

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN EL ARTE URBANO. MATERIALES, ESCALA Y EMPLAZAMIENTO.

Mariel Ciafardo - María Laura Musso - Alejandra Maddonni

Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Bellas Artes - IPEAL

Resumen

El arte urbano latinoamericano tiene características particulares que lo diferencian de otras expresiones artísticas contemporáneas. Se desarrolla en ámbitos no oficializados interpelando de diferentes modos al público que, en la mayoría de los casos, se encuentra con la obra inesperadamente o, al menos, se ve sorprendido por la propuesta que lo convoca y lo incluye. Utiliza determinadas materialidades, ciertos usos de la escala y modos de emplazamiento que permiten construir un espacio complejo, activo y mutable.

Palabras clave: intervenciones – urbano – efímero – latinoamericano - escala

A modo de introducción

Mediante el estudio de un acotado conjunto de producciones contemporáneas de artistas latinoamericanos, el presente texto intenta establecer cómo se ve afectada la percepción espacial y la participación del espectador frente a obras efímeras que se desarrollan en ámbitos públicos no institucionalizados, teniendo en cuenta variables vinculadas con la escala, el contexto y la materialidad. Estos espacios artísticos, ficcionalizados por el productor visual, se construyen mediante procedimientos, estrategias compositivas y operaciones, orientando distintos modos de abordaje por parte del espectador. Proponen universos posibles y particulares miradas del mundo para su interpretación (Mariel Ciafardo y Daniel Belinche, 2015) No se trata del lugar ocupado por el emplazamiento circunstancial de la obra, sino que ese espacio poetizado del arte, es la obra misma.

Las intervenciones y acciones artísticas que se presentan comparten un hilo conductor: ponen de manifiesto o responden a cuestiones sociales, culturales o políticas del contexto territorial donde se manifiestan, promoviendo en el espectador reflexiones, tomas de posición y evocaciones que renuevan los sentidos y significados de la obra, más allá de su carácter efímero.

Las obras de la artista argentina Graciela Sacco interfieren el ámbito urbano retomando códigos propios de su discurso con elementos que, por un lado, suspenden la lectura de la textura visual de la ciudad y, por otro, muestra partes del cuerpo en estado de emergencia en “un afuera” que subraya su exclusión y marginalidad.

Las acciones del Grupo de Artistas Callejeros GAC manifiestan la idea de autoría colectiva, abierta, activa y cambiante en sus obras. Por otra parte, subrayan el carácter efímero de sus propuestas artísticas con el uso de materiales sencillos, cotidianos y de bajo costo.

El cuerpo renueva su protagonismo en las performances del artista colombiano Álvaro Villalobos y del colectivo peruano Sociedad Civil. Esta vez, lo hace como materia viva construyendo espacios que inquietan la mirada: ya sea desde la acción individual del artista que interpela con su actividad corporal al transeúnte o desde la convocatoria masiva al público que se suma como creador performático, formando parte fundamental de la obra.

Del mismo modo, las propuestas anti-monumentales del artista mexicano Lozano-Hemmer necesitan del cuerpo de los espectadores en acción para dar vida a renovados modos de manifestar artísticamente cuestiones vinculadas con los medios masivos de comunicación y control, la memoria y el acto conmemorativo.

Interferencias urbanas

Para Graciela Sacco, todo espacio es una posibilidad de discurso y acción para sus acciones visuales o señalizaciones. Cuando la artista rosarina se refiere a sus producciones en el espacio urbano prefiere hablar de interferencias en vez de intervenciones, en tanto evita la irrupción, imposición o provocación. Trabaja con los códigos propios del lugar para generar una vibración visual que no le es indiferente al transeúnte. Ese mínimo gesto, ese breve obstáculo perturbador, suspende la continuidad de la trama visual urbana tensionando cierto estado de angustia e incertidumbre. Sus transferencias y proyecciones de imágenes tomadas de los medios interfieren en el devenir cotidiano de la ciudad, impactando sobre diferentes objetos y contextos. Cuando utiliza imágenes de cuerpos, estos presentan la urgencia del estado de necesidad y muchas veces expresan distintos modos de violencia sobre ellos.

Bocanada fue una de sus primeras interferencias urbanas en las calles de Rosario entre 1993 y 1995. Con esta acción, la artista problematiza los lugares de tránsito cotidiano presentando numerosas bocas abiertas, de frente y en gran escala. Idéntico gesto en bocas distintas que, al ocupar todo el plano, no permiten singularizar su identificación. Encuadrando sólo una parte del cuerpo, Sacco particulariza miedos y angustias colectivas.

Los afiches impresos con imágenes fotográficas de diferentes bocas abiertas, pegados junto al resto de la gráfica publicitaria en distintos puntos de la ciudad, marcan una especie de anomalía visual. Interpelan así al transeúnte desde su sobredimensión, mostrando sus imperfectos espacios interiores e impersonales, aludiendo al vacío del hambre o al silencio del gesto que reclama.

En 1999 la artista realiza una instalación que forma parte de la serie *Bocanada*, radicalizando aún más la urgencia del momento. Un gran número de cucharas, colgadas a distintas alturas y distancias, se multiplican dramáticamente a través de las sombras que proyectan. Sus concavidades no tienen alimento que ofrecer: ese vacío lo ocupan pequeñas bocas abiertas. Su reducción de escala no restringe la grandeza del gesto confrontativo que esta vez se ve potenciado por su vínculo con el utensilio para comer.



Bocanada. 1993-1999

Sacco recurre nuevamente al cuerpo fragmentado en la interferencia urbana *Entre Nosotros* (2001-2014) para crear una acción gráfica que despliega la mirada de cientos de pares de ojos que interpelan al público desde muros, columnas, vallas y escaleras.

Las intervenciones urbanas: GAC

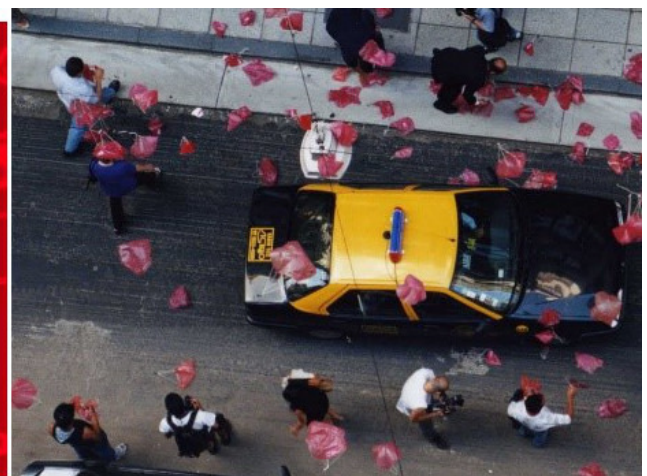
El Grupo de Artistas Callejeros viene desarrollando su actividad artística y política desde 1997 en ámbitos no institucionalizados de la Ciudad de Buenos Aires. Este grupo, como la mayoría de los colectivos artísticos, tiene la particularidad del “seudo” anonimato de sus integrantes absolutamente desinteresados por el reconocimiento individual. La intención es realizar acciones verdaderamente colectivas con la participación activa de la gente o las agrupaciones movilizadas por los temas que abordan, como es el caso de H.I.J.O.S. con quienes realizaron varios ESCRACHES y SEÑALAMIENTOS. Por este motivo pone en duda la idea de autoría, pues plantean que *la acción- intervención o imagen se reconfigura según el contexto y según los agentes involucrados. No hay un autor, sino múltiples identidades enunciadoras, según cada caso* (p182). Tiene varias metodologías de trabajo basadas en la reunión, confrontación, puesta en común de los temas y a partir de allí, en forma conjunta, se toman las decisiones para llevar a cabo las acciones.

Analizaremos la obra denominada *Invasión*, realizada en el microcentro porteño en diciembre de 2001 en medio de una crisis social, económica y política a punto de estallar.

El proyecto se desarrolla en dos etapas. La primera se lleva a cabo con la *invasión* de cientos de calcos durante varios días y la segunda con la *invasión* de miles de pequeños paracaidistas en un horario pico.

El GAC, fundamentalmente, pretende homologar ciertas imágenes militares con los responsables de la implementación del modelo neoliberal. Esta idea se concreta a través del diseño y posterior pegatina de calcomanías, utilizando tres íconos militares: *el tanque* – simbolizando el poder de las multinacionales–, *el misil* –equivalente a la propaganda mediática– y *el soldado* –como las fuerzas represivas que necesita el sistema para mantener el orden neoliberal. La imagen también incluye una tabla de referencias y un tiro al blanco.

Esta acción sobre las paredes de las empresas, los bancos, oficinas, vidrieras, durante los días previos a la segunda etapa prepara el terreno para que aquellas personas que siempre transitan esa zona de la ciudad puedan interpretar la siguiente acción de un modo diferente a la de los transeúntes casuales.



Invasión. 2001

Finalmente, el día 19 de diciembre de 2001 desde un sexto piso se realiza el lanzamiento de 10.000 soldaditos de juguete en paracaídas. La irrupción sorpresiva que esta acción genera en la cotidianeidad provoca un quiebre, un momento detenido, donde cada uno de los presentes tiene la oportunidad de conectarse con la obra de diferente manera. Durante esos minutos nadie queda inadvertido. La cantidad de unidades del mismo color cayendo desde el mismo lugar logra por repetición y acumulación un cambio en la percepción.

No se utilizan objetos de gran tamaño; es la suma de pequeños objetos tridimensionales y piezas gráficas bidimensionales la que construye la escala de esta obra.

Esta intervención urbana, como la mayoría de los trabajos de GAC, es de carácter efímero y es por ello que los materiales suelen ser sencillos, livianos y de bajo costo.

Una obra efímera aunque no perecedera. Quedó el recuerdo en los participantes y los espectadores; quedó el registro filmado y fotografiado. Hoy nos sorprende su actualidad. El horroroso paralelismo con nuestra realidad.

En el libro *GAC Pensamientos, prácticas y acciones* editado por Tinta Limón en 2009 sus integrantes escriben:

El estado de sitio, el presidente que dimite y sale airoso por los techos de la Casa Rosada volando en helicóptero, el corralito, el saqueo de los bancos a los ahorristas, la impunidad de los responsables de la represión de esos días, del 19 y 20 de diciembre. El slogan del riesgo país tan utilizado por De la Rúa queda en el olvido. Y aparecen otros números: el 50% de la población bajo la línea de pobreza y un 25% por debajo del índice de indigencia. Los medios reproducen las imágenes de la multitud en las calles, las corridas, la represión, los muertos, las vidrieras estalladas. (...) Esta vez nos sorprenden los primeros planos con que los medios muestran esas vidrieras, los impactos de bala están sobre las calcomanías, sobre ese tiro al blanco que pegamos (...) El impacto en el blanco cierra una acción o le imprime otro sentido tal vez no previsto de antemano. (2009: 124)

Las performances urbanas: CSC y Álvaro Villalobos

Es una condición de la performance la presencia del cuerpo. Más allá del número de performers que realizan la acción, es el cuerpo como material el que crea relaciones espaciales con el público y el que va construyendo el espacio de la obra.

Si bien existen propuestas para un solo espectador, las performances urbanas en general son para gran cantidad de personas e inclusive las hay de carácter masivo. Por este motivo, Diana Taylor dice que la performance pone en juego la escala.

El artista visual y performer Álvaro Villalobos, nacido en Colombia y residente en México, realiza acciones poniendo concretamente su cuerpo al servicio de la obra, llevando a cabo propuestas que bordean el sacrificio.

Dice Iliana Diéguez:

Explorando ese umbral Álvaro ha realizado una serie de ayunos, en un alargamiento progresivo del tiempo. La abstención alimenticia durante varias horas, incluso días, se ha llevado a cabo en lugares tan diferentes como un salón en la Universidad Politécnica de Valencia, una galería de arte en Medellín, a la entrada del Museo del Chopo y en la Plaza de Santo Domingo, en el centro de la ciudad de México. En todos los casos el cuerpo fue ofrecido, expuesto a condiciones casi límites de resistencia, y en algunos casos la acción se desarrolló en sitios precarios. El gesto aparentemente solitario de un creador que asume una situación de riesgo vinculada a problemáticas de las márgenes, expresa la voluntad de develar, visibilizar. (Diéguez. 2009)



Mientras todos comen .2003

El entorno urbano es considerado el lugar donde las injusticias pueden hacerse visibles. La obra no ocupa grandes zonas, pero se aleja de las edificaciones generando un vacío a su alrededor. El artista se muestra en soledad buscando provocar la atención de los espectadores que podrían acercarse a él, pues nada ofrece un límite, solamente la incomodidad que impone su actitud silenciosa y pasiva.

Muy diferente es la obra denominada Lava la bandera, organizada por el Colectivo Sociedad Civil en la ciudad de Lima durante los días 20 y 21 de mayo de 2000, en Campo de Marte. Luego se presentó desde el día 24 de mayo y los viernes sucesivos en la pileta colonial de la Plaza Mayor en medio de una gran crisis a punto de provocar el derrocamiento de Fujimori.

En relación con la propuesta en este lugar emblemático expresa Gustavo Buntinx, integrante del CSC:

Ubicación determinante para la fundación simbólica del sentido redentor postulado por el ritual, un acto de dignificación de los emblemas nacionales y al mismo tiempo un gesto propiciatorio de transparencia y honestidad en un proceso histórico marcado por graves y turbias irregularidades. Los instrumentos litúrgicos son mínimos pero significativos: agua (el agua lustral), jabón (Bolívar: un militar patriota), y vulgares bateas de plástico (rojo) colocadas sobre bancos rústicos de madera (barata pero dorada: el altar de la patria) Estos elementos esperan allí a todos aquellos que traen banderas peruanas, de cualquier tamaño pero confeccionadas en tela, para ser lavadas por los ciudadanos mismos, y luego tendidas en cordeles hasta convertir al centro simbólico de los poderes establecidos (palacio, catedral, concejo municipal) en un gigantesco tendal popular. Y a la plaza pública más resguardada del país en una prolongación del patio doméstico. (Buntinx, s/f: s/p)



Lava la bandera. 2000

Esta obra tiene características ligadas a la performance ya que está concebida como una acción que puede repetirse de modos similares y siempre propone el mismo objetivo aunque haya variables que la vayan modificando. Es eminentemente participativa y colaborativa. Utiliza mínimos recursos materiales, pero logra un impacto visual sorprendente dado por la masividad.

Dar luz a la reflexión. Lo anti monumental en la producción artística de Rafael Lozano-Hemmer

Para abordar la producción del artista mexicano Lozano-Hemmer resulta indispensable remitirnos a los fuertes cuestionamientos que, especialmente desde los años 80, tensionaron la legitimidad de las formas canónicas de representación de los monumentos tradicionales en los ámbitos públicos. En Alemania, una generación de artistas post-Holocausto impugnó lo monumental, revisando críticamente las formas de rememoración que representaba y sus preceptos como lugares de contemplación y retraimiento. La importancia y la duración ilimitada de su discurso se suponían garantizadas por la fortaleza e inmortalidad connotadas en los materiales del monumento –piedra, bronce o mármol– y la tradicional épica narrativa. En este marco, el ámbito público se convierte sólo en lugar de emplazamiento y el espectador de la obra, en el mejor de los casos, la contempla pasivamente para luego incorporarla al paisaje como un elemento más, perdiendo así buena parte de su fuerza simbólica.

Estos artistas proponen otro vínculo entre pasado y presente a partir de la producción de contra monumentos, anti monumentos o monumentos negativos, cuestionando los parámetros canónicos que definían al monumento. Sus propuestas artísticas inauguraron una generación de productores visuales que ponen en evidencia las complejas pero profundas correspondencias entre la materialidad, lo efímero, el lugar de lo público y la memoria; planteando otras formas de conmemoración alejadas de los estereotipos conceptuales y formales.

Las intervenciones efímeras del artista polaco Krzysztof Wodiczko responden a esta poética, desafiando la carga simbólica de los monumentos y edificios tradicionales conmemorativos por medio de proyecciones de imágenes a gran escala que se integran a su arquitectura. El espacio artístico construido por estas acciones públicas se presenta como un campo de crítica histórica, social y política. Apropiándose de monumentos y fachadas con estas proyecciones sobre sus superficies, desnuda el vínculo entre la tradición conmemorativa y las ideologías del poder, por un lado, y pone en evidencia la lejanía de su peso simbólico respecto de las circunstancias políticas y sociales del presente, por otro. Gracias a una operación de yuxtaposición, el artista produce un encuentro de significados contrapuestos

que transforma el discurso visual original, renovándolo. El impacto, la sorpresa y sensación de extrañeza que sus acciones artísticas generan en el espectador, son el puntapié inicial de un profundo y siempre renovado diálogo con la obra.

Algunos anti-monumentos del productor visual mexicano Rafael Lozano-Hemmer guardan una relación muy estrecha con las obras de Wodiczko. Las proyecciones sobre fachadas de arquitecturas emblemáticas forman parte de lo que denomina arquitecturas relacionales, dado que estas superficies funcionan como matriz de relaciones visuales y conceptuales al tiempo que efectivizan procesos de comunicación e interacción entre los espectadores entre sí y con la obra. La búsqueda del artista está vinculada con la copresencia y la conexión de diferentes realidades superpuestas sobre arquitecturas que, con estas acciones, actualizan una memoria hasta entonces ajena al contexto del presente. Usando la ciencia y la tecnología, encara sus complejas estructuras artísticas como procesos experimentales en los cuales la escala, la luz y la participación del espectador cobran un protagonismo fundamental.

Para Lozano-Hemmer la tecnología es como nuestra segunda piel. No es una herramienta sino un lenguaje del cual no es posible permanecer ajeno, dado que se articula con las estructuras políticas, históricas, culturales y sociales del contexto. Lejos del fundamentalismo tecnócrata, sus producciones promueven lo poético de la incertidumbre y la ambigüedad, lo sorprendente, aquello que, por medio de cierta complicidad deliberada entre el artista y los usuarios, genera interpretaciones plurales y múltiples. Centra el interés de sus proyectos artísticos en la interacción que se establece entre el público y su entorno. Sus grandes intervenciones son siempre relacionales: la acción del espectador –esencial para que la obra cobre vida y se transforme constantemente– interpela las narrativas del poder y los medios masivos de comunicación y de control.

Sus instalaciones con reflectores y las grandes proyecciones sobre fachadas arquitectónicas le confieren a la luz un protagonismo esencial. Su contrapunto, la oscuridad, opera como silencio, momento de latencia y espera. En las producciones visuales donde aparece la sombra, se presenta como la silueta de un espectador activo que dibuja situaciones performáticas, develando, paradójicamente, contenidos que la luz oculta. Esto se verifica, por ejemplo, en la obra *Under Scan* (2005). En esta instalación de video arte interactiva que ha sido presentada en ámbitos públicos de distintas ciudades, grandes reflectores permiten que la sombra que proyecta el transeúnte espectador revele retratos digitales de personas que se mueven, lo interpelan y establecen contacto visual con él. La dimensión de estas proyecciones se ajusta al tamaño de la sombra que las visibiliza. La imagen se desvanece en la medida en que la sombra también lo hace en cuanto el transeúnte sigue su camino. Los dispositivos computarizados que detectan los movimientos de las personas retoman las acciones de los sistemas de vigilancia contemporáneos.

Re:Posición del miedo (1997), obra efímera de características monumentales, es la primera en que el artista utiliza sombras sobredimensionadas como interfaz.

Uno de los laterales del arsenal militar Landeszeughaus, en la ciudad austríaca de Graz, iluminado por un potente foco de luz blanca, funciona como soporte de las sombras proyectadas por los espectadores que, de este modo, revela una segunda proyección, hasta entonces oculta por la luz, que muestra la transcripción en tiempo real de un simposio vía chat sobre el concepto de miedo y su devenir histórico. Al mismo tiempo, con la ayuda de una webcam, los participantes del coloquio pueden seguir el desarrollo de la obra y visualizar sus contribuciones en el espacio físico. El arte pone en evidencia nuevamente una paradoja conceptual: el miedo permanece oculto por la luz y se da a conocer a través de la huella de un cuerpo, su sombra que es ausencia de luz y también certeza de una presencia cercana.



Under Scan y Re:Posición del Miedo. 1997

Por otra parte, la participación directa del espectador subraya el concepto de escala. La silueta del transeúnte logra, por un momento, tocar el techo, llegar al cielo, encontrarse con el otro en un juego de “dominación consensuada” producto de la diferencia de escala entre ellos. El artista reflexiona en torno a esta operación a partir de la definición de telepresencia como amplificación de la participación del usuario a escala urbana. Telepresentarse a una escala fuera de la norma junto a otros vehiculiza la transformación del espacio artístico.

Aquello que el artista suponía que podría ser algo maniqueo y oscuro se convirtió en una acción más libre y lúdica a través de la participación de las personas que se encontraron obrando en ese espacio metaforizado y poético. El devenir de la obra sorprendió no sólo a los espectadores sino también al artista debido a sus múltiples interpretaciones posibles, no controladas a priori.

A modo de conclusión

Las acciones artísticas analizadas tienen en común una serie de características que se observan en una gran cantidad de obras contemporáneas emplazadas en las calles, en los parques, en ámbitos urbanos, donde los transeúntes se transforman en público activo. En todos los casos, es fundamental la presencia de ese público, tanto en las propuestas donde el espectador es absolutamente participativo -pues es él mismo quien voluntariamente activa la obra-, como aquellas donde el rol de observador casual lo obliga a interpretar, posicionarse, reflexionar, tal vez recordar, quizás incomodarse, pero invariablemente lo incluye. En muchos casos es una interacción comprometida por tratarse de intereses sociales, políticos o culturales en común; otras veces es la posibilidad lúdica lo que determina ese diálogo. En general, se produce la sorpresa, la complicitad, el impacto.

Quizás por su carácter de efímeras suelen utilizar materiales reciclados, a veces aportados por la gente, de bajo costo. Pero en muchos otros casos emplean tecnología de última generación mediante imágenes multimediales o proyecciones de luz. También el propio cuerpo es usado como material.

Tratándose de propuestas que incluyen el entorno, la arquitectura, los grupos de personas que participan hasta llegar a la masividad, puede afirmarse que la escala se define por la yuxtaposición de partes o la suma de unidades.

Estas obras no pretenden perpetuarse en el tiempo; son pura actualidad, pero a la vez son profundas y comprometidas. Son obras que construyen un espacio complejo entramado por todos estos factores, algunos previstos y otros aleatorios.

Referencias

Asencio, Lucía: "Interactividad simbólica en la obra de Rafael Lozano-Hemmer". AIPO. Universidad de Granada. España. s/a. <http://aipo.es/articulos/5/1222.pdf>

Bentivegna, Antonio: "La estética de los nuevos monumentos: Estrategias de desvío, injertos y palimpsestos sociales" Revista Observaciones Filosóficas Nro. 6. 2008. www.observacionesfilosoficas.net/laesteticadelosnuevosmonumentos.htm

Buntinx, Gustavo- LAVA LA BANDERA: El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú.
<http://servicios2.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/problematicas-arte/2-Buntinx.pdf>

Ciafardo, Mariel; Belinche, Daniel: "El espacio y el arte". Revista METAL Memorias, escritos y trabajos desde América Latina. La Plata. Editorial Papel Cosido, Año 1, N° 1, julio de 2015, pp. 32-53.

Cilleruelo, Lourdes. "Medios alienígenas. Entrevista a Rafael Lozano-Hemmer". Net.Art - Prácticas estéticas y políticas en la red. Brumaria. Madrid, España. 2006.

Diéguez, Ileana: Prácticas relacionales y communitas votiva en las acciones de Álvaro Villalobos. Archivo Virtual Artes Escénicas. 2009.
<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=179>

GAC: Pensamientos, prácticas y acciones del GAC. Tinta Limón. Buenos Aires. 2009.

Haber, Alicia. "Arte, ciencia y tecnología. Rafael Lozano-Hemmer". El País. Diciembre 2013.

Mejía, Iván: "Lava la Bandera" Arte Público en Perú. Escritos sobre arte.

<https://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home/escritos-sobre-arte/lava-la-bandera>

S/autor: Rafael Lozano-Hemmer Instalación "Under Scan", Arquitectura Relacional 11.
Revista Arqa. Lisboa, Portugal. 2009. http://www.lozano-hemmer.com/texts/bibliography/articles_underscan/Arqa_09-2009.pdf

Taylor, Diana: Performance. Asunto Impreso Ediciones. Buenos Aires. 2012.