Becker: *Zones of contention. Essay on art, institutions, gender & anxiety*, p. ix.

principalmente de clase media, que frecuenta las galerías de arte³². Independiente, profesional, sigue empleando el contexto de las "Bellas Artes", especialmente los espacios y galerías, para su producción individual, pero introduce contenido político en su trabajo. El mercado del arte no se rechaza totalmente pero si es sometido a una crítica interna. Es decir, presenta a debate qué voces, qué perspectivas y qué puntos de vista transforman e informan la ideología dominante.

Por tanto, el artista intelectual público actúa como agente moral que lucha por conservar los valores éticos y que tiene la responsabilidad de defender los intereses permanentes de la humanidad a través de una red de obligaciones y responsabilidades sociales³³, (aunque desde dentro del sistema que critica).

7.4. "TODO ES INTERVENCIÓN"

Nos interesa destacar que las diferentes orientaciones del arte en el espacio urbano van evolucionando hacia una visión intervencionista caracterizada por ser pública y escéptica, política y provocativa, y que aborda temas concretos, no utópicos y trascendentales. El arte como elemento importante en la sociedad debido a su potencial provocativo, su actitud política y radical, configura el medioambiente, está vinculado y comprometido con lo social y lo cultural³⁴. Como afirma Malcolm Miles, las prácticas emergentes del

³² John Walker afirma dentro de su clasificación de tipos de crítica socialista en democracias occidentales, el tipo mundo del arte que se asemeja a la descripción de Carol Becker así como a otros planteamientos desde el punto de vista artístico. WALKER, John A.: *Art in the age of mass media*, pp. 98-100.

³³ GABLIK, Suzi: *¿Ha muerto el arte moderno?*, pp. 72-93.

³⁴ Más allá de la utilidad hay otras posibilidades operativas para el arte en el espacio público. El arte tiene un papel social, una función pública: propagar ciertas ideas políticas y filosóficas. Ver MATOSSIAN, Chaké: "Public art/ public space", en *Urban generation. A challenge for public art*. Remesar, Antoni (ed.). Monografías psico-socio ambientales 6. Universidad de Barcelona: Barcelona, 1997, p. 63.

arte público en los años noventa constituyen intervenciones en la esfera pública que incluyen los procesos así como las localizaciones de asociación³⁵. Es apta cualquier manifestación artística -*performance*, instalación, texto, pintura, escultura, cine o un tipo de colaboración pública; y cualquier denominación: obra *in situ* o *site specific*, arte como Medio o arte público, arte en Comunidad, arte público crítico o el tan nombrado nuevos géneros de arte público-.

Estas actuaciones en el espacio urbano tienen una "función organizadora" en el sentido empleado por Susan Buck-Morss. La idea política de escribir como intervención que reemplaza la obra maestra y destruye la vieja noción del genio artístico individual y de las obras complejas y autocontenidas³⁶; son intervencionistas porque se defienden como interrupciones crítico-estéticas, infiltraciones y apropiaciones, que cuestionan las operaciones simbólicas, psico-políticas y económicas de la ciudad³⁷. Estas intervenciones generalmente son de naturaleza efímera, alternativas, móviles, temporales, heterogéneas y sensibles al contexto, se encuentran combinadas con el incierto trabajo en el espacio en el que transcurre la vivencia de la urbe³⁸ -. La consideración del contexto en las intervenciones representa un refinamiento de la noción de *site specific* que inicialmente se refirió a una relación formal entre escultura y emplazamiento, en la que el trabajo no podía estar separado de su asentamiento, de ahí derivó a la consideración del lugar, y por último, a la

³⁵ MILES, Malcolm: *Art, space and the city. Public art in urban futures*, p. 164.

³⁶ BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, p. 157.

³⁷ WODICZKO, Krzysztof: "Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?" en *Discussions on contemporary art*. Foster, Hal (ed.), Dia Art Foundation, p. 41.

³⁸ La huella queda en los corazones y mentes de aquellos afectados por el proceso y en su propio medio: en la memoria. En esta línea Dennis Adams afirmaba en una entrevista que tuvo lugar en Arteleku: "Me interesan los proyectos temporales, no quiero hacer monumentos (...) mi obra como una infiltración. Su desaparición es tan importante como su aparición" o "(...) quiero hablar de parte a parte de la ciudad, a través de ella, no a ella. Ello significa ser capaz de leer la delicada trama de su tejido". AGUIRIANO, Maya: "Dennis Adams", *Zehar*, Nº 28, Arteleku: Dic-En-Feb 1994-95, pp. 6-8.

consideración de la comunidad o público. Es decir la comunidad o público como *site*.

7.5. RIESGOS DE LA INTERVENCIÓN

Es necesario que las intervenciones sigan manteniendo su carácter crítico ante las normas sociales y políticas. Sin embargo, no hay que perder de vista que los artistas no son un grupo privilegiado que escape de la influencia de la ideología dominante. El trabajo también puede ser superficial y políticamente conformista. A ello puede contribuir la necesidad de apoyo y subvenciones de instituciones, fundaciones y museos.

En el arte comunitario se encuentra la problemática de que el arte no sea arte, sino **terapia social**. En las propuestas comunitarias la cultura debe resolver problemas para justificarse a sí misma si aborda temas sociales que son relevantes, se deja afuera otros aspectos como la imaginación, la materialidad de la representación,... no tan ligados al instrumentalismo.

La intervención al implicar una participación de la comunidad, puede ser reducida a "agitación y propaganda", o a animación socio-cultural, o simple didáctica. Esta reducción se debe a que las condiciones de recepción de la obra de arte no han sido consideradas debidamente como fuente de alteridades modales así como las condiciones del arte de contexto no han sido consideradas desde su génesis, en su desarrollo y retroalimentación. La intervención no es reductible a un proyecto de animación en tanto que tampoco es reductible a las "intenciones" de sus autores. No se trata de salvar (iluminar) a las masas ni limitarse a obedecer órdenes sino construir una aportación específica, más allá del carácter lúdico o de los aspectos participativos.

Los trabajos que tajantemente rechazan las convenciones del arte como tal, defendiendo el consenso y la comunidad, producen numerosas lagunas entre el lenguaje del arte y las expectativas del público que plantean

preguntas tales como: ¿qué hace que dichos proyectos se aprecien como arte y no como trabajo social o activismo comunitario? Las respuestas a esta pregunta giran en torno a la defensa de que este tipo de trabajos operan en una esfera tanto metafórica como práctica que abordan el vacío entre el arte y el público en general, respuestas que siguen manteniendo numerosas lagunas. El aislamiento del mundo del arte provoca que la definición política de dichos trabajos procede del mundo artístico, al margen de su marco social: ingenuamente informado, dogmático, unidimensional, dependiente de una instantánea y de referentes al mundo del arte, que significa que a menudo llega a ser difícil de responder por aquellos que no se encuentran al margen del mundo del arte. El "arte para la gente" también puede entrar en un populismo que disminuye y diluye el potencial impacto del arte. Por otra parte a esa "gente" a la que se refieren es la que está más alejada del mismo e incluso lo rehúye, en contenido y forma.

De igual modo, la tendencia a romantizar la comunidad puede impedir a los artistas conocer las tensiones y conflictos reales que se encuentran en cualquier interacción de grupo pues, en visión paternalista, los artistas poseen una comprensión superficial de las necesidades de la comunidad y de la historia, con lo que no es fácil que puedan proporcionar herramientas conceptuales a la comunidad para resolver sus problemas (normalmente las soluciones más certeras provienen de artistas locales). Así como la proclamación de enfocar a un público general más que al mundo artístico propiamente dicho también se presenta muy ingenua pues los trabajos tan efímeros que sólo quedan reflejados en la intervención de los medios de comunicación que los documentan, memorializan y explican sólo es consultada por aquellos afines al mundillo. Aunque se argumente que es suficiente con que llegue a una sola familia ajena al mundo del arte, es muy complicado justificar las grandes sumas de dinero que se dedican a ello.

También es cierto que los problemas percibidos e investigados por artistas que están normalmente fuera de las comunidades se muestran desde la

visión del artista o comisario, en el involucramiento de la comunidad está normalmente mediatizado por un coordinador o comisario del proyecto³⁹.

Un proceso que, como comenta Lucy Lippard, tiene que ver más con la propiedad y la moda que con el deseo de proveer a las "masas" de una experiencia estética relacionada con su propia experiencia real⁴⁰.

La cuestión de fondo es si pueden los artistas a través de la intervención combatir lo que parece ser una resignación cultural a la indigencia, si el arte puede o no transformar una crisis pública en una realidad psicológica; si es verdadera herramienta transformadora capaz de activar, informar o inspirar la comprensión del ciudadano. Es decir, si puede el arte ofrecer una contribución única que nos haga cambiar nuestra imagen, contribuir a eliminar la diferencia entre el papel de observadores de la realidad social y de esta manera contribuir a reformar y mejorar el entorno en que vivimos, efectuar de alguna manera ese cambio social que se solicita.

³⁹ El informe American Canvas del NEA concluye que el arte contemporáneo no ha sido capaz de convertirse en agente social, que ha perdido su conexión con la comunidad. El arte no responde a las necesidades del público, especialmente a su significado comunitario. *Servicio público*. Ribalta, Jorge (ed.). Universidad de Salamanca / Unión de Artistas Visuales: Salamanca, 1998, p. 285.

⁴⁰ LIPPARD, Lucy R.: *Get the message*, pp. 36-37. (originalmente publicado como "Community & Outreach: art outdoors in the public domain", *Studio International* (March-April, 1997).

Búsqueda de referencias para la intervención en el espacio urbano

Como se ha expuesto desde los primeros capítulos de esta investigación, la realidad histórica y artística desarrollada en Estados Unidos desde la década de los años sesenta ha sido el determinante principal de las intervenciones en el espacio urbano. Para Lippard, dichas intervenciones estaban impulsadas por el interés de aunar vida cotidiana y arte ante la necesidad real de comunicación, colaboración y correspondencia de los propios ciudadanos¹.

Tras esta primera apreciación, constatamos que estas intervenciones artísticas, participantes de la reflexión contemporánea que proclama la necesidad de transformar el espacio urbano en el que se habita, recogen "referentes" procedentes fundamentalmente de los movimientos de la vanguardia y de las posguerra; y de otras disciplinas, no sólo artísticas sino también, sociológicas, políticas, filosóficas, antropológicas o arquitectónicas caracterizadas por su compromiso en la esfera social. Los proyectos presentados en los capítulos anteriores hablan de pequeñas ambiciones y hacen referencia a algo concreto de este mundo imperfecto con el objetivo de hacerlo temporalmente mejor. Esta utópica idea de mejorar el mundo se ha venido

¹ LIPPARD, Lucy R.: *Get the message? A decade of Art for Social Change*. E.P. Dutton Inc: New York, 1984, p. 33.

reivindicando a lo largo de todo este siglo, centrada en los contenidos formales de principio de siglo, y ha tenido su máximo opuesto con los últimos formalistas, defensores del arte por el arte, que retrasaron los problemas de contexto y contribuyeron a la superficialidad del arte.

Si desde Europa se habla de la pérdida de la memoria, de su supresión, de la inexistencia de monumentos o del espacio urbano vacío y del olvido de la ciudad, en Estados Unidos la reflexión se concentra en la pérdida de convivencia y en la inhabitabilidad de las ciudades, fruto de los megalómanos proyectos modernistas del fiero capitalismo. Los debates versan sobre el significado y los usos políticos del espacio urbano; el realce de la vida pública y las posibilidades de su rehabilitación y revitalización por medio del arte o la arquitectura; y, la búsqueda de un modo más creativo de planificación urbana para crear espacios vivibles. Es decir, las referencias se pueden exponer desde tres enfoques diferentes: en primer lugar, la crítica al poder establecido -la producción social de significado-; en segundo lugar, las ampliaciones conceptuales y espaciales del objeto artístico -la experimentación artística- y, por último, la aprehensión de la ciudad -la transformación del paisaje urbano moderno-.

8.1. LA CRÍTICA AL PODER ESTABLECIDO

Tras el malestar político y social del 68, la crítica a las visiones parciales de las estructuras del poder institucional y la consideración del museo como un objeto creado por el ideal burgués del exotismo realizada por artistas como Hans Haacke, Dennis Adams o Mierle Laderman Ukeles recogen la contribución de autores como Foucault y Lacan al marxismo, y las referencias de Marcel Duchamp y su crítica al museo.

El activismo y compromiso político de artistas y críticos en los ochenta y noventa, toma como referencia la labor realizada por comentaristas sociales y activistas en la vieja Europa: los artistas de la comuna de París en 1871 o la

vanguardia rusa del periodo revolucionario. La agitación y propaganda *-agit prop-* produce admiración en artistas tales como el alemán John Heartfield o el ruso Gustav Klucis que destacan la fé en la habilidad del arte de transformar la faz y el espíritu de la vida moderna. Estas ideas se justifican empleando los textos de Walter Benjamin, Michael Foucault o Jürgen Habermas.

Las referencias alcanzan al papel crítico desempeñado por antecedentes tales como la pintura de Goya o las caricaturas del francés Daumier o el alemán George Grosz. Pero sobre todo se repiten las alusiones a los grandes muralistas mexicanos como Siqueiros, Rivera y Orozco². Para el contexto estadounidense esta cercana tradición muralista mejicana será muy relevante para configurar modelos de arte en colaboración, que desarrollarán las comunidades de base, tales como los proyectos murales realizados por la artista californiana Judith Baca.

8.1.1. La reivindicación del vínculo del arte con las clases trabajadoras

La influencia del pensamiento de izquierda en el arte estadounidense de estas tres últimas décadas ha despertado el interés por la necesidad de restaurar el vínculo del arte con la realidad social, aunque cada vez más desprovisto de ese idealismo ideológico de cambio radical de la sociedad³. Por ello, el programa antiesteticista de las vanguardias históricas de los años veinte y treinta, inspiradas por el movimiento moderno de izquierdas, y recogidas en los escritos de autores como **Walter Benjamin**⁴, han sido un referente obligado. El trabajo de los constructivistas de la Rusia post-revolucionaria y la labor de La

² CONAL, Robbie: *Art Attack. The midnight politics of a guerrilla artist*. Harper Perennial: New York, 1992, p. 6.

³ *Interventions & Provocations. Conversations on Art, Culture and Resistance*. Harper, Glenn (ed.). Sunny Series. State University of New York Press: Albany, 1998, p. viii.

⁴ Véase el artículo "El autor como productor" de Walter Benjamin en su libro: *Discursos interrumpidos III*. Taurus: Madrid, 1975, (trad. esp. Jesús Aguirre) pp. 117-126.

Bauhaus junto con los montajes del artista de guerrilla John Hearfield en la Alemania de Weimar⁵, que serían destruidos por el auge del estalinismo y del nazismo respectivamente, son los dos referentes más destacados del proyecto vanguardista de solapar el arte y la técnica social, al trabajar en un espacio público radicalmente diferente como es la página o la secuencia, (un espacio proletario), del espacio del museo (espacio burgués). Para ofrecer el arte a todo el mundo se ha de emplear la tecnología moderna⁶.

Bajo esta ideología se reclama una nueva disposición del artista, como trabajador, y de su trabajo dentro de las estructuras sociales y de producción; en un espacio real y con materiales reales; un equilibrio entre arte y función, resistiéndose al deslizamiento hacia una funcionalidad servil propia del diseño anónimo y genérico. El punto de partida es el cuestionamiento de la legitimidad del arte como disciplina autónoma (contra el fetichismo, contra el marco) y, de ahí, la puesta al servicio de la actividad artística a favor de una "orientación", tanto estilística como ideológica, de manera intencionada (pues Benjamin sostiene que la calidad artística o literaria presupone o comporta la corrección política). El siguiente paso es el de "instalar (la obra) en contextos sociales vivos" (contra el museo) y el de reconsiderar las categorías y los diferentes agentes de la institución artística: el autor, la obra y el público. Al instalar la obra en contextos sociales vivos, ésta se asocia con otras prácticas sociales, tales como el periodismo, la educación o el activismo político y las disciplinas artísticas tradicionales se desdibujan (incorporándose a las mismas nuevas técnicas, entre ellas la fotografía). Autor y público también pierden su lugar tradicional y se confunden entre sí (contra el sujeto), es el trabajo mismo el que toma la palabra. Las nuevas tareas del artista están encaminadas a concienciar sobre las condiciones existentes, de forma pedagógica y

⁵ *Art in the public interest*. Raven, Arlene (ed.). UMI Research: Michigan, 1989, p.10.

⁶ Expresado en el catálogo de exposición del artista Christo: *Projects. A Survey*. The Institute of Contemporary Art: Boston, 1979, p. 8.

moralizante, orientadora e instructiva; antes que contribuir a mitificarlas y legitimarlas.

Al arte se le exigía un funcionamiento práctico en la sociedad, una nueva *praxis vital*, un arte transformado y re-situado. El arte se acerca a la política pero en su efecto sobre "la institución dentro de la cual la obra cumple una función" (que determina los efectos políticos del arte de vanguardia)⁷. Esta postura crítica ante el arte del momento, según Jorge Ribalta fue contradictoria ya que, por un lado reclamaban la abolición del concepto de autonomía del arte y, por otro, como arte autónomo, demostraban que ésta es una condición necesaria para actuar en libertad⁸. La forma revolucionaria de la vanguardia resultó inadecuada como *praxis política*. El movimiento de vanguardia llegó a desafiar, pero no pudo destruir la institución establecida.

La transformación de la sociedad

La actividad artística en Rusia durante el periodo **post-revolucionario** se encuentra insuflada por el deseo compartido de construir un nuevo Estado sobre una nueva fundación cultural⁹; una cultura progresiva que se desarrollaría de forma paralela al nuevo sistema social que iba a ser construido.

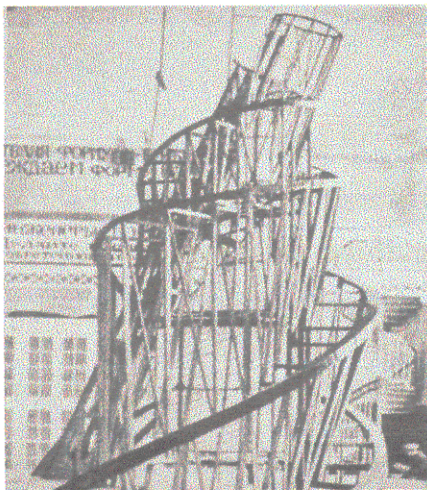
⁷ Como comenta Susan Buck-Morss, mencionando a Peter Bürger, en: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, pp. 250-251.

⁸ RIBALTA, Jorge: "Un arte útil (notas para el espectador de Domini Públic)", en *Domini Públic*, cat. expo. Centre de Art Santa Mónica. Generalitat de Catalunya: Barcelona, 1994, p. 117.

⁹ Tras la revolución, la fructífera tensión que se mantuvo entre el "puro" propósito del arte y la presión de las demandas de una sociedad que deseaba ver el potencial visual del arte puesto al servicio de un uso más comunicativo produjo trabajos decisivos como los de Kasimir Malevitch, El Lissitzky, Rodchenko y Vladimir Tatlin en artes plásticas; Leonidov, los hermanos Wesmin y Mielnikov, en Arquitectura; Eisenstein, Pudovkin y Vertov, en cine; o Mayakouski en literatura. Pero también hay que hacer constar que Rusia, a principios de siglo, era un importante centro creativo que desarrolló una destacada labor en todo tipo de disciplinas artísticas: teatro (Stanilausky), ballet (Diaghileu) y música (Scriabin).

Probablemente el programa más radical fue el programa de Vladimir Tatlin para el **grupo constructivista** que albergó una de las primeras expresiones de lo nuevo, de la vida "colectiva", de una vida comprendida para ser creativa con una unión de formas púramente artísticas (pintura, escultura y arquitectura) para un propósito utilitario¹⁰ (el diseño ambiental); un arte de "producción", opuesto al de pura motivación estética (a la pintura de caballete). Esta fusión de los objetivos ideológicos y artísticos dio como resultado una extraordinaria década de investigación para artistas en diseño gráfico, *agit prop*, arquitectura, mobiliario, objetos funcionales y cine.

Alimentados por la visión utópica de transformar toda la sociedad en nombre de la libertad individual, y embriagados por un optimismo y un ímpetu dramático suministrado por la transformación de su entorno, los artistas mezclaron abstracción con los sueños utópicos de artistas ingenieros. El concepto de "progreso", tanto en la tecnología como en la sociedad, de moverse



Modelo para un Monumento a la Tercera Internacional (1919-1920), Vladimir Tatlin. Moscú.

impacientemente más cerca de la vida, fue determinante en la fé en la máquina y en la ingeniería de esta nueva forma de arte que cambió el estudio por la fábrica. Como afirma Krzysztof Wodiczko¹¹, se trataba de hacer algo en ese mismo momento, no de esperar a una experiencia estética que transformara la vida después, o de inyectar alguna esencia por medio del arte que re-emergiera en la siguiente generación. El monumento diseñado por Tatlin para la Tercera Internacional de 1920 en Moscú, recogía todas estas ideas e ilusiones, una torre

¹⁰ En palabras de Tatlin: "No lo viejo, no lo nuevo, sino lo necesario" (Apud) ANDREWS, Richard: "Notes on the boundaries of American Public Art", en *Les dossiers de L'Art Public*, N°6. Bechy, Hervé (ed.), pp. 9-18.

¹¹ Wodiczko en sus conversaciones con Bruce Robbins acerca de su obra *Allien Staff* en *Veiled Histories. The body, place and the public art*. Novakov, Anna (ed.). San Francisco Institute. Critica Press: New York, 1997, p. 142.

en forma de gigantesca espiral que incluía habitaciones móviles suspendidas y que carecían de referencias figurativas.

En los metafóricos trabajos de Krzysztof Wodiczko y en el "Dictionary of Building Elements" de Siah Armajani se

pueden encontrar éticas suprematistas o constructivistas de acción pura y

perfección utilitaria que desdibujan las barreras entre trabajadores, artistas y artesanos. Los quioscos, salas de lectura y podiums fueron concebidos para la diseminación de información. Tanto Wodiczko como Armajani manifiestan múltiples afinidades con las propuestas de Gustav Klucis para las tribunas de conferenciantes, tales como su *diseño para pantalla-tribuna-quiosco* de 1992, y los stands de propaganda¹². El reflejo de las influencias constructivistas en actuales instalaciones funcionales de lugares comunicativos documentan hoy aspectos del arte constructivista, como son el dinamismo social revolucionario a través de el carácter rítmico de elementos geométricos que visualmente parecen transformarse y cuya construcción multifuncional se caracteriza por la transparencia (ligereza y fragilidad) y la economía extrema de material; y el sentido concreto-práctico, efectuado por una economía en la explotación del espacio así como en la simplicidad del uso del objeto y la estandarización de la producción. Estos aspectos que llevaron a realizar un arte de producción caracterizado por diseños de mobiliario con franjas horizontales, diagonales y verticales y una superficie desprovista de tacto, se observan claramente en los espacios de lectura de Siah Armajani que, al igual que los clubes de trabajadores diseñados por Rodchenko y Lavinski, son



Reading garden (1980), Siah Armajani. Campus Roanoke College, Salem, Virginia. Subvencionado por el NEA.

128

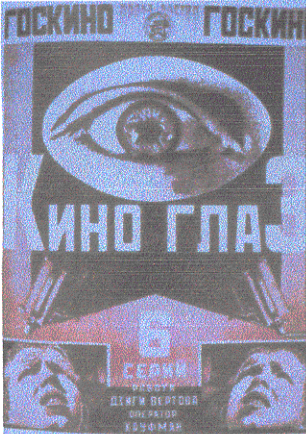


Boceto para quiosco de exposición (1925), Gustav Klucis. En él se lee "Viva el 5º Congreso de Romintern".

129

¹² Armajani en su obra: *Closest under Stairways* (1985), incluso anota la: *propuesta para una tribuna de conferenciante* (1922) de Klucis. WILMES, Ulrich: "Deconstructive Strategies", Siah Armajani. *Reading Room Sacco & Vanzetti*, cat.expo., pp. 5-19.

130



Poster que anuncia la película de Dziga Vertov *Kino Glaz* (el ojo del cine) (1924). Alexander Rodchenko.

lugares de encuentro público que pueden servir como habitaciones ensambladas para varias actividades de educación y política cultural. Como ya comentara Stepanova con respecto a la habitación del Club construida por Rodchenko para la Exposición de Artes Decorativas de París, las construcciones se habían de ajustar a varias funciones y requerimientos.

131



Adolf-Der Übermensch schluckt Gold und redet Blech (1932), John Heartfield. Fotomontaje.

Pero la desconexión con el público, a pesar del extraordinario número de propuestas formuladas, es manifiesta. El escaso desarrollo de "lo público" -con la excepción de procesos industriales tales como el diseño gráfico, la fotografía y la producción textil-, el motivó de las críticas de artistas de estilos realistas, que declararon el movimiento constructivista incapaz de hacer llegar el mensaje revolucionario a la gente. En 1932 Stalin aboliría todas las asociaciones artísticas y establecería el realismo socialista soviético como el arte de la gente y del Estado.

132



"La URSS es la brigada de choque del proletariado del mundo". Cartel de Gustav Klucis (1931).

La agitación y la propaganda

El sentido penetrante de la función extra-artística de la imagen de los montajes de John Heartfield en la Alemania de Weimar (paralelos a los montajes de Gustav

Klucis o Alexander Rodchenko en la Unión Soviética) durante los años treinta ha sido una cita repetida por los grupos activistas en el campo del arte de los años ochenta en Estados Unidos (con las administraciones Reagan o Bush) al tratar de desneutralizar el uso del lenguaje, al mismo tiempo que politizar la iconografía del *Pop Art*¹³; de crear iconografías implicadas.

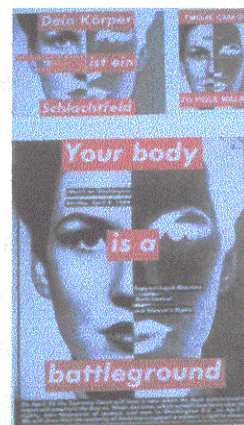
Portada de la revista *A-J-Z*, Nº 11, Vol 42, 16 Octubre 1932. John Heartfield. (trad.a.) "El significado del saludo de Hitler. Millones de personas me apoyan. Un pequeño hombre pide grandes donativos".



133

Estas imágenes han proporcionado modelos visuales para artistas como Les Levine o Barbara Kruger, y han convertido a sus autores -Heartfield, Klucis o Rodchenko-, que disfrutaron de una tribuna en los medios de comunicación, en héroes intelectuales para esta generación¹⁴ porque a los artistas de los ochenta les parecía que el acceso a los medios de

Your Body is a battleground (1989), Barbara Kruger. Este poster, elaborado para la "Prochoice March" que tuvo lugar en Washington (imagen más grande) fue traducido a otros idiomas como el alemán y el polaco para ser repartido en Berlín y Varsovia.



134

¹³ En este sentido, es interesante consultar la conversación mantenida por los críticos Benjamin Buchloch, Catherine Davis y Jean-François Chevrier en "1960-1997 The political potential of art", *Documenta X, the book*: Kassel, 1997, pp. 375-303.

¹⁴ Laud Lavin resalta el paralelismo entre el Dadá berlinés de los años veinte y treinta con la situación estadounidense de los ochenta. Para Lavin, el mismo papel que representó Heartfield en Alemania lo ha representado Matt Groening o Gary Trudeau en Estados Unidos. Tanto el creador de la serie de dibujos "Los Simpson", como el autor del cómic "Doonesbury" han tenido el mismo tipo de presencia en unos medios de comunicación considerablemente monopolizados y centralizados.

Además Lavin establece otro paralelo generacional: en ambos casos se produjo una saturación de los medios de comunicación en la cultura cotidiana: en los años veinte con una explosión de radio, películas y fotoperiodismo y en los ochenta la sofisticación de las producciones televisivas junto con la invasión publicitaria.

LAVIN, Laud. "Heartfield in context", *Art in America*, 1985 (apud) LAVIN, Maud. "Colectivismo en la década de la ambición: coaliciones políticas en el arte durante los ochenta en la ciudad de Nueva York", en *Domini Públic*, cat.expo. Centre de Art Santa Mónica. Generalitat de Catalunya: Barcelona, 1994, p. 121.

comunicación de masas era difícil de conseguir. Esta dificultad motivó la nostalgia y el interés por las imágenes directas y los planteamientos pragmáticos perspicaces ante los medios de comunicación tanto de Heartfield como de Klucis para apoyar causas y campañas particulares. La obra antifascista de Heartfield para *A-I-Z* (*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, "periódico ilustrado de los trabajadores") estaba enraizada en un fuerte movimiento obrero, -aunque finalmente se dividiera con el ascenso de la figura de Hitler-, de la misma manera que la obra de Klucis iba ligada a las necesidades de la educación de masas¹⁵ para mostrar la resistencia frente a los abusos de la extrema derecha.

La interrupción de la vida diaria

La crítica desde dentro -actualizada con las teorías de Althusser centradas en las instituciones y los escritos orientados a los medios de comunicación como los de Judith Williamson sobre estudios culturales británicos- que ha caracterizado a colectivos de artistas estadounidenses desde los ochenta -Gran Fury, Women's Action Coalition o Barbie Liberation Organization- era producto de una lectura entusiasta de autores, nuevamente traducidos y expandidos desde principios de la década, de la crítica cultural alemana como: Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Siegfried Kracauer y Ernst Bloch. Transformar, como diría Benjamin, "los consumidores en productores; esto es, lectores o espectadores en colaboradores", contrarrestando el consumo de los significados preconstituidos -a los que se incorpora ideología-. Las estrategias "interruptivas" del *montage* y el *collage* propuestas por Benjamin y Brecht proporcionaron formas de interrumpir la naturaleza ininterrumpida de la imagen mediática, bloqueando su consumo impasible por parte del espectador e incitándole a un rol más activo.

¹⁵ Como comenta John ROBERTS en su artículo "Montaje, dialéctica y facultación", en *Domini Públic*, cat.expo. Centre de Art Santa Mónica. Generalitat de Catalunya: Barcelona, 1994, p. 127.

Bertolt Brecht trabajó por una práctica de carácter resolutivo basada en las políticas marxistas. Influenciado por las "bellas simplificaciones" del *Agit Prop* y del arte vernacular, al igual que Viktor Shklousky tenía la idea de que el arte produce una alienación o estancamiento que interrumpe el fluido normal, normativo, la experiencia socializada. Estos artistas, como comenta Glenn Harper, aparecieron al mismo tiempo que un renovado interés por Mikhail Bakhtin, el crítico soviético, y sus nociones de contestación y diálogo. Es probablemente lo que Brecht creía (*verfremdung*); si uno interrumpe la percepción de la vida cotidiana, uno tiene que ser táctico y temporal por principio -planteamiento característico de los situacionistas-. La interrupción de la vida cotidiana tiene perfecto sentido como proyecto estético porque el día a día en sí ya es un proyecto estético¹⁶. Sugieren que el arte debe estar comprometido con la vida diaria así como que la transfiguración del arte de una experiencia será (una experiencia) momentánea, previa, más que una transformación revolucionaria¹⁷. Brecht, en abierto rechazo al bagaje heredado de las estéticas idealistas, estimulaba la respuesta del espectador a las condiciones inhumanas a las que se encontraba expuesto el hombre. Para ello empleó formas de entretenimiento con contenido didáctico, con un arte "de" y "para" la gente, en el que el espectador era un colaborador del proceso de producción histórica. Trabajó con las relaciones entre cultura y pedagogía, las dimensiones pedagógicas y cognitivas del arte político y de la cultura.

8.1.2. El potencial subversivo del arte y Herbert Marcuse

La influencia del pensamiento de Herbert Marcuse en el desarrollo de las intervenciones artísticas en el espacio urbano es destacado y a menudo se cita

¹⁶ Wodiczko en conversaciones con Bruce Robbins, *Veiled Histories. The body, Place & Public Art.*, p. 144.

¹⁷ *Interventions & Provocations. Conversations on Art, Culture and Resistance.* Harper, Glenn (ed.), p. viii.

en los diferentes textos consultados. Carol Becker en su libro: *Zones of Contention*¹⁸ analiza los conceptos de Marcuse en relación al compromiso y responsabilidad del artista respecto a su realidad. Para Becker, el concepto fundamental que subyace en el pensamiento de Marcuse es la creencia en la habilidad regenerativa de la imaginación (de generar nuevas ideas y continuar y reconfigurar las existentes al no permanecer colonizada por la ideología predominante). Dentro de su pensamiento, se encuentra el deseo de visualizar el estado idealizado de utopía que empuja al mundo a vivir su realización.

La defensa de la resistencia dentro del proceso creativo es otro concepto importante muy barajado por los artistas intervencionistas. En la realización del trabajo artístico, las imágenes pueden ser transformadas, utilizadas, invertidas, subvertidas, ... lo personal puede llegar a ser político y lo político puede apropiarse de lo personal. Los dictados del consumo capitalista son desafiados cuando un no-objeto de arte trata de frustrar el mercado del arte. En este sentido, se plantean todas las preguntas de las distintas vertientes intervencionistas, tales como ¿qué es lo políticamente correcto?, ¿para quién debería ser creado el trabajo de arte?, ¿debería ser el arte para una "comunidad"? ¿y cuales debería tratar? ¿son los artistas necesariamente responsables del mundo en el que viven?, y si es así, ¿cuáles podrían ser sus objetivos?

Para Becker, los trabajos considerados "políticos" (y diríamos subversivos) por el mundo del arte a menudo tienen poco que ver con una dimensión política más amplia. Lo que aparece con contenidos sociales es sospechosamente unidimensional y lo que es complejo se aborda con contenidos subjetivos o psicológicos que a menudo son considerados oscuros e inaccesibles para el mundo ajeno al artístico.

¹⁸ BECKER, Carol: *Zones of contention. Essays on art, institutions, gender and anxiety*, pp. 37-40. Becker aconseja examinar los textos de la Escuela de Frankfurt que buscaron el sentido al sinsentido del mundo moderno y, en especial, el último libro de Herbert Marcuse titulado: *La dimensión estética*, publicado en 1976 (versión inglesa).

Marcuse defiende el poder subversivo del arte como una cualidad propia, totalmente al margen de las relaciones de producción. Para él, el arte es una localización -un imaginativo espacio diseñado donde la experiencia de libertad es recreada; una entidad, un lugar -cuadro, instalación...- en la mente donde uno da pie a una nueva combinación de experiencias, una suspensión de las reglas que gobiernan la vida diaria, una negación de la gravedad. El potencial radical del arte se encuentra en la habilidad de jugar desde dentro, así como desde fuera, del principio de realidad. No sólo porque el arte presenta aquello inmoral o licencioso sino también porque recuerda a la gente lo que ha sido enterrado, sus deseos personales más profundos que sueñan y no pueden manifestarse dentro del sistema establecido. El compromiso del arte con la sociedad consiste, para Marcuse, en referirse a los conflictos escondidos y contradictorios; y, según él, debe albergar esperanza. Calificado de romántico, Marcuse rechaza las aproximaciones totales a la realidad así como los trabajos que olvidan su dimensión estética con el fin de presentar lo que ya hay en la sociedad en la que vivimos.

8.1.3. La tradición democrática estadounidense

Escritores americanos como Thomas Jefferson, Walt Whitman, Ralph Waldo Emerson, John Dewey y Melville figuran en los textos o citas de muchos trabajos intervencionistas, por su defensa del artista en America¹⁹, como portavoces de una sociedad democrática, fieles a la vida diaria y defensores de una sociedad plural, representando diversos, escondidos y necesarios puntos de vista. A modo de ejemplo, Armajani se encuentra profundamente interesado en el proceso democrático americano, en la historia política y cultural americana siendo Thomas Jefferson un teórico muy citado por sus nociones democráticas de igualdad. En los elementos empleados en las construcciones de

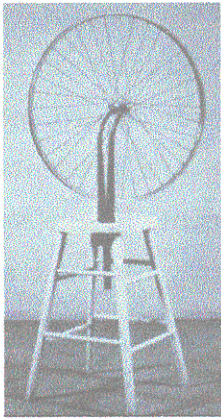
¹⁹ BECKER, Carol: *Zones of Contention. Essays on art, institutions, gender and anxiety*, p. 32.

Siah Armajani no existe un orden jerárquico, sino que cada uno tiene el mismo pedestal conceptual y territorial.

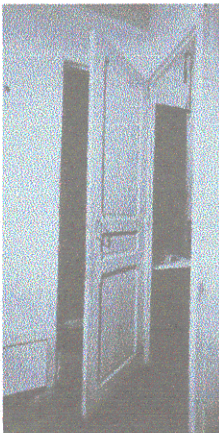
8.2. LAS AMPLIACIONES CONCEPTUALES Y ESPACIALES DEL OBJETO ARTÍSTICO

Aunque los artistas estadounidenses se caracterizan por establecer referencias dentro de su propio contexto, una lectura general de la evolución artística de este siglo, de las "rupturas" y "transgresiones" del arte de vanguardia, de las ampliaciones conceptuales y espaciales del objeto artístico de los movimientos europeos, se presenta como cita indispensable en una atmósfera de internacionalismo y descentralización.

Lucy Lippard comenta que Marcel Duchamp ha sido siempre una alusión evidente y casi obligatoria como precedente²⁰, aunque los artistas estadounidenses realmente no estén muy relacionados con él (excepto aquellos conectados con el colectivo Fluxus y con los conceptualistas). La idea del *readymade* de Marcel Duchamp, acrisola tres aspectos que son fundamentales en el desarrollo artístico desde los años sesenta: el objeto producido industrialmente como obra de arte mina la propia idea de la obra de arte (el estilo) e introduce unilateralmente todos los resquicios de la realidad; la pérdida del carácter cerrado del objeto de arte que pasa a convertirse



135
Bicycle Wheel, (1913),
Marcel Duchamp.
(Tercera Versión después
de perder el original).



136
Porte II, Rue Larrey,
(1927),
Marcel Duchamp.

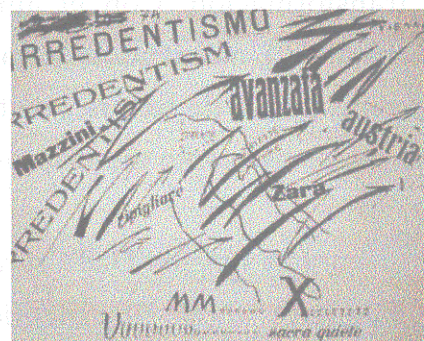
²⁰ LIPPARD, Lucy R.: "Escape Attempts" en *Reconsidering the object of Art, 1965-1975*, cat.expo. MOCA. Los Angeles, 1995, p. 19.

en una parte del contexto circundante²¹, (en un campo de asociaciones abierto a la especulación); y la prueba dialéctica de que es la misma galería la que concede a los objetos un valor y un sentido²².

En cuanto al espacio urbano, Marcel Duchamp en 1917, según expone Christel Holevoet, calificó la ciudad como obra de arte en sí misma y declaró que el nuevo edificio de la cadena de establecimientos Woolworth era un *readymade*²³.

Lógicamente, el fuerte carácter experimental del arte moderno ha sido el preámbulo de todas las tendencias que han surgido en estos últimos treinta años. Una tradición aperturista que vertebra todo este siglo, desde el *collage* cubista, y en la que nos encontramos las exigencias planteadas la mitología de la modernidad en las "primeras intervenciones" de los **futuristas** en defensa de la configuración del espacio y los objetos en él situados, incluido el espectador, para crear un mundo dinámico, fragmentado y alegórico, y desarrollado por nuevos materiales y técnicas. En el futurismo la plástica ambiental es el objetivo (según Boccioni, necesariamente arquitectónica).

La perspectiva "productista" (en una confluencia de los conceptos suprematistas) y ciertos aspectos de la integración de las artes de



Palabras en libertad (Irredentismo), (1912), F.T. Marinetti.

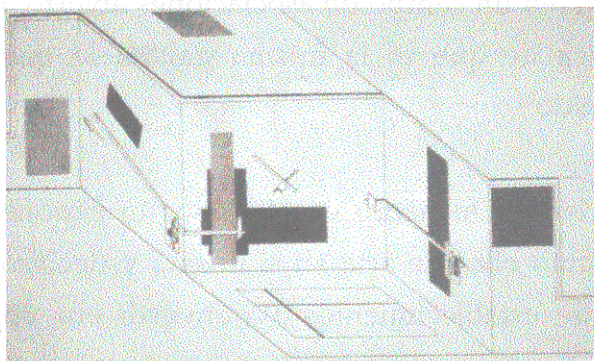
137

²¹ El espacio de la galería se transformaba en una unidad singular manipulable estéticamente. O'DOHERTY, Brian: "Inside White Cube. Context as content" (Part III), *Artforum*, Vol. XV, N° 3, November 1976, pp.38-44.

²² En lugar de reducir los objetos cotidianos y de alcance común, lo que este gesto irónico logró fue, al contrario, ampliar el alcance del repertorio expositivo de las galerías. GRAHAM, Dan: "Mis obras para páginas de revista (una historia del arte conceptual)". <http://aleph-arts.org/accp/numero1/graham.htm>, p. 2.

²³ HOLEVOET, Christel: "Wandering in the city. Flânerie to dérive and after: the cognitive mapping of urban space", en *The city of power. The power of the city*, cat.expo, p. 45.

138



Proun room (1923), El Lissitzky. Exposición de arte del grupo de noviembre en Berlín.

los *Ambientes Prounen* de El Lissitzsky, desarrollaron las posibilidades esculturales del espacio en sí mismo considerado y el paso del tiempo en interrelación dinámica con las galerías que los contenían²⁴; y, trataron de estimular la participación activa del espectador. Dentro de esta perspectiva se situaría la "factografía" y los conceptos utilitarios del programa de La Bauhaus, postulados radicales de la modernidad para sacar el museo a la ciudad²⁵.

Por su parte, los *Merzbilder* (*Merz -Merzbau-* o "ambiente") o *collages* ampliados de Kurt Schwitters, (años 20-39) se utilizaron como experiencia de transformación. Con el ambiente, el espectador se "situaba en" (no estaba "frente a"), moviéndose a través del espacio y entre los objetos. Con una política de residuos, de basura artística, Schwitters separaba así el arte, del mercado de arte -el arte como mercancía-.

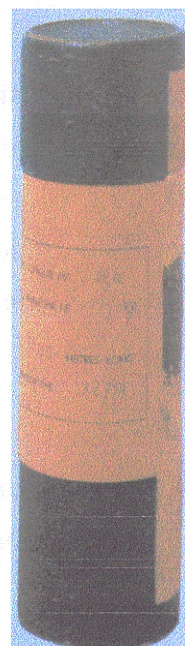
Los objetos *Dadá* serán referencia continua de los artistas conceptuales, al querer abolir el aislamiento del arte respecto del mundo "ordinario" y mostrar un nuevo ángulo sobre el estilo individual o autoría. Las propuestas *Dadá* a su vez poseían connotaciones futuristas, de elementos abstractos cubo-futuristas y nociones duchampianas al reclamar como objeto de arte objetos "ordinarios" o encontrados, -familiares-, que obligaban al espectador a ir más allá del factor visual. El movimiento *dadá* pretendió hacer desaparecer la

²⁴ Planteamientos cercanos a artistas coetáneos tales como Van Doesburg, Van Easternen o G.th. Rietveld.

²⁵ WODICZKO, Krzysztof: *Projects. Instruments, projections, vehicles*, cat.expo., p. 347.

dualidad arte-no arte; su objetivo la obra de arte total²⁶: Al "presentar" objetos o elementos diversos del ambiente yuxtapuestos de un modo irracional o inexplicable y aislados, los dadaístas forzaban nuevos significados mediante todas las posibles relaciones dentro del espacio ocupado²⁷.

Las actuaciones del **surrealismo** proclamaron la extensión del arte "objetual" al espacio, la configuración surrealista del entorno circundante, como se apreció en la gran exposición surrealista de 1938. El surrealismo mostró un interés apasionado por todas las áreas de la vida moderna, por la realidad en sí misma, desde el psicoanálisis a la política, sin limitarse exclusivamente al arte. La tradición aperturista en la década de los cincuenta, tuvo numerosos ejemplos: el *Spazialismo* de Fontana²⁸, que proponía trascender el espacio ilusorio cerrado de la obra y, expandiéndolo, integrarlo con la arquitectura, en un entorno más amplio. En esta extensión, como exponentes son citados Piero Manzoni y su línea de plomo, "sin fin", más allá de los límites del espacio humano o su escultura viviente pintando las siluetas de las plantas de los pies sobre un pedestal al que cualquiera podía subirse para considerarse a sí mismo trabajo de arte; y también es Yves Klein por su utilización de modelos como "pinceles vivientes".



Linea Lunga Metri
11.60 (1959),
Piero Manzoni.

139

A partir de ese momento, las iniciativas participativas aumentan y la idea de arte como actividad o juego es muy empleada, pudiendo mencionar otros ejemplos, como los trabajos móviles de Alexander Calder; las cajas y

²⁶ El concepto de "Gesamtkunstwerk", la combinación y mezcla de diferentes disciplinas orientadas hacia la totalidad de la obra de arte, al que artistas de áreas e intereses diferentes habían aspirado: Wagner, Gropius, los constructivistas.

²⁷ La influencia dadaísta en los proyectos urbanos de Christo es comentada en el catálogo de la exposición titulado: *Projects. A Survey* (The Institute of Contemporary Art: Boston, 1979), p. 6.

²⁸ Proclamada en su manifiesto blanco de 1946 y realizada en sus lienzos agujereados y rajados de los cincuenta.

muros con agujeros y aperturas de Ay-O que proporcionaban interesantes y variadas sensaciones al introducir en ellos los dedos; o, las pinturas con las que se podía jugar de Dierter Hacker. Del mismo modo, se activaba la percepción, se provocaban y hacían funcionar los sentidos, como los objetos tocables de Lygia Clark que el espectador tenía que experimentar: ver, oír, oler, tocar e incluso degustar.

La posibilidad de manipular los objetos y la crítica a la fetichización de lo manual, la reactivación de la creatividad de cada uno de los participantes e, incluso, la responsabilidad individual, provocó que todas las manifestaciones experimentales se multiplicaran de manera acelerada desde principios de la década de los sesenta: *environments*, *happenings*, o *performances*.

8.2.1. La consideración del contexto circundante: los *assemblages* y *environments*

Desde finales de los años cincuenta, la transformación de los objetos encontrados y fragmentos de realidad, y la integración del objeto con el sitio fue defendida por los *environments* (ambientes) y *assemblages* (ensamblajes). Estas propuestas consideraban el espacio (ambiental y experimental), "entre" o "alrededor de" el espectador; incluían sus experiencias y el intervalo temporal ("acción en el espacio") para el que se desarrollaba la obra.

Fuera de un arte fijado, final y centrado en el objeto, se pretendía superar los géneros establecidos acumulando todo tipo de objetos encontrados, alterados o prefabricados. En los *assemblages* de artistas *Pop* como Robert Rauschenberg y Tom Wesselmann, los materiales de desecho pasaban a ser materiales artísticamente transformados. George Segal, apropiándose de una situación cotidiana, presentaba dos niveles de realidad: los muebles usados u

objetos gastados por el tiempo y las figuras absortas congeladas en el tiempo²⁹. Artistas como Kienholz combinaban elementos disparatados y provocativos.



140

Car Crash (1960), Jim Dine.

Por su parte, *environments* tales como: *An apple shrine* (1960) de Allan Kaprow o *Car Crash* (1960) de Jim Dine o *The store* (1961) de Claes Oldenburg, trataban de satisfacer deseos momentáneos, sin pretensiones de posterioridad; en ellos, el espectador era invitado no sólo a participar, sino a recrear y proseguir el proceso inherente a la misma obra.



141

The Store (1961), Claes Oldenburg.

A la reunión de objetos en el espacio y la relación de éstos con el espectador le seguiría la incorporación del ambiente real (de fragmentos de la realidad, del desperdicio), del comportamiento (experimentación), del tiempo, y del contexto donde se sitúa la obra y el espectador (recreaciones de gasolineras, habitaciones de hospital, bares)³⁰. Los artistas se centraron en la valoración de perspectivas temporales confusas y aludieron a múltiples referencias; acentuaron los mecanismos de percepción, las experiencias del espectador -el acto de ver es concebido como una operación inquietante, abierta y agitada- y la comprensión del espacio, los rituales, la trascendencia o el hechizo de las acciones o la participación. Se producían estrategias de comunicación directa, de fragmentación, efímeras, como unidades de energía, espacio y tiempo. Las palabras de Oldenburg recogen esta idea: "*Estoy por un arte que es político-erótico-místico, que hace algo más*

²⁹ O'DOHERTY, Brian: "Inside the White Cube. The eye & the spectator. Part II", *Artforum*. Vol. XV, Nº 8, Abril 1976, pp. 31-32.

³⁰ Según expone Simón MARCHÁN FIZ en *Del arte objetual al arte de concepto. 1960-1974*, pp. 153-154.

*que quedarse sobre su culo en un museo... estoy por un arte que se embrolla con la mierda cotidiana pero que sale por encima... Estoy por el arte que araña el asfalto y embadurna las paredes. Estoy por el arte que dobla y golpea el metal, que rompe el vidrio y que tira de las cosas para hacerlas caer*³¹.

Las preocupaciones subyacentes, tanto individuales como colectivas, abrieron las puertas a otras disciplinas: la antropología, la ecología y las premisas políticas (movimientos estudiantiles, ideas socialistas y comunistas) así como la absorción de la cultura popular. Los artistas que desarrollaron *environtments* y *assemblages* tampoco disimularon su enemistad hacia los canales institucionalizados de comunicación artística, en especial hacia las limitaciones impuestas por galerías y museos, pues estos espacios se consideraban insuficientes y viciados para la creación. Allan Kaprow escribiría de ello: "(...) *La nueva dirección fructífera a tomar, es hacia aquellas áreas del mundo cotidiano que son menos abstractas, menos similares a un cajón, tales como los exteriores, el cruce de una calle, una fábrica o las orillas del mar. Las formas y los temas presentes ya en estos lugares pueden indicar la idea de la obra de arte y generar no sólo su resultado sino un dar y tomar entre el artista y el mundo físico*"³².

8.2.2. De la presentación a la acción: los *happenings* y eventos

Los *happenings*, *performances* y eventos que se producen fundamentalmente en la década de los sesenta se citan como modelos intervencionistas de apropiación y cambio de la realidad, siguiendo las nuevas experiencias y actitudes democratizantes, en las que la participación es condición necesaria. El *happening* situado como un intento de romper con la mercantilización del producto artístico como objeto aislado, amplía la percepción y las implicaciones del papel del espectador. Tanto la audiencia

³¹ (Apud) CELANT, Germano: *A bottle of notes...*, p, 193.

³² MARCHÁN FIZ, Simón: *op.cit.*, pp. 175-176.

como los elementos cotidianos –objetos, actividades, experiencias, tareas- son materiales viables para el arte. Con ciertos tramos temporales y en ciertos espacios, el espectador desaparece en cuanto tal para integrarse en la acción³³; un acto creativo de improvisación y efímero, de ámbito neodadaísta, de provocación y apropiación objetual de la realidad. El *performance* crea una construcción en la que la personalidad se retira para insertar una metáfora, el *performer* llega a ser un espacio, en el que el público puede proyectarse en el cuerpo. Actualmente, las intervenciones en comunidades multiculturales buscan esta fusión metafórica del arte y la vida cotidiana; y caracterizan por un realismo crítico, -un hiper-realismo-, y por la exposición de mitologías individuales.



142

Yard (1961), Allan Kaprow.

El referente central para los artistas estadounidenses es el *happening* como forma de "*performance* participativo" de Allan Kaprow, aunque desde un punto de vista general la figura principal sea el alemán Joseph Beuys³⁴. Formarán parte de este paisaje artístico figuras como Wolf Wostell, J.J. Lebel, Jim Dine, Ed Kienholz, Cage, el grupo Gutai en Osaka, Yves Klein en París, Nam June Paik, Fluxus, el accionismo vienés, Robert Smithson o Bruce Nauman que miran hacia la sociedad de masas y al lenguaje consciente de esa realidad humana³⁵. Estos artistas impulsan el arte como actividad, el arte de acción, recuperan elementos críticos de la vanguardia y abandonan las formas neodadaístas –sobre todo sus elementos de improvisación-. La concentración en un proceso de acciones obedecerá a premisas previstas de antemano,

³³ MARCHÁN FIZ, Simón: *op.cit.*, pp. 193-207.

³⁴ Las influencias de Joseph Beuys y su escultura social en las prácticas artísticas como proceso social son, a menudo, citadas pero no explicadas, parece que, como Marcel Duchamp, también es una cita obligada.

³⁵ *Pop Art: evoluzione di una generazione*, cat.expo. MNCARS: Madrid, 1992, p. 8 y DE OLIVEIRA, Nicolas (et al) *Installation Art*, p. 20.

explorando temas enmarcados dentro de la teoría arquitectónica, e influidos por la psicología y la metafísica en el espacio. En el *happening* y el *performance* realidad y representación convergen; el arte se localiza en un tiempo y un espacio real, sólo puede ser documentado por sus huellas, por textos, fotografías y mapas.

La multidimensionalidad y la experimentación (tangibilidad) de los nuevos rituales contemporáneos recupera antiguas tradiciones que Udo Kulturmann, en su conocido libro *Art & life*³⁶, enumera en una larga lista de referencias que se agolpan desde épocas remotas (primitivas), cualificadas por su capacidad de improvisación, participación de la audiencia y amplio repertorio de representación informal (sin tener en cuenta las actividades folklóricas). Estas referencias expanden la escena física, el teatro, y lo integran con el musical, el cine, las artes plásticas y los elementos de la danza en un mismo *performance*: la danza africana, el budismo zen, la magia y el ocultismo, la filosofía de los alquimistas, el antiguo ritual judío, los rituales eróticos y sexuales, de muerte y renacimiento, mutilación y metamorfosis que influirán profundamente en manifestaciones posteriores. En esta tradición, Kulturmann incluye los trabajos realizados por Pirandello, Bertolt Brecht, Antonin Artaud y Oskar Schlemmer en teatro; las transformaciones de la danza europea y americana desde Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis, Mary Wigman y Martha Graham hasta Alwin Nikolais, Merce Cunningham, Paul Taylor o Marilyn Wood. Del mismo modo hace referencia al cine, como otra de las raíces del *performance*: las primeras películas de Georges Méliés, Griffith, Drenger, Murnau, Eisenstein o Pudovkin, las colaboraciones de Dalí y Buñuel, Stan Brackhage con Cornell, e incluso los dibujos animados, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Walt Disney y los hermanos Marx; Paik, Les Levine o Warhol y sus trabajos multimedia; las composiciones de John Cage, Jerzy Grotowski y su teatro laboratorio; grupos experimentales americanos como "The Living Theater", "La Mama Troup" o "Performance Group" o el japonés "Tetsumi Kudo". Ya Gropius, fundador de La Bauhaus, tenía el deseo de unir todos los

³⁶ KULTURMANN, Udo: *Art & Life*, pp. 33-35.

aspectos del arte y la artesanía juntos en el espacio participativo (y construido) de la comunidad, de derribar los límites. El movimiento Dadá, uno de los colectivos artísticos más persuasivos, se enfrentó anticipadamente a la necesidad de abrir espacios que fueran una alternativa a las instituciones: por ejemplo, la idea del Cabaret Voltaire que se extendería a través de las manifestaciones dadaístas por espacios no-convencionales. Sus eventos representados en diversas ciudades, querían articular la vida directamente, ser parte de ella, tener un efecto directo sobre las realidades políticas cotidianas. Tanto los dadaístas como los surrealistas trabajaron con la sorpresa y el escándalo, con la idea de cambiar la sociedad mentalmente (contra el *épater bourgeois*).

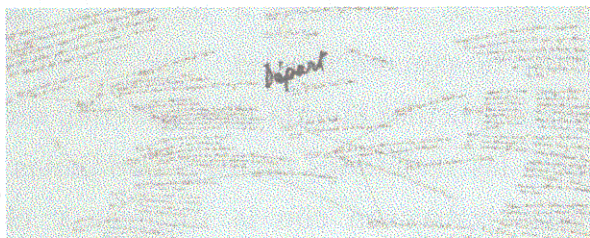
El antiarte Fluxus

En este itinerario del desafío de las formas artísticas y de las instituciones anquilosadas es necesario dedicar unas breves notas al grupo Fluxus. Con él se experimenta un cambio desde la crítica vanguardista del arte a la crítica de la vida cotidiana; desde la oposición de la vanguardia a lo popular; desde situarse "fuera y por encima" de cualquier participación a encontrarse "en y dentro" de ésta.

En los años sesenta, este grupo, neodadaísta, (anti-ortodoxo y anti-programático) de carácter internacional (con figuras como George Maciunas, Nam June Paik, George Brecht, Robert Fillou, Ben Vautier, Robert Watts, Emmelt Williams, Joseph Beuys o Wolf Wostell), anunciaba su intención de promover la vivencia del arte: el antiarte, la realidad, el no-arte, que puede ser aprehendido por todos mediante incursiones directas en la sociedad, y que en gran medida fueran producto de la casualidad; era como califica Javier Maderuelo en su libro *El espacio raptado*, "acontecimientos discretos"³⁷, en la calle,

³⁷ MADERUELO, Javier: *El espacio raptado*. Mondadori: Madrid, 1989, p. 136.

mínimos y privados, en oposición a la intencionalidad ideológica de la ciudad, es decir: "...cualquier persona, en cualquier lugar, en cualquier momento..."³⁸. Fluxus supuso un frente común en contra de la "cultura seria"³⁹.



143

Invitación-mapa para la exposición de Benjamin Patterson en la Galerie Légitime de Robert Filliou, Seguido por *Fluxus Sneak Review* (1962), Benjamin Patterson.

Fluxus Sneak Preview, (3 de Julio de 1962) se organizó al final de un itinerario de un día de duración por París donde Benjamin Patterson y Robert Filliou interaccionaron con la gente que había llegado a los lugares con la invitación, a la hora y día indicados⁴⁰. El itinerario

constituyó la exposición del artista americano Benjamin Patterson, desde la Porte Saint-Denis al café La Coupole, seguido de la charla *Fluxus sneak preview* en la galería Girardon, (a las 10:40 p.m.). La "Galerie Légitime" de Robert Filliou, creada en enero de 1962, era un sombrero comprado por el artista diez años antes en Tokio (que más tarde sería robado en Alemania, y reemplazado por "otra galería" -otro gorro-). Las exposiciones en la "Galerie Légitime" tuvieron lugar en el espacio público de la calle, "bajo el sombrero" y recogía la idea de una galería subversiva e itinerante, el arte bajado de las "altas esferas", a la calle.

Los *happenings* Fluxus comparten la crítica de Debord a la pasividad del espectador, la reivindicación del ambiente lúdico y de entretenimiento y la experiencia cotidiana; como por ejemplo las *city pieces* de Yoko Ono tales como *Caminar por toda la ciudad con un carrito de bebé vacío* (invierno de 1961) o *Dibujar un mapa para perderse* (verano 1964). En las prácticas de juegos de artistas

³⁸ *Fluxus codex: The Gilbert & Lila Silverman Fluxus Collection*, cat.expo., Henry N. Abrams: Detroit, Michigan, New York, 1998, p. 133.

³⁹ *Pop Art. Evoluzione de una generazione*, cat.expo. op.cit., p. 237.

⁴⁰ Muy próximo a *The Naked city* de Debord, 1957 y "guide psychogéographique de París" y prácticas similares de *dérive*", así como el espíritu de las excursiones Dadá.

Fluxus, se pone de manifiesto su oposición al escape reaccionario de la realidad contra el surrealismo y la exaltación situacionista de la intervención sistemática, la consulta deliberadamente experimental y de juego⁴¹.

8.3. APREHENDER LA CIUDAD

La idea de reconstruir el hábitat en el que se vive, ha llevado a constatar y conocer los vertiginosos y sustanciales cambios en la fisonomía de las ciudades, la colisión de sensaciones discontinuas y diferentes y la experiencia de la falta de familiaridad, común a la vida en las modernas metrópolis. Para asir el problema de aprehender y representar las situaciones y atmósferas de los espacios públicos de la ciudad actual se ha recurrido a referencias urbanísticas⁴² de la Francia de finales del siglo XIX; el "embellecimiento estratégico" del París del Barón Haussman como forma primigenia de la censura del estatismo moderno con sus proporciones cósmicas, solidez monumental y perspectivas panorámicas, como características de la fantasmagoría urbana moderna⁴³, que recorriera Baudelaire⁴⁴. Del mismo modo, ha despertado interés todo aquello que ha conformado el hábitat en Estados Unidos con referencias a la arquitectura estadounidense de este siglo (con nombres como Venturi), el

⁴¹ Como ejemplo de la consulta deliberadamente experimental y de juego situacionista citar el "juego psicogeográfico de la semana" publicado en el N°1 de la revista situacionista *Potlach*-, los gestos disparatados, inspirados por el libro *Homo Ludens: A study of the play element in culture* de Johan Huizinga.

⁴² HOLLEVOET, Christel: "Wandering in the city flânerie to dérive and after: the cognitive mapping of urban space", *the power of city. The city of the power*, cat.expo., pp. 25-36.

⁴³ BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, pp. 105-107 y p. 109.

⁴⁴ Otras referencias podían ser los visionarios utópicos Berlineses (1918-1922), que confiaban la construcción del medio ambiente a las fuerzas de la fantasía y de la imaginación artística (Taut, Paul Gösch y sobre todo el espacio dormitorio de H. Finsterlin). También la visión de Léger de la moderna urbanidad (ambiente duro, congestionado, competitivo, donde el disfrute consiste en el reconocimiento y elevación de la grandeza del lugar común y donde la escala del gigante de la publicidad le rivaliza. MARCHÁN FIZ, Simón: "Arquitectura visionaria utópica en Berlín, 1918-1922", *Goya*, n°115, 1973. pp.16-23. Extraída de su libro *Arquitectura del siglo XX. Documentos*. Alberto Corazón: Madrid, 1974, pp. 93-117; y *High & Low*, cat.expo., p. 361.

constructivismo ruso y la filosofía americana del siglo XIX, junto con la historia del arte público estadounidense⁴⁵.

8.3.1. El deambular urbano por la ciudad moderna: de Baudelaire a la experimentación situacionista⁴⁶

Desde los setenta, ha sido frecuente observar la reivindicación del "deambular urbano", como forma de investigación espacial y conceptual de la metrópolis por parte de artistas conceptuales. Esta tendencia tiene como antecedentes a los literatos y artistas bohemios del romanticismo, se extiende con el Dadá y el Surrealismo, y es retomado por la Internacional Situacionista y el grupo Fluxus. Las estrategias empleadas comulgan con la *dérive* situacionista (el deambular aleatoriamente) y las técnicas surrealistas. Sus posteriores formas de acciones (principalmente *happenings* y *performances*), son estrategias que representan intrusiones radicales e intervenciones en la actual configuración física de la ciudad. La interacción con los habitantes de la ciudad, los *performances* en colaboración, la integración del arte y la vida cotidiana son la mejor forma de aprehender la experiencia del espacio urbano (no como espectadores, sino como actores).

Influídos por las lecturas de los escritos de Walter Benjamin, aquellos que tratan de experimentar la ciudad, toman como referencia el París del Siglo XIX, la transformación de la ciudad moderna, concentrándose en la figura literaria del *flâneur*⁴⁷ de Baudelaire de su relato *El pintor de la vida moderna*⁴⁸.

⁴⁵ Comentado por Julie Brown en *Siah Armajani*, cat.expo. The Hudson Museum.

⁴⁶ HOLLEVOET, Christel: "Wandering in the city flânerie to dérive and after: the cognitive mapping of urban space", en *op.cit.*, pp. 25-36.

⁴⁷ El término francés "*flâneur*" es de difícil traducción; intenta designar al mirón que pasea, que camina por las calles de la ciudad sin destino fijo. El *flâneur* mantiene la separación y, al mismo tiempo, el abrazo con la gente cuando se mueve por las galerías comerciales del París del Siglo XIX.

Benjamin reemplaza la visión histórica del pasado por la arqueología o topografía, concibiendo al pasado como una recolección anacrónica de lugares y situaciones más que una traza lineal de momentos o eventos. Así Lois Nesbitt interpreta los objetos urbanos como jeroglíficos o pistas para acceder a un pasado olvidado, a rastros de la historia que han vivido de forma fosilizada⁴⁹. Otros referentes serán Rimbaud, Jarry o Lautréamont o Edgar Allan Poe (fundamentalmente su libro *El hombre de la multitud*), o posteriormente la crítica y la transformación cultural del día a teorizada por Bretón (*Nadja*, 1928; y *L'amour fou*, 1937), Louis Aragon (*Le paysan de París*, 1926), y los textos de Giorgio De Chirico (*peintre des gares*), sobre la estatua monumental, los problemas de las ausencias y presencias a través del tiempo y del espacio de los escenarios en que se han convertido los espacios urbanos y en los que los ciudadanos merodean como transeúntes. En este espacio de ausencias, en los terrenos de lo incomunicable, donde los hombres siguen caminando, la misma "muchedumbre" de Baudelaire se ha retirado a los automóviles y contempla desde las ventanillas la revolución del espacio, la "plaza automovilística".

Podemos citar como ejemplo el trabajo de *performance* de Acconci de finales de los sesenta y principios de los setenta en el que aborda el estudio de sí mismo en el espacio público, su cuerpo como paisaje público. En *Following piece* (1969), el artista documenta un *performance* en el que siguió a gente por las calles de Nueva York persiguiendo y fotografiando de cerca a diferentes peatones hasta que éstos entraban en un espacio privado. Reminiscencia del cuento del *hombre de la multitud* de Poe, exaltado tanto por Baudelaire como por Benjamin, donde el narrador/*flâneur*/detective distingue a alguien en la multitud al que sigue durante todo el día⁵⁰.

⁴⁸ *Le Peintre de la vie moderne*, publicado como folletín en el diario *Le Figaro* en 1863 (versión española: *El pintor de la vida moderna*. Colección de arquitectura, n° 30. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos: Murcia, 1995 (trad. Alcira Saavedra)).

⁴⁹ BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada*. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes, p. 57.

⁵⁰ Es curioso que las referencias empleadas procedan de la literatura europea y no, como bien pudieran ser, de la americana. En este sentido, creemos que el "lopo", el aislamiento

La actividad errática surrealista

Frente a las estrategias técnicas e ideológicas de vaciado de las ciudades, tanto Benjamin como los surrealistas regresaron a los usos de la ciudad que había propuesto Baudelaire, y que luego practicaría Franz Hessel en sus paseos por Berlín: usos erráticos y excitados que iluminan por última vez nuestras pobres ciudades, como en aquellas fotografías de Leon Paul Fargue por Brassai⁵¹.

Los surrealistas, siendo también responsables de uno de los primeros bosquejos del *performance* en el espacio urbano, realizaron diversas excursiones a lugares carentes, intencionadamente, de interés (tomando literalmente las palabras de Baudelaire: "no hay nada más encantador, más fértil y positivamente existente, que un lugar común"). La *1^{ère} Visite*, a la iglesia de S. Julien Le Pauvre, tuvo lugar el Jueves 14 de abril de 1921 a las 3 p.m. (Bretón leería un manifiesto). Como prácticas anti-artísticas, estas excursiones eran tributos a la vida y a lo banal, una mistificación de lo burgués. De estos paseos aleatorios surgirían la exaltación surrealista del desafío de los encuentros, el inconsciente, las conducciones y atracciones irracionales, las situaciones perplejas, y las atmósferas alusivas de la experiencia de la vida cotidiana⁵². Para leer la ciudad de París, utilizan la teoría del palimpsesto histórico, a partir de

introspectivo, descrito por la escuela de sociología de Chicago de los años veinte con autores como Andersen es un buen referente para el desarrollo de formas de investigación espacial y conceptual de la metrópolis.

⁵¹ GONZÁLEZ, Angel: "Las tradición rebelde" en *Arte y espacio público II Simposio Internacional de Arte en la Calle*. Fernández Lomana, Miguel Angel -Salas, R. (eds.), p. 123.

⁵² Los surrealistas también realizaron grotescas propuestas de embellecimiento irracional de la ciudad (Bretón en 1933 sugería sustituir la columna Vendôme, levantada en tiempos de Napoleón con el bronce de los cañones ganados a sus enemigos, por una chimenea de fábrica con una mujer desnuda trepando por ella. Péret, también en 1933, pretendía reemplazar la estatua de Luis XIV por una lata de espárragos condecorada con la Legión de Honor).

experiencias privadas de sus sueños y amores eróticos, preferencias inconscientes y proposiciones transitorias, como un cúmulo de acontecimientos y estratificaciones que evocan aquella superposición de estratos, aquél caos de imágenes incoherentes y agolpadas de una fantasía excitada, del poema de las ciudades de Rimbaud⁵³; creando una memoria laberíntica.

La usurpación situacionista

Las acciones situacionistas han obtenido de nuevo validez, al revivir las ideas marxistas anti-estéticas de usurpación, que motivaron estas intrusiones públicas o cortes en el tejido urbano (*agit prop* urbano) en propuestas de intervención urbana. Los situacionistas, que serán los referentes de la agitación radical, la crítica global al viejo orden del mundo, la defensa a ultranza del derecho individual a la subjetividad y el rechazo de un mundo aburrido; de los que insistieron en **construir situaciones**, presentar y experimentar en el espacio urbano una situación y reivindicar lo "vivido"⁵⁴.

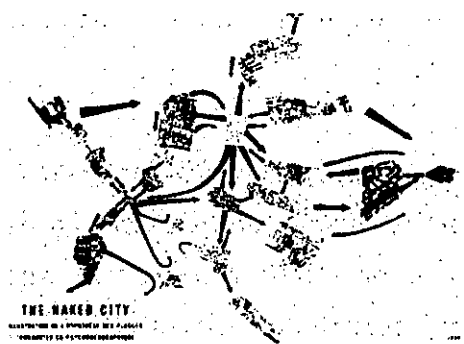
Este pensamiento de arte total que había tenido gran influencia en el Mayo francés, se recupera junto a otras protestas -los *hippies* americanos, *punks* o *mail art*- que manifiestan su oposición a los imperativos económicos que convierten a todo ser humano en un cronómetro viviente, esclavo del tiempo, mercancía (idea que recordará Acconci años después en sus escritos)⁵⁵ y a la espectacularidad que sobrepasa y adorna lo "representado".

⁵³ MARCHÁN FIZ, Simón: *op.cit*, p. 317.

⁵⁴ Sobre La Internacional Situacionista (1958-1972) y la Internacional Letrista (1952-1957) ver: *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Andreotti, Libero y Costa, Xavier (eds.). MACBA: Barcelona, 1996; VIÈNET, RENÉ: *Enrages y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*. Castellote: Madrid, 1978 (1ªed. París, 1968); VANEIGEM, Raoul: *Tratado del saber vivir para uso de jóvenes generaciones*. Anagrama: Barcelona, 1977, 1988. (ed. original *Original Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations*: Gallimard, París, 1967) y *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. La piqueta (eds.). La piqueta: Madrid, 1977. (trad. e introd. Julio González del Río Roms).

⁵⁵ ACONCI, Vito: *Public Space in Private Time*. Galerie Hubert Winter: Wien, 1992.

Los conceptos situacionistas de "dérive", "détournement", "psicogeografía" y "urbanismo unitario" serán desarrollados en trabajos conceptuales en el espacio urbano, en obras comentadas en el Capítulo Cuarto como *Alternative Piece, París* (1970) de Douglas Huebler, *I met* y *I went* (1968-1972) de On Kawara o *This way Brown* de Stanley Brouwn. El empleo de una técnica tan asociada al Dadá como es el azar, así como el elemento de posibilidad como factor determinante propio de la visión de Debord, relaciona esta pieza con la noción *dérive*, con el dejarse llevar por el relieve psicogeográfico de las ciudades, por las corrientes constantes que corresponden al terreno, los puntos fijados y los vértices que fuertemente desalientan al entrar o salir de ciertas zonas. Los trabajos de On Kawara *I went*, un archivo de mapas fotocopiados de sus itinerarios diarios por las ciudades que visitó, así como *I met*, una grabación de la gente con la que se encontró, siguen la idea de Debord de la utilización de los mapas así como la práctica de los posibles encuentros.



The naked city (1957), Guy Debord.

La *dérive*, desarrollo del concepto literario del *flânerie* de Baudelaire y Aragon ideado por Guy Debord, es una aprehensión no óptica del espacio urbano. Este concepto de dejarse llevar a la deriva, para describir el paso de uno (su modo de comportamiento experimental en el tiempo) a través de las condiciones de la sociedad urbana, de un

número de diferentes ambientes⁵⁶, se anticipó a lo que Fredric Jameson acuñaría como "mapa cognitivo"⁵⁷, des-alienación de la ciudad tradicional, **reconquista práctica de un sentido del lugar**. Este proceso intenta compensar el sentido de la dislocación y alienación, resumido en la práctica situacionista, al posicionarse ellos mismos en el inconmensurable mapa cognitivo.

⁵⁶ La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo. La piqueta (ed.), p. 25.

⁵⁷ Según se comenta en el capítulo cuarto, en el apartado 4.1. "El poder de la ciudad".

La práctica del *détournement* o tergiversación⁵⁸, supone la apropiación o revitalización de elementos estéticos pre-existentes, con el fin de desviar su significado o intención. El sentido original se pierde cuando queda organizado otro conjunto significativo. Este método es uno de los modos más efectivos de subvertir las ideologías y valores propagados por la publicidad política y consumista (carteles o vallas publicitarias), utilizando añadidos "a mano", *graffiti* o métodos de impresión más sofisticados⁵⁹.

La deuda de los situacionistas hacia el Dadá y el Surrealismo es innegable. La "psicogeografía" es el estudio de los efectos específicos del entorno geográfico sobre los individuos, conscientemente organizado o no. El concepto de psicogeografía en sí mismo aparece como una salida lógica de la literatura surrealista mediante la actuación directa sus emociones y su conducta que permite una total revolución de la vida cotidiana por medio de la experimentación cultural⁶⁰. Desarrollando el espíritu crítico, activista, inconformista y emprendedor.

La teoría del "urbanismo unitario" es definida como "Teoría del empleo del conjunto de las artes y técnicas que concurren en la construcción integral de un medio, en unión dinámica con experiencias de comportamiento"⁶¹. A

⁵⁸ Uso situacionista de los medios que testimonia la usura y la pérdida de importancia de las esferas culturales. *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. La piqueta (ed.), p. 25.

⁵⁹ WALKER, John A.: *Art in the age of mass media*, p. 132.

⁶⁰ En 1953, el precursor situacionista Ivan Clitcheglow en su "formulario para un nuevo urbanismo" recogió la exaltación de lo banal de los dadaístas, proclamando la necesidad de contrarrestar la aburrida experimentación en las ciudades (trad.a.): "(...) donde la poesía de las vallas publicitarias ya no era efectiva, en la que no se debería buscar, descubrir nuevos misterios por medio de un deambular sistemático en el espacio urbano (*dérive*). Un nuevo urbanismo que debería permitir jugar y experimentar, y favorecer juegos psicogeográficos, que debería suponer una mejora sobre "el ridículo laberinto en el "Jardín des plantes" en cuya entrada está escrito: "los juegos están prohibidos en el laberinto (...)". HOLLEVOET, Christel: "Wandering in the city *flânerie to dérive and after: the cognitive mapping of urban space*", en *op.cit.*, p. 16.

⁶¹ Esta teoría tuvo dentro de las filas situacionistas además de defensores grandes detractores para los que la construcción y colaboración con aquello que se atacaba perdía todo el sentido

diferencia de la visión del especialista del funcionalismo modernista, el situacionismo trataba de organizar colectivamente un ambiente unitario (*milieu*): por ello sus elementos indispensables eran la **participación activa** y la **experiencia del espacio social de las ciudades**.

El situacionismo intentó desestabilizar y hacer extraña la cultura existente; sentían que tenían que revivir la urgencia inicial revolucionaria de los surrealistas y su proyecto de irrupción subversiva en la vida cotidiana. Pero, a diferencia de éstos, los situacionistas incrementaron la conciencia, la acción directa, y la intervención sistemática en la vida actual. No quisieron, como lo había hecho el surrealismo, estetizar la vida ni tampoco dieron primacía a lo individual, a los sueños y al inconsciente, y la sublimación de los deseos y la fantasía. El arte visto por los situacionistas en el **contexto de la vida cotidiana**⁶², era concebido como una situación en sí misma, como un momento de vida concreta de la realidad cambiante e incierta. Los situacionistas produjeron un trabajo artístico con la creencia de que la esfera pública era un **espectáculo** creado por las reglas económicas y los poderes políticos⁶³, que uno era capaz de usurpar con fines subversivos y socialmente liberadores⁶⁴. El arte por tanto pasa a ser percibido en su **condición de institución social** como se ha expuesto a lo largo de la presente investigación.

En este sentido, no aburrirse en la ciudad, explorarla, implica una actitud de apertura ante los espacios urbanos y contextos estructurados tanto para

subversivo situacionista. *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. La piqueta (ed.), p. 25.

⁶² Debord rechazó cualquier idea de que el arte pudiera existir dentro de una esfera distinta de la actividad política revolucionaria y cultivó un anarquismo individual.

⁶³ Documentado por Guy Debord a lo largo de todo su libro: *La société du spectacle*. Buchet-Chartel: París, 1967 (publicada en inglés en 1970) (versión española: *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos: Valencia, 1999 (trad. José Luis Pardo)).

⁶⁴ Las nociones referentes al espectador y al espectáculo de los situacionistas también forman una parte importante del pensamiento feminista que ha empleado estos conceptos como modos de explorar temas de dominación y patriarcado, percibidos como sintomáticos de la mirada masculina de la ciudad.

individuos como para colectivos a través de todo tipo de lugares de la ciudad, atractivos y repulsivos. Para los situacionistas, en el espacio urbano todo el mundo interacciona, recreándolo mentalmente y transformándolo constantemente. En un esfuerzo por observar su efecto sobre la persona se realizan intervenciones directas y efectivas que modifiquen las representaciones cartográficas e intelectuales establecidas. Esta herencia lleva la práctica continua y fluctuante del deambular sin rumbo a través de itinerarios aleatorios en las calles, siendo su corolario la pérdida de la personalidad ante el poder de la ciudad como se puede observar en la obra de Stanley Brouwn, Daniel Buren, Oyvind Fahlström, Douglas Huebler, On Kawara, George Maciunas, Yoko Ono o Benjamin Patterson.

Al final del deambular nos encontramos con la "instantaneidad de la ubicuidad", los límites materiales y la realidad perceptiva de las ciudades han perdido poder frente a las dimensiones invisibles, inmateriales; lo perceptible ha dado paso a lo intangible. Los tranquilos *flanêur* que solían deambular por los pasajes con una tortuga con correa han sido reemplazados por los viajeros en tránsito permanente, los bulevares han dado paso a las conexiones de líneas aéreas. La mirada detallada a través del escaparate ha cedido su lugar a un trasiego de imágenes desenfocadas desde la ventana del coche. Muchas ciudades ya no están habilitadas para andar y la pérdida de *flâneurs* quizás sea un síntoma de que ya no son habitables.

8.3.2. La semiótica de la arquitectura vernacular

La búsqueda de referencias en la historia de la escultura-arquitectura estadounidense ha sido central para los artistas que han desarrollado "mobiliarios callejeros" dentro del espacio común de la vida convencional. Artistas como Siah Armajani, Dan Graham o Vito Acconci han tratado de responder a los significados culturales de la arquitectura y, más específicamente, al impacto semiótico de su entorno. Desde este punto de vista,

se constata la influencia de arquitectos y teóricos como Charles Moore, Michael Graves, Roland Barthes o Robert Venturi que prestaron atención a las semióticas predominantes a mediados de los setenta en reacción contra la frialdad del estilo internacional del movimiento moderno. Las formas arquitectónicas, vistas como signos, dan lugar a una práctica analítica de "leer" edificios, cargada de alusiones históricas y culturales -que culminó en el estilo arquitectónico posmodernista-. Vito Acconci empezó a leer a Robert Venturi a finales de los años setenta⁶⁵. Los escritos de Venturi le condujeron a reflexionar sobre el entorno convencional del espacio social; sobre los signos adquiridos por el lenguaje dominante que, además de la ilusión de la comunidad, mantienen los intereses públicos⁶⁶. Convencido de que el poder posee una fuerte dependencia de la participación cívica, Acconci hace del espectador su cómplice, a través de metáforas sobre las inconscientes actividades políticas de la cultura. El trabajo de Acconci trata de subvertir esas reglas de existencia pacífica y sorprender a la audiencia; de elaborar "colisiones de convenciones" que fuerzan al trabajo a situarse físicamente fuera del lugar - "desarquitecturizado"-: trabajar no con el edificio sino con la acera, no con la carretera sino con los bancos, no con la ciudad sino con los puentes de la ciudad... Trata de ganar tiempo para mirar alrededor, para contemplar el medio de la conciencia y proceder a su reconsideración social.

Para Siah Armajani, como para Venturi, la complejidad y la contradicción parecían ser su guía. El proceso de contener un edificio dentro de otro construido, cosas dentro de cosas, espacios dentro de espacios⁶⁷, reside en sus estructuras. Armajani no siente la necesidad de negar la historia. Emplea antiguos puentes cubiertos estadounidenses como un prototipo con el que examinar la idea de un puente. Estos espacios ordinarios, que han sido diseñados para ser lugares en los que reunirse, simbolizan la comunidad y sus

⁶⁵ *Complexity & Contradiction in architecture* (1ª ed. Del Museum of Modern Art, 1966) y *Learning from Las Vegas* (1967), Robert Venturi junto con Denise Scott Burton y Steven Izenour.

⁶⁶ LINKER, Kate: *Vito Acconci*, pp. 114, 124 y 140.

⁶⁷ Siah Armajani: *Red School House for Thomas Paine*, cat.expo, pp. 6-7.

miembros, recalcan estructuras utilitarias –puentes cubiertos, salas de lectura o escuelas- y toman prestados elementos formales de la arquitectura vernacular americana. Las series de puentes de Armajani empezaron en 1968; construidos aislados, como una escultura, estaban privados de una función de conexión, como pasaje a través de su corto eje (*Bridge for Robert Venturi*, 1970), bloqueados por un muro (*Four Bridge*, 1975). La realización de trabajos que unen edificación, lugar y propósito tienen también una fuerte influencia de Martin Heidegger y su concepción del entorno construido. De igual modo, sus casas no habitables (*House I*, 1970) a las que no se podía acceder en su totalidad, estaban formadas por pasajes sin salida, suelos inclinados y ventanas con ángulos en perspectiva.

Las alteraciones fenomenológicas de Dan Graham también están influenciadas por la arquitectura de Mies Van der Rohe, Robert Venturi o Phillip Johnson, entre otros, en el empleo de espejos y reflejos en sus construcciones, de juegos de imágenes que les permite estudiar las relaciones entre el espacio público y el privado a la "primitiva cabaña" del Abate Langier⁶⁸.

Por lo tanto, para los artistas mencionados, la arquitectura es tratada como un fuente de signos con los que reflexionar sobre la experiencia en la ciudad (entorno construido).

⁶⁸ Comentada en "Dan Graham Brian Hatton – ek elkarrizketatua", pp. 21-23.

Conclusiones

El indiferente e inhóspito espacio urbano actual y la inhibida vivencia en el mismo ha acentuado la necesidad de rescatar su aspecto social; tarea que también incumbe al arte. En la visión expuesta, se rechazan los aspectos antisociales de la civilización urbana e industrial (la exclusión, la fragmentarización, el confinamiento, los no-lugares...). Esta "recuperación social" pasa precisamente por la creación de lugares y por la participación de la gente en el espacio urbano, que se presenta como lugar de comunicación, en el que establecer y desarrollar las relaciones sociales. Por este motivo, se considera fundamental promover la mezcla, la diferencia y la diversidad de los individuos que forman parte de la ciudad. El hombre tiene que situarse de nuevo como centro de la ciudad; una ciudad que es sobre todo humana. La ruta del diálogo está abierta a todos aquellos interesados en recobrar el sentido de la ciudad, ya que la mejora del espacio de la ciudad es una labor en la que todos pueden participar. La consideración del arte como agente activo en esta tarea ha puesto de manifiesto la obsolescencia del arte público tradicional, a través del desarrollo y proliferación actual de propuestas contextuales (principalmente: arte en ubicaciones públicas, arte con un interés público, arte en el dominio o la esfera pública, arte basado en la comunidad y nuevos géneros de arte público). Desde esta perspectiva de responsabilidad social del artista, el espacio urbano se presenta como **nuevo lugar de intención** para el arte.

La constatación de una trayectoria de arte en el espacio urbano de singular interés en el ámbito estadounidense, se encuentra probablemente vinculada a la propia cultura angloamericana y al énfasis que otorga a los valores de iniciativa y responsabilidad individual unida a la particular

expansión del concepto de identidad comunitaria, por la coexistencia de etnias y culturas. Los años sesenta son cruciales para comprender el compromiso reclamado por el arte y los artistas en la construcción de un espacio social. El cuestionamiento de las instituciones por un activismo político, que reclama un espacio para todos los que "no tienen voz" (minorías étnicas, mujeres, homosexuales...), influido por una ideología de izquierdas, feminista o étnica, y el rechazo de las ideas modernistas, (la mitificación del artista genio y del objeto de arte), tratarán de restituir los vínculos existentes entre la actividad artística y la vida social. En esos años, las diferentes tendencias de arte conceptual y minimalista desarrollarán un arte en el que se evitará la autoría, incentivando el proceso por encima del producto final -no consumir el producto final, sino estar al nivel de la acción, en tiempo real, en vivo-. Se debatirá ampliamente sobre la naturaleza del público -sus marcos de referencia, su localización y sus variadas identidades culturales- estimulando la agudeza crítica de los espectadores con respecto a las condiciones ideológicas de la obra de arte. Esta actitud se defiende como una alternativa al mercado de arte y a una cultura de consumo masivo y pretende influir sobre un público no familiarizado con el mundo del arte. Para ello, el arte adopta estrategias agresivamente anti-estéticas con las que escapar de las galerías y museos, realizadas sólo como gestos, eventos o *performances* temporalmente limitados. A su vez, estas estrategias al incorporar el entorno, se nutren de disciplinas como la antropología, la sociología, la crítica literaria, la psicología, la historia, la arquitectura y el urbanismo, la teoría política o la filosofía; y de la propia cultura de masas (moda, música, publicidad, cine y televisión).

La "salida a los circuitos artísticos convencionales" ha motivado la ampliación de la gama de posibilidades del arte y ha franqueado los límites de la experiencia. El contexto se convierte en el foco de atención del artista actuando directa y físicamente sobre el mismo o reflexionando sobre la situación en la que se encuentra o evoca; de lo fenomenológico (la literal interpretación del emplazamiento: *earthworks*, instalaciones,...) se pasa a lo conceptual así como a lo social (expuesto por medio de los trabajos sobre el

"campo expandido" de Krauss y Brea). Esta "salida de los circuitos artísticos convencionales" genera propuestas temporales en el espacio abierto que conceden relevancia a la especificidad del emplazamiento. Los proyectos en emplazamientos específicos ocupan llanuras, montañas, calles, viviendas, prisiones, hospitales, zoos, iglesias, supermercados, y se infiltran en los medios de comunicación como la radio, la prensa o la televisión. La toma en consideración del emplazamiento también supone una crítica y reflexión sobre la posición del museo y la galería como espacio aislado del exterior y pantalla ideológica de las clases dominantes y monopolizadoras. En este sentido, las ideas artísticas que no tienen cabida en el mercado o en las instituciones públicas buscan "otros" espacios y proyectos para su gestión, producción y difusión social. Estos "modelos paralelos" amplían el margen del reducido circuito comercial del arte y de su entronización en los museos. Ante todo, son espacios experimentales -desarrollan un arte innovador-; tratan de acercar el arte actual al ciudadano; y, atraer a otros artistas que no accedían a los canales institucionales o se encontraban ausentes. Sin embargo, a pesar de su carácter alternativo, con el tiempo muchos de estos espacios han pasado a formar parte del mercado del arte, se han institucionalizado (ya vimos que muchos de ellos son actualmente museos). También una gran parte de los proyectos que se plantearon fuera de los circuitos convencionales han sido (y son) expuestos o incluso adquiridos por los propios museos y muchos de estos artistas muestran su obra en galerías comerciales. Es decir que, pese al intento de estos espacios alternativos de conectarse con el mundo real y sus problemáticas, se sigue estando en el mundo del arte: los museos patrocinan muchos de estos proyectos, las agencias de arte y las fundaciones los financian, las escuelas de arte contratan a estos artistas y los críticos de arte escriben sobre ellos.

Tras su "salida de los circuitos artísticos convencionales", el arte se inserta en el espacio urbano. En este contexto, la garantía de la relación específica entre el trabajo de arte y su emplazamiento no está basada en la permanencia física de esa relación, sino en el reconocimiento de su falta de permanencia, de ser experimentado como una situación no repetible y pasajera

(en la ciudad posmoderna, hablamos de nomadismo y de transitoriedad). Esta inserción se plantea con dos claras perspectivas: desde la experiencia del espacio urbano en sí o desde su consideración como espacio social y político. El artista penetra en la ciudad, la recorre y cartografía, la practica, la altera, actúa en ella e intenta recoger sus ecos, su memoria. En este sentido, el espacio urbano en sí mismo se consolida como un espacio creativo distinto. El espacio urbano como espacio social y político lleva a reflexionar sobre quienes son los que lo determinan (el poder) y los medios a través de los cuáles actúa (sistemas de representación). El arte en el espacio urbano si quiere llegar a comunicar ha de competir con la imaginaria del contexto mediático, la cultura pública de la televisión y el mercado de masas, para lograr atraer la atención de una audiencia que virtualmente no comprende la estética del artista. Estos trabajos, críticos ante situaciones de injusticia, violencia o falta de consideración así como problemáticas directamente relacionadas con el espacio urbano como la vivienda, la inmigración o los *homeless*, intentan hacerlas públicas y aportar soluciones. Partiendo de estas dos premisas, las actuaciones en el espacio urbano se despegan de la pseudo-creatividad irrelevante a la que había quedado relegado el arte público en las décadas anteriores, contribuyendo a la recuperación del sentido de la ciudad (aunque siempre existan los gestos pintorescos y actitudes triviales, cuyo referente real es el mundo del arte).

Las prácticas activistas también son efectivas en la construcción, dentro de las ruinas de las ciudades de la modernidad y posmodernidad, de un nuevo modelo de convivencia basado en el compromiso y en la colaboración. En Estados Unidos su labor ha sido fundamental. Las situaciones de injusticia y desigualdad, a las que se unió la sucesión de gobiernos conservadores (Reagan/Bush) entre cuyas prioridades no estaba la de cubrir las necesidades sociales mínimas ni solucionar los problemas de los sectores más marginados de la población, puso claramente de manifiesto la necesidad de una respuesta inmediata. Los artistas, con sus propias identidades (sobre todo mujeres, homosexuales y minorías étnicas), conscientes de todos estos problemas sociales buscan soluciones proclamando los derechos de las minorías,

denunciando la violencia callejera, elaborando programas de apoyo al SIDA, y criticando las versiones oficiales... A medida que el capitalismo se vuelve más descarnado, aumenta el número de artistas vinculados a grupos activistas que desarrollan su labor desde dentro o apoyando directamente a las comunidades. Los artistas activistas son vistos desde todos los frentes como perturbadores y tachados de oportunistas; son incómodos; se cuestionan siempre sus intenciones, aunque normalmente los que emiten este tipo de juicios no hacen nada por solucionar los problemas sociales ni proponen medidas en favor de los grupos de riesgo. Hay que reconocer que, el uso maestro por los activistas de los *mass media* y su práctica colectiva e impersonal, han contribuido al debate público. Asimismo las prácticas comunitarias de estos activistas cuyo objetivo fundamental ha sido tratar de ayudar y defender la identidad cultural y la riqueza de la diversidad de grupos específicos, han reforzado a las comunidades como partícipes de su propia ciudad aunque su materialización práctica sea todavía un desafío.

En general, en Estados Unidos, las concepciones de "arte en el espacio urbano" y de "arte público" como género, han estado relacionadas con la necesidad de una readecuación constante de los movimientos sociales y las estructuras administrativas (la llamada crisis de representatividad). La lógica de las prácticas que introdujeron los artistas desde los años sesenta se ha incorporado a la financiación pública, a los programas institucionales y a la política. La complejidad del arte público actual era impensable hace treinta años; las prácticas artísticas actuales en el dominio público promovidas por agencias federales y estatales distan mucho del arte público monumental de las iniciativas estadounidenses de promoción del arte en los espacios públicos de los años sesenta. Se ha recorrido un largo camino: desde el rechazo de la conmemoración, del objeto comercial, pasando por la consideración experimental del entorno, los intereses de la comunidad, y la implicación de otras disciplinas, hasta la concepción de la comunidad como coautora de la obra de arte. La dimensión teórica y práctica así como la difusión adquirida por el arte en el espacio urbano durante este tiempo ha posibilitado que, pese a las

reducciones presupuestarias de los programas de promoción practicadas en los años noventa, esta materia haya sido una de los campos de mayor interés del arte estadounidense contemporáneo.

En cuanto a los procesos y gestiones para la realización de obras de arte en espacios públicos, el National Endowment for the Arts (NEA) ha sido un modelo ejemplar de toma de decisiones conjuntas entre artistas y jurados de expertos para una adecuación de la obra al contexto en la que se inscribe mediante un sistema independiente, artísticamente activo y creativo. Otro aspecto positivo de los programas estadounidenses de arte público es que aseguran el mantenimiento y conservación de los trabajos. A pesar de la importancia de la promoción estatal de arte en espacios públicos y de contemplar la posibilidad de realizar trabajos innovadores, ésta no siempre se ha correspondido con una mayor calidad de las obras. Mucho del arte producido dentro de estos programas se ha inscrito dentro de un tipo de decoración gregaria, de estética agradable -mediocres- carentes de una aportación conceptual, fruto de la renovación urbana y del consumo. El arte público en sí, ha creado una industria competitiva que produce "piezas de trabajo" estatal. Asimismo, otro problema con el que se ha enfrentado el arte público, en especial el programa "Art in Architecture" de la Agencia "General Services Administration" (GSA), ha sido el hacer frente a la crítica y oposición pública; a la desconexión de los trabajos respecto a su público. A partir de estas críticas, se empezó a exigir una mayor responsabilidad a los creadores de trabajos en la esfera pública, resaltando la importancia de la relación que debe tener la obra de arte con la comunidad en la que se inserta. Se ponía así de manifiesto que, debido al impacto psicológico y visual del arte en los espacios públicos, éste afectaba a mucha más gente que el arte en el contexto del museo; por tanto, la respuesta de la comunidad y la construcción de un debate público sobre el mismo eran fundamentales. Sin embargo, incluso aquellos trabajos realizados directamente para la comunidad no estuvieron exentos de controversia, como ocurrió con el *South Bronx Sculpture Park* de John Ahearn, (retirado del lugar), al considerarlo racista y estereotipado. Por lo tanto el arte

público tampoco se puede reducir al papel de promotor de la autoestima de una comunidad, porque implica también un falso consenso. Dar forma a las distintas narrativas de la sociedad, es hoy el objetivo general de los programas de arte en los espacios públicos. Los programas tienen en cuenta temas de historia social e identidad cultural y hacen hincapié en los aspectos históricos, ecológicos o sociológicos del lugar, aunque generalmente, solo de manera metafórica y sin un compromiso práctico con las audiencias. Quizás los eventos de cultura popular, los carnavales y festivales, (como "Culture in Action") sean más efectivos en la construcción de estas nuevas historias "polifónicas".

La característica más destacada de las distintas manifestaciones artísticas en el espacio urbano es la reivindicación de la capacidad crítica de sus habitantes. La transformación de la sociedad exige un arte crítico que se reapropie de la tradición, que re-formule y piense de nuevo las condiciones de justicia y democracia, que busque nuevos puntos de anclaje. Un arte autoconsciente o crítico puede jugar un importante papel en la reactivación del espacio público. A medida que el arte se va asentando en los espacios públicos, fuera de los límites del museo, la controversia inicial está dejando paso a un debate y a un diálogo saludable entre las distintas partes implicadas. Estas controversias, con sus consiguientes negociaciones y acuerdos, representan pruebas palmarias de una democracia viva. El arte actual es más pragmático y menos utópico, trata de resolver problemas concretos. En este sentido, las intervenciones artísticas en el espacio urbano se presentan como el mejor cauce para expresar estas inquietudes y valores democráticos, al permitir llegar a una audiencia más amplia, crítica y participativa.

Todas las manifestaciones artísticas que operan en el espacio urbano buscan al final INTERVENIR en el mismo, no pasivamente, sino como partícipe directo, interrumpiendo y tomando parte en su desarrollo cotidiano. El artista se diluye porque su misión principal es abrir puertas, plantear posibilidades, servir como acicate para justificar la reapropiación del espacio urbano por sus

habitantes. El propio arte público se ve obligado a permitir estas intervenciones porque el arte se resiste a su condición de invitado de piedra, de estatua olvidada, triste y desvinculada de su entorno. El arte quiere estar vivo, intervenir, participar, interrumpir el diálogo constante que debe presidir el espacio urbano.

Bibliografía

Con el objeto de una fácil y efectiva consulta, la clasificación de la bibliografía atiende al tipo de documento. Para ello se han establecido cinco apartados: 1) libros, 2) catálogos de exposiciones, 3) artículos de revistas y periódicos y ponencias de congresos y seminarios, 4) Páginas web y 5) vídeos.

1) Libros

1995 Annual Report. Seattle Arts Commission (ed). Seattle, 1995.

ACCONCI, Vito: *Public Space in Private Time*. Galerie Hubert Winter: Wien, 1992.

ALTSCHULER, Bruce: *Isamu Noguchi*. Abbeville Press Publishers: New York-London-París, 1994.

Art & the City. Miles, Malcolm (ed.). University of Portsmouth & City Arts. Portsmouth City Council: Portsmouth, 1995.

Art, activism & oppositionality. Essays from afterimage. Kestyer, Grant H. (ed.). Duke University Press: Durham & London, 1998.

Art in Architecture Program. General Services Administration (ed.). Dossier de instalaciones. Washington, 1999.

Art in public places in the United States. Fundaburk, Emma Lila y Davenport, Thomas G. (ed.). The popular press: Ohio, 1975.

Art in the public interest. Raven, Arlene (ed.). UMI Research Press: Michigan, 1989.

Art out there. Toward a publicly engaged art practice. Fulton, Jean (ed.). The School of the Art Institute of Chicago: Chicago, 1996.

Arte y espacio público. II Simposio internacional de arte en la calle. Fernández-Lomana, Miguel Angel y Salas, R. (eds.). UIMP: Sta. Cruz de Tenerife, 1995.

AUGÉ, Marc: *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa: Barcelona, 1993.

- BEARDSLEY, John: *Art in Public Places. A survey of community-sponsored projects supported by the National Endowment for the Arts.* Andy Leon Harney (ed.). © Partners for Livable Press: Washington D.C., 1981.
- *Earthworks & Beyond. Contemporary art in the landscape.* Abbeville Press: New York, 1989.
- BECKER, Carol: *Zones of Contention. Essays on art, institutions, gender and anxiety.* State University of New York Press: Albany, New York, 1996.
- BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos III.* Taurus: Madrid, 1975 (trad. Jesús Aguirre). (En especial el capítulo "El autor como productor", pp. 117-126).
- BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes.* Colección La balsa de la medusa, nº 79. Visor: Madrid, 1995 (trad. Nora Rabotnikof) (ed.original: *The dialectics of seeing. Walter Benjamin & the arcades project.* MIT Press, Cambridge Massachusets/ London, 1989.).
- But is it art? The spirit of art as activism.* Felshin, Nina (ed.). Bay Press: Seattle, 1995.
- Cities, counties and the arts.* Associated councils of the arts (ed.). Seattle, 1976.
- CONAL, Robbie: *Art attack. The midnight politics of a guerrilla artist.* Harper Perennial: New York, 1992.
- CONNOR, Steven: *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad.* Akal: Madrid, 1996. (Trad. Amaya Bozal), (ed.original: Basil Blackwell, 1989).
- CRIMP, Douglas: *On the museum's ruins.* The MIT Press: Cambridge, Massachusetts/London, England, 1995.
- y ROLSTON, Adam: *AIDS Demographics.* Bay Press: Seattle, 1990.
- Critical Issues in public art: content, context & controversy.* Serrie, Harriet F. & Webster, Sally (ed.). Harper Collins Publishers Inc: New York, 1993.
- DE OLIVEIRA, Nicolas (et alt): *Installation Art.* Smithsonian Institution Press/Thames & Hudson: New York/London, 1994.
- DEBORD, Guy: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo.* Ed. Anagrama: Madrid, 1990 (trad. Carmen López y J.R. Capella). (ed.original: *Commentaires sur la société du Spectacle.* Gérard Ledovici: París, 1988).
- DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and spatial politics.* Graham Foundation / The MIT Press: Cambridge, Massachusets/ London, 1996.
- Discussions in contemporary culture.* FOSTER, Hal (ed.). Dia Art Foundation. Bay Press: Seattle, 1987.
- DUNITZ, Robin J.: *Street gallery. Guide to 1.000 Los Angeles Murals.* RJD Enterprises. Los Angeles, 1993.

- Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español.*
Aramburu, Nekane y Gil de Prado, Eva (dir.). Transforma: Vitoria-Gasteiz, 1997.
- FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca: "Culture in Action", en *Entorno (II) Contextos.*
Larrañaga, Josu (ed.). Universidad Complutense: Madrid, 1997, pp. 48-63.
- FRANK, Peter: *New, used & improved. Art for the 80's.* Sharon Gallegher Cross River Press Ltd: New York, 1987.
- GABLIK, Suzi: *¿Ha muerto el arte moderno?* Blume: Madrid, 1987.
- GUERRILLA GIRLS: *The confessions of the Guerrilla Girls.* Harper Perennial: New York, 1995.
- GRAHAM, Dan: *Two way mirror cylinder inside cube and a video salon.* Dia Center for the Arts. New York, 1992.
- If you lived here. The City in Art, Theory and Social Activism. A project by Martha Rosler.*
WALLIS, Brian (ed.). Dia Art Foundation/ Bay Press: Seattle, 1991.
- Insights/on sites. Perspectives on art in public places. Partners for livable places.* Stacy Paleologos Harris (ed.). Washington D.C., 1984.
- Interventions & provocations. Conversations on art, culture and resistance.* Harper, Glenn (ed.). Suny Series. State University of New York Press: Albany, 1998.
- JAMESON, Frederic: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.* Paidós Studio: Barcelona, 1995. (Trad. José Luis Pardo Torío) (1ªed. 1991). (ed. original: New left Review Ltd. Oxford, 1984).
- *Teoría de la posmodernidad.* Trotta: Madrid, 1996 (trad. Celia Montoliú Nicholson y Ramón del Castillo), (ed. original: Duke University Press, 1991).
- KAPROW, Allan: *Assemblage, environments & happenings.* Harry N. Abrams: New York, 1966.
- KULTURMANN, Udo: *Art & life.* Praeger Publishers Inc.: New York, 1971.
- KWON, Miwon: *Site specificity & the problematics of public art: Recent transformations at the intersection of art & architecture.* Tesis Doctoral. Princeton University, 1998. UMI Microform: Estados Unidos, 1998.
- La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo.* La Piqueta (eds.): Madrid, 1977. (trad. e introd. Julio González del Río Roms)
- La postmodernidad.* Foster, Hal (ed.). Kairós: Barcelona, 1985. (En especial el artículo de KRAUSS, Rosalind. "La escultura en campo expandido", pp.59-74).
- LEE FLEMING, Ronald; VONTSCHARNER, Renata: *Place makers: creative public art that tells you where you are.* Hartcourt Brace Javanovich: USA, 1987 (1ªed. 1981).

- Les dossiers de L'Art Public*, N°6 (reportaje sobre el simposio de arte público celebrado en París en 1990 -Inglés/francés). Bechy, Hervé (ed). Art Public Promotion: París, 1991.
- LEFEBVRE, Henri: *The production of space*: Blackwell: Oxford UK & Cambridge USA, 1995 (trad. Donald Nicholson-Smith).
- LINKER, Kate: *Vito Acconci*. Rizzoli: New York, 1994.
- LIPPARD, Lucy R.: *A different war. Vietnam in art*. The real comet press: Seattle, 1990.
- *Get the message. A decade of Art for Social Change*. E.P. Dutton Inc.: New York, 1984.
 - *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press: Berkeley y Los Angeles, 1997 (reimpresión). (1ªed.1973).
- LYNCH, Kevin: *La imagen de la ciudad*. Colección GG Reprints. Gustavo Gili: Barcelona, 1998 (trad. Enrique Luis Revol). (ed. Original: *The Image of the city*. MIT, Cambridge, Massachusetts, 1960).
- MADERUELO, Javier: *El espacio raptado*. Mondadori: Madrid, 1990.
- *La pérdida del pedestal*. Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, nº3. Círculo de Bellas Artes: Madrid, 1994.
 - y MARTÍN MARTÍNEZ, José: *Andreu Alfaro, Espacio público*. Mediterráneo: 1997.
- Mapping the terrain. New genre public art*. Lacy, Suzanne (ed). Bay Press: Seattle, 1995.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto. 1960-1974. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Akal: Torrejón de Ardoz, Madrid, 1998 (1ªed. Alberto Corazón: Madrid, 1972).
- MASSEY, Doreen: *Space, place & gender*. Polity Press: Oxford, 1994.
- Mc QUISTON, Liz: *Graphic agitation. Social & political graphics since the sixties*. Phaidon Press Ltd.: London, 1993.
- MILES, Malcolm: *Art, Space & the city. Public Art & urban futures*. Routledge: London/New York, 1997.
- MOURE, Gloria: *Configuraciones urbanas*. Polígrafa: Barcelona, 1994.
- Public Art. Public Controversy. The Tilted Arc on Trial*. ACA Books (ed.). A program of the American Council for the Arts: Nueva York, 1987.
- PARK, Marlen y MARKOWITZ, Gerald E.: *Democratic Vistas. Post offices on Public Art in the New Deal*. Temple University Press: Philadelphia, 1984.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Colección la balsa de la medusa. Visor: Madrid, 1992.
- REDSTONE, Louis G.: *Public Art. New Directions*. Mc Graw-Hill. Book company: USA, 1981.

- REMESAR, Antoni: *Para una teoría del arte público. Proyectos y lenguajes escultóricos. Memoria para el Concurso de Cátedra*. Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes: Barcelona, 1997.
- SCHARTZMAN, Allan: *Street Art*. Dial express: New York, 1985.
- SELWOOD, Sara: *The Benefits of Public Art: The polemics of permanent arts*. Policy Institute Studies: London, 1995.
- SENNET, Richard: *Flesh & Stone: the body & the city in western civilization*. Faber & Faber: Londres, 1996 (1ªed.1994); (ed.española: Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Alianza: Madrid, 1997. Trad. Cesar Vidal).
- Servicio público*. Ribalta, Jorge (ed.). Universidad de Salamanca / Unión de Artistas Visuales: Salamanca, 1998.
- SIEGUEL, Jeanne: *Artwords 2. Discourse on the early 80s*. UMI Research Press. Ann Arbor, Michigan / London, 1988.
- Talleres de escultura: Angel Bados, Juan Hidalgo y Antoni Muntadas*. Universidad Politécnica de Valencia: Valencia, 1992.
- TAYLOR, Brandon: *Avant-garde & after. Rethinking art now*. Harry N. Abrams Inc. Publishers. London/New York 1995.
- The National Endowment for the Arts 1965-1995. A brief Chronology of Federal Involvement in the Arts*. The National Endowment for the Arts (ed.): Washtington, 1995.
- Urban generation. A Challenge for Public Art*. Remesar, Antoni (ed.). Monografías psico-socio ambientales 6. Universitat de Barcelona: Barcelona, 1997.
- VANEIGEM, Raoul: *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Anagrama: Barcelona, 1988² (trad. Javier Urcañibia) (1ª Ed. 1977). (Ed. Original: *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Gallimard: París, 1967).
- Veiled histories. The body, place & public art*. Novakov, Anna (ed.). San Francisco Art Institute. Critical Press: New York, 1997.
- VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven y SCOTT BROWN, Denise: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Colección GG Reprints. Gustavo Gili: Barcelona, 1998 (trad. Justo G. Beramendi) (1ªed. Colección Punto y Línea, 1978). (1ªed.inglés: *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*. MIT: Cambridge, Massachusetts, en 1977).
- WALKER, John A.: *Art in the age of mass media*. Westview Press: Boulder & San Francisco, 1994 (ed.revisada); (1ªed. Pluto Press: London, 1983).

2) Catálogos de exposiciones

- ARMAJANI, Siah: *Espacios de lectura*. Museu d'Art Contemporani: Barcelona, 1995.
- *Reading Room Sacco & Vanzetti*. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte: Münster/Portikus Frankfurt and Main, 1987.
 - *Recent work* (folleto). Storm king Art Center: New York, 1993.
 - *Red School House for Thomas Paine*. Philadelphia College of Art. National Endowment for the Arts: Washington, 1978.
 - *Siah Armajani*. The Hudson River Museum/Minneapolis Center of Art & Design: New York, 1981.
- Art for Whom?* Serpentine Gallery: Londres, 1978.
- Arte público*. Diputación de Huesca: Huesca, 1992.
- Beyond Aesthetics: artworks of conscience*. Alternative Museum: New York, 1991.
- BREA, José Luis: *Before & after the enthusiasm. Antes y después del entusiasmo. 1972-1992*. SOC Publisher en Asociación con Contemporary Art Foundation: Amsterdam, 1989.
- British Sculpture in the Twentieth Century*. Whitechapel Art Gallery: Londres, 1981.
- CELANT, Germano: *A bottle of notes & some voyages. Claes Oldenburg. Coosje Van Bruggen*. IVAM: Valencia, 1989 (1ª ed. inglés, 1988).
- Christo: Urban Projects. A Survey*. The Institute of Contemporary Art: Boston, 1979.
- Ciudades sin nombre*. Comunidad de Madrid: Madrid, 1998.
- Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago*. Bay Press: Seattle, 1995.
- Domini Public*. Centre de Art Santa Mónica. Generalitat de Catalunya: Barcelona, 1994.
- Documenta X. Politics-poetics, the book*. Documenta X:Kassel, 1997.
- El arte y su doble*. Fundación Caja de Pensiones: Madrid, 1987.
- El jardín salvaje*. Fundación Caja de Pensiones: Madrid, 1991.
- High & Low*. The Museum of Modern Art: New York, 1991.
- L'H. *Art 89*. Ayuntamiento de Hospitalet de Llobregat: Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 1989.
- Places with a past. New site-specific art at Charleston's Spoleto Festival*. Rizzoli: Nueva York, 1991.
- Pour la suite du monde*. Musée D'Art Contemporain de Montreal: Montreal, 1992.
- Probing the earth. Contemporary land projects*. Hishhorn Museum & Sculpture Garden / Smithsonian Institution. Smithsonian Institution Press: Washington, 1977.
- Proyectos. Arte y medio ambiente*. Sala Amadís. Ministerio de Cultura. Instituto de la Juventud: Madrid, 1988.

- Reconsidering the object of art, 1965-1975*. MOCA: Los Angeles, 1995.
- Sculpture inside outside*. Walter Art Center, Minneapolis. Rizzoli: New York, 1989.
- Sculpture. Projects in Münster 1997*. Bußmann, Klaus; König, Kaspar y Matzner, Florian (ed.). Westfälisches Landesmuseum: Münster, 1997.
- SERRA, Richard: *Richard Serra*. MNCARS: Madrid, 1992.
- Skulptur Projekte in Münster, 1987*. Du Mont: Colonia, 1987.
- SMITHSON, Robert: *El paisaje entrópico*. IVAM: Valencia, 1993.
- Sitings: Alice Aycock / Richard Fleischer / Mary Miss / George Trakas*. La Jolla Museum of Contemporary Art: La Jolla, California, 1986.
- The power of the city. The city of power*. Whitney Museum of American Art: New York, 1992.
- WODICZKO, Krzysztof: *Projects, Instruments, Vehicles*. Fundació Antoni Tàpies: Barcelona, 1992.

3) Artículos de revistas y periódicos, y ponencias de congresos y seminarios

- "1984 in Review: Public Art", *Art in America*. Annual 1985, Vol. 73, Nº 8, August 1985, pp. 42-43.
- "1985 in Review: Public Art", *Art in America*. Annual 1986-87, Vol. 74, Nº 8, August 1986, pp. 42-43.
- "1986 in Review: Public Art" y "1986 in Review: Alternative Spaces", *Art in America*. Annual 1987-88, Vol. 76, Nº 8, August 1987, pp. 50-51 y pp. 52-53.
- "1987 in Review: Public Art" y "1987 in Review: Alternative Spaces", *Art in America*. Annual 1988-89, Vol. 76, Nº 8, August 1988, pp. 50-51 y pp. 52-53.
- "1988 in Review: Public Art" y "1988 in Review: Alternative Spaces", *Art in America*. Annual 1988-89, Vol. 77, Nº 8, August 1989, pp. 58-59 y pp. 60-61.
- "1991 in Review: Public Art" y "1991 in Review: Alternative Spaces", *Art in America*. Annual 1991-92, Vol. 80, Nº 8, August 1992, pp. 34-35 y pp. 36-37.
- AGUIRIANO, Maya: "Dennis Adams", *Zehar*. Nº 28, Arteleku: Diciembre-Enero-Febrero 1994-1995, pp. 6-8.
- AIDS (monográfico), Public Art Issues*. The Public Art Fund Inc. (ed.): New York, 1992.
- ALLEN, Jerry: "How art becomes public", *King Country Arts Commission*. (Dallas, Texas), 1985, s.p. 1-7.

- ALLOWAY, Lawrence: "Public Sculpture for the post-heroic age", *Art in America*. Vol. 67, Nº 6, October 1979, pp. 9-11.
- ANDREWS, Richard: "Artists & the visual definition of cities", *Arts Review*. Winter 1986, pp. 23-26.
- APGAR, Garry: "Redrawing the boundaries of public art", *Sculpture*. May-June, 1992, pp. 24-29.
- Art & the homeless* (monográfico), *Public Art Issues*. Nº 10. The Public Art Fund Inc. (ed.): Nueva York, 1989.
- AUGÉ, Marc: "No-lugares, imaginario y ficción", *Experimenta*, Nº 26, Mayo 1999, pp. 53-58, (trad. Agustín Cerezales).
- BARBER, Fiona y WITHERS, R.L.: "TWSA Four Cities Project: Derry, Plymouth, Newcastle, Glasgow", *Women's Art Magazine*. Nº 37, November-December, 1992.
- BELMAN, Avis: "Public Sculpture's New Look", *Art News*. September 1991, pp. 102-109.
- BIRD, John: "Dystopia on the Thames", *Art in America*. Vol. 78, Nº 7, July 1990, pp. 93-97.
- BLANCH, Teresa: "La ciudad: espacios libres y escultura urbana", *Arena*. Nº 5, 1989, pp.22-24.
- BREA, José Luis: "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años ochenta y noventa", *Arte, Proyectos e Ideas*. Nº 4, Tomo I, Universidad Politécnica: Valencia, 1996, pp. 13-30.
- BRISSAC-PEIXOTO, Nelson: "Intervenciones urbanas", *Poliester*. Vol. 5, Primavera 1996, pp. 20-27.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando: *A vueltas con la Documenta. De la rebelión a la mala conciencia*. (Conferencia). (Ciclo Grandes Muestras). Centro de Estudios, Investigación y formación continua Francisco Tomás y Valiente. Universidad Carlos III, Junio 1998.
- CELANT, Germano: "Urban nature: the work of Maria Nordman", *Artforum*, Vol. 18, March 1980, pp. 62-67; (trad. Rodger Maclean, Howard).
- CEMBALEST, Robin: "Public Sculpture: race, sex and politics", *Artnews*. Vol. 91, Nº 3, March 1992, pp. 30-32.
- COLLINS, Bradford R.: "Report from Charleston: History Lessons", *Art in America*. November 1991, p. 31.
- "Congress adopts droit moral", *Art in America*. Vol. 79, Nº 1, January 1991, Front page y p. 35.
- CRIMP, Douglas: "De vuelta al museo sin paredes", *Arena*. Nº 1, 1989, pp. 61-66.

- CRIMP, Douglas; DEUTSCHE, Rosalyn y LAJER-BURCHARTH, Eva: "A conversation with Krzysztof Wodiczko", *October*, Nº 38, 1986, pp. 23-51.
- "Dan Graham Brian Hatton -ek elkarriz ketatua", *Zehar*. Nº 29, Octubre 1995, pp. 20-25. (ed. Original: "Dan Graham in conversation with Brian Hatton", *Talking Art 1* (ICA Documents), March 1992. ICA: London, 1993).
- DAVID, Catherine: "El arte contemporáneo a pesar del museo", *Kalías*, Nº 11, IVAM, Generalitat de Valencia, 1994, pp. 85-88.
- EDGE, Sarah: "Notes towards a critical practice: Public Art & Feminism", *Women's Art Magazine*. Nº 47, July-August, 1992, p. 12.
- FOSTER, Hal: "Contra el pluralismo", *El Paseante*. Nº 23-25, 1995, pp. 80-95.
- GILBERT-ROLFE, Jeremy: "Capital Follies", *Artforum*, September 1978, pp. 66-67.
- HEARTNEY, Eleanor: "The dematerialization of public art", *Sculpture*. March-April 1993, pp. 45-49.
- HALLINAN, Michael: "Property rights vs. Artistic expression", *Public Art Review*. Fall-Winter, 1994, pp. 6-9.
- HILL, Peter: "Public Art Dundee", *Artist Newsletter*. December 1987.
- HOFFMAN, Barbara: "Law for Art's sake in the public realm", *Critical Inquiry*. Nº 3, The University of Chicago, Spring-Fall 1991, pp. 540-560.
- HUYSEN, Andreas: "Escapar de la amnesia: el museo como medio", *El paseante*. Nº 23-25, 1995, pp. 56-79.
- JIMÉNEZ, José: "La ciudad y la idea de Europa", *Creación*. Nº 12, Instituto de Estética y Teoría de las Artes: Madrid, Octubre 1994.
- KILROY, Mary: "% Public Art for the nineties. Re-sharpening the cutting edge". *Public Art Review*. Issue 9, Vol. 5, Nº 1, Fall-Winter 1993, pp. 12-14.
- KNIGHT, Christopher: "Not just an exercise in futility", *Los Angeles Times* (Los Angeles). Calendar, Sunday, 23.10.1994, pp. 4-5 y 87-90.
- KOZLOFF, Joyce: "The Kudzu effect (or: the rise of a new academy)", *Public Art Review*. Fall-Winter 1996, p. 41.
- LEBRERO STÄLS, José: "Jenny Holzer. Anuncios por palabras", *Lápiz*. Nº 36, 1986, p. 38.
- LEVIN, Kim: "The double bind". *Village Voice*. 10.03.1987, p. 86.
- LYDIATE, Henry: "Public Art & The Law", *Art Monthly*. Nº 106, May 1987, pp. 36-38.
- MARZO, Jorge Luis: "La mirada inquieta", *Lápiz*. Nº 90, Año X, Noviembre-Diciembre 1992, pp. 21-28.
- MILES, Malcolm: "A new common wealth?", *Art Monthly*. Nº 106, May 1987, p. 35.

- "Art & Urban Regeneration", *Urban History*. Vol. 22, pt. 2, Cambridge Press, August 1995, pp. 239-252.
 - "Public art courses", *Artists Newsletters*. October 1993.
 - "The Stagnant & the living water", *Developing the Visual Arts*. pp. 14-17.
- MILLER, Roland: "Mision: NAMS", *Art Monthly*. Nº153, February 1992, pp. 2-3.
- MORRIS, Robert: "Notes of Sculpture", *Artforum*. February-October 1966.
- MURRÍA, Alicia: "El museo en transformación" (entrevista con Juan Carlos Rico), *Lápiz*, Nº 104, 1994, pp. 64-66.
- O'GRADY, Lorraine: "Dada meets mama", *Artforum*. Vol. XXXI, Nº 2, October 1992, pp. 11-12.
- O'DOHERTY, Brian: "Inside the white cube: notes on the gallery space" (Part I), *Artforum*, Vol. XIV, Nº 7, March 1976, pp.24-30.
- "Inside the white cube: The eye and the spectator" (Part II), *Artforum*, Vol. XV, Nº 8, April 1976, pp.26-34.
 - "Inside the white cube: context as content" (Part III), *Artforum*, Vol. XV, Nº 3, November 1976, pp.34-44.
- PERRY, David: "Arts & social change. New College of California", *High performance*. Vol. 15, Nº 4, Winter 1992, pp. 28-29.
- POWER, Kewin: "El desierto occidental", *Arena*, Nº 0, 1989, pp.26-28.
- PHILLIPS, Patricia C.: "Public art: the point in between", *Sculpture*. May-June 1992, pp. 37-41.
- "Public Art Yo-yo: What goes up, comes down", *Art in America*. Vol. 2, February 1992, p. 29.
- RUSSELL, John: "Art in unexpected places". *The New York Times* (New York). 24.02.1980, seccion 2, Arts & Leisure, pp. 1-2.
- SAN MARTÍN, Javier: "La calle entra en el museo", *Lápiz*. Nº 122, Mayo 1996, pp. 55-61.
- "TWSA Twelve works on nine sites", *Art Monthly*, Nº 106, May 1987, p. 13.
- VON FÜRSTENBERG, A.: "La vanguardia como base de una nueva tradición", *Creación*. Nº 6, Madrid, Octubre 1992, pp. 8-17.
- WETENHALL, John: "A brief history of percent-for-art in America", *Public Art Review*. Issue 9, Vol. 5, Nº 1, Fall-Winter, 1993, pp. 4-7.
- WICKERSHAM, Claire. "Percent-for-art. Variations on a theme", *Public Art Review*. Issue 9, Vol. 5, Nº 1, Fall-Winter 1993, pp. 8-10.
- WODICZKO, Krzysztof. "Public Projections", Nº 38, 1986, pp. 3-22.

4) Páginas Web

- AIDS MEMORIAL QUILT: <http://www.aidsquilt.org>
ART PUBLIC MAGAZINE: <http://www.art-public.com>
ARTANGEL TRUST: <http://www.ecna.org/artangel>
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE BARCELONA: <http://www.ub.es/escult/1.htm>
DEPARTMENT OF FINE ARTS, OKANAGAN UNIVERSITY COLLEGE: <http://www.arts.ouc.bc.ca/fina/glossary>
FERTIG, Arles: "Se acabó (una conversación) Catherine David & Paul Virilio". <http://aleph.arts.org/acpar/numero3/virilio.htm.p.2>
FREEDOM OF EXPRESSION AT THE NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS: <http://www.csulb.edu/~jvancamp/intro.html>
GENERAL SERVICES ADMINISTRATION. "ART IN ARCHITECTURE PROGRAM": <http://www.gsa.gov/pbs/pn>
<http://w3.gsa.gov/web/p>
GRAHAM, Dan: "Mis obras para paginas de revista (una historia del arte conceptual)". <http://aleph.arts.org/acpar/numero1/graham.htm>
KUSPIT, Donald: "Documenta muy negativa". <http://aleph.arts.org/pen/kuspit.htm>
NATIONAL ASSEMBLY OF STATES ART AGENCIES: <http://nasaa-arts.org>
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS: <http://arts.endow.gov>
(En especial: <http://arts.endow.gov/pub/Chronology>)
PERCENT FOR ART PROGRAM OF CHICAGO: <http://www.ci.chi.il.us/wm/ca/Public Art>
PUBLIC ART FUND INC: <http://www.publicartfund.org>
PUBLIC ART INDEX ON THE INTERNET: <http://www.gsa.ac.uk/publicart>
PUBLIC ART ON THE NET: <http://www.zpub.como/public/>
PROJECT FOR PUBLIC PLACES, INC. <http://www.pps.org>
SHEFFIELD HALLAM UNIVERSITY PUBLIC ART RESEARCH ARCHIVE: <http://www.shu.ac.uk/schools/cs/slidescol/pubart.shtml>
SOROS CENTER FOR CONTEMPORARY ARTS, Prague. Foro de discusión sobre espacio público: <http://www.ecn.cz/osf/scca/ENG/pub.html>
SPARC: <http://www-sparcmurals.org>

5) Videos

Como la mayoría de las fuentes videográficas son vídeos experimentales no comercializados, se ha estimado oportuno citar como referencia, por inexistencia de productora o editorial, el centro en el que ha sido consultado:

A tool, a weapon, a witness: the video news crews, 1990. Faber, Mindy (ed.). 120'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

BIRBAUM, Dara: *Canon: taking to the streets*, 29/10/1990. 11'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

CHEANG, Shu Lea: *The Trial of Tilted Arc*, 1989. 55'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago

COKEN, Jem: *Buried in light. Eastern Europe in Pasting*, 1994. 60'. B/N. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

- *Lost Book Found*, 1996. 35'. Video Data Bank. The Art Institute of Chicago.

- *This is a History of New York*, 1987. 23'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago

GARRIN, Paul: *Man with a video camera / Free society*, 1988. 6'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

- *By any means necessary...*, 1990. 27'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

HOLZER, Jenny: *Sign on a truck*, 1984. Video Data Bank. The Art Institute of Chicago.

KOBLAND, Ken: *Berlin Tourist journal*, 1988.

La ciudad Asediada (parte I y II). Mellizo, Felipe (dir.) (Un mundo feliz). Producción TVE, Def color VHS, Pal, 51'.

LIN, Maya: *A Strong Vision*. 1992. John M. Flaxman Library. The School of the Art Institute of Chicago.

LORD, Chip: *Mapping a city of fragments*, 1997. 9'30". Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

Making sense of the sixties. Hoffman, David (dir.). 6 vol. GWETA, Corporation for Public Broadcasting, 1991. John M. Flaxman Library. The School of the Art Institute of Chicago.

Messages to the public. 1982-87. 1987. Public Art Fund (ed.). Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

National Arts Emergency, 1989. Miller, Branda & Silverman, Joy (coord.). Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

ROSLER, Martha: *Domination & Everyday*. 1978. 32'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

- *Secrets of the streets*, 1980. 11'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

SPIRO, Ellen: *Act Up at the FDCA. The government has blood on its hands. One dies every half hour*. 1998. 13'. Video Data Bank. The School of the Art Institute of Chicago.

Índice de Ilustraciones

Actitudes e intenciones hacia el arte y la ciudad

1. Times Square, Nueva York. Fotografía tomada en 1997. 3

Desde una crítica estadounidense a la modernidad

2. *Vote*. Marcha por los derechos civiles. 54 millas de Selma a Montgomery, Alabama. 1965. 38
3. Portada de la revista *International Times*, N°133 (1968). 40
4. Página interna de la revista *International Times*, N°133 (1968). 40
5. *The Seventh Investigation (Art as idea as idea)* (1969), Joseph Kosuth. Valla publicitaria en el barrio de Chinatown de Nueva York. 49
6. *Every building on the sunset strip* (1966), Edward Ruscha. 52
7. *Homes for America* (1966-67), Dan Graham. 53
8. *Art works* (1968). Stephen J. Kaltenbach. 53
9. Documentación de *Security Zone* (1971), Vito Acconci. *Performance* realizado dentro de "Projects: Pier 18", Nueva York. 55
10. *Q. And Babies? A. And babies* (1970), Art Workers' Coalition. Nueva York. 57
11. *Contra-diction* (1984), Robbie Conal. 59
12. Cartel en las calles de Manhattan, Nueva York (1990), Barbara Kruger. 60
13. *The Government has blood in his hands. One AIDS death each half hour* (1988). Gran Fury. Cartel. 61
14. *AIDS Crisis* (1992), Act up. Cartel. 61
15. *Update the era* (1993), WAC. Cartel instalado en el escaparate de la librería "Printed Matter" en Lower Manhattan, New York. 62

La salida de los circuitos artísticos convencionales

16. *Valley Curtain* (1973), Christo. Rifle, Colorado. 65
17. *Cancelled Crop* (1969), Dennis Oppenheim. 71
18. *Splitting* (1974), Gordon Matta Clark. Fotografía del exterior del edificio. 75
19. *Splitting* (1974), Gordon Matta Clark. Fotomontaje de imágenes del interior del edificio. 75

20.	Dos paneles de los 142 que componen la obra: <i>Shapolsky et. al. Manhattan. Real Estate Holdings, a real time social system</i> (1971), Hans Haacke.	81
21.	Panel 4 de la obra: <i>Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees</i> (1974), Hans Haacke.	82
22.	<i>Washing Tracks, Maintenance</i> (1973), Mierle Ladermas Ukeles.	83
23.	Keith Haring en su tienda 292 Lafayette St., Soho, Nueva York.	86
24.	Exposición "Times Square Show" (1980), (Vista exterior del edificio). Organizada por el colectivo Colab. Times Square, Nueva York.	88
25.	Exposición "Times Square Show" (1980), (Vista interior del edificio). Organizada por el colectivo Colab. Times Square, Nueva York.	88
El espacio urbano como nuevo lugar de intención		
26.	<i>This way Brouwn</i> (26.2.1961), Stanley Brown. Trazado itinerario	95
27.	<i>Variable Piece #1. New York City</i> (1968), Douglas Huebler. Esquema.	97
28.	<i>Seven Ballets in Manhattan</i> (May 27- June 2, 1975), Daniel Buren.	97
29.	<i>Flee Flux-Tours</i> (Mayo 1976), George Maciunas. Cartel.	98
30.	<i>I got up</i> (1970), On Kawara.	98
31.	<i>Bob Hope. Mao Tse Tung</i> (1966), Öyving Fahlström. Pancartas de "Kisses Sweeter than Wine".	100
32.	Documentación de <i>Catalysis IV</i> (1970-71), Adrian Piper. <i>Performance</i> en la calle, Nueva York.	100
33.	Documentación de <i>Catalysis IV</i> (1970-71), Adrian Piper. <i>Performance</i> en la calle, Nueva York.	100
34.	<i>One Year Performance</i> (1981-1982), Techsing Hsieh. Nueva York.	102
35.	<i>Pájaro</i> (1979), Dan Witz. Manhattan, Nueva York.	103
36.	Siluetas en el suelo (1976-1978), Richard Hambleton.	103
37.	<i>Diazo Prints</i> (1980), Richard Hambleton. Imagen del artista	103
38.	<i>Diazo Prints</i> (1980), Richard Hambleton. Silueta en blanco.	103
39.	Silueta en la pared (1982), Richard Hambleton.	104
40.	Keith Haring dibujando en el metro de Nueva York (1979).	104
41.	<i>Untilted</i> (1991), Félix González Torres.	104
42.	<i>Windows: A portrait of New York</i> (1976), Lynn Hershman.	105
43.	<i>House of cars</i> (1988), Vito Acconci. "Urban Site", Langton St., San Francisco.	106
44.	Esculturas en el metro (1981), David Wells.	106
45.	Felpudos en el metro de Nueva York (1981), Ann Messner.	106

46.	<i>Incubator</i> (1983), Ann Messner. Aplique colocado en una farola.	106
47.	Acción (1980), Christy Rupp. Nueva York.	107
48.	<i>Venice, California</i> (1989), Jean Baudrillard. Fotografía.	108
49.	<i>Industrial Fossil</i> (1979), John Fekner.	109
50.	Escultura encima de una cabina de la empresa de transportes municipal (1981), David Welles. South Bronx.	109
51.	<i>Bus Shelter II</i> (1984-86), Dennis Adams. Manhattan, Nueva York.	112
52.	<i>We are family</i> (1983). John Ahearn y Rigoberto Torres. South Bronx, Nueva York.	113
53.	<i>Homenage to people of the South Bronx</i> (1982), John Ahearn y Rigoberto Torres. Double Dutch at Kelly Street, South Bronx, Nueva York.	113
54.	" <i>El abuso de poder no sorprende</i> " (1983), Jenny Holzer. Truismo sobre camiseta, Nueva York.	114
55.	Truism de la serie "The survival series on a public phone" (1983), Jenny Holzer. Colocado en teléfonos públicos.	115
56.	Anuncio publicitario en el metro (1983), Group Material.	116
57.	Anuncio publicitario en el metro (1983), Eric Darton. Dentro del proyecto de Group Material.	116
58.	<i>We are not afraid</i> (1982), Les Levine. Cartel colocado en bagones de metro.	117
59.	<i>Truisms</i> (1982). Jenny Holzer. Posters en la calle.	118
60.	<i>Curb your animal instinct - Controla tus instinto animale</i> (1986), Ilona Granet.	121
61.	<i>Are you man or mule - es us. Señor o mula</i> (1986), Ilona Granet.	121
62.	<i>Your body is a battleground</i> (1990), Barbara Kruger. Valla publicitaria comisionada por Werner Center for Arts. Serigrafía.	121
63.	<i>Get out</i> (1992), Barbara Kruger. Valla publicitaria, San Francisco.	121
64.	<i>The Homeless Projection Civil War Memorial</i> (1987), Krzysztof Wodiczko, Massachusetts.	122
65.	Prototipo del <i>Homeless Vehicle</i> por las calles de Nueva York (1989), Krzysztof Wodiczko.	127
66.	<i>Bliz-aard Ball Sale</i> (1983), David Hammons. Acción en Cooper Square, Nueva York.	129
67.	<i>Allien Staff</i> (1992-1993), Krzysztof Wodiczko. Báculo dirigido por Jagoda Prybylak en Brooklyn, Nueva York.	130
Arte y activismo		
68.	Manifestación " <i>Silence = Death</i> " (1988), ACT UP. Foto T. L. Litt.	132

69.	Manifestación "Guilty" (1990), Act up. Foto McKitterick.	132
70.	<i>Do women have to be naked to get into the Met. Museum?</i> (1989), Guerrilla Gilrs. Cartel colocado en las calles de Nueva York.	139
71.	<i>Oh say can you see. Hay 10 millones más mujeres votantes que hombres</i> (1992), WAC. Pancarta llevada en la 5ª Avenida de Nueva York durante la convención democrática de 1992.	144
72.	<i>Happy Father's Day</i> (1992), WAC. Pancarta exhibida delante del Tribunal Supremo.	144
73.	<i>Women in America earn only 2/3 of what men do. Women artists earn only 1/3 of what men artists do</i> (1985), Guerrilla Girls. Poster realizado para la concienciación de la situación real de las mujeres artistas.	145
74.	<i>Names Project Quilt</i> (1987-8). Washington.	146
75.	<i>Names Project Quilt</i> (1998). Museum of Modern Art, Chicago	146
76.	<i>The AIDS Crisis is not over</i> (1988), Little Elvis. Cartel reproducido en offset.	149
77.	<i>Read my lips</i> (1988-90), Gran Fury.	151
78.	<i>Welcome to America's Finest Tourist Plantation</i> (1988), David Avalos, Elizabeth Sisco & Louis Hoch. Cartel de Autobús, San Diego, California.	153
79.	Panel sobre el desarrollo de los barrios residenciales del <i>The Great Mural of L.A.</i> (1976-1983) (detalle), Judith Baca y SPARC. Los Angeles.	156
80.	<i>I welcome myself to a new place</i> (1988), Olivia Gude & The Chicago Public Art Group. Chicago. Mural perteneciente al proyecto "The Roseland Pulman Mural Project".	159
81.	<i>Touch Sanitation</i> (1977), Mierle Laderman Ukeles. Nueva York.	165
82.	<i>The great cleaning of the Rio Grande</i> (1987 y continúa), Dominique GW Mazeaud.	165
83.	<i>We're all one color. Stop the killing</i> (1989), Robbie Conal. Cartel contra las bandas en Los Angeles.	166
84.	Exposición "Democracy" (1988), Group Material. Dia for the Arts Foundation, Nueva York.	167

Las iniciativas de administradores públicas para la promoción de las artes en espacios urbanos

85.	<i>Protect me what I want</i> (1983), Jenny Holzer. Pantalla Spectacolor. Times Square, Nueva York. Patrocinado por Public Art Fund con la ayuda del NEA.	186
86.	<i>Housing is a human right</i> (1989), Martha Rosler. Pantalla Spectacolor. Times Square, Nueva York. Patrocinado por Public Art Fund con la ayuda del NEA.	186
87.	<i>Cabeza de mujer</i> (1965), Pablo Picasso. Chicago.	192
88.	<i>Flamingo</i> (1974), Alexander Calder. Chicago.	192

89. *Law of Nature* (1997), Tom Ottorness. Mark O. Hatfield U.S., Courthouse, Portland, Oregon. Realizado dentro del "Art in architecture program". 193
90. *Boundary Makers* (1998), Raymond Kaskey. The National Building Museum Washington D.C. Realizado dentro del "Art in architecture program". 193
91. *Bearing Witness* (1997), Martin Puryear. The Ronald Reagna Building & International Center, Woodrow Wilson Center, Washington. Realizado dentro del "Art in Architecture Program". 193
92. *La Grande Vitesse* (1967), Alexander Calder. Vandenberg Center Plaza, Grand Rapids, Michigan. 194
93. Logotipo de la escultura *La Grande Vitesse* de Alexander Calder en los camiones de limpieza de Grand Rapids, Michigan. 195
94. *Tilted Arc* (1981), Richad Serra. Federal Plaza, Nueva York. Vista superior. 196
95. *Tilted Arc* (1981), Richad Serra. Federal Plaza, Nueva York. Vista lateral. 196
96. *Puerto Rican Sun* (1979), Rafael Ferrer. South Bronx, Nueva York. Una iniciativa del Bronx Venture Corporation con la colaboración del NEA. 198
97. *Crusoe Umbrella* (1979), Claes Oldenburg. Civic Center Plaza, Des Moines, Iowa. 33 pies de alto. Una iniciativa del Civic Center of Greater Des Moines, con ayuda del NEA. 199
98. *The Steelmakers* (1980), George Segal. Youngstown, Ohio. Subvencionado por el NEA. 200
99. Instalación (1977), Dan Flavin. Metro de Nueva York. New York's Grand Central Station. Tubos de neón de color blanco, amarillo y rosa. Patrocinado por The Dia For the Art Foundation y con la ayuda del NEA. 201
100. *Time Landscape* (1977), Alan Sonfist. LaGuardia Place, Greenwich Village, Manhattan, Nueva York. Reforestación de bosque autóctono. Patrocinado por el NEA y Green Street Workshop. 202
101. *Field Sculpture* (1977), Carl André. Hartford, Connecticut. Compuesta por 36 piedras de 7,25 x1,33 mts. 202
102. *Playscapes*, (1976), Isamu Noguchi. Piedmont Park, Atlanta, Georgia. Subvencionado por The NEA. 202
103. *Rock Rings* (1979), Nancy Holt. Bellingham Western Washington University. Escultura ambiental consistente en dos círculos concéntricos. Realizada con ayuda del NEA. 202
104. *House on the ground* (1986), Vito Acconci. New Mexico State University, Las Cruces. 203
105. *Grand River Sculpture* (1975), Joseh Kinnebren. Grand Rapids, Michigan. 204
106. *Grand Rapids Project* (1974), Robert Morris. Grand Rapids, Michigan. 205
107. *North Cove* (1983), Siah Armajani. Battery Park, Nueva York. 208
108. *North Cove* (1983), Scott Burton. Battery Park, Nueva York. 208

109.	<i>South Cove</i> (1983), Mary Miss, Stanton Ecksokurt y Susan Shid. Battery Park, Nueva York.	208
110.	<i>Land of Boats</i> (1991), Vito Acconci. St. Aubin Park Detroit. Instalación permanente.	209
111.	<i>We got it</i> (1992), Simon Grenan y Christopher Sperando y doce trabajadores de la Unión de trabajadores de la Fábrica de Tabaco y Golosinas de Chicago. Cartel publicitario. Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago.	215
112.	<i>We got it!</i> (1992), Simon Grenan y Christopher Sperando y doce trabajadores de la Unión de trabajadores de la Fábrica de Tabaco y Golosinas de Chicago. Productos en el supermercado. Dentro del proyecto "Culture in Action".	216
113.	<i>Consequences of a gesture</i> (1992), Desfile. Dentro del proyecto "Culture in Action". Culture in action, Chicago.	217
114.	Monumento <i>Consequences of a gesture</i> (1992), Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago.	217
115.	<i>Full Circle</i> (1992), Suzanne Lacy & A Coalition of Chicago Women. Exposición de piedras con placa conmemorativa en el Downtown. Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago.	218
116.	<i>Full Circle</i> (1992), Suzanne Lacy Lacy & A Coalition of Chicago Women. Inauguración de la exposición. Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago.	218
117.	<i>Full Circle</i> (1992), Suzanne Lacy Lacy & A Coalition of Chicago Women. Cena conmemorativa. Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago.	218
Intervenciones artísticas en el espacio urbano		
118.	<i>Broken promises</i> (1981), John Feckner. Nueva York.	222
119.	<i>Decay</i> (1981), John Feckner. Nueva York.	222
120.	Proyección en el "Hirshhorn Museum" (1990), Krzysztof Wodiczko, Washington.	228
121.	<i>The domestic violence milkcartoon</i> (1991-1992), Peggy Diggs. <i>It's the best solution</i> (1990, San Gómez. Valla publicitaria de Randolph Street Gallery Project "Your Message Here". Chicago.	230
122.	<i>We may not have homes, but we do have names and we live here too</i> (1990). Greg Boozel y Sara Fredrickson. Valla publicitaria elaborada para la organización de <i>Homeless</i> , dentro del proyecto <i>Your Message Here</i> organizado por Group Material y Randolph Street Gallery. Chicago.	232
123.	<i>Treat a brother like your brother, with respect</i> (1990). Julian Atkins. Valla publicitaria dentro del proyecto <i>Your Message Here</i> organizado por Group Material y Randolph Street Gallery. Chicago.	232
124.	<i>Televecindario</i> (1992-93), Iñigo Manglano-Ovalle y un grupo de chicos del barrio. Grabación de vídeos en la calle. Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago.	234

125. *Televecindario*(1992-93), Iñigo Manglano-Ovalle y un grupo de chicos del barrio. Vídeos en la exposición celebrada en la calle principal del barrio. Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago. 234
126. *Televecindario*(1992-93), Iñigo Manglano-Ovalle y un grupo de chicos del barrio. Fiesta de inauguración de la exposición. Dentro del proyecto "Culture in Action", Chicago. 234

Búsqueda de referencias artísticas para la intervención en el espacio urbano

127. Modelo para un monumento a la Tercera Internacional (1919-1920), Vladimir Tatlin. Moscú. 248
128. Boceto para quiosco de exposición (1925), Gustav Klucis. En él se lee "Viva el 5º Congreso de Romintern. 249
129. *Reading Garden* (1980), Siah Armajani. Campus Roanoke College, Salem, Virginia. 249
130. Poster (1924), Alexander Rodchenko. Realizado para anunciar la película de Dziga Vertow *Kino Glaz* (el ojo del cine). 250
131. *Adolf-Der Übermensch luckt Gold und redet Blech* (1932), John Heartfield. Fotomontaje. 250
132. Cartel (1931), Gustav Klucis. La URSS es la brigada de choque del proletariado del mundo. 251
133. Portada de la revista *A-I-Z*, N° 11, Vol 42, 16 Octubre 1932. John Heartfield. 251
134. *Your Body is a battleground* (1989), Barbara Kruger. 256
135. *Bicycle Wheel* (1951), Marcel Duchamp. Tercera versión después de perder el original en 1913. 256
136. *Porte, 11, Rue Larrey* (1927), Marcel Duchamp. 256
137. *Words-in-Freedom* (Irredentissimo) (c.1912), F. T. Marinetti. 257
138. *Proun room* (1923), El Lissitzky. Exposición de arte del grupo de noviembre, Berlín. 258
139. *Linea Lunga Metri 11.60* (1959), Piero Manzoni. 259
140. *Car Crash* (1960), Jim Dine. 261
141. *The Store* (1961), Claes Oldenburg. 261
142. *Yard* (1961), Allan Kaprow. 263
143. *Invitation- Map for Benjamin Petterson's Exhibit at Robert Filliou's Galerie Légitime, Followed by a Fluxus Sneak Review* (1962), Benjamin Patterson. 266
144. *The naked city* (1957), Guy Debord. 272

Índice Analítico

A*

- Accionismo vienés 263
Acconci, Vito 4, 55, 56, 91, 92, 95, 99, 100, 106, 106, 125, 203, 209, 211, 224, 269, 272, 276
ACT UP, ver AIDS Coalition to Unleash Power
Adams, Dennis x, 92, 109, 11-112, 112, 244
Addams, Jane 218
Adorno, Theodor 40
Administración Kennedy 178
Agit Prop 146, 245, 250-252, 271
Ahearn, John 198-199
y Torres, Rigoberto 92, 112, 113, 171
AIDS Coalition to Unleash Power, (ACT UP) xi, xvii, 61, 132, 132, 147-150
Althusser, Louis 45, 252
André, Carl 54, 65, 75, 202
Andrews, Richard 34
Ant Farm 160.
APG, ver Artist Placement Group
Aragon, Louis 269
Armajani, Siah ix, 75, 209, 235, 249, 249, 255, 256, 276, 277
Art & Life 264
Art in Architecture Program xx, xxiii, 180-182, 185, 284
Art in public places, ver Arte en emplazamientos públicos
Art in Public Places Program xx, 177-180, 182-184
Art Lobby 22, 193
Art Makers Inc 159
Art Workers Coalition (AWC) 52, 56, 57
Arte basado en comunidad 27-28, 161-167
Arte chicano 152, 153
Arte con conciencia social 27, 29
Arte con un interés público 20, 25-26, 279
Arte de contexto xi, 20, 223, 240
Arte en emplazamientos públicos (*Art in public places*) 21

- Arte en el dominio o en la esfera pública 27, 211-212, 279
Arte en la remodelación urbana 23-24
Arte en ubicaciones específicas 22, ver también *site specific*
Arte público xii, xv, xviii, xix, 19-36, 193, 196, 197, 202, 210, 213, 224, 239, 279, 282, 283-284
programas de 159, 170, 198, 203, 204, 213, 214
como nuevo género, ver Nuevo género de arte público
Arte público crítico 29-32, 239
Artaud, Antonin 264
Artist Placement Group (APG) 52
Artschwager 51
Artspark 193
Asco 153
Asher, Michael 76, 82-83
Association for independent video & films makers, (AIVF) 161
Augé, Marc 18
Avalos, David 140, 153, 153, 225
AWC, ver Art Workers Coalition
Ay-O 260
Aycock, Alice 75, 194

B

- Baca, Judith xvi, 142, 155-157, 245
Bakhtin, Mikhail 44, 253
Baldessari, John 49
Balfe, Judith H. 176, 177
Barbie Liberation Organization, (BLO) 252
Barry, Robert 49
Barthes, Roland 45, 121, 276
"Battery Park City" xvii, 208, 209
Baudelaire 268, 268-272
Baudrillard, Jean 108, 108
Bauhaus, la 246, 258, 264
Baumgarten, Lothar 74
Becker, Carol 253-255
Becker, Hilla y Bernd 52
Benglis, Linda 51
Benjamin, Walter 40, 54, 229, 245-246, 252, 268, 269, 270
Beuys, Joseph 263, 265

* Nota: las ilustraciones se indican con el número de página en cursiva.

Beveridge, Karl 133, 136, 226
Bloch, Ernst 252
Bochner, Mel 49, 52, 77
Boozel, Greg 232
Border Art Workshop / Taller de Arte
Fronterizo 153
Bordowitz, Greg xvii
Borstein, Gloria 211
Borofsky 211
Brackhage, Stan 264
Brassai 270
Brea, José Luis 66-70, 280
Brecht, Bertolt 252, 253, 264, 265
Bretón, André 269, 270
Brouwn, Stanley x, 92, 95, 95, 272, 275
Bruch, Cris 124, 125
Buck-Morss, Susan 239
Buñuel, Luis 264
Burden, Chris 160
Buren, Daniel 49, 55, 77, 80, 97, 98, 275
Burgy, Donald 53
Burton, Scott ix, 75, 208, 209
Bush, George 59, 61, 167, 251, 282
Byard, Andrew 125

C

Cadere, André 99
Cage, John 263, 264
Calder, Alexander xvii, 171, 171, 194-
195, 194, 195, 259
Camnitzer, Luis 58
Castoro, Rosemarie 194
Clark, Lygia 260
Colab 88
COLAB 148
Conal, Robbie 166
Conde, Carol, ver Beveridge, Karl
Conwill, Houston 171
Collins, Bradford 205
Cook, Christopher 58
Cornell 264
Courbet 20
Creative Time 89, 205
Culture in Action xvii, 165, 214-219, 215,
216, 217, 218, 234, 285
Cunningham, Merce 264

CH

Chaplin, Charlie 264
Chicago, Judy 136, 142

Chicago Area Film & Video Network 161
Chin, Mel 164, 165

D

Dalí, Salvador 264
Daumier, Henri 245
Darling, Lowell 160
De Certeau, Michael 108
De Chirico, Giorgio 269
De Maria, Walter 73, 74
Debord, Guy 98, 266, 272, 272
Dérive 93, 98, 268, 272
Derrida, Jacques 78
Détournement 272
Deutsche, Rosalyn 10, 14, 30
Dewey, John 255
Dibbets, Jan 55, 74
Diggs, Peggy ix, xi, 116, 230-231, 230
Dine, Jim 261, 261, 263
Dion, Mark 164, 165
Disney, Walt 264
Dolcemascolo, Mary Ann 125
Drenger 264
Duchamp, Marcel 93, 244, 256-257, 256, 258
Duncan, Isadora 264

E

Eckskurt, Stanton 208
Educational Video Center (EVC) 161
Eisenstein 264
El Lissitzky 258, 258
Ericson, Kate 166
Esfera o dominio público 9, 10, 35, 43,
79, 84, 118, 121, 129, 146, 153, 223, 239,
274, 283, 284
Equal Rights Amendment 61-62

F

Fahlström, Öyvind 100, 100, 275
Federal Art Program, (WPA/FAP) 176
Fekner, John 109, 109, 125, 126, 222
Fels, Donald 211
Felshin, Nina xxiii, 131, 133
Feminist Art Workers 143
Feminist Studio Workshop 143
Fillou, Robert 265
Finkelpearl, Tom 109
Finn, David 123, 125, 129
Flâneur/s y Flânerie 269, 270, 272, 275
Flood, Richard 117

Fluxus 52, 98, 256, 265-267, 268
 Foucault, Michael 9, 44, 109, 244, 245
 Fredrickson, Sara 232
 Fremont Public Association 124
 Freud, Sigmund 44
 Fuller, Loie 264
 Fulton, Hamish 65, 74

G

GAAG, ver Guerrilla Art Action Group
 "Gallery 911" 124
 GANG 148
 General Services Administration (GSA)
 xv, 170, 173, 177, 178, 180-182, 185,
 195, 198, 284
Gentrification 31 (n. N° 56), 61, 123, 133,
 159.
 Gerdes, Ludger 36.
 Gilbert & George 56
 Gómez-Peña, Guillermo 28, 152-153, 225
 González Torres, Félix 104, 104
 Goya, Francisco 245.
 Graham, Dan 49, 53, 53, 276, 277
 Graham, Martha 264
 Gran Fury ix, xvii, 61, 139, 140, 150-151,
 151, 252
 Granet, Ilona x, 92, 116, 121, 121
 Graves, Michael 276
 Greczynski, Bolek 164
 Greenberg, Clement 46, 47
 Grenan, Simon 215
 Griffith 264
 Gropius, Walter 264
 Grosz, George 245
 Grotowski, Jerzy 264
 Group Material ix, 54, 89, 115, 116, 133,
 154, 166-167, 167, 232, 232
 GSA, ver General Services Administration
 Gude, Olivia 28, 159
 Guerrilla Art Action Group (GAAG) 52,
 57
 Guerrilla Girls ix, 132, 138, 139, 140, 145,
 145, 148
 Gutai 263

H

Haacke, Hans 54, 56, 58, 76, 77, 80-82, 81,
 82, 124, 237, 244
 Habermas, Jürgen 44, 67, 245
 Hacker, Dierter 260

Hambleton, Richard 92, 103-104, 103, 104
 Hamilton Finley, Ian 65
 Hammons, David 123, 129, 129, 207
 Halleck, Dee Dee 160
 Haring, Keith 86, 86, 92, 102, 104, 104
 Harper, Glenn 226
 Harrison, Helen & Newton 136
 Hart, Frederick 201
 Haussman (Barón), 267
 Heartfield, John 245, 250-252, 250, 251
 Hegemonía 30, 59
 Heidegger, Martin 277
 Heizer, Michael 65, 73, 74
 Heldlein, Robert 212.
 Helms, Jesse 60, 149
 Hercules, Bob 160
 Herdlein, Robert 212
 Hershman, Lynn 59, 105, 105
 Hesse, Eva 51
 Hessel, Franz 270
 Hock, Louis 140, 153
 Hoffman, Abbie 42
 Hollis, Douglas 209
 Holt, Nancy 74, 75, 194, 202
 Holzer, Jenny 27, 92, 114, 115, 116, 118-119,
 118, 186, 211
Homeless, -ness 59, 61, 102, 124-129, 127,
 133, 145, 153, 160, 162, 164, 232, 282
 Horkheimer, Max 40
 Holevoet, Christel 257
 Hsieh, Tehching 59, 92, 102, 102
 Huebler, Douglas x, 92, 96-97, 97, 272, 275
 Huot, Robert 50, 108

I

"In Public" 211-212
 Independent Features Project, (IFP) 161
 Institute for Art and Urban Resources
 (P.S.1) 87

J

Jaar, Alfredo 119
 Jameson, Frederic 44, 94, 113, 273
 Jarry 269
 Jefferson, Thomas 255
 Jiménez, Luis 199
 Johnson, Lindon 178
 Johnson, Phillip 277
 Judd, Donald 54, 64
 June Paik, Nam 263, 264, 265

K

- Kalin, Tom 151
Kaltenbach, Stephen 53, 108
Kaprow, Allan 56, 261, 262, 263, 263
Kawara, On 53, 98-99, 98, 92, 272, 275
Kearns, Jerry 125
Keaton, Buster 264
Kennedy, John F. 178
Keydel, Julia 125
Kienholz, Ed 261, 263
Kinnebren, Joseph 205
Klein, Yves 259, 263
Klucis, Gustav 249, 245, 249, 250, 251, 252
Koenig, Janet 125
Kosuth, Joseph 44, 49, 49, 54
Kracauer, Siegfried 252
Krauss, Rosalind 48, 64-66, 67, 68, 70, 280
Kristeva, Julia 44
Kruher, Barbara 60, 92, 116, 119, 120, 121,
122, 148, 211, 225, 251, 251
Kulturmann, Udo 264

L

- "La Mama Troup" 264
"La Sección de Pintura y Escultura", ("The
Section") 175
Labowitz, Leslie 160
Lacan, Jacques 44, 244
Lacy, Suzanne ix, xi, xiii, 28, 101, 136,
160, 217, 171, 225
Laderman Ukeles, Mierle 36, 76, 76, 84,
136, 164, 165, 165, 244
Lahttam, John 52
Langier (Abate) 277
Langsten, Ree 125
Lautréamont 269
Lavinski 249
Lefebvre, Henri 113
Le Witt, Sol 49, 52, 53
Le Va, Barry 51, 74
Lebel, J.J. 263
Lennon, John 40
Lévi-Strauss, Claude 120
Levine, Les 116, 117-118, 118, 251, 264
Lin, Maya 200-201, 225
Lindell, John 151
Lippard, Lucy R. xxiii, 54, 57, 224, 225,
242, 243, 256
Little Elvis 149, 149

- Lobby Art* 22, 193
Long, Richard 65, 74
Los Angeles Poverty Department (LAPD)
164
Lowenthal, Leo 40
Lyotard, Jean-François 44

M

- Macherey, Pierre 45
Maciunas, George 265
Maderuelo, Javier xxi, xxii, 266
Malpede, John 163
Manglano-Ovalle, Iñigo ix, 233-234
Marcuse, Herbert 40, 253-255
Marx (hermanos) 264
Matta-Clark, Gordon 75, 75
Mazeaud, Dominique GW 164, 165, 165
McCarty, Marlene 151
McLuhan, Marshall 40
Méliés, Georges 264
Melville 255
Mendieta, Ana 73
Merz, Mario 53
Messner, Ann 99, 102, 106-107, 106
Mexican American Liberation Front 152
Miles, Malcolm xvi, xxii, 30, 231, 238
Miss, Mary 75, 194, 208
"Modern Higiene" 116
Moffet, Donald 151
Montano, Linda 59
Moore, Charles 276
Morris, Robert 64, 65, 74, 204
Mosset, Olivier 55
"Mother Art" 143
Mournau 264

N

- Nading, Lee 226
National Alliance of Media Art Centers,
(NAMAC) 161
"National & Atmospheric Administration"
209
National Endowment for the Arts (NEA)
xv, 41, 87, 173, 179, 180, 181, 182, 183,
184, 189, 195, 198, 198, 199, 200, 200, 201,
202, 202, 204, 205, 208, 213, 249, 283
Nauman, Bruce 51, 65, 263
NEA, ver National Endowment for the Arts
Nesbitt, Lois 269
New Deal 173, 175

Ngo, Viet 164
 Nikolais, Alwin 264
 Nilson, Gladys 194
 No-lugares 6, 15, 17, 279
 Noguchi, Isamu 75, 171, 202
 Nuevo Género de Arte Público 20, 28-29

O

Oldenburg, Claes xvii, 51, 171, 199, 199,
 211, 261, 261
 Ono, Yoko 116
 Oppenheim, Dennis 52, 71, 194
 Orozco 245
 Ossolf, Deborah 164
 Otterness, Tom 193, 199

P

PADD, ver Political Art Documentation &
 Distribution
Parachuted Art 21
Para-site project 224
 Park, Kyong 125
 Patterson, Benjamin 266, 266, 275
 Pelli, Cesar 235
 "Percent for Art", -Ordinance" 173, 175,
 177, 178, 188, 199
 Performance Group 264
 Peterson, Jon 125
 Phillips, Patricia C. 231
 Picasso, Pablo 192, 192
 Pink Lady 148
 Piper, Adrian
 Pirandello 264.
 "Places with a Past" 205-207
Plop Art 21
 Poe, Edgard Allan 269, 270
 Political Art Documentation & Distribution
 (PADD) 125
 PONY, ver Prostitutes of New York
 Prostitutes of New York (PONY) 151
 "Psicogeografía" 272
 "Public Art Fund" xvii, 170, 173, 186, 187,
 211
 Pudovkin 264
 Puryear, Martin 193, 209
 PWAP, ver The Public Works of Art Project

Q

"Queer Nation" 148

R

Randolph Street Gallery 232, 232
 Rauschenberg, Robert 260
 Raven, Arlene xxiii, 24, 27
 Rawls, John 67
 Reagan, Ronald 59, 59, 60, 149, 167, 211,
 222, 251, 282
 Remesar, Antoni 10
 Ribalta, Jorge 247
 Ricard, René 104
 Rimbaud 269
 Rivera, Diego 245
 Rodchenko, Alexander 249, 250, 251
 Rosler, Martha xvi, 120, 123, 125, 186
 Rousseau, Ann Marie 125
 Royal Chicano Airforce 153
 Rupp, Christy 107, 107
 Ruscha, Edward 52, 52

S

Saret, Alan 74
 Schlemmer, Oskar 264
 Schwitters, Kurt 258
 "Sculpture off Pedestal" 205, 205
 Segal, George 200, 200, 260
 Serra, Richard 51, 65, 74, 75, 170, 195-197,
 196
 Shid, Susan 208
 Shklousky, Viktor 253
 SIDA xi, xvii, 61, 61, 106, 137, 140, 142, 146-
 152, 146, 160, 167, 212, 234, 282
 Simmel, George 17
 Simonds, Charles 225
 Siqueiros 245
 Sisco, Elizabeth 140, 153, 153, 225
 "Sisters of Survival" 143
Site-specific 22, 65, 71 (n. N°14), 92, 146,
 203, 239
 Smithson, Robert 73, 74, 76, 65, 194, 263
 Socrates Sculpture Park 194
 Sonfist, Alan 194, 225
 Sperandio, Christopher 215
 St. Denis, Ruth 264
 State Arts Commissions 173
 Stepanova 250
 Stout, Nancy 125
 Strider, Marjorie 108

T

Taller de Arte Fronterizo, ver Border Art Workshop
Tatlin, Vladimir 248, 248
Taylor, Paul 264
"Teatro Campesino" 152
Tetsumi Kudo 264
"The Battlefield Project Crew" 164
"The Living Theater" 264
The Public Works of Art Project, (PWAP) 174
The Section, ver La Sección de Pintura y Escultura
The Treasury Relief Art Project, (TRAP) 175
"The Waitresses" 143
The Woman and AIDS Research Network (WARN) 148
Tilted Arc 170, 195-197, 196, 284
Toltecas en Aztlán 152
Torini, Olivier 55
Torres, Rigoberto, ver Ahearn, John
Trakas, George 209
TRAP, ver The Treasury Relief Art Project
Treasury Department 175
Turrell, James 74

U

"Unforgotten Voices Creative Workshop" 125
"Urbanismo unitario" 273

V

Van de Rohe, Mies 14, 277
Vautier, Ben 265
Venturi, Robert 267, 276, 277
Virilio, Paul 6
Von Rydingsvaard, Ursula 194

W

WAC, ver Women's Action Coalition
Waldo Emerson, Ralph 255
Walker, John A. 118
WARN, ver The Women and AIDS Research Network
Watts, Robert 265
Wave 149
Warhol, Andy 264
Wells, David 106, 106, 109, 109, 110
Wesselmann, Tom 260

WHAM, ver Women's Health Activist Movement
Whitman, Walt 255
Wigman, Mary 264
Williams, Emmelt 265
Williamson, Judith 252
Wiley, Dan 125
Wilson, Ian 54
Whitney Biennial 108, 134, 145
Witz, Dan 103, 103
Wodiczko, Krzysztof x, 29, 30, 31, 122, 122, 123, 125, 127-129, 127, 129-130, 130, 228, 228, 248, 249
Women's Action Coalition, (WAC) xi, 62, 132, 139, 140, 144, 144, 145
Women's Building 136, 146
Women's Health Activist Movement, (WHAM) 148
Wood, Marilyn 264
Work Progress Administration, (W.P.A.) 173
Wostell, Wolf 263, 265
W.P.A., ver Work Progress Administration
Wyszonirski, Margaret J. 176

Z

Ziegler, Mel 166