

ARTE PÚBLICO EN LA CIUDAD: MÁS ALLÁ DE UN ORNAMENTO PROBLEMÁTICO

Por Daniel Opazo O.

EN UNA MESA REDONDA SOBRE ARTE Y ESPACIO PÚBLICO REALIZADA EN DICIEMBRE DE 2011 EN LA UNIVERSIDAD DE CHILE, la artista visual Ángela Ramírez (2011) señalaba un riesgo existente en toda intervención de arte de acuerdo con las reglas vigentes para concursos públicos; específicamente, la artista planteaba la pregunta de cómo articular la obra en el espacio público para evitar convertir el trabajo de arte en «animación cultural».

La concepción del Estado chileno con respecto al arte público se expresa de manera precisa y sucinta en la ley respectiva, que señala que los edificios y espacios públicos «deberán ornamentarse gradualmente, interior y exteriormente, con obras de arte» (Ley 17.236, 1969.). Autoridades anteriores han recalcado que la contribución palpable de parte del Estado a través de la infraestructura es aportar «obras públicas más bellas, con diseños hermosos y de relevancia artística» (Bitar, 2010, p. 5).

Críticos como Jane Rendell (2003) han expuesto la banalidad de una definición de arte público como la obra que abandona el espacio del museo o la galería (vale decir, el espacio que le es propio como creación perteneciente a la esfera de lo privado) para instalarse en el espacio público. Por otra parte, el filósofo chileno Sergio Rojas (2011) distingue entre la acción de comparecer en el espacio público por parte de la obra, inscribiéndose en él para en cierto modo desaparecer, versus la intervención ar-

tística que altera el espacio público sin redefinirlo ni inscribirse en él, sino para darlo a leer a los habitantes. Al mismo tiempo, Rojas advierte del posible error que supone considerar los espacios públicos como disponibles *a priori* para ser intervenidos.

En este texto, quisiera proponer trabajar sobre una noción de arte público que entienda como tal, aquel arte que tiende a problematizar los límites de lo público, involucrando al habitante en una reflexión tanto sobre su experiencia personal como respecto de las categorías sociales que definen dichos límites. Se analizarán brevemente dos tipos de intervención artística en el espacio de la ciudad: memoriales, que por su carga política suponen un componente problemático; y operaciones que trabajan en distintas dimensiones y sentidos con el cuerpo como ámbito de crítica y cuestionamiento.

Los memoriales en la ciudad: objetos incómodos

La conmemoración en el espacio de la ciudad de la historia reciente de violaciones a los derechos humanos y violencia política ha generado en el contexto chileno fuertes polémicas respecto de la pertinencia y oportunidad de los «objetos conmemorativos», cuando no respecto a su legitimidad en un sentido global. A diferencia de otras capitales como Washington y Berlín, donde las grandes tragedias contemporáneas encuentran lugar para su presencia como hito histórico en los espacios ceremoniales y simbólicos de mayor relevan-

1. Artículo 6º Ley 17.236 (1969), que establece normas a favor del ejercicio, práctica y difusión de las artes.

cia en el centro de la ciudad², pareciera que el centro de Santiago fuera por diversos motivos un espacio vedado a las intervenciones artísticas vinculadas con la memoria.

Sin dejar totalmente de lado la localización marginal de estos aparatos³ e incluso al margen de los recientes episodios de vandalismo sufridos por varios de ellos⁴, resulta de interés analizar en qué medida estas intervenciones de arte suponen o no un cuestionamiento del carácter mismo del espacio público e involucran al habitante en una reflexión sobre los límites y condiciones de dicho espacio.

El memorial a Jaime Guzmán (Nicolás Liphay, arquitecto; María Angélica Echavarrí, escultora, 2008) intenta generar un espacio público aumentando, por así decirlo, la «densidad» del suelo mediante la edificación de un pabellón subterráneo. Sin embargo, la escultura de figuras humanas que refiere a la geografía de Chile, emplazada sobre un espejo de agua, es prácticamente silente en términos de nuestro análisis: diseñada bajo la lógica del monumento, goza de una gran visibilidad, mas su operación alegórica se limita al homenaje privado. Su localización, paradójicamente, no contribuye a generar reflexión en el paseante, al tratarse de una punta de diamante, de un confin en vez de un lugar de tránsito.

Un fenómeno distinto se da en el caso del monumento Mujeres en la Memoria (Emilio Marín y Nicolás Norero, arquitectos, 2004). El memorial consiste en un muro de cristal traslúcido e iluminado desde su base, inserto en una plataforma de madera, el cual incorpora recuadros transparentes y otros espejados, inspirados en los carteles característicos de los familiares de detenidos desaparecidos. La idea era reutilizar signos que fuesen fácilmente apropiados por las personas y de esa manera integrarlos a su vida cotidiana. La memoria y el trauma histórico son enfrentados desde la perspectiva de la necesidad

2. Los ejemplos del Memorial de Vietnam de Maya Lin (1981-1982) o del Memorial del Holocausto, de Peter Eisenman (1997-2005) cumplen con una característica interesante para nuestra discusión. En ambos casos se trata de intervenciones que definen un espacio, una suerte de teatro donde el habitante urbano se ve implicado en una relación problemática con la memoria, con la historia.

3. Este fenómeno por sí solo ameritaría varias líneas y ha tenido presencia intermitente en la opinión pública. Sin ir más lejos, han existido polémicas respecto al emplazamiento de varios memoriales, como ejemplo podemos citar dos casos: el Monumento Mujeres en la Memoria, originalmente concebido para situarse en el paseo Bulnes y finalmente emplazado en un lugar escondido del bandejón central de la Alameda, sin visibilidad pública y expuesto al vandalismo; y con mayor notoriedad, el memorial dedicado a Jaime Guzmán, inicialmente propuesto en la Plaza Italia y finalmente construido en la plaza Unesco de la comuna de Las Condes. El proceso de protestas de sectores opuestos a este proyecto fue registrado en el documental La batalla de Plaza Italia, de Renato Villegas (2008).

4. El 9 de agosto de 2011 se reportó la destrucción de la placa recordatoria del memorial de Guerrero, Parada y Nattino en Quilicura; por otra parte, el 14 del mismo mes el memorial a Jaime Guzmán fue objeto de un atentado explosivo. Por otra parte, constantemente aparecen denuncias sobre el abandono del monumento Mujeres en la Memoria, objeto de rayados y graffiti sin contenido político aparente.

Quisiera proponer trabajar sobre una noción de arte público que entienda como tal, aquel arte que tiende a problematizar los límites de lo público, involucrando al habitante en una reflexión tanto sobre su experiencia personal como respecto de las categorías sociales que definen dichos límites.

de asimilar lo ocurrido como sociedad, en lugar de tratar de esconderlo e intentar la imposición del olvido por decreto o simple omisión, de allí la idea de incluir algunos cuadros como ventanas para ver a través del muro (el futuro) y otros como espejos (el observador poniéndose en el lugar de la víctima)⁵.

Lamentablemente, en la práctica el monumento está sobre una plataforma casi inaccesible que lo aísla de todos los recorridos regulares peatonales del entorno, su presencia es perceptible casi únicamente de noche gracias a su diseño lumínico. Esta operación de descentramiento conspira gravemente contra el potencial del memorial como arte público y nos mueve a cuestionar la institucionalidad que rige actualmente este tipo de expresiones.

El cuerpo como límite entre lo público y lo privado

En junio de 2002, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) invitó al fotógrafo estadounidense Spencer Tunick en el marco de la presentación de parte de la muestra de la Bienal de Arte de Sao Paulo. Más allá de la multitudinaria reunión de cuerpos

5. «Un muro transparente que no divide las vidas, que en cualquier tiempo y desde cualquier lugar, nos permite mirar hacia el pasado y hacia el futuro, a través de los rostros ausentes en los carteles que los familiares de las víctimas de la represión llevan apretados al corazón». Sandra Palestro, Discurso Premiación Memorial Memoria Mujer, Santiago, 27 de septiembre 2004.

DANIEL OPAZO O.



► Monumento Mujeres en la Memoria, Emilio Marín y Nicolás Norero. Foto: Cristóbal Palma.



► Toma (2010), Carolina Ruff. Foto: Macarena Achurra.


que en sí ya supuso una trasgresión a la figura de la ciudad, lo interesante fue la mutación que produjo la actitud de los sujetos participantes en el proyecto del artista: si la obra de Tunick se caracteriza por una mirada sobre el cuerpo inerte e inerte a la vez en el ámbito de la ciudad vacía, en este caso se trató de un absoluto festejo de la desnudez, de una ruptura con la censura y las convenciones sociales respecto de la pertenencia indudable del cuerpo al espacio de lo privado. En otro ámbito, sin duda vinculado al debate sobre la condición del arte público, de alguna manera esta acción de arte inauguró una nueva forma de manifestación política, la que a partir de esa ocasión se repetiría y masificaría: la exposición del cuerpo como acto de protesta y desafío⁶.

La exhibición de la vida cotidiana de una mujer en una casa de cristal a comienzos del año 2000 gatilló un gran revuelo mediático y un conjunto de lecturas que banalizaban el proyecto Nautilus (2000) de los arquitectos Arturo Torres y Jorge Christie, debido a los episodios de desnudez de la actriz que oficiaba

6. La propuesta del artista tuvo amplia difusión y debate en los medios, dada la presencia del cuerpo desnudo o más bien dicho, del conjunto de cuerpos en el espacio urbano como centro de su trabajo. La convocatoria de la acción de arte fue absolutamente abierta y los organizadores esperaban unas 300 personas, en vista de lo frío del clima y lo temprano de la cita, sumado al consabido conservadurismo de la sociedad chilena.

como habitante de la casa. Justamente, el interés de esta obra radica en la relación problemática que propone para los espectadores al situar en el centro de la ciudad, lugar del poder, un objeto que en su fragilidad y aparente simpleza cuestiona no solo las nociones de privacidad y publicidad, sino también hace una crítica al lugar de la mujer en la sociedad y al concepto del cuerpo femenino como objeto de consumo (Cuadra, 2000).

También es posible leer, desde ese punto de vista, esa línea de la obra *Toma* (2010), de la artista Carolina Ruff. En línea con trabajos anteriores como *El traje del emperador* (2005), la artista presenta la imagen de una mujer que desaparece —ella misma— al mimetizarse su vestido con el entorno urbano, en este caso una vivienda precaria de una toma de terreno. Lo interesante aquí radica que en la crítica a la sociedad patriarcal y la reflexión sobre los límites de lo público, no solo se dan en el efecto visible en el registro, sino también en la exposición del dispositivo material: la acción de exponer en lo público un oficio, una labor perteneciente a la esfera privada y arbitrariamente asociada a lo femenino (el bordado del cual está hecho el vestido).

Como reflexión final, podemos decir que estos ejemplos nos mueven a cuestionar la denominación de arte público vinculada con lo monumental y señalan la necesidad de pensar dicha categoría liberada de conceptos trascendentes como lo nacional, para vincularse de manera más significativa con el espacio público, en tanto lugar de conflictos y dinámicos cambios. 

REFERENCIAS

- Bitar, S. (2010). Presentación del Ministro de Obras Públicas. En *MOP, arte público, obra pública: 15 años de la Comisión Nemesio Antúnez* (p. 5). Santiago de Chile: MOP.
- Cuadra, Á. (2003). *De la ciudad letrada a la ciudad virtual*. Manuscrito inédito.
- Deutsche, R. (1992). *Art and public space: Questions of democracy*. Social text, 33. Durham: Duke University Press.
- Haussermann, H. (1999). Economic and political power in the new Berlin: a response to Peter Marcuse. *International Journal of Urban and Regional Research*, 1 (23), 180-184.
- Kelly, M. (1996). Public art controversy: the Serra and Lin cases. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1 (54), 15-22.
- Marcuse, P. (1998). Reflections on Berlin: the meaning of construction and the construction of meaning. *International Journal of Urban and Regional Research*, 2 (22), 331-338.
- Mouffe, C. (2005). Some reflections on an agonistic approach to the public. En B. Latour & P. Weibel (Eds.), *Making things public: atmospheres of democracy* (pp. 804-809). Karlsruhe: ZKM.
- Opazo, D. (2010). *Espacio transitorio. Producción, prácticas y representaciones del espacio público político en Santiago de Chile 1983-2008*. Tesis, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Ramírez, A. (diciembre, 2011). Presentación en la mesa redonda: *Aproximaciones al espacio público desde el arte contemporáneo*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile. Santiago de Chile.
- Rendell, J. (2003). Public art: between public and private. En J. Butler & S. Bennett (Eds.), *Locality, Regeneration and divers(C)ities. Advances in art & urban futures*. Bristol: Intellect Books.
- Rojas, S. (diciembre, 2011). Presentación del autor en la mesa redonda: *Aproximaciones al espacio público desde el arte contemporáneo*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile. Santiago de Chile.
- Rozas, T. (2011). *El graffiti desde la perspectiva del arte público en Santiago*. Tesis, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.