

Introducción

Prácticas artísticas en el espacio público
Territorios físicos, virtuales e interacciones

ANNE PUECH
(*Université de Rennes 2*)

SANTIAGO MORILLA
(*Universidad Complutense de Madrid*)

Este número monográfico sobre el arte en el espacio público es el resultado de un proyecto conjunto de tres años. Ha permitido que se reúnan practicantes (ALI, Ampparito, ARAN, Bárbara Fluxá, C215, Diego Díaz, Marco Pardo, Nacho Rodríguez, Santiago Morilla), curadores, comisarios de arte, conservadores-restauradores e investigadores en arte contemporáneo. Quisiéramos expresar nuestra gratitud a todos los contribuyentes por su participación en un espíritu de cooperación y buena voluntad. Este proyecto también fue posible gracias al apoyo de nuestros respectivos grupos de investigación (ERIMIT¹ y PAFCC²). Por fin, queremos agradecer calurosamente a los miembros del comité científico por su preciso (¡y valioso!) trabajo: Jesús Alonso Carballés, Karine Bergès, Brice Castanon-Akrami, Bárbara Fluxá, Magali Kabous, Josu Larrañaga, Marion Le Corre-Carrasco, Moisés Mañas, Saramaya Pelletay, Rachel Thomas y Juan Jesús Torres.

Algunas consideraciones léxicas

Cuando hacemos referencia al “*street art*”, ¿de qué estamos hablando? Una de las dificultades de este término es que es difícil de delimitar y por lo tanto de definir. Su utilización, primero por los artistas anglófonos que trabajaban ilegalmente en el espacio público, luego por todos los estratos de la sociedad –del paseante-fotógrafo al editor, pasando por el vendedor codicioso– ha terminado por absorber todos los tipos de intervención plástica que se producen en el espacio público, sean autorizadas o no: graffiti, *tagging*, muralismo, mosaico, collage, etc. Hay que decir que la locura por esta invasión gráfica espontánea ha permitido el desarrollo de su vertiente legal. Hoy en día, algunos municipios, fundaciones,

¹ Página web del Grupo de investigación ERIMIT, Memorias, Identidad Territorios, Universidad de Rennes, [disponible el 03/07/2020] <URL: <https://www.univ-rennes2.fr/structure/erimit>>.

² Página web del Grupo de investigación PAFCC, Prácticas Artísticas y Formas de Conocimiento Contemporáneas, Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid (2020), [disponible el 03/07/2020] <URL: www.arte-conocimiento.com>.

empresas —a veces incluso particulares— recurren a estos artistas callejeros para cubrir sus superficies en el espacio público. Tanto es así que muchos de ellos pueden presumir de una doble función: la de vándalo, que puede ser multado, y la de artista, que expone en galerías de arte y es seleccionado en certámenes, convocatorias y procedimientos de adjudicación de obra pública.

Hoy en día, muchas de las formas que aparecen en las paredes son producciones específicas en relación al lugar donde se ubican y al procedimiento e intención que las origina, lo que no permite, por otra parte, el uso exclusivo de los términos “graffiti” o “mural” para designarlas. No se trata sólo de escribir o pintar en una pared, puesto que hay, como sabemos, tanto intervenciones por encargo como otras que se realizan sin mediación, de manera espontánea, y además con los propios medios disponibles del participante.

En este sentido, la amplitud semántica del sintagma “*street art*” puede constituir una ventaja: la de facilitar la designación de un objeto estético que se materializa bajo diferentes formas y la de ser entendido desde diferentes latitudes y enfoques. Por otro lado, supone ciertos límites, ya que el término no permite diferenciar una intervención espontánea de una comisariada y agrupa toda aquella expresión que se realiza en el espacio público. Esto puede plantear preguntas, cuando sabemos que un grafitero no ocupa la calle por las mismas razones y en las mismas condiciones que un muralista. Otra reserva que puede expresarse sobre el término “*street art*” es que está utilizado excesivamente, lo que puede generar cierto cansancio entre los practicantes que no siempre aprecian la asimilación mercantil del fenómeno. A pesar de ello, el sintagma inglés sigue siendo de uso común porque es una palabra clave, que ahora se reconoce como genérica, en la mayoría de los idiomas y, en un registro más lexical, porque evita la redundancia de vocabulario.

Para acompañar mejor al lector en este viaje que nos llevará por las calles de Buenos Aires, Ceuta, Madrid, Valencia, Gijón, París, Berlín, Viena, São Paulo y Medellín, parece oportuno esbozar las principales prácticas artísticas diseñadas para el espacio público. Las contribuciones reunidas en este número nos permitirán descubrir algunas de ellas y han sido clasificadas según una lógica de desplazamiento progresivo desde el arte público —una práctica artística conmemorativa muy extendida en nuestro paisaje cotidiano— hasta las incursiones artísticas elaboradas con las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Veremos que las intervenciones que surgen espontáneamente pueden ser leídas como respuestas a una forma de comunicación institucional impuesta

verticalmente en el espacio público, comunicación que puede hacerse a través de una intervención de arte público. La reciente recuperación del muralismo por parte de las instituciones no hace sino confirmar el reto fundamental de dominar el espacio público como lugar de representación y de difusión ideológica.

Para empezar, queremos puntualizar que existen diferentes tipos de graffiti, cada práctica se refiere a una forma y a un contexto particular de escritura: el graffiti político (que puede realizarse, por ejemplo, bajo el fervor de un movimiento de protesta, en el espacio público), el graffiti personal (que permite aprender que a un cierto T. le mola un tal J.), o el *graffiti writing*. Éste, al igual que el *tagging*, se basa en una lógica críptica e iterativa de reproducción en serie de una firma y en la conquista simbólica del espacio público. Como resultado, los escritores restringen la inteligibilidad de sus intervenciones a un determinado número de practicantes.

Aunque su actividad está relacionada con la percepción de una forma de violencia material y/o simbólica, el grafitero no ocupa el espacio público por las mismas razones que un artista plástico o visual. Este último trata de establecer un diálogo con el transeúnte y sorprenderlo en su camino diario. Entonces, ¿cómo deberíamos llamar esta práctica artística contemporánea iniciada en la década de los años 60 por artistas como Ernest Pignon Ernest y que, desde entonces, se ha desplegado ampliamente en el espacio público?

¿Se puede hablar de arte urbano?

Aunque es la expresión utilizada en español, en francés, inicialmente, “arte urbano” hace referencia a la arquitectura y al paisajismo. Desde principios del siglo XX, designa la ciencia de mezclar la construcción de la ciudad con lo sensible, “en una postura crítica hacia la planificación urbana considerada demasiado funcionalista”³. Por lo tanto, es un sinónimo de planificación urbana, que equivale a la noción inglesa de “*urban design*”. Se trata de mantener un legado histórico, adaptándolo a las necesidades sociales y económicas de la ciudad moderna, o de desarrollar un nuevo espacio que sea a la vez funcional y estético.

Pero se ha producido un cambio semántico y el arte urbano ha adquirido, en los últimos años, otra función, la de sacar a la luz en el espacio público un arte que problematiza su relación con la ciudad. El arte toma forma en y para este espacio particular. En este sentido, las intervenciones que deseamos caracterizar aquí podrían ser designadas por esta locución. En efecto, intervenir la ciudad, convocar la sensibilidad de los transeúntes, presentarles una

³ Philippe CHAUDOIR, “Art public, arts de la rue, art urbain”, *Études théâtrales*, vol. 41-42, n° 1, 2008, p. 183-191, p. 184.

propuesta plástica sorprendiéndoles en su camino cotidiano, consiste en atribuirle otro papel al espacio público y volver a apropiarse de él. La expresión “arte urbano” constituye otra ventaja, la de esquivar la muy utilizada y vendible fórmula de “*street art*”. Pero tiene sus límites. Al igual que su equivalente inglés, no constituye un tamiz suficientemente fino ya que no permite diferenciar los tipos de intervenciones en el espacio público. El arte urbano abarca, sin distinción, el *graffiti writing*, las plantillas políticas o los murales de encargo. Además, la expresión hace referencia a la ciudad, mientras que sabemos que algunos artistas intervienen en zonas rurales (Alto, Ampparito, Equipo Plastico, Escif, Parsec, Santiago Morilla...).

¿Porqué nos parece fundado hablar de arte público?

En primer lugar, porque estamos tratando de caracterizar las obras de las artes plásticas y visuales concebidas y producidas por y para el espacio público (o aquellas que sus autores reclaman como tales). Originalmente, el término se refería a las obras de encargo. Estas incursiones del arte en el espacio público se realizan por iniciativa de una institución pública —el ayuntamiento, el Estado—, o de una institución privada —una fundación, un propietario, un grupo religioso— con el fin de instalar una obra conmemorativa, ideológica y/o educativa en el espacio público. Al igual que con el arte cívico, la libertad creativa del artista es, a veces limitada, ya que la obra está sujeta a un conjunto de especificaciones. Desde esta perspectiva, parte de las intervenciones incluidas en lo que se designa como “*street art*” son también arte público. Se trata de obras de encargo y, en particular, de las imponentes intervenciones pictóricas que se han multiplicado en el espacio público durante los últimos años.

Si el adjetivo “público” hace referencia al Estado, también está vinculado con el pueblo. En este sentido, se puede entender por qué, al igual que la de “arte urbano”, la expresión ha evolucionado para designar, hoy en día, intervenciones artísticas cuyos autores consideran que cumplen una especie de servicio público y que trabajan con el objetivo de contribuir al bienestar —intelectual, visual, estético, etc.— de los habitantes de una ciudad, sus espectadores e interactores. Las intervenciones que nos interesan tienen como meta generalizar el acceso a una experiencia estética, tal y como John Dewey la imaginaba. Por eso la expresión “arte público” nos parece más interesante que la de “arte urbano” para designar estas intervenciones plásticas y visuales que toman forma en el espacio público.

Pero sigue existiendo el problema de la caracterización precisa de cada intervención. De hecho, como lo hemos dicho, el arte público designa obras de encargo y excluye las

intervenciones espontáneas. En esta lógica, nos parece pertinente añadir el adjetivo “independiente” a esta fórmula para designar las intervenciones no remuneradas y dejadas sin autorización en la calle, noción que fue propuesta por el investigador Javier Abarca y que desde entonces ha sido retomada por varios investigadores europeos⁴. El arte público independiente, realizado sin autorización en el espacio público, permite invertir la verticalidad de la relación entre el comisario y el artista.

⁴ Javier ABARCA, “Arte urbano”, *Urbanario*, [disponible le 28/06/2020] <URL: <http://urbanario.es/>>.

Podemos resumir y relacionar todos los elementos que estamos considerando en la siguiente tabla:

Arte público	Arte público independiente	Graffiti Writing
Intervención plástica destinada a un público amplio.		Intervención destinada a un público restringido.
Voluntad de proporcionar una experiencia estética mediante una propuesta singular.		Voluntad de conquistar un territorio por medio de un signo repetitivo.
Artista designado por una institución.	Acción espontánea.	
Intervención autorizada.	Intervención ilegal.	
Presupuesto asignado por esta institución.	Intervención realizada con el propio dinero del artista, posible delito si es sorprendido <i>in fraganti</i> .	
Especificaciones que pueden ser temáticas, ideológicas, cromáticas...	Libertad creativa total.	Estética codificada, caligrafía innovadora y propia del autor.
Atribución de un espacio específico.	Espacio elegido por el artista.	Elección del espacio motivado por su visibilidad.
Trabajo realizado de día.	La mayor parte del trabajo se hace de noche.	De día (tag) o de noche (<i>masterpiece</i>).
Contexto de trabajo tranquilo.	Actividad bajo tensión, artista al acecho, ejecución rápida.	Prueba de adrenalina. Ejecución rápida.
Material disponible (barquilla, pértiga, etc.).	Poco material, para permitir una mayor movilidad.	Se requiere un material variable: rotulador, spray(s) de pintura.
El trabajo a menudo es de gran tamaño.	Intervenciones más pequeñas.	Tamaño variable, dependiendo del número de visitantes y la vigilancia del sitio.
Mediatización de la intervención y reconocimiento del artista.	El reconocimiento se limita a los concedores de la obra y a los seguidores.	
Trabajo perenne y/o protegido.	Alteración de la intervención borrando, arrancando, cubriendo.	

En los textos de Alicia Fernández García y Daniel Palacios González, se tratará de arte público en su sentido original. En su trabajo titulado “Iconografía nacionalista y contestataria en las calles de Ceuta”, Alicia Fernández García examina la práctica del arte público como vector ideológico y el graffiti como herramienta para desafiar esta iconografía nacionalista y colonialista que está muy extendida en el espacio público ceutí. La fuerte impregnación de la ideología franquista ha dado lugar a una forma de contrapoder escritural que pretende utilizar las mismas armas –a saber, la ocupación del espacio público– con la misma violencia ideológica. Por el contrario, la lucha de los representantes políticos y de parte de la población para mantener los símbolos nacionalistas y colonialistas revela una forma de arraigo intelectual e ideológico de una comunidad peninsular y su rechazo de la alteridad (ya sea socialista, comunista, musulmana o atea). Los escritos espontáneos aparecen como un medio para transgredir los códigos visuales vigentes y dar visibilidad a un colectivo que se siente excluido. Veremos como la distribución territorial de estas intervenciones revela un espacio urbano en tensión con diferentes formas de segregación.

Daniel Palacios González, en su artículo titulado “De la señalización de las fosas comunes a su representación en las calles. Monumentos, marchas y grafitis frente a la Memoria Histórica”, analiza las estrategias implementadas en el espacio público desde la Transición Democrática para dar mayor visibilidad a las víctimas de la represión franquista. Destaca las dificultades que genera la gestión de las fosas comunes en la actualidad y los límites de la ley de Memoria Histórica. La exhumación de los cuerpos amontonados en las fosas comunes y su transporte a un cementerio –ese espacio descentralizado pensado para recibir los restos mortales en una perspectiva higienista– perpetúa, de cierta manera, la invisibilidad de las víctimas de la Guerra Civil y del régimen franquista. Al apartarlos en un espacio fuera de la ciudad, se considera la gestión de estos cuerpos como asuntos privados y no públicos. Esto limita los actos de conmemoración y su presencia simbólica en el campo visual de las nuevas generaciones de españoles.

Una vez más, el dominio del espacio público resulta ser un tema central. Françoise Bouvet en su trabajo “*Street art* y memoria en Medellín: de la negación al desafío”, permite ilustrar este aspecto. Las incursiones que propone en dos barrios de Medellín nos invitan a comprender qué es lo que anima a los artistas públicos y desde qué perspectivas ocupan los muros. Si el arte pictórico público —o muralismo— puede considerarse como un dispositivo artificial para echar un barniz sobre zonas que han sido abandonadas por las autoridades públicas, también contribuye a crear una nueva identidad visual que es bien recibida por los habitantes de esos barrios. La especificidad del terreno observado por Françoise Bouvet es

que está marcado por la segregación y la violencia vinculada al tráfico de drogas. El lector descubrirá como los murales creados en estos barrios contribuyen a dinamizar y a sacar del aislamiento a los participantes y habitantes de estos barrios.

El siguiente texto completa la reflexión sobre el espacio urbano de Medellín: ¿cómo afectan las intervenciones espontáneas a los lugares que ocupan? Es lo que Vittorio Parisi propone, en su trabajo titulado “Entre *tagging* y mala hierba, el intersticio urbano como experiencia estética”. Nos invita a considerar los intersticios urbanos –terrenos baldíos, edificios abandonados, solares– como espacios de ruptura en el paisaje urbano, que el autor compara con las arritmias. Sus observaciones sobre el terreno en las afueras de París le llevan a examinar el efecto producido por la presencia de grafitis en estos intersticios y a considerar estas escrituras expuestas como elementos semejantes a las plantas autóctonas: en ambos casos, nace una “estética de la espontaneidad y de la invasión”, una maraña de elementos a la vez análogos y singulares, que materializan una forma de reapropiación de un espacio del que se les ha excluido. En otras palabras, nos invita a adoptar un punto de vista poético sobre estos espacios, destacando su carácter fantasmagórico.

En su texto titulado “Entre ciudad-borrador y ciudad-obra maestra: el graffiti y el *street art* en la construcción del paisaje urbano en Madrid, 2015-2020”, Lisa Garcia compara el graffiti y el arte institucional. Si la práctica del primero se presenta como un medio de expresión espontáneo y popular, el segundo aparece como un atuendo impuesto a los habitantes que, consecuentemente, se ven privados de un lugar de expresión en el espacio público. La autora ofrece una lectura de la política de arte público promovida bajo el mandato de Manuela Carmena, considerándola como una estrategia de contención del espacio público y una forma de imponer una estética particular. En esta perspectiva, el muralismo se convertiría en lo que la autora llama un “guardapolvo”, mientras que el graffiti permitiría mantener una dinámica de espontaneidad, gracias a su estética propia de borrador.

El texto de Jordi Pallarès también nos invita a dar un paso atrás en la práctica del arte público y propone algunos elementos de reflexión general sobre el lugar del artista y el papel de las nuevas tecnologías en el arte público. En “Cuando la calle entra por la ventana. Contradicciones de intervenir el espacio público *on* y *offline*”, Pallarès considera la intervención en el espacio público como un gesto fundador y constituyente de la ciudadanía. Como espacio de apropiación, interpelación y acción, la calle es un espacio de exposición buscado por los artistas. Ofrece visibilidad pero también permite

todo lo contrario. En este sentido, intervenir la calle invita a preguntarse sobre la capacidad de ver, de mostrarse, de ser visto. El uso de la tecnología supone muchas ventajas. Sin embargo, el autor también considera estas herramientas con cautela.

Diego Jarak, en “Escrituras. Colaboraciones artísticas en el espacio urbano en tensión”, expone los pasos dados por dos artistas que trabajan en el espacio público para hacer patente la política de gentrificación impulsada en algunos barrios de Buenos Aires. El autor propone una lectura crítica del texto de la adjudicación, destacando las inconsistencias y repercusiones sociales de esta convocatoria, que en realidad pretendía expulsar a las poblaciones históricas para recrear un barrio desde cero, con nombres artificiales, calcado en modelos de ciudades estadounidenses. Las propuestas artísticas presentadas en este texto, que se inscriben en el ámbito del arte público (ya que tienen lugar en el marco de una adjudicación para una intervención artística), cuestionan el urbanismo funcionalista, tal como invitaba a hacerlo Guy Debord. Este proyecto artístico fue concebido con la voluntad de transformar la ciudad en un campo de experimentación y de convocar la imaginación de los habitantes de este barrio de la capital argentina. Como demuestra el autor, “Escrituras” es un proyecto de reapropiación sutil de un territorio amenazado por el aburguesamiento.

El trabajo de Pau Waelder Laso, titulado “Hackear la ciudad algorítmica. Arte urbano y nuevos medios”, ofrece un panorama de las intervenciones artísticas que tienen lugar en el espacio público por medio de las tecnologías de la información y el conocimiento. Su análisis nos permite comprender cómo perturban el entorno visual y normativo de la ciudad. En esta perspectiva, la obra se concibe como un grano de arena que interfiere en el sistema de la ciudad inteligente y vigilada, control que es posible gracias a la multiplicación de los dispositivos de gestión automatizada. A través de la evocación de estas intervenciones, Waelder propone al lector cuestionar la intrusión de la recopilación y visualización de datos, la traslación de elementos de entornos virtuales al paisaje urbano o el uso de herramientas de cartografía digital en el espacio público. También evoca a Guy Debord y nos invita a interesarnos en el concepto de deriva urbana como una estrategia que permite desviar nuestros pasos de la ciudad útil.

Los artistas Diego Díaz y Clara Boj repasan una serie de proyectos que han llevado a cabo en el espacio público y ofrecen ejemplos para apoyar las palabras de Waelder. Con “La ciudad como interfaz: creación artística, esfera pública y tecnologías de la comunicación”, proponen considerar la ciudad como un espacio sensorial y relacional que funciona como mediador entre agentes de distinta naturaleza. Sus experimentos les han llevado a instalar sensores en parques infantiles o a hacer visibles los datos que circulan por la ciudad con el

fin de ofrecer una nueva percepción del espacio público y hacer visible la intrusión de ciertas TIC en nuestro entorno cotidiano. Finalmente, con sus proyectos artísticos Diego Díaz y Clara Boj convierten el espacio público en un terreno de experimentación lúdico, que permite al espectador e interactor que participa en una de sus propuestas llegar a ser consciente de, y quizás ignorar, las estrategias comerciales implementadas en el espacio público.

Decidimos cerrar este número monográfico con el manifiesto de Miguel F. Campón y José D. Perrián, “Hacerlo explícito. ARAN y los giros del tiempo en el arte XR”. El colectivo ARAN (compuesto por artistas, comisarios y desarrolladores informáticos) evoca su manera de considerar la realidad aumentada, basando su observación –por un lado– en una exposición que crearon en el espacio público madrileño en 2018 y –por otro lado– en la conferencia-performance “Hacerlo explícito” creada y producida específicamente para este proyecto de investigación. El manifiesto invita al lector a reflexionar sobre la obra y su relación con el tiempo y el espacio. Las nuevas tecnologías permiten perturbar nuestra percepción del espacio, así como la circularidad y linealidad del tiempo. ARAN también es consciente de los límites de este tipo de proyectos, que requieren que sus espectadores e interactores estén equipados con un dispositivo particular para vivir y participar de esta experiencia. Es comprensible por tanto que aborden su práctica con cierta ironía, ya que no renuncian a abordar la complejidad actual de lo múltiple, pero también consideran las contingencias resultantes que derivan de las necesarias sincronizaciones con los no-humanos. Su enfoque defiende al tiempo una “dialéctica de la imperfección” que va en contra del discurso tecnológico dominante, persiguiendo desde la especulación poética y la experimentación artística un “encantamiento” que nos equiepe humana y críticamente frente al momento actual.