



Edgar Cárdenas. *Cra. 10 con Jimenez de Quesada*. 1999. Linóleo. 35 x 100 cm

Estética e Ilustración*

Arte en el espacio público

Por Javier Domínguez Hernández

.....

Mi intervención fue anunciada con el título “Arte público y civilidad”, acorde con el planteamiento general la educación estética, y uno de cuyos casos es el tema del arte en el espacio público. En términos generales, “arte público y civilidad” puede entenderse también como “arte y polis”, “arte y ciudad”, poniendo de presente con la civilidad, la polis y la ciudad, el ejercicio democrático de la libre opinión y el juicio libre que participa en los debates, las decisiones y las realizaciones que involucran el arte en la intercomunicación ciudadana. En este sentido, el arte

puede estar en la calle y las plazas, y tener alcance masivo como en los festivales, o estar en los recintos, también públicos pero interiores, como los teatros, las salas de concierto, los museos. Todo esto es “arte público”, arte que reúne público. Hago esta aclaración para no polarizar el sentido de “arte público” al caso particular del arte en los espacios externos, aunque me referiré especialmente a éste por razón del tema elegido para el foro de hoy.

Debo anotar, además, que la restricción del sentido del arte público al arte en el espacio público

.....

* Texto presentado en el marco del Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín - 1997, el día 22 de mayo, en el foro sobre “Estética y Ciudad”.

tampoco nos aclara del todo las cosas. ¿Dónde deberíamos hacer el énfasis? ¿En la preocupación de un arte para el espacio público o en la de un espacio público para el arte? Es obvio que necesitamos ambas cosas, y no obstante, son preocupaciones y tareas distintas. Esta inquietud debe hacernos caer en la cuenta de los problemas tan difíciles que laten en fórmulas tan sencillas y tan sobornadoramente publicitarias.

Conscientes de estas realidades, centrémonos ahora en el complejo conceptual “arte público y civilidad”. De entrada hay que señalar que con ello nos colocamos con cierta distancia frente a una peculiar representación del arte, muy acendrada entre nosotros: la representación estética del arte. Esta concepción se inició con la Ilustración de finales del siglo XVIII y se afianzó con el Romanticismo de principios del XIX. Según la concepción estética, el arte sólo quiere ser arte, y la reacción adecuada a él es la respuesta del sentimiento, del gusto, de la contemplación. Esta concepción tiene un problema muy serio. Es un arte orientado al disfrute individual y receloso frente a las relaciones con la sociedad. Si hablamos de “arte público” saltan entonces inmediatamente tensiones con el “arte estético”: aquél tiene que ser un arte volcado al público y tiene que contar con que el criterio estético apenas si sea relevante, pues los tópicos de la vida pública en que se desenvuelve el ciudadano son asuntos objetivamente compartidos o discutidos, como son la política, la ideología, la religión, lo social; el arte estético, en cambio, sin criterios estéticos por parte de los receptores, no tendrá para nadie ninguna justificación. El concepto estético del arte tiene una componente de purismo y formalismo que choca de entrada con las concesiones necesarias que tiene que asumir el arte público si quiere tener resonancia en el juicio y la acción de los ciudadanos, pues no es un arte para estetas, sino para hombres inmersos en el prosaico mundo de la vida, y en concreto, de la vida en una ciudad, sus centros de actividad y sus islas de esparcimiento.

Sé que es muy difícil para nosotros prescindir de la conciencia estética para referirnos al arte, pero debemos al menos procurar tener en cuenta lo histórico de esta concepción, y lo útil que es abriremos a otras comprensiones del arte, previas a la concepción estética clásica y posteriores a ella, pues a lo largo de los dos últimos siglos, y en la tradición moderna de lo estético, se han perfilado correcciones y matizaciones dignas de tener en cuenta. La tensión entre arte y sociedad no es, por ejemplo, exclusiva de la concepción estética del arte, sino una tensión constante, por lo demás rica en consecuencias para ambos. Entre los griegos, que no sólo son maestros de la medida y de lo clásico, sino también agentes de la desmesura y de lo bárbaro, la tensión entre arte y polis fue dramática. Apenas ha acabado de pasar el gran período de la arquitectura, la escultura y la tragedia, y ya Platón y Aristófanes protagonizan una de las disputas cuyo núcleo sigue hoy sin resolverse: la acusación de que el arte puede “hacer perecer al Estado”, y la invocación de que sólo el arte lo puede salvar. ¿A quién hemos de creerle: a Platón, que no es menos filósofo que poeta o artista, o a Aristófanes, que es un comediante?

Igual tenemos que enfatizar que en la concepción estética y moderna del arte el purismo fue sólo uno de los partidos en la contienda. Kant, quien es el representante más característico de la Estética del siglo XVIII, nos dejó una teoría que responde por igual al gusto puro en la contemplación de lo bello y al gusto no-puro en la contemplación del arte. Igualmente, por radical, fundamentalista y antimoderno que fue un poco más tarde el Romanticismo, éste siguió siendo un usufructuario de la Ilustración, y por lo tanto de la comprensión del arte con funciones de humanización en la sociedad y en la historia. La ideología libertaria del Romanticismo ha sido una de las fuentes a las que reiteradamente se ha recurrido para justificar la estetización de la política. Muy brevemente esbozaré los rasgos de este proceso moderno que llega hasta nosotros.



Juan Santiago Uribe. Sin Título. 2000. Imagen Digital.

I

El surgimiento de la Estética en el siglo XVIII tiene un aspecto muy importante que tiene que ver con la forma de vida de la sociedad, o sea, un aspecto eminentemente civil, y no puede ser de otra forma en una época como ésta, acuñada por la Ilustración en lo intelectual y la instrucción pública, y por el ascenso de la burguesía en lo social y en lo político. En este contexto surge la pregunta sobre el trato adecuado con lo bello, y en particular con las bellas artes, en el marco del desarrollo de una cultura de la forma de vida: la pregunta por el buen gusto. La inquietud originalmente es cortesana, pero la Ilustración, con su espíritu republicano, la amplía a todos los hombres como requisito para la configuración adecuada de una sociedad cultivada. El arte aparece en el contexto de la pregunta sobre cómo se puede adquirir el gusto que, en cuanto elemento de la cultura humana, es algo que se puede aprender y enseñar. Cuando nosotros hablamos hoy de “arte público y ciudad”, ya no abrigamos el entusiasmo pedagógico de la Ilustración para cultivar en la población y en el público el juicio estético, o como se decía entonces, el juicio

de gusto, pero ese ideal fue ya un comienzo de lo que sigue latiendo hoy cuando nos preocupamos por el arte en el espacio público. No debemos olvidar que el gusto fue uno de los principales conceptos de la tradición humanística que conocemos desde la antigüedad, y que dicho concepto cobijaba un amplio espectro que no separaba lo ético, lo político y lo estético. El buen gusto siempre estuvo asociado al sentido común, el sentido de lo común en la comunidad y las tradiciones en que se reconocía el individuo. Fue precisamente en el proceso de configuración de la estética del siglo XVIII cuando el antiguo y amplio concepto del gusto se estrechó en lo meramente estético, y éste, a su vez, en algo meramente subjetivo. Con esto no se pierde su dimensión política y civil, pero es redefinida en la concepción individualista de la sociedad moderna.

II

Con el siglo XIX se da otro paso, mucho más cercano a nosotros, aunque frente a sus ideales experimentamos hoy grandes y dolorosas rupturas. Es el

paso de la cultura estética a la de la filosofía del arte, hija del Romanticismo; a ella le debemos el interés por los contenidos y la comprensibilidad de la obra de arte, y la convicción de la dignidad, suprema en muchos casos, que le conferimos al arte en el conjunto de la vida humana y la cultura en general. La convicción fundamental es la siguiente: aunque el arte se dirige al ánimo, al sentimiento, a la sensibilidad, se dirige a ellos con la pretensión de ser comprendido, por lo tanto, con la pretensión de ser interpretado. El arte es algo que tiene sentido, que reclama atención, que espera respuestas, que exige cultivo, pues para la cultura humana, para el autodesarrollo humano individual y social, es un imprescindible. Esta es la presuposición básica en nuestro trato vital e institucional con el arte: a ella se debe su presencia en las exposiciones, los museos, los teatros, y en la actualidad, en los medios, la radio, la televisión, los festivales. Al Romanticismo y a la filosofía del arte les debemos la idea de que el arte es la expresión máxima de la formación y la cultura humanas, pero esta época de la gran burguesía decimonónica es algo que ha quedado atrás. Seguimos con sus ideales, aunque las realidades son otras. Hoy tocaría más bien volver a conquistar tal dignidad para el arte, entronizarlo de nuevo en el espacio público, pero la realidad es que éste ya no es favorable al arte. La movilidad —¿comunicativa?— que lo caracteriza no permite ya la demora contemplativa ante el lenguaje y los contenidos iconográficos que el concepto romántico del arte concebía como su natural.

III

La dualidad irreductible de lo estético puro y lo no puro adquiere en el siglo xx una nueva radicalización. El siglo se abre con el debate y la frenética sucesión de las ideologías de las vanguardias históricas que caracterizan el arte moderno. La intención común es volver a unir arte y vida, pero los grandes estrategias difieren notablemente: unos, sal-

vando ante todo la autonomía del arte: otros, inscribiendo el arte en las tareas inmediatas de la política. La sociedad capitalista favoreció el purismo de la autonomía estética y de la estética de artistas, pero tuvo que soportar también las arremetidas del arte comprometido. La sociedad socialista puso el arte al servicio de la construcción de dicha sociedad y desacreditó la autonomía estética como típico espíritu retardatario, de mentalidad pequeño-burguesa. Aunque admito la objeción sobre el carácter esquemático de esta caracterización, la dejo así para concentrarme, primero, en los grandes cambios que se dieron en los años sesenta y que se ha convenido en llamar el fin de las vanguardias históricas, de grandes consecuencias para la praxis artística en el espacio público, y segundo, para referirme a la nueva situación en que vuelven a agitarse estos temas en los años ochenta, situación que considero compatible con las inquietudes que nos convocan al Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín 1997.

A. La experiencia de los años sesenta: ¿Arte para la contemplación o arte para la comunicación? La finalidad que se propuso el arte de los sesenta fue encender la polémica y promover el cambio en la sociedad. Su caballito de batalla fue barrer con el credo de la autonomía del arte, representado por artistas, teóricos del arte y público. Célebre se había hecho la tautología de Ad Reinhardt en esos años: “El arte es el arte, lo demás es lo demás”, y célebre también era el purismo extremo de un crítico de arte como Clement Greenberg, adalid del fundamentalismo modernista, cultivado en la ideología del expresionismo abstracto. Contra este encapsulamiento del arte en el autismo estético se volcó el arte de los sesenta. El principio artístico de la autonomía estética cobijaba los siguientes aspectos: el arte no puede ponerse a disposición de objetivos extraestéticos, no puede por lo tanto





Juan Santiago Uribe. Sin Título. 2000. Imagen Digital.

mezclarse con la religión, la política o las ideologías; el arte no debe ser, frente a la realidad, un espejo que la reproduzca, la critique o haga apología de ella, sino que crea una realidad nueva e intra-artística, es un reto estético. El arte es creación del artista, su obra tiene pretensión de permanencia y requiere de un ambiente adecuado para su contemplación: el salón, la galería, el museo.

El arte de los sesenta abandonó esta concepción. La obra de arte se concibe ahora como obra abierta, no sólo abierta a múltiples interpretaciones, sino al receptor o al público, para que la complete. Ya no queda en primer plano la estructura de la obra, sino la relación de recepción participativa. En esta nueva concepción, la comunicación se vuelve más importante que la mimesis. Para la relación “arte público y civilidad” se presenta aquí una situación nueva. Al aceptar la prioridad de la comunicación sobre la contemplación, se puede corregir la concepción de la autonomía estética que se había defendido hasta entonces. La autonomía ganada por el arte moderno no había que sacrificarla, y la autorreferencialidad que separaba y oponía arte y sociedad podía convertirse en una relación positiva: el arte no tenía que seguir

haciendo valer su autonomía contra la sociedad, sino en ella. Como una forma específica de lenguaje, y por tanto de comunicación con otros, el cometido del arte era constituirse en una convergencia de lenguajes, el estético suyo y el de los diferentes lenguajes del mundo de la vida que se cruzan en la comunicación pública de los ciudadanos. El lenguaje formal del arte tuvo que modificarse: salió de la reserva contemplativa de las galerías y los museos al campo abierto y público de lo social: el arte abordó la cotidianidad, el paisaje, el espacio urbano, la opinión pública. Este accionismo artístico debilitó la exposición iconográfica y creó y fomentó acontecimientos de confrontación del juicio del público, no sólo sobre la obra en cuanto tal, sino sobre lo que sucedía en el entorno.

Este cambio benefició la presencia del arte en el espacio público, y acorde con la ola de liberalización de la mentalidad en esos años, batió las consignas de la emancipación, la discusión, la participación, la democratización. Fueron los años del arte conceptual, del arte tierra, del arte informal, del *arte povera*. Estos movimientos artísticos ya no quisieran pertenecer más al “arte” con mayúscula, que con-

sideraban ya “muerto”, pasado. Las performances y las intervenciones artísticas se autodenominaron “acción social”. Contra el ambiente de las exposiciones, y de un arte ejemplar y de grandes mensajes, los artistas enfatizaron en la ampliación de la esfera de lo sensible, lo contingente y lo provisorio de la existencia; sus propuestas fomentaron la incertidumbre, la posibilidad, la ambigüedad. El arte no debía cooperar más con imágenes de un mundo ya retrógrado, sino involucrar al público en procesos de confrontación del juicio para configurar una sociedad abierta, una sociedad como “obra de arte”, según la expresión que Marcuse echó a rodar en los movimientos estudiantiles de América y Europa de aquel entonces. Fue un arte entre la ficción y la realidad, entre lo dado y lo posible, entre la contemplación y la comunicación. Una gran lección de la experiencia del arte de estos años fue la constatación de que el arte no tenía que dejar de ser arte para alcanzar la masa del público, llegar de cerca a su entendimiento, su fantasía y sus fuerzas vitales.

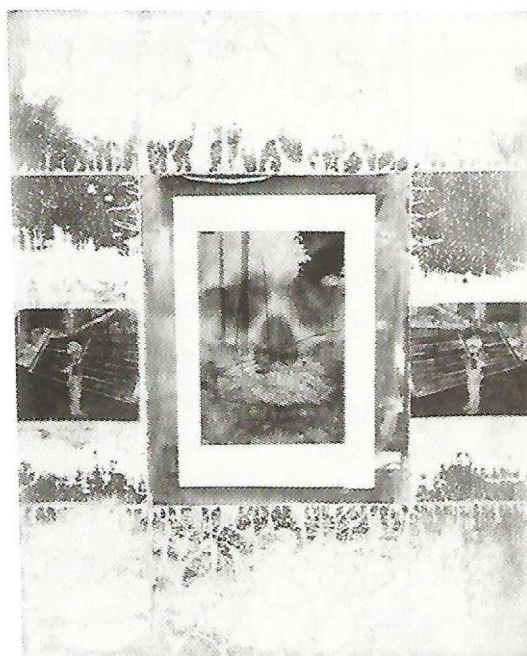
Pero con la finalización de las ideologías de las vanguardias históricas reapareció el desencanto frente al arte en el espacio público. El pluralismo alentó un vacío inquietante que hizo replantear la pregunta acerca de si el desmonte de la iconografía había sido una ganancia o una pérdida, lo mismo que la apertura extrema de la obra, que se prestaba a tantas arbitrariedades. El gran recurso fue la invocación de lo sublime. Para el arte en el espacio público fue un llamado de alerta. La

inefabilidad, la irrepresentabilidad y el poder de lo sublime es algo que se sustrae a la euforia de lo comunicativo. La experiencia del arte retorna a la relación dual de la obra y el receptor, y a la contemplación pre- o antirracional. El artista vuelve a revestirse de atributos sacerdotales. La otra cara de la medalla de esta situación, ésta sí abiertamente hostil o desfavorable al arte en el espacio público, es el fenómeno sociológico de estetización del mundo comercial y la funcionalización de la cultura que se extiende en todas las ciudades. El

hermoseamiento urbano debe avivar el comercio, el diseño sustituye lo bello y proyecta hasta los últimos detalles de lo cotidiano, la participación sólo es una máscara para el consumo obligado. En estas condiciones, el arte en el espacio público se torna supérfluo, lo estético es un programa publicitario.

B. Ésta es la situación de los ochenta, y es posible que de reojo reconozcamos ahí rasgos de nuestra propia situación. Los años ochenta están copados por un accionismo del arte en el espacio público en numerosas ciudades del mundo. Artistas itinerantes movilizan verdaderas empresas

para la ejecución de sus intervenciones. Pero frente a los sesenta, el contexto es nuevo. El arte contemporáneo ha ganado ya un lugar indiscutible en la mentalidad general; la atención privada y pública ve en el arte un medio eficaz para poner en marcha iniciativas de interés compartido; la gestión cultural adquiere niveles de *management*; convergen la industria del tiempo libre, el malestar general ante la



Nicolás Andrey Pérez. *Misteriosa Realidad*. 1998.
Técnica Mixta. 49 x 39 cm

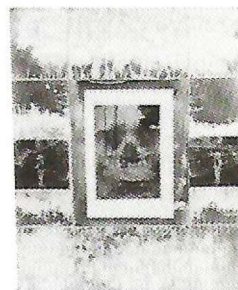
desastrosa degradación del espacio público y la presurosa disponibilidad posmoderna a la decoración.

Se ha operado una transformación de fondo. El abandono del taller y la irrupción en la praxis social que protagonizaron tan combativamente las vanguardias anteriores aligeraron la crítica de arte en sus criterios estéticos autonomistas, y la permearon a los logros extraestéticos del arte. Libre del dirigismo utópico que representaron los vanguardistas anteriores, se apoyó la idea de un acoplamiento del arte y la sociedad en el cual el arte aceptaba de ésta aplicaciones o encargos. El arte aplicado perdió su horror y el arte por encargo, su connotación servil.

Brevemente y para finalizar voy a esbozar tres posiciones muy notorias sobre el arte y el espacio público en la actualidad. Advierto de antemano que no se dan en estado puro sino en mutua influencia, dados los agentes tan distintos que intervienen en las políticas concretas.

La primera posición es sentida con comprensible incomodidad por algunos artistas. Es un hecho que para el arte en el espacio público la personalidad del artista, a diferencia del *showman*, tiene que retraerse con discreción. El arte en el espacio público suplanta el concepto de creatividad en favor del artista como ciudadano, con lo cual se revive el arte en el sentido más auténtico de la tradición de la modernidad y la Ilustración. Obviamente, se requiere una definición nueva, pues tras los excesos de las ideologías, el arte público como monumento, que fue la modalidad pública de la celebración, hoy crea más repulsa que convocación. Pero los artistas que congenian con esta posición proponen su arte en el espacio público como "Metáforas para sistemas sociales y modelos para la acción social", según rezaba una de las consignas de *Documenta 8* en 1987. Este artista no se siente menoscabado si comparte sus propuestas con las del arquitecto, el diseñador o el planificador urbano.

La segunda posición retiene mucho de la teoría estética de la modernidad, en la que autores como Adorno fueron tan decisivos. Es la idea del arte que tiene que jugárselas todas ante la sociedad, pues sólo a punta de intransigencia con ella el arte perfila su otredad, que es ante todo negatividad. El credo básico reposa sobre la fuerza iluminadora de la contradicción, ante lo cual al arte no le queda más alternativa que criticar y subvertir. El arte en el espacio público debe horadar como un meteorito y no pegar como un artículo de consumo. Esta posición ha sido criticada por el fundamentalismo tan intransigente que practica. La cotidianidad no tiene que ser austeridad y heroísmo continuos.



La tercera posición la representan más los planificadores y los gestores urbanos y no los artistas. Con cierta frecuencia conciben el arte en el espacio público como consumo para callejeantes. Es la posición pragmática que ve un gran futuro en una mezcla de comercio y cultura que corrija la hostilidad de los centros urbanos.

Para no alentar falsos entusiasmos, hay que afirmar con inquietud que no hay consenso a la vista. Estas posiciones corresponden a la diversidad de factores que tienen que ser sopesados para ponderar el sentido y los peligros de un nuevo arte en el espacio público. Artistas, mediadores del arte, política, gestión urbana y público deben tomar la palabra y discutir la cuestión. Es interesante recordar que esto no es problema nuevo y por eso no es tiempo perdido repasar las experiencias que nos han precedido, así como prestarle atención a las de otras ciudades en la actualidad, pues con ellas podemos abrirles horizontes a las decisiones que debemos tomar y a la inventiva que debe guiarlas.