

Retos del arte en el espacio público

Oscar García Cuentas*

El presente artículo es un fragmento de una investigación titulada «El arte público en el marco del desarrollo sostenible», estudio documental y exploratorio sobre la situación de las artes en el espacio público y su relación con la participación ciudadana, considerando que una base importante para lograr el «Desarrollo Sostenible», es justamente, estimular la cohesión social a través de la participación social dentro de conceptos democráticos y, evitando en lo posible la construcción del espacio público bajo directrices de pequeños sectores o gremios.

En estos últimos años la experiencia en Venezuela, y en otros lugares, ha demostrado que el concepto de comunidad no es homogéneo. En toda comunidad hay intereses contrapuestos, nótese la diferencia entre líderes políticos y sectores de la población, entre los pobres y los que están económicamente mejor, entre las mujeres y los hombres, entre los jóvenes y las personas de edad avanzada, en este contexto, las autoridades locales deben tener una idea de cómo relacionarse con la comunidad.



Foto: Ali Colmenares/graficultura

La cuestión de quién participa «más» o «más eficazmente» depende de los tipos y niveles de participación que se fomenten. El hecho de que un dirigente participe en las actividades locales, no es sinónimo de que éste represente a toda la comunidad. Organismos como Organización de las Naciones Unidas, ONU, han señalado la necesidad de que se creen tanto el espacio como las modalidades para permitir una participación de las sociedades en lo público y que, por medio de ello, se facilite y oriente la planificación de actividades locales con una base amplia y consolidada.

La vigencia de esta discusión es indudable, por cuanto la ONU apuesta fuertemente por un desarrollo sostenible de los asentamiento humanos, evidenciado por las diferentes iniciativas adelantadas y en especial las del programa UN-HABITAT y, además, porque la participación ciudadana según se desprende de la ONU, se convierte en un elemento indispensable para el logro de un hábitat sustentable.¹

Arte público y Democracia, ¿un conflicto?

Desde hace mucho se está haciendo evidente en el medio artístico de Venezuela la tendencia a desconocerse, entre grupos artísticos políticamente antagónicos las habilidades y virtudes; ello ha cobrado recientemente mayor fuerza, en correspondencia a la conflictividad y confrontación socio-política que vive el país.

En este punto del desarrollo democrático del arte público en Venezuela, lo que cada cual cree que debe ser el hacer artístico, está implícito en alguno de los postulados esgrimidos por las ideologías políticas vigentes en el país. Es difícil encontrar alguien que lo que está haciendo o lo que ha hecho, no tenga inclinación o afinidad con alguna de las ideologías, por muy débil que sea esa identificación con las vertientes políticas actuales; si se le somete a un examen íntegro, siempre aparecerán los rastros de la corriente política en la cual se ve inserto.

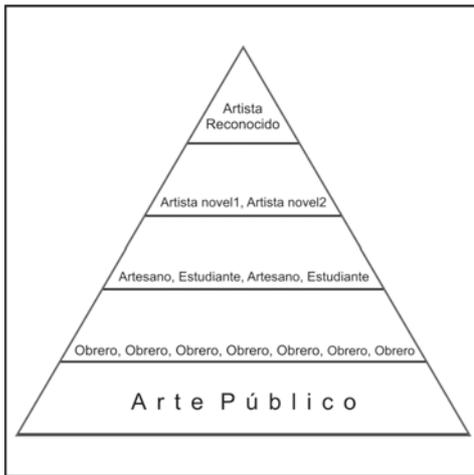
La correspondencia de consonancia está presente aún en la última capa del sistema de barreras antepuestas a la parcialización socio-política, barreras que cada cual se establece en la búsqueda de la verdad (es decir, la búsqueda de la objetividad). Dichos obstáculos constituyen los principios del rigor científico, principios que materializan planos intermedios entre el sentir de afinidad y la manifestación pública del sentir de cada individuo, para con ello reflejar la anhelada imparcialidad, en este caso imparcialidad académica supeditada a un factor político dentro del campo artístico, con lo cual, se entra en un controvertido debate sobre lo subjetivo que se supone que es y debe ser el hacer artístico.

Si la correspondencia de identidad ideológica se mantuviese dentro de una regulación universal, es decir, de conciencia y respeto al valor de los criterios del otro, estaríamos en presencia de una realidad político-social «estable». El dilema se presenta cuando para unos el ejercer la objetividad requiere de determinados criterios y para los otros la anulación de esos mismos criterios es requisito fundamental para obtener su particular objetividad, esta situación es simplemente inoperante. Paradójica por demás, porque si los individuos que constituyen el grupo A consideran que para probar su objetividad, los criterios de objetividad del grupo B deben ser retirados del discurso y a su vez el grupo B, tienen la misma consideración para con el A, es imposible realizar el estudio preciso del todo sin el reconocimiento de las partes, lo que se presenta es una aberración de la objetividad.

El examen de élite

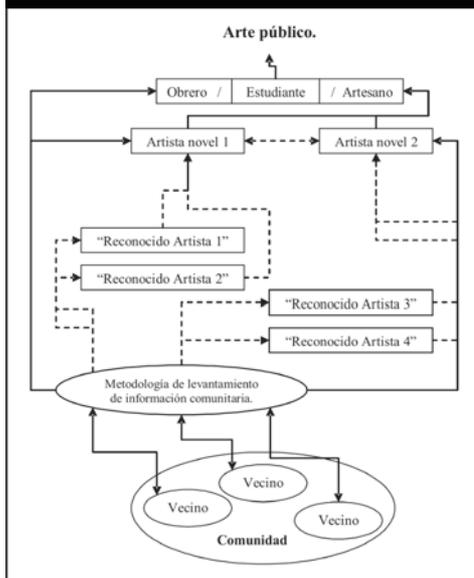
Un sector del quehacer artístico considera que hacer arte es una condición restringida que concierne a una determinada élite. Dicho reconocimiento está ligado a lo que un pequeño sector de alto poder comunicativo o de «publicidad» ha logrado desplegar influyendo en la percepción de la población para forjar «El Reconocido Artista», a través de lo que se conoce en el medio como el «inflado de artistas». Modelo implementado mediante la aceptación del artista en salones de arte, premiaciones, reconocimientos públicos, trato preferencial, etc. El artista, más que su obra, también se convierte en símbolo de estatus, por cuanto la abundancia económica hizo que el arte se convirtiera en mercancía.

¹ Véase: *Informe de la Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Sostenible*, Johannesburgo, Sudáfrica, realizada del 26 de agosto al 4 de septiembre de 2002 (Publicación de las Naciones Unidas, No. de venta: S.03.II.A.1 y corrección).



Propuesta para la aplicación de una estructura inversa para una apertura a la participación de las comunidades en el levantamiento de información, de artesanos, estudiantes de artes, obreros y vecinos en la construcción de la obra, de los artistas noveles en proceso de consolidación y con obra conocida. Todo esto bajo la tutoría de un comité de artistas ampliamente reconocido en condición *ad-hoc*.

Estructura jerárquica de la ejecución del arte en los espacios públicos que ubica en la cima piramidal al «Reconocido Artista», soportada por un estatus medio de jóvenes en proceso de consolidación artística y con amplia base sobre los artesanos, estudiantes y obreros como ejecutantes físicos.



Así lo confirma Anna Maria Guash: «Tal como lo afirmó el que fue a la vez *dealer* y crítico de arte, Jeffrey Deith, la rápida ascensión de unos artistas, convertidos de la noche a la mañana en auténticas «vedettes» de un fulgurante universo regido por las relaciones arte-dinero, tan sólo se explica como una operación conjunta de galeristas, intermediarios y coleccionistas capaces de imponerse a críticos e historiadores»², en definitiva el positivado de un anti-valor público como lo es «lo exclusivo» (forzoso por demás), para decirlo más contundentemente: nada que sea exclusivo puede estar relacionado de manera alguna con lo público, por consiguiente la publicidad aplicada sobre ello no es más que una notificación perversa.

En este sentido, hablo de «el examen de élite» en los retos del arte público para referirme a que las adquisiciones de Arte Público en las ciudades, más que estar afectadas por los valores estéticos planteados en criterios brillantes y sublimes, por el contrario, se plantea en tanto a la afectación y competitividad económica de las «vedettes» locales, esto por cuanto la apertura a la participación ciudadana, les deja en igualdad de condiciones con artistas noveles e incluso con artesanos inexpertos. Las «vedettes» defienden la bandera de la imposibilidad de igualdad entre ellos y los noveles.

Tal posición, planteada en una ilustración verbal por una «vedette» sería, *si van a hacer las obras de Arte Público con el que vende papas, ¿para qué me van a llamar a mí?*, sentencia según la cual «El Reconocido Artista» se opone al hecho de que «cualquiera» intervenga en el espacio público, a no ser como ayudantes (artistas noveles) o asistentes (artesanos, estudiantes de arte y obreros). Planteamiento que describe una estructura piramidal sólida, elevando en su pináculo el aposento del artista, soportada por un estatus medio de jóvenes en proceso de consolidación artística y con amplia base sobre los artesanos, estudiantes y obreros como ejecutantes físicos. Lo que me recuerda las estructuras del taller esclavista o, en el mejor de los casos, la de los talleres renacentistas.

Todo esto bajo el argumento de que no todos los artistas pueden manejar las intervenciones del espacio público, por muy reconocidos que estos sean y la edad les plantea un desafío importante. La mayoría de ellos nunca han tenido experiencia en la gestión de proyectos con personal a su cargo. Trabajar con individuos que requieren de un espacio de maniobra variable para no coartar su creatividad ni sus habilidades individuales, implica una inmensa dificultad.

Por ello, me permito proponer una posible aplicación para una apertura a la participación, una estructura inversa, es decir:

1. Mediación metodológica para recoger información de la comunidad.
2. Realizar obras de artesanos, estudiantes de arte, obreros e incluir a los vecinos.
3. Supervisados por artistas noveles, con obra conocida y en proceso de consolidación.
4. *Curado* todo el proyecto por el «Reconocido Artista»: individuo reconocido, experimentado, con sólida formación, con amplia y probada trayectoria.

² Guash Anna Maria (2000) *El arte último del siglo XX Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Ed. Alianza Forma, p. 387.

Fundamentado en la aplicación de ambas estructuras o modelos participativos, se establecería así una relación de mayor equidad e igualdad en la intervención del espacio público. Pero los conceptos de igualdad que tienen los artistas de *status quo* en Venezuela, como en todo el mundo, giran en torno a una especie de don divino en el cual el artista se equipara a un demiurgo del arte; nada que no provenga de esta casta podrá ser considerado como arte, a lo sumo sólo puede ser considerado como «buena artesanía».

Indudablemente, la propuesta de una intención de democracia en el hacer artístico de las intervenciones del espacio público (enmarcada dentro de los conceptos de desarrollo sostenible) verán en las élites artísticas una dificultad a superar.

A modo de teorizar

Los obstáculos a superar para la democratización del arte en el espacio público están referidos a la participación ciudadana, ellos son: «los niveles de participación», el: ¿quiénes participan?, el tiempo alargado propio de los procesos participativos de base amplia, junto a las dificultades metodológicas propias de la coordinación y logística, así como las dificultades de cohesión política que inevitablemente se involucran en la intervención del espacio público.

Por otra parte, no existen garantías probadas que el mantenimiento del modelo clásico (modelo elitista), enunciando: La intervención de artistas reconocidos es garantía de una buena obra de arte público; tampoco, por el

otro lado, se puede asegurar nada al enunciar que: Las intervenciones participativas, con base en la comunidad, garantizan una buena obra de arte público. Ninguna de las dos se puede dar por infalible, menos aún se puede afirmar que, bajo alguno de los dos modelos en debate, la obra de arte hecha hoy tendrá la aceptación transgeneracional en un tiempo ulterior.

La perspectiva es, y con esto concluyo, que tanto por la vía de los noveles o por la de los consagrados, el camino a la democratización del Arte Público está minado de obstáculos, sea por el camino participativo o por el de las «vedettes» del arte, por las alternativas sustentables o por las insostenibles. Lo cierto en este tema es que por un lado, seguirán elevándose monumentos y Arte Público y por el otro, seguirán cayendo, y ello se debe a que «en nombre de la democracia» todo argumento es válido para elevar o derribar obras de Arte Público.

Finalmente, lo importante para el Arte (en palabras del artista Krzysztof Wodiczko) es que: «Hoy en día el arte es una voz dentro del juego complejo y el rompecabezas del discurso ciudadano entre el poder y la libertad»³

* Profesor de la Facultad de Arquitectura y Arte.
E-mail: cuentas@ula.ve

³ Wodiczko, Krzysztof (1992) *Instrumento personal y vehículo alegórico. Instrumento personal, democracia, espacio público*. Lodz: Museum Sztuki. En: AAVV.

