

Efectos del Arte Público en la Ciudad Contemporánea Effects of Public Art in the Contemporary City

Arq. Kalahan Rojas Calva^a

Abstract:

The present work is the result of a theoretical review that aims to describe in a general way the various effects that public art causes on the perception of the population in the contemporary city, making an approach to its background, definition, concepts and categories, as well as the role it plays within the cultural urban development.

In this regard, the text is developed in three sections. First, it begins with a general historical review of the background of public art, from monumental sculpture to contemporary art. Secondly, continuing with an approach to the conceptualization of the term public art, which serves as an operational definition for its better understanding. Subsequently, a categorization of the works of public art that can be observed within contemporary cities is carried out. Finally, as a conclusion, the proposal of an ideal model of application was elaborated, where the effects of public art as a tool for spatial regeneration and global competitiveness are described, forming part of what can currently be called cultural urban development.

Keywords:

Public art, public space, city, culture

Resumen:

El presente trabajo es el resultado de una revisión teórica que tiene como objetivo describir de forma general los diversos efectos que provoca el arte público sobre la percepción de la población en la ciudad contemporánea, realizando un acercamiento a sus antecedentes, definición, conceptos y categorías, así como el papel que juega dentro del desarrollo urbano cultural.

Al respecto, el texto se desarrolla en tres apartados. En primer lugar, se comienza por una revisión histórica general de los antecedentes del arte público, desde la escultura monumental hasta el arte contemporáneo. En segundo lugar, continuando con un acercamiento a la conceptualización del término arte público, que sirva como definición operativa para su mejor entendiendo. De manera posterior, se realiza una categorización de las obras de arte público que se pueden observar dentro de las ciudades contemporáneas. Por último, como conclusión, se elaboró la propuesta de un modelo ideal de aplicación, donde se describen los efectos que tiene el arte público como una herramienta de regeneración espacial y competitividad global, formando parte de lo que actualmente se puede llamar desarrollo urbano cultural.

Palabras Clave:

Arte público, espacio público, ciudad, cultura

Introducción

El arte como expresión cultural diversa de las ciudades, se manifiesta como el resultado del desbordamiento de las pasiones de sus habitantes. Estos agregan elementos con un carácter ornamental a la ya construida imagen pública de la ciudad. Sin embargo, para Adolf Loos (1980), la evolución del hombre moderno y por lo tanto de las ciudades modernas, es despojarse de estos, donde las

capacidades prácticas y formales de la ciudad como objeto, sean capaces de soportar la longevidad de su existencia; ¿las ciudades contemporáneas necesitan ornamentos?

Tal vez las ciudades no necesiten ser creadas con elementos ornamentales desde su concepción, pero sí con capacidades flexibles que permitan a sus espacios ser intervenidos de manera formal e informal tanto por el Estado, como por sus habitantes, adaptando, transformando y añadiendo elementos a esta. Así lo

Arq. Kalahan Rojas Calva, Alumno de la maestría de Desarrollo urbano sustentable por parte del Colegio del Estado de Hidalgo, Hidalgo.
<https://orcid.org/0000-0003-1544-9049>, mdus1120@elcolegiodehidalgo.edu.mx

Fecha de recepción: DD/MM/AAAA, Fecha de aceptación: DD/MM/AAAA, Fecha de publicación: 05/07/2021



menciona Theaster Gates (2015), la belleza también puede ser una necesidad básica. Refiriéndonos con esto, a los objetos culturales² que se encuentran dispersos en el espacio público y de manera específica para esta investigación, a las obras de arte público. Entendiendo de manera general a la obra de arte público como un objeto original que tiene como plataforma a la ciudad y que como lo señala Lefebvre: [...] “la obra posee algo de irreemplazable y único mientras que el producto puede repetirse y de hecho resulta de gestos y actos repetitivos” (2013, p.127), el cual se definirá de manera específica más adelante.

El Arte en el Espacio Público: Antecedentes

Ahora bien, tratar de encontrar los orígenes de estos elementos, así como de enumerar todas las expresiones y aplicaciones artísticas que se han dado en la ciudad a través de la historia, no sería práctico y podría ser labor de una investigación más amplia y dedicada únicamente a este aspecto. Por lo cual, se ubicaron referentes históricos que de manera subjetiva dan cuenta de la evolución de la disciplina en su interacción con la ciudad.

Como punto de partida, se puede ubicar al *Congrès International de l'Art Public* de Bruselas en 1898, donde se utilizó el término de arte público, la cual se realizó en cuatro ocasiones en un periodo comprendido entre 1898 y 1910, en las ciudades de Bruselas, París y Lieja, con participación de países tanto europeos como de América del Norte y Asia, que tuvo como consecuencia directa, la fundación del *Institut International de l'Art Public* y la revista *L'Art Public* (Abreu, 2013), donde el elemento fundamental de expresión artística era la escultura monumental.

Posteriormente, en mayo de 1968, como lo narra Guasch (2009) en la ciudad de París, corrientes como el situacionismo³ dieron pie para una serie de expresiones de descontento social y político respecto al contexto que se vivía tanto en países en vías de desarrollo como en contra de los conflictos bélicos en Argelia y Vietnam. En consecuencia, grupos de estudiantes tanto de humanidades como de arte, tomaron la ciudad como medio de expresión, en específico, llenando las paredes del barrio latino con graffitis⁴ de consignas, generando una nueva perspectiva colectiva del arte, de tipo contestataria, no solo de los activistas, si no del círculo del arte (artistas, galeristas, críticos).

Por el contrario, en Estados Unidos de América, a finales de la década de 1960, ante la degradación de las áreas centrales de las ciudades y una nostalgia por la ciudad premoderna, se recurrió a los artistas modernos para generar una nueva identidad urbana, donde Picasso, Miró y Calder ubicaron sus piezas en el espacio público de las ciudades de Chicago y Míchigan, estas diseñadas por el estilo internacional. Todo esto, como resultado de instrumentos de política pública, como el *Percent for Art*, el *National Endowment for the Arts* y el *Art in Public Places Program* (Finkelpearl, 2001).

Incluso, en distintas ciudades de América Latina, en su mayoría áreas metropolitanas, comparten expresiones contraculturales como el *graffiti*, las cuales, son más abundantes en áreas urbanas que en áreas rurales. Estos representan una forma de apropiación del espacio público, originada a partir de tensiones sociales, como lo menciona Anna Maria Guasch (2009), en la década de 1980, los jóvenes de las minorías de los barrios marginales de la ciudad de Nueva York expresaban sus inconformidades y protestas en los elementos urbanos del espacio público, ya sea muros, bancas y vagones de metro, los cuales servían de soporte para las distintas grafías que se generaron de estas prácticas. Asimismo, los continuos movimientos migratorios entre México y Estados Unidos exportaron este tipo de expresiones, las cuales fueron adoptadas y reproducidas de manera análoga en las áreas urbanas de las ciudades mexicanas y posteriormente al resto de América Latina.

De esta manera, la importancia que cobran estas grafías en el espacio público se puede describir tanto en su valor simbólico para los habitantes de las ciudades, a un nivel regional y vecinal, como en su valor artístico, ya que, en diferentes regiones del mundo, estas han sido legitimadas en los círculos de las galerías de arte *mainstream*, dejando de ser manifestaciones marginales, teniendo como ejemplo *The Times square show* de Nueva York (Guasch, 2009). Sin embargo, este acto denota la domesticación de una práctica que se daba fuera de los límites de lo permisible y la devuelve a la esfera de lo privado.

Finalmente, a inicios del siglo XXI, el artista chileno Alfredo Jaar, expone en Suecia una obra efímera, donde la importancia de esta no recae en el impacto formal que ejerce sobre el espacio público, sino en la acción y en la percepción *ex ante* y *ex post* del observador. Ahora bien, la pieza consistía en el montaje de un museo

² “Una cosa es un objeto cultural cuando su duración supera la de cualquier uso práctico que pueda haber acompañado o inspirado su creación” (Bauman, 2013, p. 94)

³ Grupo de artistas e intelectuales europeos de orientación marxista, fundado en 1957, que tuvo una gran actividad durante la década de 1960, estos influenciaron la política de izquierda, después de los eventos revolucionarios de mayo

en París, desarrollando métodos modernos de guerrilla de comunicación (Werner, 2020).

⁴ Término conjunto para imágenes, letras, palabras o símbolos aplicados sobre superficies públicas como paredes y transportes, usualmente elaboradas de manera anónima con diferentes técnicas (Werner, 2020)

en el pueblo de Skoghall, donde no existía ningún espacio destinado para este fin, este sería inaugurado por la mañana y destruido por el fuego al atardecer, cuando el evento llegara a su fin, como un acto provocativo, denotando con esto la necesidad de este tipo de espacios, Jaar justifica el acto de esta manera: “*i wanted to offer a glimpse of what contemporary art is and what it can do in a community. Then by disappearing it in such a spectacular way, i hoped to reveal its absence*” (citado en Doherty, *et al.*, 2015).

Por lo anterior, el arte, es producto tanto de las pasiones como de las tensiones sociales que forman parte de una serie de prácticas tanto de apropiación como de resiliencia dentro de las áreas urbanas metropolitanas, que usan sus habitantes para adaptar los entornos urbanos a nuevos usos, a los que Escaffre (2020) llama prácticas salvajes.

En efecto, estas prácticas salvajes al principio pueden romper con el *statu quo* del comportamiento dentro del espacio público y ser relegadas, excluidas y prohibidas, mediante distintos instrumentos ya sean normativos o espaciales (Escaffre, 2020). Sin embargo, en cuanto estas prácticas, como el arte público, tienden a ser más comunes y cobran mayor fuerza y aceptación, adoptan una función dicotómica, ya que si bien por una parte los habitantes de las ciudades lo usan como una herramienta estética de transformación, crítica, resistencia, resiliencia, adaptabilidad y apropiación del espacio público, también las instituciones, en sus diferentes niveles de actuación, que representan al orden hegemónico, administradores de la cultura, absorben estas prácticas y las convierten en instrumentos de control (Fragoso. 2020), en el marco de señalar que es y no es arte, y hasta qué punto es permisible, esto se da por medio de lo que Rancière (2005) llama la objetivación estética, a través de este proceso las prácticas de resistencia son transformadas en expresiones artísticas.

En este sentido, como hace referencia Fragoso (2020), para determinar el funcionamiento del arte público dentro del espacio público es necesario distinguir el discurso de este, ya sea de resistencia o de control, por medio del uso de las diferentes capas que lo componen, la estética, la retórica, la cultural, la social, la ideológica, la política e histórica.

Pero a su vez, este conflicto entre el Estado administrador de la cultura y en consecuencia del arte, con la resistencia por parte tanto de artistas como los habitantes de las ciudades y usuarios del espacio público, ambos creadores de obras de arte público, no tiene comienzo ni fin, ya que como lo apunta Bauman (2013), estos actores están cumpliendo funciones que ayudan a que estas expresiones continúen existiendo. Por una parte, el Estado cultural, determina, visibiliza y genera el encuentro del público con el arte, mientras que el artista

utilizando las funciones transgresoras del arte, debe de ser el contrapeso que cuestione el *statu quo* dominante. De esta manera, se genera un ciclo, donde el principal objetivo es, como lo señala Bauman, “el derecho a tomar decisiones sobre la materia” (2013, p. 93), que en este caso es el arte. Por lo tanto, los artistas, desde la resistencia deben de operar al filo de lo apropiado para el Estado, y así, poder aspirar a formar parte de este y tener cierto grado de influencia o resignarse a ser considerados inapropiados, inútiles y dañinos, estando dentro o fuera de los “espacios del arte” (Rancière, 2005), refiriéndonos a pertenecer a las instituciones administradoras del arte o a los espacios independientes de estas.

Por consiguiente, uno de los principales objetivos de dotar a las ciudades de arte público, en ambos espacios del arte, es lograr una especie de equidad en cuanto al acceso al arte y a la libre expresión de y para todos sus habitantes, el cual históricamente se ha relacionado con las clases sociales hegemónicas, como lo dice John Berger, *et al.*, (2010), el arte se ha mitificado a tal punto que solo puede ser poseído y apreciado por las élites, mantenido y conservado ya sea en museos o colecciones privadas. Es decir, relacionando el arte público con las clases bajas y el arte que se mantiene en las colecciones privadas con las clases privilegiadas, obedeciendo a la antigua función de definición, segregación y pertenencia de clase, como lo menciona Bauman (2013, p.11).

Sin embargo, los medios masivos de reproducción y comunicación han logrado despojar al arte tanto de este valor comercial subjetivo inalcanzable para las masas, como de su valor intocable de uso. De acuerdo con Berger, *et al.*, (2010), ahora el arte es completamente accesible y libre para su uso y apreciación, formando parte de la cultura popular global.

En el mismo sentido, la cultura y a su vez el arte, habían sido utilizados, como ya se mencionó, primero como medio de categorización social y de manera posterior como adoctrinador, una herramienta que educaba las masas. Pero para Bauman (2013), esta ha dejado atrás sus antiguas funciones para convertirse en un producto más, ya que ahora el público no discrimina en su consumo cultural, entre lo elevado y lo común, en consecuencia, su objetivo actual es ofrecer una mayor cantidad de oferta artística, donde el público ahora es visto como un cliente que consume sin cesar, al que se le tiene que ofrecer una gran cantidad de opciones.

En conclusión, el arte, al ser la representación tangible de la cultura de las sociedades, genera la interacción de una gran variedad de actores, por lo que estas lo utilizan para transmitir distintos tipos de mensajes, siendo este una potente herramienta de comunicación, que puede cruzar una gran cantidad de límites (Finkelpearl, 2001).

Por lo que, el arte público y el estudio de este debe traspasar esos límites impuestos por los contextos geográficos, regionales y sociales, si bien como menciona Finkelperl (2001), el estudio del arte público ha tenido un mayor énfasis en el arte, se debe poner mayor interés en sus efectos en las ciudades del siglo XX y XXI y más aún en las ciudades latinoamericanas y sus contextos específicos de desigualdad y segregación.

En resumen, cada uno de los antecedentes mencionados ofrece diferentes formas de emplear el arte en la esfera de lo público y su respectiva evolución en interacción con la ciudad, por lo cual con base en estos aspectos se tratará de definir y tipificar cada una de ellas.

Definición y Tipos

La definición de arte público no está libre de dificultades, pues como se ha observado, su *praxis* es cambiante tanto de una región, una época, una institución, una disciplina artística, así como de un sistema político y de los espacios del arte. De la misma manera que el arte ha tomado diferentes corrientes y vanguardias, el término ha variado su matiz.

Así, en 1933, David Alfaro Siqueiros hace una declaración de las pautas que los artistas en América Latina debían seguir para el futuro del siglo XX, la cual estaba encaminada a lo público.

Pretendemos sacar la obra plástica de las sacristías aristocráticas, en donde se pudre hace más de cuatro siglos. Nuestros campos de operaciones serán aquellos lugares en que concurren mayores núcleos de personas y aquellos en que el tráfico sea más intenso. Usaremos los procedimientos que permitan darle a nuestra obra más amplia divulgación.

Vamos, pues, a producir en los muros más visibles de los costados descubiertos de los altos edificios modernos, en los lugares más estratégicos plásticamente de los barrios obreros, en las casas sindicales, frente a las plazas públicas y en los estadios deportivos y teatros al aire libre (Alfaro, 1933, parr. 3-4).

De esta forma, el artista mexicano pone de manifiesto el rompimiento con la esfera legítima del arte, con el museo y la galería, desmitifica al arte como una

disciplina elitista en su práctica y contemplación y toma al espacio exterior de la ciudad, la calle, la plaza como soporte y medio de divulgación, de la misma manera adopta a las masas como su audiencia principal dándole un enfoque público.

Sin embargo, esto da como resultado el uso indiscriminado de este recurso, normalizándolo, institucionalizándolo y domesticándolo, convirtiéndose en una alternativa recurrente para las ciudades modernas de la segunda mitad del siglo XX, al utilizar este recurso estético hasta su agotamiento funcional, destinando una gran cantidad de recursos financieros y materiales, cayendo en el crimen del ornamento (Loos, 1980), para dotar a las plazas de la ciudad con esculturas de autor, como el Picasso de Chicago, ubicado en el *Chicago civil center* en 1967, frente al edificio Seagram diseñado por Mies Van der Roe, cerrando el círculo de la arquitectura moderna, ciudad moderna, arte moderno, a lo que Lefebvre apunta lo siguiente: "Quizá el arte, en tanto que actividad especializada, ha destruido la obra para sustituirla lenta e implacablemente por el producto, destinado como tal al intercambio, al comercio, a la reproducción ad infinitum" (2013, p. 131).

Al contrario, para Lorente (2015) la definición de arte público no coincide con las representaciones formales que se dan a partir de piezas firmadas por artistas renombrados, ubicadas en el espacio público fuera de todo contexto, a las que se les puede denominar *drop sculpture* o *plop art*. Por lo cual, los artistas han recurrido a cambiar su enfoque en consideración al entorno en el que serán emplazadas las obras, llegando con esto tanto al *environmental art*, *land art*⁵ o la creación de obras en específico para un lugar determinado, *site-specific*, donde interviene el contexto espacial y sociocultural.

Por lo tanto, el mismo Lorente (2015) señala que el arte público es todo aquel elemento artístico, libre de poseedor, que se encuentra dentro del espacio de libre tránsito, cielo abierto, espacio público, equipamiento urbano, el cual busca el encuentro casual y fortuito, no intencional con un espectador que puede o no estar interesado con el significado simbólico artístico de la pieza, lo que él denomina arte en la esfera pública.

De igual forma, Doherty, *et al.*, (2015), menciona que el arte público puede ser entendido como una variedad de formas y enfoques, que se comprometen con el lugar y la situación del dominio público, con el potencial de exponer y responder ante la intervención de los intereses corporativos en el espacio público, la disminución de oportunidades de cohesión social, libertad

⁵ Movimiento que emerge en la mitad de la década de 1960, en el cual el paisaje por sí mismo sirve como medio al artista, siendo este remoto, difícil de alcanzar y usualmente desolado, realizándose intervenciones sobre la

naturaleza existente para despertar una nueva percepción y conciencia ambiental (Werner, 2016, p. 667).

de expresión y la invisibilidad del despojo y desplazamientos.

En el mismo orden, García (2014) nos dice que el arte público en su enfoque de intervención interna se produce y genera al interior de la comunidad, mediante un proceso de conceptualización formal a partir de las necesidades y deseos colectivos.

Ahora bien, la conceptualización del arte público que se ha abordado hasta ahora viene de un enfoque desarrollado con mayor auge tanto en Estados Unidos de América como en Europa, pero que ha heredado muchas de sus prácticas a los países de América Latina. Esto, ya sea por dinámicas de migración a causa de la globalización y la cultura *pop*, así como de manera formal por las instituciones académicas, cambiando con esto el contexto espacial y discursivo, lo cual se ve reflejado en los temas de las obras y en sus aplicaciones prácticas.

Por lo que, en la actualidad, en América Latina, la práctica artística, como lo explica Cadena (2018), ha centrado la temática de sus obras tanto en la reflexión y la crítica a temas contemporáneos, como en la capacidad que tienen estas de generar transformaciones en la sociedad y en la forma de habitar la ciudad, tratando de recuperar la pertenencia, la confianza y la solidaridad colectiva.

A todo esto, la influencia de los elementos de arte público dentro del espacio público que usa como soporte, depende de acuerdo con Cadena (2018), de la capacidad de visibilizar nuevas sensibilidades dentro de la sociedad a las que van dirigidas, así como las relaciones espacio-temporales que generan, formando una nueva concepción de lo público.

En consecuencia, a partir de estos planteamientos respecto al arte público, se toman elementos para generar la definición operativa para fines de este texto y como parte de una investigación de otra amplitud. Primero, donde el arte que ya interactuaba con el espacio exterior de las ciudades rompe con la esfera tradicional y toma como soporte al espacio público. Sin embargo, en este punto inicial, su carácter es estético y contemplativo, donde los usuarios son el público, un mero espectador. En segundo término, debe de existir un entendimiento entre la obra y el contexto espacial, temporal y social donde será inserta, incorporando al usuario como parte de esta; asimismo, el encuentro entre la pieza y el espectador debe ser obra de la casualidad, sin ninguna interacción intencional espectador-obra. En tercer lugar, esta tiene que ser libre de poseedor, tratando de evitar su normalización y asimilación por un sistema capitalista, que la convierta una vez más en mercancía de una galería. Por último, debe de poseer una capacidad crítica que visibilice las tensiones de la sociedad contemporánea y genere un grado de reflexión.

Por lo cual, , el arte público debe ser el acto de encuentro inesperado con una obra artística, libre de poseedor y de lucro, inserto en la esfera pública, que altera de manera permanente o parcial, en un sentido perceptual y espacial, la acción cotidiana del usuario, generando una reflexión crítica de la realidad histórica y contemporánea, de manera formal o discursiva, creada a partir de un entendimiento del contexto colectivo, que repercute en la apropiación y transformación del espacio público.

En este sentido, los elementos del arte en la esfera de lo público son diversos, tanto en su simbolismo como en su carácter formal y en su discurso. Sin embargo, estas tienen características comunes que se repiten, por las que se les puede agrupar, clasificar y tipificar. De acuerdo con García (2014) estas expresiones se alinean en cuatro tipos, arte conmemorativo, arte público oficial, arte público de acción directa y arte corporal. Si bien estas dos últimas categorías podrían en algunos aspectos e intervenciones coincidir en su *telos* primordial, el cual es generar una alternativa al arte público oficial, con un discurso crítico reflexivo.

En este sentido, tanto el arte conmemorativo como el arte público oficial son adoptados como los elementos nucleares de las intervenciones quirúrgicas (*top-down*) y de igual forma el arte público de acción directa y corporal se identifican con las activaciones internas (*down-top*) ya que conllevan una participación ciudadana más activa.

Asimismo, Lorente (2015), elabora una clasificación que se puede retomar y que aporta algunos elementos a la anterior, donde separa en un primer grupo las marcas territoriales sagradas, un segundo en mobiliario urbano (arte útil), continuando con monumentos y por último obras abstractas.

A todo esto, tenemos dos primeras categorizaciones del arte público, como elemento formal urbano, que cumple funciones estéticas, utilitarias; y de ordenamiento, así como simbólicas y de intervención urbana, mediante las cuales se genera la imagen pública de la ciudad, al usarse como hitos y puntos de referencia que ayudan a sus habitantes a desplazarse dentro de ella. En este sentido Claire Doherty *et al.* (2015), realiza una segunda clasificación en cinco categorías: desplazamiento, intervención, desorientación, ocupación y perpetuación, en torno al modo en que la obra de arte interactúa tanto con el espacio que la soporta y sirve como escenario, como el público el cual funge tanto como espectador y participante, desarrollándose a partir de las artes visuales y en específico del arte contemporáneo, la cual, conforme a su evolución, se ha alejado de los elementos más comunes, como son el mural y la escultura (arte conmemorativo) y se ha consolidado como la contraparte al arte público oficial.

De esta manera, se propone una tipología en la cual se clasificará, agrupará y caracterizarán las piezas de arte público, en tres grupos, para abordar su tipificación a un nivel local y el cual, pueda servir de herramienta para futuras investigaciones. El primero, Arte público monumental-histórico, contempla los elementos que fueron insertos en el espacio público, pero no con el objetivo de apreciar sus aspectos técnicos, si no con fines simbólicos, sagrados o conmemorativos, los cuales han sobrevivido al paso del tiempo y se han convertido en un referente urbano, un hito. Sin embargo, con el transcurrir de los años su carácter histórico y su detalle técnico cobra un valor simbólico y artístico, el ya mencionado objeto cultural.

El segundo, el arte público oficial, que es el producto de la extensión de la escena de la galería, el museo y la academia al servicio de las instituciones de administración de la cultura en el espacio público con fines sociales o económicos. Esta se da mediante convocatorias, programas culturales o los llamados *percent for art*, donde se genera una participación ciudadana, pero en cualquier caso las reglas los temas y el espacio están rígidamente establecidos. De igual manera se incluye elementos utilitarios con cierto valor de diseño, como el mobiliario urbano, el cual le compete al Estado su dotación.

Como una última categoría, el arte público de acción crítica, es aquel que se lleva a cabo ya sea por una comisión, por iniciativa del artista o por los habitantes de la ciudad (prácticas salvajes), el cual tienen como objetivo principal, mejorar las condiciones sociales, generar una crítica y cuestionamientos respecto al mundo en el que vivimos, por medio de una diversa gama de acciones, las cuales pueden ser efímeras o permanentes, profundamente ligado con el espacio, como ya se había dicho el cual es plataforma y soporte, así como con la comunidad, la cual es en ocasiones observador o partícipe de la obra. Así, en esta tipología, el arte toma al espacio público en esta metáfora del lienzo horizontal, como lo describe Rosenberg (1952), donde se actúa, priorizando la acción como parte nuclear de la obra, dejando atrás a la representación, en el plano horizontal del monumento y el mural.

A todo esto, los elementos del arte público que interesa analizar en esta investigación se diferencian por llevar a cabo acciones, donde el proceso artístico se convierte en la obra, con esto despojándola de su materialidad como objeto-mercancía. En un sentido se aleja de la estética para enfocarse en una perspectiva social y ética, en contraste con la escultura monumental y el mural, comúnmente usados en la tradición moderna (drop art), cuyas prácticas son más pasivas y que han sido heredadas y reproducidas en las ciudades

contemporáneas tanto de países desarrollados como en vías de desarrollo.

Efectos del Arte Público en las Ciudades Contemporáneas

Si bien, el arte se desmitificó y se extrajo de la esfera privada para exponerse en lo público y democratizarlo, este. Sin embargo, conservó un halo de misticismo del cual no se puede despojar. Por lo que, aún es una representación elitista en la esfera pública. Por ello, se da el supuesto de que este, es una herramienta que puede hacer competitiva a una ciudad en el contexto regional y global, como eje de la planeación y el desarrollo urbano o de regenerar un espacio público. Al respecto, se tienen ejemplos de aplicación, con resultados de éxito, así como de externalidades negativas tanto en Europa, como en América Latina,

Así, los efectos que sufre tanto el espacio público, el vecindario que dinamiza y la ciudad donde se encuentra son el resultado de procesos capitalistas, de un urbanismo de nicho, consumista, en este caso de la cultura y en específico de arte público, el cual se convierte en una mercancía más. A estos efectos negativos se les puede denominar desde haussmannización (Harvey, 2020), *gentrification* (Glass, 1964) o *boutiquización* (Carrión, 2007), donde todos describen el efecto de expulsión de los habitantes originales de las áreas urbanas regeneradas, en su mayoría de grupos vulnerables y minorías al existir una evidente desigualdad de poder político, sustituyendo el uso habitacional por comerciales y administrativos, generado por la especulación inmobiliaria, que atrae a estratos con un mayor nivel económico, generando una migración inversa, de las periferias hacia los antiguos centros urbanos, ahora renovados, teniendo efecto contrario al derecho a la ciudad, a lo que Harvey (2020) señala:

La calidad de la vida urbana se ha convertido en una mercancía para los que tienen dinero, como lo ha hecho la propia ciudad en un mundo en el que el consumismo, el turismo, las actividades culturales y basadas en el conocimiento, así como el continuo recurso a la economía del espectáculo, se han convertido en aspectos primordiales de la economía política urbana (p. 50)

Como lo menciona Duque (2015), en específico para las ciudades colombianas, Bogotá y Medellín, la visión de tomar las expresiones culturales artísticas como eje de desarrollo es abordada desde cuatro perspectivas: la cultura ciudadana, la dimensión de la ciudad (equipamiento urbano), el derecho humano y la estrategia de competitividad. No obstante, al entrar en diálogo

generan un discurso contradictorio. Pues, por una parte, se tiende a la participación ciudadana, gobernanza urbana y a la diversidad cultural como derecho y en otro sentido, se plantea la apertura a una red de comercio global el cual tiende a la exclusión (Duque, 2015).

En este sentido, en casos donde se ha utilizado la cultura como agente revitalizador de áreas urbanas degradadas, esta provoca no solo un efecto positivo, sino que también desencadena un proceso de gentrificación. Por ende, de expulsión de la población tradicional de estas áreas. A todo esto, Rius y Posso (2016) señalan que, ante esta externalidad, los nuevos habitantes de estas áreas (comunidad creativa), logra identificarse con las identidades y expresiones culturales locales, creando alianzas antigentrificación con los habitantes tradicionales, al ver amenazados tanto la diversidad social y cultural del barrio como su propia permanencia.

Ahora bien, estas apropiaciones sociales del espacio público se dan de manera espacial y simbólica, por medio de los usos que los habitantes le dan al espacio y de los sentimientos afectivos y de pertenencia que se tienen sobre él. En este caso, tanto de los habitantes originarios como de la comunidad creativa, resultado de los procesos de gentrificación. De esta manera, Vidal *et al.* (2004), estructura un modelo de apropiación donde divide las acciones que se dan en el espacio público en; cotidianas, de pertenencia al lugar y a futuro, las cuales generan una transformación espacial y una identificación simbólica.

Al respecto, la cultura asume una dimensión dicotómica, donde en un sentido es un agente gentrificador y en contraparte, un factor de oposición a este proceso, posicionándose como una alternativa económica sostenible para transformar áreas urbanas degradadas por medio de la inclusión y la participación ciudadana (Rius, Posso, 2016), evitando con esto su conversión en áreas urbanas escenográficas.

A partir de esta diferencia de intereses surgen dos vertientes de apropiación espacial; primero una de resistencia, resignificación, defensa y reconstrucción de los derechos de lo colectivo por medio de múltiples expresiones dentro del espacio público que incluyen un discurso crítico respecto a los conflictos mencionados, a las que García (2014) llama activaciones internas, haciendo frente como lo menciona Ramírez. *et al* (2017) al predominio de la transformación del espacio público a lo privado en las ciudades latinoamericanas, en segundo término, intervenciones quirúrgicas (García, 2014).

Por supuestos estas vertientes de intervención tienen dos enfoques de actuación, de acuerdo con Garza *et al.* (2020), donde las intervenciones quirúrgicas tienen un esquema *top-down*, vertical, por medio de las instituciones, a través de técnicas cuantitativas, seleccionan el lugar y las estrategias de regeneración. En

caso contrario, las activaciones internas, tienen un esquema *down-top*, horizontal, mediante métodos cualitativos, tomando en cuenta la participación, identidad, percepción y necesidades de los actores locales, los usuarios y habitantes del espacio para elaborar estrategias en conjunto.

De acuerdo con María Ana Portal (2016) el desarrollo actual de la ciudad sigue una tendencia más a la reproducción de espacios privados de uso público que a la dotación de nuevos espacios públicos tradicionalmente destinados a la totalidad de la población. Así como a la privatización de los espacios públicos que de alguna manera se habían consolidado tanto en la imagen pública de la ciudad como en la memoria colectiva de sus habitantes, pasando a un uso semi público. De esta manera, alterando tanto las dinámicas sociales que se daban en estos espacios, como el funcionamiento, morfología y usos del lugar a nivel vecinal. Por lo tanto, la calidad del espacio público se deteriora no en el aspecto físico-cuantitativo si no en su capacidad de apropiación y adaptabilidad, repercutiendo directamente en la calidad ciudadana (Portal, 2016).

A este fenómeno de privatización se le suma el vacío del espacio público, donde Portal (2016) señala, cómo el espacio público resultado de un proceso de mitigación de un impacto urbano, o los que comúnmente se observan en desarrollos urbanos amurallados, puede carecer de condiciones propicias de localización y estar vacío tanto de elementos físicos como de reglas, el cual paulatinamente comienza a llenarse de prácticas antisociales, generando con estos un efecto contrario al deseado.

En efecto, estos espacios públicos vacíos, estériles y fúnebres, son a los que hace referencia Jane Jacobs (2011), cuando menciona que estos son incapaces por sí solos de generar cambios, transformar, regenerar o dinamizar actividades en torno a estos. Para esta autora la diversidad de actividades y de usos urbanos alrededor de este, es lo que detona que un espacio público sea útil, ya sea como organizador, conector o contenedor de prácticas que aporta diversidad a la morfología urbana, sin importar su cantidad, la cual puede tomarse de manera equívoca como calidad.

De la misma manera, los elementos destinados a mejorar la imagen urbana de manera estética como la vegetación, la arquitectura y en este caso el arte público, pueden llenar estos vacíos espaciales. Sin embargo, estos de manera aislada, no pueden substituir a la mezcla de actividades sociales, lo que da vida a los espacios públicos y dinamiza sus prácticas en diversos momentos del día (Jacobs, 2011). Generando con ello una percepción de vida artificial, a los que se les puede nombrar espacios públicos escenográficos, los cuales solo sirven de telón de fondo para áreas urbanas con una

actividad en específico. Estos espacios si bien tienen todas las características y elementos estéticos tienen un carácter temporal y efímero, careciendo de una funcionalidad en el largo plazo, donde su único propósito es un fin ornamental, ya sea para un instante o un periodo mayor. Sin embargo, no contempla un bienestar colectivo.

Por lo cual, el arte público es un elemento que propicia el diálogo, no solo de sus características estéticas, morfológicas, materiales o simbólicas, si no de ámbitos relacionados con el desarrollo de la ciudad y del espacio público que sirve como soporte, plataforma y medio de reproducción de este (García, 2014), y el cual altera el espacio público en dos vías. Como ya se había mencionado, una que pretende mantener e imponer el control de las esferas hegemónicas por medio de Intervenciones quirúrgicas producidas por los administradores de la cultura. Y la segunda, una activación interna, de resistencia, con nociones del desarrollo sustentable, que se generan a partir de la apropiación del espacio público por parte de sus habitantes, por medio de la participación ciudadana, generando con ello transformaciones espaciales (García, 2014).

Así, el espacio público al igual que la obra de arte son únicas en el sentido de su creación, que tienden a normalizarse, automatizarse y comercializarse. Por un lado, al especializarse la disciplina artística y de igual forma, la disciplina urbana al tratar de reproducir la dinámica orgánica del espacio público, convirtiendo a la obra en ambos casos en un producto de consumo.

Conclusión

En resumen, por medio de la revisión teórica realizada, se han generado herramientas de análisis con las cuales se puede continuar con el estudio empírico de la unidad espacial, que, en este caso, se refiere a la ciudad contemporánea y en el mismo sentido a su contexto latinoamericano. Las cuales permiten identificar, caracterizar, definir y tipificar, los elementos de arte público, sus dinámicas, sus beneficios y sus externalidades negativas. De igual forma, se han descrito los efectos que provoca este sobre la ciudad, dependiendo de sus antecedentes históricos, que van desde la escultura monumental hasta el arte contemporáneo, la discusión teórica, su tipología y la manera en que es utilizado tanto por los administradores de la cultura, como por las fuerzas urbanizadoras, que también ejercen su influencia dentro de la ciudad.

De esta manera, a partir de los efectos descritos anteriormente, se construyó un modelo en el que se ejemplifica cómo el arte público interviene dentro del espacio público degradado de las ciudades contemporáneas. Al respecto, se puede observar en la **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**, el

espacio público representado en una esfera dividida entre el espacio degradado en la parte superior, y este mismo, ya regenerado en la parte inferior, el cual ha sido intervenido por la esfera del arte público, la cual es la herramienta de regeneración espacial, conformada por las tipologías elaboradas en este trabajo; arte público monumental-histórico, arte público oficial y arte público de acción crítica.

En este sentido, las dos primeras tipologías (monumental-histórico y oficial) actúan por medio de intervenciones quirúrgicas con un esquema *top-down*, provocando una privatización del espacio público, transformándolo en espacios escenográficos, como parte de una estrategia urbana de competitividad global, que induce la expulsión de las comunidades originarias a causa de los efectos de la gentrificación, sustituyéndola por una nueva población conformada por las llamadas comunidades creativas, las cuales poseen una sensibilidad estética y cultural, que ayuda a generar un sentido de pertenencia con el lugar y una cohesión social con las comunidades originarias. En el mismo sentido, estas últimas expresan su descontento por medio de prácticas salvajes, las cuales tienen la función de adaptar los espacios a nuevos usos y visibilizar las tensiones del proceso regenerador.

Así, ambas comunidades originarias y creativas forman una alianza antigentrificación, por medio de proyectos del arte público de acción crítica, con un esquema horizontal *down-top*, por medio de intervenciones internas, que tiende a generar entornos heterogéneos, con diferentes usos dentro del espacio, apuntando a una visión con un compromiso social. Todo esto dentro de lo que se le podría llamar desarrollo urbano cultural, el cual se caracteriza por una dicotomía entre el derecho a la ciudad y la competitividad global, que en la mayoría de las ocasiones tienen objetivos contrapuestos.

Como se mencionaba, los estudios sobre arte público deberán centrarse cada vez más en la existencia de una diversidad de efectos tanto positivos como negativos a un nivel vecinal, local y regional en las ciudades contemporáneas, esto como consecuencia de la evolución de la conceptualización tanto de la cultura como de la disciplina artística, así como en la manera en la que esta es usada por los administradores de la cultura para difundir una ideología dominante tanto del arte como de la ciudad.

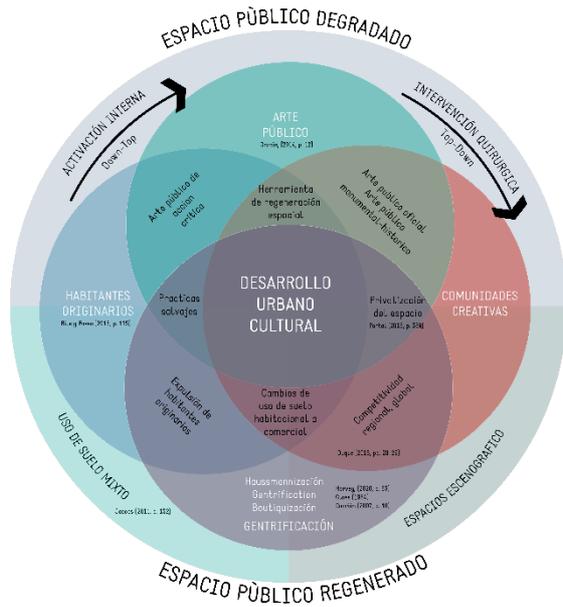


Figura 1: Propuesta de modelo de aplicación del arte público en la ciudad contemporánea

Referencias

- [1] Abreu, J. G. (2013), *Arte Pública. Orígenes e condição histórica*, Arte Pública e Envolvimento Comunitário. Atas do Colóquio Internacional.
- [2] Alfaro, S. D. (2 de junio 1933), Llamamiento a los plásticos argentinos, *Voz de Critica*, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/786031#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>
- [3] Bauman, Z. (2013), *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Fondo de cultura económica.
- [4] Berger, J., Blomberg, S., Fox, C., Dibb, M., Hollis, R. (2010), *Modos de ver*, 2º ed, Editorial Gustavo Gili.
- [5] Cadena, R. A. (2018), Potencial crítico y de intervención del arte al debate de “lo público” para (re) construir un lugar en común en la ciudad de México en Camarena, L. M. (Coord), *Experiencias colectivas en la ciudad contemporánea*, (pp. 109-123), [Archivo PDF], Universidad Nacional Autónoma de México. http://ru.iis.sociales.unam.mx/jspui/bitstream/IIS/5676/2/experiencias_colectivas.pdf
- [6] Carrión, M. F. (2007), El financiamiento de la centralidad urbana: el inicio de un debate necesario en Carrión, M. F, (2007), *Financiamiento de los centros históricos de América Latina y El Caribe*. (pp. 9-24) [Archivo PDF], FLACSO, Sede Ecuador. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/49052.pdf>
- [7] Doherty, C., Gunnar, T. E., Fite, W. C., Lucchetti, M., Malm, M., Zimberg, A. (2015). *Out of time, out of place, Public art (now)*. Arts books.
- [8] Duque, F. I. (2015), La cultura como estrategia de transformación y promoción urbana en Bogotá y Medellín. *Revista de Geografía Norte Grande*, [Archivo PDF], No 61, 25-43, https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-34022015000200003
- [9] Escaffre, F. (2020), Prácticas de los habitantes en territorios metropolitanizados. Inteligencias ordinarias de lo urbano, *Bitácora* 30, (3), 43-54. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v30n3.86814>
- [10] Fragoso, O. (2020), La resistencia desde el arte como práctica cultural en la ciudad, *El ornitorrinco tachado*, 11, 9-21. <https://doi.org/10.36677/eot.v0i11.12175>
- [11] Finkelpearl, T. (2001), *Dialogues in Public Art*, Massachusetts Institute of Technology.
- [12] García, O. (2014), El arte en el espacio público y ciudades sostenibles, *Estudios sobre arte actual*, [Archivo PDF], No (2). <http://estudiosobrearteactual.com/el-arte-en-el-espacio-publico/>
- [13] Garza, R. F., Roca, E. y Villares, M. (2020), Cultura local y regeneración urbana: un caso de estudio en Monterrey, Nuevo León. *Estudios demográficos y Urbanos*, Vol. 35, núm., 3(105), pp. 761-801, septiembre-diciembre. <http://dx.doi.org/10.24201/edu.v35i3.1870>
- [14] Glass, R. (1964), *London: Aspects of change report 3*, MacGibbon and Kee
- [15] Guasch, A.M. (2009), *El arte ultimo del siglo XX Del posminimalismo a lo multicultural*, Novena reimpression, Alianza forma.
- [16] Harvey, D. (2020), El derecho a la ciudad en Vélez, F. (Comp), *Sobre el derecho a la ciudad*, (pp. 35-65) [Archivo PDF], 1ra ed. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://arquitectura.unam.mx/libros.html>
- [17] Jacobs, J. (2011), *Muerte y vida de las grandes ciudades*, 2º Ed, [Archivo PDF], Capitan Swing Libros, S.L. <https://es.scribd.com/doc/123420457/Muerte-y-Vida-de-Las-Grandes-Ciudades-Jane-Jacobs>
- [18] Lefebvre, H. (2013), *La producción del espacio*, Primera edición. Gracel Asociados.
- [19] Loos, A. (1980), *Ornamento y delito*, 2da ed, Gustavo Gili. <https://bibliodiarq.files.wordpress.com/2012/08/loos-a-ornamento-y-crimen-arquitectura.pdf>
- [20] Lorente, P. J. (2015), *Arte público en Aragón. Nuestro patrimonio colectivo al aire libre* [Archivo PDF], Rolde de estudios Aragoneses, <https://oaaep.unizar.es/wp-content/uploads/2017/04/Arte-publico-en-Aragon.pdf>
- [21] Portal, M. A. (2016), El espacio público: ¿de quién y para quienes?, En Ramírez, P. (Coord.), *La reinención del espacio público en la ciudad fragmentada*, (pp. 365-388) [Archivo PDF], Universidad Nacional Autónoma de México. <http://ru.iis.sociales.unam.mx/jspui/handle/IIS/5190>
- [22] Ramírez, P., Valverde, C. y Suri, K. (2017), *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*, [Archivo PDF], Universidad Nacional Autónoma de México, <http://ru.iis.sociales.unam.mx/jspui/handle/IIS/5326>
- [23] Rancière, J. (2005), *Sobre políticas estéticas*, Universidad Autónoma de Barcelona
- [24] Rius, U. J., Posso, J. L. (2016), Cultura, transformación urbana y empoderamiento ciudadano frente a la gentrificación. Comparación entre el caso de Getsemaní (Cartagena de Indias) y el Raval (Barcelona), *EURE, Revista latinoamericana de estudios urbanos regionales*, 42(126), (pp. 97-122). <https://www.eure.cl/index.php/eure/article/view/1718/881>
- [25] Rosenberg, H. (diciembre 1952). *The american action painters. Art news*. <https://www.artnews.com/artnews/news/top-ten-artnews-stories-not-a-picture-but-an-event-181/>
- [26] Vidal, T., Pol, E., Guàrdia, J. y Però, M. (2004), Un modelo de apropiación del espacio mediante ecuaciones estructurales, *Medio Ambiente y Comportamiento Humano* 5, núm. 1-2, pp 27-52.