

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
Facultad de Bellas Artes de San Carlos



## **LA PRAXIS ARTÍSTICA EN EL LUGAR: EXPLORANDO MEDIANTE EL DESARROLLO DE LAS NOCIONES DE LUGAR LA EVOLUCIÓN DEL ARTE PÚBLICO EN TAIWÁN**

Tesis doctoral presentada por:  
Yung-Jung Pan

Dirigida por:  
D. Emilio José Martínez Arroyo

Valencia Diciembre 2015



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



DEPARTAMENT  
D'ESCULTURA  
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
Facultad de Bellas Artes de San Carlos



**LA PRAXIS ARTÍSTICA EN EL LUGAR:  
EXPLORANDO MEDIANTE EL DESARROLLO DE LAS  
NOCIONES DE LUGAR LA EVOLUCIÓN DEL ARTE  
PÚBLICO EN TAIWÁN**

Tesis doctoral presentada por:  
Yung-Jung Pan

Dirigida por:  
D. Emilio José Martínez Arroyo

Valencia Diciembre 2015

CUBIERTA:

*Fotografía de fondo:*

La exposición *Resurgence on the Tamsui River*,  
Taipei City, 1995.

*Fotografía de la portada:*

Yang Shun-Fa, *La casa conmemorativa de los pescadores*,  
en el proyecto "Pinta Hungmaugong", Kaoushung, 2007.  
(la imagen aportada por el artista)

## RESUMEN

A partir de la década de los sesenta del siglo XX, algunas obras escultóricas no se limitaron a su forma autónoma, sino que dirigieron su atención hacia la exploración de la estructura exterior, tal es el caso del minimal y el land art. En este último, las obras reflejaban la condición del espacio. Sin embargo, durante los años ochenta y noventa, aparecieron muchas prácticas artísticas que fueron realizadas para un lugar determinado, ocupándose de su proyección sociocultural así como de las diferentes comunidades, en vez de relacionarse con la condición espacial. Dichas obras, desarrolladas en torno al espacio, el lugar y la comunidad muestran un tipo de arte basado tanto en las propiedades espaciales como en el lugar, poniendo de relieve la interacción, el proceso, la intervención, el diálogo y la colaboración.

Mi trabajo se centrará en las obras que analizan las propiedades espaciales y explora el trabajo que se crea en un lugar, es decir, el estudio se enfocará en el arte estrechamente relacionado con el lugar.

Es una tendencia global que el arte público se desarrolla del espacio al lugar, porque muchos locales intentan fortalecer la identidad por medio de obras artísticas, por lo tanto, hablaremos de los casos taiwaneses. En Taiwán, las praxis del arte desde la reflexión sobre el espacio al lugar se promueven por varios aspectos: la política, la enseñanza y la exposición. En la política, a finales de los años ochenta, con el levantamiento de la Ley marcial, tiene como consecuencia una progresiva liberación social en todas partes. El gobierno esperaba que la subjetividad de Taiwán se destacase mediante las construcciones culturales, por lo tanto, el gobierno aportaba recursos en muchas localidades, tanto en las políticas del Arte Público como en la Construcción de Comunidad, donde los artistas y las comunidades se colaboraban desarrollando la particularidad del lugar a través del nuevo "arte público". En la enseñanza, por aquel entonces, las facultades de Bellas Artes abrieron unas asignaturas del arte contemporáneo

haciendo que los alumnos pudiesen conocerlo como por ejemplo la instalación y la intervención. En la institución arte, algunos comisarios organizaron las exposiciones relacionadas con el espacio y el lugar tanto en el museo como al aire libre. Transcurriendo más de veinte años, muchos artistas y comentarios empezaron a interesarse por el sentido del lugar.

Palabras clave: Espacio, Lugar específico, Contexto, Nociones del lugar, Participación, Comunidad.

## **RESUM**

Des de la dècada dels seixanta del segle XX, algunes obres escultòriques no s'hi varen limitar a llur forma autònoma, sinó que s'adreçaren cap a l'exploració de l'estructura exterior, com va passar amb el minimal i el land art. En aquest darrer cas, les obres reflectien la condició de l'espai. I tanmateix, durant els anys vuitanta i noranta, hi aparegueren moltes pràctiques artístiques realitzades per a un indret determinat, ocupant-se'n de la projecció sociocultural i també de les diferents comunitats, en lloc de relacionar-se amb la condició espacial. Aquestes obres, desenvolupades al voltant de l'espai, de l'indret i de la comunitat, ens mostren un tipus d'art basat tant en les propietats espacials com en l'indret, posant de relleu la interacció, el procés, la intervenció, el diàleg i la col·laboració.

El meu treball s'hi centra en les obres que analitzen les propietats espacials i explora el treball que s'hi crea en un lloc determinat, és a dir, l'estudi s'enfocarà en l'art estretament relacionat amb l'indret.

És una tendència global que l'art públic es desenvolupa des de l'espai cap a l'indret, perquè molts locals intenten enfortir la identitat mitjançant les obres artístiques, és per això que parlarem dels casos taiwanesos. A Taiwan, la praxi de l'art, des de la

reflexió sobre l'espai a l'indret, s'hi promou per diversos aspectes: per la política, per l'ensenyament i per l'exposició. En política, a finals dels anys vuitanta, amb l'aixecament de la Llei marcial, s'hi produeix un progressiu alliberament social per tot arreu. El govern esperava que la subjectivitat de Taiwan s'hi destacara mitjançant les construccions culturals, és per això que el govern hi aportava recursos en moltes localitats, tant en les polítiques d'Art Públic com en la Construcció de la Comunitat, on els artistes i les comunitats col·laboraven desenvolupant la particularitat de l'indret mitjançant el nou «art públic». En l'ensenyament, aleshores, les facultats de Belles Arts obriren assignatures d'art contemporani, la qual cosa va permetre que els alumnes pogueren conèixer, per exemple, la instal·lació i la intervenció. En la institució art, alguns comissaris organitzaren les exposicions relacionades amb l'espai i l'indret, ja fóra en el museu o a l'aire lliure. Havent passat ja més de vint anys, molts artistes i comentaris començaren a interessar-se pel sentit de l'indret.

Paraules clau: Espai, Indret específic, Context, Nocions d'indret, Participació, Comunitat.

## **ABSTRACT**

Ever since the 1960's in the last century, many sculptures did not present self-reference of their inner structures, but explored outwards towards outer structures, such as extreme art and landscape art works that reflected the logic of space. Nevertheless, during the 1980's and 1990's there appeared many work projects of site specific art. The practice of this kind of art mainly paid concern for social and cultural contexts and different communities, instead of confining itself in space conditions. The abovementioned works relating to space, site and community gradually developed a type of art. No matter it was based on different spaces or places, they all emphasized interaction, process, intervention, dialog and participation.

This research mainly explores art works with space attributes and those focusing on site specific creation. They just refer to the art with close connection with place.

This is a globalized trend that public art has been developing from space to place. Since many artists of local art works attempted to express and emphasize their identification with the local places, the study will firstly discuss the situation in Taiwan. From the introspection of art in Taiwan from space to place, we can see promotion work in related areas, such as policies, education and exhibitions. In the context of policies, with the abolition of martial law at the end of the 1980's, the diversified society step by step became more liberal and more open. With an intention to highlight the subjectivity of Taiwan through cultural construction, the government put funds on many places, such as formulation of policies for public art and overall community reconstruction. Through artists' cooperation with different communities, a new type of "public art" with local characteristics was developed. In the context of education, the Department of Fine Art of that time opened some courses of contemporary art, introducing to students the concepts of installation and participation. Thus, students were able to understand the trend of contemporary art. In the system of art, no matter inside or outside of art museums, some curators of exhibitions planned some exhibitions relating to space or site. All through these two decades, we gradually saw some artists create works with notions of place, and these works also aroused concerns from some critics.

Key-words: Space, Site specific, Context, Notions of place, Participation, Community







## **AGRADECIMIENTO**

Transcurridos unos cuantos años desde que comencé mi tesis, por fin ha llegado el momento de terminarla. Trabajo, traslados y dificultades en la vida no han hecho fácil la tarea. Durante ese tiempo he podido continuar gracias a los continuos apoyos y ánimos que he recibido. Es por eso que me gustaría dedicar este estudio a todas esas personas que me han ayudado:

A mi director de tesis, Dr. D. Emilio Martínez Arroyo, por su esmero en ayudarme, sus amables consejos y sus acertadas observaciones.

A tantos amigos y compañeros que me han ayudado. Especialmente a Felip González Martínez, a Marianela León Luz y a Kike Pascual que me han echado una mano con mi español.

A mi familia, que siempre me ha dado su apoyo constante e incondicional, sobre todo en los momentos más duros de mi carrera profesional. Me gustaría agradecer en particular a Tzu Chien, quien comparte conmigo la vida y el interés por el arte.

Finalmente no puedo dejar de volver a recordar a mi padre, que en paz descansa, y a mi madre.



# ÍNDICE

## **1. INTRODUCCIÓN pág.15**

- 1.1. Motivación y objetivos pág.18
- 1.2. Metodología pág.21

## **2. EL GIRO DE LA PRODUCCIÓN Y LA RECEPCIÓN DEL ARTE POSTMODERNO pág.29**

- 2.1. Dos representaciones opuestas pág.31
- 2.2. De la destrucción del espacio interior al campo expandido pág.37
- 2.3. La relación entre la producción y la recepción pág.43

## **3. EL CONTEXTO ESPACIAL DEL INTERIOR AL EXTERIOR pág.49**

- 3.1. Los museos como ideales de la civilización pág.51
- 3.2. La búsqueda del espacio pág.55
  - 3.2.1. La pérdida del pedestal pág.55
  - 3.2.2. Oscila entre lo cerrado y lo abierto pág.63
- 3.3. El espacio público como nuevo escenario pág.85

## **4. EL ARTE PONE EN SU LUGAR pág.93**

- 4.1. Las nociones de lugar pág.95
- 4.2. El arte del lugar pág.102
- 4.3. Distintas prácticas artísticas del lugar pág.111
  - 4.3.1. El (anti)monumento pág.111
  - 4.3.2. La memoria reproducida pág.119
  - 4.3.3. La reconstrucción medioambiental pág.125
  - 4.3.4. Visiones de la localidad pág.128
  - 4.3.5. El acontecimiento se hace lugar pág.131

**5. LA IDENTIFICACIÓN DE PÚBLICO Y DE COMUNIDAD COMO LUGAR pág.137**

- 5.1. El contexto histórico en las prácticas del diálogo pág.140
- 5.2. Encontrar el lugar: la comunidad como ente coautora pág.145

**6. REFLEXIÓN SOBRE LAS NOCIONES DEL LUGAR EN LA PRAXIS ARTÍSTICA DE TAIWÁN pág.157**

- 6.1. El contexto histórico del desarrollo del arte público en Taiwán pag.159
- 6.2. Tácticas del arte en los espacios públicos pág.171
  - 6.2.1. La instalación pág.172
  - 6.2.2. La intervención artística en el espacio pág.184
  - 6.2.3. La participación pág.194
- 6.3. El modelo de las praxis de arte en el lugar pág.203
  - 6.3.1. Lugar-Memoria pág.203
  - 6.3.2. Lugar-Espacio pág.212
  - 6.3.3. Lugar-Sociedad pág.216
    - 6.3.3.1. Espacio pág.216
    - 6.3.3.2. Activismo pág.220
  - 6.3.4. Lugar-Comunidad pág.227
  - 6.3.5. Lugar-Multitud pág.232

**CONCLUSIONES pág.237**

**BIBLIOGRAFÍA pág.247**





# **1**

## **INTRODUCCIÓN**



Esta tesis doctoral es un estudio que se interesa por un arte público basado en el contexto. El término “contexto” significa: el conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho. Es decir, la obra es una inserción en el tejido del mundo concreto, una confrontación con las condiciones materiales.

En este tipo de arte público se pueden distinguir dos prácticas: una está vinculada al espacio, y otra al lugar. Debido a que no se puede hablar del lugar sin tener en cuenta el espacio, mi trabajo puede considerarse un giro desde el espacio al lugar, siendo su eje principal el lugar. Por lo general, la obra del “espacio” se ocupa de las condiciones físicas o visibles, como son la estructura material, mural, tierra, luz, etc., de manera que puede existir en cualquier espacio con similares condiciones. En cambio, la obra del “lugar” se arraiga siempre en un campo determinado donde el artista como un antropólogo o un sociólogo explora diferentes dimensiones del lugar como pueden ser el contexto sociocultural, la historia y la comunidad. La obra del espacio surgió a finales de los sesenta y prevaleció durante los setenta, mientras que la obra del lugar se desarrolló principalmente durante los ochenta y los noventa. No obstante, hay que señalar que esta es una clasificación a grandes rasgos, puesto que algunos artistas de los sesenta y setenta ya intentaron realizar trabajos relacionados con el lugar.

Así pues, en la evolución del arte público, la obra del lugar es apreciada gradualmente y así ha dado en llamarse al nuevo género de arte público, arte de diálogo, arte de conversación o arte en la comunidad. Bajo el fenómeno de lo local frente a la globalización presentaré la expresión “piensa en global, actúa en local” para los casos taiwaneses de obras que van del “espacio” al “lugar”.

## 1.1. Motivación y Objetivos

El origen de esta motivación procede de la exposición de arte de instalación “*Corazón de la Historia*” que tuvo lugar durante los años 1999 y 2000 en Lukang, un pueblo de Taiwán. Se trata de un arte experimental fuera de los espacios museísticos, cuya finalidad principal era salvar por medio de la intervención artística, el patrimonio cultural de la Casa Comercial Ry-Mau (fundada en 1786) que iba a ser destruida por una urbanización. Dicho proyecto había planeado que los artistas invitados y la población participaran y reflexionaran juntos sobre la cuestión de la conservación del patrimonio. Así, tras varios foros, los artistas intentaron despertar por medio de las obras, las preocupaciones acerca de la Ry-Mau en la comunidad. Los artistas dirigieron su atención a las dimensiones históricas, intentando crear una obra que dialogara con el entorno espacial, pero que rara vez logró alcanzar una repercusión directa entre el público. No obstante, ocurrió de hecho un conflicto entre el artista y la población, debido al escaso respeto que algunos artistas mostraron respecto a la tradición y los habitantes nativos en sus formas representativas. Este suceso, nos lleva a reflexionar sobre la forma en que el artista inserta una obra en un lugar específico, o sea en un espacio vivido y, en muchas ocasiones, con fuerte oposición de la población y el público. Así pues, el arte en los espacios públicos, no es simplemente un arte personal.

Dos son los aspectos donde radica el problema de “*Corazón de la Historia*”: el primero denota la falta por parte de los artistas de una amplia y profunda comprensión del “lugar”, y el segundo, que carecen de comunicación equitativa con los habitantes del lugar donde intervienen. Quiero señalar, que a diferencia del arte en el emplazamiento, el arte en la noción del “lugar” está más ligado al “contenido humano” y al sentido de lugar que una obra relacionada

con el espacio. El arte del “lugar” puede conectarse con otras cosas: el sentimiento del público, el contexto sociocultural y la historia del lugar.

Por ende, el objetivo de este estudio se divide en tres partes. Ante todo, no se centra en el arte con propiedad auto-referencial de funcionamiento desubicado, o en palabras de Rosalind Krauss: la escultura modernista “*se entra en... una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat, una absoluta pérdida del lugar*”<sup>1</sup>; sino en la exploración de un tipo de práctica estrechamente relacionada e interactiva con el lugar. En cierto sentido, el arte del lugar es regresar la lógica del monumento que se sitúa en un lugar específico y habla en un lenguaje sobre el significado o el uso de dicho lugar.

En segundo lugar, se centra en “lo público”. Pienso en *Tilted Arc* de Richard Serra, una de las obras más polémicas en la historia de arte público occidental, aunque el artista propone una idea de “*site specificity*”, es decir, que la obra está hecha para este lugar determinado y es inseparable de él. De hecho, esta obra se consideraría más ligada al contexto espacial apartándose de la audiencia y la recepción pública, ya que no puede establecer un lazo efectivo con aquellas personas. El arte público implica a la esfera pública, no puede excluir la posición del público y en principio, se abre a todos ciudadanos. Hannah Arendt cree que el concepto “público” significa el “mundo”; el ser humano convive en el mundo en una existencia en común entre gente. Por lo tanto, en un espacio público es inevitable que cada persona tome posición propia, así la aparición del ágora griega instituye la democracia, y mediante los distintos puntos de vista se puede ver la realidad del mundo, dicha propiedad permite la existencia de la diversidad de opinión, donde que se muestra el valor de lo público.

---

<sup>1</sup> KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996, pp.293.

En tercer lugar, está la participación. Exploraré un cambio de posición acaecido entre el productor y el receptor en las propuestas artísticas de la esfera pública, yendo hacia la comunicación, interacción y diálogo entre ambos, así como a la construcción de identificación en la comunidad.

## 1.2. Metodología

En cuanto al método utilizado en este estudio, me he centrado en aquellas obras destinadas a un emplazamiento señalado o para un lugar específico, que he encontrado en textos como “*La escultura en el campo expandido*” de Rosalind Krauss y en “*La pérdida del pedestal*” de Javier Maderuelo. Ambas fuentes, nos ofrecen el significado del lugar en la escultura monumental, tratado en su ocaso y en su recuperación en el arte contemporáneo. Y “*Mirando a los alrededores: dónde estamos y dónde podríamos estar*” de Lucy Lippard marca cómo los géneros del arte público, se ocupan del tema del lugar. Este tipo de obras podemos consultarlas en Suzanne Lacy en su fundamental *Mapping the Terrain, New Genre Public Art, Modos de hacer* editado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, *Space and City Public and Urban Futures* de Malcolm Miles, *Nuevos lugares de intención* de Blanca Quesada; y en *Community + communication in Modern Art* de Grant Kaster, quién se centró en las prácticas para la comunidad. Por lo demás, Tim Cresswell en su libro *Place: a shot introduction*, nos propone las nociones de *lugar* basándose en las teorías de la geografía humanista, donde el lugar forma parte de un espacio significativo mediante la praxis humana.

### Estructura del trabajo

La tesis que investigaré trata sobre el arte llamado “contextual”. Según el crítico francés Paul Ardenne<sup>2</sup>, el “contexto” significa el conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho. Por lo tanto, este tipo de prácticas establece una relación

---

<sup>2</sup> ARDENNE, Paul. Un arte contextual. Murcia: CENDEAC, 2006.

directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad. La obra es una inserción en el tejido del mundo concreto, una confrontación con las condiciones materiales. Esta noción es característica del híbrido postmoderno, oponiéndose claramente a la estética moderna, fundamentalmente caracterizada por su componente auto-referencial.

Mi trabajo comenzará por dichos conceptos distintos, y después, se centrará en las obras que analizan las propiedades espaciales y explorará el trabajo que se crea en un lugar. A continuación, el estudio se enfocará en el arte estrechamente relacionado con el lugar en los dos últimos capítulos. Miwon Kwon señala que *“a lo largo de estos últimos años, la definición del lugar se fue desvinculando de una localización física (emplazada, fija y concreta), para involucrarse en un vector discursivo (desubicado, fluido y virtual)”*<sup>3</sup>. Así pues, muchas prácticas performativas se convirtieron en el “lugar fluido”. Finalmente, partiendo de la comunidad, hablaré de aquellas prácticas que exploran la experiencia cooperativa con una determinada audiencia, a través de la comunicación y la conversación. Y que en definitiva establecen la comunidad como coautora de la obra.

**Capítulo segundo:** Empieza con la divergencia entre la estética moderna y la postmoderna, reemplazando los principios de la universalidad y de la pureza del arte moderno, por los de la heterogeneidad y la diferencia del arte postmoderno en el arte de hoy en día. Por consiguiente no existe una dirección narrativa capaz de cubrir las diversas prácticas artísticas.

En segundo lugar, desde la década de los setenta, las obras de arte expandieron sus campos a través de diferentes estrategias

---

<sup>3</sup>CANDELA, Iria. *“Tilted Arc (1981-1989): Richard Serra y el lugar del espacio público”*, en *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza, 2007, p.110.



representativas: la hibridación, el carácter efímero, la fragmentación, las performances, etc. Bien diferente de la importancia de las formas simbólicas de las obras modernistas. Como Krauss señaló en *La escultura en el campo expandido*, la lógica del espacio de la práctica postmoderna (enfocada en la escultura de finales de los años 60 y de los 70) se organizó en torno a un conjunto de términos como *arquitectural/paisaje*. Posteriormente José Luis Brea en su texto *Evolución de la escultura en los años 80 y 90*, ha potenciado las dimensiones socio-históricas en base al concepto de Krauss.

Por último, dichas prácticas artísticas fueron sucediéndose desde la esfera artística a la esfera de la praxis social, de ahí que la intención de los artistas y sus recursos (se sirve de la idea de la vanguardia) trasciendan los marcos de la Institución Arte y modifiquen la relación entre la producción del arte y sus receptores.

**Capítulo tercero:** A partir de la noción de escultura en el campo expandido, me centro en la exploración de la “espacialidad” de las prácticas escultóricas desde mediados de los años 60. En aquel tiempo, los espacios expositivos tradicionales no siempre convencían a los artistas, por lo que éstos buscaban otros espacios más adecuados como los alternativos, los naturales y los públicos. Los artistas expandían la definición de “escultura” con el objetivo de buscar un vínculo con el espacio en que se situaba la obra. De este modo, se negaba la obra auto-referencial, que acentúa el significado interior o simbólico. Este último aspecto, se había constituido como un factor característico de la escultura moderna. Sin embargo, los valores de la escultura moderna fueron sustituyéndose pronto por otros conceptos, procedentes de las obras del Minimalismo, Land art y Arte ambiental. Podemos observar un giro radical cuando la obra empieza a vincularse al “exterior”, ya sea el espacio físico de la galería, de la naturaleza o

del emplazamiento señalado.

Además, a partir de los años 80 aparece otra línea, que se materializa en el *arte de los espacios públicos*. Éste indagaba en una obra que debía ser apropiada para el emplazamiento inmediato, teniendo en cuenta sus cualidades físicas y visuales. En la mayoría de estas obras sólo se preocupaban del “espacio conveniente”, pasando por alto el factor del público, y causando con ello numerosos debates sobre la responsabilidad del artista para el público.

**Capítulo cuarto:** El centro de interés de este capítulo, se dirige hacia la noción del “lugar”. A diferencia de lo que se ha dicho del “espacio”, el lugar no sólo se refiere al elemento visual, como en el resto de las condiciones físicas que componen un lugar, sino al elemento no visual, como es el caso de la historia y de la cultura pertenecientes a un lugar. En este sentido, para empezar abordo diferentes nociones sobre el lugar que conforme al estudio de la geografía presentan el lugar no ya como un mundo físico y frío, sino como un campo comunal construido, o que aún se está conformando según la intervención del hombre por/para los humanos, la memoria, y las actividades humanas. Representa un emplazamiento que responde a los intereses humanos, es decir, un *emplazamiento del arte que se convierte en las artes del lugar*.

Las artes del lugar tratan de despertar en el paisaje social el sentido latente del lugar, entrando así en el núcleo de la sensibilidad afectiva humana. Entre las distintas prácticas relacionadas con un lugar específico, destaco tres aspectos: En primer lugar, me refiero a la relación contextual entre la obra y su entorno. Después, a la plasmación de un significado central, entrando así en el sentimiento de la población. Por último, a la participación del público para interaccionar con la obra y formar una identidad comunal. Estas obras tienen una relación real con la

gente, con su contexto y con el significado histórico, cultural, social, etc.

**Capítulo quinto:** Este capítulo se centra en los proyectos englobados bajo la expresión de “nuevo género” del arte público de los 90 (describe el arte social, el arte conversacional, el arte cívico, y el arte de la comunidad). No es concebido como una ocupación del arte, sino que depende de la interacción efectiva del público para crear las obras. A menudo este “público” ha formado parte de una comunidad determinada.

En realidad, podría decirse que el nuevo género del arte público apareció a partir de la década de los años 60, pero se fue explorando sistemáticamente y se teorizó en los 90. Los trabajos que exploraré se basan en mostrar la empatía, la escucha y el diálogo con la comunidad o la población, sin utilizar la forma provocativa, volviendo a definir la relación entre el artista y el público, y entre la obra y el público. Para acabar, este tipo de arte fue creado para un público determinado y no para la Institución Arte, conectando de nuevo con la cultura y la sociedad.

**Capítulo sexto:** Se trata de un estudio sobre arte contemporáneo en Taiwán en el ámbito de arte público por extensión y arte del lugar. En los años ochenta se produce un gran cambio en la sociedad taiwanesa, aparte del desarrollo sostenible económico, sobre todo hacia un avance de la democracia política gracias a la demolición de la Ley marcial. En lo referente al arte en los años noventa, se despliega el desarrollo múltiple y experimentado con los conceptos de instalación e intervención, cuyas nociones derivan sentidos diversos. De ahí que podemos observar el establecimiento de la política cultural con programas como los de *Normativas de construcción e instalación para el arte público* y *Construcción de Comunidad* o el proyecto *Intervención artística en el espacio* y el *Movimiento cívico cultural*, con los

cuales pretenden promover la generalización del desplazamiento del arte hacia la vida cotidiana del público. Con estos ejemplos me centro en las nociones de arte del lugar para exponer el “actúa localmente”.





2

**EL GIRO DE LA PRODUCCIÓN Y LA  
RECEPCIÓN DEL ARTE POSTMODERNO**

El giro de la producción y la recepción del arte postmoderno  
**Dos representaciones opuestas**



## 2.1. Dos Representaciones Opuestas

El vocablo “moderno” procede del Renacimiento, concretamente de la mano de Petrarca con la intención de confrontarse con la Edad Antigua y la Edad Media, y de señalar la aparición de una nueva era, la Edad Moderna.

A pesar de las distintas definiciones del concepto moderno en cada era, este término ya marcó el nacimiento de una nueva conciencia. En cuanto a la modernidad se describe una época<sup>4</sup> en oposición con la sociedad tradicional. Según Max Weber, las características de la modernidad cultural se basa en el reemplazamiento de las razones religiosas y metafísicas por las tres categorías independientes: la ciencia, la moralidad y el arte. Desde la Ilustración, cada categoría iba instaurando en sí misma un profesionalismo donde todos los problemas podían solucionarse mediante el experto. Dice Jürgen Habermas que de hecho, las ideas de la modernidad no se diferencia de las que enuncia la Ilustración, porque el proyecto de la modernidad creado por los filósofos de la Ilustración se desarrolla a través de la ciencia objetiva, la moralidad universal y el arte autónomo, con el fin de que cada campo pueda ser institucionalizado de acuerdo con su lógica interna y de que la vida cotidiana pueda operarse racionalmente.

Estas ideas primerizas de la modernidad se iniciaron a partir del siglo XVIII y perduraron hasta la época de la posguerra y la

---

<sup>4</sup> “La palabra modernidad alude a los cambios económicos, políticos, sociales y culturales. Como MARX, Karl; WEBER, Max y los otros teóricos, definen la modernidad como un término de la historia, una nueva era continuada de la Edad Media y el feudalismo”. Citado en BEST, Steven & KELLNER, Douglas. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. Taipei: Chuliu Book, 1996, p.19. “La modernidad produce un nuevo mundo de la industria y de la colonia mediante el proceso del movimiento que se describe en la “modernización”– individualización, secularización, industrialización, especialización, comercialización, urbanización, burocratización y racionalización,...– y se construye en el mundo contemporáneo”, *Ibid.*, p.20.

modernidad tardía, en la que hacía hincapié la pureza de cada arte y la autonomía de la cultura. Por lo tanto, se puede decir que la racionalidad se considera que posee una serie de teorías y normativas convenientes a través de la cual, tanto la sociedad como la cultura pueden ser reformadas. En pocas palabras, lo racional no sólo es un conocimiento con el que se descubre la verdad, sino que también una herramienta para manejar la naturaleza y establecer el orden social.

A comienzos del siglo XX apareció el modernismo cultural que se refirió fundamentalmente a un tipo de movimiento artístico y literario<sup>5</sup>. Como ha dicho Danto: “*el arte moderno parece haber sido un estilo que floreció aproximadamente entre 1880 y 1960*”<sup>6</sup>. No cabe duda que el modernismo se había compuesto de las características de la modernidad. En el libro, *Has modernismo failed? (¿Ha fallado el modernism?)* Suzi Gablik<sup>7</sup> explica que “el arte moderno está influido por varias ideas que se fundan en la estructura de la sociedad moderna, incluso en el secularismo, el individualismo, la burocratización y el pluralismo...”. Se trata de una fuerza organizadora de la modernidad, que de manera intencionada utiliza el sistema administrativo comercial y el control del profesionalismo con el objeto de dominar la producción artística.

A modo de ejemplo, se considera que bajo la burocratización el arte fue incorporado por la institución artística. De esta forma, es inevitable que el artista desempeñe su papel como productor, sin otra función social. En el ámbito artístico el artista tiene que ahondar la forma estética de las obras, y no tiene por qué vincularse a lo social. Por consiguiente, logrará producir obras

---

<sup>5</sup> “El modernismo, se describe como el movimiento artístico de la etapa moderna (el impresionismo, el expresionismo, el surrealismo y las vanguardias), *Ibid.* p.21.

<sup>6</sup> DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte- el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999, p.33.

<sup>7</sup> GABLIK, Suzi. *¿Has modernism failed?*. Taipei: Yun-Liou Publishing, 1991.

puras con el fin de poseer la autonomía.

La pureza es una finalidad importante en el arte moderno. En este mismo sentido, podemos recordar cierta filiación con las ideas del historiador del arte Clement Greenberg, debido a que hacia los años sesenta llegó a definir el arte por su carácter autocuestionador que debería volverlo puro. Cada arte presenta una inherencia propia a eliminar por los medios de otro arte que influya, como el sujeto de la pintura es pintura, su naturaleza es inconfundible con la escultura y la arquitectura. La autonomía del arte se constituye en su “pureza”, no se debe de entender como la agitación propia de un movimiento político o social, ni en una nueva tecnología.

Según Hal Foster: *“la pureza, por una parte, suscita una división del trabajo en el seno de la cultura que conduce inevitablemente tanto a la especialización profesional de la academia, como a la comercialización típica de la producción industrial de mercancías. Por otra parte, se pretende que la idea misma de arte es consecuencia de esta pureza, que cuenta con una historia particular; en efecto, es así como se ha planteado la historia del arte desde las instituciones: como una cadena de obras de arte, un linaje de artistas, unidos mediante las nociones historicistas de influencia y continuidad”*<sup>8</sup>.

Una división de la especialización profesional en la cultura que está siendo interrogada en el siglo XX, lo podemos ver a través de la reseña *“Modernity: An incomplete project”*<sup>9</sup>, donde Habermas nos indica lo siguiente: la autonomía de la ciencia, de la moralidad y del arte en siglo XX, sólo se halla en los terrenos disciplinares de los especialistas que estos ámbitos, en realidad, se separan de la

---

<sup>8</sup> FOSTER, Hal. “Asunto: Post” en WALLIS, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal, 2001, p.190.

<sup>9</sup> HABERMAS, Jürgen. “Modernity: An incomplete project” en FOSTER, Hal (ed.) *The Anti-Aesthetic*. Taipei: New Century Publishing, 1998.

comunicación cotidiana de la vida a partir del sistema hermenéutico. Esta sección da lugar a una “negación” de la especialidad cultural. Aunque Habermas se da cuenta sobre la cuestión de “negar” a los profesionales, aún considera que deberíamos insistir en la intención de La Ilustración mediante otro nuevo proyecto.

Sin embargo, en el mundo del arte están surgiendo opiniones discrepantes; parece que el modernismo llega a su fin. Danto opina que las grandes narrativas maestras que definen el arte tradicional y el arte modernista habían llegado a un final, porque el arte contemporáneo no admite más ser representado por ellas. La contemporaneidad había comenzado imperceptiblemente sin que hubiese ocurrido.

El postmodernismo de hoy en día, todavía no ha llegado a un consenso, así que aún nos encontramos en un período donde predomina un tipo de condiciones llenas de ruido postmoderno. Cada crítico lo explica con su propio punto de vista, y en consecuencia, lo postmoderno se caracteriza a través de voces múltiples, que diferirá de forma notoria de la postura precisa del modernismo. Siguiendo estos planteamientos, Rosalind Krauss considera que *“la situación de la postmodernidad, la práctica no se define con relación a un determinado medio –la escultura–, sino más bien en relación con las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio– fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la propia cultura”*<sup>10</sup>.

Para Douglas Crimp, la práctica postmoderna nos hace reflexionar sobre la “representación”, donde cada imagen de las obras deriva de otra imagen. Pero, a diferencia de la imagen

---

<sup>10</sup> KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido” en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. op. cit.*, pp.301-302.

moderna, lo importante es que el artista tenga que representar una imagen original que pueda reflejar lo más íntimo de su alma. Ya no existen imágenes originales en la práctica postmoderna, por ejemplo, Sherrie Levine fotografió la foto de Walker Evans y la firmó como si fuera su propia obra, debido a que la artista crea sus obras a través de la estrategia de la apropiación. Según Crimp “*no hace falta decir que no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significado, debajo cada imagen hay siempre otra imagen*”<sup>11</sup>.

En principio, Krauss y Crimp creen que lo posmoderno presenta una situación donde los medios se están expandiendo y los elementos o los modos heterogéneos están siendo filtrados por un proceso de hibridación. A partir de esto, provocaría una notable ruptura con el modernismo, ya que este último enfatiza una pureza y totalidad estética. Hal Foster en boca de Owens, afirma que “no son sólo los medios los que colisionan, sino que también existe un impulso alegórico que deconstruye el paradigma simbólico de la modernidad. *“Apropiación, site specificity, transitoriedad, acumulación, discursividad, hibridación, estas múltiples estrategias caracterizan gran parte del arte actual y lo distinguen de sus predecesores modernos”*<sup>12</sup>.

El arte moderno se basa en una forma determinada, en un signo común o en una personalidad; pero por el contrario, las obras que caracterizan lo postmoderno, manifiestan un vivo interés tanto por la diferencia como por el otro. En términos de la hibridación, acentúa una importancia de la diferencia, al mismo tiempo, conduce a un modo de pensar postmoderno, el espacio cerrado del arte está destruido por la fuerza heterogénea. Lyotard ha dicho: *“El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las*

---

<sup>11</sup> CRIMP, Douglas. “Imágenes” en *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal, 2001, p.186.

<sup>12</sup> FOSTER, Hal. *op. cit.*, p.195.

*diferencias y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable*<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> LYOTARD, Jean-françois. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1998, p.11.

## 2.2. De la Destrucción del Espacio Interior al Campo Expandido

Lo que más diferencia entre el arte moderno y postmoderno, es que lo moderno tanto en la pintura como en la escultura representa una analogía de importancia simbólica en la lógica del espacio interior de las formas. Las obras forman una satisfacción de las operaciones en sí mismas, como expresión de la entidad orgánica. Al contrario que el primero, en lo postmoderno las artes se injieren en esta entidad orgánica a través de una serie de estrategias: el uso del medio híbrido, la cualidad efímera, el rechazo de sus orígenes y el fragmento. Se constata una ruptura con la estética y con la práctica, que distaría mucho del modernismo.

A pesar de que existe una mayor diferencia entre ambas representaciones, sin embargo, el arte postmoderno no surgió súbitamente tras el moderno, entre ellos la presencia del arte minimal se considera entonces un punto de inflexión, como un giro desde el arte de la vanguardia o de la modernidad hasta la postvanguardia, la postmodernidad<sup>14</sup>. Los escultores minimalistas querían refutar tanto la interioridad de la forma esculpida como el interior de las formas como fuente de su significación<sup>15</sup>, además aplicaban unos modos y elementos diferentes de los tradicionales. En este sentido, se caracterizó en potenciar las materias industriales, en eliminar figuración y en abolir el pedestal, la desaparición de la verticalidad como en la obra de Carl Andre.

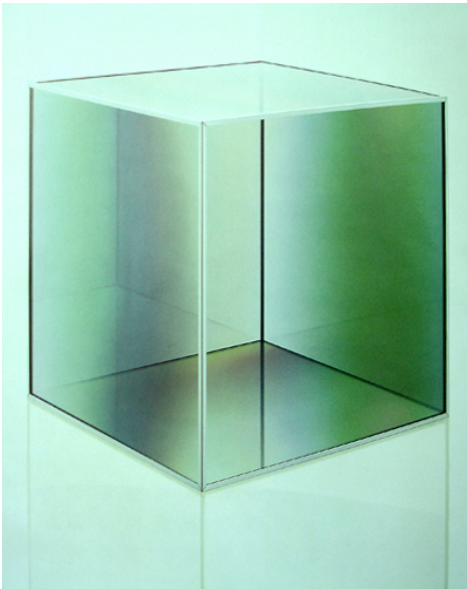
En cuanto a la concepción, el arte minimal prescindía no sólo

---

<sup>14</sup> Véase CARREÑO, Francisca Pérez. *Arte minimal, objeto y sentido*. Madrid: A. Machado Libros, 2003.

<sup>15</sup> KRAUSS, Rosalind. "Doble negativo: una nueva sintaxis para la escultura".

de la representación simbólica<sup>16</sup> de las relaciones entre las partes; y entre las partes y la totalidad, sino también de cualquier contenido representativo y expresivo. El arte minimal pretende hacer que el arte sea como un objeto mediante la forma de la anti-ilusión.



Larry Bell, *Glass Cube*, 51x51cm, 1968.

Para cancelar la ilusión en las obras, por un lado la escultura minimal subraya la escultura externa o la apariencia del objeto artístico, es decir, no hay nada oculto y misterioso en la obra. Y por otro lado, se presenta la interrelación espacial con el espectador y con su entorno. Siguiendo esta misma línea, paso a citar dos ejemplos que nos ayudaría a esclarecer mejor dicho discurso. Uno es la obra de Larry Bell, *Cubo de cristal*, 1968. Se trata de un cubo transparente que a

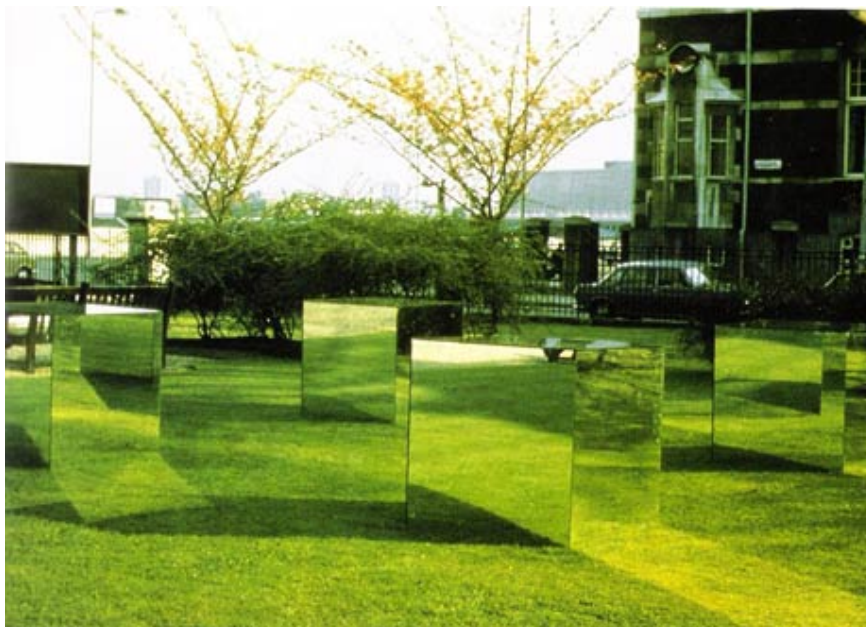
través del cual el espectador puede ver su interior sin dificultad, ya que el interior está vacío, en otras palabras no existe un “contenido” en esta obra, solamente quería mostrar su apariencia. Y el otro ejemplo es la obra de Robert Morris, *Cubo de espejo* de 1966, en la cual nos describe unos cubos de espejo colocados en un espacio abierto. Dicho espejo refleja las cosas que están a su alrededor como si expandiera el espacio exterior o hiciera que el entorno formase parte de la obra, debido a que el entorno sólo puede ser reflejado en la superficie. De este modo, podemos

---

<sup>16</sup> OWENS, Craig. “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”.



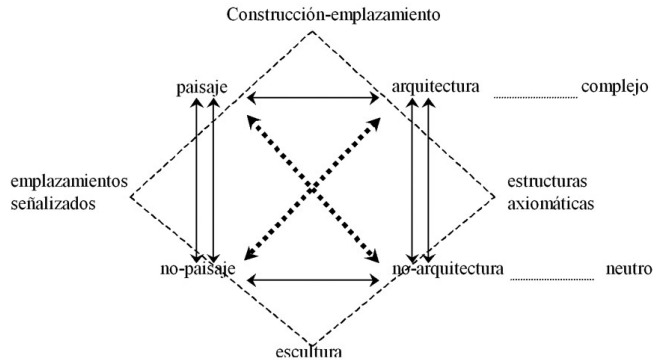
afirmar que a diferencia de la obra de Bell, el espejo significa un rechazo a la penetración de la mirada que no pueda verse en su interior. A pesar de que las dos obras se representen con diversas formas y distintas materias, ambas ponen de manifiesto la importancia de la “apariencia” en la escultura minimal.



R. Morris, *Untitled (Mirrored Cubes)*, 1965.

A excepción de la espacialidad mencionada, la temporalidad también forma parte de la estructura de la escultura minimal, como vemos en el *cubo de espejo*. No obstante, en esta obra no sólo se presenta como una única figura que se encuentra siempre en la escultura moderna, sino que algunas piezas se esparcen en el espacio. De esta forma, el espectador tiene que cruzarse con ellas, y en el recorrido de la obra el espectador es consciente del tiempo que necesita. Así pues, la espacialidad, la temporalidad y el espectador constituyen tres componentes elementales de la escultura minimal. Pero, es obvio que esta escultura se aleja de las

reglas de la interioridad espacial de la forma moderna, ya que gira su atención hacia otro campo para establecer una relación con el otro mundo.

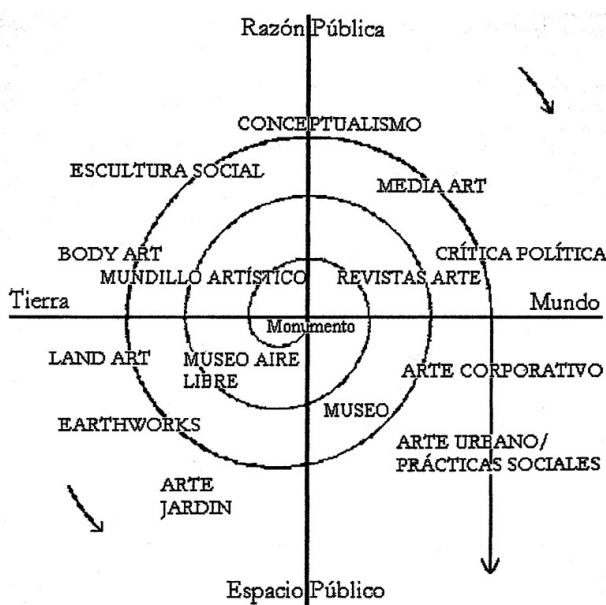


El diagrama de Krauss de la escultura en los años 60 y 70,

Como es sabido, el ensayo de Krauss “la escultura en el campo expandido” nos propone un esquema en lo relativo al desarrollo de la práctica escultórica de los años sesenta y setenta, partiendo del doble negativo de la escultura como paisaje- no paisaje y como arquitectura- no arquitectura; generándose así otros tres territorios: los emplazamientos señalizados, la construcción del emplazamiento y las estructuras axiomáticas, que en los cuales podemos ver con claridad las transformaciones de la forma escultórica. Las características de estos desplazamientos renuncian la lógica del monumento y la institución museística, como es en el caso de las obras del land art, earthwork y minimal art. El campo expandido de la práctica postmoderna se evidencia como resultado de la lógica espacial, que en palabras de Krauss dijo: “ *...parece ser que la limitada posición de la propia escultura, la organización y el contenido de muchas de las obras más*

*poderosas reflejará la condición del espacio lógico*<sup>17</sup>.

José Luis Brea en su texto “Ornamento y utopía. Evolución de la escultura en los años 80 y 90”<sup>18</sup> amplía los conceptos que había expuesto Krauss en su texto “el campo expandido” representando las dimensiones socio-históricas y significantes de la práctica escultórica contemporánea de los años 80-90.



El diagrama de Brea de las esculturas en los años 80 y 90.

En su mapa nos señala dos ejes, cuyos extremos son el horizontal: la tierra frente al mundo, y el vertical: razón pública frente a espacio público. Ambos ejes forman parte de cuatro

<sup>17</sup> Krauss. “La escultura en el campo expandido”, *op. cit.*, p.302.

<sup>18</sup> Véase BREA, José Luis. “Ornamento y utopía. Evolución de la escultura en los años 80 y 90” en *Prácticas artísticas y espacio público*. Valencia: Ed.UPV, Ref.: 2001.730, pp.41-53.

cuadrantes que se sitúan respectivamente en las diferentes prácticas artísticas contemporáneas. El mapa que nos propone Brea contribuye a *“una referencia de las transformaciones formales, y relativo al uso público de estas formas, a su relación contextual con el tejido social, a su condición de prácticas comunicativas, significantes, realizados por sujetos de praxis y experiencia”*<sup>19</sup>. Lo más importante en la idea de Brea es el movimiento centrífugo de los desplazamientos escultóricos hacia la utopía- crítica y a la eficacia del mundo de la vida, que a su vez, este movimiento centrípeto nos lleva al ornamento y a la lógica del monumento.

---

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 51.

## 2.3. La Relación entre la Producción y la Recepción

Partiendo del esquema de Brea, nos propone dos anillos establecidos en el centro. En el primer anillo, contiene los cuatros cuadrantes: el museo, el museo al aire libre, el mundillo del arte y el periodismo artístico. En principio, se tratarían de aquellos lugares que todavía se mantienen dentro de la propia esfera de la Institución Arte, donde los trabajos artísticos se han separado del mundo de la vida, estableciéndose así sus autonomías. En el segundo, podemos encontrar aquellas prácticas artísticas contemporáneas que intentan desbordar tanto la frontera de las cuestiones de la autonomía, como escapar del dominio de los marcos de la institución arte, con el fin de acercarse al trabajo “contextual” y “multicultural” e implicar lo cultural con las problemáticas sociales, etc. En este segundo anillo, se intenta ampliar hacia el mundo de la vida, es decir, la obra va de la esfera artística a la esfera de la praxis social.

Acerca de los desarrollos del arte contemporáneo, no sólo hemos visto la transformación radical que sucedió en la escultura con respecto al uso del espacio o los mass media como anunciaba Krauss, sino que incluso hoy en día las prácticas del arte contemporáneo están vinculadas a la vida cotidiana y a la gente, a partir de una manera “comunicativa”, “comprometida”, “participativa” o “corporativa”. Tal vez, en esta inflexión entre el arte y la praxis vital que podíamos remontarnos en los años de la vanguardia, la creación artística se basara entonces en un punto de vista de la producción y la recepción. En otras palabras, las dos nociones estuvieron integradas en la intención del artista vanguardista, cuyo objetivo no sólo negaba la autonomía del arte y la institución arte establecida por la sociedad burguesa<sup>20</sup>, sino que

---

<sup>20</sup>Aquí, el concepto de institución arte “se refiere tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la

también devolvía el arte a la praxis vital.

En la producción estética de la vanguardia, Peter Bürger distingue las obras de las vanguardias como inorgánicas. El modelo de la producción inorgánica recibe tres puntos de vista. En primer lugar, se trata de la mediación que se establece en la obra de arte, es decir, la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad que a diferencia de la obra orgánica es una “obra redonda”<sup>21</sup> (Bürger extrajo esta misma cita de Adorno), donde cada parte se une a un conjunto a fin de formar una cadena del sentido entero y representar la apariencia objetiva de lo natural. En segundo lugar, cada parte de la obra se libera de la cadena del conjunto, a partir del concepto de “alegoría” que Benjamín lo definió con las siguientes palabras: “*lo alegórico arranca un elemento de la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico. Y lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad que se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos*”<sup>22</sup>. El sentido original del objeto ya se ha convertido en el otro por la diferencia del contexto, por tanto es necesario que lo comprendamos de acuerdo con el contexto en que se sitúa el objeto. En tercer lugar, el todo de la obra ya no se construye a través de la armonía de las partes, sino que consiste en la conexión contradictoria de las partes heterogéneas.

El modo de la producción de la estética vanguardista genera una nueva recepción, una ruptura con la estética tradicional. La atención de los receptores no se dirige al sentido de la obra mediante la lectura de sus componentes, sino al principio de construcción. Por ejemplo, la estrategia del dadaísmo consistía en

---

recepción de las obras”. BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987, p.62.

<sup>21</sup> *Ibid.* p.112.

<sup>22</sup> *Ibid.* p.131.

utilizar las manifestaciones, las acciones y los efectos de la provocación, con el objeto de molestar a sus receptores. Tal negatividad, deshace la particularidad de la obra en la estética burguesa y tal intención, impone el arte al contexto de la vida. Aunque entendemos que su punto de partida era subvertir la institución arte con el fin de eliminar la frontera entre el mundo de la vida y el arte. Sin embargo, su extrañamiento del procedimiento artístico fue incapaz de integrar el arte a la praxis vital. No siempre se vio cumplido, porque se aleja de la experiencia del público.

En la modernidad del siglo XX nos encontramos con dos visiones de arte según la intención de los productores: el moderno y la vanguardia. El moderno- sus lenguajes, modos de presentación y temas han sido renovación con las de anterior gracias al principio dialéctico de progreso histórico, por ejemplo el expresionismo no siguió el camino de la academia tradicional, sino que buscó las inspiraciones de la naturaleza en el aire libre. Los movimientos artísticos posteriores continúan manteniendo este principio. Con todo ello, podemos decir que el arte aún está dentro de la categoría de arte, porque no sale del marco en que la burguesía estableció la Institución Arte. Y con relación a la vanguardia, representó las prácticas sociales exigidas en el arte. Las producciones y los acontecimientos del campo del arte, no son solamente artísticos, sino que también reflexionan sobre “arte y vida”, o dicho de otro modo, la vanguardia traspasa la distinción de ambos terrenos que por lo general es antiburguesa.

Un planteamiento vanguardista lo encontramos en la práctica de Allan Kaprow, quien introduce el concepto de *happening* y hace hincapié en la participación del público y en el material de la vida cotidiana. Todas sus acciones consisten en fundir el arte y la vida, que en palabras de él ha dicho: “*el arte como el arte (artlike art) siempre separa del arte, vida y las otras cosas, sin embargo el arte*”

*como la vida (lifelike art) se vincula a todos...*<sup>23</sup>. En su obra *Fluido* de 1967, se trata de un acto “performance” en el cual los participantes fueron organizados en grupos (formados por los artistas y el público) para construir los veinte muros amontados de hielo. Cada uno de ellos tiene un tamaño de 9×3×2.5 metros. A su vez, estas paredes fueron situadas en diferentes lugares de la ciudad de Los Angeles que a lo largo de sus acciones captaba a nuevos espectadores, participantes atraídos por la curiosidad y por su carácter festivo.

Este proyecto abarcó más tres días y con él, arrastró a más de cien participantes para poder ejecutarlo. A medida que transcurría el tiempo los muros iban desapareciendo y poco a poco volvía a la tierra. A excepción de su propiedad efímera, Kaprow pretende hacer que el arte se desplace a lugares que no nos son familiares artísticamente hablando (el museo, la galería y el teatro, etc.), para vincularlo con las otras cosas del no-arte. De este modo, el autor tuvo la tentativa de hacer partícipe de sus acciones al público asistente en ciertos lugares reales. Por tanto, no sólo fue hacer arte, sino que forman parte de la vida. Sin dejar de lado este discurso, una de las inspiraciones más importantes que Kaprow desarrolló, fue el hecho de fundar un arte participativo en el campo vital. Y además, este “juego” *participativo* implicó un tipo posición ambigua entre el productor y el receptor. Esta misma idea fue profundizada en los sucesivos trabajos a partir de los años 80, donde se refiere a un ámbito más amplio del “nuevo género de arte público”.

---

<sup>23</sup> Susan Leibovitz Steinman citado a Kaprow, “Directional signs: A compendium of artist’s works”, en LACY, Suzanne (ed.) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Taipei: Yuan-Liou Publishing, 2004, p.319.



El giro de la producción y la recepción del arte postmoderno  
**La relación entre la producción y la recepción**

El giro de la producción y la recepción del arte postmoderno  
**La relación entre la producción y la recepción**

# 3

## **EL CONTEXTO ESPACIAL DEL INTERIOR AL EXTERIOR**

El contexto espacial del interior al exterior  
**Los museos como ideales de la civilización**

### 3.1. Los Museos como Ideales de la Civilización

En el siglo XVIII, con la extensión de la sociedad burguesa que conquistó y consolidó el poder político por el esfuerzo económico, se generaba una estética sistemática como disciplina filosófica que desarrolló un nuevo concepto de arte autónomo<sup>24</sup>. En el desarrollo de la categoría de la sociedad burguesa, se estableció una especialización de la "Institución Arte" que en buena medida heredó las infraestructuras de la aristocracia como fueron las salas y los salones artísticos, hasta las galerías o los museos, donde no sólo se vieron el mecanismo de las producciones artísticas interpretadas por la estética, sino que *"devienen un lugar destinado a conferir el poder de la propiedad y el privilegio de arte, así como el don de saber qué es arte"* <sup>25</sup>.

El espacio del museo actual se rodea de ciertas circunstancias, que Carol Duncan lo describe como un lugar ritual, una compilación compleja que está formada por las obras de arte y la arquitectura. Para ella, esta compilación es "un teatro" donde estimula a los visitantes a hacer unos espectáculos. Duncan utiliza el término "*liminality*" en la cualidad ritual del museo según el concepto de Victor Turner<sup>26</sup>: "el liminality, se presenta en algunas actividades, tal como ver un espectáculo, la película o la exposición de arte, etc. Del mismo modo que la ceremonia folklórica se suspende temporalmente, en función del reglamento restrictivo de la normalidad (en el sentido en que ellos "se inviertan en el mundo ordinario"), dicha ceremonia se abre ante un espacio

---

<sup>24</sup> Antes el arte se habría caracterizado como una parte de la actividad del conjunto cultural. En la sociedad feudal del medievo, el arte estaba al servicio de la ideología de la clase dominante: la nobleza y el clero. A partir de la Ilustración se desarrolla un arte autónomo, liberado de las normas, es decir, un arte "libre" y "desinteresado".

<sup>25</sup> HANHARDT, John G. "Acotamientos: en torno al espacio ideológico del museo de arte" en catálogo *Els límits del museu*. Fundació Antoni Tàpies. 1995, p.217.

<sup>26</sup> Véase TURNER, Victor. "Frame, flow, and reflection: Ritual and drama as public liminality" en BENAMOU, Michel and CARMELLO, Charles (eds.) *Performance in postmodern culture*. Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee, 1997, pp.33-55.

en el que el individuo pueda aislarse tanto de las relaciones sociales como de la vida cotidiana, reflexionando sobre el mundo que lo rodea con diferentes formas de pensamiento y de humor”<sup>27</sup>. Dentro del espacio del museo, aparentemente nos hemos alejado del mundo real, entrando en una circunstancia de la eternidad (se refiere a los grandes museos, como Louvre, National Gallery of London) con tesoros de gran belleza visual, que nos producen una metáfora de la verdad espiritual cuando nos situamos ante ellos. De esta forma, el museo como santuario de las formas espirituales, aquí se presenta como un canon legitimizador de la estética universal de las obras.

Benjamin Ives Gilman ha expuesto en su libro, “*Museum ideals of purpose and method*” (1918)<sup>28</sup> que la obra de arte no es sólo un objeto de la historia ni de la documentación arqueológica, más que un objeto de la reflexión estética, se considera como una cosa bella, al exhibirse en el museo. Bajo esta concepción implica una mejora del espacio para que el espectador pueda contemplar mejor las obras maestras.

Para generar un espacio estético, podemos ver la modificación de aspectos en el espacio de la exhibición. Ante todo, se eliminan los elementos de índole decorativo preexistentes en el interior de la estructura arquitectónica y se cambia el papel de tela pintado por el color monocromo sobre la pared; después, los cuadros se colocan a una distancia adecuada entre unos y otros, manteniéndose al nivel de los ojos del espectador y mostrándose así una circulación bien organizada, que a diferencia del salón clásico, los cuadros se colgaban apretadamente y lejos del espectador, distrayendo por tanto su vista; por último, la luz desempeña un papel muy importante en generar un aura junto a

---

<sup>27</sup> DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Taipei: Yuan-Liou Publishing, 1998.

<sup>28</sup> Se refiere a GILMAN, Benjamin Ives, “*Museum ideals of purpose and method*”. Boston Cambridge: Museum of Fine Arts, 1918.

las obras. Con estos planteamientos se intenta proyectar un espacio nítido, aislando la obra de arte como un mero objeto estético para ser contemplado por los espectadores.

Dichas condiciones establecieron un modelo en que los espacios expositivos posteriores, los llamamos el “cubo blanco”, en general se caracterizaron por un estilo sencillo: paredes blancas, compartimentos simples y sin elementos decorativos para ser un recipiente neutro, donde las obras fueran las únicas protagonistas que sobresalgan del espacio, en otras palabras, el cubo blanco es un espacio purificado que ha de percibir el espectador sin interferencias. Este argumento es algo utópico. En definitiva, estos nuevos aires arquitectónicos son más comunes en la institución artística, la galería, el centro de arte, la fundación y el museo contemporáneo.

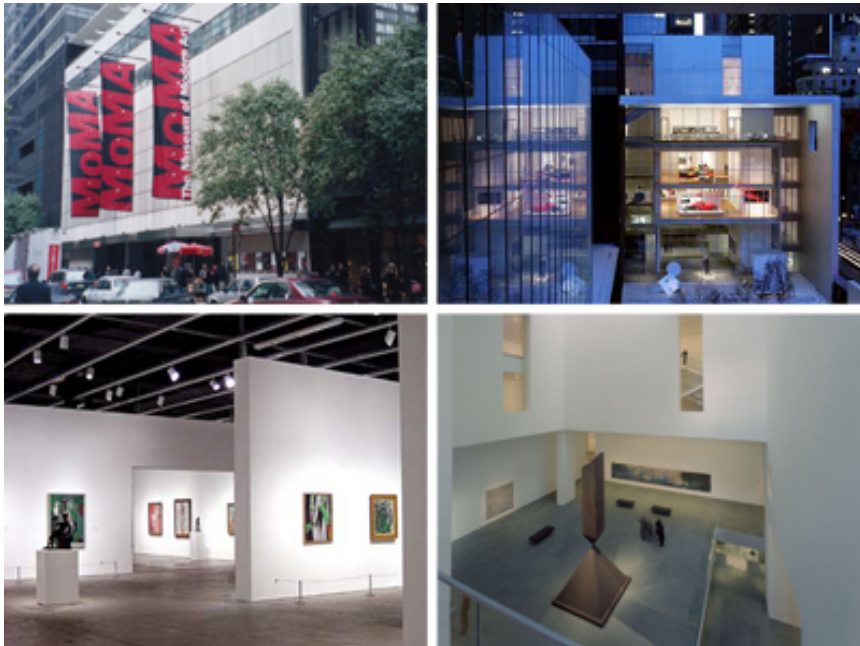
La concepción del cubo blanco se basa en un principio donde “la forma obedece a la función”. En este sentido, nos recuerda al manifiesto de la Bauhaus, que en 1919 W. Gropius escribió: “*Fines de la Bauhaus. La Bauhaus se propone reunir en una unidad todas las formas de creación artística, reunificar en una nueva arquitectura, como partes indivisibles, todas las disciplinas de la práctica artística: escultura, pintura, artes aplicadas y artesanado*”<sup>29</sup>. Estos mismos planteamientos, se encuentran en los museos contemporáneos que bajo la influencia de las ideas arquitectónicas de la Bauhaus, admiten varios tipos y estilos de obra y resuelven diversos problemas acerca de las exposiciones. De modo que el cubo blanco es un producto moderno propiamente dicho, que posee una cualidad multifuncional como la idea de un receptáculo en el que se prolifera los espacios para acomodarse a las necesidades de nuevas obras. Sin embargo, en el cubo blanco existe al mismo tiempo una ideología relacionada con el espacio

---

<sup>29</sup> GARCÍA, Ángel González; SERRALLER, Francisco Calvo; FIZ, Simón Marchán. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Ediciones Istmo, 2003, p.358.

El contexto espacial del interior al exterior  
**Los museos como ideales de la civilización**

colonial, en el que se absorbe y se acepta cualquier cosa, a cambio de convertirla en un objeto comercial.



Un modelo del espacio expositor de *cubo blanco* como *The Museum of Modern Arte*, MoMa, Nueva York.



## 3.2. La Búsqueda del Espacio

### 3.2.1. La pérdida del pedestal

Conforme a la opinión de Krauss sobre la escultura, se trata de una categoría histórica delimitada, no universal, cuya lógica proviene del monumento o de la representación conmemorativa. Por eso, una escultura se asienta en un lugar concreto y su simbología habla del significado de ese lugar. De tal manera, vemos que las estatuas clásicas erigidas en los lugares más significativos y emblemáticos de la ciudad, como por ejemplo en las plazas públicas, las avenidas o los parques, todas ellas cumplen la función de ordenar el espacio, constituyéndose en un hito referencial. O en ciertos lugares, observamos esculturas plegadas en las portadas de las catedrales que magnifican el acto ritual de su interior.

La lógica establecida de la producción escultórica en el arte occidental, como bien explicó Krauss se basaría en *“una señal de un lugar concreto para un significado/acontecimiento específico. Dado que funcionan en relación con la lógica de la representación y el señalamiento, las esculturas suelen ser figurativas y verticales, y sus pedestales son parte importante de la estructura dado que sirven de intermediarios entre la ubicación real y el signo representacional”*<sup>30</sup>. En breve haría referencia a una base inmóvil que vinculase una conexión necesaria entre ambos.

A modo de demostración, la obra de Auguste Rodin, *Monumento a Balzac*, nunca estuvo ubicada en su lugar original, no obstante existen diversas reproducciones en diversos museos. Se trataría por tanto de cruzar el umbral de la lógica del

---

<sup>30</sup> KRAUSS, “La escultura en el campo expandido”, *op. cit.*, pp. 292.

monumento. En este sentido, la sabida obra de *El pensador*, se despegó de *Las puertas del infierno* y sus múltiples réplicas se presentaron también en muchas ocasiones como si se considera en obras independientes. Con todo, absolutamente no sólo perdería su significado del lugar, sino también del contexto.

Siguiendo el camino de la modernidad, nos encontramos ante una escultura moderna que había desmoronado la característica del lugar, destino del monumento, es decir, la pérdida completa del lugar. Debido a esto, absorbió el pedestal en sí misma, lo convirtió en base o elemento señalizador funcional, y como consecuencia su producción escultórica adquirió mediante su propio material la forma abstracta, mostrando así una mayor parte fundamentalmente autorreferencial. Esto lo vemos en la obra de Constantin Brancusi, concretamente en *El pez* de 1922. Para esta pieza, el artista elimina progresivamente los detalles figurativos, con el fin de buscar una profunda reflexión sobre la simplicidad de la forma. Esta obra fue constituida por distintos materiales, es decir, por un mármol amarillo pulido de tipo morfológico, que es sujetado por un espejo redondo que hace de zócalo, y que al mismo tiempo se apoya sobre una madera rugosa en forma de x que hace de pedestal. En su conjunto, formaría la integridad de la escultura por medio de la presentación de un todo indisoluble.

Y la otra obra a señalar es la de Alberto Giacometti, *Hombre que camina bajo la lluvia* de 1948, realizada a partir de una fundición en bronce de 46.5x77x15cm. Se trata de una figura filiforme que deambula simbólicamente por la tierra. En su ejecución, la colocó sobre una peana, que a su vez contiene una plataforma y un altar con cuatro pies. Además, vemos que en este mínimo y esencial espacio, la relación entre escultura y pedestal es totalmente ambigua. Esta atención se ha hecho explícita en muchas esculturas de la modernidad, porque pudieron ser ubicadas en cualquier lugar, así que, podríamos caracterizarlas

como trashumantes sin la necesidad de relacionarlas con el lugar, ni con el espacio físico.



Constantin Brancusi, *El pez*, 1922.



Alberto Giacometti, *Hombre que camina bajo la lluvia*. 1948.

Partiendo de la pérdida del lugar, se indica que la producción del significado de las esculturas no se subordina al espacio de la hornacina en la arquitectura, ni tampoco a su base inmóvil con el lugar. Sin embargo este aislamiento para la escultura moderna, de hecho, ha sido integrado gracias a que el pedestal se pudo expresar como un funcionamiento cooperado con la obra superior o como extensión de la visión constructiva. Por consiguiente, será capaz de dotar de significado a través de la estructura misma, es decir, una unidad orgánica salida del espacio interno de la obra, que trata de dotar de un sentido porvenir del propio espacio interno. Del mismo modo, consistió en abolir el pedestal que desde la reflexión del minimalismo en los años sesenta, supuso la

materialización de unos “objetos específicos”, que expresasen una forma abstracta radical capaz de negar el significado de la organización interna, motor de su desplazamiento del núcleo a la superficie. Se rechazaron a los espectadores que no autoreflexionasen dentro del espacio escultórico, porque se difundían en el espacio fuera de su estructura externa. El arte minimal se considera como un arte autónomo, no obstante, se trata tanto de un objeto autónomo como de un espacio propio, para ser un espacio de su alrededor.

A medida que la escultura moderna se convirtió en un arte nómada y perdió su función conmemorativa y su emplazamiento específico, se fue desvaneciendo la lógica del monumento. Con posterioridad surgió una nueva idea de escultura, extraída de la multiplicidad de las realizaciones artísticas más desplegadas de los años sesenta. A partir de ese momento, los límites de la escultura han sido tan explotados hasta llegar a nuestros días, que el vocablo de “escultura”, ya no responde a este nombre.

Percibimos que la nueva idea de escultura no se debe de interesar de algunas reglas, que se establecieron en la escultura clásica que en palabras de Javier Maderuelo se refiere al cambio de repertorios temáticos, las formas, los materiales y los procedimientos<sup>31</sup>.

El clasicismo, ante todo presenta siempre monográficamente el cuerpo humano como el único tema y referente de la mayoría de las hazañas y de los mitos; en segundo lugar, sus aspectos formales corresponden a un canon del universo de figuras entronizadas en un conjunto armonioso y bien proporcionado, donde se relaciona las ideas filosóficas; y en tercer lugar, los materiales elegidos de tipo mármol, marfil, bronce, oro y madera

---

<sup>31</sup> MADERUELO, Javier. “Desbordamiento de los límites de la escultura” en *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994, pp.15-34.

son apreciados como objetos nobles por sus especificidades o sus propiedades resistentes; por último, los procedimientos del uso de los escultores son capaces de formar el conocimiento de las materias, es decir, de dominar el método de los procedimientos por medio del esculpido, la talla, el cincelado o el pulido.

Desde estas cuatro cualidades, podemos ver muchas caras de nuevas obras escultóricas, fundamentalmente aquellas que han rechazado y cambiado las reglas tradicionales. En este sentido, destaco la conversión de la forma escultórica de posición erecta a la horizontal, como sucede en la obra de Carl Andre. O en otros casos las esculturas se han visto representadas mediante las siguientes maneras: apoyadas, colgadas, esparcidas y suspendidas entre la pared, el suelo y el techo. En este grupo reflexiono sobre la ejecución de Robert Morris en la Green Gallery de Nueva York, 1964, donde instaló siete grises contrachapados geométricos que ocuparon el espacio físico de la galería, ya sea apoyados sobre el suelo, sostenidos en la pared o suspendidos del techo. Al mismo tiempo, comento los *planks* (tablones) de John Maccracken que fueron apoyados de forma inestable sobre el suelo y la pared.

Es más, existe otra postura que penetra en la tierra o bien indaga en los confines del horizonte, por ejemplo cito a Michael Heizer con su *Disipate* de 1968. Esta obra fue creada en el desierto de la Roca Negra, Nevada. Allá el artista dispuso cinco fosas rectangulares, insertas en el lago seco. Nancy Holt con su *Hydra's head* de 1974, instaló en el Artpark de Lewiston en N.Y, seis albercas del hormigón llenas de agua que se sumieron en la tierra junto a la ribera del río Niágara, sin llegar a superar los 122cm de los diferentes tamaños. A lo largo de su diámetro se configuró la constelación estelar de Hydra.

En cuanto al tema, no sólo se trata del antropomorfismo, del

cuerpo humano, ni tampoco de la manera que le ha sucedido de lo figurativo lo abstracto, sino que también atiende a la temática de las cosas domésticas. Podemos recordar una escultura futurista, realizada en 1912 por Umberto Boccioni, *Development of a bottle in space*, donde una botella es trabajada a partir de la composición cubista; los “*ready mades*” definidos por Marcel Duchamp; el surrealismo de Meret Oppenheim, *Taza forrada de piel (Almuerzo con pieles)*; los “*objetos encontrados*” y los objetos cotidianos utilizados en el pop art. Asimismo pues, encontramos otra vía de la concepción objetual en el arte minimal. Tal vez, la máquina sea un tema escultórico como el arte cinético de Jean Tinguely, Nicolas Schöffer, Alexander Calder. Pero, en los casos donde se utiliza el paisaje o las performances o las acciones, fueron consideradas como un nuevo tema escultórico.

En el empleo de los materiales, ya no se afianza en la perdurabilidad de la obra, porque se deniega los materiales nobles al existir un mayor interés por hablar de los lenguajes de distintas materias, es decir, por explorarlas. Como en los materiales flácidos que pierden la masa escultórica, pensemos en el caso de Claes Oldenburg o los fieltros de R. Morris, adoptaron distintos perfiles en el suelo según su colocación y sobre todo a partir de la caída arbitraria de los materiales. Barry Le Ve trabaja con materiales de desecho que esparce por el suelo de forma aleatoria. Y también vemos las lámparas fluorescentes de Dan Flavin o los diseños de Bruce Nauman de espacios en forma de habitación, pasillo y corredor, que al ser rellenados por la luz recrea una sensación de inmaterialidad.

Otro rasgo de lo efímero pero concebido desde cierta materialidad se trataría de los “*earthwork*”, “*land y environment art*”. Desde estas modalidades, ejemplifico el trabajo de Andy Goldsworthy que colecciona las hojas de colores para superponerlas según los complejos órdenes de una naturaleza de

lenta revolución. Tales elementos, son concebidos de forma tan efímera que el factor del tiempo puede deteriorarlos por un golpe de viento o de lluvia; en segundo término, subrayo las “performances” situadas como un medio de expresión de las ideas mediante las acciones corporales, una demostración o una ejecución. Estas manifestaciones recurren a cualquier disciplina: teatro, danza, literatura, poesía, música, arquitectura, filme. Parece que no desee dejar ningún residuo material, pero que en otras palabras busca posibles materiales; en tercer lugar y relacionado con el material no estable, pienso en la obra de Hans Haacke, *Ice Stick (Barra de gel)* de 1966, donde aplica una barra refrigeradora con el fin de cubrir la superficie de hielo, en la medida que su temperatura inmediata sufre diversas mutaciones de descongelado y congelado repetidamente. De todas formas, las creaciones de lo efímero, en cierto sentido, responden a una alteración por causa de un incidente que ha sido permitido y tolerado. Debido a estas características algunas obras efímeras, a veces, van a necesitar de un registro documental por medio de la fotografía o del vídeo, sobre todo en el arte de la naturaleza o en las performances.

La utilización de materiales industriales ha descartado la participación del artista, perdiendo así el contacto físico de lo humano con la naturaleza, y por ende careciendo de las connotaciones tradicionales de belleza, naturalidad. Igualmente sus procedimientos son realizados a través de las fábricas, como caracterizó a la escultura minimal que utilizaba el acero galvanizado, el neón, el plexiglás, el contrachapado, los colores laqueados etc. Otro de los productos manufacturados de objetos de consumo, son los artículos de decoración como el aspirador de Jeff Koons y sus figuras de acero inoxidable relucientes de *Rabbit (El conejo)*.

Estas producciones especializadas son elaboradas para dotar

una nueva concepción de las obras. Otro punto de vista, es el abandono del trabajo del escultor de dar forma a la materia mediante los procedimientos específicos como modelar, tallar, pulir, etc. La capacidad de “formar” la obra escultórica se convierte en un concepto de “construir”, de ahí que muchas ideas hayan sido ejecutadas por los técnicos, como sucede en las obras de gran escala realizadas en la tierra, como la *Spiral Jetty (Malecón espiral)* de Robert Smithson. Para este proyecto Smithson buscó a maquinistas de tractores para construir su muelle en un lago. En esta trayectoria nombro el proyecto *Running Fence (Valla continua)* de Christo, que tardó más de tres años ejecutarlo y al final se elevó en 1976, unas 24 millas terrestres de tela de nylon blanco que atravesó dos municipios de San Francisco en el norte de California. Para ello se apoyó de 65 obreros expertos y más de trescientos voluntarios para levantarlo. Aquí, se refiere que en general existen muchos proyectos artísticos que para sus procedimientos formales necesitan asistencia técnica para su manipulación y la ingeniería para sus creaciones.

La nueva idea de escultura surgida en la modernidad o con posterioridad, no sólo discute acerca de las cuatro cualidades comparativas con respecto a la tradicional. Además las obras mencionadas no se determinan como absolutas con relación a las cuatro clasificaciones, sino que en efecto, a la vez pueden contener aspectos de las demás. También vemos que dentro del arte contemporáneo derivan muchas fisonomías que mediante el uso de la multiplicidad de materias o medios, no pueden ser consideradas de monodisciplina como la pintura, escultura, diseño o arquitectura, sino de interdisciplina. Pero de forma más concreta, me refiero a la cuestión de la espacialidad, a la expansión de la escultura que no cesa de buscar su relación con el espacio físico. A partir de los años sesenta, muchas prácticas artísticas fueron desarrolladas en los diferentes escenarios expositivos, propios de un museo, una galería, un espacio alternativo o al aire libre o en la



naturaleza. Desde estos marcos expositivos se apropiaron de los lugares con la finalidad de expresar sus criterios sobre el espacio lógico y el tiempo.

### **3.2.2. Oscila entre lo cerrado y lo abierto**

En los fenómenos del arte de los años sesenta y setenta, podemos ver muchos artistas que ante la tentativa de ampliar la definición de obras de arte, han salido de los espacios expositores del circuito convencional, en parte por la insuficiente capacidad de expresar sus opiniones. Ante esta situación buscaron un espacio pertinente, o bien un lugar o territorio que más se acercara a las ideas de sus creaciones. Sin embargo, existieron otros artistas que emplearon los marcos del museo y la galería para proponer un nuevo concepto de la interpretación en dichos espacios definidos. Fuera de estos circuitos, ambas partes pueden considerarse como una alteración de las estructuras establecidas por el “mundo del arte” y como una resonancia de anti-comercialización. En pocas palabras, bajo el capitalismo la producción, el consumo y la colección de arte son manipulados por el mecanismo del mercado. De esta forma, el origen embrionario de muchas obras artísticas de gran escala o de otras creaciones específicas de lo efímero desencadenaron el funcionamiento del arte institucional.

Sin desdeñar el párrafo anterior, se prescindirá de la crítica del arte institucional, a partir de la experiencia de distintos medios y conocimientos que se representaron a modo de reflexión de la propiedad espacial. De ahí que el arte minimal se le considere como un cambio del espacio lógico, bien diferente del arte moderno. Primeramente, hemos comprendido que la producción del significado del espacio idealista del arte moderno, es originario

de su estructura interna y de la armonía de las partes con el todo. Contrariamente a la producción del significado del arte minimalista, le falta algunas partes debido a que las diferentes unidades se relacionan con el espacio externo.



Frank Stella, *Empress of India*, 1965.

Desde esta idea, propongo una obra de Frank Stella, *Empress of India (Princesa de India)* de 1965, con motivo de su ambivalente apariencia formal que la sitúa entre un objeto pictórico y un objeto escultórico. La obra se compone de unos rayos pintados sobre lienzo, perteneciente a la serie Notched-V. Se trata de un conjunto en forma de cuatro unidades de V que se adhirieron a las otras formas invertidas entre sí. Debido a los extremos de los mismos rayos, se configuró la estructura. De este modo, parece que se haya sobrepasado el límite del marco pictórico llevando la interioridad del espacio al borde. Es innegable que esta “superficie plana” no esté revelada en el interior psicológico del individuo y en el interior ilusionista del cuadro, resultando un objeto bidimensional indicativo al espacio externo, un objeto que intenta conectar con el espacio físico y empieza a ocuparlo. En cierto modo, se nos muestra la fuente del significado donde proviene la estructura

compositiva de la superficie, como en las esculturas minimalistas, donde el significado se origina desde la exterioridad de los propios objetos con el espacio físico.

Con razón al cambio de la lógica espacial, o sea, de la percepción del espacio del espectador, voy a proponer algunas obras basadas en distintas versiones que fueron movidas en dos lugares: el espacio cerrado y el abierto.

## **El espacio cerrado**

En este caso reacciona en el ámbito cerrado, es decir, un espacio delimitado por las galerías o los museos, que yo aportarí las palabras de usurpar, reflejar, buscar y reconstruir para abordar el sentido de obras posteriores.

Carl Andre, creó en 1966, *Spill (La caída)*. Se trató de una instalación conformada por ochocientos trozos rectangulares de plástico, que se esparcieron con gravedad y por casualidad desde una bolsa de cañamazo, en el suelo de la galería. La forma entre una unidad y otra se caracterizó por medio de la aglomeración y de la dispersión, que al desarrollarse en varias dimensiones ocasionó su conjunción. Estos planteamientos se hacen eco de la teoría de la percepción visual, porque desde la psicología de los ojos del espectador se desarrolló en función de la expansión de la ubicación y la orientación espacial, o como bien dice Rudolf Arnheim en base del “*agrupamiento por semejanza*”<sup>32</sup>. De tal modo, enuncia estos objetos uniendo una substancia extensiva que se atrinchera en el espacio en forma de un plano.

---

<sup>32</sup> El agrupamiento de semejanza, lo mismo dicho como regla de homogeneidad o semejanza viene de las teorías de Wertheimer, quién describe las relaciones entre las partes y las diferentes propiedades que enlazan entre sí los elementos visuales. Rudolf Arnheim dice que cualquier aspecto de los preceptos, la forma, la luminosidad, el color, la ubicación espacial... puede ocasionar un agrupamiento por semejanza. Véase la explicación de semejanza y diferencia en su libro *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. Alianza Forma, 1985, pp. 96-106.



Carl Andre, *Spill* (Scatter Piece), 1966.

En cuya obra, la repetición de la homogeneidad como principio formal, al igual que sus ladrillos de metal ordenados horizontalmente, produce una efectiva continuidad en la serialidad de los objetos. Del mismo modo, nos permite considerar un rasgo característico de la temporalidad, como en la serialidad ejemplifica, donde la duración temporal es la del movimiento corporal y del recorrido visual del espectador. Como sucede en obra de Judy Chicago, *Ten Part Cylinder* (*Diez partes de cilindro*), produjo un conjunto de diez pilares de tamaño 305 × 610 × 610 cm. El espectador es consciente de que tiene que cruzarlas y examinarlas entre sus colocaciones. La espacialidad y temporalidad como aspecto de una misma experiencia, explica Francisca Pérez Carreño: “*Son precisamente propiedades que llamaríamos espaciales (como el tamaño), las que inducen una experiencia temporal y al revés, propiedades temporales (como la*

repetición), las que inducen una experiencia espacial"<sup>33</sup>. Este sentido del objeto se relaciona con otros artistas minimalistas.

Pero, el uso de aquellos objetos rígidos, no estuvo vinculado con la obra de Andy Warhol, ni tampoco con su base teórica, en vez de ello, él utiliza la cotidiana blandura de los globos que describían la forma almohada para que luego los soltara y los dejara flotar en



Andy Warhol, *Silver Clouds*, Leo Castelli Gallery, N.Y. 1966.

el aire de Leo Castelli Gallery de N.Y.. Además, no son unos objetos sujetos, sino flotantes porque se mueven dentro del recinto, gracias en gran parte al movimiento de dos potencias respectivas entre sí o del cuerpo de los jugadores. Relativamente, en vista de los materiales flácidos que caracterizan esta obra, generan una sensación leve sobre la ocupación del espacio.

En cambio, el otro modo de usurpar el espacio limitado, para la obra de Richard Serra estaría inclinado en des-limitarlo, como en su obra *Splashing (Salpicando)* de 1968, La ejecutó a partir de un léxico en infinitivo del verbo "salpicar" que había meditado antes sobre los verbos susceptibles para generar obras escultóricas. Este espectáculo fue situado en un almacén de Leo Castelli Gallery, donde Serra lanzó el plomo derretido hacia una

<sup>33</sup> CARREÑO, Francisca Pérez. *op. cit.*, p.150.

esquina del suelo y la pared. Parece que la línea horizontal se borra por una franja de relieve de plomos estrellada. En el mismo año y con antelación, Andre creó *Fall*, en cuya obra simuló la de Serra en *Splashing*, ya que alineó dos filas de chapas metálicas perpendiculares, que fueron apoyadas contra la pared y el suelo. Con relación a lo anterior, yo quería decir que en la formación de ambas superficies habían sido recubiertas hacia la línea horizontal, y a la vez, se habían desarrollado a partir de esta nueva línea, hacia el muro y el pavimento.



Richard Serra, *Splashing*, (instalado en el almacén de Leo castelli),  
1968.

Michelangelo Pistoletto, puso dos placas de metal reflectantes apoyadas entre la pared y el suelo, en la de la izquierda imprimió una fotografía serigrafiada de una mujer dibujada con la postura de la rodilla derecha doblada encima de una silla y la otra vacía. Pistoletto reveló su actividad diciendo: “transformé la pintura, es decir, el espejo metafórico, en una verdadera superficie reflectora porque las imágenes de arte se han hecho objetivas y han regresado a la vida”. Habla de la pintura como una imagen

congelada que desde allí se traslada a la viva por medio de una fluida imagen reflejada por los espectadores. Desde esta mujer estática, traza la imagen del hombre de espaldas. En este límite de encuadre, representa el espacio- temporal parcial donde refleja las cosas que entra. El espejo simbólico es un medio transbordador espacial de un lado a otro y se hace presente al modo de circunstancia de un momento instantáneo, cambiante.



Michelangelo Pistoletto, *Giovane donna che disegna*  
–*Giorgiana*–, 1962-1987.

Con respecto a la búsqueda de un territorio como materia prima, pienso en la idea del recorte de Matta-Clark que realizó en un apartamento abandonado del Bronx en N.Y, antiguo barrio en

declive. Bajo el título genérico *Bronx Floors (Suelo del Bronx)*, hizo una serie de cortes de secciones de suelos, paredes y techos entre el 1972 a 1973, con el fin de componer extracciones cuadradas, rectangulares o en forma de ele. Junto a la fotografía en blanco y negro se documentaba el emplazamiento de las extracciones y de las formas parejas o grupos de imágenes desde diversas perspectivas. Las imágenes de las extracciones que fueron creadas en los rincones vacíos del edificio, presentaban un multi-espacio, que en cierto modo nos deja desorientados. En este marco recibimos un flujo penetrante desde el interior, que tan sólo es posible salir de aquí por una ventana.

Esta actividad sustractiva se produce una confrontación entre la escultura y la arquitectura, por una parte, la idea de Matta-Clark a diferencia de aquella escultura convencional que ocupa o rellena el espacio interior, debido a que él crea "*un enfoque radical distinto al alterar datos perceptivos por la adición de objetos o la adición de materiales en el espacio*"<sup>34</sup>, es decir, le interesa una especie de alteración física al tratar las materias existentes del espacio, en lugar de cubrir las necesidades de la escultura que es confeccionada por alguna materia específica.

Por otra parte, en contra de la arquitectura convencional, define un espacio estético y práctico, que a través del método de la substracción o la incisión de la sierra de mano, logra quitar trozos del edificio, bajo el propósito de modificar las distribuciones del espacio arquitectónico. Bajo la implicación de estos métodos, no se trata de construir una obra escultórica dentro de una arquitectura, sino más bien de hacer una escultura a través de ella. Matta-Clark descubre el edificio como escultura, siendo este punto la ambigüedad de la estructura, del lugar. Y por ende se crea el

---

<sup>34</sup> Véase la entrevista que Liza Bear hizo a Matta-Clark en The Fountain Service, Englewood, New Jersey, 1974, en *Gordon Matta-Clark*, Catálogo. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1999, p.207.

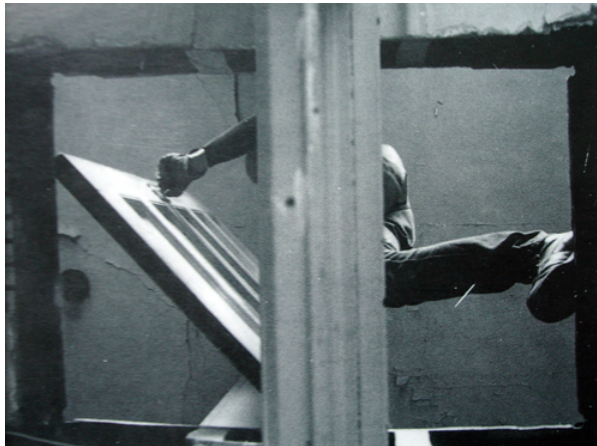


espacio “negativo” del vacío, que provoca su experiencia de los estudios de la arquitectura modernista que considerada el edificio aislado como “positivo”.

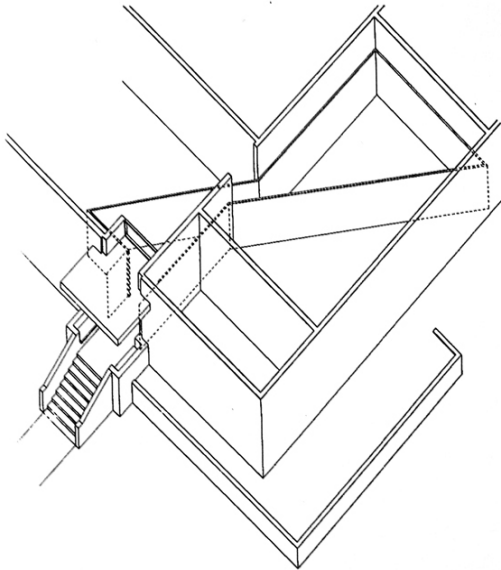
Gordon Matta-Clark,  
*Bronx Floors: Floor  
Above, Ceiling Below*,  
1972.



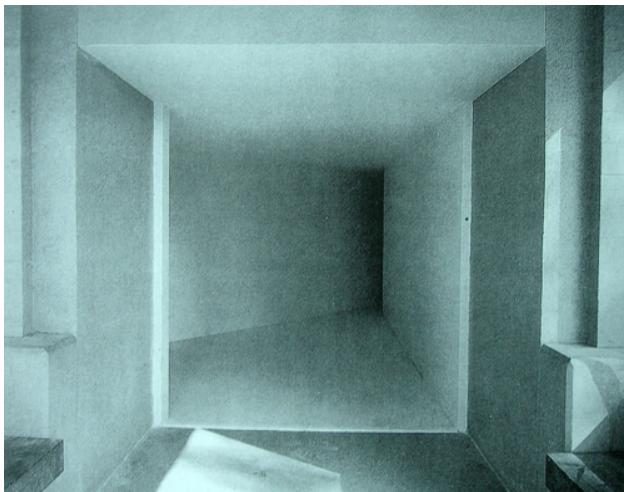
Gordon Matta-Clark,  
*Bronx Floors: Double  
Doors*. 1973.



Si atendemos a la escultura de Matta-Clark, se trata de una tendencia deconstructiva en el espacio arquitectónico, que a diferencia del proyecto de ambiente de Michael Asher trata constructivamente lo escultórico dentro de un espacio.



Dibujo axonométrico que muestra con líneas continuas y de los puntos la estructura creada por el artista.

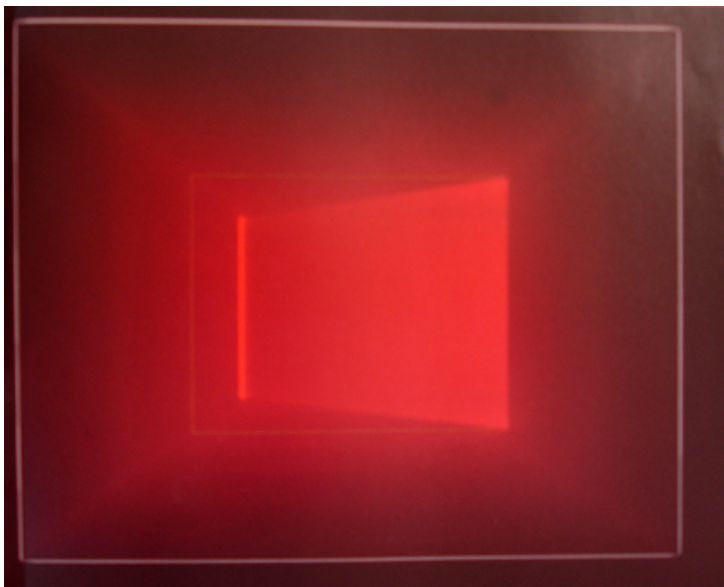


Michael Asher, *An Environmental Project*, Pomona College Art Gallery, Entrada, Claremont, California, 1970.

En 1970, la galería Pomona College de California, convirtió su arquitectura interior en dos habitaciones anejas en forma de triángulo recto, una grande y otra pequeña, con paredes temporales y un techo rebajado, entre ambas habitaciones tenían un pasadizo estrecho para comunicarse. Este proyecto absorbía el volumen de la galería transformándose en un espacio insólito. En este nuevo interior, la única luz provenía de la entrada de la galería que se dejó libre, y creando distintos efectos luminosos en las dos habitaciones, donde la primera habitación se llenaba de luz (pequeña), en cambio, la segunda no tenía más que una escasa luz reverberante en las paredes. Tanto en la primera habitación como en la segunda se podía percibir el cambio

de la luz natural del día. Al mismo tiempo, se oía diversos sonidos del medio externo, del tráfico, de la gente, inundando así una acústica gruesa o fina dentro del espacio. Asher creó un fenómeno espacial por medio de la luz y el sonido como objetos de percepción, más que por medio de los elementos arquitectónicos que limitan el espacio interior.

Un punto parecido a la obra de James Turrell, en el modo de dramatizar a otra cualidad modeladora del espacio con la luz artificial, fue una exposición de Turrell organizada específicamente para el IVAM (Institut Valencià de'art Modern) e inaugurada en diciembre de 2004. Para ello, todas las salas se adentraron completamente en la oscuridad, sin ningún aparato iluminador encendido. Dentro de este espacio asentó seis habitaciones para instalar sus obras. Mínimas luces se difundieron en cada dependencia, obligando al visitante a andar a tientas y a pasar muchos minutos en el interior para habituar a la retina.



Porteville, Luz fluorescente, IVAM, de diciembre de 2004 a febrero de 2005.



James Turrell, *Alta, Blue*, 1968.

Turrell se concentra en las posibilidades de la manipulación óptica mediante los efectos de luces. Por lo cual, la proyección recreó una especial imagen luminosa en las esquinas, generando una ilusión tridimensional del tipo rectangular o de pirámide triangular. Respecto al empleo de la luz fluorescente, que fue reflejada dentro de la hornacina ubicada en la pared, produjo una impresión de profundidad espacial; o en los reflejos de las lámparas situadas detrás de los tabiques, incidieron en la esquina opuesta,

practicando así un ángulo en forma de cuña que dividió la habitación en secciones. En particular, lo más impresionante fue la luz que bañaba todo el espacio, llamado "Ganzfeld". Dicho concepto, se define como un desarrollo del campo de la luz visual homogénea, que al tratarse de una amplia esfera visual se acerca a la percepción experimentada por el astronauta en el espacio exterior. Al mismo tiempo representa la atmósfera o la densa niebla envolvente que al caminar siente uno a menudo un vértigo, siendo mejor sentirse o no moverse.

## **El espacio abierto**

En cuanto a todo lo relacionado con el espacio abierto, hablamos de la naturaleza o del arte de la tierra. Bajo la dominación de *land art*, responde a una tendencia artística surgida a finales de los años sesenta, especialmente en los Estados

Unidos, cuyas creaciones fueron realizadas en los espacios naturales, huyendo de los estrechos límites de las paredes del museo o la galería. La mayoría de las obras del land art intervienen en el territorio con grandes dimensiones y se ubican en lugares remotos, lejos de la mirada del espectador, como por ejemplo un desierto, una montaña, la ribera de un lago, un bosque o un campo abierto. En estos singulares marcos, los artistas explotaron el propio espacio natural como soporte de la obra y su trabajo artístico consistió en una modificación o alteración del área de la tierra, de modo que tal configuración de proporción monumental nos inspira a las antiguas civilizaciones, a la antigua arquitectura y a los sitios sagrados de pasado, de clara transmisión mística. El sentido del misterio no solo se representa en el espacio limitado de un terreno geográfico, sino que se vincula a la naturaleza, al cielo y a la tierra, incluso al cosmos.



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Utah, 1970.

La famosa obra de Robert Smithson, *Muelle en espiral*, 1970, fue realizada en el Gran Lago Salado del desierto de Utah. Consistió en una gran espiral realizada a partir de la materia natural de la roca, tierra y cristal salino. Estos materiales fueron acarreados desde la orilla y a su vez se enroscaron en aguas tintadas de rojo por las algas marinas. El muelle engrandece nuestra vista en las afueras de la superficie del agua, si se proyecta cónicamente hacia dentro del agua. La proyección cónica de la espiral nos remite al movimiento descendente y ascendente del remolino. Según cuenta la leyenda, existió un remolino marítimo en medio del lago, debido a que el Océano Pacífico y Lago se conectaron por un túnel cuando la Tierra tenía un solo continente. La espiral de Smithson representa este signo, que metafóricamente es un espacio imaginario donde se da una entrada entre el presente y el pasado con relación al tiempo de las mareas que la abre.

Desde una presentación del tiempo cíclico y llevando la vista del hombre hacia el firmamento, señalo el emplazamiento de Nancy Holt, *Sun Tunnels (Túneles solares)*, quién nos introdujo en la dimensión cósmica del tiempo. Los cuatro enormes túneles de hormigón de 5.5m, de los cuales 2.7m son de alto a ras de tierra, se sitúan axialmente a 26m en el noroeste de desierto de Utah. Además el diámetro de sus diagonales coincide con dos ejes de los solsticios de verano e invierno. Los túneles solares se entienden como puntos de referencia visuales en el vasto espacio del desierto, y que a partir de ellos pueden percatarse el amanecer y el crepúsculo del tiempo terrestre. Holt agujereó la parte superior de cada túnel con sus distintos tamaños, con el objeto de conformar una serie de cuatro microconstelaciones, exactamente reflejó la de Capricornio, Dragón, Paloma y Perseo. Por medio de la luz solar penetra en tales perforaciones, dibujando los mapas estelares en el interior del túnel circular. Tanto el movimiento del sol como el de la luna forman una realidad cambiante de

significación astral. El tiempo cíclico queda repetitivo y sempiterno. En el mismo sentido, el tiempo cíclico del año, el tiempo astronómico se presenta en la obra de Robert Morris, *Observatory*, a modo de calendario solar.



Nancy Holt, *Sun Tunnels*, Utah, 1973-1976.

Si se usan palabras del tipo como tremenda, laberíntica o land art, es oportuno por tanto, nombrar la noción de lo sublime primitiva para una descripción perceptiva en algunas obras del *de relámpagos*). A propósito del sentido de “*sublime dinámico*”<sup>35</sup> que Walter De Maria expuso en su obra *Lightning Field* (*Campos de Kant*, contiene un poder al temer que un estado inquieto se de en nuestro cuerpo físico, como ocurre en numerosas manifestaciones donde se da la fuerza de la naturaleza, es decir, la erupción del

---

<sup>35</sup> Immanuel Kant divide en dos modos el sentimiento de lo sublime: *sublime matemático* y *sublime dinámico*. “Sublime matemático”, es algo absolutamente grande y el concepto de absoluto es una magnitud que no nos puede dar una medida. Véase en *Crítica del juicio*. Madrid: Editorial Espasa, 1999, pp.186-211.

volcán, la catástrofe de tormentas.



Walter De Maria, *The Lightning Field*, Nuevo México, 1977.

*Campos de relámpagos*, a diferencia de otras obras de arte de la tierra, emplea los fenómenos atmosféricos para convocar la acción de la propia naturaleza. La obra consta de cuatrocientos postes de acero inoxidable, pulidos con los extremos firmes, puntiagudos con una altura variable entre 4'57 y 8'15m para lograr un nivel idéntico a todos los postes que se hallan afectados por las desigualdades del terreno. Los postes están dispuestos en una retícula rectangular con un espacio de 67m entre uno y otro, ocupando una extensión de 1.609 por 1.006 km. En esta zona inhabitada de Nuevo México, se creó una descarga de electricidad como consecuencia de una atracción energética entre las nubes y la tierra, así como un campo de truenos y relámpagos. La mejor época para experimentarlos es a partir de finales de mayo hasta



principios de septiembre. Para entrar en esta zona geométrica, el artista realiza previsiones con relación al visitante, ya que sólo puede acceder una persona o un pequeño grupo a la estancia y en un mínimo de 24 horas. Con ello, se condujo a un aislamiento necesario de la percepción del visitante.

Elizabeth C. Baker, la redactora de la revista *Art in America* ha escrito que: “la visión de *Campos de relámpagos* tiene una tensión física igual que la de *Las vegas* que agota tus atenciones e interfiere tus percepciones, si se presenta el otro visitante en el campo a la vez, es difícil ver su terreno completo. Y en cuanto a la distancia entre los postes tienes que buscar el siguiente poste con esfuerzos”<sup>36</sup> De Maria enfatiza su propia experiencia empírica con el lugar. En cuanto a la fotografía, se advierte que ninguna imagen puede representar completamente su obra.

En general, la obra del Británico Richard Long difiere de la posición de la gran escala del land art americano, porque aboga por el acto de la escala humana sin estridencias, manteniendo pues una relación íntima con la naturaleza mediante las acciones del cuerpo en lugar de la excavación, perforación e incisión del paisaje. En el ejemplo *A Line Made by Walking (Una línea hecha caminando)*, una obra realizada en Inglaterra en 1967, su cuerpo fue concebido como instrumento a medida que pisaba la superficie de la tierra y como consecuencia dejaba huella su andar, encarnándose en un sendero singular del campo. La naturaleza fue el sujeto de la obra, su trabajo no entró en el juego de la transformación agresiva de la naturaleza sino que es literalmente parte de ella, no añade nada nuevo.

Long sigue su actividad por varios recorridos, transforma los materiales geológicos hallados en el lugar en obras paisajísticas.

---

<sup>36</sup> BAKER, Elizabeth C. “Works of art in earth”, en Alan Sonfist (ed.), *Art in the land*, Taipei: Yun-Liou Publishing, 1991, pp.103-116.

En el caso de una caminata por el desierto del Sáhara en 1988, sus intervenciones se caracterizaron por el uso de gestos simples y prácticos, como levantar verticalmente las piedras que yacían en la tierra con forma circular e irregular, despejarlas para formar un redondel o alinearlas en posición horizontal. Otro ejemplo fue caminar en círculo, en línea recta y trazar un espiral con el pie. Sus señales son tan sencillas que parecen huellas hechas por los hombres primitivos. Estas huellas escultóricas tienen una clara correspondencia con el lugar, es decir, con el montículo y el oasis, donde Long desarrolló acciones en sus alrededores. Dentro del lugar, se encuentran sus círculos, sus huellas. A partir de él, no se conquistan espacios, ni se crean espacios, sino que descubren el lugar. Él señala que: *“un recorrido es solamente una capa más, una marca entre otras miles pertenecientes a otras capas históricas y geológicas de la humanidad, sobre la superficie de la Tierra”*<sup>37</sup>.



Richard Long, El Sáhara, 1988.

---

<sup>37</sup> RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Madrid: Editorial Nerea, 1998, p. 24.

A modo de reflexión, muy pocas personas pueden observar las obras del *land art*, ya que todas ellas se exponen en las galerías a través de documentos gráficos como la fotografía, filme, dibujo, mapa, texto e instalaciones, bajo el objetivo de dar un mayor conocimiento al público. En la presentación de estas obras en la galería, interviene un carácter conceptual tanto en el documento como en la instalación. Cuando se transfiere al espacio cerrado de las galerías, es algo distinto (excepto la función del registro literal). La película *Muelle en espiral* de R. Simithson, no sólo es un documento sobre la obra, sino que es la propia obra. Se describe el proceso de construcción del muelle. A través de imágenes de tractores se llega a comparar en esta construcción la fuerza de los dinosaurios. Existe una analogía entre la tecnología y la prehistoria, el presente superpuesto al pasado lejano. Pero cuando el filme vuelve al interior de un museo de ciencia, y en concreto a una sala de fósil dinosaurio, parece aludir al futuro.

En punto a R. Long es el hecho de trasladar materiales propios del lugar al interior de la galería, no acerca a una obra superpuesta a otra capa de la historia, sino a una escultura que evoca a la naturaleza. Él dice que “*las montañas y las galerías son, cada una a su manera, lugares extremos, neutrales, espaciosos son lugares idóneos para trabajar*”<sup>38</sup>. La situación del interior no es completamente una relación coherente con el exterior, sino una parte intrínseca dentro de él, es decir, pese a la obra del interior se refiere al contexto del exterior, ambas obras son independientes.

Especialmente, R. Smithson considera que sus *earthworks* del *nonsite* en la galería son una dialéctica entre el espacio interior y el exterior, generando una compleja teoría sobre el *site* (lugar) y el *non-site* (no-lugar). El lugar es el espacio abierto, en el sentido de

---

<sup>38</sup> LONG, Richard. “Five, six, pick up sticks. Seven, eight, lay them straight” en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: MACBA, 2000, p.142.

lo físico, sin connotaciones artísticas. Dicho esto, puede ser una industria abandonada, la costa, una mina, la cantera, etc. El no-lugar como obra en el espacio cerrado se relaciona al fragmento del lugar, el no-lugar puede ser reconocido mediante mapas, fotografías o elementos del lugar, ya sea la roca, el barro, el carbón... que informan desde aquel lugar (*site*). Smithson analiza respectivamente el término del *site* y el *nonsite* en la siguiente tabla:

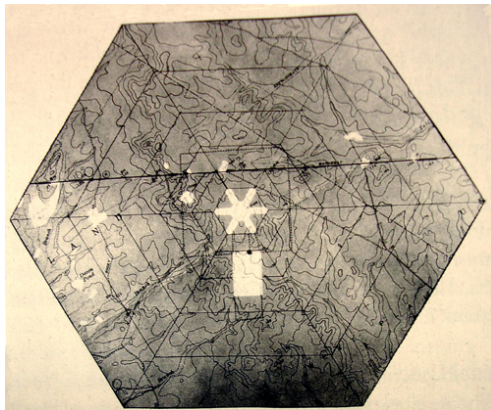
<u>SITE (LUGAR)</u>	<u>NONSITE (NO-LUGAR)</u>
Límites abiertos	Límites cerrados
Una serie de puntos	Una conglomeración de materia
Coordenadas de fuera	De dentro
Resta	Suma
Indeterminación de certeza	Determinación de incertidumbre
Información dispersa	Información contenida
Reflejo	Espejo
Borde	Centro
Algún sitio de físico	Ningún sitio de abstracto
Muchos	Uno

La primera obra del *nonsite*, *A nonsite- Pine Barren*, la realizó Smithson en *New Jersey* en 1968. Pine Barrens Plains se encuentra situado en el sur de New Jersey, donde había un campo de aviación hexagonal poco utilizado. Él describió que si uno viaja por el sur de New Jersey, observa que en sus alrededores se ve el lugar virgen del no-lugar, y se pregunta si ¿ésto es lo que hay? Simplemente en Pine Barrens Plains no hay otra cosa que ver, sin embargo el mapa hexagonal se ordena según treinta subdivisiones que rodean el aeródromo hexagonal. Tal vez en su momento sorprendiera a los espectadores<sup>39</sup>. A partir del dibujo del mapa topográfico convirtió este no-lugar *en un* lugar. El mapa topográfico

---

<sup>39</sup> ALLOWAY, Lawrence. "Robert Smithson's Developments" en SONFIST, Alan (ed.), *Art in the land*, op. pp. 169-194.

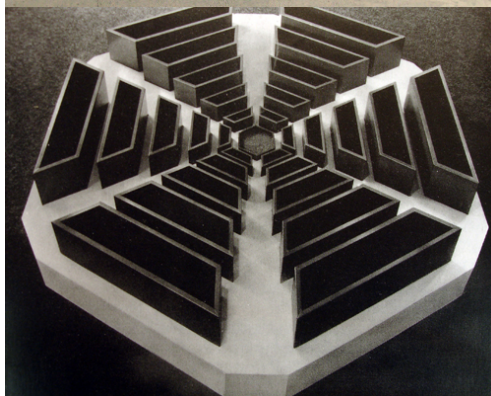
ha sido dibujado según el lugar de Pine Barren convirtiéndose en el no-lugar. Del mismo modo que esta estructura del no-lugar, se repetía en una maqueta hexagonal con treinta recipientes de aluminio azul y pintados en forma trapezoidal. Estos recipientes iban disminuyendo su tamaño desde los márgenes del hexágono hasta llegar al centro, donde se colocaba un recipiente hexagonal. Los treinta y uno recipientes contenían las arenas procedentes del lugar del mapa.



A NONSITE (an indoor landscape)

31 sub-divisions based on a hexagonal "airfield" in the woodmontic quadrangle - see Jersey (Topographic) map. Each sub-division of the Nonsite contains sand from the site shown on the map. Tours between the Nonsites and the site are possible. The red dot on the map is the place where the sand was collected.

Robert Smithson, *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*, mapa fotostático, 1968.



*A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*, maqueta hexagonal y recipientes de aluminio con arenas.

El espejo en sí converge en la dialéctica entre el lugar y el no-lugar, la obra *Yucatán Serie- Mirror Displacement* se presentó en un punto perplejo del *nonsite*, que luego se llevó dentro del propio *site*. Esta intervención la realizó Smithson durante su viaje a Yucatán, México en 1969. A lo largo de su viaje colocó doce espejos en nueve sitios, es decir, en la costa, la orilla, la cantera, el bosque, etc. El espejo al ser un producto manufacturado se le excluye de una parte del paisaje, sólo el reflejo del espejo como ilusión viene de su entorno, lo cual se reemplaza por la imagen - la realidad. Esta imagen traza la naturaleza como la falacia de la mimesis, porque en la superficie de los espejos muestra en cada instante la atmósfera gracias a la luz reverberante y a la no previsión. Los espejos uniformes han sido diseminados en la naturaleza orgánica con el carácter no-paisaje, entonces los espejos desempeñan un papel de acepción aludida a los elementos del *nonsite*.

### 3.3. El Espacio Público como Nuevo Escenario

Desde los años sesenta, la mayor parte de los países occidentales comenzaron a preocuparse por la promoción de un arte de carácter público, dirigido a la creación artística contemporánea. En el espacio exterior, al aire libre, el medio urbano se convierte en un nuevo espacio potencial de exhibición, muy diferente del espacio neutro del arte mostrado en las galerías y museos. El impulso de la escultura pública, tiene una estrecha vinculación con el programa de patrocinios y también con la planificación del urbanismo de la modernidad. Pienso que a través de los programas estatales de patrocinio artístico influyeron en las actividades del arte en el espacio público.

La financiación del arte público se convierte en una política cultural que viene funcionando en muchos estados. En el caso de los Estados Unidos fue emprendida gracias a una política artística conocida como la New Deal de la época *The Great Depression* en los años 30, cuya idea original supuso la creación de un arte de trascendencia positiva y expectativa del símbolo común, para animar al pueblo americano contra el forzoso paro. También para idear una cultura particular americana. Este plan de financiación duró entre 1933 y 1943. Más de diez mil artistas contratados por la federación produjeron cuantiosas obras en forma de pintura, escultura, mural, grabado<sup>40</sup>. Todas estas experiencias artísticas fueron llevadas a los pueblos, con el fin de que se acercaran a las personas y uniesen la relación del artista con la sociedad. Puesto que las obras no presentaban un estilo elitista, sino que rezaban un valor general de la localidad y de la nación o de la vida

---

<sup>40</sup> Según la estadística: las obras de aquella época se elevan a cien mil pinturas, dieciocho mil esculturas, trece mil grabados, más de cuatro mil murales, y además, incluidos postales y fotografías. Véase el texto de PARK, Malene y MARKOWITZ, Gerald, "New Deal for public Art" en SENIE, Harriet F. & WEBSTER, Sally (ed.) *Critical issues in public art: content, context, and controvers.* Taipei, Yun-Liou Publishing, 1999, pp.195-214.

cotidiana. Además se colocaban en los lugares públicos como por ejemplo en correos, en la escuela o en la tienda. A partir de entonces el arte pareció más accesible a la gente.

Las subvenciones a artistas han sido impulsadas por unas de las entidades federales más importantes, es la Work Progression Administration / Federal Art Project (WPA/FAP) que empleó a los artistas americanos que carecieron de recursos económicos, con objeto de ofrecerles trabajos. Sus obras se distribuyen en las organizaciones locales, municipales y no en las federales. Y el otro apoyo que contaron fue la Treasury Department's Section of Fine Art, donde se encomendó los trabajos específicos de los artistas mediante el concurso y la contratación. Pero a partir de junio de 1943 empezaron las movilizaciones de la segunda guerra mundial y los planes de la New Deal fueron suspendidos.

En este mismo contexto bélico, la WPA/FAP se transformó en el programa de Art in Architecture (Arte en la Arquitectura) de la General Service Administration; GSA, y en el de Art in Public Place (Arte en los Espacios Públicos) de la National Endowment for the Arts (Fundación Nacional para las Artes); NEA. Ambos programas se restablecieron con mayor fuerza respectivamente como ejecutores del arte público a finales de los años sesenta.

El programa del Arte en la Arquitectura de la GAS, retoma la vieja norma del uno por ciento del presupuesto anual de la arquitectura para la dotación artística a partir de 1973 (entre 1963-1972 aún se concretaba esa proporción)<sup>41</sup>. En base de la concepción de la GSA, el arte se considera una parte necesaria de

---

<sup>41</sup> La GSA retoma el “uno por ciento para el arte” según el modo de Treasury Department's Section of Fine Art (antecesor de la Treasury Department Mural Program Illustrated with Paintings) de la New Deal en 1934. Esta idea viene de Edward Bruce quien propone un centésimo de coste de los edificios para decorar los nuevos edificios federales, pero al final no se realizaron. A posterior, esta propuesta surgida en el documento sobre “los principios del edificio federal” supuso la proyección de la resolución del espacio de la oficina gubernamental en 1962, véase WETENHALL, John, “Camelot's Legacy to Public Art: Aesthetic Ideology in the New Frontier”. *Ibid*, pp.215-238.



la construcción, así como una extensión del medio arquitectónico, sin embargo, por aquel entonces dicha noción lanzó un debate sobre la vieja cuestión del arte que dejó de ser un ornamento de la arquitectura. Recordemos la idea de la anti-decoración que surge en la arquitectura moderna a comienzos del siglo XX, que enfatizaba la pura y simple autosuficiencia en sí misma. La pauta del “porcentaje del arte” se formula más tarde en muchas ciudades de Estados Unidos y hasta hoy en día todavía desempeña un rol importante en la escultura pública contemporánea. Como sucede en la diputación municipal de Chicago, se aprobó el reglamento de Chicago Percent for Art Program en 1978 y se destinó el 1,33% del coste de la construcción para el arte público. Del mismo modo que ocurrió en América, en Europa, concretamente en la época de la autoridad Nazi en Alemania apareció una similar norma del porcentaje en 1933.

En cuanto a la NEA, fundada en 1965, se basó en una política estatal de “cultura demócrata” en la que se muestra un respeto hacia la libertad individual del arte, con el fin de contrastarlo con el arte del *Realismo Socialista* de los países comunistas en la época de la guerra fría. Su programa del Arte en los Espacios Públicos surgió más tarde, en 1967, como otro modo de promover los encargos de arte público, y que a diferencia de la GSA, parte de las solicitudes de entidades locales para proyectos de renovación urbanística, dependientes directamente de la NEA, una agencia que gestiona las partidas económicas y los jurados de selección de obras específicas para esos lugares. Más adelante, pienso que desde la NEA va cambiando el objetivo de cada etapa por el efecto de la interacción con el desarrollo del arte en los emplazamientos públicos.

Estas etapas de acuerdo con la información de Suzanne Lacy<sup>42</sup>, se afirma que a finales de los años sesenta y a comienzos

---

<sup>42</sup> Véase el texto de LACY. “Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys” en *Mapping the*

de los setenta se convirtió en el gran momento para una colección de arte cívico, implicando así más referencias a la historia de arte que a la propia ciudad o a la historia cultural. Como por ejemplo, la recomendación de los arquitectos de los grandes rascacielos del *Estilo Internacional*, promovieron el encargo de las primeras esculturas que fueron elegidas según la reputación de los artistas, ofreciendo las plazas delanteras para las obras. J. Dubuffet presentó “*Grupo de los cuatro árboles*” en 1969. Es una moderna forma biomórfica, que se personalizó por dotar de una nota de alegría a la severa arquitectura de la plaza Chase Manhattan de Nueva York, además de funcionar como logotipo identificativo de las empresas. Del mismo modo, un símbolo de identidad cívica es la “*Jacqueline*” de Picasso, en la cual aplanada la imagen de su mujer y la metamorfosea con el lebrelo afgano del artista, tal imagen monumentalizada fue situada en el Civic Center de Chicago.

Así, tal proceso cumplirá con el fin de la NEA, en el sentido de “*dar acceso al público al mejor arte de nuestro tiempo fuera de las paredes del museo*”. Estos encargos relacionan el cambio de escala como un traslado de la experiencia privada del museo al espacio exterior. Además este tipo de obras no sólo se trata de símbolos de la comunidad, más bien de experiencias del propio artista como un monumento personal, es decir, tales obras concentran el estilo artístico en lugar de los valores públicos.

En función del interés por explicar las obras a un público cada vez más exigente, surge un nuevo linaje de administradores del arte que se especializan en mediar entre los artistas y los distintos representantes del sector público. Estos administradores colaboraron con otros profesionales del campo del arte e investigaron la interacción consultiva con los grupos cívicos y las

---

*Terrain*, op., pp.27-59; igualmente en un párrafo de BLANCO, Paloma, “Explorando el terreno” en *Modos de hacer*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, pp.24-29.

comunidades, llegando a formar equipos de artistas, arquitectos, diseñadores y paisajistas. Pero el aumento de los encargos y de los exámenes acarrearón una mayor burocratización que en boca de la comisaria Patricia Fuller dice lo siguiente: “el establecimiento del arte público... de tal proceso lleva a la complejidad, la inflexibilidad, presunto que califica al tipificado arte público y somete a los profesionales a la conformación de una gran familia de artistas y administradores. Todo esto parece haber creado un aparato fundamentalmente preocupado por sus propias supervivencias y reproducciones”.

A comienzos de los setenta, según Fuller, algunos artistas y administradores empezaron a diferenciar entre *arte público*, una escultura en el espacio público, y *arte en los espacios públicos*, más interesado en las connotaciones de la localización o el espacio destinado para la obra. En 1974 la NEA puso de relieve la necesidad de la obra por ser “*apropiada para el emplazamiento inmediato*”. Más tarde los artistas fueron alentados hacia una “*aproximación del modo creativo al amplio abanico de posibilidades del arte en situaciones públicas*”. Como ha dicho antes, la propuesta de la NEA integra el arte en el emplazamiento adaptado, es decir, en cualquiera localización que se abra un concepto de espacialidad, y acepte los medios no tradicionales como rótulos o neones. Incluso irá más allá del earthwork, arte medioambiental.

El arte *site-specific* empezó a conocerse en el arte de los espacios públicos, en especial para aquellos trabajos que intervienen en un espacio determinado, teniendo en cuenta las cualidades físicas y visuales del emplazamiento. Este tipo de formato artístico se convirtió en el elemento decisivo del arte público, los mecanismos por los que las obras eran encargadas también sufrieron una revisión. De este modo, en la época de los ochenta la NEA, invitó a la participación directa del artista en la

elección y planificación del emplazamiento.

Alrededor de 1982 los programas del Visual Arts and Design empujaron a *“la interacción de artistas visuales y diseñadores profesionales a través de la exploración y desarrollo de nuevos modelos colaborativos”*. En este periodo, uno de los artistas públicos más conocidos y pragmáticos fue Scott Burton quien cree: *“que la arquitectura o el diseño tienen en común su función social o contenido... Probablemente la forma culminante del arte público será alguna clase de planificación social, del mismo modo que los earthwork nos están conduciendo a una nueva noción del arte como arquitectura del paisaje”*<sup>43</sup>. Al mismo tiempo, esta práctica madura repercutió en los artistas que dirigieron sus atenciones a los aspectos históricos, ecológicos y sociológicos. Pero, sin embargo sólo funcionó metafóricamente, porque en general la relación entre las obras y los espectadores no se diferencian tanto, como sucede en los museos.

A finales de los ochenta, predominaron numerosos ciclos de conferencias, discursos y publicaciones que giraron en torno a las complejidades de la interacción entre los artistas visuales y el público. La NEA en su solicitud insistió en *“los métodos para asegurar una respuesta informada de la comunidad al proyecto”*, después añadió el planeamiento de actividades para *“educar y preparar a la comunidad”*, *“planes destinados a la implicación, preparación y diálogo con la comunidad”*. Hacia los comienzos de los años noventa, llegaron a alentar *“actividades educativas que invitaron a la implicación de la comunidad”*. Sin embargo, la crisis económica y el problema urbano impulsaron un cierto tono de recelo al arte y trajeron una serie de ataques hacia el arte público y sus fuentes de financiación. En este contexto, la obra más controvertida fue *Tilted Arc* de Richard Serra que durante 8 años (1981-1989), se situó en la Plaza Federal de Nueva York. En este

---

<sup>43</sup> BURTON, Scott. en Revista *Design Quarterly*, N° 122. 1983.

tiempo los usuarios de las oficinas pidieron dismantelar su obra. Con ello, suscitó un debate de mayor responsabilidad pública por parte de los artistas, centrándose en el beneficio público, el interés comunitario.

Otra filiación que se compara con la obra anterior en cuanto a su aproximación al tema de comunidad / público. El texto "*Mirando alrededores*" de Lucy Lippard, que utiliza el nombre del "arte público" para las diversas formas de obras y que en su opinión reza lo siguiente: "*Yo definiría el arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio*"<sup>44</sup>. La definición de Lippard conecta con el debate sobre "un nuevo arte público" de Nina Felshin afirma: "*se ha centrado en torno a la identificación del concepto de comunidad o de público como construcción misma del lugar y ha definido al artista público como aquél o aquella persona, cuyo trabajo es sensible a los asuntos, necesidades e intereses comunitarios*"<sup>45</sup>.

La categoría de un arte público de nuevo género, se acercó más al concepto de la vanguardia, concentrándose en las connotaciones de la praxis del arte y de la sociedad. Suzanne Lacy propone un contexto a través de la lectura de los grupos vanguardistas, como el feminismo, la etnografía, el marxismo, el artista del media art y el activismo. Todos ellos tienen como intereses comunes la política de izquierdas, el movimiento social, la redefinición de lo público, la empatía con la comunidad sobre todo con las minorías, y la coparticipación.

---

<sup>44</sup> LIPPARD, Lucy R.. "Mirando alrededor: Dónde estamos y dónde podríamos estar". op. *Modos de hacer*, p.61.

<sup>45</sup> BLANCO, Paloma. "Explorando el terreno", *Ibid.*, p.29.

El contexto espacial del interior al exterior  
**El espacio público como nuevo escenario**

**4**

**EL ARTE PONE EN SU LUGAR**

El arte pone en su lugar  
**Las nociones de lugar**



## 4.1. Las Nociones de Lugar

*“Podemos denotar que el lugar que es amado por la gente no necesita que nosotros o los demás lo experimentemos en presencia de él. El lugar se modela de muchas formas características que dependiendo del grado de atracción de la atención de la gente, como por ejemplo lo veremos en el modo de antagonizar o generar un conflicto con el otro lugar, en la vista llamativa y en la fuerza seductiva del arte, la arquitectura, el ritual, la ceremonia, etc. El lugar del hombre puede convertirse en un referente verosímil mediante los efectos dramáticos. La identidad del lugar se forma a través del ritmo del individuo y de la vida comunitaria con relación a la expectación, necesidad y funcionalidad... que el truco dramático cumpliera.”<sup>46</sup>*

Tuan Yi-Fu

Alrededor de los años setenta la noción de “lugar” empezó a ser un centro de estudio en la geografía. Los geógrafos la exploraron desde diferentes ópticas como por ejemplo, las teorías de Yi- Fu Tuan, Edward Relph y David Seamon que se basan en la fenomenología y en la geografía humanista; la de Henri Lefebvre y Edward Soja que partían del marxismo; y Allan Pred desde el estructuralismo, entre otros autores.

La palabra “lugar” se refiere estrechamente tanto a las relaciones específicas entre la gente y su localización o entorno, como a las ideas de la intimidad y el sentimiento perteneciente, tal y como “mi lugar” no es “tu lugar”. Es necesario señalar que el

---

<sup>46</sup> TUAN, Yi-Fu. “Place Molding” en JI, Tei-Nan (ed.) *Introduction to Phenomenology of Architecture*. Taipei: Laureate Books, 1992, pp.189. El texto original en *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977, pp.161-178.

lugar no puede limitarse a una terminología geográfica, sino a entrelazarse en muchos vertientes: el espacio determinado, el ambiente, la memoria, la identidad y la práctica humana, ya que el lugar es un espacio significativo creado por el ser humano, y debería ser considerado como un conjunto viviente. Lo cual el hombre siempre está en el espacio de algún modo, vinculado a la condición de su situación específica, y a una definición directa y común del lugar: una localización significativa (*a meaningful location*).

El geopolítico John Agnew<sup>47</sup> delinea tres aspectos del lugar basado en “*a meaningful location*”: la localización, el local y el sentido de lugar (*location, locale, sense of place*)<sup>48</sup>. Primero, tal vez deje en claro, que cada lugar tenga sus ubicaciones, es decir, las coordenadas estuvieran fijadas en la superficie terrestre, como Valencia está aquí y Nueva York está allá, todos podemos localizarlas a través del mapa. El lugar alude simplemente a una noción de la localización. Después, lo “local” se refiere al entorno material de la relación social, es decir, a la fisonomía del escenario real, en el que las personas en función de la convivencia del individuo, de la mujer o del hombre, del blanco o de negro, del heterosexual o del homosexual. El lugar excepcional posee una orientación y una materialidad visual concreta como la ciudad concurre en las calles, los edificios, los espacios públicos..., debe ser conectado en parte con las actividades culturales humanas. Luego, el “sentido de lugar”, subyace en el hombre que posee la sensibilidad subjetiva de pertenecer a un lugar, como del mismo modo conocemos cosas sobre nuestro hogar o sabemos donde habíamos estado.

La palabra “espacio” es una noción más abstracta que la del

---

<sup>47</sup> AGNEW, Joan. *The Unnited States in World Economy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

<sup>48</sup> CRESSWELL, Tim. *Place: a short introduction*. Taipei: Socio Publishing, 2006, p.14.

lugar, pero podemos reflexionar sobre el lugar mediante el espacio porque tiene un mayor concepto relacional. El geógrafo Yi-Fu Tuan<sup>49</sup> propone un contraste entre el espacio y el lugar: si el espacio se admitiese como una situación trasladable, entonces el lugar sería un punto de pausa; desplazándose en cada pausa convertida en una localización en la que llegaría a ser un lugar. Por lo tanto, el lugar es la consecuencia de una “pausa”, que dependiendo de la característica llamada de la atención de la gente, el lugar residirá en distinta dimensión, encarnando así una habitación, una plaza, una comunidad o un pueblo, una nación... La opinión de Tuan sobre el lugar como una noción llena de sensibilidad, profundiza sobre la sensación perceptiva y la experiencia del humano, ya que podemos conocer el mundo mediante él.

También en comparación con el espacio y el lugar del otro geógrafo Edward Relph, el lugar denotaría gran relevancia para la vida humana: “el espacio es amorfo, escurridizo y no es una masa que pueda hacerse directamente en las descripciones y en los análisis. Sin embargo, lo podemos percibir o explicar siempre que se salga algo del sentido de lugar o de la idea de lugar. De esta forma, se dice que el espacio parece dotar un contexto al lugar, no obstante, se comprende el significado de espacio desde la óptica del lugar”<sup>50</sup>.

Antes de los años setenta, en la geografía, el “lugar” era una región donde sólo los geógrafos se preocupaban del carácter peculiar de la zona específica en la superficie terrestre, que en principio, se dedicaban a las descripciones. Debido a que cada región existía según su propia característica, no hacía falta un principio universal para unificarla. Esta idea de la región se reemplazaba gradualmente por el “espacio” porque éste último

---

<sup>49</sup> TUAN, Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, op.

<sup>50</sup> RELPH, Edward Relph, *Place and Placelessness*. Ibid.

podía desarrollar una disciplina de la ciencia como un principio universal, que en boca de Arturo Escobar ha señalado: “*a partir de Platón, el espacio es absoluto, indefinido y universal en la filosofía occidental, mientras que el lugar es singular, finito, regional y el territorio limitado*”<sup>51</sup>.

Sin embargo, hasta los setenta, el desarrollo de Humanistic Geography estimaba el lugar más que el espacio, así que se hacía del lugar un núcleo de estudio para responder a lo que la ciencia espacial bajo el positivismo lógico era demasiada abstracta simplificando las relaciones de los casos con la gente<sup>52</sup>. Por otro lado, Tuan y Relph, consideran que el lugar expresa una actitud frente al mundo, enfatizando la subjetividad y la experiencia, lejos de ser un terreno frío. Esta opinión de la fenomenología pone de relieve el espacio que escribe el “*ser en el mundo*” (*In-der-Welt-sein; being-in-the-world*) del humano mientras contenga el significado y la representación del “lugar”.

Siguiendo la investigación sobre el espacio, el teórico urbano Henri Lefebvre presenta una cognición del espacio social que se aproxima a la definición del lugar que actúa como un espacio significativo y de la vida, sin tomar partido del punto de vista de la ciencia espacial, sino de la producción espacial proveniente de las prácticas diarias, en otras palabras, de las actividades y experiencias de la vida cotidiana de todos los miembros de la sociedad. Aquí, se refiere a aquellos miembros sociales que siempre rebasan las normas, alterando así la planificación espacial de la división de la agencia burocrática<sup>53</sup> a través de sus acciones.

---

<sup>51</sup> Tim Cresswell cita a Escobar, *op. cit.*, p.20.

<sup>52</sup> El espacio no es concreto, sino vacío, por lo tanto, el espacio se considera como un objeto cualitativo que se puede desarrollar en los espacios matemáticos –la geometría–. Véase la *New Geography* y la *New Regional Science* de finales de los cincuenta y los sesenta.

<sup>53</sup> En cuanto a la planificación del espacio, Lefebvre denomina espacio abstracto, aquél que se entrelaza por el entramado mundo del saber y del poder, es decir, es un espacio jerárquico para quienes controlan la estructura social, como por ejemplo los planificadores de clase dominante, el científico, el urbanista y algunos artistas.

El espacio(social)/la connotación de lugar son considerados como el resultado de un proceso de prácticas en la experiencia de la vida ordinaria y en su carácter multisentido.

Edward Soja propone otro concepto del lugar y las prácticas, de acuerdo con la opinión Lefebvre<sup>54</sup> se desarrolla el concepto de la “tridialéctica de la espacialidad” (*trialectics of spatiality*). Su punto de vista, se basa en la crítica sobre el dualismo de la geografía, lo cual incluye las siguientes oposiciones: objetividad y subjetividad, materia y espíritu, realidad e imaginación, espacio y lugar. Así que, para provocar estas oposiciones binarias, Soja ha propuesto el “tercer espacio” (*thirdspace*). Dicho estadio, es el espacio vivido (*lived space*) que rompe la distinción entre el espacio perceptivo (*perceived space*) y el espacio concebido (*conceived space*).

Según él, el primer espacio es el espacio concebido, inclinado a la objetividad y la materialidad. Es la forma científica que un conocimiento del espacio puede describir y medir concretamente la apariencia a través de la experiencia. El segundo, es el espacio perceptivo, refiriéndose al espacio del sujeto y de la imaginación, o sea, al territorio representado y espiritual, donde muestra la idea de lugar, formándose por consiguiente un centro significativo de una preocupación que se ha de hacer sentir. Por lo tanto, el segundo espacio corresponde a lo que la geografía humanística critica la de positivismo acerca del concepto espacial. Tanto Lefebvre como Soja consideran que el pensamiento binario carece de óptica con el fin de tratar el panorama de las cosas. Y por último, el tercer espacio, o sea el espacio vivido, es como otro modo de pensar. El tercer espacio no sólo es el espacio de la

---

<sup>54</sup> Lefebvre señala que la fase de la reflexión dialéctica no se basa en el dualismo, sino en la “triple dialéctica”, siempre hay Otro (Other), un tercero que altera a ambas relaciones. Mediante la ruptura de la oposición binaria tradicional, se empieza a reconstruir un-Otro (an-Otro). Se refiere a SOJA, Edward en su *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Taipei: Laureate Book 2004. Henri Lefebvre. *La production de l'espace*, 1974, tr. Inglés, Donald Nicholson-Smith. Oxford Uk and Cambridge Us: Blackwell, 1991.

materia (concebido), ni del espíritu (perceptivo), sino que trasciende más allá de los límites de ellos, donde albergan las prácticas humanas y de la vida. Pues, su objetivo se centra en los mundos de la vida, que propondría un fundamento teórico para reflexionar sobre el lugar de la vida, la práctica y el espacio habitado. En definitiva, el lugar puede producir un “contra-espacio” para resistirse al orden dominante de la sociedad.

Al mismo modo, otros teóricos como David Seamon y Allan Pred también exponen que existe un lazo estrecho entre la práctica social y el lugar, en otras palabras, el lugar se construye y se reconstruye según el fundamento cotidiano, como en la práctica social repetida. Para Seamon, podemos descubrir las características del lugar mediante la movilidad corporal –las ejecuciones (performance) de las masas en la vida ordinaria. Él utiliza el nombre del “*place ballet*”<sup>55</sup> que concurre en los movimientos de la gente en el mismo espacio, donde se puede producir el sentido de lugar. Y por otro lado, Pred<sup>56</sup> cree que la estructura es el lugar que a través de la acción repetida del agente, involucra a la operación social, siempre se convierte (*becoming*) y produce nuevas circunstancias de forma creativa aprovechándose del entorno físico para contribuir un contexto específico de la historia.

El lugar no se basa en su esencialidad ni en su inherencia, sino que se concibe y se constituye por la praxis social basada en la vida cotidiana, es decir, en su sentido más influyente. Bajo esta reflexión, realmente el lugar se caracteriza por un acontecimiento

---

<sup>55</sup> La movilidad diaria del humano, a menudo, es un movimiento inconsciente o una situación preconsciente formando los hábitos. Esta intencionalidad es lo que llama Seamon con *body-sujeto* que asume autónomamente las moviidades de la rutina. La sucesión de las acciones de lo preconsciente que lo denomina como *body-ballet*. Si esta movilidad se mantiene durante largo tiempo se le llama *time-space routine*. Muchos *time-space routine* se unen juntamente en algún emplazamiento específico que aparece en el *place-ballet*.

<sup>56</sup> Véase PRED, Allan. “Place as historically contingent process: Structuration and the time-geography of becoming places”, *Annals of the Association of American Geographers*. 74:2, 1984, pp.279-297.

que no lo reduce a lo limitado y eterno, sino más bien a lo abierto y alterable. El acontecimiento es la mezcla de lo concreto y de lo abstracto como ha opinado Lippard en su texto *"The Lure of the Local"*: *"La connotación de lo local es la noción de lugar –las partes interiores del terreno/el pueblo/el paisaje urbano, se tornan familiares para el eco de la localización específica del hombre... El lugar se reparte entre los puntos principales del mapa de la vida de un hombre. Es temporal y espacial, individual y político. El lugar posee la profundidad, también posee la amplitud llenando el estrato de la historia y la memoria humana. Esto implica que en su enlace, la cosa del lugar se concibe en aquello que se rodea, que se modela, que ha ocurrido, o que va a ocurrir"*<sup>57</sup>.

Para terminar, a lo largo de dichas perspectivas sobre el "lugar", podemos inducir dos aspectos: por una parte, el lugar ya no se define como un mundo físico frío, sino como un campo comunal que se construye lo humano, la memoria, las actividades humanas; por otra parte, la esencia del lugar no es constante, sino que se está transformando según la intervención del "usuario" –el hombre–.

---

<sup>57</sup> Cresswell cita a Lippard, *op. cit.*, p.68.

## 4.2. El Arte del Lugar

El comentario Jeff Kelley en su texto “Common work” relataba que a partir de finales de los años setenta trascendió un límite importante desde la noción de “emplazamiento” hacia el “lugar”. Este límite no indica una frontera real, sino el cambio de una cognición, donde el emplazamiento llenase el interés humano, es decir, un “lugar”. Con ese surgimiento del conocimiento, se han desarrollado “*los emplazamientos del arte*” (the sites of art) que luego se han convertido en “*las artes del lugar*” (the arts of place).

Con relación al factor de la limitación, a media que la aparición del arte minimalista y el land art iba ampliándose más allá del marco artístico tradicional, incluido en la forma artística, por aquel entonces, la escultura destacó como una disciplina desmoronada que se salió de su regla; y en la posición en que se situaba la obra. Debido a la contextualidad espacial de la obra, responde o se corresponde a las condiciones externas del lugar, donde se genera gradualmente un concepto de la especificidad del lugar (*site specificity*), tanto en el cubo blanco de la galería como en el espacio urbano o la naturaleza... . Miwon Kwon describe que el arte *site specific* tomó inicialmente el lugar como la localización misma, una realidad tangible. Su identidad se compuso de una única combinación de elementos físicos: longitud, profundidad, altura, textura y forma de paredes y salas; escala y proporción de las plazas, edificios o parques; condiciones existentes de la iluminación y ventilación; rasgo distintivo topográfico, y así sucesivamente<sup>58</sup>.

El término de la *site specificity* es aplicado por aquellas obras que han sido creadas para un lugar concreto o un entorno espacial

---

<sup>58</sup> KWON, Miwon. “Genealogy of Site Specificity” en *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts Institute of Technology, 2002.



concreto y que sólo adquieren sentido en ese lugar al que se refieren. El concepto de obra para un “lugar específico” lo situaba en el extremo opuesto a la obra nómada de la modernidad, es decir, aquella que fue creada sin tener en cuenta ningún lugar concreto y puede ser transportada y ubicada en cualquier lugar. El arte volvería a la conexión con su lugar como la presencia de la lógica monumental.

En el contexto del arte público, como en el programa de la NEA de Estados Unidos desde mediados de los setenta, abogó por un *arte en los espacios públicos* (art in public places), en que la obra sería apropiada para el emplazamiento. Más tarde el arte *site-specific* se convirtió como el arte por antonomasia de los espacios públicos, ya que se encargaba del destino de un espacio en particular, teniendo en cuentas las cualidades físicas y visuales del emplazamiento. Pero la mayoría de las obras creadas en los emplazamientos arquitectónicos del paisaje urbano, reemplazaban la connotación del lugar sin incorporar el contenido de la cultura social de sí misma. Comenta Kelly “*lo que hicieron muchos artistas fue lanzarse en paracaídas a un lugar e invadirlo con una obra*”, “*la site specificity, de hecho, consistía más bien en la imposición de una especie de zona incorpórea del museo en lo que ya era de antemano un contexto con sus significados, es decir, un lugar*”<sup>59</sup>.

Para diferenciar entre la noción de lugar y la de emplazamiento, ha afirmado Kelly, “*un emplazamiento representa las propiedades físicas que constituyen un lugar su masa, espacio, luz, duración, localización y procesos materiales. Un lugar representa las dimensiones prácticas, vernáculas, psicológicas, sociales, culturales, ceremoniales, éticas, económicas, políticas e históricas de dicho emplazamiento. Los emplazamientos son como los marcos físicos y los lugares, son los que llenan tales marcos y los hacen funcionar. Los emplazamientos son como mapas o*

---

<sup>59</sup> Citado en Lacy, *op. cit.*, p.33.

*minas, mientras que los lugares son las reservas de contenidos humanos como la memoria o los jardines. Un lugar es útil y un emplazamiento es utilizado. Un emplazamiento usado se abandona y los lugares abandonados son ruinas*<sup>60</sup>.

Un lugar comprende la experiencia, la memoria, el valor común de unos individuos y la gente mediante el tiempo que los une, en cierto modo, un lugar es la tenencia comunitaria que forma una comunidad. Cuando el artista trabaja en los distintos lugares, es ineludible enfrentarse en lo que en cada lugar ya existía de antemano, es decir, un contexto con los propios significados y sensaciones del público. Así pues, una obra artística no sólo se coloca en el entorno físico de un emplazamiento y lo dialoga, sino que entra en la noción de lugar más accesible al sentimiento del público.

Un caso de la site specificity de la escultura pública en la obra *Tilted Arc* de Richard Serra, no se aprecia la posición del público, sino que maneja unos conceptos de originalidad y de presencia, como ha escrito en su método de trabajo: “... *Mis trabajos nunca decoran, ilustran, o reproducen un lugar. Lo singular de los trabajos hechos para un lugar determinado consiste en que han sido proyectados para un emplazamiento específico, que depende de él y son inseparables de él. La escala, dimensiones y emplazamiento de las partes de una escultura resultan del análisis de las condiciones ambientales específicas de un contexto dado. ...*”<sup>61</sup>. Pero, con esta obra, “Serra se ha arriesgado mucho, porque la ha planteado como una intervención interrumpida en el paisaje urbano”<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> KELLY, Jeff. “Common work”, en *Mapping the Terrain*, op. cit., pp.177-178.

<sup>61</sup> GERMER, Stefan. “El trabajo de los sentidos: Reflexiones sobre Richard Serra, en catálogo: Serra, Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1992, pp.48-49.

<sup>62</sup> CANDELA, Iria. “¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo” en *Tendencias del arte, arte de tendencias*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.



Richard Serra, *Tilted Arc*, Federal Plaza, Nueva York, 1981- 1989.

*Tilted Arc* es una obra de dimensión monumental, que representa una lámina curvada de 30 metros de largo por 3 metros de altura. Se instaló de modo permanente en 1981 en la plaza del edificio federal Jacob K. Javit de N.Y, con motivo del encargo de la GAS en el programa *Arte en la Arquitectura*. Los trabajadores y visitantes del juzgado y de los edificios de oficinas de la plaza encontraban sus caminos normales bloqueados por la longitud de la obra, incluso se producía una imposición del movimiento corporal, también una potente barrea visual. A consecuencia de ello, surgió entre los trabajadores numerosas voces que pedían retirar la escultura. La defensa del artista se apoyaba en la idea de amparar su argumentación en razones constitucionales y contractuales, reclamando a su protector la libre expresión y los derechos morales de los artistas, siendo el final la obra fue desmantelada en 1989. Pero, la idea de Serra se basa en el mandato legal, de hecho, efectúa una ambición privada en el sector público donde aparte de la audiencia, la recepción pública,

allí patente, da lugar a una frialdad que no puede haber ningún lazo afectivo a aquellas personas.

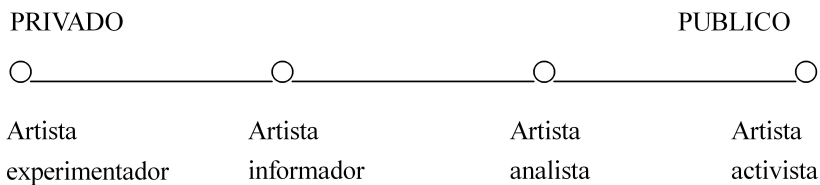
Sin embargo, algunos artistas de arte público derivaron hacia otro concepto y por ende, la práctica de sus obras para un emplazamiento concreto se diferenció del intenso particularismo que marcó el trabajo de Serra. Ellos tienen en cuenta los experimentos pertinentes a la historia local, la memoria colectiva y la cosa de la comunidad en los lugares públicos. De todas las formas, utilizan los diferentes medios, como por ejemplo el vídeo, la fotografía, la performance o los efectos acústicos con el fin de despertar en el paisaje social su sentido latente de lugar. Este mismo tema se preocupaban los artistas desde la década de los sesenta, también por el estudio del campo geográfico y urbano. Es decir, aquellos artistas que empezaron a establecer profundos enlaces con el lugar en que se situaban sus obras, entrando así en núcleo de la sensibilidad afectiva humana donde aquel emplazamiento frío como la localización espacial se convirtiera en un lugar cálido.

Para volver a la noción de lugar, el artista debería entender que el arte no se enraíza en las limitaciones de la galería de marfil, ni en las páginas de las revistas de arte, sino en los objetivos que sueñen con lanzarse sin miedo a las calles, a lo desconocido, con encontrarse y mezclarse con otras vidas. Lippard ha añadido, *“como ‘visionarios’, los artistas deberían ser capaces de proporcionar una nueva vía de trabajo que se oponga a la visión rapaz de la naturaleza que tiene la cultura dominante, con el fin de reinstaurar las dimensiones mítica y cultural de la experiencia “pública” y, al mismo tiempo, hacernos conscientes de las relaciones ideológicas y las construcciones históricas que constituye el lugar*<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Lippard, “Mirando alrededor: Donde estamos y dónde podríamos estar”, *op.*, cit, p.70.

En base de la idea de la interactividad en el contexto público, la artista conceptual y performer Suzanne Lacy<sup>64</sup> analiza los modos de hacer o entender al artista desde lo privado a lo público, mostrándonos un diagrama que estructurase las distintas prácticas: la artista y el artista como experimentador / informador / analista / activista. En este esbozo se presenta un continuo de posiciones que no son fijas o determinadas, sino que están trazadas conforme a diferentes intenciones, permitiéndonos investigar de un modo más cuidadoso las estrategias estéticas artísticas. En cualquier momento, un artista puede operar en un punto diferente o desplazarse entre estas posiciones.



Según el análisis de Lacy:

Subjetividad y empatía: el artista como experimentador. Comenzamos dentro del dominio de la experimentación (no la experiencia subjetiva del artista que queda representada en un objeto visual para el arte), donde el artista como antropólogo subjetivo penetra en el territorio del otro y en sus observaciones sobre la gente y los lugares mediante un informe de su propia interioridad. De este modo, el artista se convierte en un medio para la experiencia de otros, y la obra en una metáfora de dicha relación. Si el artista hace de medio de expresión de todo un grupo social,

---

<sup>64</sup> Véase Lacy, “Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art”. *op. cit.*, pp.213-229; y la introducción de “Explorando el terreno” de Paloma Blanco, *op. cit.*, pp.32-36.

sería considerable un acto de profunda empatía.

Información revelada: el artista como informador. En el papel de informador, el artista no se centra simplemente en la experiencia, sino que supuestamente narra una situación, es decir, reúne toda la información posible con el fin de hacerla accesible a otros, en el caso de que les logre llamar la atención sobre algún aspecto. Las prácticas del artista como informador dependerían de ciertas líneas de intencionalidad. Algunos artistas expresan meramente el “reflejo” de lo que existe sin implicar ningún valor alguno; hay quienes hacen el “informe” ejercido como una selección más consciente de la información.

Situaciones y soluciones: el artista como analista. En los dos modos mencionados de trabajo, tanto en el experimentador como en el informador, notamos un énfasis en las capacidades intuitivas, perceptivas, experimentales y observadoras del artista. Cuando empiezan a analizar situaciones sociales a través de su práctica artística, asumen una serie de habilidades que están asociadas al trabajo de las ciencias sociales, el periodismo de investigación y la filosofía. Tales actividades sitúan a tales artistas en un conocimiento que desvía nuestra apreciación estética hacia la valoración de la forma o el significado de sus construcciones teóricas. Un artista adopta un papel de analista, el trabajo sobre la imagen visual se sustituye normalmente por una acentuación sobre el texto verbal en la obra, por lo tanto desafía de las convenciones de la belleza. Su análisis asume un carácter estético desde la coherencia del concepto o desde su relación con las imágenes visuales que produce, no desde las mismas imágenes. De este modo, recordamos la exploración del arte conceptual de los años sesenta.

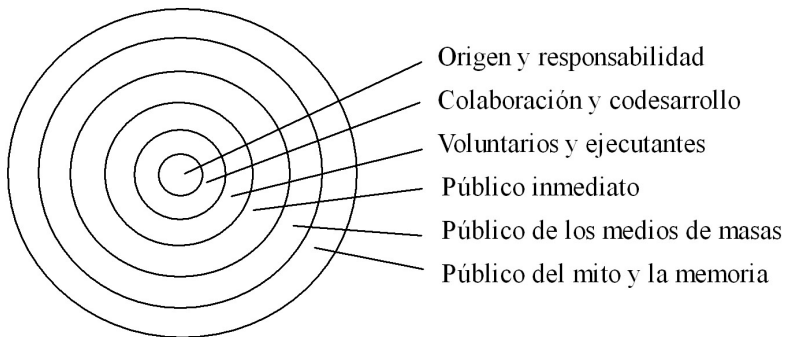
Construyendo consenso: el artista como activista. El último paso nos llevaría al análisis del activismo, donde la práctica

artística se conecta con las situaciones locales, nacionales, globales, y el público se convierte en un participante activo. Así que, el artista no se basa en la práctica del arte, sino que le lleva a la necesidad de desarrollar la construcción de un consenso. Para tomar un respeto al tema público que debe actuar en colaboración con la gente y comprender los sistemas, las instituciones sociales. El artista debe aprender las nuevas tácticas: cómo colaborar y desarrollar los múltiples estratos con un público específico, cómo cruzar los umbrales hacia otras disciplinas, cómo elegir los emplazamientos con un significado público y cómo clarificar la simbolización visual y su proceso de entendimiento a la gente no educada en el arte. En otras palabras, los artistas activistas cuestionan la preeminencia de la “separación” como una postura artística y emprenden la producción de significados consensuales con el público. De este modo, los artistas se convierten en ciudadanos activistas.

A lo largo de la noción interactiva, Lacy ha manifestado el valor participativo a partir del posicionamiento de un público que es equivalente al del artista. Lo que le interesa es conocer hasta qué grado la participación del público forma e informa la obra de arte, si funciona como una parte de la estructura de la obra. Una de los posibles análisis del público, lo realizó bajo la forma de una serie de círculos concéntricos permeables que delimitan sendas esferas, organizadas de modo que permiten un continuo movimiento de una esfera a otra. La génesis de la obra es un punto en el centro del círculo radiado hacia afuera, donde se topa con los diferentes individuos o grupos que asumen diversos grados de responsabilidad en dicha obra.

Pero Lacy enfatiza que un elemento fundamental a tener en cuenta en la construcción del público es la naturaleza fluida y flexible, ya que en ninguno de estos niveles la participación puede verse como prefijada, y dependiendo de los criterios que establece

la obra, los participantes se mueven de un lado a otro dentro de los niveles. Este modo no sólo dota al público de una identidad, sino la capacidad de actuar. En el siguiente párrafo, va a verificar unas practicas de estos modos de hacer.





### 4.3. Distintas Prácticas Artísticas en el Lugar

La cognición que transforma *los emplazamientos del arte en las artes del lugar* se arraiga en las cuestiones comunes que preocupan a la gente, de tal modo que un emplazamiento que se forma en un espacio significativo humano es un lugar. En este apartado, pienso tratar las distintas prácticas para un lugar específico, en base de cinco tipos de representación: el (anti)monumento, la memoria reproducida, la reconstrucción medioambiental, visiones de la localidad y el acontecimiento se hace lugar.

#### 4.3.1. El (anti)monumento

El antiguo monumento era como un símbolo en la ciudad, que no sólo tenía funciones conmemorativas, elogiosas para homenajear a los personajes o los grandes hechos etc; sino que el significado se vinculaba a su lugar, como lo ha expuesto Rosalin Krauss en la “lógica monumental”. Sin embargo, desde los años sesenta, el desarrollo de la urbanización y la promoción de patrocinios del arte contribuyeron a la aparición de muchas esculturas monumentales modernistas en la ciudad con el fin de embellecerla. A partir de entonces, dichas esculturas no relacionadas con el lugar desembocaron en la ausencia de significado. Por consiguiente, querría partir de la lógica monumental que un arte ocupa con propiedad en el espacio público, así como algunos artistas que han tomado las obras para conseguir reconducirlas hacia el concepto de monumento. En las obras se pueden distinguir tres tipos de concepciones formales: primero, se utiliza en el modo de intervenciones artísticas sobre monumentos ya existentes para alterar sus sentidos originales como en Christo y en Wodiczko. Después, recupera el vínculo

entre la obra y su lugar como en Horst Hoheisel. Por último, representa la forma monumental con el método crítico y reflexivo para cuestionar las funciones del monumento tradicional, véase en artistas como Hans Haacke, Maya Lin, Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz.

*En Vietnam Veterans Memorial* (1982), Maya Lin difiere bastante de la escultura clasicista a través de la característica pérdida del pedestal, de su cercanía a la gente, de sus narraciones de historias nada triunfalistas, abandonando la grandilocuencia de frases, imágenes o alegorías. Maya Lin pretendió mediante su monumento, ser honesta con la realidad de la guerra y rendir un homenaje a los veteranos caídos en ella, que a la vez fuera apolítico y armonioso con el lugar<sup>65</sup>.

Empezamos por su entorno para entender bien *el Vietnam Veterans Memorial*, la obra fue ubicada en los Constitution Gardens en el Mall de Washington que está flanqueado por un extremo por el *Lincoln Memorial* y en el otro por el *Washington Monument*, donde se halla enfilado el Capitolio. Si el *Washington Monument* se sitúa en el centro del “Mall”, al norte se encuentra la *White House*, y al sur el *Jefferson Memorial*<sup>66</sup>. Todo el conjunto arquitectónico y paisajístico exhala una ampulosidad encarnada por el estilo neoclásico y el immaculado color blanco que hacen que los edificios y monumentos representen con honor al estado, a sus fundadores y héroes. En su conjunto, refleja toda una iconografía destinada a una clara función conmemorativa, honorífica o de supremacía.

---

<sup>65</sup> Existen principios estipulados en la convocatoria del concurso *Vietnam Veterans Memorial*, donde se propone que la obra esencial sea reflexionada y autoexaminada; siendo ésta armoniosa con el entorno; dando cabida los nombres de los caídos y desaparecidos en la guerra; pero sin hacer mención a ninguna crítica a la política. Sobre el diseño de Maya Lin se satisface justamente estas normas, al fin obtener la recomendación de los jurados entre 1421 proyectos.

<sup>66</sup> Con respecto a los detalles y datos de los monumentos en el Mall de Washington, véase el análisis de GRISWORLD, Carles L. “The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography”, en *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*. op, 1999, pp.117-155.



Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, Washington D.C. 1982.

El *Vietnam Veterans Memorial* se sitúa en uno de los jardines laterales (en el noroeste de los Constitution Gardens) próximo al *Lincoln Memorial*, donde dos paredes verticales de pulido granito negro articulan una V inversa, llegando a formar un libro abierto con ángulo interior de 130 grados insertados en el suelo de 61 metros de largo. Aprovechando un suave desnivel del terreno, a ras del suelo, el muro desciende hasta el vértice de la V (está a 3 metro bajo el suelo) y vuelve a ascender.

En la superficie de las paredes se ha grabado los nombres de alrededor de 58,000 soldados en el orden en el que fueron cayendo o desapareciendo entre 1959 a 1975, sin ninguna distinción de rango ni de cuerpos del ejército. Además, la disposición de los nombres es extraña, debido a que el primer nombre va desde el extremo superior derecho del vértice del ángulo de la V hasta el final de la pared derecha. La relación continúa de arriba a abajo y desde el fondo de la pared izquierda hasta la derecha, es decir, el comienzo y el final se juntan en el

centro de la V. Allí, los visitantes caminan a lo largo de la pared derecha pudiendo verse el monolito del *Washington Monument*; y a la izquierda el *Lincoln Memorial*. Ambas arquitecturas, o sea, el conjunto de dicho “Mall” por extensión, pueden ofrecer un contraste con lo que revela el *Vietnam Veterans Memorial*, desde su sistema de pensamiento manifiesto en la representación y en su forma sutil y humilde de erigirse positivamente y sin arrogancia.



El muro de oeste enfila al Lincoln Memorial

A propósito de la conmemoración de los veteranos en el D.C. Washington, no corresponde al formato del monumento que recuerda una victoria o a un héroe, sino que más bien al sufrimiento y a la sensación de pérdida para los veteranos sobrevivientes y las familias.

En este muro funerario se observa que la gente busca o palpa con sus manos el nombre del familiar, del amigo o del compañero, dejando las ofrendas, es decir, fotografías, banderas, medallas y flores, junto a los nombres. Además, una vez allí, todos los nombres pueden ser bañados por los lamentos sentimentales.

Este muro se convierte en un lugar emocionante y terapéutico, a causa de su interacción con aquella gente en el tiempo, como ha dicho la creadora “este muro abre una grieta en la tierra, lo curará por medio del césped, el árbol”<sup>67</sup>. Lo peculiar del monumento de Maya Lin, es la creación de su propio público, su homenaje a los veteranos caídos, también a todos veteranos en la guerra del

---

<sup>67</sup> Maya Lin cita a R. Campbell en su texto “An Emotive Place Apart”: “He pensado qué es la muerte, qué es la pérdida? ... Un gran dolor va disminuyendo con el tiempo, pero nunca podrá curar realmente. Una cicatriz –la idea se me ha ocurrido cuando estoy hallándome en este lugar–. Como un cuchillo abriendo un corte en la tierra, a medida que transcurre el tiempo, lo curará la hierba. Como si cortaras una roca y la pulieras”. *American Institute of Architects Journal* 72, marzo 1983, p.151.

## Vietnam<sup>68</sup>.

Mientras, el *Vietnam Veterans Memorial* sirve de consuelo de la gente en la evocación, el *Harburg Monument* de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz simultáneamente fomentarían el “olvido” en lugar de “recordar”, habiendo devuelto la memoria al pueblo. Se trata de un monumento contra el fascismo en un suburbio de Hamburgo, erigido en 1986. Era un monolito prismático de aluminio de 12 metro de altura sin pedestal, exteriormente forrado por una capa de plomo y previsto de un punzón de acero para poder escribir sobre él. Una inscripción de los artistas invita a los ciudadanos o los visitantes de la ciudad que se inscriban allí sus nombres, como manifestaciones de compromiso moral para que la violencia jamás tenga lugar en la sociedad. A medida que se va



completando las firmes o las frases en la superficie, éste va desapareciendo por la base, y así progresivamente, hasta su total extinción hundida en el suelo en 1993 (se divide en ocho etapas). Ahora sólo puede ser visto un trozo de columna mediante una ventana, y una placa que acompaña el texto en siete idiomas con las fotos de su periodo de desaparición.

Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz,  
*Harburg Monument against  
Fascism*, Hamburg, 1986.

---

<sup>68</sup> La conmemoración enfatiza a todos veteranos de Vietnam, no a la guerra, como la inscripción reza abajo del último nombre: “Nuestro Nación honra el valor, sacrificio y dedicación al deber y al país de sus Veteranos de Vietnam. Este memorial fue erigido con contribuciones privadas del pueblo americanos. 11 de noviembre de 1982.”



La extinción de la columna se hunde en el suelo en 1993.

Durante su levantamiento el monumento se convirtió en una clase de foro público, sin contar con la plural graduación ideológica del público, ya que el prisma se llenaba con firmas y frases solidarias de aliento, de insultos o en forma de graffitis. Además se radicalizó por medio de marcas de tiros y de llamaradas producidos por el prejuicio de los neonazis. En definitiva, esta columna de las “opiniones” se hundió en el suelo como si formara una estratificación humana. Esas huellas conservan tanto las imágenes invisibles como “*nuestra visión interiorizada de la memoria, ubicada en el ojo de nuestra mente en el origen de nuestra memoria perpetua*”<sup>69</sup>. Si la memoria vigila las secuelas del fascismo y de la intolerancia, el artista J. Gerz ha dicho: “*Un día alcanzamos el punto en que ya no sean necesarios los monumentos conmemorativos antifascistas, cuando la vigilancia se mantenga viva gracias a las imágenes invisibles del recuerdo*”<sup>70</sup>.

Este monumento se considera un contramonumento que rechaza el monumento tradicional, porque éste aunque último se alza allí como una amnesia historicista el público es indiferente ante él. A pesar de que en *Harburg Monument*, en concreto, no se

---

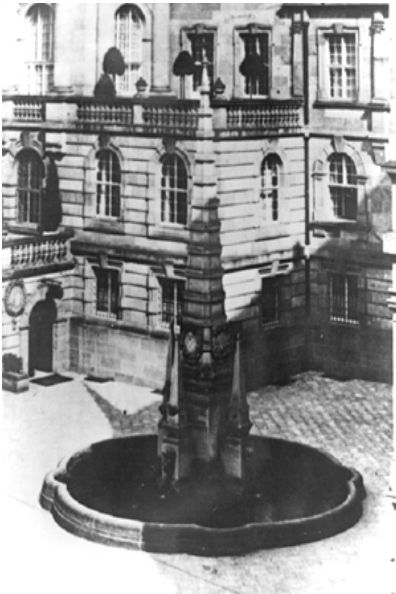
<sup>69</sup> MOLEÓN, Mau. *La experiencia de los límites: Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1999, p.139.

<sup>70</sup> Citado por James E. Young., *Ibid.*, p.139.

sitúe en el lugar del acontecimiento, esta obra sin embargo puede ser considerada como un centro significativo para esta región.

Otro monumento sobre el Holocausto, es el *Aschrott-Brunnen Monument* (1987) de Horst Hoheisel, que en su *Negative-form* apenas visible “oculta” una historia específica. En palabras del propio artista: “He diseñado una nueva fuente como el espejo que refleja la vieja imagen en la que hunde abajo la antigua base para rescatar la historia dada de dicho lugar, tal como una herida y la cuestión abierta, penetrando la conciencia de los ciudadanos de Kassel para que tal cosa nunca suceda de nuevo”<sup>71</sup>.

La fuente original neogótica de la pirámide fue construida y regalada a la ciudad en 1908 por el comerciante de origen judío Sigmund Aschrott (diseñada por el arquitecto Karl Roth) y finalmente fue demolida por el nazismo en 1939. Host Hoheisel reproduce la forma en negativo de la pirámide, cuya superficie fue



rellena por un chorro de agua en los estrechos canales, hacia el centro, cayendo en su interior a 12 metros de profundidad (coincide con la altura de la antigua fuente). Mediante el sonido del agua subterránea que murmura con excesiva efusión, exige la reflexión del visitante e indique su existencia. La imagen existente de la pirámide invertida se conecta con la inexistente, revelada en la memoria de su ausencia.

La fuente original de  
*Aschorott-Brunnen* en Kassel, 1908.

<sup>71</sup> MILES, Malcolm. *Art, Space and the City: Public Art and Urban Future*. Taipei: Chuanhsing Publishing, 2000, p.132.



Horst Hoheisel, *Negative-form Monument*, Kassel, 1987. Vista de la plaza de Ayuntamiento de Kassel.

Dichas obras cuyas formas del anti-monumento adquieren cierta característica “negativa” y modesta, gracias al positivo y exaltado monumento del pasado. Al mismo tiempo hacen alusión al significado en el proceso de interiorización en sí misma. El polaco Krzysztof Wodiczko desde otra intencional postura interviene en la exterioridad de las tradiciones monumentales sin ninguna alteración física en el soporte de su propio monumento. Fundamentalmente, afecta al significado, que en muchos casos lo veremos en sus proyecciones de imágenes sobre los monumentos existentes, alterando y subvirtiendo su contenido de forma crítica, aunque, esta transformación sea efímera.

Como por ejemplo ocurre en la obra que realizó para Madrid en el *Arco de Triunfo*, 1991. Dicha obra fue una clara respuesta a la guerra Golfo, donde se debatía que las tropas de Estados



Unidos invadieron Kuwait e Irak. En la alegoría de una victoria militar, Wodiczko proyectó tres inmensas imágenes sobre el *Arco de la Victoria*, donde una esquelética mano sostenía un fusil ametrallador en la parte izquierda del arco, otra mano también esquelética portaba el grifo del surtidor de gasolina en la parte derecha, y en el frontón escribía la pregunta “¿Cuántos?”



Krzysztof Wodiczko, *Arco de la Victoria*, Madrid, 1991.

### 4.3.2. La memoria reproducida

La materialidad del lugar escrito en el paisaje se convierte en la memoria pública que revive el pasado, promoviendo la producción y reproducción de la memoria social. Acerca de “la memoria del lugar” Edward Casey ha propuesto: las memorias

vivas pueden ser vinculadas naturalmente al lugar, donde encontraremos las actividades que nos ayudan a recordar y las características que correspondan a la memoria. Así pues, incluso podríamos decir que la memoria es modelada o sostenida por el lugar, o al menos, reproducida por él.

En relación con los ejemplos de la memoria reproducida, podríamos ver que algunas intervenciones se basan en las ruinas para evocar la memoria pasada, o para interpretar nuevamente los lugares históricos, como por ejemplo cito *Concert in Reverse* de Rebecca Horn, *The Missing House* de Boltanski, y la *House* de Rachel Whiteread. Otras obras corresponden a construcciones conmemorativas como en *The Louis Kahn Lecture Room* de Siah Armajani y en *Biddy Mason- Time and Place* de Sheila Levrant de Bretteville.

### **La intervención en las ruinas**

“Un emplazamiento usado se abandona y los lugares abandonados son ruinas”, con estas palabras recordamos la afirmación de Jeff Kelly, sobre algunos artistas que interponen los elementos en los lugares ruinosos como un método de vincular el pasado y el presente.

Rebecca Horn eligió la ruina de la antigua “cárcel” para instalar *Concert in Reverse* (El concierto contracorriente) en el *Sculpture Project in Münster 1987*. Esta edificación circular construida en el siglo XVI, fue inicialmente establecida a modo de torreón defensivo, pero a medida que cambiaba su función en las distintas épocas se convirtió en una cárcel del siglo XVII, un asilo transitorio de la I guerra mundial y por último en una zona de ejecución a los cautivos de guerra durante el mandato de Hitler. Una historia casi olvidada, sólo quedaban los restos de su derrumbamiento. Entonces, la artista aprovechó el interior de la

construcción para colocar 40 candiles en los alrededores de la pared y 40 martillos pequeños que golpeaban de forma automática y suave el ladrillo. En el patio ajardinado dispuso un embudo, donde caía cada veinte segundos y desde 12 metros de altura una gota de agua en una alberca, generando por tanto un gran eco. Con esta pieza Horn resucitaría un recuerdo histórico desagradable mediante la incorporeidad de la luz misteriosa y los múltiples y rítmicos sonidos.



Rebecca Horn, *Concert in Reverse, Sculpture Project in Múnster 1987*.

En la *House* de Rachel Whiteread, datada entre 1993 y 94, consistió en un vaciado de hormigón que recreó a partir de un módulo completo de una casa abandonada de clase obrera. Concretamente, la casa se situó en el Grove Road en el extremo este de Londres, un barrio de típicas viviendas adosadas de estilo victoriano, que durante la Segunda Guerra Mundial muchos obreros vivieron aquí para refugiarse. Alrededor de 1960, debido a

la progresiva *gentrificación*<sup>72</sup> del suelo urbano, se trasladaron necesariamente al oeste de Londres. Hasta 1993 se habían demolido todas las viviendas, sólo quedaba en pie una casa en estado ruinoso. En este sentido, un modo de vida estaba siendo borrado sistemáticamente del paisaje y de la memoria. La “casa” de Whiteread es una declaración en negativo, debido a sus paredes que impidieron la entrada al interior y porque desterraba todo referente sobre la idea de casa, de un sitio donde estar cómodo o seguro, sobre todo de un refugio y de la sensación de arraigo. La casa aislada en medio de un descampado como monumento anónimo del individuo o de la comunidad, detiene a



Rachel Whiteread, *House*, London, Octubre de 1993 a enero de 1994.

los visitantes en su camino para recordar asuntos de la vida. Whiteread no trata de encontrar una solución en la sociedad, sólo intenta influir en la conciencia colectiva<sup>73</sup>.

La “casa” de Whiteread se transforma en un índice de vida, que al mismo tiempo, recordamos *La Maison Manquante* (La casa ausente) de Christian

Boltanski en 1990, donde nos reflejaba una casa destruida por los bombardeos de 1945 en Berlín. En esta obra, se inscribieron los nombres sobre paneles fijados, en las dos paredes medianeras

---

<sup>72</sup> El término original en inglés de “*gentrification*”, en la actualidad se aplica al proceso ocurrido desde finales de los setenta que suponen la vuelta de la burguesía suburbana a los centros históricos de las ciudades, provocando simultáneamente una recapitalización de los mismos y una expulsión o pauperización de la población local. Véase la explicación de ROSLER, Martha. “Si vivieras aquí” en *Modo de hacer*, *op. cit.*, nota 8, p.178.

<sup>73</sup> Esta obra sólo pudo resistir unos meses, desde octubre de 1993 a enero de 1994, con motivo a los habitantes actuales que no favorecieron su permanencia. Una vez desmantelada, solamente quedaba la memoria, o sea, los documentos: la fotografía, el vídeo. También en 1993, a Whiteread se le concedió el premio Turner y la “peor” obra del año por la Fundación K.

donde habían vivido los habitantes de la casa destruida<sup>74</sup>. Además, estos nombres responden a las personas que fueron exterminadas en los campos de concentración nazi. Boltanski nos cuenta pequeñas historias y a su vez estas mismas historias nos plantean preguntas, también las preguntas provocan otras preguntas, en palabras del artista: *“la obra de arte es para mí una especie de estímulo que excita al espectador y le permite recrear una sensación”*<sup>75</sup>.



Christian Boltanski, *La Maison Manquante*, Berlín. 1990.

## Las construcciones conmemorativas

El lugar permite producirse mediante el museo, siendo la edificación específica o la conservación del patrimonio donde la memoria se coloque. La idea de Siah Armajani con motivo de honrar la memoria del arquitecto Louis I. Kahn (se crío en Filadelfia y fue profesor de la Universidad Pennsylvania), se realizó el *Louis Kahn Lecture Room* en 1982 por encargo del Samuel Fleisher Art Memorial. La obra fue una sala de conferencia que servía de aula de lectura o de reunión para la comunidad y como galería para

---

<sup>74</sup> Esta obra se articula en dos lugares: el propio solar de casa y el jardín de un museo local en donde se presenta diferentes archivos con documentación de los hechos.

<sup>75</sup> BOLTANSKI, Christian. *Adviento y otros tiempos*, Catálogo. Santiago Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporánea, 1996, p.108.

exhibir una selección de dibujos del arquitecto. Esta sala tiene una dimensión útil en que se puede leer o meditar sentado en los bancos, ver los dibujos suyos colocados en las paredes o aprender con la estela que recorre el suelo formado con sus frases. Armajani se homenajea mediante el lenguaje de la construcción arquitectónica a Louis Kahn por su larga y fructífera dedicación a la enseñanza de la arquitectura.



Siah Armajani, *The Louis Kahn Lecture Room*,  
Philadelphia, Pennsylvania, 1982.

*Biddy Mason- Time and Place* de Sheila Levrant de Bretteville en 1989. En concreto, cito uno de los proyectos del conjunto Biddy Mason apoyado por el *Power of Place*<sup>76</sup>. La obra es un muro negro de 25 metros de largo y 2.5 metros de altura, que en su superficie de granito y pizarra se insertaban textos, imágenes, documentos que contaban la historia de Biddy Mason por orden cronológico (1820-1900). Mason fue una esclava negra que al trasladarse con

---

<sup>76</sup> El *Power of Place* es una organización no lucrativa, fundado en 1982 por la teórica de la arquitectura Dolores Hayden, la historiadora de arte Donna Graves y la diseñadora de gráfico Sheila Levrant de Bretteville. Patrocinados los proyectos de arte público, conservación patrimonial, urbanismo... los cuales se testimonian historial las contribuciones de distintas razas en Los Ángeles. El primer proyecto realizado del Power of Place fue *Biddy Mason*. Véase HAYDEN, Dolores. *The Power of Place: Urba Landscape as Public History*. Cambridge, MA and London, UK: MIT Press, 1995.

su patrón de Mississippi a California fue liberada y residió en el sur de California. Con posterioridad, ella fue convirtiéndose en una de las mujeres afroamericanas con mayor fortuna en Los Ángeles y estableció su casa en la Spring Street (donde ahora se sitúa el muro). Mason trabajaba como una partera, enfermera, educadora y cuidadora de niños, y además era empresaria con éxito. Mason contribuía con abundantes recursos a la sociedad afroamericana de la ciudad, una de sus donaciones más destacadas y recordadas es la iglesia First African Methodist Episcopal fundada en 1872 por ella.

Como la directora del proyecto de Biddy Mason, Dolores Hayden ha dicho, “el diseño del muro de Bretteville, en especial, encuentra eco en el espíritu del local”. Los jóvenes tocan los carros de madera (simboliza la caminata de



Sheila Levrant de Bretteville, *Biddy Mason: Time and Place*, Los Angeles, 1989.

Mason a California) y los mayores leen los mapas históricos y los papeles que constatan sobre su liberación. El muro llega a ser tanto un hito simbólico que presenta un valor multicultural como un lugar turístico en la ciudad de Los Ángeles.

### 4.3.3. La reconstrucción medioambiental

La crisis del medio ambiente era uno de los problemas sociales y globales más considerables en los años ochenta. Los artistas Alan Sonfist y la pareja Helen Mayor Harrison y Newton Harrison trabajan a favor de una toma de conciencia

medioambiental buscando un recurso para mejorar, salvar y reivindicar las zonas. Ellos no sólo son artistas sino ecólogos porque sus obras son estudios realizados para unas zonas específicas a través de una serie de proyectos ecológicos.

Alan Sonfist se dedica a la reconstrucción de la naturaleza antigua e histórica en el medio urbano, mediante la colaboración de la comunidad, el ecólogo y el botanista. Sonfist asiente a un tipo de arte público consultivo en que participan el artista y el público. Su contenido es un tema importante de nuestra época y de nuestra tierra. Su obra "*Time Lanscape*<sup>TM</sup>" (Paisaje del tiempo), situada en el Greenwich Village de Nueva York en 1978, describe un bosque reconstruido que contuvo una dimensión de 9.000 metros cuadrados y donde se transplantaron especies de árboles vivos, como las hayas, los robles y los arces, y más de 200 especies de diferentes plantas originarias de Nueva York, escogidas durante el periodo pre-colonial.



Alan Sonfist, *Time Lanscape*, Greenwich Village, N. Y., 1965- continuando.



El concepto de Sonfist trasciende más allá de la categoría de embellecimiento y cultivo urbano, porque se trata de la renovación del paisaje urbano que sustituye un lugar lleno de hogares desechables y basuras por un paisaje natural que recordarse al que existía hace unos trescientos años antes, para que los ciudadanos pudieran experimentarlo. Antes de la realización del *Time Landscape* Sonfist había investigado acerca de la naturaleza neoyorquina desde 1965, y convenía con la comunidad y los urbanistas para obtener la autorización para desarrollar todos los procesos de su trabajo. El resultado obtuvo una buena acogida, conseguida gracias a la cooperación de los habitantes y de las escuelas locales, también de la comunidad.

Este proyecto se llevó a cabo de forma experimental en los distintos lugares de la ciudad de Nueva York, se incluyeron donde el *Pool of Virgen Earth* (La charca de tierra virgen), en Lewiston de 1973; *Hemlock Forest* (Bosque de cicutas), en South Bronx de 1978, *Ten Acre Project* (Proyectos de diez acres), en Wave Hill de 1979. Efectivamente, todos los proyectos de Sonfist son las obras vivientes porque en ellas engloban toda fase de la planta –crecer, florecer y marchitar.

Los artistas como Helen Mayer Harrison y Newton Harrison son los pioneros sobre arte y ecología, porque se preocuparon sobre el tema sostenible del medio ambiente e intentaron recuperarlo mediante el estudio científico y la tecnología contemporánea. Ellos afirman un arte como instrumento transformador de la sociedad, y sus obras responden tanto al realismo social como a la crítica ecológica.

En 1988 la pareja Harrison fueron invitados a una zona ecológica del río River de Yugoslavia, una gran dimensión de la llanura inundada (*floodplain*) de Europa. A lo largo del río coexisten abundantes especies de flora y fauna, donde aún la

gente adopta el cultivo tradicional en la tierra. Sin embargo, el desarrollo industrial dio lugar a las contaminaciones de aguas residuales y químicas que afectaron al medio natural. Los Harrison sugirieron una rehabilitación del ecosistema junto con otros especialistas a través del trabajo de campo, por ejemplo, introdujeron vegetales autóctonos del terreno pantanoso en una área limpia para la absorción de sustancias contaminantes y cultivaron de forma biológica con el objeto de disminuir el abuso de los abonos químicos. En este proyecto se expone una serie de fotomontajes, donde se adjuntaron los textos que debatían sobre la exploración del estado actual del río y su remedio. Por ende, este proyecto se obtuvo gracias a la licencia de la Administración de Protección Ambiental de Croacia y el patrocinio del Banco Mundial, pero lamentablemente el progreso se interrumpió gracias al estallido de la guerra civil.



Helen Mayer Harrison y Newton Harrison, *Breathing Space for the Save River*, Yugoslavia, 1988-1990.

#### 4.3.4. Visiones de la localidad

En este apartado, querría presentar las obras relacionadas con la comunidad, aunque la comunidad se refiere en cierto modo a una conexión estable de un grupo de personas con su sitio formando constantemente una frontera para diferenciarse de “nosotros” (la gente que pertenece al lugar) o de “ellos” (la gente que está fuera del lugar), pero el lugar no puede considerarse

como una estructura homogénea y cerrada, sino como un campo donde existe muchos problemas, conflictos e influencias muy complejas. Así, quizás se pueda entender a fondo una comunidad mediante los puntos de vista vecinos, como el trabajo de Alfredo Jaar y el de Iñigo Manglano-Ovalle, en los cuales el tema de la comunidad se representaba por la multi-interpretación en lugar de la interpretación del artista.

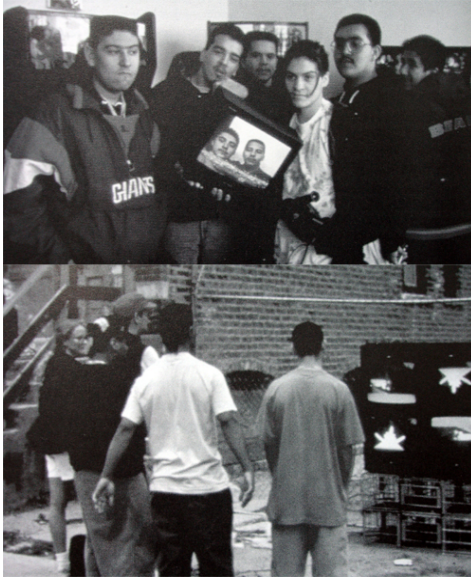
Las obras de Alfredo Jaar e Iñigo Manglano-Ovalle nos muestran diversas cuestiones a través de las prácticas de los vecinos. En *Camera Lucida*, 1996, Jaar expuso 407 fotografías que no fueron realizadas por el propio artista, sino por los 407 habitantes del barrio para la inauguración del Nuevo Museo del Oeste de Caracas. El museo se había construido en la zona Catia, un barrio pobre de clase trabajadora, donde los habitantes rechazaban fuertemente el museo y pretendieron detener su construcción. Por encargo del museo, Jaar trabajó como organizador independiente y ofreció mil cámaras desechables, distribuidas en 37 lugares que a través de organizaciones, clubs, centros y vendedores callejeros, invitaba a la gente a que tomara una cámara para sacar las fotos a su gusto. En este proyecto Jaar animaba a los hombres, mujeres y niños de Catia a que fueran ellos los artistas, por tanto al revelar los



Alfredo Jaar, *Camera Lucida*, Caracas, 1996.  
(Las fotos sacadas por los vecinos de Catia)

carretes, se invitó a los “fotógrafos” que recogieran su serie de fotos y que seleccionaran una para exponerla en el nuevo museo. Esta exposición presenta dos puntos: por un lado, las fotografías presentan varias miradas de los vecinos o mejor dicho, las de la localidad, no del mundo del arte, por otro lado, abría los límites del museo en sí mismo.

Por su parte, Manglano-Ovalle con su obra *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Project*, participó en un programa público de *Cultura in Action* en Chicago, en 1993<sup>77</sup>, en el que organizó un



Iñigo Manglano-Ovalle y *Street-Level Video, Tele-Vecindario*, Chicago, 1993.

proyecto de vídeo en la calle y en su propio barrio latino, West Town para tratar los problemas relacionados con las bandas juveniles. El artista ayudó a los jóvenes a crear sus propios documentales de vídeo; luego, con ayuda del vecindario utilizó la electricidad de todas las casas, organizando una *block party* (fiesta en el bloque/instalación) donde habían 75 monitores en la calle que reproducían los vídeos. Esta actividad debido a que los vídeos

crean un ambiente de comunicación y de diálogo, destruyendo el

---

<sup>77</sup> La organización *Sculpture Chicago* (Agencia Municipal de arte público) propuso un proyecto de arte público bajo el nombre “*Cultura en acción*” comisariado por Mary Jane Jacob, llevado a cabo en Chicago durante los años 1992 y 1993. Este proyecto apoyado por la NEA y Lila Wallace-Reader’s Digest Foundation, llevó el arte a las calles y barrios de la ciudad. Éste contuvo siete temas: democracia y vecindad multicultural, viviendas sociales, gerencia de trabajo, dirección de la juventud de la minoría y violencia de la cuadrilla, logros de las mujeres, SIDA y ecología. En total, ocho proyectos realizados se centraban en colaboración, participación, comunicación con la comunidad.

aislamiento y el alejamiento entre los vecinos. Además, cuando terminó la *Cultura in Action* en Chicago, este proyecto de vídeo en la calle siguió continuándose por un grupo de jóvenes, titulado “Sterrt Level Youth Media).

A diferencia del trabajo de Jaar, el de Manglano-Ovalle no se actúa como una obra artística sino más bien como un vehículo de comunicación, de manera que se muestra en las calles y las casas de los vecinos. Los trabajos de Jaar y Manglano-Ovalle tienen una característica en común, ya que no están basados según la óptica del artista, sino en la de los lugareños, asimismo ellos también son los productores del sentido.

#### 4.3.5. El acontecimiento se hace lugar

La noción del lugar también puede crearse mediante acciones efímeras, asemejándose a la nómada, es decir, donde se realizan acciones, se forma el lugar, y los artistas pretenden crear o recrear de modo “*performative*” el nuevo lugar. Por tanto, este tipo de representación puede llamarse el lugar como “acontecimiento”. Al acontecerse un acto de arte, se propone una concepción mucho más intensa de un objeto artístico para un lugar específico, que Thomas Crow lo llama como “*site-specific fuerte*”, porque la obra es coherente con un tiempo concreto, es decir, “*su presencia está en contradicción irreversible con la naturaleza del espacio que ocupa*”, y “*su breve duración es una condición de su significado*”<sup>78</sup>.

Algunas performances funcionan como un catalizador de la acción colectiva, cuyo objetivo a menudo sin ninguna relación con

---

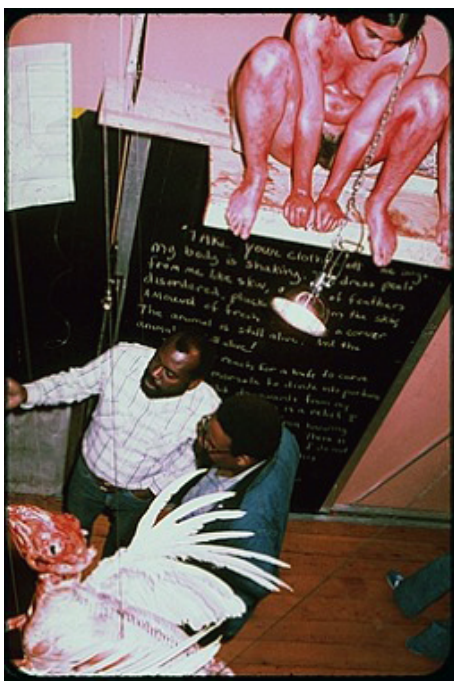
<sup>78</sup> Thomas Crow define el arte *site-specific* “fuerte”, la duración real de la obra es limitada a diferencia del arte *site-specific* “débil”, como por ejemplo el del minimalismo. Véase CROW. Thomas, “Arte para lugares específicos: El fuerte y el débil”, en *¿Construir... o desconstruir? Textos sobre Godon Matta-Clark*. op. p.66.

el mundo del arte, sino con el mundo real para lanzarse a cierta política. Como por ejemplo, la obra *Three Weeks in May, 1977*, fue la primera acción en gran escala que protagonizó Suzanne Lacy, donde incluía unos treinta eventos ambientados, los diversos participantes, pertenecientes a las distintas clases sociales de Los Ángeles, presenciaron oratorias, performances, manifestaciones y entrevistas radiofónicas para revelar las violaciones sexuales a las mujeres.



Suzanne Lacy, *Three Weeks in May*, Los Angeles, 1977.

Lacy deseaba enseñar a los ciudadanos sobre este grave problema a través de estas actividades, y extenderlo a todo el país. En *Three Weeks in May*, Lacy colocó dos enormes mapas de la ciudad en el centro comercial de Los Ángeles City Hall durante tres semanas. Uno de ellos registraba con un sello rojo los lugares donde ocurrieron las violaciones, según las llamadas que recibía la comisaría policial al día. Al final, el mapa se llenó de sellos rojos. Y el otro mapa señaló las organizaciones de asistencia para las víctimas.



Arriba: Suzanne Lacy y Leslie Labowitz,  
*In Mourning and in Rage*.  
Abajo: Suzanne Lacy, *She Who Would Fly*, 1977.

Este proyecto contenía una serie de acontecimientos, como en el caso de *She Who Would Fly*, es una instalación-performance donde trataba de documentar las conversaciones entre las mujeres violadas, cuando los espectadores estaban leyendo sus propios testimonios, pero de pronto se encontraron con unas mujeres desnudas y pintadas de color sanguíneo, agachadas en forma de buitres en la parte superior de la pared. Y *In Mourning and in Rage* realizado conjuntamente por Lacy y Leslie Labowitz. Se presentaron una protesta pública mediante una performance contra la violencia en las escalinatas del Ayuntamiento, junto con la colaboración de un grupo de mujeres cubiertas con velos negros.

En la performance *Dos amerindios no descubiertos visitan Madrid*, realizada por Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco en 1992, consistió en tres días donde los artistas vivieron dentro de una jaula dorada con un equipo “cultural” de televisión,

ordenador..., en la Plaza de Colón de Madrid. Disfrazados como indígenas recién descubiertos, provenientes de la isla ficticia de Guatinaui. Al lado de la jaula se situaban unas placas expuestas para explicar los trajes, características físicas y culturales en el lenguaje académico como documento étnico. Los “guías” les daban de comer directamente en la boca, y les conducían al baño con correas. Los espectadores podían pagar para verles ejecutar las danzas nativas y canciones de Guatinaui.



Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco, *Dos amerindios no descubiertos visitan Madrid*, Plaza de Colón, 1992.

Esta performance de tal forma paródica, evoca la violación histórica de Sudamérica por parte de los conquistadores españoles y critica las celebraciones en torno a la figura Cristóbal Colón del quinto centenario del descubrimiento. Este tipo de exhibición pseudo-etnográfica fue recreado en otros países y



contextos durante los dos siguientes años<sup>79</sup>. Gómez-Peña y Fusco crearon nuevos lugares o espacios sociales para revelar la cruda persistencia de los sistemas de creencias colonialistas.

Al final, en todos los tipos de obras mencionados podemos concluir en tres aspectos, ante todo establece inicialmente una relación contextual entre la obra y su entorno. Después, se plasma un significativo centro, entrando así en el sentimiento de la población. Por último, destaca una participación del público para interaccionar la obra y formar una identidad comunal. Estas obras tienen una relación real con la gente, con su contexto y con el significado histórico, cultural, social, etc.; con el objeto de representar una noción más desarrollada del lugar.

---

<sup>79</sup> *La Gira Mundial Guatinaui* como el título de este trabajo se expuso en los siguientes lugares: la plaza de Covent Gardens en Londres, el Smithsonian Institution en Washington, el Field Museum of Natural History de Chicago, el Museo Whitney de Nueva York, el Museo Australiano de Sydney y la Fundación Banco Patricios en Buenos Aires. Según el artista dice: Más del 40 por ciento del público (en su primera visita) creyó que la exhibición era “real” de una pareja de indígenas recién descubiertos.

El arte pone en su lugar  
**Distintas prácticas artísticas en el lugar**

**5**

**LA IDENTIFICACIÓN DE PÚBLICO Y DE  
COMUNIDAD COMO LUGAR**

La identificación de público y de comunidad como lugar

A lo largo del capítulo anterior, hemos visto que los artistas mencionados han sido destacados por desarrollar un tipo de arte participativo, efectivo y afectivo; relacionado con la gente y los lugares basados en el contexto del “contenido humano” (en forma de memorias, historias o temas públicos).

A continuación, el presente capítulo se centrará en los proyectos concebidos en forma de cooperativa, consultiva que muestran una creatividad colectiva en vez de la individual (como en el trabajo de Lacy, en el matrimonio de Helen y Newton Harrison, y en el de Manglano-Ovalle). Según Suzi Gablik, “este tipo de obras evoca un arte interactivo y de gran empatía, procedente de una apacibilidad, de una escucha extensiva, ... sin caer en un monólogo total..., sino que más bien en el diálogo. Dentro de una conversación, las personas se escuchan entre sí y muestran la capacidad de soportar al otro”<sup>80</sup>. Así, este “nuevo género” del arte público, parte del interés público en utilizar el método de comunicación, ya que al modo de una interacción efectiva, desde un principio el público participa en la obra. Constituyendo este “público” a menudo, en la gente que forma realmente parte de una comunidad particular.

En definitiva, la esencia del nuevo género del arte público se basa en el “diálogo”, en el cual la obra se la considera como una comunicación capaz de mostrar los diferentes sentidos y puntos de vista. Grant Kester señala que “en el proceso interactivo de la conversación se necesita una actitud abierta y recíproca entre los artistas y los cooperantes, además ambos aceptan de buena gana un cambio que viene de las diferencias”<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Cita en Lacy, op.

<sup>81</sup> Grant H. Kester. *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art* Taipei: Yuan-Liou Publishing, 2006, p.277.

## 5.1. El Contexto Histórico en las Prácticas del Diálogo

En los años sesenta y setenta muchos artistas conceptuales o minimalistas, en parte, representaban en las galerías las obras interactivas que pedían la participación del espectador como en el *happening* de Kaprow, la videoinstalación de Dan Graham, Vito Aconcci y la luz fluorescente de Turrell; por otra parte, también reflexionaban sobre las galerías como si éstas fueran los espacios ideales para sus obras.

En aquel tiempo, como hemos introducido antes, la definición de la escultura ya no se limitaba en las reglas tradicionales basadas en la forma, el tema, el material y el procedimiento, sino que más bien, se expandían en diversos tipos, creando de este modo numerosas obras a gran escala. Por tanto, los espacios de museo y de galería eran relativamente pequeños y reducidos, cuyas propiedades no son en especial, convenientes para las prácticas que exploraban las culturas de masas o las experiencias cotidianas.

Algunos artistas se alejaban de los museos y galerías y elegían lugares remotos o deshabitados para sus creaciones como en el recorte de los edificios abandonados de Matta-Clark, y los lugares desérticos de Smithson y De Maria. Los modos de estas obras, transcendían los límites de los espacios institucionales, buscando cierta interacción social. Además, aparecían entonces otros trabajos relacionados con el arte politizado como el “arte crítico”, que según Paloma Blanca, “su génesis inmediata se situaba en el activismo de los sesenta y en el legado de cierto arte conceptual, continuado por el importante papel jugado por el arte de acción y las prácticas feministas de los setenta”<sup>82</sup>. Los artistas

---

<sup>82</sup> BLANCO, Paloma. “Explorando el terreno”, op., p. 24.

producían eventos relacionados con el lugar, interaccionando directamente con los espectadores. Podemos decir que dichas obras están fuera del “cubo blanco”; un canon del espacio expositor.

En cuanto a este arte de acción que tiene lugar en el “mundo real”, Grant Kester<sup>83</sup> ha distinguido dos tipos: uno de ellos está relacionado con las manifestaciones de carácter provocativo, como por ejemplo la *Guerilla Art Action Group*, GAAG; el *Black Mask Group*; y Henry Flynt de Nueva York. Estos grupos aprovecharon por un lado, la ola antibelicista en la época de la Guerra del Vietnam, y por otro lado, las estrategias del Fluxus y del situacionismo, desarrollando por ende sus acciones al margen de las instituciones culturales principales, con el objeto de revelar una complicidad que se forma con las instituciones y otros cuerpos sociales y políticos.

Y en otro tipo de obras, proporcionaron directamente un modo de conversación, que podemos ver en los proyectos presentados en la *Woman’s Building* en Los Angeles de los setenta, siendo las primeras artistas que participaron Judy Chicago, Lacy, Judith Baca, De Bretteville, Cheri Gaulke, Lesley Labowitz y Arlene Raven. Estas artistas integraron dos líneas de actuación en sus prácticas artísticas: las metodologías del movimiento feminista (porque se organizan los grupos de conciencia femenina, y analizan así mismas las relaciones con los demás); y las estrategias artísticas que en cierto modo, se apropiaron de la forma participativa que Kaprow utilizaba en sus *happenings*. Debido a que las obras estuvieron influidas por las experiencias colectivas del proceso educativo feminista, no pueden ser consideradas como un simple teatro, además actuaron en el entorno de la vida real para poder comunicarse con el público. De este modo, durante ese periodo, ya se ha creado un nuevo público a través de los abundantes

---

<sup>83</sup> KESTER, Grant. *op.*

experimentos interactivos.

Al mismo tiempo, en Estados Unidos y en Inglaterra, muchas de las prácticas empezaron a ocuparse de la noción de la comunidad, debido al distanciamiento de las instituciones artísticas de *high* cultural hacia los pobres, la clase trabajadora y otras minorías. Los artistas desafían al aislamiento del arte que es producido por posturas conservadoras de los museos, y la comercialización de las obras artísticas, enfatizando así las participaciones del público en su entorno y vida cotidiana. Dicha noción se caracteriza por su carácter democrático, gracias a que muchos proyectos artísticos fueron basados en la comunidad, porque estuvieron subvencionados en los Estados Unidos en los años setenta<sup>84</sup>. Así mismo, en Inglaterra, también desarrollaba sus propias creaciones acerca de la comunidad como es el caso del plan de *town artist* de los años sesenta, el programa del arte comunitario desarrollado por Greater London Assembly en los ochenta y el apoyo de la Fundación Gulbenkian.

En los años ochenta, la segunda generación de los artistas activistas en Estado Unidos fueron estimulados por las manifestaciones políticas contra la política exterior del gobierno Reagan, sobre todo con Centroamérica; por el movimiento contra la discriminación racial y las primeras acciones del SIDA. Al mismo tiempo, algunos artistas y grupos sintieron aversión por el culto al artista heroico. Así que, durante la década de los ochenta y a comienzos de los noventa se desarrollaban a fondo una nueva forma en torno al público y a la comunidad, entre los artistas como Mark Dion, Gran Fury, Simon Grennan, Christopher Sperandio, Grupo Material, Ha Ha, Jenny Holzer, Iñigo Manglano-Ovalle, REPOhistory, Daniel Martinez, Tim Rollins y Kos, Wodiczko y el colectivo de San Diego formado por David Avalos, Louis Hock y

---

<sup>84</sup> Un panorama del arte comunitario, véase ADAMS, Don & GOLDBARD, Arlene. *Creative Community: The Art of Cultural Development*. N.Y.: Rockefeller Foundation, 2001.



Elizabeth Sisco.

Algunos de los artistas fueron aceptados por las instituciones artísticas más representativas, sin embargo, la mayoría de ellos fueron patrocinadas por las fundaciones privadas, cuyas obras estaban expuestas en los espacios “alternativos”. Estos marcos alternativos funcionan como un puente entre la alta cultura y las masas, donde sus nuevos proyectos consiguieron enlazar ambas diferencias y abrirse a nuevas audiencias.

En los años ochenta, el *arte público* se dirigía a un arte más efectivo, con relación a los intereses sociales. Para comprenderlo mejor, tenemos que ver el contexto norteamericano de entonces, donde Suzanne Lacy lo ha expuesto a partir de cuatro factores: el primero, se basa en la renovada discriminación racial y la violencia contra las minorías, y con una gran estrecha relación los nuevos aires neoconservadores que tuvieron lugar en los ochenta; el segundo factor, se centra en el conservadurismo político de los años ochenta y comienzos de los noventa, ya que fue una época que se intentó circunscribir las aportaciones que habían logrado las mujeres durante las décadas previas; el tercer factor está muy vinculado a los dos factores anteriores, los esfuerzos censores de los políticos confabulados con el fundamentalismo conservador, se centraron en los colectivos de artistas feministas, étnicos y homosexuales; finalmente, las profundas crisis contemporáneas relacionadas con la salud, es decir el SIDA y la ecología.

Desde finales de los ochenta y a principios de los noventa, este tipo de arte se convirtió en lo que Lacy llama el “nuevo género de arte público”, porque se centraba fundamentalmente en el público, las relaciones humanas, la comunicación o las intenciones políticas, por lo tanto, muchos proyectos se basaron cada vez más en la comunidad y en las colaboraciones, utilizando conceptos complejos y métodos más delicados. Esta “nueva” práctica pública

encuentra una formación teórica en los años noventa, que entre los textos más importantes coleccionados, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* de Lacy (1995), *But Is It Art? The Spirit of Atr as Activism* de Nina Felshin (1995), *Reimagining America: The Art of Social Chang* del editor por Mark O'Brien y Craig Little (1990), destaco a *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art* de Kester (2004). Y por otra parte, la exposición experimental *Cultura en acción* comisariada por Mary Jane Jacob durante los años 1992 y 1993 en la ciudad de Chicago, tuvo una gran repercusión en los programas de arte público (véase en la nota 76), porque los proyectos vinculaban personas de diferentes campos como son los obreros de la fábrica, los voluntarios del SIDA, las mujeres de clase baja y las pandas de juventud, etc.

En los años noventa, los nuevos géneros del arte público iba influyendo también en el objeto de patrocinio de las fundaciones privadas<sup>85</sup>, por ejemplo, el objeto subvencionado de la Lannan Foundation en Los Angeles orientó los temas artísticos en los sociales. La ayuda de la MacArthur Foundation, se centraba en las organizaciones basadas en la comunidad, elevando la justicia social y la democracia mediante los medios, excluyendo el arte mediático. Del mismo modo, en la institución oficial como la NEA revalidó esta creación artística y publicó una investigación titulada "*American Canveas: An Arts Legacy for Our Communities*" en 1997<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Existen numerosas actividades de apoyo como son los casos de *Animating Democracy* de Ford Foundation, *Partnerships Affirming Community Transformation* de Reckfeller Foundation y *Building the Field* de Packard Foundation.

<sup>86</sup> LARSON, Gary O. *American Canveas: An Arts Legacy for Our Communities*, Washington D.C.: National Endowment for the Arts, 1997.

## **5.2. Encontrar el Lugar: La Comunidad como Ente Coautora**

En los trabajos de/sobre la comunidad, hemos visto que la audiencia se convierte en un participante activo mediante el método de la colaboración, al mismo tiempo que el tema de las obras ha llegado a ser un centro común, tanto para el artista como para la audiencia. El término de la comunidad no es fácil definir porque se forma por diversos factores, de todos modos, una definición fundamental se basa en un grupo de personas que se juntan a través de la identidad y la pertenencia, basadas ambas en sus propiedades comunes.

Asimismo, cuando el artista esté frente a una comunidad, cuyo rol se transforma ya en el observador interno o en el investigador activo como un antropólogo, con el objeto de que pueda descubrir las distintas propiedades del mundo alrededor y el sentido de lugar. Mientras tanto, el público es asumido como un coautor que borra en cierto modo, los límites entre el artista y el público. En los ejemplos siguientes se verá que los artistas colaboran con el público específico, cuyos trabajos están basados en la empatía, escucha y diálogo sin mostrar ninguna provocación.

### **El estudio de los casos**

Al artista no se le considera como un “otro” que trabaja en la comunidad, sino como un miembro perteneciente a ella. Esta posición forma parte del movimiento muralista mejicano en California, que surgió en la década de los sesenta y setenta, representado por artistas como Antonio Bernal, los hermanos González y Judith Baca en la ciudad de Los Angeles y los chicanos de la Mexican American Liberation Art Front en San

Francisco. Sobre todo, la muralista chicana Judith Baca desarrolla un proyecto que en colaboración con los adolescentes del barrio latino, materializó una pintura mural colectiva que consiguió que las bandas antagonistas se conviertan en los compañeros. En 1974, Baca fundó *Citywide Mural Project* con la asistencia del ayuntamiento para ayudar a los artistas a crear los murales comunitarios. Más tarde, estableció en 1976 *The Social and Public Art Resource Center* (SPARC), junto con otras mujeres, donde se centraba en la producción del arte público, la preservación y exhibición dentro de las diversas comunidades étnicas en Los Ángeles.



Judith Baca y SPARC, *The Great Wall of L.A.*, Los Angeles, 1976-83.  
(Fragmento)

Una de las murallas más conocidas del programa SPARC dirigido por Baca es el *Great Wall of L.A.* llevado a cabo desde el 1976 al 1983<sup>87</sup>. Este enorme mural de unos 750 metros de largo,

---

<sup>87</sup> *The Gran Wall* está siendo continuado hasta el momento actual, consúltese su desarrollo corriente

se ubica en un conducto para el tratamiento de aguas del río de Los Ángeles y se realizó durante varios veranos por cientos de adolescentes. Este proyecto se llevó a cabo, gracias a la colaboración del Grupo de Ingenieros, la ciudad, los políticos locales, profesores, antropólogos, miembros de las distintas bandas adolescentes locales y el sistema de justicia criminal, entre otros. Su estrategia activista se centró en alcanzar los objetivos del movimiento político y de la educación a través del arte. El mural está compuesto por 41 escenas que narran, casi cinematográficamente, la historia de California desde la prehistoria hasta los años cincuenta, pero no la versión oficial, representando las luchas y las aportaciones realizadas por la población indígena, las minorías inmigrantes y las mujeres.

En definitiva, es un monumento a la expansión del movimiento de los derechos civiles. El trabajo de Baca se mantiene a lo largo del período de relación con la comunidad, ya que profundizan mutuamente el conocimiento y la confianza. Y en este sentido, estamos de acuerdo con la propia artista que ha dicho, “requiere permanecer, porque no esperaba el cambio al instante”.

En el Día de la madre de 1987, Lacy proyectó una performance colectiva *The Crystal Quilt* en el patio del Philip Jonson’s IDS Center en Minneapolis, con 430 participantes, ancianas de edad entre sesenta y cien años. Ellas formaron grupos de cuatro personas sentadas en una mesa, con el fin de contar sus logros, decepciones, esperanzas, miedos y envejecimientos. Los altavoces emitían la voz pregrabada de las mujeres a miles espectadores situados en los balcones de los alrededores. Al mismo tiempo, ellas doblaban al compás los manteles negros para desvelar los colores amarillos y rojos que habían sido tapados (diseñados por Miriam Schapiro). En esta acción ceremonial como si se mostrara el proceso de tejer, se les

invitó al acabar a los espectadores a dar los mantones a las abuelas como un modo de otorgamiento simbólico.

En este proyecto Lacy desea que las mayores sean capaces de formar mutuamente una relación íntima a través de la conversación y la escucha, apreciando de nuevo sus experiencias e historias individuales olvidadas, como la artista acentúa: el objetivo de este proyecto dota de facultad a las participantes con el fin de elevar sus conciencias comunitarias femeninas. Según el texto *The Listening Self* de David M. Levin, si nuestra sociedad intenta superar la estructura dominante, si queremos alejarnos del marco definido por el dualismo tradicional, estableciendo un nuevo yo, la escucha es lo más importante, porque ella realiza una conexión entre el yo y el otro como una base de la comunicación<sup>88</sup>.



Suzanna Lacy y los artistas, *The Crystal Quilt*, Minneapolis, 1987.

Aunque *The Crystal Quilt* atrae a muchas audiencias mediante varios medios de comunicación, sin embargo, para Lacy lo que cuenta es que a dicho objetivo podrá continuarse por las participantes. Una anciana menciona: “supuse que la sociedad se olvidaba, a veces, conocimientos abundantes que tenía una anciana y su valor” y la otra dice: “No estamos sentadas en casa

---

<sup>88</sup> Cita en Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art*.

en la mecedora y tejiendo, como ustedes pensaban de las abuelas en el pasado. Nosotras como abuelas ya no hacemos eso”<sup>89</sup>. Después del acto, entre diez mujeres continuaron organizando los cursos en los que formaban parte las mayores dirigentes en Minnesota.

Otro trabajo de la conversación de Lacy, fue desarrollado mediante 220 estudiantes de una escuela secundaria, quienes dialogaban en un aparcamiento del centro de Oakland, California. Ellos se sentaban en el coche debatiendo improvisadamente entre sí, los problemas de los adolescentes étnicos en California: el estereotipo de los medios, las descripciones teñidas del prejuicio racial y la escasa financiación a la escuela pública, etc. Miles de ciudadanos de Oakland, los representantes de los medios locales y nacionales son invitados a ser “oyentes”. Este proyecto *The Roof Is on Fire* es dirigido por el colectivo de Lacy, Annice Jacoby, Chris Johnson y con la colaboración de TEAM (Teens + Educadores + Artists + Media) en 1994.



Suzanne Lacy, Annice Jacoby y Chris Johnson, *The Roof Is on Fire*, Oakland, California, 1994.

---

<sup>89</sup> GABLIK, Suzi. “Connective Aesthetics: Art After Individualism” en *Mapping the Terrain*. op. p.99.

“La audición empática da lugar al Otro y descentraliza el Yo egoísta” ha escrito Gablik, esta performance proporciona un espacio a los estudiantes para que puedan hablar mutuamente y con los extensos oyentes (los que incluyen en el público inmediato y el público de los medios de masas). En este espacio substituye la cultura establecida en la que se suele dirigir a los muchachos, sin tener en cuenta lo que piensan. Mediante la narrativa, *The Roof Is on Fire* permite una consecuencia abierta de los adolescentes de la etnia latina y de la africana. Se presentan a sí mismo, provocando así el estereotipo unitario de los medios establecidos (como las bandas no hablan articuladamente, sobre los alborotapueblos y los de la orientación violenta).

Tras dicho proyecto, Lacy colabora con otros artistas con el fin de desarrollar otros proyectos, uno de ellos, titulado *Youth, Cops and Video Tape* (1995), se basa en el diálogo entre los estudiantes y los policías durante seis semanas, la actuación se graba en la cinta de vídeo para que posteriormente constituya una referencia administrativa de la política comunitaria en el departamento de Policía; y otra obra *Code 33: Emergency, Clear the Air* (1999) es un trabajo que Lacy continúa en *The Roof Is on Fire* en el mismo aparcamiento, donde los 150 estudiantes y los 100 policías discutían sobre los temas del crimen, autoridad, poder y seguridad. Estos dos proyectos habían logrado establecer una vía en común, por la cual la policía de Oakland y los jóvenes podían comunicarse y entenderse<sup>90</sup>.

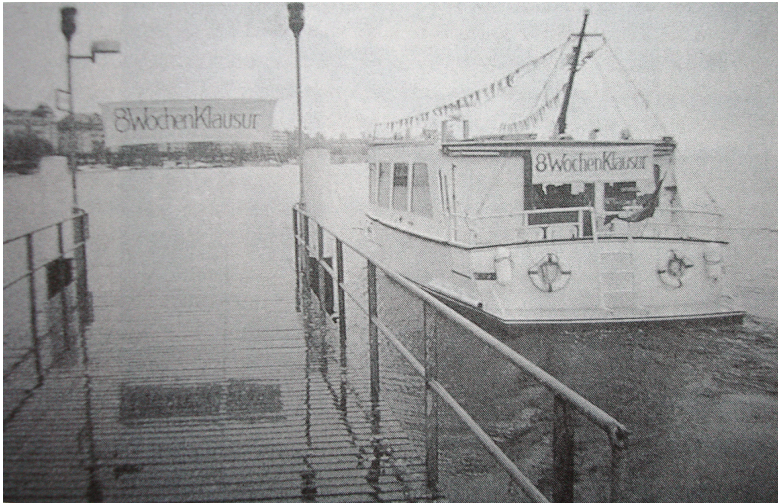
Otro caso es el grupo de artistas austríacos “WochenKlausur” (Weeks of closure, término se refiere más a un “aislamiento” en castellano), en cuyo trabajo la conversación y la comunicación desempeña un rol muy importante. Así, el tema principal que exploran se centra en la comunicación interactiva en los entornos

---

<sup>90</sup> Lacy y otros artistas se desarrollan una serie de proyectos basada en el objeto de los adolescentes y la política pública en Oakland, se le llaman el trabajo artístico del “*Proyect Oakland*” desde 1990.



no artísticos. Según uno de los fundadores Wolfguang Zingg, sus obras actúan como una “intervención concreta” en la categoría de la política social, es decir, WochenKlausur siempre descubre problemas específicos y luego los soluciona a través de una serie de métodos concretos y útiles tanto en forma de acciones como en tácticas<sup>91</sup>.



WochenKlausur, *Intervention to Aid Drug-Addicted Women*, Zürich, febrero y marzo de 1994; febrero de 1995.

En el proyecto *Intervention to Aid Drg-Addicted Women* (1994) se ocupaba de la política de la droga con relación a las prostitutas, con el fin último de ayudarlas. Para ello, organizó un paseo en barco por el lago Zurich, junto con los políticos, periodistas, activistas y trabajadoras sexuales para que conversaran entre sí. El contenido de la conversación gira en torno a una situación donde estas mujeres adictas a la droga, necesitaban prostituirse para ganar dinero necesario. Muchas de las mujeres son personas sin techo, desamparadas o que han sufrido la violencia de sus

---

<sup>91</sup> KESTER, Grant H. *op. cit.*, p.155. Sobre las informaciones de los proyectos de WochenKlausur, consúltese Web: <http://www.wochenklausur.at>

clientes, de los proxenetes, e incluso de la policía. Ni siquiera tienen un lugar donde puedan dormir. Alrededor de diez intervenciones realizadas en este barco, el diálogo de los asistentes se centraron en contra de la droga, la prostitución y la amoralidad. Estas conversaciones se efectuaron libremente bajo un contexto no oficial, de manera que en este espacio se impidió, en cierto modo, a una interpretación manipulada por el lenguaje político. Finalmente, consiguieron establecer un consenso concreto, mediante la fundación de una pensión o casa para las prostitutas drogadictas y las medidas de asistencia sanitaria. Así pues, se estableció una vivienda donde podían recibir 20 mujeres a diario.

La noción de la comunidad no es abstracta sino concreta, es decir, se desarrolla y se explora sobre la base de un estado real. No se puede comprender detalladamente cada comunidad, sino se trabaja dentro de ella a largo plazo, de esta forma sí que se puede descubrir los problemas específicos de cada comunidad y sus diferencias con respecto a las otras comunidades. Un buen ejemplo lo podemos ver en el trabajo de la artista nigeriana Toro Adeniran-Kane<sup>92</sup> (conocida como Mama Toro), en el que ella siempre adopta una postura abierta y no como la defensora de las distintas comunidades, sobrepasando los límites de la etnia, la nación y la región para formar una relación cooperativa provisional entre ellas.

*A Better Life for Rural Women* (1999) es una de las obras que bajo el proyecto “ArtBarns: After Kurt Schwitters”<sup>93</sup>, la artista pintó los muros del cobertizo de una granja del bosque de Bowland de

---

<sup>92</sup> Mama Toro es la coordinadora internacional de African Women’s Arts and Development, AWAD, esta organización se apoya a las mujeres africanas tanto África como fuera de África, y preconiza los valores de las artistas africanas, aportando a los países respectivos por parte de la sociedad, economía y política.

<sup>93</sup> Este proyecto dirigido por Ian Hunter y Celia Lamer (LITTORAL ART), con el objeto de que disminuya las crisis económicas y culturales causadas por las políticas británicas después de la rebaja de la financiación agrícola.

Lancashire (Inglaterra), a partir de un mural típico nigeriano. Con esta intervención, la artista quiso construir un lugar donde las mujeres inmigrantes de la comunidad africana de Manchester y las familias de granjeros tuvieron lugar varias actividades durante esta exposición. Mama Toro no sólo crea su mural sino que empuja un diálogo interactivo entre los agricultores nativos de Bowland y las campesinas africanas procedentes de Sudán, Etiopía o Nigeria. Aunque ellas son de diferentes naciones y etnias, todas compartían experiencias comunes de la vida rural. Este proyecto nos muestra una nueva comunidad provisional que no se basa en la etnia y ni en la nación, sino en las experiencias y condiciones comunes. Al mismo tiempo, que la conversación ha contribuido a un efecto práctico –el establecimiento de una cooperativa alimentaria– ellas pudieron comprar verduras frescas a un precio convenido.



Toro Adeniran-Kane, *A Better Life for Rural Women*, Lancashire, Inglaterra, 1999.

El último caso que cito es un tipo de comunidad como el de la “familia”, situado en las afueras de la ciudad Phoenix, Arizona (Estados Unidos), donde los obreros inmigrantes mejicanos que trabajan en el rancho de Sycamore realizan una identidad colectiva

basada en su clase social y su cultura, que como un trabajador dice: “nosotros vivimos, trabajamos, comemos juntos y compartimos cosas de la vida cotidiana, esto es una familia y una comunidad de inmigrantes. Aquí, llevamos juntos mucho más que con la familia en Méjico”. Dado que los trabajadores extranjeros se van reduciendo, debido al aumento de la mecanización agrícola, ellos comprenden que su comunidad es sólo una “familia” provisional.

Wadell (zona inmediata al rancho de Sycamore) es una zona donde existe una mayor discriminación racial, porque los inmigrantes sufren a menudo fuertes burlas en público por los habitantes blancos, además de desprestigiar sus tradiciones culturales. Entre ellas, destaco una de las costumbres religiosas que se insertaría dentro de la imaginiería plástica y narrativa de los “milagros”, ya que en forma de láminas de metal las convierten en elementos votivos que son ofrecidos a Dios, a la Virgen o a los santos, a cambio de una promesa o un favor recibido. Por lo general, estos “milagros” se colocan en la iglesia, en el altar, en la calle o en la casa. Pero en el caso de la iglesia de Wadell, los milagros fueron rechazados para colocar, e incluso algunos propietarios de granja intentaron prohibir que los llevaran consigo.

En correspondencia a este contexto, la artista Cristen Crujido realizó un proyecto titulado *El Proyecto Milagro* (1999). La artista participa en esta comunidad como una cooperadora, dotada de una actitud abierta ante ellos. Durante el diálogo y la escucha, a Crujido le sugiere una idea que más tarde la materializa a modo de un altar al aire libre, ubicado a lo largo del camino del rancho, donde pasan diariamente los trabajadores mejicanos. Mediante opiniones recíprocas, la artista construye un objeto escultórico compuesto de seis placas de hormigón, depositando en cada una ellas, 10 o 15 nichos para que ellos puedan colocar sus diversos amuletos, fotos o cartas... Para concluir, mediante *El Proyecto*

*milagro*, Crujido logró interpretar un doble rol, tanto como escultora, como de oyente positiva.



6

**REFLEXIÓN SOBRE LAS NOCIONES DEL  
LUGAR EN LA PRAXIS ARTÍSTICA DE  
TAIWÁN**

Reflexión sobre las nociones del lugar en la praxis artística de Taiwán  
**El contexto histórico del desarrollo del arte público en Taiwán**



## 6.1. El Contexto Histórico del Desarrollo del Arte Público en Taiwán

En los comienzos del entorno público en Taiwán, la mayoría de las esculturas que aparecen en la ciudad son estatuas de personajes autoritarios e históricos<sup>94</sup>, cuyos objetivos representan el carácter monumental que “educa” a la gente con la fuerza de la ideología política. Y, hay otra “figura” con forma de torre surgida en el cruce de caminos entre la función de reloj y la visión plástica. Estas esculturas son donadas por asociaciones particulares, mostrando un símbolo de privacidad identificada a ellas. Con estilos monótonos carentes de estética son ubicadas en calles y avenidas en muchas ocasiones. Estos dos tipos de esculturas son frecuentes en la sociedad temprana taiwanesa. No mostrando la vida cultural de la localidad carecen del sentido del lugar.

Otra postura que más tarde veremos, es la de muchas obras que son situadas en los edificios de oficinas a fin de promocionar el logotipo de las empresas, empleando el arte en la arquitectura con función ornamental, y formando a la vez una extensión del medio arquitectónico. En efecto, estas obras se colocan indiferentemente tanto en el espacio público como en el museo al aire libre, sino más bien se aproxima a la idea de monumento personal del artista. Entre todo este debate, a medida que se da el cambio en la política cultural, la obra del arte público empezará a considerar las relaciones con su entorno, o sea, que la obra sea apropiada para el emplazamiento. Así, el arte de *instalación* y de *lugar específico (site-specific)* como arte de los espacios públicos, tienen en cuenta las cualidades físicas y visuales del

---

<sup>94</sup> A partir de 1949 en Taiwán, en la mayoría de los lugares públicos, calles y escuelas empezaron a poner las estatuas de Confucio, Sun Yat-Sen, Chiang Kai-Shek (el Gran maestro del siglo V, el fundador de la República de China y el presidente de 1948 a 1975) para imponer una ideología política y educativa. Sobre todo, las de Chiang Kai-Shek cuenta con más de 45000 piezas.

emplazamiento. Posteriormente, otra línea que predomina en numerosos ciclos de discursos y conferencias gira en torno a la interacción entre los artistas y el público, llevando a que la política dentro de el arte público se dirija a las complejidades de interactividad entre el artista y el espectador para un nuevo arte público, y a la aproximación al tema del arte comunitario.



Algún tipo de esculturas se encuentra frecuentemente en los espacios públicos de nuestra sociedad temprana, a la izquierda, la estatua del dictador Chiang Kai-Shek en la escuela superior, el torre monumental fue donado por *Lions Clubs International* y a la derecha, una escultura paisajista abstracta expone delante un edificio, 1978, del escultor modernista Yang Ying-Fong.

## Contexto social

En los años ochenta la sociedad taiwanesa se enfrenta un momento decisivo de su historia, la democratización. En 1987, el levantamiento de la Ley marcial<sup>95</sup> tiene como consecuencia una

---

<sup>95</sup> Durante 1926 a 1949 en China, había guerra civil entre el partido nacionalista Kuomintang; KMT y el partido comunista. La victoria fue de los comunistas, en la isla de Taiwán se refugiaron alrededor de dos millones de chinos vinculados al KMT (la República de China) en 1949. El mismo año, Chen Cheng el gobernador provincial de Taiwán y el comandante de Guarnición proclamaron la ley marcial. En efecto, el periodo de la ley marcial debilita a gran escala los derechos constitucional sobre la libertad del humano, de reunión, expresión, prensa, viaje y comunicación secreta.. hasta

progresiva liberación social en todas partes, como por ejemplo la libertad de expresión y de reunión. Durante el periodo de la ley marcial la población no podía hablar de política debido al control del régimen autoritario, en consecuencia, no hubo muchas actividades cívicas, hasta que el gobierno levantó la prohibición de publicación libertad de prensa y de agrupación en partidos políticos, en adelante, se puede decir que la conciencia se libera y el poder retorna al pueblo. Esta tendencia hacia un política democrática, influye a favor de los distintos movimientos sociales y acelera el despertar de conciencias públicas y comunitarias.

La ley marcial empezó en 1949, durante treinta y ocho años, el tema político fue prohibido más acérrimamente que los demás, al mismo tiempo, la economía taiwanesa mantenía un crecimiento a partir de los años setenta a los noventa<sup>96</sup>. Por eso, las altas tasas de crecimiento e industrialización nos llevan hacia el avance de la modernización, en términos de infraestructuras, el plan urbanista e industrial de ciudades a pueblos, la fuerte inversión, la Bolsa que sube con fuerza, el sector inmobiliario, etc... Sin embargo, aunque el crecimiento económico mejoró la vida cotidiana y aumentó los ingresos personales, generó a su vez un grave problema medioambiental y algunas inadaptaciones a los procesos de la modernidad, que estaban ocurriendo en la sociedad. A causa de ello se produce una destrucción en la fisonomía del paisaje urbano y del espacio vivido. Cómo subsanar y proteger el medio ambiente y la calidad de vida se convierte en el foco central de atención.

Tal vez, en aquel momento, la presencia del “arte público”, en todas partes, desempeñaba un papel ornamental para la mejora del medio urbano, entonces, el arte se convertía en un emblema cultural bajo el nivel de la condición económica, la política

---

que en 1987 el presidente Chiang Ching-kuo (hijo de Chiang Kai-Shek) la abolió.

<sup>96</sup> Cuatro tigres asiáticos es la descripción del despegue económico de nuevos países industriales de Asia: Taiwán, Hong Kong, Corea del Sur y Singapur.

demócrata. Aunque los factores de la democracia y el bienestar económico aceleran el desarrollo del arte, en las calles, las plazas, los parques, los campus y las escuelas ... se imponen muchas esculturas de carácter monumental gubernamental; o sea, las artes visuales ornamentales en emplazamientos públicos, omitiendo los valores públicos y el sentido del lugar. Así que, es inevitable, que vuelva a surgir la voz de la gente que desea un nuevo pensamiento de arte público, suscitando así las orientaciones de la política del arte y la creación artística.

### **Política del arte público**

El desarrollo del arte público en Taiwán se ha realizado durante más de veinte años. Antes de existir una política cultural, había voces de petición para legislarlo, las proclamaciones venían de artistas, académicos y organizaciones no gubernamentales. Retornemos a 1984 cuando la galería Centro de Escultores en Taipei organizó la conferencia "Visiones de la escultura taiwanesa del pasado, presente y futuro". Entre sí, los participantes planteaban una sugerencia para el reglamento de la construcción arquitectónica, sugiriendo algunas propuestas para las esculturas expuestas en los edificios públicos. Y dos años después, la revista *Lion Art* publicó un artículo ensayístico "El punto en cuestión del arte público- la escultura paisajista y un centésimo de coste para el arte"<sup>97</sup> que discutía la función decorativa o la contaminación visual de las esculturas en el espacio urbano (aquellas obras conmemorativas y las obras de donantes no artísticas), además introdujo el programa de Art in Public Place de ciudades como Seattle, Chicago, con sus experiencias en la planificación, el funcionamiento y el proceso administrativo para que lo aprendiéramos. Con la expectativa de que las esculturas creen un hermoso paisaje en el entorno, convertidas en pura estética, así se

---

<sup>97</sup> Revista *Lion Art*. N°188. Taipei. 1986.

establecería un mecanismo administrador para las artes, hasta los años noventa el gobierno apoya estos estudios. Podemos decir, que la política del arte público en Taiwán remite a la de los Estados Unidos.

En 1992, el Yuan Legislativo; el Parlamento, promulgó *Culture and Arts Reward Act* (Ley de premios de la Cultura y las Artes), cuyo objetivo era fomentar el desarrollo de la cultura y las artes. Bajo ésta ley, se encuentra el artículo noveno del segundo capítulo donde consta en la parte sobre arte público: “los propietarios de las edificaciones públicas deberán colocar la obra de arte para embellecer la edificación y su entorno, mientras la obra no tenga una cotización inferior al uno por ciento del total del coste de la construcción del edificio... Las obras públicas del gobierno deben instalar la obra artística para adornar el ambiente”.

Este *artículo noveno* es el origen de la política del arte público. El año siguiente, Council for Cultural Affairs; CCA, (el Consejo para Asuntos Culturales), constituyó las normas de aplicación de dicho artículo noveno en las que plasmaron la definición en el área de la construcción pública y la categoría de obra de arte. Para empezar, un centésimo del coste se destina para el arte, pero en aquel entonces debido a que la idea del arte público era aún un ámbito inédito, el CCA planteó un proyecto experimental, que consistía en aportar financiaciones directas a unos mecanismos públicos, los cuales se convirtieron en la mejor manera de conocer del arte público<sup>98</sup>.

El proyecto continuó años, y al final se concluyó un reglamento en 1998 que el CCA proclamó “*Measures for Public Art Fabrication and installation*” (Normativas de construcción e

---

<sup>98</sup> A partir de 1993, el CCA puso presupuestos en total 10 millones dólares taiwaneses a nueve ciudades, por ello colocaron las obras artísticas en los emplazamientos destinados y fueron seleccionadas por el comité. El *Proyecto del ejemplo sobre los emplazamientos del arte público* se publicó un libro en 1999.

instalación para el arte público), con la descripción detallada en el género de arte, las medidas de realización, los procedimientos de selección, la redacción del proyecto y la organización del comité, etc. a la que estaba obligada la ejecución de las instituciones nacionales y municipales. Así que, debido al establecimiento de esta política, se promovía una mayor visibilidad del arte público taiwanés en los espacios urbano y se conseguía la atención del público.

En las iniciativas del arte público, principalmente la intención de la política cultural fue establecer las subvenciones, ayudas para los artistas y ofrecerles trabajos, también como fin al propósito del embellecimiento urbano, tal como dijo Tsai-Lang Huang, que fue uno de los redactores que intervinieron en la *Ley de premios de la Cultura y las Artes: Habiendo muchos artistas del país carentes de lugar donde exponer... se forma la base del arte público por medio de la legislación, pues, puede crear más oportunidades de trabajo y lugares a los artistas, y también puede elevar la calidad ambiental para vivir*<sup>99</sup>. Es evidente que se apoya a los artistas a través de los fondos estatales para sus prácticas artísticas. La consecuencia principal de esta línea de subvenciones al arte es consecuencia principal es que vemos muchas esculturas modernas en los espacios urbanos, que de carácter autorreferencial, muestran su indiferencia al lugar.

En aquel entonces, el arte en el espacio público no tiene en cuenta las relaciones con su entorno o al espectador, ya que es autónomo; o sea, la obra aún se limita a la idea de un arte en el emplazamiento. Siguiendo la opinión de arquitectos o urbanistas, que enfatizan que la obra debe considerar el contexto del medio ambiente. A veces, el arte del emplazamiento no es apropiado, no sólo no significa embellecimiento, sino que constituye un daño

---

<sup>99</sup> HUANG, Tsai-Lang. *Arte público y interacción social*. Council for Cultural Affair, Artist Publishing, 1994 p.9.

visual al ambiente. El arte interviene en el espacio físico del emplazamiento teniendo en cuenta sus cualidades físicas y visuales, omitiendo su público y su usuario, al mismo tiempo, hay otras voces que promueven que la obra dialogue con el entorno y con la gente hacia la noción pública. A medida que se incrementaba el debate del carácter de lo público, la propuesta del arte público puso de relieve aquella obra que incorpora la participación de la población. En 2002, el *artículo noveno* reformó lingüísticamente el empleo del término “arte público” en lugar de “obra de arte”<sup>100</sup>, ampliándose el abanico de lo público que incluía ahora la expectativa social. Un giro de pensamiento se abre en los temas de interacción, participación, localidad y comunidad.

En 1999 fue el momento decisivo de cambio para reflexionar sobre la discrepancia del arte y su público, en particular, ocasionó un conflicto entre el *arte* y el *público* en la exposición de arte instalativo “*Corazón de la Historia*” en el pueblo Lukang. En la obra *¡Despierta! Lukang*, el artista Ming-Chi Juang utilizó graffitis. El término arte urbano hace referencia a todo el arte realizado en la calle, frecuentemente es ilegal; aunque él pintó con permiso, se pone en entredicho la figura sin límite que ponía a los vecinos en un dilema.

Posteriormente este evento se convirtió en una muestra, donde los artistas y los comisarios intentaban buscar una nueva práctica posible que implicase a la comunidad y la interacción con la audiencia. Los temas hacían evidente un nuevo género de arte público, que se iba explorando sistemáticamente y sobre el que se teorizó en la década de los 2000. Esta praxis se encuentra en los libros relativos al arte público traducidos en chino: *Art, Space and*

---

<sup>100</sup> Al mismo tiempo, nos encontramos en la corrección de las *Normativas de construcción e instalación para el arte público*, las palabras de “la instalación del arte público” convierte en “el proyecto de construcción del arte público”. Es decir, en la categoría del arte público se incluye en la pintura, la escultura, la performance y otras actividades relacionadas con la participación del público o la promoción educativa.

*City Public and Urban Futures* de Malcolm Miles publicado en el 2000 y *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* de Suzanne Lacy en 2004. Malcolm Miles centra el arte en el progreso desde la renovación urbana con un papel decorativo al arte que ejerce como un crítico social mediante el paso interactivo en la vista de la esfera pública, este último se acerca a la idea del nuevo arte público.



Una obra más polémica sobre el arte y el público de la exposición “Corazón de la Historia”, *Despierta Lukang* (1999), los graffitis de ojos pintados por el artista Juang Ming-Chi, encuentran actualmente en la calle alrededor del pueblo Lukang.

Y el libro de *Mapping the Terrain* habla con énfasis sobre esta idea a diferencia del llamado “arte público”, como dijo Suzanna Lacy que el nuevo género del arte público se basó en el pensamiento de *engagement* (compromiso) y utilizó los lenguajes del arte visual del medio tradicional y no tradicional asociando a la mayoría de los públicos a través de la forma participativa, comunicativa directa, vinculado a los temas de sus vidas cotidianas<sup>101</sup>. El libro de Lacy nos propuso unas reflexiones sobre la correlación entre el arte y la comunidad abriendo una nueva

---

<sup>101</sup> La introducción en *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*.



visión del arte público y el ajuste de mecanismos de arte público, al igual que, para pensar qué pueda ser la creación de arte convertida en un rol activo potencial. La repercusión de la idea del *nuevo género del arte público* llegó a ser una “nueva” praxis artística en Taiwán. Este tipo de praxis se encuentra el libro *Art and Public Sphere: Working in Community*, editado por Mali Wu en 2007.

### **Construcción de Comunidad**

Es más, existe otra postura del “arte público” basada en el acercamiento a la vida y su público, el arte se traslada hacia la comunidad bajo la política cultural. Conjuntamente a los desarrollos del despegue económico, el urbanismo y la democracia madura, ocurre un intenso cambio en el ámbito de la sociedad taiwanesa. Por un lado, mucha gente se traslada a la ciudad por la mejora económica, a su vez, existe un sentido de aislamiento donde escasean las conexiones interpersonales en la vida popular, o sea, la eficacia, el coste del pensamiento capitalista hace ocasiona una baja calidad de vida urbana carente de estética y de emoción, la vida del urbanismo moderno. En este caso, tal vez se intenta modelar de nuevo una cultura mediante el arte oportuno interviniendo en la comunidad para que los habitantes interaccionen y se reúnan para participar en actividades artísticas en las que puedan producir un posible consenso. Ya que es más fácil el comienzo de las actividades culturales entrando en el área cotidiana del público y fomentando la unión eficaz de la conciencia popular.

Por ende, mientras funciona el impulso estatal del arte público, vemos la otra política que el CCA en 1994 empezó a promocionar desde la esfera de la refinada cultura a la cultura comunitaria, el programa “*Comprehensive community building*”; la

Construcción de Comunidad<sup>102</sup> que se refiere a descubrir la particularidad del lugar desde la perspectiva de la construcción cultural y remodelando el sentimiento del lugar desde el arte para construir la conciencia comunal en la comunidad<sup>103</sup>.

Este programa pone de relieve el desarrollo de la propia cultura de la comunidad y la cohesión de la identidad local donde puede profundizar la conciencia, identificación del público dentro de su tierra para crear en la vida comunal la conciencia cívica cultural. Con respecto a su definición, el ex-director de CCA, Chi-Nan Chen indica que la cohesión de conciencia comunitaria es mediante la población partícipe en la comunidad, que a través de la autonomía construye su propia cultura, en la que los habitantes locales cooperan en “las cosas culturales desarrolladas” y las actividades relativas.

Por lo tanto, la expectativa del participante positivo hace que mejore el medio ambiente elevándose la calidad de vida; cada comunidad presenta respectivamente la propiedad del lugar, de esta manera, el impulso de la economía cultural promoverá el paisaje de la localidad representado en la comunidad viva, así como la planificación total, el proceso creativo de participar y cooperar en la comunidad que se ha llamado “ Construcción de comunidad”<sup>104</sup>.

Evidentemente, este programa estatal se basa en la idea de obra de reconstrucción cultural que debería implantarse en la

---

<sup>102</sup> Shen, Hsueh-Yung es la ex-directora de CCA quien propuso la dirección política al parlamento en 1994. Se refiere a la desaparición de fuerza cohesiva en la sociedad tradicional a medida que avanza el desarrollo moderno, y cómo reconstruye la unión de la conciencia comunitaria y la ética ciudadana en la comunidad. El eje de la construcción cultural es a través de la reconstrucción, el cultivo de la conciencia solidaria de lo cívico establecidos en la buena relación entre gente, comunidad, sociedad y patria.

<sup>103</sup> Véase *The Trajectory of Comprehensive Community Building in Taiwan* no.1. The Council of Cultural Affairs, <http://47go.org.tw/article/2003>. (Fecha de consulta: 09-06-2014)

<sup>104</sup> CHEN, Chi-Nan. *Community Building & Learning*. Taipei: Council of Cultural Affairs, 2006, p.13.

localidad, pero el punto de partida no debe ser bajo la dirección del gobierno, es decir, no es simplemente una política sino que se trata de acercar un concepto y un método de hacer. El modelo o el pensamiento de la construcción comunitaria consiste en un núcleo de toma de decisiones de los habitantes que viven, y ellos participan en la variedad de asuntos públicos de la comunidad. Si todo fuese dirigido por el departamento gubernamental, entonces la gente local aceptaría indiferente el patrocinio y la reforma, en tal caso ya no merecería el título mencionado de construcción de la comunidad<sup>105</sup>.

En este sentido, entendemos que dicho programa hace hincapié en las funciones culturales de abajo a arriba fundándose en la opinión pública, en otras palabras, la operación del mecanismo no proviene del gobierno sino de la autonomía de la comunidad. En su totalidad, el programa de la comunidad es una obra cultural a largo plazo instituida en el ser humano (la conciencia) y el movimiento cívico cultural, cuyo proyecto contiene la exploración de las actividades folklóricas, el patrimonio histórico y arquitectónico, la reforma del paisaje callejero, la imagen cultural sobre la industria local, el pabellón de exposición de la cultura y la historia local, así como el embellecimiento del paisaje.

En conclusión, el programa *Construcción de Comunidad* pone en relieve la autonomía popular, por medio del auxilio gubernamental no de la directiva, del mismo modo mediante la voluntad del participante se encuentra la peculiaridad de la vida local y se une a la cultura tradicional del lugar, el entorno espacial y la industria local, además parte de la autonomía planificada por los habitantes o la organización no gubernamental modela un nuevo sentido del lugar y del encanto cultural. Desde el punto de vista de la construcción cultural, vemos que a veces no se centra

---

<sup>105</sup> Véase Foundation of Cultural Environment (ed.). *Trials of overall organization of Taiwan communities*. Taipei: Council of Cultural Affairs, 1999.

en el ámbito del arte culto, sino que se extiende al ámbito de la vida social y lo público.

## 6.2. Tácticas del Arte en los Espacios Públicos

A finales de los ochenta, la presencia del arte comenzó a estar vinculado al medio urbano taiwanés estrechamente, además las esculturas se disponen en las ciudades y también en los pueblos y la naturaleza. Sobre todo, a mediados de los noventa vemos que una mayor cantidad de obras de arte se han alejado del ámbito institucional del arte : museos y galerías, para entrar en el espacio público o en el espacio cotidiano de la gente.

En este caso, un factor claro viene de la promoción de la política estatal sobre el arte público y el programa de la construcción de comunidad. Otra pista se ve en una revolución del propio arte, por lo general, el espacio expositivo ulterior del “cubo blanco” genera un lugar purificado, sin interferencia, donde las obras son las únicas protagonistas, y es el mejor recipiente para exponer la obra autorreferencial moderna porque no cambia su significado en cualquier lugar. Por el contrario, como es sabido, en las obras del Minimalismo, Land art o Arte ambiental, los cuales se vinculan al contexto donde se ubican, hay un giro radical de la praxis artística, que se centra en la exploración de la espacialidad. De ahí que, observamos el progreso del arte en los espacios públicos que muestran una reflexión sobre la obra apropiada para un “emplazamiento” y “espacio físico”, es decir, que la obra es indivisible del contexto espacial.

A lo largo de la evolución del arte occidental, al mismo tiempo que se ve en el arte contemporáneo de Taiwán, a partir de los años 90 surgen, a gran escala, las exposiciones al aire libre, o las propuestas del arte público y el arte en la comunidad vinculadas al contexto de la espacialidad, o sea, a las nociones del lugar. De entre todos, querría relatar tres puntos de vista: instalación, intervención artística y participación, correspondientes al

desarrollo de los años 90 y 2000 en el fenómeno artístico y en la política cultural.

Aunque las connotaciones de la instalación y la intervención son casi sinónimas, podríamos diferenciar entre ambas. En la instalación, el espacio físico es como un límite para la obra artística por el establecimiento de un conjunto singular de relaciones espaciales entre objeto y espacio, lo cual le confiere un sentido; pero puede reconstruirse en el otro lugar expositivo según las condiciones del espacio dado. En cuanto a la intervención, interfiere en un lugar específico, está ligada a cosas preexistentes sin cambiar las propiedades para que se revele su sentido. En otras palabras, la instalación es remodelar un espacio destacado, mientras que, la intervención es desvelar un sentido preexistente, como por ejemplo, en la obra *El concierto contracorriente* de Rebecca Horn en el proyecto escultórico de Münster 1987 que revela una historia del lugar.

### **6.2.1. La instalación**

La década de los 90 en Taiwán, el término de “instalación” llegó a ser un lenguaje conocido en el mundo de arte y era un género artístico utilizado por muchos artistas que tanto en los lugares museísticos, las galerías, como fuera del arte institucional en espacios alternativos, y en paisajes urbanos. Por aquel entonces, ese tipo de arte ponía atención a la espacialidad de obras relacionada con las circunstancias físicas a diferencia del arte autorreferencial, y en el uso de medios experimentales frente al modelo académico que se ceñía a los materiales tradicionales y a la base de la técnica. Es decir, los lenguajes de la pintura y la escultura académicos ya no satisfacen a los artistas para sus trabajos creativos. En particular, hemos visto que las jóvenes generaciones alejadas de las disciplinas tradicionales, intentaban

buscar un nuevo arte destacando sus propias conciencias. Así que la idea de la instalación se iba conformando como un medio de expresión que apareció en un momento en el que emergieron propuestas artísticas.

El arte de instalación al convertirse en la tendencia principal acaeció en los años 90, puso de acuerdo las opiniones de las autoras Victoria Lu y Qian-Fang Huang<sup>106</sup>, que podemos concluir en los siguientes factores. En primer lugar, a finales de los años 80 volvieron los licenciados taiwaneses que habían estudiado Bellas Artes en el mundo occidental, en los Estado Unidos o en Europa. Ellos introdujeron el nuevo concepto del arte contemporáneo, referente a las prácticas artísticas multimedia, multidisciplinar, instalación, etc. Estos medios se iban a popularizar y a ser fuente de inspiración para los jóvenes creadores. Recordemos que la pintura figurativa de los artistas taiwaneses en los 80, todavía desempeñaba un papel nuclear en el mercado del arte.

En segundo lugar, a medida que se da el final del periodo autoritario con la consecuente abolición de la ley marcial, paralelamente se va derrumbando la educación sistemática a favor de una atmósfera libre, en la que los alumnos y los artistas juveniles podían desafiar la pauta académica con mayor voluntad. Ellos utilizaban la técnica mixta (mixed media) en forma de *instalación*, obras que podemos considerar como una despedida a la tradición y una representación de la resistencia a la institución. Este comportamiento también se refleja más adelante en el curso académico que comenzó a impartir clase sobre el arte de mixed media, o el multimedia.

Por último, los Concursos de Arte o la Bienal fueron empujados por el museo público, en aquellas exposiciones en las

---

<sup>106</sup> LU, Victoria Yung-Chih. *Artist Magazine* N° 273. Taipei, 1998, pp. 358-365. HUANG, Qian-Fang. *Art of Collection* N° 67. 1998, pp. 129-139.

que la mayoría de obras eran instalaciones y fueron seleccionadas por los jurados y los comisarios (algunos comisarios invitados desde el extranjero). Luego los concursos de arte se convierten en un campo experimental donde la instalación como recurso artístico estimula a los concursantes.

Los motivos expuestos, indican que la emergencia del contexto de la instalación por causa de la expansión de una nueva visión del arte, produce la alteración de la academia y da lugar a exposiciones a gran escala. Sin lugar a dudas, la influencia se encuentra en el entorno social debido al progreso de la democracia y el apoyo económico, lo que impulsa el desarrollo de la empresa cultural, como por ejemplo el establecimiento de los museos públicos<sup>107</sup>. Y por otro lado, está el deseo interno de los artistas que traspasan los límites del arte convencional explorando los medios interdisciplinarios, así como el cambio del comportamiento espacial de la obra de arte. Al tratarse de un arte espacial, la instalación cuestiona la problemática entre la obra y el espacio que la rodea.

La instalación es un género en las categorías del arte. No se la ha considerado como una escuela, un movimiento o un estilo porque no se ha declarado con una teoría determinada o un manifiesto concreto, sino que atendemos a una manera, con elementos muy diversos que podrá realizarse a través de múltiples recursos, el collage, el montaje, los ensamblajes, los ready-mades..., pero cuya naturaleza heterogénea de tal amplitud siempre se relaciona con sus características “ambientales”. Recordemos cómo en la primera mitad del siglo XX, una época tan compleja, el arte se vincula a los cambios políticos, sociales,

---

<sup>107</sup> El Taipei Fine Arts Museum (TFAM) fundado en 1983, es el primer museo municipal que muestra arte moderno ubicado en el norte, la capital de Taiwán. Posteriormente el National Taiwan Museum of Fine Arts fundado en 1988 en Taichung y el Kaohsiung Museum of Fine Arts en 1994. IT Park 1988 los espacios alternativos aportan otro carácter al lugar expositivo a diferencia de la normalidad del museo.



culturales o técnicas, siendo uno de los precedentes artísticos más significativos de la instalación.

En palabras de Josu Larrañaga, el desarrollo del arte se irá conformando con las diferentes alteraciones conceptuales y formas que harían surgir lo que hoy denominamos *instalación*<sup>108</sup>. Aquellas propuestas artísticas, las percibimos como unas posturas que desembocan en la inadecuación de las clasificaciones tradicionales. Ante todo, vemos los marcos y los pedestales en decadencia como ocurrió en los casos del minimal art, land art, environments, body art, conceptual art., la nueva obra no es escultura ni pintura en función de su condición bidimensional o tridimensional. En segundo lugar, el arte se vincula a la vida, como en los happenings de Kaprow, se construye un arte participativo e imbricado con la vida y el movimiento Fluxus introdujo lo cotidiano en un arte cercano al “teatro” diario, o el pop art tomó de inmediato las imágenes de la cultura popular de los medios de comunicación, unificando arte y vida. Por último, una difícil relación entre arte y museo se refiere a la institución, su capacidad de integración no absorbe cualquier tipo de arte. La exposición internacional sobre el surrealismo en París, en 1938, abrió un nuevo espacio expositivo sobre la disposición de obras, como *Taxi lluvioso* de Dalí; y la obra de Marcel Duchamp presentada en 1936, un museo portátil en forma de maleta con ready-mades, propusieron interrogantes sobre la exposición permanente; o el *arte de acción* crea el nuevo lugar de actuación. Entre todos, los artistas podían adquirir diferentes modalidades en el espacio expositivo, y no tenían por qué pasar por las instituciones. Estos comportamientos vanguardistas podemos considerarlos como los precursores del carácter de la instalación.

A grandes rasgos, las propuestas artísticas vanguardistas nos proponen ciertos aspectos: materia y medio interdisciplinares, los

---

<sup>108</sup> LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2001, pp. 9.

objetos artísticos, concepción espacio/temporal sobre la recepción del espectador. Es bien sabido que la implantación del arte instalativo presenta una heterogeneidad que dialoga con el entorno, el espacio y el medio. El crítico Jen-I Liao señaló: *la instalación se empieza a emplear con un nombre generalizado en los años 60. Se refiere a un momento del espacio expositivo específico a través de la interacción con la audiencia para crear una obra exclusiva en aquel espacio. Por lo tanto, el arte instalativo alude a la obra en las coordenadas espacio-temporales dotándolas de significado, con esta vinculación entre obra y espacio-temporal también genera la función reinterpretada*<sup>109</sup>. Huelga decir que la instalación no solo involucra la espacialidad y temporalidad en la obra, asimismo incorpora la función de la unión entre objetos produciendo sentido.

Para entender la denominación de instalación de acuerdo a la opinión de Larrañaga quien escribe dos sentidos: la más usual *instalación e investidura*<sup>110</sup>. Cuando hablamos de instalar a lo que nos referimos es a conductas de diverso signo, como el trabajo de ensamblar o montar una construcción, como por ejemplo una factoría; y establece criterios de orden y de distribución en un espacio determinado como la cocina, el estudio; el dormitorio; o realizamos una instalación eléctrica o de gas para adecuar un lugar con los accesorios necesarios para su correcto funcionamiento; por último, toma posesión tanto de un espacio como también de un puesto de trabajo o de una responsabilidad, por ejemplo se instala en un nuevo domicilio y en su nuevo destino.

En estos casos, hacer una instalación es preparar un lugar para que pueda ser utilizado por el usuario de una manera

---

<sup>109</sup> Yao, Jui-Chung cita a Liao, Jen-I, en *Installation Art in Taiwan since 1991-2000*. Taipei County: Ecus Publishing House, 2002, pp. 12.

<sup>110</sup> LARRAÑAGA, Josu. *op*, pp. 31.

determinada que ponga en funcionamiento un conjunto de instrumentos, aparatos o equipos. Aquí, la *instalación* se explica más como una expresión, un dispositivo, pero rara vez habla o reflexiona sobre el vínculo entre los objetos. Sin embargo, en el otro sentido de *investidura* se utiliza tal como el término investir que es una forma de conferir dignidad o importancia a algo o alguien en un momento especial. Concretamente en el asunto artístico se trataría de conferir dignidad a un espacio determinado a través de los objetos dispuestos, también inviste a la audiencia como eje de la experiencia artística incorporándola al proceso de construcción representativa que instituya un espacio significativo.

Como es sabido, que la instalación no es un nombre de los ismos del arte, sino algo cercano a la “acción” entre el artista (el que dispone) y el espectador (el que participa) donde se ha producido, se produce o puede producirse un sentido, o sea un hecho en el espacio dado. Podemos retroceder hasta el planeamiento vanguardista de Kurt Schwitters quien construyó sus primeros collages de “estructuras merz” con materiales de desecho encontrados, en su propia casa de Hannover desde 1923 hasta 1936. Sus construcciones escultórico-arquitectónicas (Merzbau) agrupaban sustancias de residuos producidos por la sociedad de consumo, con el resultado de un “ambiente” total que iba ocupando el espacio doméstico. En cierto modo, estos residuos de sociedad revierten en un nuevo espacio de la vida, en el sentido de que sus fragmentos construyen una nueva realidad de un mundo en ruinas y proponen una especie de estética de la ruina moderna. La percepción del *Merzbau* de Schwitters crea un espacio alterado de creación libre para su ideario de *obra de arte total (gesamtkunstwerk)*, la conjunción híbrida confronta hoy la noción de arte instalativo del cual se le considera predecesor.

Y encontramos otra postura en la obra de Duchamp de 1942, se le encargó la escenografía de la exposición *Primeros Papeles*

*del Surrealismo* en Nueva York para la que utilizó centenares de metros de hilo con los que enmascara la excesiva ornamentación de la sala. En efecto, los hilos unían obra y espacio como un total ambiental, pero obstaculizaban la mirada del espectador. La estrategia de Duchamp se presenta a través de dos pensamientos: el deterioro de la forma expositiva y la distancia entre obra y espectador. Este último, se refiere a la estética, derivada del concepto de “*distancia psíquica*” del filósofo Edward Bullough quien subrayó que la mirada del espectador ante una obra de arte deberá obtener una conducta de distanciamiento, es decir la actitud del público representa una plenitud espiritual, aun metafísica<sup>111</sup>.

La relación entre obra y audiencia podrá conversar sobre las metas a nivel espiritual a las que correspondía a postura formalista<sup>112</sup>. A excepción de esto, con otro punto de vista, Duchamp, que ha revelado aspectos sensoriales, lo táctil y lo corpóreo en los espectadores, porque ellos transitan y buscan zonas de mejor percepción en lo que están viendo. La obra de Duchamp no depende de la simple percepción ocular, sino que a través de lo corpóreo, es el comportamiento lo que atrae la mirada de la audiencia, al igual que en el arte minimal el espacio se construyó en la presencia del espectador.

Así, para concluir, podríamos decir que el término de instalación presenta tres características: la espacialidad, la composición híbrida y el papel del espectador dentro de la obra. La primera, a diferencia del arte autorreferencial, el arte instalativo está basado en su localización espacial porque los componentes que conforman su entorno pueden influir en su propia comprensión. Es decir, según la manera en que se disponga se transformará un

---

<sup>111</sup> HUAN, Wen-Rui. *An art odyssey in the modernist era*. Taipei: Artist Publishing, 2008, pp.44.

<sup>112</sup> El concepto del formalismo se ve a lo largo la estética de Inmanuel Kant y las teorías de Edward Bullough, Bell Clive, Roger Fry, Clement Greenburg y Michael Fried.

ambiente y se concederá dignidad a este espacio. La segunda, la composición híbrida, se refiere al uso de materiales o medios heterogéneos que se pueden aplicar en forma de collage, montaje o ensamblajes, donde la articulación entre estos objetos y elementos produce un sentido, un acontecimiento que hace posible la percepción de la obra. La tercera, hace referencia a la relación de la obra con el espectador, se trata de las percepciones, al entrar en el espacio físico, la recepción no es meramente visual, también es corporal. Porque la mirada del espectador, así como su cuerpo al desplazarse dentro del dispositivo, completa la obra y participa en la elaboración del sentido. La presencia del espectador es parte integrante de la obra. Al final, cito la obra artística de Jun-Jieh Wang para relatar el pensamiento de la instalación.

*Neon Urlaub* (1997) construyó un ambiente de agencia de viajes donde dispusieron la recepción, las mesas, las sillas y en sus alrededores unos globos con forma de palmera de color rosado y un avión pendiendo del techo, junto al reflejo de luces para incitar al que mira. En el interior, una recepcionista promociona unos paquetes de viajes a los visitantes, los cuales podían ver las imágenes virtuales del recorrido en la pantalla y hacer la reserva directamente. Por otro lado, ellos podían mediante internet escuchar a la gente del otro país viajando. Estos viajes de fantasía fueron inexistentes, como por ejemplo, bajo el título “*Aventura Jedi de Armazones*”, “*In situ- el retorno de Hong Kong 1997*” y “*Hegemonía del siglo- aventurada en la guerra de Estrecho de Taiwán*”, en los cuales el artista Wang actuó simulando la civilización de consumo produciendo una cadena mecánica del espacio imaginario para satisfacer a la gente a través del viaje donde el individuo puede aislarse de la realidad. Así pues, la obra de *Neon Urlaub* se rodea de ciertas circunstancias, de manera que la percepción humana influye en el funcionamiento de los media, y ha ido debilitando las diferencias

entre la verdad y la ficción. Este espectáculo se crea por medio de una disposición a modo de producción y por la colectividad de espectadores partícipes que completan la elaboración del sentido.



Wang Jun-Jieh, *Neon Urlaub/ Agency Version*, Information Science & Technology Exhibition Center de Taipei, 1997.

En cuanto al aspecto del arte contemporáneo taiwanés fuera del circuito cerrado del museo, nos encontramos las exposiciones al aire libre bajo el concepto de la instalación. Según el director Ming-Chuan Huang quien filmó 15 documentales desde 1995 hasta 2005 que llamó *10 Years of Outdoor Installation Art*, cuyas exposiciones formaban varias conductas a modo del arte festivo representando el carácter respectivo del emplazamiento, lo urbano y la cultura local. En otras palabras, durante 10 años el arte instalativo se formó rápidamente en todas partes, el arte salió del espacio museístico al aire libre pero no sólo se consideraba una revolución en el ámbito artístico, sino también era una táctica que atrajo la atención de la mirada de los medios de comunicación y de

las masas convirtiéndola en un recurso turístico, al mismo tiempo, en nombre de la industria cultural bajo la burocracia se equilibró la balanza de desarrollo entre ciudad y pueblo.



La exposición *Resurgence on the Tamsui River* presenta distintas prácticas vinculadas a la idea del viento o la cometa, 1995.

De esta manera, en las películas documentales se encontraron los siguientes cuatro aspectos. En primer lugar, el arte instalativo da un nuevo enfoque a la ciudad donde los terrenos y emplazamientos exteriores llegan a ser una nueva experiencia para el artista y para el espectador, como por ejemplo, la exposición *Resurgence on the Tamsui River* en Taipei City, (1995), las obras se expusieron a lo largo de las orillas del río Tamsui a diferencia del espacio ritual del interior al que miran. Y *Arte Instalativo: paisaje, ciudad y sinfonía* en la ciudad de Chiayi (1997).

En segundo lugar, el paisajismo y el arte público postmoderno, se refirieron a la imaginación del paisaje urbano aunando el conocimiento y la historia de la ciudad, como sucede en el proyecto de *Land Ethic* de Fubon Art Foundation (1999), en el que un artista aprovechó un solar que pronto iba a ser utilizado al lado de un edificio de oficinas, para que en ese emplazamiento se hiciera evocación de las posibilidades imaginarias de emoción entre lo urbano y lo natural, así como entre la gente y la tierra. Otra

escena más accesible a la gente para exhibir arte se situó en el Dahu Lake Park, que fue expuesto en el primer festival de arte público en la capital Taipei en 2002.



Yan Chung-Hsien, *De-Gardening*, Taipei, 1998. Un jardín ideal está construido al lado de un edificio con simples materias de bambú, tela y grave. Después de los días se ve una revolución natural.

En tercer lugar, las calle y los espacios alternativos se consideran un objetivo para el arte, como por ejemplo, la exposición *Very Fun Park* (2001), se encontraba en las calles y tiendas en una zona de moda de Taipei, aproximándose a la experiencia estética en la ciudad; otro lugar de la renovación del espacio, el origen de Taipei Huashan Art District fue una bodega histórica (actualmente llamado Huashan 1914. Creative Park), en 1998, se concretó un área para el arte que se convirtió en un tipo representativo del espacio alternativo. Por último, el surgimiento del festival de arte como emblema de la ciudad, un ejemplo conocido, las exposiciones de *Kaohsiung International Container Arts Festival* y *Kaohsiung International Steel & Iron Sculpture Festival* se celebran en forma de bienal y que se convertirían en el arte emblemático urbano asentado en su particularidad industrial (el transporte marítimo y la industria de acero). Otro ejemplo, es la actuación de *Technology discourse: urban gaze &*



*imagination* junto a la celebración del festival de las linternas<sup>113</sup>, que integran el arte contemporáneo y la tradición cultural mediante la instalación y los medios tecnológicos: la mecánica, el control del ordenador, la luz óptica y la animación 3D.. etc.



La Bienal de Kaohsiung International Steel & Iron Sculpture Festival comienza un taller creativo de artistas desde 2002.



*Very Fun Park Taipei* (2001), un encuentro de arte en la escaparate de ESPRIT, autor de Cola King saca las fotos de las jóvenes taiwanesas.

La fisonomía de los documentales de diez años de arte instalativo al aire libre nos muestran cómo las diversas artes se

---

<sup>113</sup> El festejo oficialmente se celebra después del años nuevo chino, en el decimoquinto día del año lunar.

apropiaron de los emplazamientos, los lugares en común y el otro rasgo de las creaciones específicas de lo efímero o lo inmaterial, que se oponen a la propiedad resistente y permanente de la escultura convencional y del arte público tradicional en ubicaciones abiertas.

### **6.2.2. La intervención artística en el espacio**

Un espacio se dispone, se modifica y caracterizará un ambiente, o sea, conferirá dignidad a un espacio significado, pudiéndose decir que las obras de *instalación* se consideran más contextualidad espacial, que corresponden a las condiciones del lugar acercándose en este sentido al arte *site specific*. Al mismo tiempo, el arte instalativo contiene una naturaleza de *intervención* en el espacio ya que ambas connotaciones son consideradas conexiones *in situ*, es decir, contiene una fuerza exterior interferida/modificada dentro del estado preexistente, tanto en el espacio, como en la comunidad y en la sociedad.

De acuerdo con Blanca Quesada : *“La consideración del contexto en las intervenciones representa un refinamiento de la noción de site specific que inicialmente se refirió a una relación formal entre escultura y emplazamiento, en la que el trabajo no podía estar separado de su asentamiento, de ahí derivó a la consideración del lugar, por último, a la consideración de la comunidad o público. Es decir, la comunidad o público como site”*<sup>114</sup>.

Estoy de acuerdo con la consideración de la comunidad y

---

<sup>114</sup> QUESADA, Blanca Fernández. *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales Estados Unidos 1965-1999*. 2005, pp. 239-240.

público como *site*, pienso que este concepto se irá extendido en las prácticas de la categoría del arte público a diferencia del arte público tradicional a través de la política de un centésimo de coste para el arte, y dirigiéndose a la orientación del nuevo género del arte público, así como corresponde al objetivo del programa de Construcción Comunitario.

Como afirma Malcolm Miles, la obra en el arte público habitual se inclina hacia el objeto estético mediante la relación con su emplazamiento físico, en cambio, las prácticas emergentes del arte público en los años noventa construyen intervenciones en la esfera pública que incluyen los procesos así como las localizaciones de asociación<sup>115</sup>. Y el arte se considera la estrategia de intervención (o interventiva) en los espacios urbanos, como dice Malcolm Miles, de hecho es una forma derivada de la praxis social proveniente de la etapa temprana de resistencia frente a la institucionalización de las esculturas públicas tradicionales. Su origen procede de la escultura social de Beuys en los happenings de 1960, así como de las influencias del marxismo, el feminismo y la ecología; tal acción de estrategia se refiere a la redefinición del arte por su carácter crítico de la realidad y su destino no es registrar las experiencias urbanas, sino, de acuerdo con las ideas de juicio social y de comunidad buscar vías de cambio en las experiencias de lo urbano<sup>116</sup>. A diferencia de la idea del arte por el arte, la praxis hace hincapié en el medio social como un texto de la participación artística, así pues una obra ya no se considera una representación del objeto o producto, sino que contiene lo activo, el impacto, el valor sobre reflexión y el tema en discusión.

La intervención es capaz de cualquier manifestación artística: performance, instalación, texto, pintura, escultura, película o un tipo de colaboración pública; y cualquier denominación: obra *site*

---

<sup>115</sup> MILES, Malcolm. *Art, Space and the City. Public Art and Urban Futures*. op, pp.264.

<sup>116</sup> Malcolm Miles. *Ibid*, pp.326-327.

*specific* o *in situ*, arte público, arte público crítico, arte comunitario o el nuevo género de arte público. Asimismo, en Taiwán, a partir de los años noventa el sustantivo “intervención” se empleaba frecuentemente en las actuaciones de todo tipo de propuestas y objetos artísticos en el espacio urbano. En la esfera pública, la “intervención artística” podemos verlo dos fases: la época de los noventa y los 2000.

En los años noventa, la “intervención artística” se refiere a las exposiciones y actuaciones artísticas expuestas fuera del ámbito museístico, y que por el contrario ocurren en el medio de la vida cotidiana. Después de mediados de los noventa, bajo el aliento del programa cultural de la Construcción de Comunidad, la *instalación* se ubica directamente en los espacios públicos de ciudades, pueblos y comunidades en nombre del arte para buscar la propiedad local y plasmar el sentimiento de lugar. Como hemos dicho antes en los casos presentados en el documental *10 Year of Outdoor Installation*, o la promoción de *Measures for Public Art Fabrication and Installation*, en ambas, hemos visto que el arte intenta relacionar a la gente en la esfera de lo público.

Pero, a su vez, la exposición “*Corazón de la Historia*” en forma de intervención subversiva causó una oposición entre los artistas y los habitantes y tomaba una dialéctica entre arte y público. El objetivo de dicha exposición era salvar el patrimonio histórico de una Casa Comercial Ry-Mau mediante las actuaciones artísticas para atraer al público. La Casa Ry-Mau fue la más rica comarca de Lukang en el siglo XVIII, al negociar con la china continental. Debido a la decadencia del puerto por el sedimento, la casa iba decayendo. En 1998, con la modernización urbana se vio afectada por el ensanchamiento de las calles, lo que causó protestas de inmediato por los grupos de historia, cultura y los jóvenes locales que quieren detenerlo y pedir la salvación y reconstrucción de la Casa patrimonial.

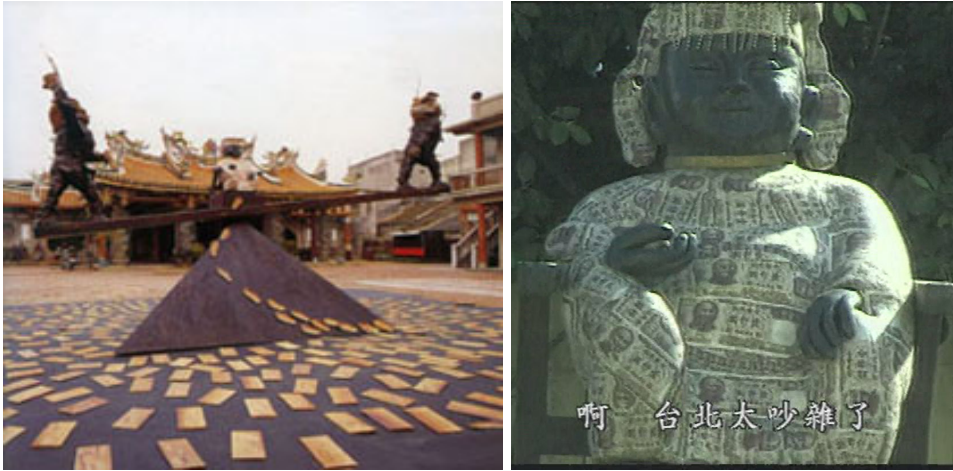
Debido al surgimiento de la conciencia comunitaria y la conservación patrimonial, y sumando el tema candente del momento de las políticas de construcción de lo comunitario, finalmente, ese evento consiguió el apoyo de financiaciones públicas del ayuntamiento de pueblo Lukang y del departamento de cultura de la Provincia de Taiwán<sup>117</sup>. El *Corazón de la historia* era parte del proyecto *Perspectiva de remodelación en las zonas históricas de Ry-Mau* en 1999, el comisario Hai-Ming Huang invitó a los artistas a dialogar con su entorno espacial y con las poblaciones.

Dicho proyecto, que contaba con la colaboración de un estudio formado por los jóvenes locales, se divide en dos partes: un taller donde se proponía el diálogo entre artista y población; y la exposición de la instalación que activaba la vitalidad y la imaginación en el lugar de Lukang. En esta línea, se ha visto que esta exposición intentó presentarse de una manera abierta a través de los procesos, las conversaciones, como dijo Huang tanto artistas como comisarios implicaran directamente la participación en el mayor contexto de “escultura social” de modo que las prácticas intervinieran en el ámbito de la historia, la sociedad y los públicos específicos, y crearan un campo imaginario para incitar a un nuevo pensamiento de las dimensiones artísticas del momento.

Sin embargo, las intenciones de las obras rara vez lograron alcanzar una repercusión directa en el público porque sus formas representativas mostraban un escaso respeto a la tradición y a la vida de los habitantes, lo que causó un conflicto entre los artistas y la población, lo que dio lugar a un gran queja y protesta para que las obras se desmontasen y se trasladasen.

---

<sup>117</sup> Desde 1998, el Gobierno Provincial de Taiwán ha sido simplificado, siendo transferidas muchas de sus funciones al Yuan Ejecutivo, más tarde el departamento de cultura se eliminó. Geográficamente la Provincia de Taiwán cubre el 98% del territorio de la República de Taiwán desde 1945, después de 1998 contuvo menos condados y ciudades.



Lien Pao-Tsai, *Pais próspero y gente en paz*, 1999. La estatua de Machu Diosa.

*¡Despierta! Lukang* de Ming-Chi Juang del que ya hemos hablado anteriormente por sus graffitis, el que pintó ojos en los muros y las calles alrededor de Ry-Mau, con el fin de criticar la falta de conciencia respecto a la conservación del patrimonio por parte de la población de Lukang. También la ceramista Pao-Tsai Lien, autora de *“País próspero y gente en paz”* hizo tres estatuas de apropiación objetual religiosa colocadas en la plaza del templo de Machu Diosa. La figura recubierta de billetes por todo el cuerpo, y en el suelo alfombrado con 600 piezas de barro donde cada pieza dejaba la huella del pie del participante. Parecía que hubiera hecho una ironía a los creyentes por su adoración al dios dinero. Además, la obra es inconvenientemente expuesta en dicho emplazamiento, es decir, en un lugar religioso.

Ambas propuestas supusieron un fuerte choque con la comunidad, la obra de Juang recibió una denuncia de la Agencia de Protección Ambiental exigiendo que limpiase los graffitis ilegales, y la de Lien en trasladar dicha obra a otro sitio. Hubo otras obras acusadas de generar daños de diversas causas, por ejemplo,

hubo una obra en forma de puente de bambú sobre el cauce de agua que fue acusada de violación de la Ley de recursos hídricos por dificultar el desagüe en época de lluvia.

Así pues, los eventos problemáticos produjeron una gran polémica de dimensión artística y social, sobre todo hubo un fuerte debate entre los artistas y un grupo de jóvenes nativos. A grandes rasgos, las cuestiones consistían en dos puntos: el primero, el artista y su defensor hacen constar que no se les debe privar de su derecho al libre albedrío de creaciones artísticas y las obras deben ser protegidas; en cuanto a la gente de Lukang, creen que la concienciación pública era el centro de la exposición, y además la esfera pública era un campo comunal para la comunidad, no sólo para el artista. En esta línea, si se parte de la perspectiva del creador, el arte se considera un “medio” de perturbar y puede transformar las conciencias y valores, pero su táctica subvierte la vida establecida y ciertos recursos empleados tales como la ironía, la apropiación y la provocación. Por lo cual, podemos afirmar que los artistas carecían de una comprensión profunda del lugar, no han realizado comunicación equitativa con los habitantes donde han intervenido, y a la vez, han sido acusados de una “*hegemonía*” cultural por imponer su propia voluntad a los demás.

Pienso que en el arte de las nociones del lugar, el lugar no sólo se refiere al elemento visual como las condiciones físicas que componen dicho lugar, sino al elemento no visual como es la cultura, historia e identidad de la gente que pertenece a un mismo lugar. En este sentido, el arte en el espacio público, o mejor dicho en la esfera pública contiene también dos aspectos: lo visual y no visual. El primero, se refiere al espacio físico patente como la plaza, el parque o cualquier emplazamiento que se ofrezca al público; el último, se refiere al diálogo y la comunicación de los individuos. Cito la teoría en relación al “espacio público” de Jürgen Habermas: “*Por espacio público entendemos un ámbito de nuestra*

*vida social, en el que se puede construir algo así como la opinión pública. La entrada está fundamentalmente abierta a todos los ciudadanos, se constituye una porción del espacio público mediante las conversaciones. En cada conversación se reúnen los individuos privados con los públicos”<sup>118</sup>.*

Así pues, el arte en los espacios urbanos como en el caso de la exposición *Corazón de la Historia*, los artistas deben vincular lo invisible de la esfera pública con la escucha de la opinión de los habitantes puesto que ellos son los “usuarios”. Habiendo ocurrido un suceso de inmensa significación en la exposición en Lukang, el mundo artístico taiwanés iba fijando cuestiones sobre el alejamiento dentro del arte público y su emplazamiento e intentaba encontrar un modo adecuado. Como fue la difusión del nuevo género del arte público que Suzanne Lacy publicó en Taiwán en 2004, quien presentó el concepto de la participación, la comunicación y la colaboración de aquellas propuestas artísticas, con posterioridad, el arte público taiwanés comenzaba a ser apreciado.

Retornamos a la intervención artística en el espacio, la cual es de empleo frecuente después del 2000, se refiere a que el arte entra en un campo determinado o que el arte corresponde a un lugar, y por lo general, es de naturaleza efímera, temporal, heterogénea y móvil. En comparación con el porcentaje de arte, la intervención artística es una excepción, en cuanto que se trata de una obra total en relación con el contexto de su asentamiento y se extiende más allá hasta el sector de la conciencia colectiva en la comunidad, lo que implica interacción y la voluntad de la gente hacia una nueva reconstrucción por la autonomía de la localidad. Sobre todo, la intención de la intervención artística mediante el acto intervencionista enfatiza la interrelación de arte y espectador

---

<sup>118</sup> Cita a CHEN, Kuan-Hua en *Communist & Community: Neili in Between*. Taipei: Garden City Publishers, 2014, pp.38. Véase su página web: [www.neiliinbetween.org](http://www.neiliinbetween.org)



de una manera más positiva que en el arte de los emplazamientos públicos, evitándose la posible ruptura y alejamiento de la comunidad. Como sucede en el objetivo de la Construcción de Comunidad en el que se descubre la especificidad del lugar desde el punto de vista cultural y remodela su sentido mediante las praxis artística a fin de construir una conciencia comunal en las comunidades taiwanesas; mientras tanto, se busca la propia singularidad del lugar haciendo a los habitantes partícipes de los asuntos públicos y la autogestión con el fin de representar el dinamismo de la comunidad.



La construcción comunitaria del pueblo rural Tugou (ubicado en Jianan llanura de la ciudad Tainan) se encuentra los muebles por las calles para el ocio.

El empleo de la intervención artística en Taiwán, la encontramos en dos canales, uno a través del programa de la Construcción de Comunidad, y el otro, en el Arte Público, cuyas expectativas en común, están confinadas a la vida diaria del público. Y mientras, junto con la madurez de la conciencia cívica, se forman las consideraciones respecto a los temas de lo “público”, la “participación” y la “autonomía”, los cuales se convierten en el centro de interés de los sectores estatales y las personas que se ocupan de ello. Lo que se consigue es un consenso mediante el enlace de artista y público, para estimular la obra arraigada en la particularidad del lugar y en la cultura local,

cerca de los sitios donde viven y presentan la vida cultural.

A parte de esto, el CCA, promovería la idea del movimiento estético en la vida de los ciudadanos para ampliar la unión del arte y la construcción comunitaria, centrándose en las colaboraciones entre el artista y el público por voluntad propia, dedicándose juntos a las actividades artísticas y las obras resultantes, dispuestas en los lugares públicos. La expectativa del arte al entrar en la vida popular crea gradualmente una práctica acumuladora de la experiencia estética en la vida cotidiana.

Otra filiación de la política cultural levantó en 2008, el proyecto “*Intervención Artística en el Espacio Público*” llegó a ser el avance de una nueva praxis de la estética de la vida subvencionada por las instituciones, organizaciones pertenecientes a los sectores públicos y privados del arte o de grupos de la sociedad, por lo cual, se enfatizaba primero la participación, la promoción del arte, la cultura local, el embellecimiento del entorno, las publicaciones y los productos especiales etc. que se encontrarán en las industrias culturales y creativas *in situ*. Este proyecto intentó favorecer la mejoría total de la estética visual del paisaje en los lugares públicos o las instalaciones públicas. Promocionando el desarrollo de la industria del turismo. A la vez que la participación, la comunicación podría formar las capacidades de la gente nativa para despertar la identidad de su tierra y del entorno, donde el resultado de las creaciones podría elevar el conocimiento de la estética espacial para el público.

A diferencia de la Construcción Comunitaria, el proyecto *Intervención Artística en el Espacio*, contiene a menor escala la base de la reforma de la estética ambiental en la localidad que subvencionará no más de cinco millones de dólares taiwaneses en cada caso, durante un plazo de doce meses; y donde las expectativas de los resultados coinciden con las rutas para

embellecer el paisaje o rectificar las áreas de los puntos turísticos atractivos como prioridad<sup>119</sup>, dotándola de una atmósfera artística elegante para el lugar, y en la que el público entrará en contacto de una forma más adecuada con el arte potenciándose la capacidad estética.



El muro de la comunidad E-Wang se colabora por varios artesanos locales y el artista Chen Shih-Chiang.

En el caso de la asociación de comunidad E-Wang, seleccionada por primera vez en la convocatoria de subvenciones a dicho proyecto, situada en la ciudad de Yilan donde vivían los predecesores del artesano tradicional, como por ejemplo, el carpintero, la escultura en madera y en piedra, la pintura del templo, el hojalatero y el ladrillo pintado. A medida que se produce el cambio de la necesidad en el mercado la artesanía entraba en

<sup>119</sup> Véase el Proyecto Intervención Artística en el Espacio del CCA (The Council of Cultural Affair), [publicart.moc.gov.tw/news/file/2799-2.doc](http://publicart.moc.gov.tw/news/file/2799-2.doc). (Fecha de consulta: 02/15/2015)

decadencia, así que la asociación E-Wang tenía en cuenta revivir las artesanías tradicionales a fin de recuperar la memoria histórica y reconstruir el valor primordial de la cultura en la comunidad.

El artista Shih-Chiang Chen nacido en este lugar fue el organizador del proyecto E-Wang, que colaboraba con los artesanos nativos para construir los puntos de referencia de la comunidad, por ejemplo se levantaron los muros en madera, ladrillo y piedra en los que presentaron la memoria común de la historia, el paisaje como mapa, el oficio variado perteneciente a la comunidad, así como se alzaron los carteles indicadores de las calles; y había un taller que exploraba los productos artesanales modernos. En efecto, los artesanos y los habitantes se dan cuenta de que podrán enlazar eficazmente la artesanía y la función de vida moderna. Esencialmente, el artista Chen, de una forma sutil por medio de los talentos de estos artesanos originarios consiguió la participación concreta y creó un campo comunal del sentido de lugar.

### **6.2.3. La participación**

Si el arte se integra en el diseño urbano, su propuesta cuenta con las características del lugar así como con los aspectos relativos a la comunidad, siempre ganará el sentido común perteneciente a ese lugar, como en el caso de E-Wang. En comparación con los eventos de Lukang, el modo de subvenir a los públicos específicos, su estrategia intervencionista corre más riesgo que en el modo participativo.

Según Blanca Quesada citando a Glenn Haper, las intervenciones desarrollan dos tácticas principales: la irrupción y la participación. En la primera, el empleo de la táctica de la irrupción

se subvierte, provoca o deconstruye la normativa establecida, elaborando contra-propuestas y contra-mensajes frente a los mensajes dominantes. Para estos artistas, en una cultura dominante y represora es obligatorio moverse furtivamente, por debajo de ésta, reinventando modelos de prácticas artísticas alternativas en oposición al poder establecido y a la actuación de sus instituciones. Otra táctica intervencionista es la participación, cuya definición consiste en interacciones, reales y substantivas con individuos no artistas para investigar, de forma directa, sobre las prácticas y contradicciones que se tienen de un lugar en la sociedad. Los proyectos de participación tratan temas y necesidades concretas que afectan a los grupos sociales que cohabitan en la ciudad, defendiendo valores cívicos, como el respeto o la tolerancia<sup>120</sup>.

En consecuencia, la forma participativa será conveniente para las intenciones del proyecto *Intervención Artística en el Espacio*, que construye su propia cultura desde dentro de la estructura democrática (la autonomía), las consideraciones de colaboración con los públicos, aproximándose al concepto de la intersubjetividad, los significados compartidos y contruidos por la gente y los artistas en sus interacciones y diálogos sin imponerse por la fuerza exterior. A continuación, voy a hablar de las teorías sobre la participación.

En los años noventa, la “participación” se ha visto en las prácticas artísticas que se refieren al ensanchamiento de la noción del “lugar específico” no físico, sino que incluye a los espectadores, los temas y contextos del arte social e interdisciplinar, donde se invita a las audiencias a participar. Tal y como, el estético francés Nicolas Bourriaud publicó en el libro *Estética Relacional* en 1998, donde comentó los ejemplos del acto artístico, Rirkrit Tiravanija organizaba una cena con un

---

<sup>120</sup> QUESADA, Blanca, *Op. Ibid.*, pp.226-234.

coleccionista y le dejó el material necesario para preparar una sopa thai, lo recreó en el museo, en la galería como exposición, invitando a los espectadores a compartir la comida; y en la muestra de Noritoshi Hirakaw se publicó un aviso en un diario para encontrar una chica que aceptara participar en su exposición.

Estas prácticas muestran un arte que responde a nociones interactivas, sociales y relacionales, donde cualquier persona puede participar y permite que se desarrolle junto con el artista una conexión agradable, una estructura de conexión mudable o aleatoria. La estética relacional manifiesta las relaciones con el espectador, la actividad artística se esfuerza en efectuar modestas ramificaciones, en abrir algún paso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros<sup>121</sup> y se deshacen las separaciones entre arte y audiencia.

Sin embargo, el crítico francés Stephen Wright<sup>122</sup> tiene otro criterio, él no cree en la relación colaborativa entre artista y público en la que señala una estética relacional de tal conexión positiva, optimista y útil, en donde los espectadores se subordinan sólo a las indicaciones de acuerdo con el artista, los cuales se consideran como trabajadores durante los procesos interactivos, y a su vez, la expresión “colaboración” presenta cierta ironía con las relaciones laborales.

Mientras tanto, la crítica inglesa Claire Bishop en su ensayo “*Antagonismo y estética relacional*” indica que los vínculos del arte relacional producen una obra abierta referida al proceso, a crear la experiencia de un placer participativo y comunicativo, aparentemente, ignorando el antagonismo, los conflictos existentes entre personas en la realidad sin llegar a apelar a los

---

<sup>121</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Córdoba: Adriana Hidalgo editor, 2006, PP.6-7.

<sup>122</sup> WRIGHT, Stephen. “The Essence of Artistic Collaboration” en *ARTCO*, N° 172. 2007, Taipei, pp. 100-103.

aspectos políticos de las relaciones interpersonales y los eventos sociales sobre la justicia y la injusticia. Bishop añade la democracia como antagonismo, pero el conflicto, la división y la inestabilidad no dañan la esfera pública democrática, son condiciones de su existencia. “Una sociedad en pleno funcionamiento no es aquella en la que ha desaparecido el antagonismo, sino aquella en donde las nuevas fronteras políticas se trazan y se debaten permanentemente; por lo tanto, una sociedad que mantiene las relaciones de conflicto, sin antagonismo sólo ocurre el consenso impuesto propio del orden autoritario, una supresión total de la discusión, nociva para la democracia”<sup>123</sup>.

En otras palabras, Bishop afirma que el arte participativo establece unas relaciones recíprocas con la gente durante el proceso en el que existe siempre el antagonismo, donde la estructura del arte consiste en el diálogo, el consenso y en equilibrar la tensión entre el espectador, el colaborador y el contenido mediante la subjetividad que el arte provoca en el dominio de estructuras sociales y políticas, a fin de despertar las reflexiones, las críticas del espectador, y además, mediante el proceso interactivo muestra posturas antagónicas y el conflicto puede desvelar las armonías (superficiales) de los aspectos opresivos en la sociedad del momento.

En comparación con el concepto de obras de estética relacional o antagónicas, la opinión de Grant Kester, en su texto “*Conversation Pieces*” propone que la experiencia cooperativa en el arte puede crear un modelo dialogante y la división del trabajo, que en estas prácticas son llamadas por Kester el modo “*performativo*” mediante la conversación interactiva con el público

---

<sup>123</sup> BISHOP, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics” en *October* 110, 2004. Véase la traducción de un fragmento al español <http://www.revistaotraparte.com/no-5-otoño-2005/antagonismo-y-estética-relacional>, (Fecha de consulta: 25/03/2015)

para intentar resolver problemas de la vida real proponiendo soluciones en el proyecto.

Así pues, los artistas exponen una plataforma cooperativa en la que el papel del artista no sólo ejerce como el único creador, sino en acciones por medio de los cooperadores, el “arte *performativo*” a través de un proceso de conversaciones, diálogos por largo tiempo llega a ser un intento, no una obra ni un objeto de crear la unidad y los efectos de choque inmediatos, sino una experiencia inmediata; se convierte en la posibilidad de una relación continua.

En este modo de conocimiento del proceso de conversación interactiva, Kester explica en base al concepto “*Connected Knowing*”<sup>124</sup> que trata de las acciones cooperativas entre artista y espectador. En las que cada interlocutor tiene que respetar el punto de vista de los demás, por un lado el que habla conoce su propio contexto, incluso la relación latente en la situación social, política y cultural; por el otro, encontramos la “*empatía*” la cual se basa en la capacidad de reconocerse en los otros, con la que se puede aprender a comunicar e intercambiar con distintas personas, así se podrían eliminar las influencias de prejuicio y estereotipo, siendo más fácil el reconocimiento del otro. De manera que se recibiría como verdadero lo que el interlocutor dice, comprendiendo su idea, así como se conseguiría una retroalimentación entre sus conversaciones. Luego mediante la empatía, tanto el aprendizaje a reconocer el punto de vista común como la inevitable polémica, a modo de auto-represión puede aprender la auto-definición de nuevo, además de comprender y percibir el vínculo entre yo y ellos, destacar que en todo ello la escucha es un eje importante.

Como en las versiones mencionadas sobre la participación,

---

<sup>124</sup> Véase KESTER, Grant, Op. *Ibid*, pp.176-177.



en la práctica se pueden conectar personas en la forma de agrado de la estética relacional, a la vez, en efecto existe el antagonismo de la filosofía reflexiva, en forma de colaboración, diálogo, comunicación, empatía y escucha. Con ello se crea una posibilidad de comunidad (en el sentido de las relaciones personales).

Volvemos a la aplicación de propuestas de participación en Taiwán. La política cultural “*Construcción Comunitaria*” en los años noventa construía una obra cultural que respondía por aquel entonces a la democracia, dando autonomía a la comunidad de habitantes locales, quienes cooperaban y se dedicaban a los asuntos públicos promoviendo el aprendizaje de la participación del público. Sobre todo, a partir de la exposición *Corazón de la Historia* se inició una discusión de cuál era la subjetividad entre arte o público, en otras palabras, el arte público consideraba el contexto del emplazamiento convertido en la consideración al habitante, al espectador y al público que vivían en el espacio, y para mejorar la política del arte público fortaleció el aumento de “la participación popular”.

Después del año 2000 se introdujeron las nociones del nuevo género del arte público para distinguirlas del arte visual, la escultura y la instalación en los lugares públicos. En aquellas prácticas artísticas con respecto a los temas públicos se enfatiza la interacción con las diversas masas y la indagación de la experiencia común en base a la comunidad, pues la operación del arte fue como el movimiento social del activismo, se moldeaba el discurso referido al tema público conectando arte y espectador mediante la participación popular, la intervención y la interacción. Más adelante, en el arte del diálogo de Kester continuaban las propuestas basadas en la comunidad que dirigían la forma creativa hacia la experiencia cooperativa, donde las obras proponían un espacio transitorio para conversar todos y trabajar juntos.



El proyecto *Art as Environment: A Cultural Action in the Tropic of Cancer* (2006), los 18 artistas entran respectivamente en total 10 comunidades distintas del condado de Chiayi, durante dos meses y media. Una obra de la artista Wen Hsiao-Mei, colabora con la vecindad de una aldea Tugou haciendo los títeres gigantes substituidos a los tradicionales. Este caso se extraña de que el Templo y los habitantes estén de acuerdo con la artista a asistir la procesión religiosa; además con el orgullo de crear sus propias obras.

Por lo tanto, con esta tendencia e inspiración vemos que el nuevo género del arte público se transforma en praxis de lo local en Taiwán. Como en el caso del proyecto *Taipei on the Move*, 2004, donde se enfocaron los foros públicos y la pedagogía pública con la “comunidad” en temas de los grupos sociales: los jóvenes, las mujeres, los mayores y otros grupos civiles, donde transformar el arte público como una nueva estrategia en la que se acentuaban los procesos activistas más que el resultado. Otro ejemplo, *Art as Environment: A Cultural Action in the Tropic of Cancer*, 2006, en boca de la comisaria Mali Wu, la acción articuló el pensamiento del nuevo género del arte público y la situación local, ahí desarrollaron la idea de las prácticas locales llamada “Artistas como habitantes y habitantes como artistas” en la que mostraba un método reflexivo y una praxis de acción para que el

artista entre en la comunidad. Tal postura del arte es como de servicio público, la entrada del artista en la comunidad implicará un sentido compartido de la intersubjetividad, ésta será más tarde la corriente de la práctica artística en Taiwán, cómo el arte interviene en la comunidad, en la sociedad.

Sin embargo, el hecho que destaca en el arte de la “participación” o la comunicación y el diálogo formando un consenso, a la vez, inevitablemente cae en la maniobra de las formas. En palabras de Bi-Lin Chen en su tesina *A Study of Taiwan’s Public Art in 1990’* dice que la participación popular del arte público en los años noventa es una “participación falsa”, debido a que no se basa en el nivel de conciencia del habitante, y además de una ausencia de conocimiento subjetivo cae en la pasividad de saber y participar. También por su parte, el planificador comunitario Hsu-Jen Tseng lo mismo que el dirigente o el profesional interpone su propia subjetividad, puesto que ellos controlan y deciden la manera del proceso y el grado de participación. Asimismo, Tseng observa que la invitación a los habitantes a participar en las actividades de carácter carnaval, a pesar ser dinámicas no favorecen la profundización en la comunidad. En efecto, es una participación falsa porque la actividad enérgica no ha podido desempeñar un rol de transformación e identificación para el habitante; y él cita a Henry Sanoff, la participación verdadera es mediante la alianza, delega el poder en todos y el control público puede traer la función y el resultado del rol cooperativo y empoderado<sup>125</sup>.

Entonces, estamos de acuerdo en que en el modo de la participación existe una operación formularia o un control de los ejecutores; no obstante, la idea de la intersubjetividad es

---

<sup>125</sup> TSENG, Hsu-Jen. “Rethinking community participation in Taiwan”. en AAVV. *Art and Public Sphere: Working in Community*. Taipei: Yun-Liou Publishing, 2007, pp.53. Sanoff, H., *Community Participation Methods in Design and Planning*, NY: John Wiley & Sons, 2000.

considerada a mediados del año 2000, después, vemos muchas prácticas de arte público que van hacia lo local, en las que la acción voluntaria se actúa y se extiende.

### 6.3. El Modelo de las Praxis de Arte en el Lugar

Hoy en día, vemos el arte como una plataforma interdisciplinar y el arte entra en la sociedad, habiéndose ampliado grandemente la definición del arte y la posición del artista, en el sentido del artista como experimentador, informador, analista y activista (en boca de Lacy); o sea, que desempeña un papel múltiple como el trabajador comunitario, organizador y coordinador desplazándose desde lo privado a lo público. Bajo el fenómeno de la tendencia del “piensa globalmente y actúa localmente”, este párrafo se centra en las prácticas taiwanesas formando un criterio de la localización específica que excluye el pensamiento del espacio descontextualizado modernista o los emplazamiento del arte, explorando en cambio el pensamiento contextualizado de las artes del lugar.

#### 6.3.1. Lugar-Memoria.

Es evidente, el lugar al contener las memorias se convierte en el sitio para convocar el recuerdo; sin embargo, qué cosas pueden determinar que sea la memoria personal, familiar y cultural, o sea, la nacional. A veces, no son cuestiones de la memoria, sino de la política. Como hace la artista Hai-Ru Tsai en su video-instalación *Viaje desviado y convulsivo* de 2013, que revela la memoria escondida y la angustia partiendo del trauma de la Masacre del 28 de febrero<sup>126</sup>. La proyección cuenta la violencia del terror blanco

---

<sup>126</sup> En el 27 de febrero de 1947, agentes chinos de la oficina del Monopolio del Tabaco en Taipei confiscaron cigarrillos de contrabando a una viuda, uno de ellos la golpeó cuando ella rogaba no retener los ahorros de toda su vida lo que llevó a la multitud de taiwaneses que les rodeaba a perseguir a los chinos. Los agentes dispararon sus armas, matando a un transeúnte. El público con frustración organizó protestas ante la policía y la Aduana, pero no hubo respuesta. Al día siguiente, las fuerzas de seguridad del Gobierno dispararon contra los manifestantes desarmados causando varias muertes, sin que hubiese arresto y juicio de los agentes involucrados. Los taiwaneses intentan tomar el control en la ciudad llamando a la población a protestar, pero el ejército chino da la orden de

por el gobierno chino del Kuomintang durante la Ley Marcial. Al inicio de la película mostró el taller de modelado en cera en el que presentó el escenario distinto de las piezas de cuerpo esparcidas como la muerte en todas partes. Estas figuras humanas completas fueron posteriormente destinadas como exposición permanente en el *New Life Correction Center* del Green Island Human Rights Memorial Park (a unos 33 kilómetros de la costa oriental de Taiwán), donde estuvo el campo de concentración entre 1951 a 1965 para los primeros prisioneros políticos del Terror Blanco. Frente a estas víctimas de cera representando la escena de aquel momento, la artista intentaba dialogar con ellas, causando una expectación extraña al salir de allí llevándoselas a otro lugar.



Tsai Hai-Ru viaja con el molde.

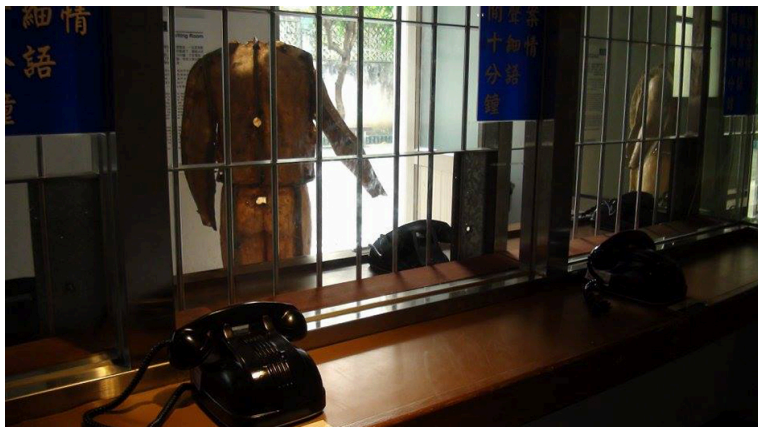
Por consiguiente, la propia artista Tsai acompañada de un molde viajaban juntas de un lugar a otro, con estancias en: el Centro de Detención de Jingmei que fue el otro lugar de encarcelamiento, la Jefatura de Policía, la Oficina del Auditor y el

Buró Militar del Departamento de Defensa.. , los cuales pertenecen actualmente al área del Jingmei Human Rights Memorial Park (la capital de Taipei); y el viaje final que acabó en la costa de Keelung hacia el mar (metafóricamente, el lugar llamado La Isla de la Paz

---

detener o disparar a toda persona que viole el toque de queda hasta el 5 de Mayo. En 1987 muchos grupos de todo el mundo promovían un movimiento para rehabilitar a las víctimas de la Masacre del 28 de febrero, exigiendo una disculpa, compensación, indagación de la verdad y documentación en público; así como el alzamiento monumental y los museos. Entonces, el gobierno ha creado un fondo de reparación civil, respaldado por donaciones públicas para las víctimas y sus familia, sin embargo, aún muchos descendientes no son conscientes de que su familia fue víctima. Este incidente resulta en la muerte de 2265 civiles según la estadística del fondo de compensación, y el trabajo de campo del Yuan Ejecutivo de entre 18000 a 28000 civiles.

situado en el norte de Taiwán, y a la vez, la puerta de Keelung donde se exilaron los primeros presos en la isla Verde).



El molde visita la cárcel de Jingmei, véase el vídeo:  
<https://www.youtube.com/watch?v=9P8yTOxM5zo>

Estos lugares simbólicos del trayecto forman la *diégesis* de la autobiografía, estamos pues cerca del *essay video*<sup>127</sup> (el video ensayo), como terapia para sí misma, ya que era hija de un preso político. Su padre no decía nada sobre persecuciones delante de la familia o negaba que lo supiesen los hijos. El *silencio* es la respuesta común de la mayoría de las víctimas, así aparece el hijo de un víctima en el vídeo, diciendo de su padre que “simplemente, no quiere recordar tal experiencia porque es demasiado dolorosa”. Luego en presencia del trauma de los padres, será la mente del hijo la que de algún modo rellenaría el vacío psicológico. El vacío significa la carencia a nivel mental y el trauma no se puede superar; en otras palabras, por una parte, trata de que la memoria vacante de un padre está ausente en la vida de los hijos, por la otra, el

---

<sup>127</sup> Con el nombre de *essay video* es descrito el vídeo de Tsai por el crítico Chen, Tai-Sang quien adapta al *essay film* de Laura Rascaroli que trata sobre la maniobra de cámara personal en la historia de cine, como cine subjetivo, en primera persona y ensayístico, con el fin de demostrar la existencia de la autoconciencia o las implicaciones políticas mediante las imágenes.  
<http://talks.taishinart.org.tw/juries/cts/2013060702> (Fecha de consulta: 27/04/2015)

padre no puede decir lo que ocurre en la memoria ausente. Igualmente en la toma de decisiones de Tsai, ésta insiste en traer la figura humana hueca como si fuera una cáscara para pelar a la gente humana del estado doloroso. También la metáfora del diálogo entre los dos en el vídeo: a. ¿Dónde estás?, b. ¿Que quieres hacer?, a. Quiero mudarte, b. No estoy aquí, a. Lo sabía, b. Ésta no soy yo, a. Lo sabía.

El molde encarna a las almas de las víctimas o a los supervivientes enseñando las persecuciones del terror blanco, que la artista ha deducido de una historia familiar tabú a través de la performance autobiográfica y el autodiagnóstico, reflejando la historia de violencia del Partido-Estado. Bajo la justicia transicional, el evento histórico oculto se descubre por medio de los monumentos establecidos, el Museo Nacional de la Memoria 228 y el parque de los Derechos Humanos Memoriales en la Isla Verde y Jingmei. Pero hoy en día hay muchos casos que aún no han obtenido conocimiento concreto sobre dicho evento, este vídeo biográfico en forma de la estética del trauma se consideraría un boicoteo al sistema narrativo de los archivos oficiales por el gobierno.

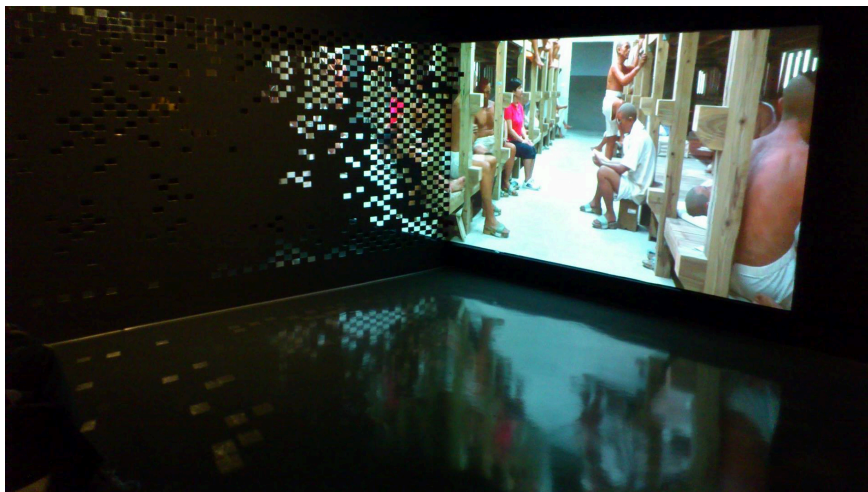
La artista dijo que ésta obra le abrió una oportunidad para enfrentar y hablar de la memoria de familia. Un año más tarde, ella organizó una exposición *Joy Luck's Mirror Garden* (2014-15) investigando individuos de otros rincones de la historia de la segunda generación de presos políticos, con el fin de darles el poder de hablar mediante sus experiencias propias en vez de a través de la voz interpretada por el Estado; y para encontrar lo que ha sido encubierto y la memoria olvidada<sup>128</sup>. En la vídeo-instalación *Viaje desviado y convulsivo*, en la imagen

---

<sup>128</sup> La exposición cuenta con ocho mujeres, hijas de familias de distintas víctimas hablando de la privacidad de la dificultad de existir que venía de la violencia del Estado y de la opinión social en la que influía la vida familiar.



proyectada en el centro, a la derecha, está presente el molde corporal; al otro lado, muchos pedazos de espejo rectangular colocados en la pared izquierda reflejando el entorno, tanto los espejos están dispersos como en la memoria hay que colocar estos pedazos para completarla.



Tsai Hai-Ru, *Viaje desviado y convulsivo*, Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei, 2013. El día 17 de Mayo se inauguró la exposición *Art Endemism*, era un día simbólico para la artista en el que los primeros presos políticos fueron del puerto Keelung a la Isla Verde.

La obra de Tsai se extiende de la memoria familiar a la estatal, a su vez, la obra de Sun-Chu Chen se enfoca sólo en la familia y la tierra para tejer su propia memoria narrativa, mediante las fotos familiares antiguas y los retratos fotográficos, o saca fotos de su lugar nativo que combinan estas imágenes con los objetos produciéndose un sentido del espacio narrado, éste es el tema principal del artista. Como él dice, siempre echa de menos los recuerdos familiares, cuando partió solo de su casa natal de Penghu (Islas Pescadores) a Taiwán, ésta es la fuente de su

deseo de hacer arte para la reorganización de memoria<sup>129</sup>.

*Family Parade* (1995), fue una serie de obras de instalación paisajista situadas en emplazamientos como el lugar memorial de su Penghu natal, en los que miles de fotos en blanco y negro, retratos de nueve familiares, se colocaron en la pared exterior de la casa en ruinas y en el campo agrícola colindante formando filas. Estos retratos fotografiados por tres años en distintos sitios y tiempos, presentan en común un rostro inexpresivo, los modelos estaban puestos de pie frente a la cámara o dando la espalda, y fueron enmarcados con un uniforme marco metálico. Se ve pues, que el artista pretende exponer la fuerza de la familia mediante la restricción de gesto y marco. Por cierto, cada foto tiene personalidad, sin desdeñar la anterior, pero estos retratos prescinden de una identidad individual por la forma igual y el desfile, mientras que, debido a las agrupaciones las fotos forman una colectividad que debilita la individualidad, llegando a crear un conjunto del mismo espacio-tiempo.

La obra es instalada en los lugares señalados de la experiencia de vida del artista, como si se estuvieran llevando a cabo unas reparaciones, unos parches a la memoria entre lugares; los marcos de fotos, que están puestos tanto en el pared como en la tierra, ejercen un papel de fortalecimiento para la evocación. De acuerdo con los lugares están las reservas de contenido, como la memoria del artista, la casa en ruinas donde puede reunir a la familia y la tierra, que es metafóricamente el lugar del fin de la vida; sin embargo, la demolición y la muerte adquieren el significado de renacer, al igual que ambos lugares han alojado el sentido de criar la vida y la prolonga. La postura de Chen siempre evoca el pasado a través de imágenes fotográficas. Estos retratos que son como

---

<sup>129</sup> La entrevista con el artista Chen Sun-Chu .  
<http://arts-news.net/articles/internationals/2011/12/08/pellentesque-vel-massa-est> (Fecha de consulta: 20/05/2015)

anónimos afectan también a la experiencia del espectador sobre la nostalgia, la tierra y la familia.



Chen Sun-Chu, *Family Parade-Casa I*, 1995.

La historia de un lugar puede observarse mediante la inspección, el trabajo de campo, los cuentos..., no sólo encontramos las memorias personales, sino que corresponden a una época. Ante el rápido cambio del desarrollo urbano, las comunidades tradicionales se desvanecen o se enfrentan de nuevo a la presión del re-desarrollo urbanista y al problema de la transformación industrial. El hecho de dejar los recuerdos humanos, bajo la demolición de comunidades de zonas antiguas a gran escala, hace que cambiar el paisaje urbano sin poder conectar con el pasado. Esto ocurre en la antigua ciudad de Kaohsiung cuyo cambio rápido causó ansiedad en algunas personas. El joven artista I-Chih Lee se dedica al trabajo de investigador en viejas comunidades y hace entrevistas a la gente

de allí, que habla dando un suspiro sobre la desaparición repentina de tantas cosas en la ciudad mientras escribimos o fotografiamos algo acerca de los personajes y paisajes.

Cada uno tiene su sentido perteneciente a la memoria relacionada con su lugar de nacimiento y familia. El distrito Yancheng de Kaohsiung es el lugar en que vive Lee desde pequeño, allí se reúne gente de varias ciudades o pueblos por el trabajo, incluso el abuelo del artista. Con las motivaciones mencionadas, Lee empezó a buscar, averiguar y escribir la vida de distintas gentes de dicha zona a partir de las experiencias de vida, la memoria y la historia oral, objeto que prolonga la vida de las subjetividades una a una, por lo cual estas historias se han compilado en un libro<sup>130</sup>. Antes de dar el libro al público, él supo que la casa de sus abuelos se iba a vender, por consiguiente, junto con unos amigos suyos *City Flash* organizaron una exposición con motivo de la despedida de la casa.

*Bye-bye, My love Ni Chyo Me*, presentó las fotos familiares y 15 objetos encontrados expuestos dentro de la vivienda, contaba una historia de ficción relativa a los objetos, en nombre del abuelo Lung-Chia Hsu, que fue marino. Además, los espectadores podían visitar la casa y eran invitados a participar en la ceremonia de despedida el último día de la exposición. La casa fue transferida al desarrollo inmobiliario a medida que la influencia del progreso de Asia New Bay Area en la ciudad de Kaohsiung, que pertenece a una gran construcción de transformación industrial como por ejemplo, el cine, contenido digital, expo, waterfront, yates, etc. a fin de convertirse en una ciudad internacional.

---

<sup>130</sup> LIN, Pei-Ying; LEE, I-Chih. *La vida del Puerto Kaohsiung: los ciudadanos en Yanchung*. New Taipei City: Mobius, 2014. El libro trata de una observación y memoria a medida que se produjo el desarrollo y cambio del puerto, narrando historias de los pilotos profesionales, de la pesca en alta mar, del astillero en reciclaje, ferroviario, tiendas Horie (Kuchan Shopping District), albergue, ferretería, joyería, farmacia, peluquería y galería.. acompañados por dibujos de personajes y paisajes Yancheng.

Aunque las nuevas construcciones y la planificación están cambiando el horizonte de Kaohsiung hacia un aparentemente futuro próspero, se procede a la destrucción de los centros históricos y nos deja pensando en la progresiva gentrificación que expulsa a la población local. Porque una nueva ciudad moderna de la globalización, simultáneamente puede coexistir sin contradicción con el paisaje del pasado que contiene las características locales y la cultura. Ante la desaparición de las construcciones históricas o de la casa propia en la ciudad, el grupo City Flash y el artista Lee como testigos sentían las preocupaciones; pues, fueron atraídos por cosas históricas urbanas y pretendían hacer todo lo que pudiesen para que quede algo. La casa de los abuelos no sólo registra la historia familiar, sino una miniatura de aquella generación de gente Penghu que se trasladó a Kaohsiung, a la vez, es la memoria del tiempo marinero en el puerto Kaohsiung, como lo narró el artista.



Vista del interior de la casa, cada objeto y foto expuesto tienen su cartel con la propia historia en modo de ficción. A la derecha, Lee I-Chih dibujó una ilustración de la maleta de su abuelo para empezar hablar de la historia familiar en el libro.

### 6.3.2. Lugar-Espacio

La geografía regional es una disciplina que estudia las distintas regiones de la Tierra (territorios, lugares, paisajes..), cuyo objetivo es la comprensión o la definición de las particularidades de cada zona, incluidos los factores humanos y naturales que pueden diferenciar una área regional de las otras, en otras palabras, se centra en la regionalización que delimita un espacio. Y la topografía, por su parte, es la ciencia que estudia el conjunto de principios y procedimientos que representan gráficamente la superficie terrestre, relativos a la descripción de un lugar determinado. El origen etimológico del término topografía se encuentra en el griego, topos es “lugar o territorio”, grafía es sinónimo de “escribir o pintar”.



Chen Kai-Huang, *Circumference; Sea Route-Moon is Sun*. 1993-1998 Sea area around Taiwan island.

Kai-Huang Chen, creó en 1998, el proyecto *Circunferencia (Circumference; Sea Route-Moon is Sun)*, que contenía la delimitación de un terreno y el concepto de topos del lugar implicando el sentimiento y un significado humanos. A diferencia del plano topográfico él cartografió la realidad vista en el campo, proponiendo una escritura topográfica por medio del vídeo.

El artista alquiló un barco y partiendo del puerto pesquero Gengfang Yugang navegaba equidistante a lo largo de la costa de Taiwán siguiendo el sentido anti-horario. Esta ruta continuó sin interrupción y fue grabada durante 43 horas y 20 minutos. Instaló dos equipos de vídeo uno a cada lado del barco, el de la izquierda hacia la isla, el cielo y el mar, el de la derecha hacia el cielo y el mar (el Océano Pacífico). Las acciones de la obra *Circunferencia* han efectuado un flujo de las coordenadas espacio-temporales aportadas por el concepto de “ciclo”<sup>131</sup>.

El artista hizo mediciones espaciales en la forma de la geografía para ver el país en que vive, pero no es la cartografía de un mapa, sino cerca del movimiento corporal destinadas a la descripción perceptiva, lo cual hace que retomemos la obra de De Maria *Campos de relámpagos*, al moverse el visitante su cuerpo físico en aquella zona específica causando la percepción. Pues la vuelta a la costa de Taiwán como inspección del lugar es mediante el propio cuerpo del artista y las imágenes electrónicas se convirtieron en una topografía. Y además, el cuerpo del artista desplazado por las olas del mar, y se ve obligado a sentir un lanzamiento de urgencia y empujón durante el tiempo<sup>132</sup>, es decir, bajo la presión del tiempo existen los límites físicos y mentales del momento emergente, como el pintor británico Turner, en su célebre obra *Tormenta de nieve: un vapor situado delante de un puerto* haciendo referencia a la intensa experiencia que el autor sintió al encontrarse en esa tempestad.

De todos modos, la obra *Circunferencia* cambia la manera de ver de la isla de Taiwán, pienso exponerla unos puntos de vista en base al espacio relacionado con gente, barco y isla.

---

<sup>131</sup> Las notas del trabajo del artista. Véase el comentario JIAN, Tzu-Chieh en su texto.

[http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/160/230/64](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/160/230/64) (Fecha de consulta: 26/05/2015)

<sup>132</sup> CHEN, Kai-Huang. “A propos de TCHENOGRAMME” en *Etat Lab*. Taipei, 1995, PP. 377-378.

En primer lugar, la isla al estar rodeada de agua sin conexión con el otro continente tiene un sentido aislado; el barco navega dando un rodeo a la isla, manteniendo la distancia con ella, sin contacto, de manera que el barco equivale a una isla móvil, se ha convertido en la encarnación de otro aislamiento. En segundo lugar, dentro del barco está instalada la cámara, las imágenes narrativas se consideran un registro documental entre la isla y el barco, pudiendo creer las perspectivas de la videocámara en vez de los ojos del hombre (el artista). Por último, el barco, que es un vehículo que permite a la gente moverse, da una vuelta por la costa taiwanesa, lo que puede considerarse una identificación a través de la experiencia corporal. Podemos pues decir metafóricamente, como dije anteriormente, que el barco se vuelve una isla para el cuerpo humano que se ha hecho barco, un conjunto de tres (gente, barco e isla) sin separar. Además, en otra línea materializada en la visión del gente substituye a la videocámara, una hacia la isla de Taiwán como identidad pero de una isla aislada, la otra hacía un inmenso mar enfatizando este carácter solitario que tal vez refleja la situación política internacional de Taiwán, una micropolítica a través de la acción del artista.

En relación con el otro modo de topografía, el arquitecto Kuo-Chang Liu utilizó el cianotipo como plano de construcción en su obra *La memoria de la pared*, 2004-2013; lo llamamos *Blueprint* (el *Cianotipo*). Una pared pintada de color azul de Prusia, en cuya superficie esbozó en perspectiva unas líneas blancas como los perfiles de ventanas, muebles, techos .. del interior de una casa para crear una ilusión tridimensional. La ruina de la pared provenía de unos errores de planificación urbana de la ciudad de Tainan con motivo de la excavación de un centro comercial subterráneo, pero las obras duraron 10 años y no se terminaron; a la vez, el barrio entró en decadencia y tenía una fisonomía ruinosa. La comisaria Zhao-Xian Du, nacida en Tainan, usó estos fragmentos de paredes



de las viviendas y propuso un proyecto para embellecer el entorno y resucitar la calle Hai'an con la idea de un museo al aire libre.



El cianotipo de Liu Kao-Chang se caracteriza por tres aspectos: perspectiva a un punto de fuga, la mitad de mueble pegada en el pared y bien colocada en su lugar; así como, a la medida.

Los objetos recogidos de la casa se colocaron en el pared y luego pintó en la fachada produciendo una imagen que entrelaza lo físico y lo virtual para enseñar la vida real entre pasado y futuro. Y es que la connotación de la palabra cianotipo en chino significa una construcción o un plan para que en el futuro sea realizado. El cianotipo, que es un diagrama de ingeniería, de una obra de “próxima construcción”, sugiere un expectante esbozo de futuro.

El *Cianotipo* es una de las obras más presentadas por los jóvenes del local y los visitantes como un hito en la calle Hai'an y se ha convertido en un lugar turístico. Para entender mejor el vecindario, el arquitecto Liu trasladó su taller OU Studio a una calle vecina y colaboró con el pub *Blue Print* (detrás de la pared) en el

mantenimiento de la obra por 10 años, debido a consideraciones de seguridad hubo que deshacerlo y se le devolvió al propietario. Aunque la postura del artista se inclinaba por mantener la obra, tampoco insistió ni asistió al convenio para dar su opinión, sino que lo aceptó tomándolo como una resolución del propietario, el administrador y el público.

A pesar de que la obra desapareció, esta pared ha quedado registrada en la memoria de la vida y la revolución de este barrio, desde un lugar decadente y abandonado hasta un lugar revivido. Al mismo tiempo, en la última década, el artista ha continuado creando a la manera del cianotipo en distintas ciudades del mundo, explorando respectivamente contexto y valor humanista del lugar como excavaciones arqueológicas de la historia de la construcción.

### **6.3.3. Lugar-Sociedad**

En lo referente al arte de lugar-sociedad me propongo ofrecer una exploración de obras donde se sitúan, tanto en los espacios específicos como en los lugares en que acontecen fenómenos sociales bajo la influencia del régimen estatal, democracia, planificación urbana y economía global.

#### **6.3.3.1. Espacio**

A diferencia de la topografía con respecto al espacio, aquí el artista crea una nueva propiedad del espacio por medio de las intervenciones llegando a ser el otro sentido en aquel espacio dado. El videoarte de Jui-Chung Yao, *Phantom of History*, 2007, que filmó en el *Chiu Sculpture Memorial Park*, donde colocaron más 300 estatuas del dictador Kai-Shek Chiang a causa del

cambio de ambiente político. Después del 2000, el Partido Demócrata Progresista ganó las elecciones al partido nacionalista Kuomintang, el KMT. Entonces la política taiwanesa se lanzaba a una ideología de *deschinización* (eliminación de la influencia china), des-sistema del partido-estado del KMT y des-Chiang Kai-Shek. En efecto, un montón de estatuas del generalísimo y presidente Chiang se habían derribado o desmontado en muchas ocasiones por todo el país, sobre todo en escuelas e instituciones estatales. Estas figuras *abandonadas* se recogieron y las trasladaron al parque de las esculturas en *Chiang's Family Culture Park*.

En el film, el artista disfrazado de hombre anónimo con ropa negra, daba vueltas entre las estatuas llevando a cabo el paso de ganso; como si no se percatase de que daba vueltas por un mismo escenario sin salida. Podríamos considerar el cuerpo del artista como un fantasma de Chiang, como si no se hubiese ido. Por otro lado, la presencia del fantasma constataba que la era autoritaria aún no había desaparecido tras después de la demolición de la ley marcial, sino que encarnaba otro aspecto del espectro que obsesionaría a la sociedad taiwanesa. La *Phantom of History* muestra una historia donde la manera de aparecer indistintamente el fantasma enreda el presente y futuro, como ejemplo de que el “espíritu marxista” nunca desaparece en la actualidad, que la visión de vídeo del artista Yao responde al fantasma del régimen autoritario y el nacionalismo (la relación compleja con China); mientras, aún estamos influenciados por la era autoritaria, tal vez podemos repensar y aprender cómo convivir con el fantasma histórico.

Las estatuas con varias posturas de Chiang Kai-Shek llegan a ser un espectáculo en nuestra sociedad. En el parque conmemorativo se exponen las distintas esculturas de un individuo y se ve rara vez en el mundo; hoy en día, un personaje del mito

político se convertiría en materia de consumo social, casi una situación esquizofrénica, en nombre de la cultura industrial que atrae a los turistas, especialmente, a los chinos<sup>133</sup>.



Yao Jui-Chung, *Phantom of History*, 2007.

Veáse el vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=R6tIL72-v2c>

Mientras el videoarte de Goang-Ming Yuan nos muestra un espectáculo de nuestra sociedad, *The 561st Hour of Occupation* (2014), trata una acción sin precedentes en la historia de Taiwán. Los estudiantes ocuparon el Yuan Legislativo de Taipei por 585 horas desde el día 18 de marzo al 10 de abril, con motivo de las protestas en contra del nuevo acuerdo comercial ACSE (Cross-Straits Service Trade Agreement) entre Taiwán y China.

---

<sup>133</sup> A partir de Julio de 2008, a los visitantes de China continental se les permite visitar Taiwán. El *Chiang's Family Culture Park* establecido en 2006, cuya área incluye las residencias, los mausoleos (padre e hijo), el parque de escultura memorial y el centro de turismo, se convierte en un lugar popular para el turismo y un lugar histórico para los chinos, además de crear muchas oportunidades de negocio.

Antes de dar fin a la ocupación, se invitó a un artista para hacer la documentación dentro del Parlamento con el permiso de aquellos estudiantes, él colocó un cable y puso encima una cámara que comenzó a tirar las imágenes de este escenario a gran altura. La videocámara se movía de forma lineal y panorámica, a manera de ida y vuelta para escanear todos los rincones del Salón de la Asamblea, donde estaban los estudiantes. Siguiendo el desplazamiento de la cámara los ojos del espectador observan con calma y de una manera racional los actos que pasaron, como testigos.

En efecto, el movimiento de la cámara puso de relieve una duración, pero las imágenes del artista no estaban dispuestas por orden temporal sino que jugaban con montajes de vídeo de transición y efectos de velocidad, lenta, rápida o de marcha atrás para que nos quedemos en un estado de lapso, del pasado, presente y futuro.

Una de las imágenes del vídeo más impresionantes, presentó un drama del vacío, nadie quedó en el Salón; entonces, sobresalían los objetos que dejaron ellos o habían estado aquí, como las mochilas, chaquetas, comidas, banderas, carteles o cámaras en el trípode y pintura etc. Pues, tales cosas forman un contraste con el todo, ya que no deberían estar allí, pues el sentido del parlamento se invertiría, es decir, se mostraba su función de des-capacidad. Del mismo modo, el artista utilizó técnicas de transición con la banda sonora, de modo que los tonos no nos dejaron distinguir nuestro himno nacional, el salón del parlamento se convertía por un momento en un escenario lleno de una atmósfera de sacrificio del altar.

Podemos decir que el vídeo demuestra la ocupación del Yuan Legislativo, un espacio del ente nacional con poder supremo legislativo que casi pierde su operatividad de la democracia

representativa, lo que nos lleva a vislumbrar la expectativa de un avance hacia una próxima democracia, una vez que se hubiese retirado. Llamamos a esta acción el *Movimiento Estudiantil del Girasol*, cuando hablamos de ella en Lugar-Multitud párrafo 6.3.5.



Yuan Goang-Ming, *La ocupación de las 561 horas*, 2014.

### 6.3.3.2. Activismo

El artista no se basa en la práctica del arte, sino que es llevado por la necesidad de desarrollar la construcción de un consenso y actuar en colaboración con la gente, quien se convierte en un participante activo. El proyecto de experimentación artística de Treasure Hill, se basaría en el artista como activista que pudiera comprender la realidad social como operación; y su creación reflejaría los temas sociales que percibió, que se pudiera actuar. Sería además una tentativa que establece una coexistencia entre gente y artista, así como, una intersubjetividad

interactiva.

El terreno Treasure Hill está asentado a orillas del río Hisntien en las afueras de la capital Taipei donde se agrupaba a los soldados veteranos, esposas extranjeras o nuevos inmigrantes, aborígenes y gente que iba del pueblo a la ciudad desde 1950, resultando una comunidad única; los residentes, mediante la auto-construcción formaron un asentamiento de construcciones ilegales. En 1993, este lugar se convertirá en un parque según una planificación urbana realizada en 1980. En torno al tema del derribo, han recogido las demandas de la gente por parte del urbanismo, la construcción patrimonial, el grupo de arte y cultura demandando una protección por su particularidad y al introducir las actividades artísticas en el lugar, que lo sepan poco a poco los ciudadanos.

Después de esfuerzos, el Treasure Hill fue designado “construcción histórica” (en 2004) y el Departamento de Asuntos Culturales del ayuntamiento de Taipei planeó una dirección desarrollada hacia la Aldea de Artistas. Frente a la oposición de la política de urbanismo, el planificador buscaba las posibilidades de los métodos viables para convencerse y colocar bien los residentes en sus lugares, y cómo coexiste la aldea artística en la comunidad. En esta línea, su estrategia se divide en dos partes: en primer lugar, la invitación a que personas conocidas en diversos campos visiten la comunidad para que por el conocimiento y comprendiendo la importancia del entorno relacionarse con la gente, la ayuden a hablar y propongan los discursos para la conservación; en segundo lugar, pretende introducir el arte a través de las experiencias efectivas (de 2003 a 2006) que pone en evidencia, donde los habitantes sean una parte coherente del proyecto en vías del desarrollo de la Aldea de Artistas. Asimismo, se tiene la expectativa de nueva imaginación y conocimiento para los habitantes mediante unas actividades de arte que favorezcan

imaginar sus vidas en el futuro. Así pues, en base a esta contextualidad, se despliega un arte experimental en el Treasure Hill .

Global Activist Participate Plan (GAPP) en 2003-2004, propuso el concepto del activista a través de un arte que se centraba en el “proceso” y la “participación del habitante” para crear directamente una “acción” y una “situación” en la comunidad. Cito a uno de los artistas invitados, el arquitecto finlandés Marco Casagrande porque es una obra ejemplar para hablar de la interacción de la intersubjetividad y la coexistencia entre artista y vecindad. *The Organic Layer Taipei* de Casagrande, 2003. Se consideraba la Colina del Tesoro como un estrato humano explorado donde las casas colocadas en fila irregular a lo largo de la colina atraen a la vista.

Al poco tiempo de su estancia en la comunidad el artista se dio cuenta de que la vecindad contenía una energía dinámica, por eso, pretendió llamar su atención mediante unas estrategias para que ellos desempeñasen un papel activo en el proceso de la creación artística. Junto con los estudiantes, voluntarios y el artista, recogieron los residuos de la comunidad y los guardaron en una parcela de césped como un rastro clasificado en tres partes: materias útiles, antigüedades y basuras. Al día siguiente, algunos objetos útiles fueron recogidos de nuevo por unos habitantes, debido a que como pensaba el artista, ellos siempre usan material reciclado para la reconstrucción de sus propias casas. En este caso, el acto del artista motiva las acciones participativas de los habitantes.

Y otra estrategia: se construyó la huerta con el beneplácito de ellos, ya que la agricultura era una parte de la vida cotidiana para obtener alimento; y Casagrande organizó una ruta por las área de abono, embalse de filtro y riego, huerto y almacén, en relación al



arado, escarda, dimensión y género de vegetal.. todos ellos han tomado decisiones en el discurso. Además, tuvieron lugar dos performances, en una, *Variación del Paisaje Poético* el artista y los alumnos participantes combinaron acción y arquitectura, llevando traje negro se pasaban un antorcha en mano uno a uno y caminando lentamente



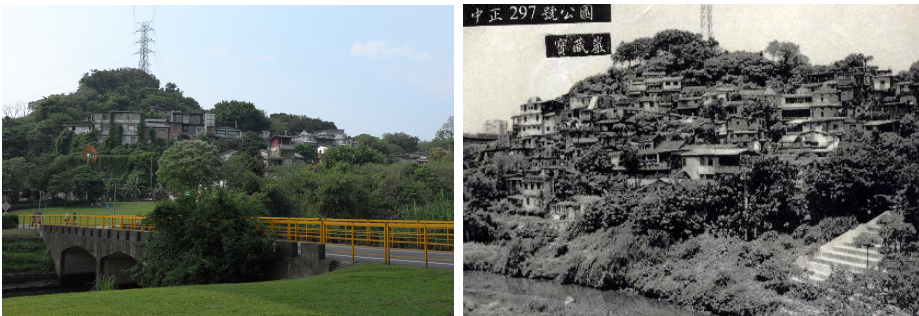
Marco Casagrande, *The Organic Layer Taipei*, 2003. El huerto orgánico.

entre las casas derribadas, mediante fuegos débiles alumbraban la fachada de la Colina del Tesoro, a lo que se sumaron los tambores por la noche. Cuando la vecindad tiene la antorcha en la mano y siente más placer. Esta acción ceremonial nos lleva a percibir este lugar lleno de calor humano a diferencia de cómo suele ser percibido durante el día, como un lugar indigente e ilegal. Esto asombró a los ciudadanos de Taipei, por tal riqueza dentro de la ciudad.

Para el artista, la primera vista del Treasure Hill le recordaba al “ático” en el que se depositan los objetos antiguos y no usados, un espacio intermedio entre casa y techo que suele ser despreciado, pero este depósito guarda los recuerdos. La comunidad de Tesoro significa geográficamente el ático de la ciudad de Taipei, Casagrande realizó otra performance *La Luz del Ático*, una procesión de unos doscientos participantes quienes caminan a otro barrio cercano. Los jóvenes empujaban un carro cargado de barro del lugar, plantas, fotos y objetos de recuerdo. Y

los mayores les seguían, con la alegría como de carnaval paseando por las calles, y visitaron las librerías haciendo intercambios, por ejemplo una planta por un libro.

La procesión lleva a la gente de la comunidad a la ciudad, haciendo que el Treasure Hill no encierre las memorias de los ciudadanos de un asentamiento marginal y que lo aprecien. El éxito de las acciones del artista aproximaría los hábitos del vecindario en que vive a la participación positiva sin imponer, así como respetando sus maneras, opiniones; lo interesante es que cada participante pueda compaginar su propio papel con el placer de actuar sobre sí mismo durante el proceso de las acciones, tanto en el huerto como en la performance.



Vista del Treasure Hill actualmente, en comparación con el archivo de planificación de un parque, el número 297.

Otro ejemplo de activismo es *Art as Environmental- A Cultural Action at the Plum Tree Creek*, que se organizó a comienzos de 2009 por Mali Wu, Bamboo Curtain Studio y amigos de la localidad, en Zhuwei, Tamsui (al norte de Taiwán). Esta acción recupera de nuevo el nombre del río Plum Tree para el conocimiento de la gente y para abrir la imaginación acerca de un río que antes cubrían los ciruelos en las orillas y que desaparecieron, a causa de una mala remodelación urbanística, lo cubrieron con cemento.

Hace 15 años vinieron los nuevos habitantes (la población se multiplicó por diez) y erigieron los edificios de viviendas, por lo tanto, todos conocían sólo una zanja contaminada y tapada por el desagüe, no sabían que debajo corría un arroyo.



Vista panorámica de la zona Zhuwei, se ve abajo el Plum Tree Creek desemboca en el río Tamsui.

Ésta acción de arte ambiental obtuvo subvenciones de la Fundación Nacional en 2011 y se desarrolló un proyecto de educación y acción comunitaria a modo de prácticas colaborativas con habitantes y escuelas, respectivamente, durante un año. El proyecto principal contiene cinco partes. Para empezar, se conoce a la comunidad mediante una conversación de *Desayuno* el último fin de semana de cada mes para conectar y crear el diálogo. En segundo lugar, el plan *Building a Low Carbon Urbano Village* organizado por la Facultad de Arquitectura del Campus Tamsui. Este grupo crea una “instalación” utilizando los objetos reciclados a modo de museo móvil expuesto en espacios abiertos e invita a los artesanos dedicados a la reparación de zapatos, muebles, electricidad doméstica y el jardinero convirtiéndose en una feria de mercado donde poder construir el vínculo de vida cotidiana entre la gente y la ciudad. En tercer lugar, un curso de colorantes o tintes

naturales de aquellas sustancias extraídas de plantas locales en la escuela intermedia Zhuwei.

En cuarto lugar, un curso titulado *Frente a mi escuela hay un río* colabora con la escuela primaria Zhuwei, el río Plum Tree se convierte en un emplazamiento de aprendizaje o en un tema para que los alumnos conozcan y exploren su entorno. El último, presentado como *Teatro Comunitario*, invita al viejo y al nuevo vecindario a participar en conexiones mutuas, mientras, introduce la historia, idea ecológica, que se convierte en un acto en las clases escolares.



(arriba) Las comidas preparadas en el desayuno son locales y de temporada. El obrador en el museo móvil anima al público a llevar sus objetos rotos de casa para repararlos.

(abajo) Los profesores dirigen a los alumnos para que conozcan las vegetaciones en el río y hagan galletas con colorante vegetal. El tema de medio ambiente sobre el río Plum Tree sigue siendo materia en las escuelas locales

### 6.3.4. Lugar-Comunidad

Cómo las consideraciones de la participación popular y respeto a la subjetividad de la comunidad, se convierten en un pensamiento y método de operación para los artistas que trabajan con las dos acciones artísticas mencionadas. En el siguiente caso, hablamos del arte en el que entra la comunidad, explorando el sentido de lugar bajo la promoción de programas de *Intervención Artística en el Espacio* y de *Construcción Comunitaria*.

*Atelier Hui-Kan*<sup>134</sup> entró en el pueblo Nankeng del condado de Hsinchu en 2009, en colaboración con el vecindario que intentaba recuperar el valor de las cosas locales y sus vitalidades mediante reconocimientos e interacciones durante el proceso. Así sucede en la primera fase de colaboración, en la que explora la música tradicional Beiguan<sup>135</sup>, las celebraciones de la cosecha de arroz de invierno en el último arrozal de la villa, para unos habitantes que nunca habían tenido tal experiencia agrícola, y hace un documental sobre ellos; y muestra la colección de fotos



(arriba a la izquierda) La grabación del ensayo de la banda Beiguan. Y las celebraciones de la cosecha, la siega del arroz y la recolección, así como los aperitivos tradicionales que trae la mujer para el día de la siega del arroz.

<sup>134</sup> Según la explicación del taller Hui-Kan, la connotación de vocablos chinos, “Hui”: to turn back, to give back an action to someone, to answer, to reverse, to meander; “Kan”: to look with the eyes, to understand.

<sup>135</sup> Del siglo XVII a mediados del siglo XX, Beiguan (Pak-Koán en Taiwanés) es popular en los territorios de Taiwán y Fujian en forma de músicas, cantos y óperas tradicionales.

viejas y objetos de la comunidad etc.

A continuación, en la segunda fase de cooperación, que empieza en 2010, se centra en la búsqueda de un temario a largo plazo con el que pueda continuar la comunidad. El tema se enfoca en un encuentro del *Camino Antiguo de Mil Pasos* según el relato de los ancianos. Hace más de cien años, el camino de mil pasos se construyó por subvenciones del primer pionero Chen llegado a la zona que contenía unas 1213 escaleras de piedra en la sierra. Este atajo se convierte en una ruta de tráfico y comercio que conecta con otras zonas afines y es de libre tránsito para todas las personas locales. El camino antiguo está vinculado a la historia de Nankeng, que ha sufrido cambios en la estructura económica haciendo que la gente se marche de modo que está a punto de desaparecer la memoria de ésta. A fin de experimentar el camino, la gente local, acompañando los artistas, organizaba una excursión de investigación por dicha ruta. Después de la excursión, llegó a ser un consenso entre todos que el proyecto *Camino hacia Mil Pasos* ha sido realizado y se centra en indagaciones de recursos variados, incluidos los ámbitos de cultura e historia, y los paisajes naturales.

Dar comienzo a un mapa puede vincular la vida del pasado y del presente en el Mil Pasos, como esperaba la artista Wan-Shuen Tsai, porque podría activar el poder de cohesión y la autonomía en la comunidad a través de la imaginación de un campo determinado y el proceso constructivo, en vez de la idea de restaurarlo. Así pues, bajo la dirección de la artista, este mapa se elabora a la manera de un collage, construido por los habitantes, enseña a través de diversos campos de investigación, como los recursos ecológicos, las características geográficas, la actividad económica del pasado, las escenas y recuerdos de la vida, así como ciertos productos, tal como la elaboración del vino de oliva y el té. En cierto modo, a diferencia de la guía visual, otro artista

Yannick Dauby realiza un arte sonoro grabando el sonido de paisajes con monólogo de un vecino que se denomina *Sound travel around the 1000 Steps Old Trail in Nankeng*.

Escucha el arte sonoro de Yannick Dauby. Corta el bambú es el trabajo básico para que los tejidos de bambú el que suenen bien y sólo lo sabe la gente que conoce esta faena.



En este caso, vemos una intervención artística en la comunidad, el método utilizado por el artista es entrar en un centro de interés de la población y respetar su vida cotidiana, además desempeña un rol de estimulación a la población, produciendo su *empoderamiento* y autoafirmación. Como dice un participante, durante los cuatro meses de la cartografía, se intercambian opiniones e ideas conformando las conciencias colectivas y se encuentra un modo para seguir. Un ejemplo, el pueblo Nankeng se desarrolla hacia una ecoaldea y la escuela atrae a los alumnos interesados por la ecología. Al mismo tiempo, en palabras de la artista Wan-Shuen Tsai, el artista se considera como un perturbador y un aprendiz mediante el proceso agitado e interactivo con la gente en el que se nutre de la comunidad para sus experiencias de la vida y sus creaciones<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> Véase [http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser\\_no=307](http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser_no=307) (Fecha de consulta: 23/01/2015)



El mapa a alrededor del camino antiguo Mil Pasos.



En cambio, otro caso del arte en la comunidad, el proyecto *Bye Bye Hungmaugong* (2007), se basa en un acto voluntario de una asociación de fotógrafos y aficionados sin financiación oficial. En 1968, en la aldea Hungmaugong se planeó un área dentro del recinto industrial al crecer el segundo puerto de Kaohsiung y las polémicas de reubicación que se siguieron duraron 40 años, debido a la prohibición de construcciones en el asentamiento por orden del ayuntamiento. Pero el estancamiento del desarrollo, a menudo, atrae a la gente y a los aficionados a la fotografía por su paisaje y aspecto originales.

A gran escala, otra demolición de casas en 2007, llamó la atención de los fotógrafos aficionados. Uno de ellos Shun-Fa Yang, organizó con los habitantes, una exposición colectiva "*Pinta Hungmaugong*". Cada uno de los participantes eligió una casa para "pintarla" a voluntad. Al final, obra y casa fueron destruidas. Podemos señalar en esta acción colectiva la empatía de los artistas con los habitantes, que expresan sus tristezas y dolores por el derribo de las casas a través del sacrificio de las obras. En total, esta actividad cuenta con 33 participantes y 40 casas pintadas.



Las imágenes documentan el estado antes y después de la casa por la obra de Yang Shun-Fa.

Por ende, la acción artística es una intervención efímera, lleva a cabo una despedida por tiempo limitado, sin embargo nos

impresiona la generosa actitud del artista explorando los últimos paisajes en la comunidad. Asimismo, vemos que estos “otros” trabajan sin egoísmo a largo plazo en coleccionar las fotos y características o investigando en la comunidad. De ahí que al finalizar la demolición se publiquen dos catálogos presentando las caras de Hungmaugon para que quede la memoria en el vecindario del realojo. No sólo para que los habitantes recuerden el bonito puerto pesquero, sino para que los demás conozcan la historia de Hungmaugon, que ha sufrido las consecuencias del desarrollo económico.



Catálogo de la recopilación de fotos de Hungmaugon, volume I.

### 6.3.5. Lugar-Multitud

Lugar-Multitud significa que una multitud se une por un objetivo común, y lo realiza. Aquí, hablaremos de dos casos. En

1999 ocurrió un terremoto de magnitud 7.3 en Taiwán, esta catástrofe no sólo dejó más de 2000 muertos y más de 50000 casas hundidas, además obligó a los damnificados a enfrentarse a la pérdida de su tierra. Debido a que el sentimiento de existencia del cuerpo está estrechamente vinculado al lugar, cuando hay una pérdida del lugar es como si el hombre flotara encima de la tierra sin poder echar raíces, mientras las relaciones entre el hombre y el espacio público ya no existen.

A fin de restablecer el sentido del lugar para los damnificados, el arquitecto Ying-Chun Hsieh empezó a realizar un proyecto “*Construcción Colaborativa*”, en la tribu Thao situada en una montaña del centro de Taiwán donde la mayoría de habitantes son aborígenes. En Taiwán, los aborígenes se encuentran marginados y su ubicación fue impuesta por el gobierno, pero después del terremoto el arquitecto y los aborígenes consiguieron de nuevo sus tierras a través del organismo local, y construyeron en colaboración su comunidad en la que las casas son de materiales ecológicos y naturales como el bambú. Inesperadamente, los aborígenes que antes vivieron en distintos sitios ahora se unen por el terremoto. Aquí, ellos no sólo poseen su comunidad sino también sus identidades y memorias comunes.

La construcción colaborativa consiste en que el arquitecto y los aborígenes investigan juntos sobre la casa ideal, y después la construyen entre los aborígenes y los voluntarios, en este caso, el arquitecto no es la figura dominante ni el dirigente, sino un oyente y ayudante. Tanto el arquitecto como los vecinos jugaron un papel importante en este proyecto, incluso se construyó nuevamente una casa de reunión acabada, porque los vecinos creyeron que la casa anterior no era conforme a las normas tradicionales.

Por lo tanto, la actitud de la construcción colaborativa está basada en autonomía y colaboración, lo que hicieron ellos iba

contra la especulación comercial de la tierra, porque subir el precio de la tierra hace que mucha gente no pueda comprar su casa, eso también es un problema global. El arquitecto Hsieh vuelve a establecer las relaciones sencillas entre el hombre y la casa a través de la construcción colaborativa.



Debido a la técnica de construcción simple, no es difícil para los voluntarios colaborar sin expertos. Panorámica de la reconstrucción de casas en la tribu Thao, y ceremonia en la nueva comunidad.

Otro caso es un movimiento social. En marzo de 2014 decenas de miles de personas salen a las calles de la capital de Taiwán, Taipei, para protestar por un controvertido acuerdo comercial con China. La mayoría de los manifestantes son estudiantes, que se oponen al acuerdo argumentando que hará a Taiwán demasiado dependiente en lo económico de Pekín. Así que los estudiantes ocupan el edificio del Parlamento taiwanés con su lema "defiende la democracia, retira el acuerdo".

Sin embargo, los estudiantes que ocupan el Parlamento se organizan rápidamente varios grupos según sus especialidades; por ejemplo, el grupo de intérpretes, comprende varios idiomas: inglés, español, alemán, francés, japonés, coreano, etc., y transmite incesantemente informaciones al mundo, para luchar

contra la versión del Gobierno. En el exterior del Parlamento hay puestos médicos y puestos de suministro, tanto en el interior del Parlamento como en el exterior del mismo, las tareas no se organizan bajo un líder, sino que se establecen por medio del debate común.

Al mismo tiempo, en este movimiento hay muchas obras plásticas hechas por los estudiantes de bellas artes o el público, haciendo que el movimiento se llene de variedad. Siguiendo con lo anterior, los dos casos se realizan por los vecinos, los ciudadanos, los voluntarios y el público, es decir la multitud, quienes se unen y actúan en base a un concepto común.



Un lema de la performance de dos estudiantes, que acampan en la entrada del Parlamento y utilizan sus cosas transitorias de dormir en vías de la ocupación.

En un restaurante se encuentra un ciudadano que lleva impreso en el chaleco el símbolo de este movimiento estudiantil para apoyarlo.



Reflexión sobre las nociones del lugar en la praxis artística de Taiwán  
**El modelo de las praxis de arte en el lugar**

# CONCLUSIONES

Con este estudio establezco un tipo de arte llamado “arte público” o “arte del lugar” que tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizado, que respeta a la comunidad y al medio<sup>137</sup>, y que se expande desde el terreno del “mundo artístico” hacia el “mundo real”. Esta noción se nutrió del contexto artístico y social de los años sesenta y setenta, del arte minimalista por su comprensión de la espacialidad expandida; y dentro del arte conceptual, particularmente del activismo, con el importante papel jugado por la performance y las prácticas feministas relacionadas con el arte politizado.

En realidad, dichas propuestas influyen y amplían en cierto modo el terreno del arte público, por un lado, el arte en los espacios urbanos no depende ya de la espacialidad, mientras que adquiere cada vez más relevancia el contexto en que se ha ido desarrollando, poco a poco en un marco referencial más complejo y multidimensional; por otro lado, el arte comprometido socialmente ha acentuado la importancia de las estructuras sociales como campo de innovación formal. En definitiva, la ampliación de la noción del arte público se ha convertido en una fuente de educación y de pensamiento crítico reflejando un interés determinado por las temáticas sociales y políticas, que ha desembocado en múltiples desarrollos alcanzados en los años ochenta y noventa, que en materia de arte se han traducido en una tipología de prácticas que han sido concebidas como esfera pública de oposición.

A pesar de que el *nuevo género* del arte público se ha ido desarrollando a partir de los años sesenta, tanto en la base teórica como en la forma y en las estrategias representativas; sus prácticas fueron integradas dentro de un discurso principal que perduró hasta los años ochenta y noventa. Hoy en día, podemos

---

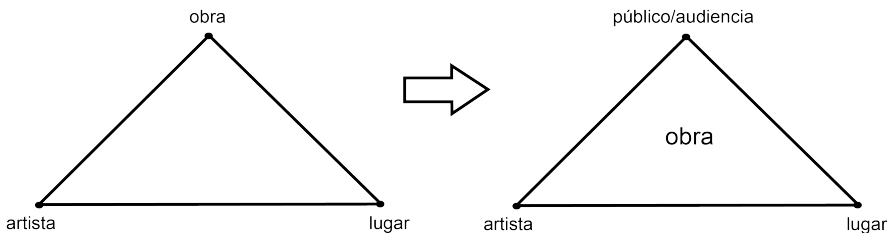
<sup>137</sup> Lippard. “Mirando alrededor: Donde estamos y donde podríamos estar”, *op. cit.* p. 61.



ver el fruto enriquecido de este campo, que por medio de varias teorías y propuestas artísticas, ha sido capaz de profundizar en distintos temas: etnia, género, violencia, biología y urbanización. Además, estas obras destacaron por contener a nivel formal, un cierto aire provocativo o de manifestación, así como de diálogo o comunicación y de colaboración.

Mis estudios se centran a lo largo de dicho contexto, en la *espacialidad y contextualidad del lugar* y de la comunidad, siempre desde una forma interactiva, participativa y comunicativa. Por lo tanto, en el análisis de este trabajo, la revisión de la escultura minimalista ha abordado esta espacialidad que se aleja de las reglas de la interioridad de la forma moderna reflejando la condición del espacio lógico. A continuación, sobre la espacialidad he mencionado las prácticas escultóricas de los años sesenta y setenta desarrolladas en diferentes escenarios expositivos tanto en los circuitos convencionales o en espacios alternativos, como en la naturaleza y al aire libre para que los artistas puedan apropiarse de los lugares que les interesen para expresar sus criterios sobre el espacio lógico.

Ahí, el lugar específico (site specific) como factor primario en estas prácticas artísticas intentaría implicar y engendrar una relación mutua entre el artista y el lugar. Cómo “el arte pone en su lugar”, lo hemos comprendido mediante el estudio de la geografía, que describe estrechamente las relaciones específicas entre la gente y su localización o entorno, además el lugar posee la sensibilidad subjetiva de hombre y no es un mundo físico frío sino un campo comunal donde se construye lo humano, la memoria, las actividades humanas. Para explicar este giro de pensamiento propongo un diagrama que expone la transformación de la praxis artística desde el contexto espacial al de lugar, a partir de la posición del artista, el lugar y la audiencia.



En primer diagrama, he establecido que una obra se conforma por la relación entre el artista y el asentamiento; en el segundo diagrama se añade el factor del público determinando que la producción de la obra artística es mediante entre los tres. Este último diagrama corresponde al lugar tal como nos lo propone la geografía, así lo he mostrado en las artes del lugar en los capítulos cuarto, quinto y sexto. Y para acabar el estudio de estos casos, las conclusiones de esta tesis se han ampliado hasta desarrollar los siguientes cinco puntos de vista.

En primer lugar, es sabido que la pérdida del pedestal de la escultura moderna cruza el umbral de la lógica del monumento llegando a ser una característica trashumante puesto que podría ser ubicada en cualquier lugar sin necesidad de relacionarse con el lugar y el espacio físico. Con posterioridad, surge una nueva idea de escultura que no se centra en un arte auto-referencial, sino que intenta conectar con el espacio donde se sitúa. Por ejemplo, cuando el arte minimalista refuta la interioridad de la forma esculpida como fuente de su significación, así la obra de R. Morris, *Cubo de espejos* refleja las cosas que están su alrededor expandiendo el espacio exterior. Y entre las obras de land art, *Túneles solares* de Nancy Holt nos introduce en la dimensión cósmica del tiempo. Y *Campo de relámpagos* de Walter De Maria convoca la acción de la propia naturaleza. O la exposición al aire libre “*Resurgence on the Tamsui River*”, donde los artistas

presentan sus obras bajo el tema de imágenes de la cometa. En todos estos casos se ha mostrado una reflexión de la lógica espacial.

Sin embargo, hay otro tipo de propuestas artísticas: Alan Sonfirt, *Paisaje del tiempo* un bosque de árboles que reconstruye las plantas originales de Nueva York; Horst Hoheisel, *Aschrott-Brunnen Monument* conecta con la fuente original pero inexistente y se revela en la memoria de su ausencia; asimismo, tanto las fotos familiares de Sun-Chu Chen, *Family Parade* como los objetos familiares de I-Chih Lee, *Bye-bye My Love* exponen en la tierra y la casa propias para presentar sus sentimientos. Estas propuestas se han centrado en el contexto del lugar y sus propiedades, mostrando el sentido latente del lugar. En cierto modo, podríamos decir que ha vuelto la lógica del monumento hablando del significado de ese lugar.

En segundo lugar, la cuestión de “lo público”, que sucede en la escultura pública bajo los programas estatales de patrocinios artísticos y la planificación del urbanismo de la modernidad. Sobre todo, el arte en la esfera pública, es para quién, con quién lo hace, y a la vez, teniendo en cuenta la construcción del público, así como las consideraciones de su recepción y aceptación por parte de éste. En el *Monumento a los Veteranos de Vietnam* de Maya Lin, la forma “negativa” y modesta por su cercanía a la gente sirve para comparar el positivo y exaltado monumento alrededores, este muro funerario no sólo crea su propio público sino que igualmente sirve de consuelo a la gente en la evocación. También he citado los proyectos del muro de *Biddy Mason- Time and Place* de Sheila Levrant de Bretteville y el mural de la creatividad colectica dirigido por Judith Baca: el *Great Wall of L.A.*, cuyas obras llaman la atención y hacen eco en el público. Lo mismo que *El cianotipo* de Kuo-Chang Liu, que en forma de diagrama de ingeniería, esboza las siluetas de los muebles, ventanas y techo del interior de un

hogar en la fachada, que está en ruinas, para que el público puede evocar. Estas obras de arte público indican el cambio a una cognición donde el emplazamiento llena el interés humano y han convertido los emplazamientos del arte en las artes del lugar.

En tercer lugar, los trabajos de la comunidad no son sólo para el público general, sino para un público determinado, los habitantes, vecinos, poblaciones. El artista como un antropólogo se transforma en el observador y el investigador activo que en forma de intervención artística va a unirse a la gente de la comunidad, estableciendo un consenso con ellos, para que juntos lleguen a un objetivo. Así pues, proclama la consideración de la comunidad como lugar respetando al público y consiguiendo la identificación. Especialmente, los dos trabajos de Iñigo Manglano-Ovalle y Alfredo Jaar, están basados en la óptica de los lugareños y no la del artista, mediante obras propias en las que han presentado varias miradas a los problemas de sus barrios. Toro Adeniran-Kane promueve el efecto práctico del establecimiento de una cooperativa alimentaria mediante el diálogo interactivo entre los agricultores nativos y las emigrantes campesinas africanas, ya que comparten experiencias comunes de la vida rural. En el proyecto de la comunidad E-Wang bajo los programas culturales *Construcción Comunitaria* y *Intervención Artística en el Espacio*, el organizador Shih-Chiang Chen levanta las conciencias comunitarias haciendo que las características locales se presenten a través de los artesanos.

En cuarto lugar, voy a referirme a la participación. Estas prácticas se pueden conectar entre personas en la forma de un agrado como señala la estética relacional de conexión optimista, e igualmente en la forma de un antagonismo, conflicto que desvela las cosas opresivas que subyacen a la sociedad, en modo de colaboración, diálogo, comunicación, empatía y escucha. Con este procedimiento, tanto el artista como el público se transforman en

compañeros y construyen una relación interactiva con la obra. En este sentido, la relación tradicional entre el productor y receptor se ha alterado, porque el público ya no se asume como un observador pasivo, sino como un participante activo o un coautor. *The Crytal Quilt* de Suzanna Lacy, proyecta una performance colectiva de las ancianas en el día de madre con el fin de que cuenten sus logros, decepciones, esperanzas, miedos y envejecimientos; deseando que las ancianas sean capaces de formar mutuamente una relación íntima a través de la conversación y la escucha, apreciando de nuevo sus experiencias e historias individuales. En esta acción es bajo la dirección de la artista que las participantes colaboran. Otro tipo de el proyecto, *Treasure Hill*, de Marco Casagrande, establece una coexistencia entre participante y artista, es decir, el desenlace de la obra está lleno de posibilidades porque depende de la opinión del público, que es puesta en común mediante un proceso interactivo, acercándose así a una intersubjetividad. Asimismo, el proyecto *Construcción Colaborativa* de Ying-Chun Hsieh ha realizado casas para la tribu Thao, no tomando el arquitecto Hsieh un papel dominante ni dirigente, sino como oyente y ayudante.

Por último, el quinto punto de vista se centra en otra noción del lugar: las acciones. Las acciones pueden ser medios que descubren o crean el sentido del lugar, por lo que el lugar no es inmóvil, sino que depende de acciones. A través de esta noción se divide en dos tipos de representación. Por un lado, la acción en cuanto motor que explora el lugar, como por ejemplo en el proyecto *Camino hacia mil pasos*. Aquí los artistas y los vecinos exploran profundamente por medio de la acción el contexto del lugar centenario en la montaña de Taiwán. En este tipo de práctica, el artista no pretende crear un obra acabada, sino que investiga y busca durante largo tiempo las posibilidades del lugar. Registra la historia, la evolución del paisaje, los movimientos económicos y escenas de la vida pasada del lugar centenario a través del trabajo

de campo. Finalmente, el artista y los vecinos hacen un mapa con datos abundantes de modo que la gente pueda entender a fondo este lugar.

Y por otro lado, el hecho de que donde hay la acción, hay un nuevo lugar, lo podemos ver con tres ejemplos: la obra de Suzanne Lacy *Three Weeks in May*, en la que Lacy da a ver los problemas de violencia a través de la acción y dos enormes mapas de la ciudad. Realizó su acción en el centro comercial de Los Ángeles City Hall durante tres semanas en las que revelaba las violaciones sexuales a la mujer. Aquí, Lacy convierte los mapas en el lugar con las huellas de violencia. El segundo ejemplo es la performance de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco *Dos amerindios no descubiertos visitan Madrid*. Guillermo y Coco lo llevan en su cuerpo en forma pseudo-etnográfica en los contextos de distintos países para revelar la vil persistencia de los sistemas de creencias colonialista. El tercer ejemplo es el movimiento estudiantil del girasol en Taiwán, en el que los estudiantes ocuparon el Parlamento para protestar por un controversial acuerdo comercial con China, de este modo, el Parlamento se convirtió en el lugar del acontecimiento. Al mismo tiempo, el alrededor del Parlamento se unieron muchos manifestantes incluso artistas, éstos últimos presentando sus opiniones por medio del arte. Y además, destacar que la multitud no es dirigida por alguien sino que participa voluntariamente en este movimiento, aquí podríamos estar ante una tendencia de las artes del lugar, en este caso la noción de la multitud que se une por un juicio común.







# BIBLIOGRAFÍA

## Libros y ensayos

AAVV. *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.

AAVV. *Art and Public Sphere: Working in Community*. Taipei: Yun-Liou Publishing, 2007.

AAVV. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

AAVV. *New Visions in Public Art*. Taipei: Publisher Council for Cultural Affair, 2008.

AAVV. *Portrait of Family: Chen Shun-Chu*. Taipei: Garden City Publishers, 2014.

ARDENNE, Paul. *Un arte contextual*. Murcia: CENDEAC, 2006.

AUGÉ, Marc. "Lugares y no lugares de la ciudad", en *Desde la ciudad: Actas del IV Congreso Arte y Naturaleza, Huesca, 1998*. Javier Maderuelo (dir.) Huesca: Diputación de Huesca, 1999, pp. 235-248.

BEST, Steven; KELLNER, Douglas (eds.) *Postmodern Ttheory: Critical Interrogations*, tr. chino CHU, Yuan-Hung. Taipei: Chuliu Book, 1996.

BLANCO, Paloma. "Explorando el terreno", en *Modos de hace*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 23-50.

BOURRIAUD, Nicolas. "Estética relacional", en *Modos de hacer*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 427-446.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Córdoba: Adriana Hidalgo editor, 2006.

BREA, José Luis. "Ornamento y utopía. Evolución de la escultura en los años 80 y 90". *Arte: proyectos e idea* No.4 mayo, 1996, pp. 13-30.

BÜRGER, Peter. *Teorie der Avantgarde*, tr. chino TSAI, Pei-Chun. Taipei: China Times Publishing, 1998.

CANDELA, Iria. "¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo", en *Tendencias del arte, arte de tendencias*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004, pp. 237-256.

CANDELA, Iria. *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

- CARREÑO, Francisca Pérez. *Arte minimal: Objeto y sentido*. Madrid: A. Machado Libros, 2003.
- CHEN, Chi-Nan. *Community Building & Learning*. Taipei: Council of Cultural Affairs, 2006.
- CHEN, Kuan-Hua. *Communist & Community: Neili in Between*. Taipei: Garden City Publishers, 2014.
- CONNOR, Steven. *Postmodernist Culture: An introduction to Theories of the Contemporary*, tr. chino TANG, Wei-Min. Taipei: Wunan Publishing, 1999.
- CRESSWELL, Tim. *Place: A Short Introduction*, tr. chino WANG, Chih-Hung. Taipei: Socio Publishing, 2006.
- CRIMP, Douglas. "Imágenes", en *Arte después de la modernidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2001, pp. 175-188.
- CRIMP, Douglas. "La redefinición de la especificidad espacial", en *Modos de hacer*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 143-172.
- CROW, Thomas. "Arte específico de un lugar: Lo fuerte y lo débil", en *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Ediciones Akal, 2002, pp. 136-156.
- CROW, Thomas. *El esplendor de los sesenta*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- DAMUS, Martin. *Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus*, tr. chino WU, Mali. Taipei: Yuan-Liou Publishing, 1996.
- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999.
- DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, tr. Chino WANG, Ya-Ko. Taipei: Yuan-Liou Publishing, 1998.
- FELSHIN, Nina. "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo", en *Modos de hacer*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 73-93.
- FOSTER, Hal. "Post", *Arte después de la modernidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2001, pp. 189-202.
- FOSTER, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, tr. chino JU, Chien-Chung. Taipei: New Century Publishing, 1998.
- FOUCAULT, Michel. "Espacios diferentes", en *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999, pp. 431-441.

Foundation of Cultural Environment (ed.). *Trials of overall organization of Taiwan communities*. Taipei: Council of Cultural Affairs, 1999.

GABLIK, Suzi. "Connective Aesthetics: Art After Individualism", en *Mapping the Terrain*. Taipei: Yun-Liou Publishing, 2004, pp. 91-106.

GABLIK, Suzi. *Has Modernism Failed?*, tr. chino TENG, Li-Ping. Taipei: Yun-Liou Publishing, 1991.

GABLIK, Suzi. *The Reenchantment of Art*, tr. chino WANG, Ya-Ko. Taipei: Yun-Liou Publishing, 1998.

GROUT, Catherine. *Pour de l'art dans notre quotidien: Desoeuvres en milieu urbain*. Taipei: Yuan-Liou Publishing, 2002.

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

HABERMAS, Jürgen. "Modernity: An incomplete project" en *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Taipei: New Century Publishing, 1998.

HANHARDT, John G. "Acotamientos: en torno al espacio ideológico del museo de arte" en catálogo *Els límits del museu*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995.

HUAN, Wen-Rui. *An Art Odyssey in the Modernist Era*. Taipei: Artist Publishing, 2008.

JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzada*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

JI, Tei-Nan (ed.). *Introduction to Phenomenology of Architecture*. Taipei: Laureate Books, 1992.

KASTNER, Jeffrey y WALLIS, Brian (eds.). *Lant Art, Environmental Art*. London: Phaidon, 1998.

KAYE, Nick. *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, Routledge. London and N.Y., 2000.

KELLEY, Jeff. "Common work", en *Mapping the Terrain*. Taipei: Yun-Liou Publishing, 2004, pp. 177-178.

KESTER, Grant H. *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*, The Regents of the University of California. Taipei :Yuan-Liou Publishing, 2006.

KRAUSS, Rosalind. "Doble negativo: una nueva sintaxis para la escultura", en *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Ediciones Akal,

2002, pp. 239-279.

KRAUSS, Rosalind. "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Ed. Alianza, 1996, pp. 289-304.

KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts Institute of Technology, 2002.

LACY, Suzanne (ed.) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, tr. chino WU, Mali. Taipei: Yun-Liou Publishing, 2004.

LACY, Suzanne. "Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art", en *Mapping the Terrain*. Taipei: Yun-Liou Publishing. 2004, pp. 27-62.

LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*, Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2001.

LIAO, Pen-Chuan, LEE, Chen-Jai. "The Interpretation of Existential Space: A Reflection on The Field of Traditional Planning", en *Journal of Taiwan Land Research*, Vol. 6, No. 1, 2003, pp. 83-104.

LIN, Pei-Ying; LEE, I-Chih. *La vida del Puerto Kaohsiung: los ciudadanos en Yanchung*. New Taipei City: Mobius, 2014.

LIPPARD, Lucy R. "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar", en *Modos de hacer*. Universidad de Salamanca, 2001, pp. 51-71.

LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994.

MANZANARES, María Luisa Sobrino. *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Sociedad Editorial Electa España, 1999.

MEECHAM, Pam; SHELDON, Julie. *Modern Art: A Critical Introduction*, tr. chino WANG, Hsiu-Man. Taipei: Weber Publication International, 2003.

MEYER, James (ed.), *Arte minimalista*, (edición en español). N.Y.: Phaidon Press, 2005.

MILES, Malcolm. *Art, Space and the City. Public Art and Urban Futures*, tr. chino CHIEN, I-Shan. Taipei: Chuanhsing Publishing, 2003.

MIWON, Kwon. *One Place after Another: Site-specific Art and Locational*

*Identity*, London: Massachusetts Institute of Technology, 2002.

MONLEON, Mau. *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Valencia: Institició Alfons el Magnànim, 1999.

OWENS Craig. "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad", en *Arte después de la modernidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2001, pp. 203-235.

PEET, Richard. *Modern Geographical Thought*. Taipei: Socio Publishing, 2005.

PERAN, Martí; PICAZO, Glòria (eds.), *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: MACBA, 2000.

QUESADA, Blanca Fernández. *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales Estados Unidos 1965-1999* (tesis doctoral). Universitat de Barcelona, 2005.

RAQUEJO, Tonia. "Imágenes del lugar, leyenda del no lugar", en MADERUELO, Javier (dir.). *Arte Público: Arte y naturaleza, Huesca, 1999*. Huesca: Diputación de Huesca, 1999, pp. 165-187.

RAQUEJO, Tonia. *Land Art*, Madrid: Editorial Nerea, S.A., 1998.

SENIE, Harriet F. & WEBSTER, Sally (eds.). *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, tr. Chino MU, Hsin. Taipei: Yun-Liou Publishing, 1999.

SOBRINO, María Luisa. *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Madrid: Editorial Electa, 1999.

SOJA, Eduardo W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Taipei: Laureate Book, 2004.

SONFIST, Alan (ed.) *Art in the land*, tr. chino LI, Mei-Jung. Taipei: Yun-Liou Publishing, 1991.

SUN, Li-Chuan. *Taiwan Contemporary Art Series: Installation Art and Space*. Taipei: Council for Cultural Affair, 2003.

TUAN, Yi-Fu. "Place Molding" en *Introduction to Phenomenology of Architecture*. Taipei: Laureate Books, 1992, pp. 173-193.

WALLIS, Brian; KASTNER, Jeffrey (eds.). *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press, 1998.

YAO, Jui-Chung. *Installation Art in Taiwan since 1991-2000*. Taipei

County: Ecus Publishing House, 2002.

## Textos en revistas

“El punto en cuestión del arte público- la escultura paisajista y un centésimo de coste para el arte ” en *Lion Art* N°188. Taipei, 1986, pp. 42-79.

CHEN, Kai-Huang. “A propos de TCHENOGRAMME” en *Etat Lab*. Taipei, 1995, PP. 377-378.

HUANG, Qian-Fang. ¿Por qué el arte instalación ocurre en los años noventa de Taiwán” en *Art of Collection* N° 67. Taipei, 1998, pp. 129-139.

LÓPEZ, Alfonso. “Situacionista. Arte política y urbanismo”, en *Lapiz* N°128-129. Febrero 1997, pp. 110-123.

LU, Victoria Yung-Chih. “¿De quien es y para quien el arte instalación?” en *Artist Magazine* N° 273. Taipei, 1998, pp. 358-365.

WRIGHT, Stephen. “The Essence of Artistic Collaboration”, tr. Chino KUO, Shu-Hsuan en *ARTCO* N° 172. 2007, Taipei, pp. 100-103.

WU, Chieh-Hsiang. “ Un dolor como si fuera descascarado” en *ARTCO* N° 250. Taipei, 2013, pp. 116-117.

## Catálogos

*Siah Armajani Siah: Espacio de lectura, Reading Spaces*. Barcelona: Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995.

*Siah Armajani*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

*Christian Boltanski: Adviento y otros tiempos*. Centro Gallego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago Compostela, 1996.

*Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*. Bay Press: Seattle, 1995.

*Els límits del museu*. (Comissaris: John G. Hanhardt i Tomas Keenan),

Fundació Antonio Tàpies, Barcelona, 1995.

*Rebecca Horn*. Centro Gallego de Arte Contemporánea, Santiago Compostela, 2000.

*Alfredo Jaar: Es difícil Diez años*, Actar, 1998.

*Gordon Matta-aclark*, IVAM, Valencia, 1999.

*Michelangelo Pistoletto*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar, 2000.

*Richard Serra: Escultura 1985-1999*, Guggenheim Bilbao Museoa, 1999.

*Richard Serra*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992.

*Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, IVAM, Valencia, 1993.

*Robert Smithson: Unearthed. Drawings Collages Waitings*. Columbia University Press, New York, 1991.

*James Turrell*. Fundación la Caixa, Madrid, 1992.

*James Turrell*. IVAM, Valencia, 2004.

*Rachel Whiteread*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997.

*Krzysztof Wodiczko: Instruments, Projeccions, Vehicles*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992.

*The Panorama of Treasure Hill: Exploring public arts of Treasure Hill*. Cultural Affairs of Taipei City Government, Taipei, 2011.

## Páginas Web

<http://www.wochenklausur.at>

<http://www.sparcmurals.org>

<http://www.littoral.org.uk>

<http://www.suzannelacy.com>

<http://47go.org.tw/artice/2003> (Fecha de consulta: 09/06/2014)

<http://arts-news.net/articles/internationals/2011/12/08/pellentesque-vel-massa-est> (Fecha de consulta: 20/05/2015)



<http://talks.taishinart.org.tw/juries/cts/2013060702> (Fecha de consulta: 27/04/2015)

[http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/160/230/64](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/160/230/64) (Fecha de consulta: 26/05/2015)

[http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser\\_no=307](http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser_no=307)  
(Fecha de consulta: 23/01/2015)

[http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser\\_no=307](http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser_no=307)  
( Fecha de consulta:22/06/2015 )

<http://www.revistaotraparte.com/no-5-otoño-2005/antagonismo-y-estética-relacional> (Fecha de consulta:25/03/2015)



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



DEPARTAMENT  
D'ESCULTURA  
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA