


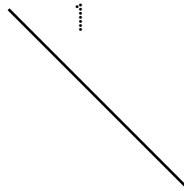


La ciudad al margen: más allá del arte público comunitario. Un proyecto de Ángela Ramírez

Ignacio Szmulewicz R.¹



**The city of the margins: beyond community-based
art. A project by Ángela Ramírez**



1 Universidad de Chile. ignacioszmulewicz@gmail.com

Revista Torax / Volumen 1 / Número 1 / Julio 2017, pp. 1-15
Documento disponible en línea:
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/Torax/>

Recibido: 14/03/2017
Aceptado: 04/06/2017
Disponible en línea: 31/07/2017



Esta es una publicación de acceso abierto, distribuida bajo los términos de la Licencia Creative Commons Reconocimiento-No-Comercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), que permite el uso no comercial, compartir, descargar y reproducir en cualquier medio, siempre que se reconozca su autoría. Para uso comercial, póngase en contacto con: revista.torax@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza la historia del arte público comunitario a nivel internacional como práctica que se ha instalado desde inicios de los 90, y la tensiona y contrasta con el panorama chileno y latinoamericano. Toma como ejemplo el proyecto “El espacio del deseo” de la artista chilena Ángela Ramírez y lo desmenuza con la finalidad de poner en evidencia los límites y ampliaciones posibles de un concepto que entrecruza historia política, urbana, arquitectónica y artística. La necesidad de replantear las bondades iniciales del arte público comunitario es urgente debido al creciente interés que ha suscitado y a la demanda de mayor y mejor participación de parte de la ciudadanía y la comunidad. Ambas nociones de la historia política deben ser puestas en tensión por la escena artística como una manera de reconocer el potencial de los proyectos interdisciplinarios y autocríticos. La autocrítica que puede generarse desde los procesos artísticos nace no como una defensa de la autonomía, sino como una práctica crítica que pone a la misma comunidad en cuestión.

Palabras clave: arte público comunitario, arte y ciudad, participación, arte chileno, comunidad

Abstract

This essay analyzes the history of community-based art in terms of its international appearance in the art scene at the beginning of the nineties and proposes a contrast with the Chilean and Latin American scene. It takes as an example the project of Chilean artist Angela Ramirez call “The space of desire” and tries to underline the limitations and possible amplifications of a concept that crosses political history, urban history, architecture and art practice. The need to think the initial goodness of community-based art is urgent because of the increase of the demand for more and better participation from citizens and the community. Both notions come from the political history and they must be criticized by the art scene by recognizing the potential of interdisciplinary and self-critic artistic projects. The self-criticism that can be generated by artistic process is born not as a defense of autonomy, but in favor of a critical view of the community itself.

Keywords: Community public art, art and city, participation, Chilean art, community

I. Historia de una práctica

Si se sigue el trazado histórico propuesto por la teórica norteamericana Miwon Kwon, se puede decir que el arte público encuentra su formulación primaria hacia mediados de los 60 en Estados Unidos¹. Las manifestaciones germinales están asociadas a encargos de instituciones o aparatos del Estado para embellecer los espacios públicos de las grandes ciudades.

1 Esto se debe a una conjunción de factores. En primer lugar, se encuentra el desplazamiento que realiza la escultura moderna hacia el espacio urbano en los años 50 y 60 (Krauss, Maderuelo, Sobrino), retomando y cuestionando el antiguo concepto de monumento. En segundo lugar, está la activación de una serie de organismos e instituciones cuya principal misión estaría en el fomento del arte público —Art in Architecture Program del General Services Administration (1963), Art in Public Places de la National Endowment for the Arts (1967) y la Public Art Foundation (1977)—. En tercer lugar, si bien fue en la década de los 90 cuando

Las primeras obras denominadas como arte público consistieron en esculturas de línea moderna (Calder, Picasso o Noguchi) que fueron dispuestas sin ningún tipo de vinculación con el medio físico y simbólico. Sin embargo, desde un comienzo se hizo evidente que el arte público se relacionaría con la producción moderna y contemporánea del arte dejando fuera los aspectos decorativos tradicionales.² Ahora bien, esta relación con el arte moderno significó priorizar obras que preservasen su autonomía, es decir, obras cuyo sentido se hallaba resuelto antes del emplazamiento.³ Según Kwon (2004), uno de los problemas fundamentales de este paradigma tiene que ver con que “las obras de arte público estaban destinadas a jugar un papel suplementario pero crucial en el mejoramiento de los que habían sido considerados como efectos negativos del repetitivo, monótono y funcionalista estilo de la arquitectura moderna” (p. 64).⁴ Al estar en esta posición, la obra pierde su autonomía crítica y funciona como un discurso paliativo, es decir, de embellecimiento de las condiciones urbanísticas y arquitectónicas de la ciudad, que van más allá del “estilo” de la arquitectura moderna. Hacia mediados de los años 70, este paradigma comienza a ser criticado por la falta de conexión entre la escultura y el emplazamiento.

El segundo paradigma del arte público parte de la expectativa de superar la condición suplementaria de la obra haciendo que esta juegue un papel central y complementario al de la arquitectura y el urbanismo. Se trata de un arte público que juega un papel central en el diseño de los espacios urbanos: los trabajos de Siah Armajani y Vito Acconci son ejemplares. Así, el arte público trae a colación el tópico de la integración entre arte y arquitectura⁵. Esta empresa llevará a los artistas a considerar el emplazamiento, la trama física del lugar, con la finalidad de que la obra esté acorde con los lineamientos de su espacio de emergencia, es decir, “que las obras de arte público necesitaban ser ‘apropiadas’

los eventos y exposiciones de arte público cobraron mayor relevancia internacional, desde los años 60 un grupo de artistas se abocó a la producción de arte en espacios urbanos y se convirtieron en referentes ineludibles (Serra, Lin, Haacke, Matta-Clark, Wodiczko, Acconci). Todos estos factores conforman el campo del arte público hacia fines de los 60.

- 2 En esta línea, el concepto más usado es el de monumento conmemorativo. Bajo esta idea se entiende la producción escultórica cuyo fin es el de introducir un mensaje político, histórico e identitario en la ciudad a partir del lenguaje clásico. Una revisión a la historia del monumento en Latinoamérica se puede encontrar en Gutiérrez (2004), y una crítica a la lógica del monumento, en Delgado (2001). Tanto Rosalind Krauss (1996) como Javier Maderuelo (1994) comienzan sus análisis a partir del agotamiento del monumento con la escultura moderna de Rodin. Ahora bien, dos análisis sobre el monumento conmemorativo resultan significativos. El primero se encuentra en el ensayo de Gombrich “Escultura para exteriores” (2003), donde el historiador analiza la recepción de la escultura pública en el contexto del Renacimiento italiano como modo de entender el carácter “público” de ese arte. El segundo proviene del ensayo de Luis Montes Rojas (2006), “Acercamientos a una noción de arte público: la persistencia de la escultura”. En la conclusión se lee lo siguiente: “Creemos que desde la escultura es posible llevar a cabo una reflexión acerca de la actuación del arte en los espacios públicos, haciendo hincapié en que es poseedora de un territorio discursivo rico y beneficioso, más aún sabiendo que ésta (...) atesora una vivencia en relación a lo público que bien puede venir a contribuir” (Cornejos y Montes, p. 31).
- 3 El concepto de arte moderno manejado en el escenario norteamericano se encuentra tramado por las definiciones de Clement Greenberg (2002), es decir, por la idea de que el arte es la progresiva autonomización de los lenguajes: escultórico y pictórico.
- 4 Inglés original: “public art works were meant to play a supplementary but crucial role in the amelioration of what were perceived to be the ill effects of the repetitive, monotonous, and functionalist style of modernist architecture”.
- 5 Sin embargo, el concepto de integración será tratado de una manera distinta a como fue pensando desde la Bauhaus. En la escuela de Weimar lo radical consistió, por un lado, en el trabajo colaborativo, interdisciplinario, para la construcción final de la arquitectura y, por otro, en la articulación de todos los niveles de la vida a través de la arquitectura, es decir, integrar, desde la arquitectura y el urbanismo, la vida entera. Véase Gropius (1957).

al sitio inmediato” (Kwon, 2004, p. 65).⁶ En este punto se producirá el primer cruce con los desarrollos del *site-specific* y el *minimal*, ya que, a diferencia de la imposición de una obra de arte en un contexto ajeno y extraño, la misma obra emergerá desde las condiciones físicas del lugar.

Uno de los problemas que fue surgiendo en este paradigma tuvo que ver con la jerarquía del trabajo artístico. Para los urbanistas y arquitectos, el artista tenía poco que opinar con respecto a la construcción de los espacios públicos, pero mucho más que decir en relación con su embellecimiento. La integración entre las disciplinas fue escasa.

Entre el segundo y el tercer paradigma, que se explicará más adelante, se encuentra la escultura monumental de Richard Serra, *Tilted Arc*, dispuesta en la Federal Plaza de Nueva York en el año 1981 y retirada en marzo de 1989. El debate generado a raíz de la obra, concentrado en el período de las audiencias del año 1984, conllevó la puesta en crisis del paradigma de un arte público que no consideraba de manera sustancial al público. Es decir, el rechazo que produjo la escultura de Serra llevó a integrar, en las mismas prácticas del arte público, las variables de su aceptación.

Entre mediados de los 80 y comienzos de los 90, las prácticas del arte público se volcaron hacia los problemas políticos y sociales que aquejaban a las ciudades. En este contexto, las prácticas del arte público tomaron un camino hacia formas y procedimientos menos ortodoxos. Así también, la relación, el diálogo y el cruce frontal con la comunidad se hicieron parte esencial del arte público. Como heredero del activismo, el arte conceptual y las neovanguardias de los años 60 y 70, el tercer paradigma del arte público volcó su trabajo en la construcción estética y política de la comunidad. A comienzos de los 90, Suzanne Lacy, artista y teórica norteamericana, tituló a esta forma del arte público como “nuevo género” (*new genre public art*), el cual fomentaría la participación del público, el carácter transformador de la obra de arte y su sentido activista en relación con los problemas sociales y políticos de la ciudad. Mary Jane Jacob (1989) señaló en relación con este nuevo género: “El arte público, no circunscrito al espacio y al público del museo o la galería, ofrecía una ruta directa para que los artistas pudiesen mandar su mensaje e influir en la sociedad o transformarla” (p. 279).

El evento que funcionó como catapulta para esta línea del arte público se tituló *Culture in Action* y fue realizado en Chicago en 1993. Incluyó ocho propuestas específicas para la ciudad, desde instalaciones, puestas en escena o diálogos, que tomaron como punto central la idea de participación.

Este nuevo género del arte público —también llamado arte público comunitario— es el que mayor trascendencia ha tenido en el escenario artístico internacional, puesto que convirtió sus premisas —la participación activa de los espectadores en todo el proceso de la obra y la resignificación de los lugares como forma de hacer visible y palpable las variables que condicionan un espacio— en aspectos cruciales.

6 Inglés original: “that public art works needed to be ‘appropriate to the immediate site’”.

II. Descalces y paradojas

En la actualidad, hablar de arte público comunitario implica considerar los criterios que se encuentran en su génesis: la participación y los lugares. De este modo, grandes eventos a nivel mundial, como también proyectos específicos, se han nutrido de esta raigambre teórica. Los réditos parecen ser evidentes: a diferencia de un “arte museal”, conlleva de inmediato una relación distinta con el público, relación que, en algunos casos, es exaltada como forma de “empoderar” a los espectadores desmerecidos de la ciudad; a diferencia de un mega proyecto arquitectónico o de renovación urbanística, implica procesos de participación para con el resultado final; y, por último, a diferencia de un arte de tipo autorral, supone un sentido de la colectividad, en su acepción más positiva.

Sin embargo, todo esto no sirve para entender un punto crucial. En esa desmesurada exaltación de lo “local”, “específico” y “cotidiano” se pierden de vista las operaciones globalizadoras que se llevan a cabo para mundializar tal vertiente del arte contemporáneo, algo que fue mencionado por Miwon Kwon. Tomando nota de la proliferación de artistas viajeros, la teórica señaló la similitud entre el sistema del capitalismo terciario y el arte público: específicamente, en la consideración del valor agregado para las ciudades que otorgaba la presencia simbólica del arte y de los artistas, lo que contribuye, de manera implícita e indeseada, a un proceso de gentrificación⁷ de las ciudades (Kwon, pp. 27-42).

Pues bien, en este panorama, no parece baladí indagar en los descalces y destiempos del paradigma del arte público comunitario en zonas donde su historia y aplicación han sido tan disímiles al monumental contexto norteamericano.

Hacia el año 2008, Ángela Ramírez comenzó a desarrollar un proyecto artístico en la comuna periférica de La Pintana de la capital chilena.⁸ Ubicada en el sector sur de Santiago, la comuna está marcada por una imagen de violencia, drogadicción y marginalidad que la tienen entre las zonas con menor calidad de vida. En el corazón mismo de ese sector, se encuentra el edificio del Centro Comunitario de Desarrollo Local (CENCODEL), fundado gracias a los méritos de un grupo de mujeres de la zona, quienes han logrado desarrollar programas sociales centrados en los niños.⁹ Ellas están convencidas de la singularidad de su espacio, ya que le han doblado la mano al destino.

7 Por “gentrificación” se entiende el proceso de desplazamiento de determinados grupos sociales de su contexto vital debido al alza cuantitativa del precio del suelo para su eventual modificación en el uso. En Brasil, el colectivo artístico Bijarí ha abordado este problema en sus obras.

8 Comuna fundada durante la Dictadura Militar (1973-1990) como forma de liberar al centro de la ciudad, y de los sectores más pudientes, de sus atochamientos y, además, comuna fundada en programas altamente precarios de viviendas sociales. A diferencia de espacios con alta carga histórica y social, lo colectivo en las comunas no llegó a cuajar debido a las diferencias históricas de los habitantes desplazados.

9 Como una forma de protegerlos, educarlos y alejarlos de la vida cotidiana y de sus pares que, en muchos casos, los llevan hacia las drogas y la delincuencia.



Figura 1. El espacio del deseo. Intervención sobre el Centro Comunitario de Desarrollo Local (CENCODEL) en la Pintana. Santiago, 2008.

La construcción es un sólido y frío búnker de cemento. Esto tiene sus razones. Se trata de un espacio que, sin metáforas, funciona como resguardo del resto de la vida cotidiana de la comuna¹⁰. Es decir, es el anverso del símbolo del búnker militar —masculino, ortogonal y bélico—, ya que fomenta el juego y lo femenino. A su vez, es una edificación inconclusa: falta un tercer piso que, durante el proceso dirigido por la artista, fue imaginándose como lugar de recreación para los niños de la comunidad.

En este punto, el trabajo de Ángela Ramírez tomó sentido y dirección. La escultora acordó desarrollar un proyecto artístico, en colaboración con la comunidad que buscarse completar ese espacio vacío, ese tercer piso imaginado. Para ello, la artista llevó a cabo un proceso que puede ser descrito en dos partes. Primero, convocó a las mujeres dirigentes del Centro a que, sobre la base de una imagen del edificio, dibujasen en soportes transparentes (hojas mantequilla) ese tercer piso imaginado por ellas. En un proceso lúdico, la escultora contempló la manera en la que cada una de diez mujeres transformaba en visualidad (trazos, formas, signos, palabras y texturas) aquel espacio que por tanto tiempo había existido solo en el terreno de la imaginación y el deseo.

10 El proyecto original del edificio contemplaba transparencia visual a través de grandes ventanales, elemento que, desde el punto de vista de los residentes, era un gran peligro.

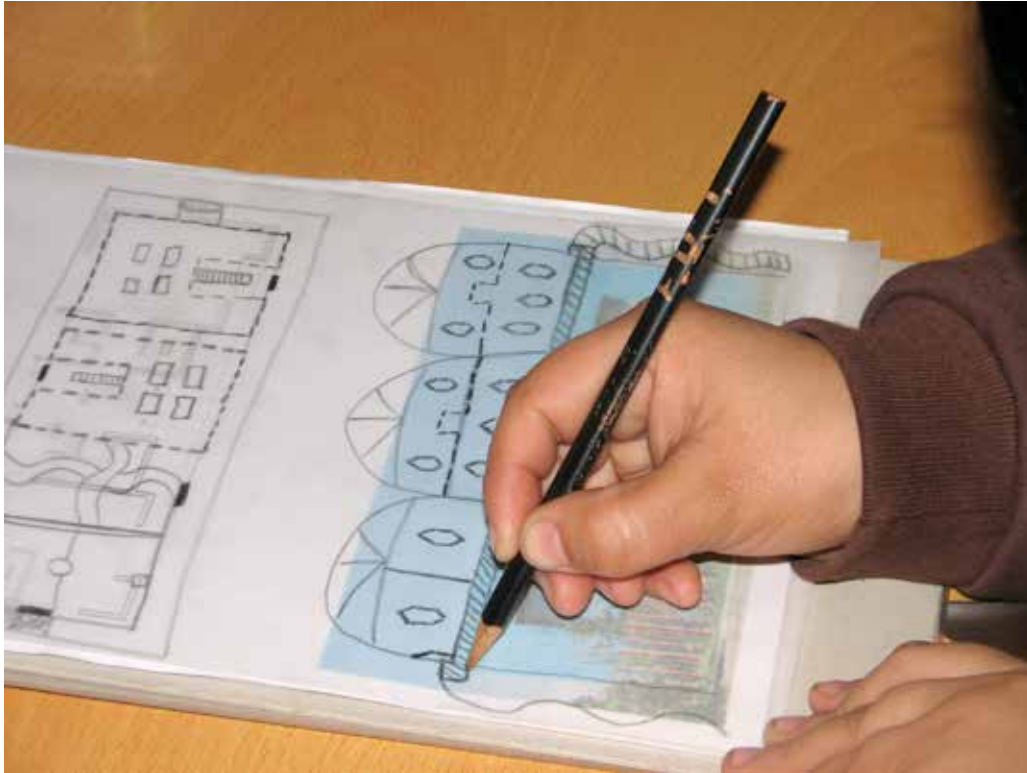


Figura 2. El espacio del deseo. Dibujos hechos por mujeres dirigentes del Centro Comunitario. Santiago, 2008.

Segundo, la escultora complejizó el proceso a través de un desplazamiento al terreno de la arquitectura. Con la asistencia de un equipo del área (Ariel Chiang y Felipe Morales), utilizó los dibujos de las mujeres para construir verdaderos planos arquitectónicos del tercer piso del edificio a través del calce y la copia de los bocetos de las mujeres. A su vez, encontró la manera de elaborar una maqueta que uniera y complementara un buen grupo de los dibujos realizados. En síntesis, se trató de una proyección arquitectónica que unía los mundos imaginados de cada una de las mujeres. El espacio resultante, aún en el terreno de la proyección arquitectónica, parecía no responder a ningún orden racional ni menos a ningún objetivo funcional.

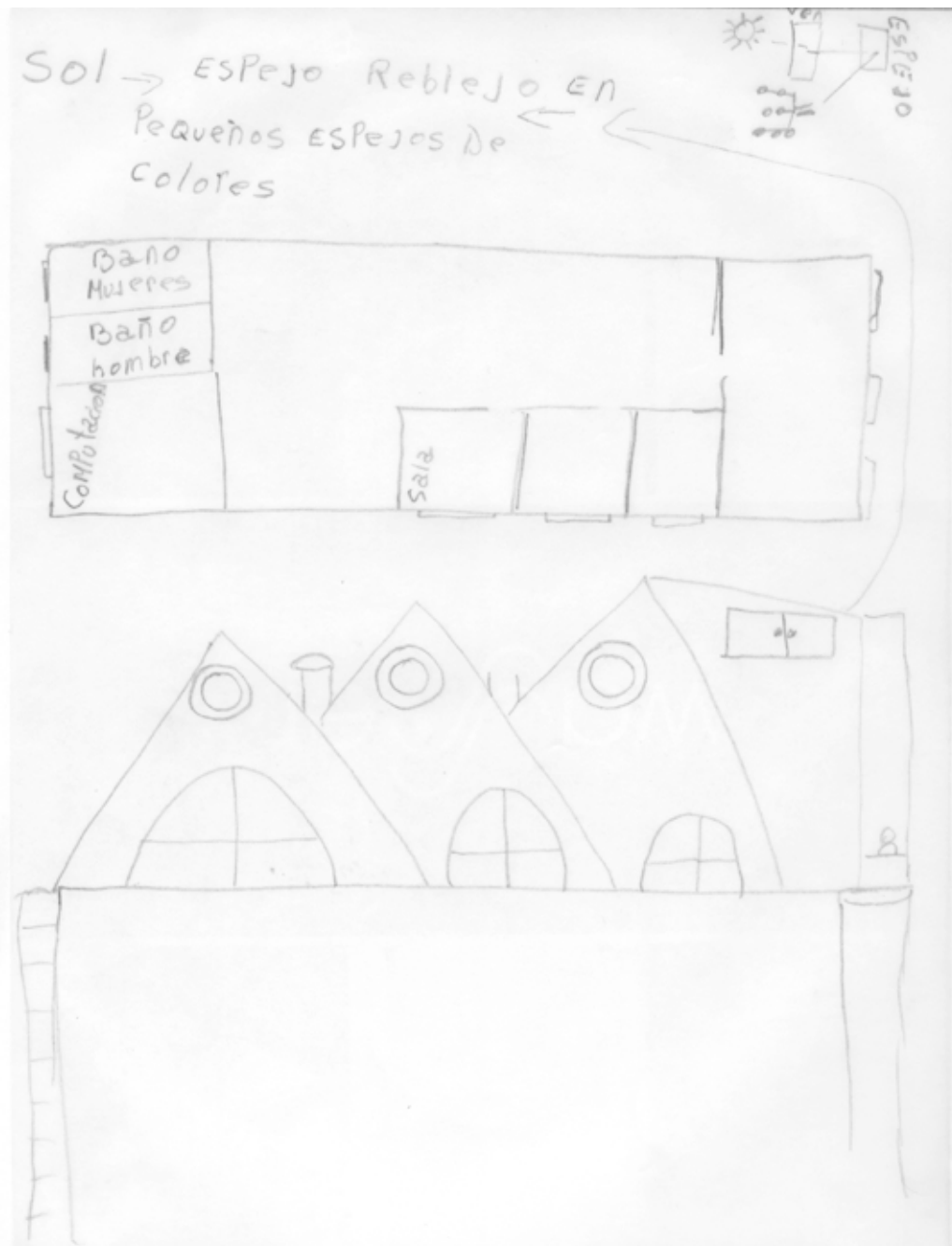


Figura 3. El espacio del deseo. Dibujos hechos por mujeres dirigentes del Centro Comunitario. Santiago, 2008.

Luego del proceso de calce y copia de los dibujos de las mujeres, Ángela Ramírez y los arquitectos lograron completar una maqueta final del tercer piso que era más cercana a la visualidad de la arquitectura posmoderna (Zaha Hadid o Frank Gehry). Sin embargo, la complejidad visual y habitacional del tercer piso era absolutamente proporcional a la radicalidad del proceso de proyección del edificio¹¹. En la mente de las mujeres había

11 Al hablar con los arquitectos que estuvieron involucrados, se hicieron evidentes las diferencias entre un modo normal de trabajo y la singular manera como Ángela Ramírez les había planteado el encargo. Si en la situación normal los arquitectos escuchaban las necesidades e intereses de los clientes para luego transformar esos mensajes en un lenguaje arquitectónico individual y con un alto grado de autonomía, en este caso, los arquitectos fueron forzados a un proceso de calce y copia de los dibujos que recibieron de las mujeres, lo que redujo su función proyectiva a la mera transcripción del dibujo primario a mano alzada hacia los códigos arquitectónicos. Así, los arquitectos mostraron un respeto y cuidado hacia los gestos y los trazos de los dibujos originales. Es más, los cortes —operaciones propias y esenciales de la arquitectura—

quedado claro que el resultado no iba a ser homologable en comparación con el que pudiesen haber obtenido a raíz de un encargo oficial. La conciencia de la novedad y de la diferencia entre ambos procesos hizo articulable tal radicalidad entre las dos versiones del edificio: del búnker inicial a el tercer piso imaginario.¹² En términos visuales, el tercer piso tenía el aspecto de un parásito que, como la imaginación en el proceso, fue engullendo y suplantando la frialdad y ortogonalidad de la primera parte del edificio por una lúdica, futurista y curvilínea estructura.

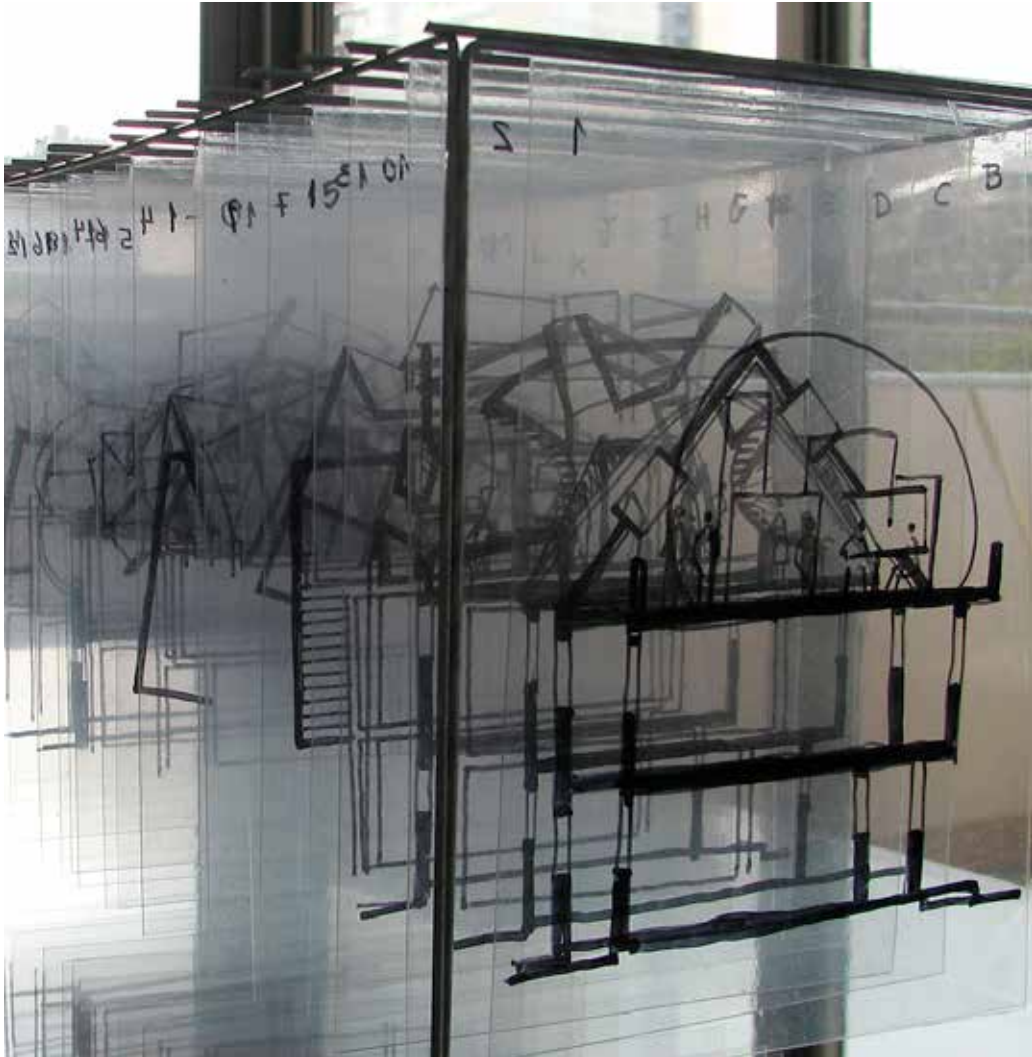


Figura 4. El espacio del deseo. Proceso de calce y copia de los dibujos. Santiago, 2008.

Una tercera parte del proyecto de Ángela Ramírez debe ser mencionada. Teniendo la maqueta terminada, la escultora negoció con las mujeres del Centro una modalidad para presentar al público su proyecto. Para ello, estipuló que el tercer piso estaría habilitado para su uso final solo tres meses después de su inauguración y, en el intertanto, funcionaría como un Centro de Arte Contemporáneo. Para hacer la situación aún más compleja, la artista optó por clausurar la eventual circulación del Centro, haciendo de la pura super-

fueron realizados a partir de los mismos dibujos. Esa interrupción del trabajo tradicional de la arquitectura significa otra gran transformación, ya que altera el orden de los factores y, además, elimina y reemplaza el deseo individual de los arquitectos por un proceso colectivo y caótico.

12 Búnker que, al término del proceso, simulaba un pedestal escultórico.

ficie la forma de relación con el espacio. En esto no se alejó tanto de sus motivaciones artísticas anteriores, puesto que criticaba la precariedad del medio artístico local.¹³ Esto lo hacía con un mecanismo descarnado en extremo: presentar al ojo lo impresentable al tacto, es decir, excitar a un ojo para contenerle la mano y el cuerpo en su intento por alcanzar ese objeto de deseo. El Centro de Arte Contemporáneo no pasaba de ser una ironía al público artístico de Chile como a su propia institucionalidad cultural.



Figura 5. El espacio del deseo. Maqueta digital final del tercer piso. Santiago, Chile, 2008.

III. Ejercitando los puntos medios

El recorrido termina con algunas reflexiones que se abren a partir de la intervención inconclusa de Ángela Ramírez en la comuna de La Pintana. Por inconcluso me refiero al hecho de que hasta el día de hoy la escultora no cuenta con los fondos necesarios para completar el proyecto. Es una paradoja más que se suma al problema: apoyada en la

13 Me refiero a la serie de obras *Entrada y salida* (2001-2003), realizadas en diversos espacios de Santiago, las cuales cuestionaban la movilidad y fragilidad del contexto artístico local a partir de un trabajo visual sumamente limpio y escueto.

primera parte por la Beca Guggenheim, ha sido desechada por los fondos del Estado de Chile.¹⁴ A su vez, es necesario reposicionar la pregunta acerca de la pertinencia y contexto del concepto de arte público comunitario.

En primer lugar, este proyecto permite expandir ciertas actitudes que han sido comunes a la historia del arte público. Se trata de la relación entre disciplinas: el intercambio productivo que fue pensado hacia la década de los 70 en Estados Unidos (un poco antes en el caso chileno con la construcción del edificio para la UNCTAD III¹⁵) como manera de integrar el trabajo artístico con el diseño urbanístico y la arquitectura. Ese intercambio permitió dislocar las jerarquías de cada una de las disciplinas. Dio pie a la creación de grandes firmas de artistas o arquitectos que expandieron sus nociones habituales del arte o la arquitectura (Acconci Studio sería el mejor ejemplo de ello). Sin embargo, la propuesta de Ángela Ramírez introduce una variable nueva, la cual considera dos momentos. El primero es el desplazamiento de las operaciones de construcción de la visualidad (dibujo, proyección e imaginación) hacia las gestoras del edificio (las mujeres de La Pintana). En este traspaso se juega un empoderamiento de los recursos visuales propios de los terrenos del arte y la arquitectura (el dibujo creativo y el dibujo proyectivo) por parte de las mujeres, sacándolas de su rol pasivo a sabiendas de su actitud proactiva en la conformación de su propio edificio. A su vez, el segundo momento supone, de manera complementaria, la supresión de la subjetividad del arquitecto (algo que Foster había analizado críticamente para el caso de Frank Gehry).¹⁶ Es decir, en las operaciones del calce y la copia, la mano del arquitecto (y, por continuidad, el ojo del artista) suprime sus propios instintos, su movimiento y agilidad, la fuerza expresiva que caracteriza el poder de la línea. Entonces, en pro de una actividad de ajuste y acomode con el imaginario y la visualidad de otro, se ajusta al cuerpo y a la línea imperfecta, diferente y distinta desde su mirada, que emanó, originalmente, desde otro cuerpo.¹⁷

En segundo lugar, la especificidad del proyecto trae a colación el problema entre centro y periferia, y, con ello, las contradicciones de las ciudades latinoamericanas.¹⁸ Así, se produce una paradoja, ya que el proceso y la solución constructiva están descalzados

14 En el año 2009, Ángela Ramírez recibió la Beca Guggenheim, que le permitió realizar el trabajo con las mujeres y con los arquitectos. Sin embargo, ha sido ignorada por los fondos estatales bajo justificaciones que señalan la incapacidad de sopesar el beneficio social de la obra. Ese criterio olvida y oculta las particularidades simbólicas del proceso de la obra.

15 Se trata de la construcción en 275 días del edificio que albergaría a la UNCTAD III (Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo) a comienzos del año 1972. Al momento de su gestación en el año 1971, el edificio fue pensado en una articulación entre todas las artes, donde trabajadores y artistas serían igualmente tratados. Luego del golpe de Estado de 1973, el inmueble fue utilizado como Casa de Gobierno hasta la restauración de La Moneda en 1981. En el 2006, un gigantesco incendio destruyó una porción importante del edificio, lo que llevó a replantear el proyecto inicial de la Unidad Popular consistente en donar el edificio al mundo cultural bajo el nombre de Gabriela Mistral. En el año 2010, el Centro Cultural Gabriela Mistral abrió sus puertas luego de una gigantesca reconversión que incluyó restaurar una serie de obras que habían sido elaboradas originalmente para el edificio: entre otras, las de Venturelli, Bernal Ponce, Castillo, Egenau, Mesa y Colvin.

16 Véase el capítulo 3 del libro *Diseño y delito* titulado "El maestro constructor" (2004, pp. 27-42).

17 Este punto daría cabida para otro análisis: las memorias de todos los cuerpos involucrados en el proyecto (mujeres, artista y arquitectos) se funden, ya que ninguno puede adjudicarse la autoría autónoma de las imágenes resultantes, y los tics de unos pasaron a la *mneme* de otros.

18 Contradicciones que parten de la observación de las metrópolis latinoamericanas basadas en un modelo "disperso", es decir, un modelo de crecimiento irracional e irregular que las vuelve más propensas a comprender ambos factores, centro y periferia, de una manera más jerárquica y valórica.

del contexto y del lugar. Es decir, en una ciudad donde la arquitectura contemporánea es sinónimo de segregación (para verificar esta observación, bastaría hacer el breve recorrido de cinco kilómetros que lleva a cualquier transeúnte de la ciudad desde su centro histórico, la Estación Central, pasando por su centro político, La Moneda y la Plaza de Armas, hasta llegar al centro económico, el barrio El Golf del sector oriente), el gesto radical de llevar ese tipo de solución hace visible (tanto para los habitantes de la comuna de La Pintana como para las instituciones culturales chilenas) las contradicciones entre esa forma (posmoderna) y ese contexto (marginal)¹⁹. En este caso, lo periférico no radica simplemente en el espacio físico desde donde surge la propuesta, sino que también se encuentra en las paradojas inherentes al resultado: una arquitectura posmoderna y de autor en un país con precariedades visibles a nivel de infraestructura.²⁰ Son esas condiciones las que terminan funcionando como periféricas. A su vez, el centro no es simplemente el “centro de la ciudad”, sino también los criterios y prejuicios que emanan de determinadas posiciones de segregación para con esa comuna y ese hábitat de la ciudad. Más que señalar distancias reales y palpables, la propuesta de Ángela Ramírez evidencia las contradicciones y paradojas simbólicas, es decir, los preconceptos que están en la base de todos aquellos que viven y padecen el centro y la periferia.

En tercer lugar, si bien la definición de arte público comunitario se ha hecho lengua franca para hablar de diferentes aproximaciones al arte y la ciudad en Latinoamérica, no hay que olvidar el insoslayable hecho de que hablar de arte público en los Estados Unidos (su contexto de origen) en la mayoría de los casos es hablar de una historia ligada a puestas en tensión de posturas y posiciones, tanto así que el arte público ha vuelto medular la relación entre lo público, la ciudad y el arte. Es decir, no se puede pensar el arte público sin incluir en él aquella dimensión del debate público que ha nutrido su historia.²¹ Si para Latinoamérica el arte público puede servir como un modo privilegiado de conocimiento y cuestionamiento de la ciudad y sus problemas²², hace falta poner el acento en el arte como proceso crítico de apertura de lo público. Ello solo puede llevarse a cabo en la medida en que los puntos de mediación sean visibilizados y sepamos que donde hay ciudad, solo la hay a través del arte y la visualidad.

Finalmente, se presentarán unas observaciones finales sobre esta idea. En la actualidad, el arte público comunitario basa sus prácticas en un cuestionable pudor para con los conceptos de artista, obra, museo o institución, posicionando las nociones de comunidad, localidad y contexto. Todas son nociones que suponen como base la invisibilidad

19 Inclusive si la propuesta del tercer piso hubiese provenido de una connotada firma arquitectónica, la centralidad de la comunidad en el proyecto hablaría aún de un descalce.

20 La construcción que proyectó el equipo de arquitectos junto a Ángela Ramírez se basaba en el material constructivo *space fiberglass*, un derivado de la fibra de vidrio. Era material complejo de usar y costoso. Sin embargo, también era significativo a nivel visual —por su transparencia y liviandad sensitiva—, y como elemento biográfico, ya que ha sido constantemente utilizado por la escultora en diversos proyectos artísticos.

21 Sucede tanto en términos de instituciones como de artistas. Basta revisar el debate generado por la disposición del *Tilted Arc* de Richard Serra en Nueva York en el año 1981, la construcción del *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin en Washington en el año 1982 o también la fundición de tres esculturas de bronce por parte de John Ahearn en el Bronx neoyorkino en el año 1991. Habría que sumarle a eso los proyectos controversiales de Wodiczko, Haacke, Laderman Ukeles, Matta-Clark o Group Material y el posterior escenario de los 90, inaugurado con *Culture in Action* en Chicago en el año 1993.

22 Ciudad latinoamericana que ha funcionado como un objeto de deseo para el centro mundial, tanto artístico como intelectual, económico y político.

o transparencia entre el artista y el contexto. Es decir, la lógica es la siguiente: a menor comparecencia de lo artístico, mayor presencia de lo público o lo urbano.²³ En la noción de arte público comunitario, el orden de los términos se ha invertido: mayor comunidad, más público y menos arte.

En este sentido, la propuesta de Ángela Ramírez presenta uno de sus rendimientos más destacables. Se trata de la puesta en juego de los deseos mutuos, tanto de la artista como de la comunidad. El diálogo permitió tomar conciencia de la distancia que separa el lugar de la artista del lugar de la comunidad en cuanto diferencias y particularidades, que se negocian en una obra en común. Este proceso se dio a nivel material, formal y conceptual desde los dibujos hacia la maqueta arquitectónica. Lo público, así como lo comunitario, en este caso, ha sido construido a partir de relaciones e intercambios, basado en operaciones visuales que fragilizan la autoridad tanto del artista como de la comunidad en el proyecto de arte. Se trata, en síntesis, de la radical conciencia y apropiación de los puntos de mediación²⁴: de los espacios de intercambio, de los relatos comunes, de las diferencias y particularidades que denotan la distancia y proximidad entre un universo y otro, entre los intereses privados de la artista y de la comunidad.

Referencias

- Delgado, M. (2001). *El espacio público como crisis de significado*. Valencia, España: Ediciones Generales de la Construcción.
- Foster, H. (2004). *Diseño y delito*. Madrid, España: Ediciones AKA
- Gombrich, E. (2003). "Escultura para exteriores". En *Los usos de las imágenes: Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* (pp. 136-161). Nueva York, Estados Unidos: Phaidon.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura*. Barcelona, España: Paidós.
- Gropius, W. (1957). *Alcances de la arquitectura integral*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones La Isla.
- Gutierrez, R. (2004) *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, España: Cátedra.

23 Miwon Kwon analiza proceso a través del cual artista, comunidad y obra se funden (2004, p. 94).

24 Acerca de este punto, véase el ensayo donde Catherine Lord narra su experiencia con un encargo de arte público. Esta reflexión es pionera en la forma de concebir la mezcla de deseos, por la puesta en tensión de la mediación, como está siendo planteada aquí. Tanto Lord, como su colega Millie Wilson, realizaron el proyecto tomando en consideración el conjunto de avatares del encargo, a la comunidad y sus intereses personales (Suderburg, pp. 297-316).

- Jacob, M. J. (1989). Arte en la era de Reagan 1980-1988. En A. M. Guasch. (Ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995* (pp. 156-162). Madrid, España: Akal.
- Montes, L. (2006). Acercamientos a una noción de arte público: la persistencia de la escultura. En Cornejos y Montes. (Ed.), *Arte Público: Propuestas Específicas* (p. 31). Santiago, Chile: Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, España: Alianza.
- Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, España: Akal.
- Kwon, M. (2004). *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Massachusetts, EE. UU: MIT Press.
- Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- Maderuelo, J. (ed.). (2001). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Islas Canarias, España: Fundación César Manrique.
- Sobrino, M. L. (1999). *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Madrid, España: Electa.
- Suderburg, E. (Ed.). (2000) *Space, site, intervention. Situating installation art*. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press.

Figuras

Figura 1. Ramírez, Á. (2008). El espacio del deseo. Fotografía © CREAIMAGEN

Figura 2. Ramírez, Á. (2008). El espacio del deseo. Fotografía © CREAIMAGEN

Figura 3. Ramírez, Á. (2008). El espacio del deseo. Fotografía © CREAIMAGEN

Figura 4. Ramírez, Á. (2008). El espacio del deseo. Fotografía © CREAIMAGEN

Figura 5. Ramírez, Á. (2008). El espacio del deseo. Fotografía © CREAIMAGEN

Ignacio Szmulewicz Ramírez

Es historiador, curador y crítico de arte formado en la Universidad de Chile. Magíster en Arquitectura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se ha especializado en las áreas de arte moderno y contemporáneo, arte público, chileno y latinoamericano. Ha publicado los libros *Fuera del cubo blanco: lecturas sobre arte público contemporáneo* (Metales Pesados, 2012), *Arte, ciudad y esfera pública en Chile* (Metales Pesados, 2015) y *El acantilado de la libertad. Antología de crónicas valdivianas 1977-1992* (Kultrún, 2015) y ha desarrollado los proyectos curatoriales *Artes Visuales en Valdivia: archivo 1977-1986* (MAC-Valdivia, 2010), *Matadero* (Cubículo Metales Pesados, 2012), *Spoilers* (Galería AFA, 2013), *Ciudad H* (2014-2015) y *MONUMENTO* (2016-2018). Ha sido colaborador en las revistas *Punto de Fuga*, *Artishock*, *Arte y Crítica* y *Caballo de Proa*. Actualmente, es crítico de arte en la *La Panera* y coordinador del Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural Palacio La Moneda.