

# **Producción y gestión de las intervenciones artísticas en los espacios públicos<sup>1</sup>**

**Javier Tudela**  
*Profesor titular*  
*Facultad de Bellas Artes.*  
*Universidad de Vigo, España*

---

<sup>1</sup> Artículo cedido por el autor al Portal Iberoamericano de Gestión Cultural para su publicación en el *Boletín GC: Gestión Cultural Nº 16: Arte público*, abril de 2008. *ISSN: 1697-073X*.  
Referencia directa al artículo: [www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-JTudela.pdf](http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-JTudela.pdf)

## 1. Arte público, problemas para una definición. Intervenciones artísticas y espacios públicos. Especificidad de la producción y de la gestión del Arte Público.

Con mayor o menor frecuencia aparecen titulares de proyectos de artes plásticas que presentan un aire de familia: 'arte público', 'arte en la calle', 'arte y naturaleza', 'arte y paisaje', 'arte y espacio público', 'intervenciones urbanas'... suenan como un capítulo del arte, una tipología sancionada por la exterioridad con la que el Arte se presenta y por su presencia fuera de los circuitos especializados. Al hablar así del Arte público se puede interpretar que nos estamos refiriendo a un género o una categoría artística y que dividimos el territorio del Arte como las porciones de un pastel. Es una opción, sin embargo, cualquiera de los dos campos del binomio arte-público por separado son tan complejos como los territorios conceptuales y las prácticas que los engloban y nos exigen mayor precisión para determinar la perspectiva desde la que se aborda el Arte y la consideración que se tiene de 'lo público'. A esta complejidad se suma otra imposibilidad de definición: la de 'espacio público' cargada con tantos antecedentes y posibilidades que necesita también sus matices.

Si la dificultad de definir estas prácticas artísticas es importante, la segunda barrera llega con la consideración de arte y espacio público como dos situaciones extremadamente abiertas entre las que se producen intercambios de información, materiales, e incluso, de energías, exactamente igual que ocurre entre otro tipo de sistemas obligados a convivir. El espacio público es un territorio problemático y el arte que se produce en el espacio público y para el espacio público necesariamente afecta y reacciona ante los problemas del contexto en el que se interviene, generando en estas operaciones mayor interés e incertidumbre.

La tercera dificultad tiene que ver con la capacidad y con la necesidad de los contextos públicos y del Arte de redefinirse y con el modo en que los resultados artísticos interactúan realimentando los sistemas de producción; Arte y espacio público son dos situaciones muy dinámicas.

Hemos iniciado este artículo recogiendo las dificultades relacionadas con la indeterminación, la apertura y una situación dinámica semejantes a cualquier actividad artística, pero además, en el caso que nos ocupa, se incorporan tres elementos clave: en primer lugar, la importancia fundamental del contexto y del tiempo; en segundo lugar, para el artista se proponen unos procesos donde su tarea se tiende a congelar en la fase de proyecto y, finalmente, para el espectador, una experiencia que sale a su encuentro sin el amparo de los cauces especializados del Arte. Estas tres condiciones nos permiten hablar de las intervenciones en el espacio público como un conjunto de prácticas que tienen características específicas y que requieren una atención diferente por la especificidad de su producción y su gestión.



Por estas razones, y por la incertidumbre, la complejidad, la apertura, y la situación dinámica del Arte y de lo público, cualquier aproximación a la producción y la gestión del Arte público, con la prisa con la que estamos obligados a hacerlo, puede aparecer como un anecdotario ordenado con mayor o menor fortuna.

## **2. Breve catálogo de experiencias y formatos: obras, artistas, colecciones y eventos de Arte público.**

Tampoco en este capítulo es fácil hacer una taxonomía de modelos, resultados, actitudes... y este intento precipitado es un apunte que exige una lectura crítica. Ante el abanico de posibilidades de intervención en el espacio público podemos hacernos dos primeras preguntas sobre la tendencia que demuestran estas prácticas artísticas al relacionarse con el espacio y el tiempo:

### **A. Consideración temporal de la intervención**

- |   |                                       |
|---|---------------------------------------|
| 1. Intervenciones con vocación de permanencia | 2. Intervenciones de carácter efímero |
|---|---------------------------------------|

### **B. Consideración espacial de la intervención**

- |  |   |
|--|---|
| 1. Obras que consideran neutro el contexto | 2. Intervenciones 'in situ' o 'site specific' |
|--|---|

Otros parámetros para establecer diferencias tienen que ver:

- Con los límites de la intervención, el escenario público ¿es físico o virtual – internet, radio, TV, medios de comunicación-?
- La intervención es puntual, está muy definida como objeto o como acción, o por el contrario es difusa.
- Con el nivel de artificio del marco de intervención: 'arte urbano', 'arte y naturaleza'...
- Con las posibilidades de interacción de la obra con el espectador: obra cerrada o abierta.

Los ejemplos son muchos y la pretensión de encontrar modelos puros no es nuestra intención, ya lo hemos avisado, pero podemos aventurar dos posiciones extremas para pensar el abanico de posibilidades intermedias:

Por un lado las colecciones de arte público tienen vocación de permanencia y tienden a considerar neutro el contexto. La obra funciona de manera autónoma, apenas se tienen en cuenta otras condiciones que la resistencia del material y la escala. Independientemente de su ubicación, en el ámbito urbano o en la naturaleza, las interacciones con el contexto son escasas o nulas; además, la obra está perfectamente delimitada. Por su parte, el espectador es tratado como mero observador.



Imagen 2. Puerta del sol. Madrid.

En el otro extremo, hablaremos de intervenciones con carácter efímero, pensadas para un lugar y un tiempo determinado, y donde se producen modificaciones por la interacción del contexto y de los espectadores que pueden llegar a participar incluso en el proceso de elaboración. Por definición, los límites de estas obras son difusos y la documentación que se genera en torno a su proceso y su funcionamiento tiene una importancia vital para su existencia y reconstrucción.

Esto es una pincelada sobre la dificultad de ordenar los resultados, pero no podemos obviar que la gestión de los proyectos de Arte público adopta posiciones tan variopintas como el abanico resultante de la combinatoria de opciones artísticas y apuestas ideológicas. Pueden coincidir intereses de rentabilidad artística, política y social, económica, ornamental... en distinto grado y en distinto orden. La preocupación por la función social del Arte público puede convivir con 'tics' pedagógicos cercanos a los valores del 'despotismo ilustrado'; otras veces, el ensimismamiento y la obsesión por la autonomía estética pueden escamotear las maniobras de instrumentalización más descaradas.

Junto a la ideología, el conocimiento o la ignorancia del ámbito artístico y la mayor o menor implicación con lo contemporáneo permiten modelos de gestión que podemos intentar resumir básicamente en tres actitudes, aún a sabiendas de lo burdo de esta operación:

Populismo. Habitualmente la gestión se realiza desde instancias políticas, el encargo se ejecuta por artistas o artesanos locales y los resultados mantienen cierto anacronismo frente a las prácticas artísticas contemporáneas y representan o aluden a personajes y acontecimientos de interés local.

En el otro platillo de la balanza, la gestión se realiza por comisarios vinculados a las prácticas del arte contemporáneo, el encargo o el concurso abierto, se ejecuta por artistas de prestigio reconocido -nacional o internacionalmente, según la capacidad económica de la institución que financia el programa- y el resultado busca encontrar su lugar en el arte contemporáneo.

Con demasiada frecuencia, observamos una tercera posibilidad, cuando la entidad que financia la actuación pública delega en técnicos -de cultura o de urbanismo habitualmente- cuyo compromiso con el arte contemporáneo no es exigible pero que están abiertos a distintas fórmulas y que permiten actuaciones desiguales entre el populismo, el formalismo y el arte contemporáneo.

### **3. La perspectiva del artista: la dificultad de la obra, la complejidad del arte, y la apertura dinámica del contexto de actuación.**

Para estudiar los factores desencadenantes de la creación hay que atender a la obra y a la ocupación del artista, pero además, a las hipótesis sobre su pre-ocupación. En el camino recorrido por el Arte, desde los rituales mágicos hasta los modelos de creación contemporáneos, las funciones asignadas a los resultados obtenidos han sido tan divergentes que podemos dudar de que estemos hablando de la misma categoría de actividades humanas. Las obras humanas son evaluadas como configuradoras de la concepción del mundo que manifiesta un grupo determinado porque se supone que es inevitable una apropiación colectiva del resultado.

En medio de estas dificultades e incertidumbres se sitúa la tarea del artista acostumbrado a su taller, a su laboratorio, a sus materiales, sus emociones y sus ideas.

El espacio público no facilita la conjunción de lo factible, lo sensible y lo inteligible. Habitualmente se proyecta y después, si ha lugar, se ejecuta lo proyectado como un intérprete ejecuta una partitura propia o ajena, como se descongela un deseo. El proyecto público es un compromiso con difícil vuelta atrás; no es así el trabajo en el taller donde la obra se reconstruye tantas veces como es requerido por el artista, y donde el proceso asume la ideación trabada con el quehacer físico y sensible. Los contextos: del taller, el de la galería, el del museo, por su 'neutralidad' significativa, habitualmente son intercambiables, y la solución queda abierta incluso después de la exposición.

En el espacio público, uno de los problemas más importantes con el que nos encontramos es que la obra se presenta como un proyecto cerrado que debe convivir en un contexto extremadamente abierto.

Arte público y fracaso están emparentados casi con la misma frecuencia con la que el proceso del proyecto suplanta al proceso del resultado. En demasiadas ocasiones el arte público se ha confundido con un asunto de decoración con cambio de escala. La documentación cobra una importancia que no merece y la previsión de las

simulaciones de la obra y su funcionamiento sustituyen a la obra y a su funcionamiento.



Imagen 3. Cableado eléctrico.

El arte es una práctica compleja. La especificidad del Arte se manifiesta cuando es entendido como conocimiento, como manera de conversar con la realidad y cuando se puede desplegar la técnica como articulación de lo factible, lo sensible y lo inteligible. Esta consideración compleja no nos impide revisar la apuesta del arte público evaluando tres estadios del proyecto:

- La construcción de la obra,
- La construcción de la obra y la reconstrucción del Arte, y
- La construcción de la obra y la reconstrucción del Arte, del territorio y de la realidad

En el primer estadio nos comportamos 'como si' las decisiones se tomaran exclusivamente en el marco de la obra. Nos ocupamos de problemas de adecuación entre el material y la forma, de la semejanza y diferenciación entre elementos, de la continuidad y discontinuidad. La evaluación de la obra se realiza 'como si' se tratara de un sistema cerrado. La legitimación se obtiene por la coherencia interna: por las relaciones que se establecen entre las partes y la totalidad del proyecto. Nos dedicamos a equilibrios de estructura y organización, a idas y vueltas entre disponibilidad (de las partes) y disposición (ley de la totalidad de la obra); a perfilar las estrategias de articulación.

En una segunda aproximación, la construcción de la obra está trabada con la reconstrucción del Arte, con la preocupación por la categoría y por mecanismos de autorreferencialidad y retroalimentación que se producen en el sistema arte: la

legitimación se produce por la pertinencia con el ámbito categorial (avalado por expertos y por los propios artistas) en sintonía con las exigencias contemporáneas.

Para concluir este análisis nos enfrentamos a la construcción de la obra y la reconstrucción del Arte, del territorio, y de la realidad. La obra y su contexto quieren estar íntimamente relacionadas. Los tres estadios del proyecto se solapan y todas las preocupaciones –obra, categoría, y realidad- están actuando simultáneamente y desde el primer momento. Es la base del proyecto moderno dedicado a la transformación de los aspectos negativos de la realidad.

Recogemos el testigo de la consideración del Arte como aprendizaje y ‘toma de conciencia’. Esta actitud no nos impide cuestionar la idea de progreso; los estudios que se refieren a los esfuerzos de cazador y presa empeñados en desarrollar sus estrategias de ataque y defensa nos muestran que dos sistemas que interactúan en un ‘nicho ecológico’ están siempre corriendo para encontrarse siempre en la misma relación. Es la metáfora conocida como ‘efecto reina roja’. Obra y categoría artística, arte y espacio social son sistemas que podemos ver iluminados desde esta perspectiva; Sin embargo, aunque el proyecto en el sentido de progreso sea discutible, no puede entenderse lo público sin una mínima vinculación con la idea de responsabilidad compartida, sin una transparencia de la gestión y una atención fundamental al público.

#### **4. Conclusión: Legitimidad y legitimación del Arte público.**

Hemos abordado brevemente los problemas de definición del arte público, de las taxonomías posibles y algunas especificidades del proyecto y la tarea del artista. Dejamos para el final el territorio, el espacio social, ‘lo público’. El espacio público es un escenario privilegiado y un campo de pruebas de los mecanismos de poder, gestión y consenso. Esta posición se debe a la necesidad que tienen los poderes públicos de las sociedades contemporáneas de implicar a otros colectivos para hacerse visibles, así como al interés de otros agentes sociales, económicos, informativos, medios de transporte... de encontrar estrategias para ocupar el territorio común. Apenas en unas décadas, el paisaje –habitado o no- ha pasado de ser una responsabilidad exclusiva de las instancias del poder a ser competencia de todos los ciudadanos.

Como ciudadanos nos preguntamos por el territorio: lo público, lo político y la gestión del territorio. ¿De quién es el territorio?: de nadie, de las inmobiliarias, de la publicidad, de todos, de los coches, de los ciudadanos, de los políticos, de los gestores, de los emprendedores, de...



Imagen 4. Publicidad en la calle. Madrid.

Nos preguntamos a continuación por lo público: ¿Lo público surge por la necesidad de negociación entre los intereses individuales? (construcción de caminos y servicios); ¿Lo público surge por una decisión previa al reparto? (planificación estructural de lo común); O, ¿lo público surge por la gestión colectiva de lo rechazado en un primer reparto? (cubiertas las necesidades individuales, lo público nos permite colonizar más territorio y acceder a otros servicios). No existen formulaciones puras pero nuestros movimientos parecen ejecutarse atentos a la máxima: 'Si el enemigo se concentra pierde terreno, si se dispersa, pierde fuerza'<sup>2</sup> y se producen ajustes según calibramos la posibilidad de tomar o abandonar una posición. El ser humano está a la intemperie; fuera hace frío y el Arte intenta hacer del mundo un lugar habitable. ¿Qué da sentido a nuestra vida? ¿Qué motivos provocan los cambios? Parece ser que los otros tienen una importancia crucial en nuestras vidas y que las relaciones humanas son uno de los factores fundamentales de la felicidad<sup>3</sup>. La satisfacción personal implica el desarrollo potencial de un individuo y sólo es posible si se ha conseguido el reconocimiento del grupo para construir nuestra autoestima y, previamente, nuestro desarrollo afectivo se ha forjado mediante la participación en tareas colectivas.

Por último, pero ya está desde el principio, sale a escena el espectador. Las obras de arte instaladas en las calles de pueblos y ciudades, en sus plazas, sus parques, caminos, montañas, y playas, participan de ese mecanismo –real o simulado- de

<sup>2</sup> Máxima que Mario Merz nos recordó de la estrategia militar de guerra defensiva del general vietnamita Vo Nguyen Giap contra amenazas numérica y tecnológicamente superiores.

<sup>3</sup> Víktor E. Frankl, el psicoanalista austriaco, descolocaba a sus pacientes con la pregunta: *¿Por qué no se suicida usted?* Él había sobrevivido a los campos de concentración y fue uno de los creadores de la logoterapia. En su libro *El hombre en busca de sentido* recogemos el siguiente fragmento:

"el hombre es una criatura responsable y que debe aprehender el sentido potencial de su vida, quiero subrayar que el verdadero sentido de la vida debe encontrarse en el mundo y no dentro del ser humano o de su propia psique, como si se tratara de un sistema cerrado."



transferencia del viejo modelo de poder individual hacia referencias colectivas y, de algún modo, se activan los proyectos como encargos *ad hoc*: para un grupo, un lugar y un tiempo; para un contexto. Estas obras son interpretadas por un número reducido de 'expertos' situados en el ámbito de la cultura y dentro de la tradición del Arte, pero sobre todo, serán leídas como síntomas de la representatividad colectiva y serán consideradas por su pertinencia respecto al contexto y por la transparencia de sus mecanismos, por su accesibilidad representativa, formal, simbólica, constructiva... El interés público es la condición: un componente importante del valor de la obra no estará vinculado a su rentabilidad artística y cultural sino a la legitimación política que produce y al apoyo social que obtiene. Estos proyectos pierden parte de su carácter elitista por la proximidad y la inmediatez, por su exterioridad, por la aparente disponibilidad con la que se sitúan a la intemperie, indiscriminadamente, ante el público.

Consideramos que un acontecimiento de Arte público programado en un lugar, en el marco de la política cultural, implica no sólo al artista y a los espectadores de la intervención sino que incorpora automáticamente la cuestión del consenso social sobre la representatividad de dicho acontecimiento. No podemos obviar que en el binomio política cultural, 'política' es lo sustantivo y 'cultural' es un matiz y que, por lo tanto, en cualquier manifestación realizada en espacios de uso público el ciudadano se va a preguntar por la intencionalidad de los 'dirigentes', y desde 'el poder' se va a especular sobre la actitud colectiva de los 'dirigidos'. El supuesto de la autonomía de la creación y de la obra de arte se pone en cuestión en la obra pública. Más allá de la experiencia estética de la obra reaparecen cuestiones de las que el Arte había ido despojándose en la búsqueda de su autonomía y reconocimiento entre el siglo XV y el siglo XIX.



Imagen 5. Fátima. Portugal

De un modo semejante a los modelos de gobierno que surgen en Europa en el siglo XVIII, y que conocemos con la etiqueta de despotismo ilustrado, cada vez es más frecuente la aparición de proyectos artísticos donde la gestión política y cultural es un ingrediente protagonista de la obra. El absolutismo de los sistemas políticos actuales no tiene que ver con su carácter tiránico o con la ausencia de leyes, sino con la distancia mediática o de representatividad del poder con distintos grupos y sobre todo con los grupos marginales. Las nuevas fórmulas de participación propiciadas por las tecnologías de la comunicación, sumadas a la coartada de la interdisciplinariedad, están actualizando la vieja cuestión del arte como mecanismo transformador de la realidad proponiendo estrategias de intervención en el espacio social. En ese entramado, algunos artistas colonizan nuevos territorios y pretenden aumentar la visibilidad social de estos colectivos sociales pero sin permitirles intervenir en el control del producto cultural que se genera como subproducto de la acción política y social y, por lo tanto, sin renunciar a su hegemonía como agentes dominantes del sistema cultural.

¿Qué modelo de arte público podemos y queremos tener?

**Propongo como epílogo dos experiencias: un proyecto, KALDARTE, y una investigación que planteó la posibilidad de estudios objetivos sobre la evaluación del arte público**

### **Experiencias:**

#### **1. Laboratorio de Arte público<sup>4</sup>.**

KALDARTE, proyecto de Arte Público. Caldas de Reis (Pontevedra). Comisariado por Juan José Fuentes.

Desde el año 1998 se han ido sucediendo las convocatorias de proyectos y, como consecuencia de ello, la relación entre los artistas y el público en las calles y otros espacios de Caldas. Las condiciones del lugar y de su programa cultural son un buen punto de partida para repasar algunas ideas por las que esta experiencia es importante para el Arte gallego y por las que *kaldarte* funciona como un laboratorio de Arte Público.

La primera razón es obvia por el carácter específico de la convocatoria frente a la escasez de acontecimientos de este tipo en Galicia. No es este el lugar para valorar ideas más amplias sobre el Arte Público, sobre modelos de intervención, legitimidad, e interés; nos limitamos a constatar la escasez de referencias sobre un campo de problemas en un ámbito determinado.

La segunda razón matiza el modo singular por el que *kaldarte* se ha podido convertir en referente frente a otros ensayos aislados. En el caso que nos ocupa, la posibilidad de ajustar una vez al año las condiciones de partida del proyecto ha establecido, a la vez, unas reglas de juego y la necesidad de reinventarlas. La

---

<sup>4</sup> Este texto es un fragmento de **Monumen to... Arte Público y pedagogía** que acompañó al catálogo de la edición de Kaldarte 07.

obstinación y la rutina son condiciones implícitas a todo propósito experimental. La publicación iniciada con KALDARTE'06 aumenta la difusión y la visibilidad del acontecimiento, es innegable, pero es también un paso que avanza en esta idea de laboratorio en la medida en que su consolidación permita dejar constancia de los ensayos en toda su dimensión: como proyecto, como documentación de los resultados, y como soporte de la evaluación crítica necesaria para la transmisión y el avance de toda investigación.<sup>5</sup>

En tercer lugar, el proyecto, ha estado vinculado desde sus inicios a la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, tanto en la gestión como en un porcentaje importante de la participación de artistas. Esta circunstancia ha abierto el campo de problemas a todo el espectro de procedimientos y problemas del arte actual más allá de otras tradiciones centradas, casi exclusivamente, en demostrar habilidades y destrezas respecto a problemas de representación con recursos técnicos y al dominio de materiales. Los proyectos seleccionados refuerzan la idea de laboratorio al estar ligados con una preocupación crítica desde el arte contemporáneo.

### **Pedagogía y transparencia.**

Más allá de esta idea de laboratorio, o quizá precisamente debido a ella, no se ha producido una fractura entre los artistas y los espectadores que interactúan con los proyectos. El ensayo en condiciones ideales ha sido una de las estrategias reductoras de la experimentación científica, ha dislocado la realidad al marginar parámetros esenciales que quedan fuera de juego. Aquí, cada proyecto, lanzado inicialmente desde un espacio mental o desde el taller personal y especializado, está obligado a precipitar en un lugar real mediante un proceso abierto y, en general, bastante transparente a los espectadores. El público local puede percibir las habilidades utilizadas, las metodologías desplegadas y valorar las posibilidades y efectos de la transformación del marco físico, o de la actividad o la intervención propuesta, y el artista ha de tener la máxima consideración con el contexto de su intervención. El acceso a la obra, a los resultados, a los procesos y al programa es posible porque en Caldas se han establecido algunas condiciones básicas que refuerzan esta relación biunívoca y la transparencia de los proyectos:

- Una de las señas de identidad de Kaldarte es el límite temporal de las intervenciones. Las soluciones de todos estos años se concretan como *proyectos efímeros*, abordables con un proceso corto y sin una exigencia de duración de los resultados. Desaparecen dos pautas habituales del Arte público: la permanencia y la monumentalidad.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Parece conveniente reforzar el formato de laboratorio de Kaldarte facilitando las condiciones de observación y archivo, aumentando la visibilidad del proyecto para poder establecer comparación entre los propios resultados y con otros proyectos coincidentes en algunos de sus presupuestos.

<sup>6</sup> En unas jornadas celebradas a principios de este año en el MARCO sobre proyectos efímeros, en las que invite a participar a Juan José Fuentes como comisario de Kaldarte (CONTEXTOS Y PROYECTOS DEL ARTE PÚBLICO. - Modelos efímeros de intervención- MARCO, -Museo de Arte Contemporánea de Vigo-) entre los objetivos del curso se intentaba responder a las preguntas sobre este carácter efímero: "¿Prima el interés por el espectáculo, el acontecimiento, el festival 'turístico' y la documentación frente a las posibilidades de distribución e

- Un espacio 'asequible'. El protagonista de todas las intervenciones es el propio lugar, sobradamente conocido por el público potencial que además tiene la posibilidad de abordar los proyectos en distintas fases de su ejecución. Existe un buen nivel de *transparencia* para el espectador de la experiencia de producción de la obra; Y se potencia la transparencia del lugar para el artista mediante el roce con la comunidad en la que se actúa. Este formato 'artesanal', por la disponibilidad del proceso, es uno de los elementos que facilitan la implicación y la conexión con el contexto sin llegar a caer en el modelo circense de artista/escaparate demostrando habilidades generalmente representativas que se produce en algunos 'talleres' de Arte público.
- Una producción mínima, orquestada por un equipo muy reducido, que busca la máxima rentabilidad favorece, casi obliga, a una relación de tú a tú entre la obra y el espectador.
- Por último, y no menos importante, la *continuidad* de los encuentros ha permitido que los habitantes de Caldas sean una base de datos de los lugares y las intervenciones anteriores valorando resultados y carencias, generando expectativas y apropiándose del sentido del encuentro.

Kaldarte es una rutina transparente con una escala amable que nos permite reflexionar sobre las prácticas artísticas y los modelos de intervención en el espacio público; Mantener el formato, mantener cierto nivel de transparencia de los procesos y la consolidación que ha logrado el proyecto, son factores determinantes de su interés.

Muchas de las cuestiones que son pertinentes en proyectos de Arte público surgen espontáneamente en kaldarte y son frecuentes gestos de colaboración entre artistas sin que 'la autoría' se vea cuestionada; lo institucional, la experiencia estética y los procesos artísticos apenas tienen mediaciones y todo se resuelve dentro de la comunidad que accede a la obra. En el otro lado de la balanza será necesario revisar las estructuras de producción y la estrategia voluntarista para buscar intervenciones más allá del ámbito local. Nos preguntamos hasta qué punto la acción local puede ser un fracaso si no convive con una mínima 'ambición' global.

---

instrumentalización de la acción y de la obra? ¿Se intenta diluir la responsabilidad del autor y del gestor público con una intervención 'test' que no hipoteque a largo plazo el espacio común? ¿Es un signo de nuestra época apoyarse en la lógica del 'sector servicios' frente a la posición tradicional del artista como productor material? ¿Actúa hoy el Arte como dispositivo banal y reciclable, en competencia con los mecanismos de la publicidad y la novedad?... Intentaremos responder a estas cuestiones y formular otras. Estos proyectos efímeros significan una 'moratoria' dentro de las intervenciones en el espacio público y su carácter provisional es una posibilidad para abordar críticamente el Arte y el contexto que lo desencadena."

## Experiencias:

### 2. Observatorio de arte público

El SEMINARIO DE INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO PÚBLICO, desarrollado dentro del Departamento de Escultura de la Universidad de Vigo, fue un intento de implicarnos en el estudio y resolución de problemas artísticos vinculados al contexto social desde la lógica de la investigación universitaria. Los trabajos iniciados durante el curso 2004-05 nos llevaron a plantear la construcción de un MAPA de las intervenciones y problemas en este campo, así como un TALLER de proyectos y equipos de trabajo vinculados a la relación arte y espacio público. Desde el primer momento se formuló otro de sus objetivos: evaluar la necesidad de un Observatorio para las intervenciones artísticas en el espacio público gallego. Su estructura debería ayudarnos a generar sinergias entre los agentes implicados en la transformación del espacio público, establecer criterios de evaluación objetivos, elaborar informes enfocados desde distintos ámbitos comprometidos con el tema, situar las nuevas intervenciones en la lógica del arte contemporáneo y arbitrar, si así fuera solicitado, la gestión de las soluciones buscando siempre la mayor rentabilidad artística y social.

Fruto de esta preocupación se elaboró un cuestionario que se dirigió a personas implicadas con el tema para solicitar su colaboración en el diseño y búsqueda de modelos para el Observatorio. No eran muchos los estudios e informes que buscaban argumentos allí donde habitualmente reina la opacidad y la intuición.<sup>7</sup>



Imagen 6. Retirada de una escultura en Madrid.

Buscamos criterios de evaluación objetivos que nos permitan argumentar objetivamente sobre las intervenciones artísticas ya realizadas y sobre los

<sup>7</sup> Entre los intentos para hacer transparentes la gestión del espacio público queremos señalar dos: *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos*. Edita Fundación NMAC. Cádiz, 2002.

O espaço público urbano. Qualidade, avaliação e participação pública de Fernando Brandao Alves. Editado por ESAP, Porto, 2005.

proyectos. Como hipótesis de trabajo establecimos bloques de valores forzando su clasificación desde cuatro perspectivas, patrimonial, técnica, artística, y social. En el cuestionario pedimos que se valorase de 1 a 10 el interés de utilizar los siguientes criterios:

#### Criterios patrimoniales -considerando valores de la obra como mercancía-

1. Presencia del autor/a/es en el mercado local, regional, nacional o internacional
2. Mayor o menor importancia de la obra en la trayectoria del autor/a/es.
3. Valor material –en las intervenciones permanentes- y de los costes de producción y de reconstrucción –para intervenciones efímeras-.
4. Interés de la propuesta o de la intervención por su relación con otras obras del entorno –por formar parte de una serie, colección de un movimiento artístico,..o si se trata de una intervención que tiene antecedentes que la revalorizan-.
5. Importancia de la comisión, jurado, comisarios, artistas, críticos... que legitiman el proyecto
6. Activación económica del entorno. Atractivo turístico. Interés publicitario/mediático.

#### Criterios técnicos

7. Cumplimiento de las normativas técnicas, de seguridad e impacto medioambiental: anclajes, resistencia de materiales, consideración de las condiciones meteorológicas, seguridad de dispositivos técnicos empleados, carácter efímero o permanente de la intervención.
8. Cumplimiento de normativas sobre usos de los espacios públicos: ocupación, circulación, ruidos, agentes contaminantes. Interrupciones temporales o definitivas, parciales o totales a la circulación, visibilidad, ...
9. Mantenimiento. Reposición de materiales y limpieza. Viabilidad y costes. Resistencia y preparación frente al vandalismo.
10. Adecuación entre el proyecto ó resultado y el presupuesto.

#### Criterios artísticos

11. Pertinencia del proyecto o de la obra en relación al ámbito del arte contemporáneo
12. Incorporación de aspectos novedosos: materiales, procedimientos, técnicas, planteamientos formales, significativos...
13. Coherencia interna: adecuación de formas y materiales. Riqueza y coherencia de las articulaciones formales y significativas de los elementos/partes de la propuesta.
14. Ejecución, -o garantía de ejecución-, con dominio de recursos técnicos, habilidades y destrezas
15. Sugerencias poéticas y significativas más allá de las evidencias descriptivas y explícitas. La obra, el discurso y proyecto del autor/a/es tienen la capacidad de consolidarse como referente artístico para espectadores especializados.

16. Existencia de investigaciones, estudios previos del autor/a/es sobre el contexto de intervención

#### Criterios sociales y contextuales

17. Grado de consenso social. Importancia del nivel de rechazo o aceptación social.
18. Transparencia. En los objetivos del encargo y proyecto, en la selección, financiación, y realización de las propuestas o intervenciones.
19. Carácter conmemorativo y/o representativo. La obra, el discurso y proyecto del autor/a/es tienen la capacidad de consolidarse como referente artístico para espectadores no especializados por el modo en el que representan o ponen en evidencia acontecimientos, personas, símbolos y valores de interés colectivo.
20. Adecuación de la propuesta al marco físico de localización o de intervención. Interacciones de los materiales, escala, interacción con los elementos arquitectónicos y de mobiliario, paisaje...
21. Carácter participativo de la propuesta: consideración hacia los hábitos del lugar. Posibilita interacciones con los sistemas de circulación, consumo, comunicación, relaciones de poder...
22. Carácter lúdico de la obra o de la intervención.
23. Actuación funcional de la propuesta: fuente, luminaria, elemento de mobiliario, señalización...

#### Otros criterios.

Junto a la evaluación de los criterios, buscamos información sobre proyectos y problemas de las intervenciones artísticas en el espacio público, modelos de selección de proyectos, así como sobre la necesidad de un observatorio de las actuaciones artísticas en el espacio público y su formato más adecuado para garantizar su eficacia y para garantizar su independencia.

Las conclusiones están aún por concretarse. Somos conscientes de que, en el mejor de los casos, el cumplimiento de los criterios adecuados no garantiza el éxito de los proyectos, sin embargo, con las respuestas obtenidas podemos aproximarnos a la elaboración de unas pautas de actuación que busquen la rentabilidad artística y faciliten la transparencia y la rentabilidad pública de las intervenciones en el espacio público. Aún queda mucho por hacer.



Imagen 7. Escena final de "El planeta de los simios".