

PALIMPSESTOS URBANOS: FUNCIÓN DEL ARTE Y ESPACIO PÚBLICO

Urban palimpsestos: function of art and public space

Verónica Parselis

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 07/10/2019

Fecha de aceptación: 04/19/2020

Resumen:

El street art se ha convertido en las últimas décadas en una de las prácticas de arte contemporáneo globalizadas. Responde a las características propias y peculiares del desarrollo de las urbes postindustriales y a formas de arte que enlazan con preocupaciones políticas y modalidades de expresión que transforman la experiencia estética del contexto urbano. Este trabajo renueva la vieja pregunta sobre la función del arte y busca comprender el street art en tanto una forma de activismo y de “desborde” en el espacio público.

Palabras clave:

Street art – espacio público – arte contemporáneo – función – activismo

Abstract:

In recent decades, street art has become a globalized contemporary art practice. It responds to peculiar characteristics of development of postindustrial cities, and to art forms that relate to political concerns and modes of expression that transform the aesthetic experience in the urban context. This work questions the old topic about the “function of art” and seeks to understand street art as a form of activism and of “overflow” in public space.

Key Words:

Street art – public space – contemporary art – function- activism

Biografía de la autora:

Verónica Parselis. Licenciada en Filosofía (Universidad del Salvador) y Magister en Arte contemporáneo (Universidad de Barcelona). Verónica Parselis (Buenos Aires, 1976) es artista visual y gestora cultural, ejerce la docencia en Universidades de Argentina especializándose en el área de la Estética contemporánea. Como artista visual ha realizado exposiciones en su país y en el extranjero. Actualmente es Directora de la Carrera de Filosofía de la USAL y Curadora del Espacio de Exposiciones de la Biblioteca Central de la UCA.

Una de las cuestiones que teóricos y filósofos se han preguntado a lo largo de la historia ha tenido que ver con la función del arte. La respuesta a esta cuestión parece haber justificado la subordinación del arte a la religión, a los sistemas políticos y a poderes de todo tipo. Desde su origen, encontramos la concepción de un arte sometido a fines heterónomos. El Renacimiento y la Modernidad introducen la idea de la autonomía en el arte, abriendo paso, de ese modo, a la autorreferencialidad y a una concepción del arte deslindada de la praxis. Las vanguardias, por su parte, coquetearon con ambas posibilidades. Hoy renovamos esa pregunta y, específicamente, planteamos la cuestión respecto a las nuevas manifestaciones artísticas en los espacios urbanos: ¿Qué *función* tiene el arte en el espacio público en el contexto actual?

Si dentro de esta gran maraña que teje el mundo del arte en la actualidad intentamos concentrarnos en su función, es necesario primero distinguir las nociones de “arte público” y “obras en el espacio público” que suelen confundirse. El término “arte público” ha designado diferentes tipos de intervenciones artísticas en el espacio urbano. Consideramos “arte público” a esculturas, monumentos, murales, generalmente de grandes dimensiones, que son ubicadas en lugares públicos o al aire libre en la ciudad. Estas obras públicas están pensadas desde una óptica decorativa, respondiendo en los emplazamientos urbanos, a proyectos de políticas destinadas a mejorar o embellecer la ciudad. Si pensamos en perspectiva histórica, el “arte público” durante mucho tiempo creció acorde a lo que podemos denominar la lógica del monumento, una lógica que comenzó a fallar, a desvanecerse paulatinamente con la aparición del arte moderno (Gómez Aguilera, 2004, p.39). La producción escultórica pública irá mutando hacia una progresiva deslocalización, hacia la abstracción. En las últimas décadas el devenir y las modificaciones conceptuales y formales del “arte público” imponen la necesidad de ser analizado de modos diversos, con otras categorías, por desbordar los límites y fusionarse con otras formas de expresión. Esos desbordes e interferencias rebasan también la etiqueta de “arte público”.

Así es como la noción de “espacio público” entra en juego intentando designar a ese otro grupo de obras: obras que se reorientan hacia “un emplazamiento social con un contenido humano”, obras ejemplares de “un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas,

económicas, políticas” (Lippard, 2001, p.54). Para muchos artistas, el “arte público” deja de ser un entorno físico y pasa a ser una construcción alternativa y crítica del espacio. Afirma la artista y activista Suzanne Lacy (2002): “El mundo del arte lucha con el multiculturalismo y sus implicaciones entre los diferentes públicos y maneras de hacer arte” (p.153).

Para comprender estas formas contemporáneas en el espacio público es fundamental asumir la condición de flexibilidad y variabilidad en la que se presentan. También es necesario entender que la relación con la vida *real* se vuelve un componente fundamental. Los artistas se esfuerzan por encontrar nuevas concreciones que se correspondan con nuestro tiempo: un mundo multicultural e interrelacionado. Algunos críticos incluso, hablan de un nuevo arte de contexto que “no sólo se produce socialmente sino que no puede entenderse sin esta distribución igualmente social: las prácticas artísticas en cuestión no sólo se despliegan y se cumplen en la calle, en las manifestaciones o asambleas, sino que es allí precisamente donde cobran pleno sentido” (Claramonte, 2008, p.1). Recordemos, aquí, las obras de artistas como el grupo activista Subrosa, los Provos, Francesc Abad, Minerva Cuevas, incluso el trabajo controversial de Santiago Sierra, para mencionar algunos. En las obras de estos artistas la dimensión social y relacional es una característica esencial. Esta función, vinculada al contexto y planteada por Jordi Claramonte (2008) bajo los términos de una *Estética Modal*, nos deja pensando en la laboriosa y apasionante tarea de analizar estas obras que se sitúan en el entramado político y social en el que intervienen. La producción artística entendida desde lo relacional se constituye a sí misma como intervención política. Por esta razón, sería más apropiado hablar de estas producciones como “prácticas artísticas”, por tratarse de procesos, actividades, producciones artísticas, que confrontan los modelos dominantes de nuestras sociedades. De este modo, el arte pasa a tener un rol activo y crítico frente a los vínculos sociales, en los espacios urbanos y a partir de la construcción colectiva. “La práctica artística ya no quiere explicar historias sino crear situaciones, dispositivos, en los que pueda hacerse la historia” (Bonet, 2002, p. 137).

El arte contemporáneo tiene un rasgo que lo distingue de todo el arte anterior, y es que sus ambiciones principales no son estéticas. Danto (1999) afirmaba que lo que vemos actualmente es un arte que busca un contacto más inmediato con la gente de lo que permite el museo. El arte en el espacio público, extra museístico, abarca ciertos

géneros no fácilmente reconocibles o delimitables, como el arte performativo o arte directo, que está dirigido a una comunidad particular y definida. La experiencia -siempre fugaz- de este tipo de arte se relaciona con la forma en que los individuos se conectan con la comunidad. “El arte como intervención en el espacio público, como un realismo crítico, no sólo registra la experiencia urbana, sino que la puede modificar según ideas de conciencia y justicia social” (Bonet, 2002, p. 139). Las obras de Banksy en las paredes, las disrupciones callejeras de *Reclaim the Streets*, las investigaciones sobre la condición del ciudadano de los proyectos *Post-it*, así como todas las formas de activismo son ejemplos de la búsqueda de un lenguaje crítico, en donde el vínculo entre creación y condición política van de la mano.

Aunque las relaciones entre arte y política son evidentes y necesarias, mantienen una opaca complejidad. Pese a la oscuridad y a los diagnósticos más pesimistas, podemos encontrar -claramente- en estas obras una función compensatoria y crítica de la cultura contemporánea que apuntan a la lucidez y al despertar de los ciudadanos. “El arte contemporáneo busca la reflexión crítica, busca la renovación de nuestros lenguajes y formas de percepción osificadas y cosificadas, busca abrirnos a lo nuevo y, por consiguiente, desordena nuestro mundo y a nosotros mismos modificándolo y modificándonos” (Vilar, 2005, p. 232). Pero, ¿cuál es ‘nuestro mundo’ siendo ciudadanos de una cultura globalizada? ¿a qué experiencia personal y cívica nos referimos en nuestra sociedad actual? La función del arte en el espacio público parece asumir, por lo tanto, la tarea moral y política de un arte crítico y de denuncia. El arte hoy, a diferencia de épocas pasadas, parece tener la función de *dialogar*. El arte obliga a relativizar nuestros presupuestos, nuestro vocabulario y nuestros argumentos, mostrándonos otras experiencias, otros lenguajes, otras perspectivas. Problematisa la homogeneización de las necesidades y de los comportamientos individuales y sociales en un mundo que se presenta como escenario propicio para la actividad crítica y la voz disidente.

Esta propuesta hermenéutica permite un acercamiento al fenómeno del *street art* como una de las principales formas artísticas de mediación contemporánea en el contexto urbano. La creciente intensificación de los conflictos vinculados a las grandes reestructuraciones en las ciudades ha traído aparejado, en los últimos tiempos, una importante efusión de formas de creación artística para las que la calle y lo público aparecen no sólo como escenarios, sino como ámbitos de interpelación directa.

Estas obras de denuncia suelen agruparse bajo el epígrafe general de arte activista o artivismo, al enfrentarse a la dinámica socioeconómica global. Sus obras comparten el espíritu de denuncia, la vehemencia y la intencionalidad de transformar la realidad a partir de un lenguaje artístico novedoso. Desde el surgimiento de la ciudad postindustrial, “bastó que hubiera individuos armados con rotuladores, para deshacer el orden de los signos compuesto por la autoridad y confundir su señalización urbana” (López, 1998, p.175).

Para Baudrillard (1979) los *grafittis* son tatuajes de la ciudad que forman parte de una escenografía mutante, la misma que es decorada, intervenida por individuos o grupos sociales o políticos que intentan dejar sus marcas de sentido y recrear el imaginario colectivo para llamar la atención, provocar a la sociedad y buscar un cambio de actitud.¹ Este tipo de arte responde, por lo tanto, a una voluntad de resignificar el espacio público. Las obras que se despliegan en la calle son producciones artísticas contextuales que poseen la potencialidad de mostrar las grietas y la fragilidad del orden imperante. El arte activista “contempla parámetros como el posicionamiento crítico, la voluntad de interacción con el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la realidad” (Parramón, 2002, p.71).

Arte en la calle es intervención en el espacio público: un paisaje homogéneo construido colectivamente. Desde una perspectiva preliminar, podemos entender al *street art* como una especie de “acción reaccionaria, respecto de una instancia espacial que soporta su propia aparición y eventual presencia” (Ruiz Stull, 2008, p. 93). El *street art* representa un corte, un elemento disruptivo, en la homogénea cadencia del espacio urbano. Se trata de una “respuesta visual y discursiva” respecto de una política que decide acerca de la disposición pública del espacio.

1 Como señala Angela López (1998), “*El arte callejero que recorre hoy todos los rincones de las ciudades de Occidente sigue las mismas pautas. Tiene como referente, la apropiación simbólica de las paredes alzadas en las ciudades más emblemáticas del siglo por los estudiantes universitarios de París, y por los descendientes de la emigración latina y africana de Nueva York en los años sesenta. Su inspiración parece brotar de las mismas fuentes que aquel graffiti americano surgido en los prolegómenos de la ciudad barroca. Pasa lo mismo con el impulso prohibicionista de sus autoridades.*” (p.175) Aunque la diferencia que debemos marcar es el contexto en el cual esa actitud antecedente se levanta. Cfr. López, Angela, “El arte de la calle”, En: *Reis* 84/98, pp.173-194

Paul Virilio lo describe así:

(...) la esterilización progresiva de todos los factores naturales, la represión cada vez mayor ejercida en contra del hombre físico en el interior del medio urbano, han creado las condiciones favorables para la aparición de una multitud cada vez más amplia de opositores a formas presentes de la vida colectiva y, a menudo, lo que es más revelador, a toda una sociedad. Es, en adelante esta atómica la que constituye el potencial revolucionario. (Virilio, 1999, p. 140)

En cuanto al espacio, cuando el artista callejero lo interviene, es modificado a través de ese acto re-significador de su acción. El espacio es reapropiado, abriendo sentidos más allá del mero espacio físico. Nicolás Bourriaud -en su texto *Topocrítica* (2008)- asume que la geografía de los artistas actuales explora más allá del mero espacio físico, tratando de descifrar los modos de habitar que se representan. Formas artísticas como el *street art*, consideran el espacio como lugar cultural, como lugar antropológico, un espacio de encuentro cambiante que pone en relación a experiencias con sujetos. Gilles Deleuze y Félix Guattari coinciden con Nicolas Bourriaud en la manera de configurar la realidad, cuando dicen: “escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar incluso, futuros parajes” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 11). Es el espacio convertido en un *lugar*.

Marc Augé (2008) ha pensado agudamente sobre esta cuestión, reflexionando sobre el espacio-lugar. Describe acertadamente en nuestra vida contemporánea, la existencia de *no-lugares*, noción opuesta a la idea de espacio como *lugar-practicado*. El no-lugar es el espacio creado para la circulación acelerada de las personas, como los aeropuertos, las terminales de transporte, las autopistas, donde no existe la posibilidad de significación o de universos de sentido para los individuos. El artista define el espacio como *lugar*², en la medida en que las fuerzas de la cotidianidad son interrumpidas por elementos ajenos, en este caso, por la intervención artística. Recordemos a Merleau Ponty (1945) cuando distinguía el espacio geométrico (espacio físico) del espacio antropológico. Este último es el lugar de experiencias en relación con el mundo, es el lugar de un ser esencialmente situado en

relación con un medio, un espacio de existencia opuesta al no-lugar (Augé, 2008).

El artista genera una nueva experiencia en la calle, ubica al espectador en una nueva relación con el medio. Interpreta el espacio como lugar cultural, como sitio de encuentro de experiencias y cambiante relación entre sujetos. El artista urbano, transfigura el no-lugar en espacio antropológico. El *street art* es expresión de cercanía, aunque en su lenguaje utilice una semántica global, porque la discusión no es entre lo local y lo global, sino acerca de la producción e intervención de lo público. El arte en las calles exalta el espacio urbano como espacio viviente, como marco para la creación artística, invadido de intermitencias, fugacidad y huellas de lo efímero. La calle es receptáculo y motor de la creatividad que se hunde en los procesos paradójales de lo urbano. El humor, el juego, la ironía se convierten en instrumentos clave en los procesos azarosos, aleatorios –muchas veces ilegales- que se pueden dar en la ciudad como escenario.

El *street art* no sólo se define en relación al espacio urbano como vimos, sino que la misma ciudad y sus espacios se convierten en la fuente artística de estas producciones. Subtes, paredes, ventanas, carteles, publicidades, terrazas, semáforos, son las superficies y los elementos usados por los artistas para sus acciones. El contexto es la calle, pero también ésta se ha convertido en recurso, material de producción e interpretación artística. A diferencia de lo que opera frente a un lienzo, el *street art* violenta los principios del formalismo, derivados de la autonomía estética, porque adquiere significado en un espacio que por definición es relacional, público, compartido, conflictivo y político. Hablamos de *street art*, cuando la calle se vuelve esencial a su significado. ¿Palimpsestos o símbolos de la fugacidad? El espacio social se abre como un bastidor saturado de tensiones, encuentros, choques y enfrentamientos; pero al mismo tiempo como un espacio vacío, homogéneo, enclaustrado, asfáltico, en donde el arte se abre paso interrumpiendo (desbordando) el transcurrir asfixiante de la vida colectiva con nuevos sentidos y significaciones.

2 Cabe señalar la influencia del pensamiento de Michel de Certeau en esta tesis. Cfr. de Certeau, Michel (1984). *The practice of everyday life*, Vol. I. Berkeley, CA: University of California Press.

Referencias

- Auge, M. (2008). *Los "no lugares" Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Baudrillard, J (1979). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila editores.
- Bonet, P (2002). "Interferencias. Contexto local, espacios reales". En: AA.VV., *Interferencias. contexto local espais reals*. Barcelona: Visiones de Futur, pp.136-138.
- Bourriaud, N. (2008). "Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica" en *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia: CENDEAC.
- Claramonte, J. (2008). "Del arte del concepto al arte del contexto" En: *Estética y Teoría del Arte*, 22 de noviembre. Recuperado en: <http://jordiclararamonte.blogspot.com/2008/11/del-arte-de-concepto-al-arte-de.html>
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- De Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life, Vol. I*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Deleuze, G. y Guatarri, F. (1988). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 1988.
- Gómez Aguilera, F. (2004). "Arte, ciudadanía y espacio público". En: *On the w@terfront*, 5 march, pp.36-50.
- Lacy, S. (2002) "Territorio de debate: la búsqueda de un lenguaje crítico para el arte público". En: AA.VV. *Interferencias. Contexto local espaiar reals*. Barcelona: Visiones de Futur. pp. 151-158.
- Lippard, L. R. (2001)., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* En: VV.AA. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- López, A. (1998). "El arte de la calle". En: *Reis* 84/98, pp.173-194.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Mayenne: Gallimard.
- Parramón, R. (2002). "Arte, participación y espacio público", en *Actualizar la mirada. Foro, Arte y territorio. Actas encuentro*, Burgos: Ayuntamiento de Burgos. pp. 63-71
- Ruiz Stull, M. (2008). "Stencil, espacio, postración: esbozo para una estética cínica". En: *Alpha*, 27, dic. pp. 93-105.
- Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Madrid: Machado.
- Virilio, P. (1999). *La inseguridad del territorio*. Buenos Aires: La Marca.