

ENCUENTRO DE
ARTE
PÚBLICO



Queremos abrir las puertas, instalar temas en esta jornada, en este Encuentro que hemos diseñado con la Comisión Nemesio Antunez: la ciudad, la identidad, la dinámica, luego el arte y el espacio, como el artista y su obra se instala en la ciudad y permea.

*Roberto Fariol
Director del Museo de Bellas Artes*



Ministerio de Obras Públicas

Loreto Silva Rojas
Ministra

James Fry Carey
Director Nacional de Arquitectura MOP
Presidente de la Comisión Nemesio Antúnez

División Edificación Pública - Dirección de Arquitectura

Eduardo Rivas Bidegáin
Jefe División Edificación Pública

Mariana Salcedo Morales
Jefe Departamento Arquitectura e Ingeniería

Subdepartamento Obras y Artes

Alicia Alarcón Ramírez
Jefe Subdepartamento Obras y Artes
Secretaria Ejecutiva Comisión Nemesio Antúnez

Alex Chellew Murillo
Carolina Pelegrí Kristic
Licenciados en Arte / Gestión de proyectos

Primera edición enero de 2014

Textos de las ponencias del Encuentro de Arte Público
realizado el 18 y 19 de junio de 2013, en el Museo
Nacional de Bellas Artes, en Santiago de Chile.

COMISIÓN NEMESIO ANTÚNEZ

Jadille Baza Apud
Representante del Ministerio de Educación
Roberto Farriol Gispert
Director del Museo Nacional de Bellas Artes
Alejandro Ortiz Espinoza
Representante de la Asociación de Pintores y Escultores
de Chile, APECH
María Loreto Torres Alcoholado
Representante del Ministerio de Vivienda y Urbanismo,
MINVU
Francisco Moya Giliberto
Representante de la Sociedad Nacional de Bellas Artes,
SNBA

ASESORES

Claudia Soto Rojas
Representante de la Sociedad de Escultores de Chile,
SOECH
Ana María Saavedra
Representante de Artistas Contemporáneos Asociados,
ACA
Justo Pastor Mellado
Representante del Consejo Nacional de la Cultura y las
Artes, CNCA
Myriam Duchens Bobadilla
Asesora Cultural Ministerio de Educación

Comité Editorial

Alicia Alarcón Ramírez
Jadille Baza Apud
Myriam Duchens Bobadilla
Claudia Soto Rojas

Diseño y Diagramación

Carolina Pelegrí Kristic
Fotografías
Portada: Carolina Pelegrí Kristic
Interiores: Archivo Subdepartamento Obras y Artes
Archivos autores de las ponencias y de las obras

INDICE

De qué habla el espacio público en Chile? Relato histórico de la Comisión Nemesio Antúnez Alicia Alarcón	09
MESA I. ESPACIO PÚBLICO	
Introducción CLAUDIA SOTO	15
Acerca de las obras de arte en los espacios públicos urbanos. Alberto Gurovich	17
Espacio Público: Espacio para las (no) concordancias Emelyn De Los Ríos	21
El carácter público de los espacios. Paralelos entre los espacios urbanos y los espacios del arte para poder entender qué es sustancial para la generación de carácter público en ellos. Elke Schlack	25
El encargo: cadáver y tesoro. (Por una lectura de la figura del concurso en las escuelas de artes visuales) Pablo Langlois	31
MESA II. PARTICIPACIÓN CIUDADANA	
Introducción JADILLE BAZA	37
“La importancia de la participación, la identidad y las cualidades territoriales en el momento de intervenir el espacio público”. M. Dolores Muñoz	41
“Del Espacio Público al Espacio Comunitario: Arte Contextual desde la periferia” Carla Redlich	49
“Arte y participación en Espacios Educativos” Eduardo Hennig	55

“Trabajar con otros” Trabajos de Utilidad Pública, TUP. Patricio Castro representante del Colectivo.	61
MESA III. EXPERIENCIAS NACIONALES E INTERNACIONALES	
Introducción ROBERTO FARRIOL	67
Arte Público en Puerto Rico: 2000-2013 Marta Mabel Perez	69
Ponencia Patrick Steeger	77
El gran formato y el acero Verónica Astaburuaga	81
La deslocalización del arte público: lecturas espacio-temporales Andrés Peña	85
Ponencia José Vicente Gajardo	91
Cierre Eduardo Martínez Bonati	95
Conclusiones Comisión Nemesio Antúnez	97
Agradecimientos	99

La deslocalización del arte público; lecturas espacio-temporales





"Ventanas"

Homenaje a las víctimas de la represión de Villarrica,
Pucón, Curarrehue, Coñaripe y Liquiñe.
Cintía Villalobos, Ángela Santander y Fernanda Rojas.
Puente Rodrigo Bastidas, Villarrica
Región de la Araucanía, 2008.

DE QUÉ HABLA EL ARTE PÚBLICO EN CHILE?

Relato histórico de la Comisión Nemesio Antúnez

Alicia Alarcón

Cerca de cumplir dos décadas desde la creación de la Comisión Nemesio Antúnez, mediante la promulgación de un decreto que reglamentó la Ley¹ -cuyo espíritu fue otorgar nuevas oportunidades de trabajo a artistas nacionales y acercar el arte a los habitantes del país- se reflexiona acerca de sus aciertos y desaciertos, debilidades, fortalezas y desafíos que cruzan este programa estatal de arte público.

La experiencia adquirida por la unidad técnica de la Comisión radicada en el Ministerio de Obras Públicas, junto con la definición conceptual y material con que los artistas nacionales han resuelto cada encargo, han hecho posible la instalación de cerca de ciento noventa obras de arte en edificios y espacios públicos, tales como establecimientos educacionales y de salud, y en obras de infraestructura como aeropuertos, autopistas y puentes, entre otros².

Este breve relato histórico intentará dar respuesta a la interrogante: de qué habla el arte público?

Esta práctica institucional, hecho ineludible para las artes visuales, ha abierto el debate acerca del rol y significado del arte público en el país. La noción de arte público, los conceptos ornamento, identidad y memoria, la permanencia de las obras, lugar y no lugar, el contexto, la construcción del espacio público y del territorio, entre otros, son los ejes del análisis que ha surgido a propósito de las obras instaladas.

El arte público habla de la institucionalidad. Justamente hace cuatro décadas, período en el cual en Europa y América se da inicio a la creación de programas gubernamentales de arte público³, se muestra un doble movimiento: el interés de algunos escultores por realizar obras de gran tamaño y los primeros intentos por parte de las autoridades, de encargar obras para “decorar” espacios públicos⁴. En este marco se crea la ley chilena que permitiría años después, el funcionamiento de la Comisión Nemesio Antúnez.

1 La Ley 17236 del 21 de noviembre de 1969, aprobó normas que favorecen el ejercicio y difusión de las artes. Señala en su “Artículo 6°: Los edificios de las principales ciudades del país, donde concurra habitualmente gran número de personas en razón de los servicios que prestan, tales como Ministerios, Universidades, Municipalidades, establecimientos de enseñanza, de las Fuerzas Armadas, hospitalarios o carcelarios, deberán ornamentarse gradualmente, exterior o interiormente, con obras de arte”.

El Decreto 915 del Ministerio de Educación promulgado el 30 de noviembre 1994, reglamenta el funcionamiento de la Comisión “Nemesio Antúnez”.

2 Ver publicación Arte Público / Obra Pública en <http://www.arquitecturamop.cl/centrodokumental/Documents/obras%20full%201.pdf>

3 Francia, 1959 (Ley 1%), México, 1968 (Olimpiadas), Chile, 1969 (Ley 17.236), Barcelona, 1970, Valencia, 1982 (Museo de Arte al aire libre), Berlín, 1977,

4 “Arte Público: Naturaleza y ciudad” Javier Maderuelo, ensayo. Fundación César Manrique, España.

El arte público habla de la transformación de las ciudades, de la preocupación por la recuperación del espacio público, del paisaje y la revitalización de lugares deteriorados. Se da cuenta de ello, en la puesta en valor del borde río con el conjunto escultórico de la Explanada Cultural Llacolén⁵ en la ribera norte del Bio Bio y con la instalación de una escultura flotante⁶, conjuntamente con el dragado y la ejecución del parque al borde de la laguna Lo Galindo, entre Concepción y Talcahuano.



Sin título, Carlos Fernández, Laguna lo Galindo, autopista Concepción-Talcahuano, Región del Bio-Bio./ 2000.

El arte público en Chile nos habla de otorgar y construir el espacio por una parte, y por otra, otorgar significado a la obra pública. Diversas intervenciones artísticas asociadas a obras de infraestructura vial concesionadas de gran importancia⁷, han contribuido a consolidar espacios de uso público, recuperando espacios para el peatón por sobre la escala vehicular, lugares contaminados visualmente por la ubicación de edificios, mobiliario urbano y letreros publicitarios de distinto tamaño. La obra de arte público se instala para la creación de lugar. La obra ubicada en el nudo vial en una comuna de alta densidad poblacional, en el cruce de la autopista urbana Vespucio Sur con una de las vías estructurantes de la ciudad, Av. Vicuña Mackenna propone un conjunto volumétrico que integra elementos vegetales que evocan la historia del lugar y aportan al diseño urbano y a la conformación del espacio⁸.

En edificios públicos también se han incorporado obras cuyos autores entregan conceptos como creación de lugar, serialidad, identidad. La obra para el edificio consistorial de la Municipalidad de Pichidegua⁹, en la zona central de nuestro país, es un ejemplo de ello. En este ámbito, se encuentra también la obra que evoca el límite, la frontera y la relación entre dos países¹⁰, a 5.400 metros de altitud en torno a la construcción del Complejo Fronterizo de Colchane, en la región de Tarapacá. Asimismo destacan obras

5 Se trata de las obras de Federico Assler, Patrick Steeger, José Vicente Gajardo, Fernando Undurraga, Manuel Fuentes, Otto Shade / Nicolás Sáez, Matías Pinto d' Aguiar / Susana Mansilla y Humberto Soto / Antonio Zelada.

6 Obra de Carlos Fernández.

7 Las obras de Igor Rosenmann y Yanko Rosenmann en la Ruta 60 CH de Valparaíso; de Eliana Simonetti en acceso sur al Túnel San Cristóbal; de Carlos Fernández en la autopista Costanera Norte y la obra de Emilio Marin y Claudio Magrini en el Acceso Nor Oriente a Santiago, todas de la región metropolitana.

8 Obra de los artistas Pablo Rivera, Carlos Costa, Daniela Miranda y Andrés Peña.

9 Obra de Cristian Salinero.

10 Obra de Marcela Correa

en edificios institucionales¹¹.

La mayoría de las obras incorporadas por el programa en edificios públicos corresponden a establecimientos educacionales. La incorporación de arte potencia y resignifica los espacios educativos, oportunidad para el rescate de identidad local, valoración, visión crítica y desarrollo del imaginario y asimismo conocer de cerca el trabajo de los artistas¹², acercando a la comunidad escolar al proceso creativo.

El arte público nos habla de obras públicas que dan lugar a la memoria y construyen patrimonio. La restauración y reinstalación del mural que Roberto Matta donara

al pueblo de Chile¹³ para ser visto por un gran porcentaje de la población, fue un anhelo del artista y actualmente puede ser observado en la estación de Metro Qta. Normal en Santiago. El Premio “Camilo Mori” otorgado a premios nacionales de arte¹⁴, han permitido la incorporación de obras de destacados artistas visuales chilenos que se suman al patrimonio cultural de nuestro país.



“Verbo américa”, Roberto Matta. Metro Quinta Normal, Santiago / 2007.
“Flor de Patio”, Cristian Salmeros, Edificio Consistorial de Pichidegua, VI región./ 2009.

En la convocatoria al concurso de proyectos curatoriales para el edificio Centro Cultural Gabriela Mistral en la ciudad de Santiago, edificio que inicialmente fue la sede de la Conferencia de la Unctad III y que constituye un ícono de la ciudad, se consideró que la envergadura del proyecto sumado a su valor simbólico, determinara como un gesto de memoria y de recuperación de la poética original del edificio¹⁵, reeditando lo realizado en el planteamiento inicial del edificio. La unidad técnica de la Comisión también participó en la asesoría a la restauración de las obras de arte originales.

De gran trascendencia simbólica han sido las obras ejecutadas en torno a la recuperación de la memoria histórica de los hechos más emblemáticos, realizados en

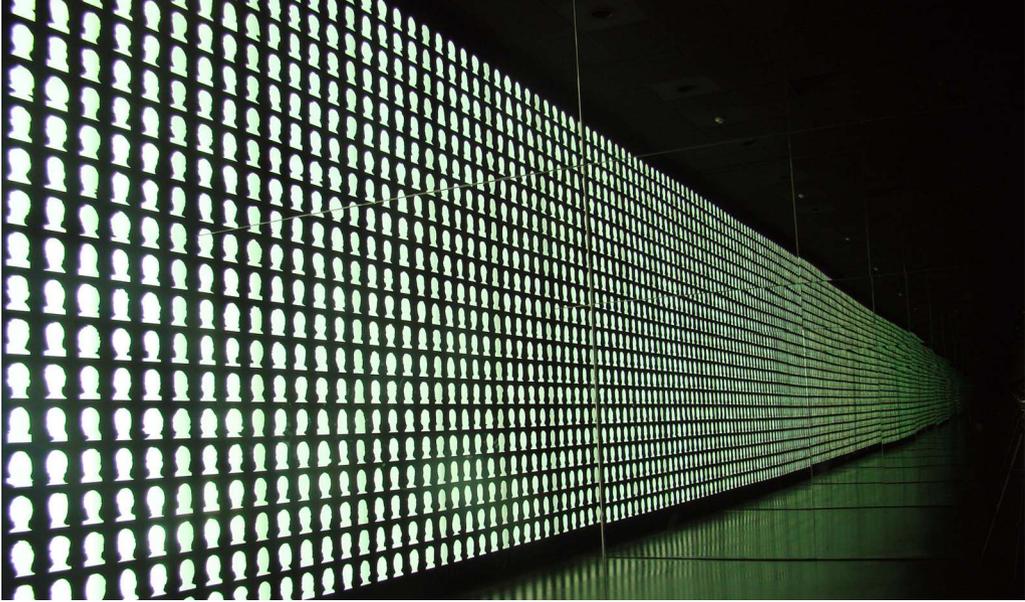
11 Obras de Sergio Castillo en el edificio MOP de Copiapó, de Eduardo Vilches en el MOP de Valdivia y José Vicente Gajardo en el edificio MOP MINJU de Antofagasta.

12 Ejemplos son las obras de Carlos Maturana (Bororo) en Curanilahue, de Rosario Pierrello, Cesar Olhagaray / Muriel Cornejo, Fernando Undurraga en la región de Coquimbo, Rodrigo Carrión / Daniela Miranda / Alfonsina Firpo en la Región de O'Higgins.

13 Mural “Verboamerica” de Roberto Matta, instalado en la Estación de Metro Quinta Normal.

14 Obras de José Balmes, Eugenio Dittborn y Gonzalo Diaz en aeropuertos del país y de Sergio Castillo, en el edificio de servicios públicos de Copiapó.

15 El proyecto curatorial dirigido por Paulina Varas y José Llano, lo componen las obras de Leonardo Portus, Mario Navarro, de Trabajos de Utilidad Pública, TUP, Cristian Silva Soura y David Maulén.



"La Geometría de la conciencia", Alfredo Jaar, Museo de la memoria, Santiago/ 2009.

conjunto con el programa de Derechos Humanos del Ministerio del Interior. Lugares de recordación y homenaje a las víctimas, lugares *donde ir a dejar una flor*¹⁶ como señalaran los familiares. La obra en el Museo de la Memoria, es un hito en la historia de la Comisión. Es una obra para ser vivida y experimentada en un espacio subterráneo, donde la luz, el encierro y la oscuridad nos hace sentir y reflexionar acerca de nuestra propia conciencia y la experiencia de la pérdida¹⁷.

Propuestas y Desafíos

El principal logro en desde la creación de la Comisión es la realización de obras en el territorio nacional que dan cuenta de la diversidad de creadores nacionales, obras que salen de los museos y galerías para instalarse donde la ciudadanía pueda apreciarlas, obras cuyo soporte se encuentra en obras de infraestructura

públicas que mejoran la calidad de vida de la población y que intervienen en el espacio público difundiendo esta nueva expresión de las artes visuales.

Una obra de arte público inscrita en este programa estatal de incorporación de arte, en su selección y construcción, debe ser tratada de la misma manera que se licita y construye un edificio u obra de infraestructura públicos. Este hecho enmarca a la obra de arte en la normativa e institucionalidad ministerial que construye las obras públicas, otorgando a la obra de arte una condición de bien público.



"Homenaje a los derechos humanos", Dolores Weber Centro Cultural de Lautaro, Región de la Araucanía/ 2009

¹⁶ Obras de arte en homenaje a las víctimas de Paine, de Iglesias - Prat arquitectos y Alejandra Rudoff, Mujeres en la Memoria de Emilio Marín y Nicolás Norero en Santiago, a Nattino, Parada y Guerrero en Renca, de Rodrigo Mora, Ángel Muñoz y Jorge Lankin, a las víctimas de la zona en Villarrica, de Cintia Villalobos, Ángela Santander y Fernanda Rojas, a las víctimas de Chillán de Carolina Rojas, Rodrigo Aguilar y Miguel Cassasus y a los Derechos Humanos en Lautaro de Dolores Weber.

¹⁷ Geometría de la Conciencia, obra de Alfredo Jaar en el Museo de la Memoria.

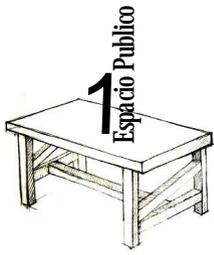
El relato descrito someramente en estas páginas da cuenta de esta práctica institucional de casi dos décadas y deja esbozada una serie de futuras reflexiones y definiciones: fortalecer el rol de la Comisión como instancia de reflexión en temas de arte público mediante debates es una tarea que se ha propuesto, para resolver interrogantes como la extensión de la galería y del museo, la ampliación del concepto ornamento artístico respecto de lo que establece la Ley, sitio específico, arte permanente y efímero; identidad, lugar; entre otros.

Continuar en la gestión de financiamiento y nuevas modalidades posibles que permitan incorporar obras de calidad, incluyendo el ítem de mantención y destinar al menos un 1% del costo de los proyectos de infraestructura pública a obras artísticas, es otro de los desafíos.

En este recorrido, se hace inevitable una reflexión acerca de esta práctica, acción del Estado en materia de Arte Público, es una modalidad que ya se ha implantado y que a pesar de sus limitaciones, permitiría sentar las bases de una política estatal. Se plantea como una de nuestras tareas el necesario perfeccionamiento del modelo de gestión vigente, reconociendo en este programa su rol histórico.



"Translatio" Gonzalo Díaz, Aeropuerto Regional de Atacama / 2006



Mesa I
"ESPACIO PÚBLICO"
Introducción
Claudia Soto



El Espacio Público se transforma poco a poco en un espacio de discusión de los valores culturales del territorio, de la vida comunitaria, del encuentro y del intercambio cotidiano. Porque el Espacio Público es el símbolo de la identidad colectiva. Además, el Espacio Público, pasa a transformarse en una herramienta para salvar la ciudad actual de su proceso de disolución, fragmentación y privatización.

En este contexto de ciudad fragmentada, con altos índices de privatización del Espacio Público, se hace urgente una instancia de estudio, análisis, diálogo y construcción de propuestas para mejorar nuestra vida cotidiana, reestructurar amplios espacios decaídos y en deterioro, a veces para unir trozos de ciudad o simplemente para seguir avanzando en el desarrollo de una ciudad más sustentable. Este diálogo, que apoye la verdadera organización del territorio, la articulación de la ciudad y también de la ciudadanía, podrá acompañar una verdadera creación de lugares.

En este último sentido, la creación de lugares, pasamos a uno de los temas más importantes de la actualidad, la identidad local. Concepto que surge hace años como parte del proceso de globalización, poner en valor la cultura local, la identidad. Esto, que tiene múltiples aristas, puede trabajarse mediante un buen desarrollo del Espacio Público, donde la arquitectura, el arte, el paisaje y la sociología pasan a recuperar terreno en la creación de nuevos significados urbanos o en la re-significación de los mismos. Tema en que la obra de arte, de la cual se hace cargo la Comisión Nemesio Antúnez, tiene un rol fundamental.

Estos conceptos, mirados de diferentes puntos de vista se encuentran presente en las siguientes ponencias de esta primera mesa. Primer espacio de diálogo donde queremos mostrar los conceptos generales que se abordan cuando hablamos de Espacio Público, para de esta forma, poder abordar en las siguientes mesas temas más específicos de lo que corresponde a la creación y emplazamientos de obra de arte pública.



Alberto Gurovich

Acerca de las obras de arte en los espacios públicos urbanos.

Alberto Gurovich W.¹



Mural de autor desconocido, representando el maremoto del 2010, ubicado en Pasaje Seis con Av. Pérez Gacitúa en el sector de El Morro, Talcahuano.

No obstante “goza de buena salud”², la hegemonía del modelo neoliberal hoy aparece mostrando disfuncionalidades que provocan tensiones de oposición entre varios de los que fueron sus defensores, sea frente a la tenacidad de sus postulados, y más aún ante ciertas manifestaciones culturales por ella misma convenidas, que le determinan una suerte de discutible perdurabilidad.

La cuestión que mayormente se le objeta se sitúa en los atributos que por efecto de la *sacralización* de la propiedad privada y la liberalización de normas, del énfasis en la competencia y la *destrucción creativa*³, de la inhibición de los responsables municipales y la prescindencia de solidaridades éticas⁴

¿Dónde está la estatua de Ramón Freire, y por qué la calle General Jofré no se nombra Juan Jufre como correspondería llamarla?

Pregunta recibida de un vecino de Santiago en un Taller de Participación Vecinal, 2013.

en cada proyecto respecto de las arquitecturas adyacentes - cuestión que afecta sus requerimientos respecto al goce del paisaje, la privacidad y hasta el asoleamiento⁵-, vienen siendo subordinados, cuando no reducidos, en la composición del espacio urbano, la cual disminuye en calidad convertida en mero enmarque de obras proyectadas en singular (edificios) que a la escala de la ciudad no solo no armonizan sino objetivamente se le contraponen, de manera consistente con la lógica social que los incluye⁶.

Entre las expresiones más claras de aquel proceso, sobresale lo que viene aconteciendo con muchas de las obras que, bajo el apelativo de *monumentos*, presumen de cierta relevancia al haber sido erigidas en lugares públicos de orden nodal⁷, por lo común identificados como característicos de la esencia cualitativa de lo urbano.

1 Académico del Departamento de Urbanismo, FAU, Universidad de Chile.

2 ROVIRA, Cristóbal (2011) *Toward Post-neoliberalism in Latin America?* Pp. 225 - 234. Art. en Rev. Latin American Research Review, Vol. 46, Núm. 2, Project MUSE, Baltimore, Maryland / Ver también en CENTENO, Miguel A. & Joseph N. COHEN (2012) *The Arc of Neoliberalism*. Pp. 317 - 340. Art. en Annual Review of Sociology.

Vol. 38, August 2012. Palo Alto, California: Annual Reviews (annurev-soc-081309-150235).

3 Noción utilizada por Joseph (1942) *Capitalismo, socialismo y democracia*, incorporado en Urbanismo, entre otros, por THEODORE, Nik; PECK, Jamie, & Neil BRENNER (2009) *Urbanismo neoliberal: la ciudad y el imperio de los mercados*. Pp. 1 - 11, Art. en Rev. Temas Sociales, Núm. 66, marzo del 2009. Santiago: SUR Corporación de Estudios Sociales y Educación, 12 pp.

4 NUSSBAUM, Martha Craven (2007) *Las fronteras de la justicia. Consideraciones sobre la exclusión*. Barcelona: Editorial PAIDÓS IBÉRICA, 448 pp.

5 Representando los intercambios bioconstructivos básicos con el *habitar* para el logro de condiciones de eficiencia energética.

6 Ver, como ejemplo, en DUHAU, Emilio, & Angela GIGLIA (2008) *Las reglas del desorden: habitar la metropolis*. México: Siglo XXI Editores, S. A. / Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 570 pp.

7 LYNCH, Kevin (2012) *La imagen de la ciudad*. Colección GG Reprints. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 228 pp.



Segundo monumento a las víctimas del incendio de la Iglesia de la Compañía, de 8 de diciembre de 1863, ubicado en el sitio de la tragedia, tras ser declarado perpetuamente inedificable por el pueblo de Santiago de Chile.

Con una alta probabilidad de ocurrencia, sucede que las acciones derivadas de la fase actual del proceso de modernización⁸, y en particular aquellas efectivas en el lapso neoliberal, han perturbado la *notabilidad* de varios monumentos que, en su origen, quedaron situados y fueron tratados según convenía a lo que apelaba su visibilidad y significación.

Aunque la ciudad se encuentra siempre en un curso de cambios, lo cual es propio de la mutabilidad de su complejión⁹, en primera instancia las necesidades estructurales del modelo hegemónico han desatendido la tendencia patrimonialista de la víspera¹⁰, y después el conjunto de estímulos condicionantes de la liberalización han propulsado la uniformidad del espacio, neutralizando su identidad y memoria para homogeneizar el potencial significativo de los lugares, su funcionalidad y durabilidad patrimonial¹¹, para de paso incrementar las posibilidades

de localización de nuevas inversiones. Como corolario de aquellas maniobras, la caracterización de los monumentos en tanto lugares de memoria¹² se ha ido tornando en un contrasentido, casi disfuncional, y en varios casos de intervención deliberada, ha llegado a *invisibilizarse* ante la percepción del ciudadano¹³.



Lugar de memoria situado en la esquina de Merced con Mac Iver, que recuerda la Puerta del Oriente de Santiago de la Nueva Extremadura, abierta en el muro defensivo de la ciudad, construido en septiembre de 1541.

8 GIDDENS, Anthony (2011) Consecuencias de la modernidad. Madrid: Alianza Editorial Ensayos, 166 pp.

9 RAPOSO Moyano, Alfonso; & Marco VALENCIA Palacios (2005) Cartografía temática arquitectural. Pp. 64 - 91, Cap. III en Raposo M, A.; Valencia P, M., & G. Raposo Q., "La interpretación de la obra arquitectónica y proyecciones de la política en el espacio habitacional urbano. Memorias e historia de las realizaciones habitacionales de la Corporación de Mejoramiento Urbano, Santiago, 1966 - 1976". Santiago: LOM Ediciones, 390 pp.

10 HUYSEN, Andreas (2002) En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. México: Goethe Institut / Ed. del Fondo de Cultura Económica, 284 pp.

11 ORTIZ García, Carmen (2008) Uso y abuso de las estatuas. Reflexiones en torno a las funciones sociales del patrimonio urbano monumental. Pp. 61 - 91, Cap. en José Antonio Fernández de Rota y Monter (Coord.), "Ciudad e historia: la temporalidad de un espacio construido y vivido. Serie Sociedad, Cultura y Educación. Madrid: Ediciones AKAL, S. A. / Universidad Internacional de Andalucía, 239 pp.

12 HALBWACHS, Maurice (1971) La topographie légendaire des évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective. 2e Édition, Paris: Presses Universitaires de France, 174 p. / También, aunque con reticencias metodológicas, en NORA, Pierre, Ed. (1984, 1986, 1992) Les lieux de mémoire. Col. Quarto, Paris Gallimard, 3 tomos, 4751 p.

13 ARCOS Salvo, Carmina (2013) La construcción de la memoria colectiva de Santiago de Chile: en torno al manejo de los vestigios de un periodo conflictivo (1973 - 1990) Tesis para optar al título de Arquitecta, Prof. Guía Alberto Gurovich. Santiago: Escuela de Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, 223 pp.



Monumento a los Héroes de Iquique erigido en 1962 en la plaza Venezuela de Santiago, que ha sido circundado por una reja de protección que afecta su diseño, y se abre por atrás para depositar basura.

El proceso, entretanto, se fortalece motivado por el deterioro del valor social de la propiedad, en medio de una creciente privatización de lo público. Otra de las causas que tuerce se ubica en el debilitamiento simbólico de los monumentos, referente a la profusión y multiplicidad de comunicaciones de gran riqueza semiológica que se emiten en el ámbito urbano, cuyo avasallante discurso (legible, audible, etc.) desorienta la asimilación del cada vez más extenso texto de la ciudad, para todos quienes la habitan y transitan.

A ello cabe agregar que la discusión actual, movilizada por una reconsideración cada vez más necesaria del modelo dominante, así como retorna hacia las bases que diferencian los conceptos de espacio y lugar, está reivindicando un diseño urbano sustentable a largo plazo y de interés social, que inevitablemente incluye el rescate de los nutrientes de la memoria colectiva.

En esas condiciones, el escenario podría estar gestando nuevas posibilidades de creación de monumentos, pero seguramente de factura y posición muy diferente a lo que acostumbramos a validar.

A photograph of a woman with dark, shoulder-length hair, looking slightly to her right. She is wearing a dark top and is speaking into a black microphone. The background is dark and out of focus. The image is overlaid on a solid reddish-brown background.

emelyn de los ríos

“Espacio Público: Espacio para las (no) concordancias”
Emelyn De los Ríos

El Espacio Público al que me voy a referir hoy, es el Espacio Público como proyecto, resultado de la gestión realizada entre los Municipios y el Ministerio de Vivienda y Urbanismo a través del fondo Concursable del Programa de Espacios Públicos. Este programa trabaja hace 10 años aproximadamente desde el Ministerio de Vivienda y Urbanismo, originado en el D.S. N° 245, (V. y U.), de 2001, estando destinado a financiar obras nuevas o de rehabilitación de obras existentes, permitiendo recuperar espacios públicos de sectores patrimoniales y emblemáticos de áreas urbanas consolidadas, como también a mejorar espacios públicos en sectores urbanos deteriorados y de escasos recursos. Las obras que se realizan se enmarcan dentro del mejoramiento, reposición, restauración o construcción en plazas, paseos peatonales, costaneras, espacios de uso cívico, entre otros a través del mejoramiento de la iluminación, mobiliario urbano, tratamiento de pavimentos en calles y pasajes, áreas de juego y recreación para jóvenes, instalación de ferias libres, entre otras. Desde la experiencia alcanzada dentro del Programa de Espacios Público hemos orientado disponer condiciones de diseño que den cuenta de las cualidades formales, materiales y culturales del lugar a intervenir con el objeto de poner en valor

las sinergias existentes y futuras que nos entrega el Espacio Público que intervendremos. Producto del esfuerzo anterior, se ha materializado en el libro de Espacios Públicos “Recomendaciones para la Gestión de Proyectos”, del Minvu. En el largo recorrer del Programa de EEPP, en el cual se han realizado más de 70 proyectos diseño y alrededor de 150 obras, hemos visto y trabajado sobre una diversidad de intervenciones, que se realizaron con infinidad de variables que definieron la forma de sus obras; climas extremos y céntricos, escasez y abundancia de materiales y recursos presupuestarios, tiempos limitados y escasos, con deseos ciudadanos consistentes y categóricos, y con una diversidad de profesionales que utilizaron los patrones estéticos del momento, que se sensibilizaron o no con el encargo, que subutilizaron o sobrestimaron los recursos disponibles, y que ante todo respondieron ante un encargo desde su mirada estética. Esta experiencia nos reafirmó que teníamos el desafío de facilitar los procesos, para lograr que cada intervención que se realizara por este programa resguardara, equilibrara y fortaleciera todas las sincronías existentes de él; geometría y geomorfología, artefacto y naturaleza, forma y función.

En este sentido, cada uno de los elementos que conforman el proyecto: luz y sombra, naturaleza y objetos, urbanización y ruralidad, usos y no usos, sol y lluvia, entre otros, tenían un rol, generar “El Espacio para las Concordancias”.

Para cumplir con este objetivo, en el contexto institucional que se desarrolla el Programa de Espacios Públicos, es que trabajamos en la inserción de factores que nos permitiesen medir; la pertinencia de realizar el proyecto y la potencial coherencia de los elementos que lo conformarían. Estos factores miden: beneficiar a las poblaciones de menor tamaño; focalizarse en proyectos que atraerán a la mayor cantidad de población; intervenir comunas con déficit de área verde; otorgar financiamiento a las comunas pobres; calidad del diseño, en

cuanto a variables de sostenibilidad, localización patrimonial y participación ciudadana; la pertinencia del proyecto a los Planes Urbanos Integrales.

Estos factores nos han permitido dar prioridad de financiamiento a todas aquellas iniciativas que han postulado a este Programa, sin embargo, quedan 2 tareas muy importantes que nos corresponden como Programa para lograr que en el desarrollo del diseño de un proyecto, se produzca la sinergia de los factores que lo constituyen.

La primera tarea es difundir e instalar el rol que un espacio público tiene bajo el Programa de Espacios Públicos; Espacios que sean accesibles, confortables, de identidad, que tengan buen uso y que apoyen la integración social.

Y la segunda tarea, transmitir, a cada uno de los profesionales que trabajamos en la generación de proyectos de Espacio Público, nuestro rol, que es el de disponernos a leer los elementos que nos regala el lugar; leer sus sonidos y sus silencios, sus densidades y sus ausencias, sus flujos y sus permanencias, sus colores, su textura, sus olores, su gente y sus formas.

En este sentido es que el artista junto a su obra de arte deben entrar al juego de las coherencias y concordancias que nos entrega el Espacio Público, con su especial virtud; la sensibilidad con que escucha el medio que la rodea, la potencia y firmeza con que desata la obra de arte. La obra de arte es aquella que tiene la responsabilidad de entrar en el juego para regalar la consonancia a cada uno de los elementos que lo constituirán.

Alberto Gurovich Weisman
gurovichnet@gmail.com

Arquitecto Universidad de Chile,
Doctor (c) en Urbanismo Universidad
Politécnica de Madrid.
Director del Departamento de Urbanismo de
la Facultad de Arquitectura y Urbanismo,
Universidad de Chile. Es investigador, docente
de pre y postgrado, y proyectista en Urbanismo.

Elke Schlack Fuhrmann
eschlack@unab.cl

Arquitecta Pontificia Universidad Católica de
Chile, Doctora en Urbanismo Universidad
Tecnológica de Berlín. Investigadora en temas
de espacio público y desarrollo urbano en Chile
y proyectos de cooperación internacional.
Docente e investigadora de la Universidad
Andrés Bello y profesora adjunta de la
Universidad Católica de Chile.

Pablo Langlois Prado
plangloisp@gmail.com

Licenciado en Bellas Artes, Universidad de Arte
y Ciencias Sociales, ARCIS. Director de la Escuela
de Arte del Campus Creativo Universidad
Andrés Bello, Universidad Andrés Bello y
docente Universidad de Chile, Universidad
Central y Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, UNIACC.

Emelyn De Los Ríos Bravo
edelosrios@minvu.cl

Arquitecto de la Universidad Central de Chile,
desde el año 2006 a la fecha, integra el equipo
de arquitectos urbanistas de la División de
Desarrollo Urbano, Encargada Nacional del
Programa Espacio Público del Ministerio de la
Vivienda y Urbanismo MINVU. Diplomada en
Planificación y Gestión Urbana Integrada de la
Universidad Católica de Chile.



elke schlack

El carácter público
Elke Schlack

Investigadora del Centro de Investigaciones Territoriales y Urbanas,
Campus Creativo UNAB
Docente de la Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Chile

Este artículo se basa en el proyecto de investigación financiado por Conicyt: proyecto Fondecyt Inicio N° 11090407. Investigadora responsable: Elke Schlack. 2010-2011.

Así como los artistas se preguntan qué es lo público en el arte público, también urbanistas y arquitectos indagan qué es lo público de los espacios públicos. Ambas reflexiones corren por caminos paralelos: mientras los primeros analizan cómo se apropia el arte del espacio público, los segundos investigan cómo se apropia la gente de estos mismos espacios. En este caso, refiriéndonos al arte público en el espacio público, la tarea es verificar qué rol juega el arte público en la ciudad y analizar cuál es la sustancial diferencia entre arte público y arte privado.

La reflexión que subyace a esta ponencia proviene de una investigación acerca de determinados espacios donde el carácter público es un tema controversial. Se trata de espacios públicos de propiedad privada, una categoría de espacios promovidos por una política pública, en concreto, por una normativa de incentivos que concede mayores derechos de edificabilidad a cambio de metros cuadrados de espacios de uso público en los terrenos privados. Básicamente, estos espacios son fruto de una norma de canje de bienes públicos a cambio de beneficios privados.

La normativa a la que nos referimos fue puesta en práctica en la comuna de Providencia y después de cuarenta años de implementación es posible sacar algunas lecciones de ella. Los espacios

resultantes de este plan de incentivos solo en algunos pocos casos responden a lo que esperaban los planificadores, esto es, generar una red de espacios de uso público conectados, conformando un todo con los espacios públicos de la zona central de la comuna. Muchos de los espacios resultaron ser menos públicos de lo que se pensaba, sobre todo en relación a aspectos que no corresponden a los estrictamente físico-espaciales, que no fueron detalladamente establecidos en la normativa, sino que son fruto de la voluntad de quienes gestionaron su construcción. En gran medida, los espacios terminaron respondiendo a la visión de agentes privados que en la difícil tarea de diseñar y mantener espacios de uso público recurrieron a criterios que no siempre promovieron el carácter público de los espacios (más adelante veremos qué aspectos impidieron que los espacios fuesen de uso público).

En este caso el hecho de que los espacios sean o no de carácter público no es banal. Está en juego una cantidad de metros cuadrados vendibles que excepcionalmente se permitió construir a muchos edificios. En caso que hoy se detecte que no están cumpliendo con la cesión al uso público, los últimos pisos de estos edificios estarían fuera de la ley. Una de las grandes discusiones que se ha suscitado en el ámbito de la teoría de la ciudad y de los espacios urbanos desde las

décadas pasadas gira en torno a la certeza de que hoy el uso público no siempre se encuentra sobre suelo público; asimismo, lo que está sobre suelo estatal o municipio no es necesariamente público (ver Gausa, 2003; Solá de Morales, 1994).

Las definiciones y conceptos que atañen al carácter público de los espacios surgen desde la sociología urbana. Esto, porque de los espacios no interesa solamente su condición física y estética, sino también su condición contenedora de intercambio social.

Desde su disciplina, la socióloga Martina Löw sostiene que cuando hablamos de espacio y nos referimos a los espacios urbanos estamos hablando de un espacio relacional, de una realidad que sólo se constituye como tal a través de la organización de las personas y de los bienes sociales (citado en Wehrheim, 2009). En ese sentido, es necesario abordar más “dimensiones” que la físico-espacial, como las que ha desarrollado el sociólogo alemán Jan Wehrheim en sus investigaciones, basadas en la categorización de Dieter Läßle (1991, pág. 196), quien afirmó que el carácter público de los espacios radica en las siguientes cuatro categorías:

- sustrato físico
- praxis social
- sistema de regulación
- símbolos vinculados al sustrato material

Tal como lo desarrolla Wehrheim (2009), esto significa que en lo referido a espacios concretos estas cuatro categorías abordan:

- las características de accesibilidad de los espacios
- los tipos de usuarios y formas de interacción entre ellos en los espacios
- la forma de regulación y control del espacio
- las características simbólicas que emanan del sustrato material de los espacios.

Estas categorías de análisis fueron aplicadas al estudio de los resultados de la normativa de incentivos de Providencia, y lograron identificar características muy concretas de los espacios que describimos a continuación:

El primer aspecto que se refiere a la accesibilidad física del espacio tiene muchas sub-variables, como el dominio visual de los espacios, la existencia de cerramientos y la facilidad del desplazamiento. En la accesibilidad incide por ejemplo cuántos accesos tiene el espacio y cómo son esos accesos. Si un espacio tiene una sola entrada es menos público que si tiene más de dos. Un acceso conformado por una escalera de veinte peldaños es evidentemente más difícil de traspasar que un acceso sin desnivel. Estos aspectos funcionales referidos al espacio definen su accesibilidad o inaccesibilidad.



Espacios accesibles e inaccesibles. Fuente: Elke Schlack.

El segundo aspecto es el del tipo de usuarios y usos que convoca el lugar. Existen lugares destinados a diversas actividades, desde caminar hasta sentarse a conversar, comprar o practicar deportes. Cuando en un lugar se pueden distinguir diversos usuarios, vendedores ambulantes, estudiantes, deportistas, jóvenes, adultos mayores, etc., se puede decir que un espacio es muy público. Mientras más diversos sean los usos y usuarios presentes en un lugar, más público será es el carácter de éste.

Por otro lado, existen lugares en los que si bien potencial y espacialmente cualquiera puede pasar, el tipo de programa que contienen los edificios de su perímetro condiciona que los usuarios del lugar sean predominantemente de un mismo tipo, por ejemplo, estudiantes o jóvenes que se juntan en torno a las tiendas de tatuaje y animé, o personas que salen a fumar un cigarrillo por diez minutos o se sientan a almorzar en una pequeña superficie de pasto. Como las actividades que concentran a los usuarios de estos espacios tienen ciertos horarios, muchos de ellos están vacíos después de los horarios de oficina.



Diversidad y homogeneidad de usos y usuarios. Fuente: Elke Schlack.

El tercer aspecto es el del control del espacio, es decir, cómo y quién impone las reglas de convivencia en el lugar. En un lugar muy concurrido, los locatarios que miran desde sus vitrinas y los vendedores de carrito que se ubican en la vereda ejercen “control social” en el lugar. Tanto ellos como los mismos usuarios son los que, con su sola

presencia, van condicionando lo que es “permitido” y “prohibido” hacer. También puede ocurrir que la vigilancia sea ejercida por personal externo a los locatarios y usuarios del lugar, ya sea a través de cámaras de circuito cerrado de televisión como de guardias privados que, rigiéndose con precisas normas de comportamiento, controlan el lugar.



Espacios regulados por sus usuarios o por empresas de seguridad externas. Fuente: Elke Schlack.

Por último, el cuarto aspecto es la carga simbólica del espacio. Este aspecto se refiere a las asociaciones simbólicas que surgen de la forma en que está constituido el espacio tanto sus elementos estructurales (arquitectura) como aquellos que constituyen su mobiliario y ambientación.

Hay ciertos espacios que a través del tipo de pavimento, el mobiliario, las luminarias y la vegetación dan la idea de un espacio “parecido a la calle”. Otros, en cambio, explotan una estética diferente “de interior”, y cuentan con sofás, calefactores y plantas de salón, dando cuenta de una imagen más “elitizada” a través del uso de materiales de lujo como el mármol y el cristal.



Espacios simbólicamente públicos o privados. Fuente: Elke Schlack.

¿Qué se puede extrapolar al arte público?

Si sabemos que se puede condicionar el carácter público de los espacios a través de su accesibilidad, el tipo de usuarios y los usos, la forma de reglamentar y las características simbólicas de sus materiales y elementos, ¿qué se puede extrapolar para el arte público? En primer lugar, las preguntas: ¿corresponde indagar si el arte público puede ser socialmente producido, y cómo? ¿En qué medida es, de la misma forma que los espacios urbanos, un artefacto que cobra sentido en la medida que se integra a una interacción social?

Luego, si fuese válido pensar que el arte público puede ser socialmente producido, podría ser pertinente cuestionar aspectos más específicos como: ¿Debe el arte público ser de acceso irrestricto? ¿Vela el público por el cuidado y mantención del

arte público? ¿Tiene el arte público características simbólicas para públicos diversos? ¿Se pueden establecer categorías para definir el carácter público del arte público?

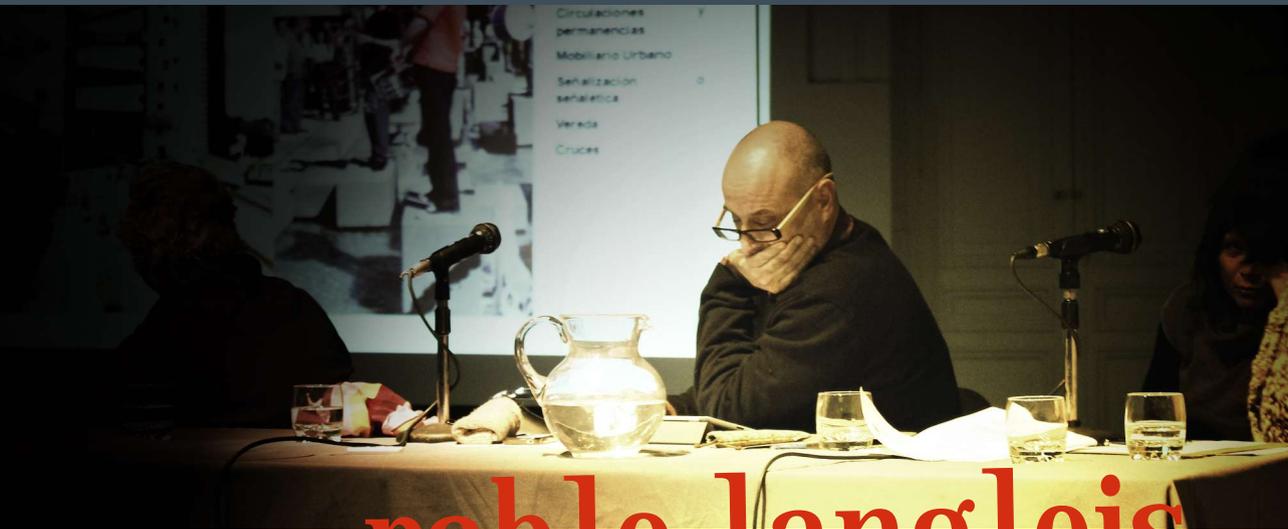
Con más intenciones de abrir preguntas que de exponer certezas, esta ponencia concluye simplemente con la inquietud de reflexionar sobre el vínculo que debiesen establecer tanto los espacios urbanos como las obras de arte público con el usuario, su percepción, su lectura y sus formas de apropiación.

Trabajos citados

- GAUSA, M. (2003) Espacio colectivo. En M. Gausa et al., *Diccionario metapolis de arquitectura avanzada*. Barcelona: Actar.
- LÄPPEL, D. (1991). Essay über den Raum. Für ein gesellschaftswissenschaftliches Raumkonzept [Ensayo sobre el espacio. Hacia un concepto espacial de las ciencias sociales]. En H. Häussermann et al. (eds.), *Stadt und Raum. Soziologische Analysen* [Ciudad y espacio. Estudios sociológicos]. Pfaffenweiler, Alemania: Centaurus.
- SOLÁ MORALES, M. (1994): Espacios públicos y espacios colectivos. *Revista Universitaria*(46) Universidad Católica de Chile, 38-41.
- WEHRHEIM, J. (2009) *Der Fremde und die Ordnung der Räume* [El extraño y el orden de los espacios]. Opladen, Alemania, y Farmington Hills, Michigan: B. Budrich.

Biografía

- LÖW, M (2001) *Raumsoziologie* [Sociología del espacio]. Fráncfort: Suhrkamp.
- SCHLACK, E. (2011). Producción privada de espacio público. Espacios privados de uso público y la planificación por incentivos. *Revista de Arquitectura* (24), FAU Universidad de Chile, 18-25.
- WEHRHEIM, J. (2013) El carácter público de los espacios y de la ciudad. Indicadores y reflexiones para el posterior desarrollo del tema. En E. Schlack (ed.), (2013), *POPS El uso público del espacio urbano*. Santiago de Chile: UNAB.



pablo langlois

EL ENCARGO: CADÁVER Y TESORO

Pablo Langlois

NOTAS SOBRE EL TESORO

1.- Si conciliamos la idea de que la dimensión política del arte está en el disenso, o dicho de otro modo que lo político del arte es el disenso y su política las formas consensuadas de su legitimación: el mosaico de museos, galerías, eventos categorías, agentes y concedores que lo modelan. Tenemos que convenir que el arte ocurre mayormente sino exclusivamente en la ciudad (B. Buchloh). La ciudad es el campo de la disputa de fuerzas que suponen obliga formas de disenso y formas de acuerdo. En esa idea de ciudad política es donde el arte prueba sus cuestionamientos sobre el sentido o la construcción del mundo y el sujeto. Visto así no hay arte, al menos en su acepción moderna sin ciudad*. Esta idea de ciudad es para el arte, desde hace ya más de un siglo, un campo pleno de pliegues y zonas de sombra sometidos a grados distintos de densidad. Un territorio menos visto desde cotas, medidas o geometrías normalizadoras. La luz de la razón y su lugar común no fue nunca una luz sin sombra para las artes visuales.

2.- Pero esta ciudad se hace en la experiencia del espacio y el tiempo, y me refiero a la experiencia del sujeto moderno que fundó las categorías de público y privado como parte de tal experiencia. Sabemos que lo público no se resigna a los espacios físicos trazados por un dibujo volumétrico o un número de instituciones determinadas por la comunidad como patrimonio común, o incluso al sistema jurídico que norma sus relaciones, sino es más bien un manera cambiante de experimentar las relaciones entre comunidades y sujetos con los espacios e instituciones que ellos mismos de dan. Maneras que muchas veces se enajenan del conjunto de normas físicas o jurídicas dadas.

Ni tampoco lo privado suele ser lo sustraído a la luz pública, la singularidad doméstica que no se somete al cuño de lo comunitario.

El tesoro en la Escuela

3.- Desde hace ya varios años que ambas categorías han formado parte de la lección del arte. Público, privado, ciudad, calle, territorio, lugar, doméstico o casa son términos escuchados una y otra vez dentro de las escuelas de arte.

Pero estos conceptos, constitutivos de lo público y lo privado, no son referidos en siguiendo una norma técnica o una estructura globalizada como un sistema, sino como unidades singulares, leídas caso a caso, trabajadas en su escala, desafectadas de una superestructura que sustrae la singularidad de cada diferencia en algunos casos; en otros como estructuras simbólicas o metafóricas de condición: preguntarse por el monumento y su valor político simbólico; por la casa como tumba, espacio de poder, como metáfora de lo público en lo privado, como extensión del cuerpo o como el lugar donde se verifica la imposibilidad de excluirse de las formas trivializadas del consumo.

Se pregunta por las instituciones, su densidad física versus su poder simbólico, por la calle y sus múltiples capaz de relación entre sujetos espacios, poder, convivencia o subsistencia.

4.- La ciudad y sus vicisitudes públicas y privadas, sus formas de poder y jerarquización son en definitiva un tesoro para las artes visuales; tesoro es aquí es ese “conjunto o suma de cosas, de mucho precio o muy dignas de estimación” que movilizan una reflexión y su conclusión en obra.

Abundan los ejemplos de artistas y prácticas contemporáneas que hoy marcan esta relación con la ciudad. No son menos los textos y publicaciones de artistas que lo abordan.

5.- La idea del Flanner, del errante, del recolector, del clasificador o conceptos como intervención, suponen relaciones con lo público y la ciudad de manera distinta de las relaciones convencionales del monumento o la escultura pública.

Todas estas formas de relación con la ciudad tienen el propósito inverso del gesto del Pop art: si su voluntad era llevar la calle y sus fetiches de baja cultura al museo, las nuevas prácticas quieren des-fetichizar el arte haciendo el recorrido inverso: del museo a la calle. Obras que ven en la formas de habitar la ciudad maneras en que lo estético (de otro cuño) construye relaciones singulares de comunidad: pequeñas historias de relaciones entre personas, barrios e incluso entre autoridad y ciudadanía. Obras que pretenden re-significar, como se suele decir, las maneras de relación entre los sujetos cuando se consideran demasiado sujetas a la forma que impone el mercado o la narrativa oficial. O cuando se considera que lo imaginativo y singular ha sido adelgazado por los moldes que un diseño comunicado por lo super-estructural impera. O simplemente un artista que se pregunta por lo privado en su obra y para ello ocupa lo público.

6.- Pero todas estas construcciones de sentido de poética o de estética, se realizan sin escalímetro. Ocurren en la carencia de recursos y de un aparato de producción. A pulso, en la medida siempre pequeña del taller y en una escena casi inmaterial se trabaja en la mayoría de las escuelas, bajo el rótulo de encargo, lo público y lo privado.

*No resulta menos significativo que la misma noción de paisaje, en su acepción más convencional, terminara de consolidarse en el marco de la figuración de la ciudad moderna.

NOTAS SOBRE EL CADÁVER

1.- El Emperador Chino le pide al primer pintor de la corte que le pinte un mural de un arroyo sobre el muro de su habitación pues anhela el suave murmullo del agua. Tiempo después lo vuelve a llamar para pedirle enfáticamente que lo borre: el ruido del agua no lo deja dormir.

Esta anécdota referida por Regis Debray en su libro *Vida y Muerte de la imagen*, historia de la mirada en occidente, me servirá para referir no la pesadez de las imágenes, ciertamente propósito de Debray, sino la pesadez del encargo; esa relación contractual que le permite a un sujeto con el deseo de algo reclamar los servicios de otro con las herramientas para cumplirlo.

2.- De más está decir aquí el rol que el encargo ha tenido en la producción artística. Pero como toda reflexión hay que fundarla, poner en cimientos dirán algunos, es necesario referir el menos un momento de la emancipación del artista del siglo XVIII; esa conquista de firma y

autoría que lo separa casi definitivamente del artesanado. Esa emancipación que le permite desear, tener una necesidad, y por extensión pensar en ella, es decir habitar la reflexión más allá de la administración de recursos técnicos, siguiendo los preceptos de una cultura en la idea. Figura perfectamente circular: propietario de la necesidad y de las herramientas para satisfacerla. Corte reciente si se pone realmente en perspectiva.

El encargo entonces es una figura resistida por el artista autónomo. Esa idea de un mandante que fija normas, dispone el escenario o incluso, aunque no lo declare, fija los alcances de sentido que la obra debe tener.

3.- Bajo esta lectura la relación con la figura del encargo es para los artistas profundamente distinta que para el resto de las prácticas afines (si es que le queda algo de afinidad). Esas prácticas consideran el encargo y sus efectos sobre el sentido como una condición de inicio. Diferendo del término: cuando un artista y un arquitecto hablan de encargo: no hablan de lo mismo (aunque lo parezca).

El Cadáver en la Escuela

4.- Durante los años 90 las prácticas artísticas que fueron modeladas por posiciones críticas de décadas anteriores comenzaron a legitimarse en el establishment del arte local. Comenzaron ocupar las galerías y los espacios de legitimación. Ese posicionamiento generó también un modificación dentro de la academia, lo que obligó a la mayoría de las escuelas de arte, a entrar en procesos de revisión de mallas o francamente a incorporar, a pesar de sus mallas heredadas de las bellas artes, las nuevas condiciones de formación que exigía este nuevo escenario amplificado por una escena internacional recurrentemente referida por los artistas de avanzada.

En sus posiciones más radicales las transformaciones apuntaban a consolidar un arte de carácter reflexivo crítico por sobre uno formalista u otro concentrado en las habilidades de la manualidad.

5.- Esas posiciones también apuntaban al desarrollo de una reflexión crítica más concentrada en las zonas de sombra, en las contradicciones y fracturas que se dan en las aparentemente lisas llanuras del sentido, y por cierto en los pliegues de la ciudad.

Pero en estas nuevas conquistas del arte crítico no desaparece la noción de encargo; se re-significa. Ahora quien se encarga es el artista y su crítica (por sobre él sólo está el arte). Sólo así se explica cierta tendencia a considerar su rol político como el de un disidente que evidencia las contradicciones, acusa las faltas, revela lo oculto o denuncia la falta. Para lo que se valdrá de capitales administrados por años: la estética y la poética y una cierta posición avalada por la convención burguesa del artista romántico.

6.- En este escenario el encargo pasó a tener en la escuela de arte, el estatuto de un conflicto de sentido que el docente pone en el seno de la cátedra para transferir al estudiante el valor de la reflexión, pero tal estatuto ya es consiente de su diferendo con la noción de encargo respecto de un tercero.

Entonces es recurrente que la noción de encargo este presente en las salas de clases de las carreras de arte, arquitectura o diseño, con un tono común pero con un fondo diferente.

7.- Ese distinción se ve acentuada por un conjunto de variables no lo suficientemente comparada entre estas disciplinas. El encargo en la escuela al estudiantes de arte es siempre un encargo que se realiza bajo las condiciones objetivas de producción y realización que tiene cada estudiante. Los encargos deben tener una resolución definitiva: el encargo termina en una pintura, una instalación o un objeto, es decir su exigencia es *lo materialmente definitivo*, cuestión relevante para determinar su sentido y ciertamente sus posibilidades de producción. El ejercicio no es una representación, ni un sistema de notaciones convenidos que refieren a una obra definitiva que esta por venir como en el caso de los ejercicios de un estudiante de arquitectura, es un objeto que debe entre otras cosas ser leído desde su materialidad; en otras palabras la maqueta para la lección no es un sistema representación sino el sentido de ésta.

8.-La condición proyectual de la obra es una práctica cada vez más ausente de la lección de las escuelas de arte. La misma noción de proyecto tiene una serie de procesos poco evaluados por un lado o demasiado elocuentes por otro, al punto de asignarse un valor artístico tal, a cada uno de los pasos, que la obra misma es el proceso, des-jerarquizando las relaciones entre principio, desarrollo y final.

Cuando se habla de proyecto, de obra o de proceso entre las artes visuales y la arquitectura se habla entre diferencias sustantivas.

9.-Un estudiante de arquitectura es formado en un conjunto de lecciones que le permiten proyectar a través de métodos de sistemas codificados debidamente sociabilizados con una trama de oficios que nada tienen que ver con la demanda de singularidad que pueda tener la obra proyectada: planos, cálculos, disponibilidad material y relaciones de medidas en acuerdo a una industria de insumos normados etcétera. No así la formación del artista, donde con recurrencia se le pide que el proyecto tenga las claves de singularidad que permitan desarrollar su diferencia: "el objetivo de tener método es no llegar a tener ninguno" se suele decir en la sala.



2 Participación ciudadana

MESA II
“PARTICIPACIÓN CIUDADANA”
Introducción
Jadille Baza



Con el fin de llegar a una mejor comprensión de los conceptos que se aplican en cualquier intervención al Espacio Público, debemos considerar siempre la importancia de la identidad y las cualidades del territorio intervenido. Eso se traduce en observar con interés el terreno mismo y su entorno, la historia del lugar, su presente, su morfología, sus contenidos simbólicos y de uso, en fin, todo aquello que sirva para comprenderlo y para que responda desde su propia identidad.

Nada mejor entonces que hacer el necesario ejercicio de la participación, incorporando a la mirada creativa la reflexión de quienes habitan ese territorio.

Si entendemos el espacio público como un lugar de interacción y encuentro ciudadano, su planificación y conformación no pueden estar ajenas a la participación de las personas que lo habitan, lo que además permite fortalecer la identidad, el sentido de pertenencia y el arraigo de quienes lo ocupan.

En términos generales, existe de parte de los interventores o artistas, un compromiso inherente de fomentar la participación de la comunidad, bajo el consenso que ello da sentido, potencia los valores democráticos y contribuye a

una mejor gestión de lo público, ya que son más efectivos respecto de las necesidades comunitarias. A su vez, al artista le permite sumar la reflexión colectiva y el testimonio de la comunidad y utilizar esas nuevas miradas como un insumo de su proceso creativo, entregando valor y logrando re-significar el espacio público.

Asociado a lo anterior, la comunidad se involucra en el proceso y la gestión pública, se vuelve más cercana, transparente y comprometida, haciéndose cargo también de su buen uso y mantención en el tiempo.

Ello conlleva a fortalecer y mejorar las instancias de información y comunicación, de modo que la participación sea más afectiva y genere reflexión y compromiso social, dando origen a nuevos sentidos para la creación artística.

De manera que, la dinámica creativa de una expresión de arte es un lapso de interacciones tendientes a conseguir una obra que re-presente el sentir colectivo, una obra dispuesta a honrar el espacio público, que trascienda por el hecho de plasmar un discurso artístico y social.

El arte entrega riqueza al espacio público, constituyendo un atributo de calidad que debe ser percibido y vivido por la comunidad, es por y para las personas esencialmente.

Es en este contexto que se presentará en la Mesa II, el trabajo realizado en la ciudad de Calama a través del programa Arte y Transformación Social y las diferentes intervenciones realizadas en la Patagonia vinculando de forma muy sensible los conceptos anteriormente expuestos; así como, la mirada sociológica a través del quehacer colectivo y colaborativo; y, la importancia de la participación de las comunidades educativas en el proceso de creación e instalación de obras de arte e intervenciones artísticas en el espacio educativo.

M. Dolores Muñoz Rebolledo
marmunoz@udec.cl

Carla Redlich Herrera
credlich@calamacultural.cl

Arquitecto titulado en Universidad de Santiago, Chile. Dra. (c) en Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid. Docente de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Geografía e investigadora Unidad de Planificación Territorial del Centro de Ciencias Ambientales EULA-Chile de la Universidad de Concepción. Investigadora asociada al Centro de Investigación Ecosistemas de la Patagonia, CIEP.

Egresada de Ingeniería en Gestión Ambiental, Universidad Arturo Prat, UNAP. Magíster (c) en Estudios Culturales Escuela Latinoamericana de Estudios de Postgrado, Universidad de Arte y Ciencias Sociales, ARCIS. Directora Centro de Arte Ojo del Desierto de Calama. Consejera Regional de Cultura, Región de Antofagasta.

Julio Pasten Ángel. Periodista, Licenciado en Ciencias de la Comunicación Universidad Católica del Norte. Magister (c) en Ciencia Política de la Universidad de Chile y en Ciencias Sociales mención Ciudadanía y Participación Democrática Universidad ARCIS. Docente, Jefe de Carrera en Comunicación y Relaciones Públicas del Instituto Profesional AIEP-Universidad Andrés Bello, sede Calama.



Historia de la plaza de Lima, Perú

ciudad
una construcción física, política y cultural;
una concentración de población y de actividades;
expresión de mezcla social y funcional;
un contexto para la participación cívica

ciudad
un ámbito de identificación simbólica y de arraigo;
la cualidad
expresa básicamente en el espacio público

maria dolores muñoz

Importancia de la participación, la identidad y las cualidades territoriales en el momento de intervenir el espacio público.
María Dolores Muñoz

Introducción

Este artículo recoge las principales reflexiones del trabajo presentado en el Encuentro de Arte Público 2013, organizado por la Comisión Nemesio Antúnez, y su contenido se enfoca en dos temas principales: El primero concierne al espacio público como expresión visible de la identidad con un lugar específico a partir del reconocimiento del contexto geográfico y cultural; el segundo se refiere a la importancia de la participación en las decisiones referentes al diseño de espacios públicos. La base del análisis son los centros poblados de la Patagonia por considerar que en este territorio del fin del mundo, los espacios públicos adquieren rasgos propios que reflejan nítidamente los aspectos antes señalados.

Visiones contemporáneas del espacio público

En su caracterización enciclopédica, la ciudad es descrita como una concentración de población y actividades; sin embargo, desde una definición más precisa se considera que es un sistema complejo y una realidad múltiple, porque toda ciudad es, al mismo tiempo, una existencia física, cultural, económica, ambiental, política y jurídica. Esta dimensión múltiple de las ciudades se revela nítidamente en los espacios públicos porque en ellos convergen y se interrelacionan los elementos más representativos de las formas de vida de las comunidades urbanas. La realidad física de la ciudad se manifiesta en su carácter de estructura perceptible donde se integran construcciones, espacios públicos y redes (viales, sanitarias, de energía y comunicaciones) y cuya forma deriva de la adaptación al relieve, al clima y a los recursos naturales del sitio urbano. Con frecuencia, la realidad física de una ciudad se expresa con mayor fuerza en sus espacios públicos, especialmente cuando son concebidos para acoger formas específicas de encuentro social en concordancia con las circunstancias geográficas locales y el paisaje.

La ciudad también es una realidad cultural por su condición de estructura creada por las sociedades para asentarse en un territorio y transformarlo mediante procesos culturales que sedimentan en los valores urbanos y conductas ciudadanas. La realidad cultural de las ciudades se proclama desde los espacios públicos que son escenarios del encuentro social y anclajes afectivos a la memoria colectiva de la ciudad y los ciudadanos. En este sentido, se destacan las plazas y otros espacios públicos que constituyen patrimonio de la ciudad o son escenarios de ritos urbanos que dan significado a la vida cotidiana.

La ciudad como realidad económica se denota en los cambios de la estructura urbana para acoger actividades productivas, comerciales, financieras, etc.; igualmente, la morfología y funciones del espacio público reflejan los rasgos dominantes de la ciudad como contexto económico; esta característica se aprecia particularmente en los mercados, muelles y plazas, calles o paseos cuya dinámica depende de las cadencias del intercambio comercial o financiero. Asimismo, las ciudades poseen una dimensión ambiental por su condición de artificialidad creada por las sociedades para consolidar la ocupación de un territorio. El modo de intervenir el espacio natural y el uso de los recursos territoriales se refleja en la forma, función y significado de los espacios públicos como se aprecia en las plazas cuyos diseños respetan las cualidades ambientales, los ecosistemas y recursos propios del lugar. Las ciudades también son realidades políticas porque esencialmente son núcleos que concentran personas y donde la conducta de los ciudadanos está definida por acuerdos sociales; esta dimensión política se enuncia en los espacios públicos, particularmente cuando son los principales enclaves de la convivencia ciudadana o constituyen lugares donde se asientan los símbolos de la nación y los valores urbanos que enriquecen y dan sentido a la coexistencia e integración de los grupos sociales. Finalmente, la ciudad es una realidad jurídica porque su planificación está supeditada a un marco legislativo que regula los usos del suelo urbano y de los espacios públicos según

las variables físicas, políticas, económicas, sociales y ambientales que confluyen en una visión de ciudad. Visión de ciudad que debe construirse con la participación activa y constante de los ciudadanos, quienes deben ser protagonistas de todas las decisiones que influyen en el diseño del espacio público y por lo tanto, en la convivencia ciudadana, en los ritos urbanos y en las modalidades de encuentro social que enriquecen la vida cotidiana.

En síntesis, la ciudad es una realidad múltiple, donde los espacios públicos –calles, plazas, miradores, parques y espacios interiores abiertos al uso de las comunidades- son ámbitos que acogen las mixturas sociales y funcionales; a la par, son lugares representativos de la apropiación social de un territorio, elevan la calidad de vida, realzan a los equipamientos y servicios, exteriorizan las cualidades ambientales de la ciudad y son elementos esenciales de la imagen urbana que fortalecen la identidad y el arraigo. En contraste, los espacios públicos degradados o abandonados despiertan temor e inquietud; además, el deterioro del espacio público siempre se traduce en deterioro de la convivencia ciudadana y de la calidad de vida urbana. Los espacios públicos no son vacíos urbanos o áreas residuales, porque en esos casos no contribuyen al encuentro social ni a la identidad con el lugar.

Valores del espacio público en la Patagonia chilena

Los espacios públicos -plazas, costaneras y miradores de la Patagonia chilena- son lugares de encuentro social-cultural y también son lugares de encuentro con el paisaje y la historia local; esta última característica se reconoce en diversos elementos que recuerdan a las etnias originales y la historia local. El suelo del Paseo Horn en la ciudad de Coyhaique está ornamentado con una imagen de la guanaca y su cría que evoca a la célebre pintura rupestre de Cerro Castillo, un símbolo de la identidad regional representado en el escudo de Puerto Ibañez y en el espacio de acceso a la misma ciudad. La cultura chilota también está presente en los elementos de madera que ornamentan a las plazas y costaneras de varios centros poblados de Aysén, en los cementerios familiares construidos en tejuelas de madera y en las estructuras de ciprés de las Guaitecas que forman la red de pasarelas, los miradores y plazas de Caleta Tortel.



Pasarelas de Caleta Tortel



Pasarela y mirador de Caleta Tortel

Uno de los ámbitos de mayor interés para el análisis del espacio público son los centros poblados de la cuenca del lago General Carrera. En este territorio, el paisaje constituye la síntesis visible de una geografía imponente por la amplitud de la cuenca lacustre y la variedad del relieve que lo conforma. El lago -compartido con Argentina, donde tiene el nombre de lago Buenos Aires- ocupa una superficie de 978,12 km²; su enorme extensión explica la formación de un microclima con temperaturas templadas y baja pluviosidad que influyó positivamente en la ocupación de la cuenca lacustre, en la forma de los pequeños poblados ribereños y en la morfología y funciones de los espacios públicos.

Los centros poblados ribereños nacieron como puertos, tal como lo indica los nombres de Puerto Ibañez, Puerto Cristal, Puerto Sánchez y Puerto Murta (ribera norte del lago), Puerto Tranquilo (ribera oeste) y Puerto Guadal (ribera sureste).

En la ribera sur del lago se desarrollan Chile Chico, Fachinal y Mallín Grande. Aunque no lo refleje en su nombre, Chile Chico fue un centro clave en las rutas de navegación por el lago y en la década del 1960 llegó a tener tres muelles; sin embargo, aunque todavía existe un recorrido en barcaza que comunica a Puerto Ibáñez y Chile Chico, el único muelle que todavía funciona no es un espacio público activo en forma permanente, reflejando en su escasa actividad, la pérdida de importancia de la costanera como lugar de encuentro, donde diariamente los ciudadanos se reunían para recibir o despedir a familiares, amigos y viajeros; para recibir las mercancías, herramientas, ropa y regalos que llegaban en las barcazas; para contemplar el paisaje y celebrar los ritos urbanos que fortalecían el arraigo al lago.

Chile Chico es el principal centro urbano de la cuenca del lago General Carrera y el primer asentamiento de un conjunto de poblados lacustres que forman parte de las acciones de colonización más tardía de la región de Aysén. El proceso comienza recién en las primeras décadas del siglo XX debido a la alta fragmentación del relieve y las serias limitantes de accesibilidad.

Los espacios públicos de la Patagonia son paisajes culturales que proclaman la identidad y el arraigo al territorio; incluso aceptando realidades ambientales adversas como ocurre en la *Plaza de Los Vientos* de Chile Chico. Esta plaza mirador fue construida en la meseta del cerro Las Banderas ocupando un lugar expuesto a las fuertes ráfagas; aquí el viento es una presencia constante que se acepta y hasta se realza en el permanente movimiento de las banderas agitadas por las corrientes.

En el contexto de la Patagonia, y específicamente en la cuenca del lago General Carrera, la forma, funciones y significado del espacio público no se explican únicamente por variables funcionales o urbanísticas porque también son lugares que expresan lazos de identidad con el territorio distante y alejado que se habita. El alto grado de incomunicación de los poblados ribereños del lago General Carrera tuvo un cambio radical con la construcción de la carretera Austral, cuyas obras se iniciaron en 1976 y aún continúan para integrar a los asentamientos ubicados en la zona sur de Aysén con la región de Magallanes. La carretera ha ejercido una fuerte influencia en la vida cotidiana de la cuenca lacustre, mejorando la conectividad regional y fomentando el turismo, una alternativa de desarrollo de creciente importancia para la economía regional y las comunidades locales.

Sin embargo, la construcción de la carretera Austral también ha tenido efectos negativos para algunos centros poblados debido al debilitamiento de la histórica relación con el lago General Carrera; un resultado no deseado de la construcción del camino fue el cierre de los recorridos fluviales como base de la integración y el abandono de los espacios públicos ribereños como costaneras y muelles. La situación más negativa se observa en Puerto Murta, donde la costanera del lago ha perdido importancia como escenario protagonista de la vida urbana; esta circunstancia se expresa en el deterioro del muelle y el faro, que, históricamente eran hitos relevantes del paisaje ribereño, lugares de intercambio cultural y signos de identidad para la comunidad local. Por otra parte, el debilitamiento de las funciones y significado de la costanera de Puerto Murta ha reforzado la importancia de la plaza como único lugar que acoge el encuentro social.

La plaza de Puerto Murta fue diseñada como un jardín urbano con árboles provistos de follaje generoso, senderos con pavimentos y muros de piedra que respaldan el paseo y el descanso y una serie de elementos en madera, de tamaño y diseños similares, que señalan puntos relevantes del espacio público como el acceso a dos senderos que atraviesan la plaza en diagonal y se cruzan en su centro, donde se levanta otra construcción similar que, además de indicar la intersección de los senderos, realza el paso de un estero que surca la plaza mediante un puente techado que también es mirador, lugar de juegos y núcleo del encuentro comunitario. Esta estructura de madera, que básicamente consiste en un techo a dos aguas sobre pilares, permite contemplar el paisaje y la vida urbana desde un lugar protegido de la lluvia y proclama el origen cultural de los colonos pioneros que llegaron a Puerto Murta desde Chiloé y la Araucanía con sus saberes y destrezas técnicas relacionadas con la carpintería en madera.



Puente mirador sobre estero el Plaza de Puerto Murta



Senderos de piedra en la plaza de Puerto Murta



Mirador junto al faro de Puerto Guadal



Elementos para la contemplación del paisaje en la Costanera de Puerto Guadal

Los espacios públicos de la Patagonia son lugares cargados de valor simbólico porque son los principales referentes del proceso histórico de construcción del arraigo en contextos geográficos y culturales de alta complejidad. La costanera de Puerto Guadal, tal como ocurrió en otros poblados ribereños del lago General Carrera, ya no es el lugar de llegada y salida al centro poblado como lo sugieren los restos del muelle abandonado. No obstante, a pesar de la situación descrita, la costanera no se ha debilitado como espacio público porque su función histórica fue reemplazada por una nueva función centrada en la contemplación del paisaje, como lo denota la presencia de un mirador junto al faro y una secuencia de elementos de madera que sirven de apoyo y respaldo para los observadores del paisaje lacustre.

Los montes que configuran la depresión ocupada por el lago General Carrera, además de ser componentes esenciales del paisaje, contienen minerales, cuya explotación dio origen a Puerto Sánchez y Puerto Cristal; localizados en la ribera norte del lago. La trayectoria urbana de estos centros de origen minero en el borde lacustre es variable y breve porque ha estado vinculada a la productividad de los yacimientos. El descubrimiento de nuevas vetas minerales en los montes de la ribera sur y el fin de las actividades productivas en la ribera norte del lago General Carrera, ha dejado a Puerto Sánchez en un grave retroceso de su desarrollo. La falta de interés en mantener el camino de acceso al centro poblado y la suspensión del servicio de transportes por el lago, tiene a este centro urbano en una situación desventajosa que amenaza su futuro.

A pesar de las dificultades originadas por la pérdida de las funciones históricas del centro urbano, la plaza de Puerto Sánchez conserva su importancia como espacio de encuentro comunitario, donde se subraya el carácter rural del asentamiento; incluso el valor cultural de la plaza se mantiene debido a la presencia de piezas alusivas a la memoria histórica del poblado. Se trata de una secuencia de elementos contruidos en madera y piedra que dan dignidad al espacio público porque integran sutilmente al pasado histórico con el pasado reciente. Estos signos culturales consisten en hileras de estacas de madera que recuerdan al muelle y a las estructuras mineras; sobre ellas se amarran piedras decoradas con incisiones evocadoras de tallados ancestrales.



Las instalaciones de la plaza de Puerto Sánchez se inspiran en las construcciones históricas asociadas a la minería y en expresiones culturales indígenas; a la vez, son referencias a los bosques y montes que rodean a Puerto Sánchez proporcionando madera y piedra; estos elementos se aproximan al arte porque son construcciones conscientes que reproducen cosas –en este caso son objetos evocadores de la naturaleza y culturas del lugar- que deleitan o emocionan al espectador¹ y al mismo tiempo, contienen símbolos reveladores de un proceso de construcción de identidad y arraigo.



¹ Una posible definición de arte, según Tatarkiewicz, es considerar que el arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque. TATARKIEWICZ, Władysław. Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Editorial Tecnos. Madrid 1990. p.67

Los espacios públicos de la Patagonia son lugares de encuentro social y de contemplación -del paisaje, del territorio y de la ciudad- que permiten comprender el contexto natural y los procesos culturales. Son lugares portadores de identidad que trascienden su propia especificidad de plaza, costanera o mirador para conformar escenarios de la vida cotidiana y construir anclajes del arraigo a un territorio particular. Estos espacios nos recuerdan que “ *el hombre es productor de cultura, construye el mundo construyéndose a sí mismo y los enclaves del habitar son partes esenciales del mundo construido* ”²

La importancia de los espacios públicos implica que todas las decisiones sobre su diseño deben incorporar a la participación para conocer la forma de vida de las comunidades urbanas, sus preferencias y anhelos ciudadanos como método para establecer las verdaderas dimensiones sociales y culturales del espacio público, valorando su condición de lugares que se identifican con la historia y la memoria colectiva, sus funciones simbólicas y su relevancia como escenarios de la vida cotidiana que acogen la integración y encuentro de los ciudadanos.

Bibliografía

- MASIERO, Roberto: *Estética de la arquitectura*. Colección La Balsa de la Medusa, 136. Editada por Antonio Machado Libros; Madrid. 2003.
- MUÑOZ, María Dolores: *Paisajes del agua y trayectorias del arraigo*. Revista CA N° 147. Editada por equipo de revista Ciudad y Arquitectura (asociada al por Colegio de Arquitectos de Chile). Santiago, 2010. págs. 44-49
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Editorial Tecnos. Madrid 1990

²MASIERO, Roberto: *Estética de la arquitectura*. Colección La Balsa de la Medusa, 136. Editada por Antonio Machado Libros; Madrid. 2003. p.11



carla redlich

Del Espacio Público al Espacio Comunitario:
Arte Contextual desde la Periferia
Carla Redlich H.
Julio Pastén-Ángel

Hace algunos meses, fui contactada por Claudia Soto, escultora, miembro de la Comisión Nemesio Antúnez, para participar del Encuentro de Arte Público que hoy nos convoca. Había llegado a sus oídos el trabajo realizado en Calama a través del programa “Arte y Transformación Social”, instancia de residencias socio artísticas, que convoca a artistas de todas las disciplinas a desarrollar proyectos de creación en comunidad, a partir de la convivencia con pobladores de barrios de esta comuna, trabajo que, en algunas ocasiones, deriva en la instalación de obras en el espacio relacional de la colectividad. La pregunta que inmediatamente apareció en la reflexión posterior fue ¿Qué puede aportar un gestor cultural, parado en el margen, geográfica y simbólicamente hablando, muy lejos de la academia y del centro dominante, a esta, tan revisada discusión?

Pues bien, creemos que el sitio descrito desde el cual nos situamos para abordar el tema, puede entregar una mirada fresca, si se quiere algo innovadora y poco visitada, del rol del arte en el espacio común. La praxis mencionada hace referencia al trabajo del que hemos sido parte, si bien en una escala local y barrial, no menos significativa que la realizada en la instalación de grandes obras en el espacio urbano. Desde este lugar, tensionamos el trinomio autor/obra/público en la concepción e instalación de obras en el espacio relacional y la falsa dicotomía asociada al ejercicio del arte “de calidad”, versus el arte en contextos sociales, que involucra la participación activa y creativa de la ciudadanía, no sólo en la concepción de la obra sino en su construcción y disposición en el espacio público.

Condición *sine qua non* para este ejercicio es la atención al contexto que define el espacio a intervenir. Ya en 1974, el artista y teórico polaco Jan Swidzinski escribía sobre una nueva forma de arte –arte contextual– documentando y confirmando la importancia de la incorporación del tejido social/relacional en la creación artística en espacios públicos, proponiendo nuevas formas de este trabajo en concordancia con la *realidad*. La vinculación del arte y la vida cotidiana se vuelve condición en la fundación de una obra que irrumpe en el lugar común, sitio conformado por prácticas humanas que definen el carácter, uso y forma de ese espacio, más allá de su enunciación puramente arquitectónica.

Paréntesis contextual: periferia + violencias del centro

Dicha atención al contexto que definiría el espacio a intervenir, para la experiencia que estamos describiendo, está sujeta a la condición periférica de la comuna de Calama, determinando una relación centro/periferia en la que subyacen las lógicas de lo que hemos denominado las *violencias del centro*. Desde esta perspectiva comunal/local entendemos dicha violencia como la instalación de un aparato institucional-burocrático, estatal o privado, cuya verdad técnica, política, científica y cultural es impuesta en la periferia-región en base a una legitimidad a priori y sacralizada por el culto a la metrópolis y la técnica. Una especie de colonialismo interno en el cual el subdesarrollo de algunas regiones significa el desarrollo de otras regiones dominantes, como en las antiguas colonias, una lógica de explotación/dominación que ha subsistido en las democracias modernas a través de diversas tecnologías sociales o de gobierno, dando paso a binomios como ciudad-campo o metrópoli-colonia.

En tal sentido, todo conocimiento periférico incluido el conocimiento popular, como también las propias dinámicas territoriales y lógicas sociales, permanecen suspendidas ante la imposición de una estructura político-administrativa que la mayoría de las veces se legitima *mágicamente* en nombre de la participación y la descentralización devenida en política pública. Está lógica sin embargo, también es legitimada por las propias regiones o comunas, tanto por sus autoridades o élites político-empresariales, como por una ciudadanía desmovilizada o incluso deshistorizada.

Bajo esta perspectiva sostenemos que la comuna de Calama, como muchas otras en Chile y Latinoamérica, producto del desarrollo desigual que propicia el capitalismo devenido en fundamentalismo y filosofía de vida –entiéndase metarrelato– se encuentra en una condición subalterna. Si bien, en su territorio se encuentran las minas de cobre más importantes del mundo en cuanto a producción y calidad del metal, generando gran parte de la riqueza de las arcas nacionales, no existe en absoluto retribución económica o de servicios para sus habitantes y probablemente, entre todas las carencias, la ausencia de universidades como espacios de investigación y reflexión sea la más elocuente para la descripción de este contexto: una ciudad sin universidades es una ciudad que no se piensa a sí misma.

En este contexto –que se traduce como marcos interpretativos de la realidad– es desde donde tensionamos el trinomio autor/obra/público para buscar, en la experiencia que nos ha tocado experimentar a través del programa de Arte y Transformación Social, un giro socioartístico en donde el artista no solamente se impregna de lo social y sus lógicas de convivencia, sino que se desprende de procesos creativos internos para extrapolarlos a un colectivo en donde cada integrante adquirirá una *condición de artista*. Lo público no necesariamente es común, pero lo comunitario es siempre público.

La doble renuncia o el giro comunitario del arte (y del artista)

El artista que busca salir del museo, lugar codificado para la comprensión de su obra, debe asumir una especie de “renuncia” a la privatización del sueño colectivo de la comunidad plasmado en obra (Groys) y revisar la relación autor/obra/público que, consideramos, se aleja de la verticalidad clásica de la creación artística, dando lugar a una relación horizontal, entendiendo el intercambio que puede generarse entre los involucrados como condición de la realización de su trabajo. El crítico de arte Miguel Ángel Hernández señala:

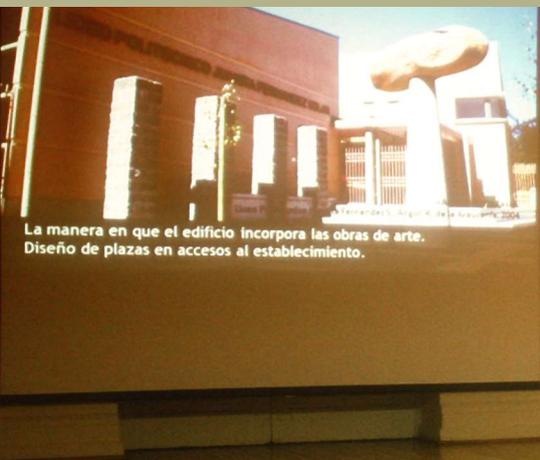
El artista contextual borra la línea que lo separa del público e interactúa con éste, convirtiéndose en un actor social implicado, creando en colectividad y subvirtiéndolo, por tanto, la concepción de artista individual. A diferencia de dicho artista, el contextual no se sitúa fuera de la realidad para mostrarla a los demás, sino *in media res*, en medio de ella, viviéndola, experimentándola. Por eso, quizá la palabra maestra de esta pasión por la realidad sea “copresencia” (habitar con la realidad), pero también “actuar *pareil et autrement*”, es decir, con la realidad, dentro de ella, como un ser entre las cosas, pero de una manera distinta a la cotidiana, para enseñar, mostrar y, sobre todo, experimentar *otras formas* de relación con el contexto (Hernández, 2006).

Sin embargo, más allá de la copresencia que ejerce el artista contextual, y el hecho de que tenga la voluntad de habitar la realidad en tanto que actor social implicado, su *locus* de enunciaci3n, aunque nutrido de una mirada colectiva y sociocultural, puede seguir siendo la del artista individual si solo utiliza estas *nuevas miradas* como material para reflexi3n de *su* proceso creativo, en tal sentido, sigue siendo la obra la expresi3n de un individuo que realiza una re-presentaci3n de un colectivo que continúa ajeno a la obra y a su concreci3n, tanto en el *logos* como en la *praxis*. El artista contextual buscará no sólo intervenir el espacio con una obra que “embellezca” el hábitat de la comunidad, sino involucrarse en una experiencia que dibuje otros territorios posibles: formas diversas de percibir, participar o interactuar en dicho lugar. Incluso algunos conceptos condicionados muchas veces por la institucionalidad financiera –el estado, la empresa– para la realizaci3n de obras en el espacio público debieran ser revisados. Ejemplo de esto es el carácter “identitario” que se supone asegura una buena recepci3n de la obra, concepto que puede asumir un carácter purista y excluyente que no se condice con las relaciones de pertenencia híbridas del territorio, entendiendo que un mismo individuo puede identificarse con varios grupos, dependiendo del interés por compartir los temas que motivan la conformaci3n del mismo. La identidad puede, en tanto, ser una circunstancia permeable, cambiante y rizomática, y aislar su definici3n puede ser un factor complejo, por la exclusi3n que implica.

Entonces ¿Cómo un artista puede comprender todo esto si no es compartiendo el proceso creativo? ¿Cómo una obra puesta –o impuesta– en el espacio público puede ser legitimada por la comunidad si ésta no ha sido parte de su conceptualizaci3n y fabricaci3n?

Nos atrevemos a establecer, sin pretensión de instalar una verdad académica, que el artista que logra pasar de lo público a lo comunitario y que finalmente legitima su obra en el espacio público, es aquel que ejercita una doble renuncia, a saber: (1) una renuncia a un espacio de codificación clásico y que cambia su locus de enunciación (galerías y museos) por un espacio público habitado por un colectivo culturalmente híbrido, y (2) una renuncia al estatus de creador absoluto de la obra compartiendo el *locus* de enunciación con un colectivo de personas que adquieren una condición de artista y que generan efectos de realidad sobre la obra, tanto en su conceptualización-proceso creativo-como en su construcción. De esta forma se podría provocar un giro en la mirada y ejercicio comunitario del arte y su consiguiente legitimación en el espacio público habitado de realidades diferentes. En definitiva, constituir un acto artístico pero también político, ya que la obra, en sentido comunitario, puede lograr representar, re-pensar, a una comunidad que está “estructuralmente dividida, no solamente en grupos de interés o de opinión, sino respecto a sí misma: un pueblo político no es nunca la misma cosa que la suma de una población” (2005 p. 28).

Bajo esta perspectiva, el proceso comunitario del arte es también un espacio de enunciación política que permite romper las lógicas del consenso que, según Rancière (2005), se han estructurado simbólicamente en la comunidad para evacuar el sentido más profundo de la sociedad: el disenso. En tal sentido, toda obra instalada en el espacio público, con sentido comunitario, es un acto político ya que el mismo proceso creativo es un espacio de discusiones y deliberaciones tendientes a lograr una obra que represente el sentir de un colectivo cuyo imaginario está constituido por más diferencias que similitudes. Aquí no existen los beneficiarios ni los consumidores de cultura, concepto acuñado por las lógicas del capitalismo, sino, más bien, un conjunto de personas que en condición de artistas y en conjunto con un artista, crean una obra para el espacio público que trasciende por el hecho de plasmar un discurso colectivo, artístico y político, y para el caso de Calama, en un contexto de subalternidad.



eduardo hennig

Arte y Participación en Espacios Educativos

Eduardo Hennig

El arte constituye un medio de expresión que permite reflejar los cambios socio-culturales de una sociedad, comunicando, educando y formando valores a una comunidad comprometida con su arraigo cultural y su identidad. Cada vez, y con más fuerza, se está gestando una necesidad de participación de los ciudadanos en la toma de decisiones en distintos ámbitos y especialmente frente a los cambios sociales y culturales. Esta participación fomenta la búsqueda de una mayor equidad e igualdad de oportunidades, partiendo desde la experiencia, aprender, sentir, el desarrollo de relaciones interpersonales, participación, integración del entorno y de la comunidad educativa.

El arte parece ser transversal en esta búsqueda de integración, permitiendo la participación de todos los ciudadanos y generando espacios donde la comunidad pueda reunirse, entregando lugares de permanencia y socialización. El arte, además tiene un sentido público en sí mismo y busca permanentemente una interacción con ese público, involucrándolo en todas las dimensiones del espectador e incentivando el sentido de pertenencia e identidad con el territorio donde se inserta. Por lo tanto el arte, necesariamente, debe ser una actividad vinculada a la comunidad y a su entorno inmediato, aportando a la construcción de una idea colectiva en la transformación social.

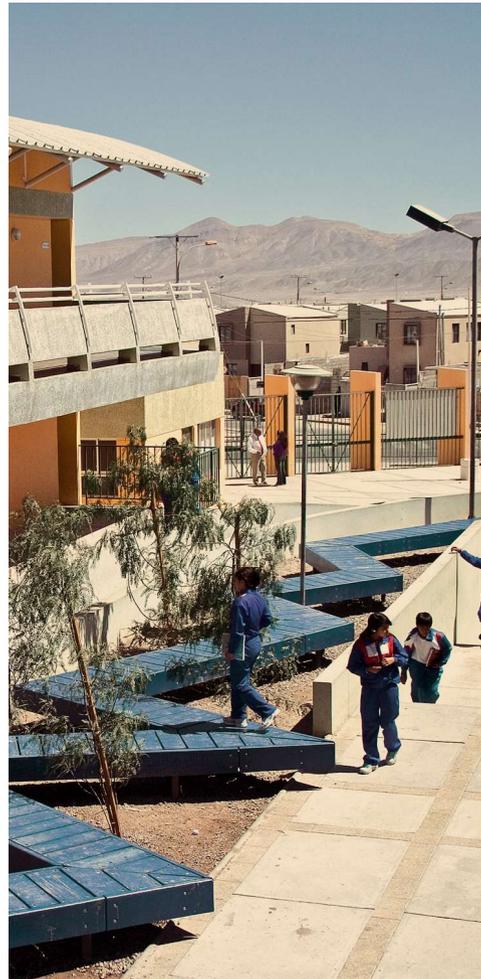


Sin título, obra de Patrick Steeger, ubicada en la Escuela Básica El Arenal de Antofagasta, 2004

El arte construye experiencias y ejercita la imaginación de las personas, transformando su presente y proyectando al futuro su actividad creadora.

Debido a que el arte tiene un papel activo en la sociedad y vincula las relaciones interpersonales basadas en la cooperación, integración, crítica, desarrollo y diálogo intercultural, es importante que pueda estar presente desde el inicio en la formación de las personas, abriendo espacios de vida a la experiencia y la emoción, fortaleciendo las bases para el desarrollo de la actividad creadora.

La educación, en los primeros años de vida, comienza con la experiencia de lo que nos rodea, lo conocido, lo que alcanzo a tocar, mirar, vivir y experimentar, condiciones que van cambiando en la etapa escolar, donde se da paso a las certezas y a los conocimientos pre establecidos. Es aquí donde debemos contribuir paralelamente a perfeccionar la capacidad creadora de los alumnos, estimulándolos para que se identifiquen con sus propias experiencias y, en lo posible, puedan expresar sus sentimientos y emociones en el desarrollo de su creatividad.



"Bajada de agua", obra de Rodrigo Barros.
Escuela Básica D-54 República de Chile, Calama.

En esta perspectiva, y entendiendo que el rol de la escuela es fundamental en la formación integral de cada individuo, es imprescindible abrir espacios de creación artística para apoyar la reflexión, participación y compromiso social de la comunidad educativa, creando nuevos sentidos para la experiencia escolar a medida que cada alumno va creciendo. Estos espacios de creación artística dependerán, en una primera instancia, de escuelas que consideren desde una asignatura artística, hasta un Proyecto Educativo Institucional Artístico, y en segundo lugar, dependerán de la infraestructura y, cómo ésta permite la inclusión de arte en la infraestructura misma del edificio o creando lugares especiales para la instalación de obras de arte dentro del Establecimiento.

Es este segundo ámbito el que nos interesa. La manera en que el edificio incorpora obras de arte y cómo la comunidad educativa participa de ellos en forma cotidiana.

Esta inclusión de obras de arte en locales escolares permite crear estímulos permanentes para los alumnos y promover el intercambio de experiencias mutuas para un crecimiento personal y colectivo.

En este sentido, las instituciones deben contribuir a estos cambios y facilitar el intercambio entre los ámbitos sociales específicos con aspectos culturales concretos.

La ley N°17.236, promulgada el 21 de noviembre de 1969, estableció normas a favor del ejercicio, práctica y difusión de las artes y, en general, del patrimonio cultural de la nación. Esta Ley, en su artículo 6°, establece que “los edificios y espacios públicos deberán ornamentarse gradualmente con obras de arte”, señalando además la competencia que cabe al Ministerio de Educación en estas materias.

Para hacer operativa la mencionada Ley se crea la Comisión Nemesio Antúnez, estableciendo a la Dirección de Arquitectura del MOP como organismo técnico asesor. En el marco de esta Ley, el Ministerio de Educación y la Dirección de Arquitectura, asumen el desafío de concebir una infraestructura que genere espacios públicos para incluir obras de arte en escuelas y liceos, cumpliendo la función del Estado de entregar una enseñanza integral y para todos los alumnos.

La incorporación de una obra de arte en la escuela o liceo es un atributo de calidad que distingue la condición del edificio sobre el territorio donde se inserta, logrando re-significar el espacio educativo y acercando a los niños y jóvenes a la creación. Esto define el entorno físico, social y cultural del equipamiento programático del establecimiento.

Esta aproximación a las obras de arte debiera nacer desde la arquitectura y desde el origen del diseño, definiendo la ubicación de las distintas alternativas de arte dentro de la escuela y otorgando un sentido e intención a la obra de arte dentro del espacio. La inclusión de obras de arte puede ser dentro de la infraestructura misma del edificio, a través de murales, mosaicos, diseño de muros, trabajo de cierras, entre otros, o la inclusión de obras abiertas, a través del diseño de un espacio determinado donde incluir obras de arte, como esculturas, equipamiento escultórico, juegos, cubiertas de patios, entre otros.



“Buscar, recortar, armar” Rosario Perrielo
Escuela Básica Artística Pedro Aguirre Cerda, La Serena. 2008

Una cualidad importante en la inclusión de obras de arte en los espacios educativos consiste en el aumento del grado de pertenencia de la comunidad escolar con su establecimiento. Se dan lugar a iniciativas que continúen con el trabajo artístico con obras que surgen del interés de la comunidad y el mantenimiento de esos espacios, convirtiéndose en el lugar más cuidado del establecimiento. Esto constituye un factor de calidad del espacio pedagógico, multiplicando los valores personales, incentivando el interés de los alumnos por la actividad creativa, por los lenguajes artísticos y finalmente, posibilitando el acercamiento de los estudiantes con el mundo de la estética.



Plan de incorporación de arte en espacios educativos de la Región de Coquimbo / 2006

Si bien es importante la obra de arte por sí misma, es más importante cuando la comunidad participa en las decisiones al momento de materializar la obra de arte en los establecimientos educacionales. Los alumnos, profesores y padres son quienes finalmente van a participar de las vivencias de la obra y por tanto deben estar presentes, a través de sus impresiones y testimonios en la definición de la obra, su ubicación, materialidad, incluso participando en el proceso de selección del artista y la ejecución de la obra. Una obra de arte le agrega un valor distinto a una escuela y, cuando la comunidad participa en las decisiones, es aún más valioso porque transmite sentidos de pertenencia, identidad, respeto y cuidado del espacio público común, y potencia la convivencia entre todos los integrantes de la comunidad.

Ahora bien, la relación de la obra de arte no es sólo una vez instalada la obra, sino que también es importante el momento en el cual el artista se relaciona con los alumnos durante el desarrollo creativo. Es valorable que el artista pueda, a través de una pasantía, entregar una experiencia nueva y enriquecedora para los alumnos y profesores con los cuales tiene la posibilidad de interactuar.

La relación permanente entre las obras de arte con el espacio educativo y el artista con la comunidad, permite entregar herramientas a los alumnos para fortalecer el proceso creativo y cultural, otorgando un lugar al arte dentro del contexto social y dando un sentido de pertenencia de la comunidad al espacio educativo.



"La Isla"
Magdalena Barros, Rodrigo Barros y René Moya
Escuela Básica Carlos Condell Sector las Compañías, La Serena. 2007.

...del tiempo
...acción
...en la ciudad.

**MILE VIDA
EDIFICIO**

Operaciones:
...operaciones
...se realizaron
...el período en
...funcionamiento

...la resolución formal de su
...línea de acción
...dinámica de desarrollo
...generada por su arquitectura y la
...dinámica urbana que se
...despliega en los distintos
...espacios.

...permitieron que dinámicas de
...producción colectiva de ciudad
...hicieran uso de los espacios
...del Centro y se enfocaron en
...actividades de carácter cultural y
...social de tipo. Cabezas de
...movimiento urbano han estado
...una transformación cultural de
...urbanización urbana.



patricio castro / tup

Trabajar con otros. Reflexiones sobre el hacer del arte en los espacios públicos.

Patricio Castro. Trabajos de Utilidad Pública TUP.

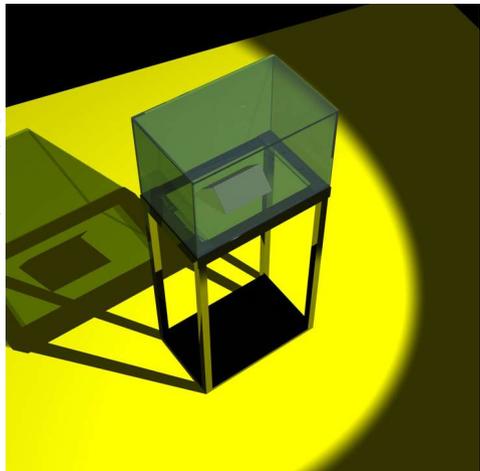
A partir de la obra Hálitos 2 del colectivo de arte Trabajos de Utilidad Pública instalada en el Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM, ex edificio de la UNCTAD III, esta ponencia se referirá al quehacer de lo colectivo, del hacer colaborativo, de cómo se lee la ciudad y cómo es la relación con el "espectador".

Se entenderá como *trabajo*, la *acción de leer el mundo mientras actuamos sobre él*. No se puede decir que *sólo producimos obras*, sino que también *nos producimos a nosotros mismos y el mundo que nos rodea*.

La primera idea asociada a la obra Hálitos 2, Trabajar con Otros, la constituye el ser una escultura pública, que pone a trabajar su carácter permanente en un proceso constructivo de 5 años, la cual se reactiva en septiembre de este año¹. La propuesta basa su operatividad en una zona de trabajo amplia, inclusiva y experimental. Es un proyecto que observa la plasticidad del hacer (investiga), hace lectura de las huellas que las decisiones tomadas dejan en un determinado camino recorrido y transforman el paisaje.

La segunda idea asociada es el *reservorio*² como objeto. El trabajo se encuentra en su primera fase, con la instalación en distintos puntos, de contenedores de vidrio de 30 x 30 x 60 cm empotrados cada uno sobre una estructura metálica, dando por iniciado un ejercicio paulatino y ascendente que busca filtrar para dar cabida, en ese histórico recinto, el hacer ciudadano.

Escultura Pública, el reservorio como objeto, cuna y espacio comunicacional



¹ Proceso programado para septiembre de 2013.

² El reservorio como interface experimental que expone, relaciona el hacer de distintos individuos y que articulan el potencial comunicacional que tiene la vitrina en este recinto. En este momento, uno de los objetivos de esta dimensión, es aumentar el nivel de visibilidad y latencia de los reservorios.

El reservorio, como cuña. Tercera idea asociada. La acción, opera como *cuña* en el edificio y su institucionalidad, lo que ha permitido disponer de 9 espacios y 5 años para trabajar, investigar y promover su filtración³.

Por último, *espacios comunicacionales* para organizaciones o agrupaciones ciudadanas que permitirá activar una dinámica de uso y apropiación de estos espacios. Se busca aumentar el nivel de visibilidad y latencia de los reservorios, para ello se ha invitado a realizar un ejercicio a los hacedores que vinculan en su hacer arte, tecnología y ciudad, que intervengan los contenidos actualmente desplegados en los reservorios, a partir de la construcción de un aparato autónomo que en su accionar busque desarrollar un canal comunicacional alternativo.

Como el trabajo en una de sus capas fundantes propone una zona de trabajo como escenario de co-construcción, es que se ha preparado una presentación que invita a conocer sus detalles y distintas capas que lo constituyen, y marcar en ese encuentro el inicio de futuras colaboraciones.

Germen

El proyecto se plantea en su calidad de reservorio, como una zona de inclusión para aquellas conversaciones que tienen lugar en la ciudad, conversaciones que hacen *ciudad-experiencia*, en su calidad de intercambio, flujo y representación de prácticas y saberes compartidos. Esta dimensión refleja y sistematiza la práctica continua de *Trabajos de Utilidad Pública*, en relación a la operación de diálogo de “constructor a constructor” aplicada por TUP junto a diferentes sujetos e iniciativas sociales.

El concepto básico del trabajo es el de *reservorio*. Entendiendo por tal, una redícula activa, que establece diferencias y dialoga con soportes próximos como la vitrina (énfasis exhibitivo), o el depósito (énfasis conservacional). En el *reservorio* aparece lo que se reserva para activar, tiene lugar la inquietud de lo contenido en ellos. Nueve reservorios, que evocan el carácter fundacional del edificio UNCTAD III, aquí tuvo/tiene lugar la reserva activa de las actividades ciudadanas, guarda y custodia de dinámicas sociales cotidianas que hacen ciudad.

Entonces, “filtrar” y presentar hábitos, flujos de quehaceres cotidianos en la ciudad, que atraviesen la nueva arquitectónica del emplazamiento y su memoria de centro cultural. Se busca producir un proceso de tensión y exploración, habilitar y dar lugar, hábitat, a lo que hasta ahora no ha tenido lugar, fragmentos de la ciudad que se presentan como persistencias de lo no nombrado, de lo obrado, desde el margen y lo subalterno.

³ Reservorio, como dispositivo. Aquí aparece lo que se reserva para activar, tiene lugar la inquietud de lo contenido en ellos. Evocan el carácter fundacional del edificio UNCTAD III, aquí tuvo/tiene lugar la reserva activa de las actividades ciudadanas, guarda y custodia de dinámicas sociales cotidianas que hacen ciudad.

Cuerpo

El trabajo, en el más ancho espectro de sus evocaciones, es el tema que articula los contenidos de los reservorios, habla sobre problemáticas desde la precaria institución del empleo, pasa por la relación de oficio y memoria, hasta la interpelación directa que se abre con una pregunta acerca del “valor” de éste. La épica de la construcción del edificio de la UNCTAD III, dibuja el sitio desde donde reflexionar política y plásticamente sobre el trabajo, el salario, la manufactura, el ocio y la historia. Textos desplegados sobre tarjetas, estadísticas, objetos, fotografías, diagramas y miniaturas, entre otras, constituyen el repertorio de formas del cual se sirve Hábitos 2 para dar cuenta de su discurso.

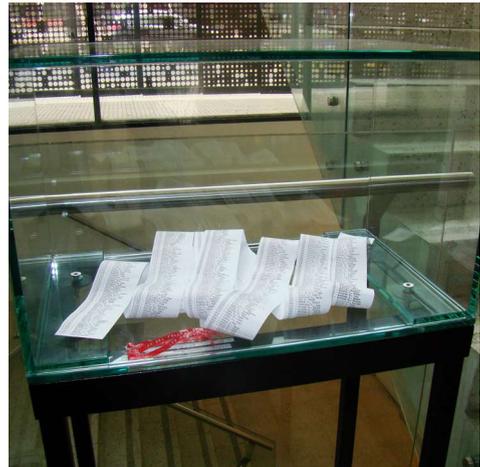


¿Cuanto vale tu trabajo? Tarjetón que instala la pregunta pública sobre el valor del trabajo.



Ley de la silla. (Ley Nº 2.951) Este reservorio trabaja con los conceptos del trabajo/tiempo, tiempo/dinero “Time is Money.”

Nombres citables. Rol continuo, nombres y apellidos de 1.500 personas que trabajaron en la construcción del edificio para la UNCTAD III. Aparecen sin orden jerárquico, ni distinción de oficio.



Metabolismo

El horizonte de esta obra está dado por su carácter procesual. Se proyecta en el tiempo gracias a continuas transformaciones que se suceden con un riguroso ritual de recambio cada 275 días. Los reservorios por tanto, son continentes de nuevos temas, de acuerdo a los distintos enfoques de trabajo de los sucesivos participantes de la muestra, en el lapso indicado. Estos invitados obedecen a una categorización previa que refleja distintos estratos del itinerario trazado.

Comienza con la intervención de redes sociales estructuradas en la obra a través del influjo tecnológico y el concepto de comunicación; luego el proceso de trabajo contempla la participación de otros actores del paisaje artístico latinoamericano, convocados bajo el prisma de operar los reservorios con sus particulares visiones; y finalmente, el Colectivo TUP vuelve a realizar una intervención que cierra la exposición, presentando el resultado de la exploración que se iniciara junto a la muestra original, atendiendo a las derivas que se plantearon en ese momento.

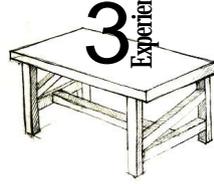
"Las palabras deben ser lavadas todo el tiempo. Colectivo, comunidad, arte, cultura, trabajo, etc. etc. son asuntos que de tanto ser usadas han perdido sentido. Se parte de la base que no se sabe qué significa *trabajar con otro*, que la experiencia es limitada y que la producción colectiva tiene vocación pública. Pero, ¿cómo se hace teniendo claridad que los últimos 30 años, en Chile, tres generaciones han sufrido sistemáticamente el *desaprendizaje* de la construcción de lo público?"

En lo *hechizo*⁴ se observa un sistema de producción, de saber-hacer ciudad aprehendiéndola, y en la lectura de las huellas que va dejando la producción *hechizo* vemos la posibilidad de acceder a ese saber-hacer que nos comunica y nos conecta, asunto basal para mirar y trabajar con otro.

La investigación irá activando lo que el Colectivo entiende como una "*zona de trabajo*", contando con un equipo de coordinación que debe convocar al encuentro, y asegurarlo, entre diferentes actores interesados en conversar sobre un/su trabajo. La "*zona de trabajo*" debe atraer el deseo e interés de diversos sujetos a mostrar un específico trabajo para conversar sobre las claves del *trabajo* en general y sus modalidades productivas de ciudad. Zona de trabajo que permite explorar, mostrando y conversando los específicos trabajos, lo que se asume que *se sabe hacer así* como lo que *no se sabe cómo se hace*."

⁴ Lo/el *hechizo* tiene una temporalidad que olvida la permanencia, la olvida desde y para siempre, permanentemente. Se hace por mientras, sin afán de permanecer ni de ser provisorio, olvida esa diferencia y termina siendo definitivamente ocasional. Hay para quienes este es el modo de lo popular (incierto artificio de vivir en desventaja), para otros el modo latinoamericano de la ciudad (siempre en obras). Hay quienes dicen que si la filosofía hubo de ser el texto eurocéntrico, la ficción bien podría acontecer la escritura de los márgenes.





3

Experiencias Nacionales e Internacionales

MESA III
“Experiencias Nacionales e Internacionales”
Introducción
Roberto Farriol



Esta mesa estará dedicada a exponer, analizar y evaluar propuestas realizadas en el espacio público, cuyo eje será la propia lectura que cada autor realice de dicha experiencia.

Esta segunda jornada tendrá el privilegio de contar con una destacada invitada internacional, la artista visual y curadora del Museo de Arte de Puerto Rico, Marta Mabel Pérez, a quién agradecemos su participación. De ella, conoceremos de primera fuente interesantes proyectos de colaboración y responsabilidad social compartida multisectorial, en torno a la escultura y la pintura mural realizadas en los últimos 12 años en su país.

Del mismo modo, a nivel nacional, contaremos con destacados artistas de trayectoria y reconocimiento:

Patrick Steeger, abordará sus experiencias como artista ampliando las interrogantes hacia aspectos históricos vinculados a prácticas y políticas culturales, tanto en el ámbito del coleccionismo como del rol que juega la formación de artistas en esta materia a nivel de la educación superior en Chile.

Verónica Astaburuaga, por otra parte, nos mostrará una panorámica de su obra escultórica en acero, reflexión en el sentido de lugar acompañado de un trabajo espacial y compositivo con el cual la obra se vincula y adquiere pertenencia con el entorno.

Andrés Peña, desde una estrategia de revisión y re contextualización del espacio público, nos introducirá en problemáticas de la obra y el encuentro con el espectador y el tiempo, como el principal dispositivo de la experiencia del espectador, ante lo efímero de la obra y sus vestigios en el recuerdo.

Finalmente, José Vicente Gajardo nos expondrá su obra, desde una poética de materialidades y territorios ancestrales, cuyo eje y grandeza se mueve desde un espacio para el encuentro con las raíces y los sueños de una América.



marta mabel pérez

**ARTE PÚBLICO EN PUERTO RICO:
2000-2013**
Marta Mabel Pérez

1. Introducción

En Puerto Rico¹, los proyectos de arte público generalmente los organizaba el gobierno o instituciones sin fines de lucro². Recientemente, el modelo ha sido ampliado a colaboraciones multisectoriales³. Presento cuatro iniciativas ejecutadas durante los pasados 12 años con ejemplos de la escena dominada por la escultura y el mural.

En el 2001, trabajé con el artista visual puertorriqueño, Carlos A. Rivera Villafañe, como gerente del proyecto escultórico que le fue comisionado luego de ser seleccionado ganador de la convocatoria pública del Proyecto de Arte Público del Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Como vieron, se trata de un obra escultórica multidimensional llamada Conjunto Escultórico de PONCE, mejor conocido por la gente del pueblo como “Las letras de PONCE”. Al inicio de la gestión del proyecto me hice muchas preguntas para asumirlo; preguntas básicas que todo gerente de proyecto busca contestar para decidir aceptar un proyecto. Fue así que el artista delegó la parte administrativa en mí, para enfocarse él en su concepto y propuesta artística, pues carecía de experiencia en esos asuntos.

De esta experiencia resultó, que tres años después, en el 2008, formé parte del equipo de la Primera Bienal de Arte Urbano: Graphopoli representando al Museo de Arte de Puerto Rico⁴ en calidad de Gerente del Programa de Asistencia al Artista (PROA). Nuestra misión era avalar el arte urbano como movimiento de arte contemporáneo y conseguir que los graffiteros salieran del anonimato y elevasen su intervención del “tagueo” a la escena pública a través del desarrollo de murales en lugares icónicos a lo largo y ancho de Puerto Rico.

En Puerto Rico, los proyectos de arte público tradicionalmente se subvencionan con fondos provenientes del sector gubernamental. El modelo ha sido sustituido recientemente por modelos de trabajo colaborativo.

1 Puerto Rico, oficialmente Estado Libre Asociado de Puerto Rico, es un territorio no incorporado de los Estados Unidos con estatus de autogobierno, situado al noreste del Caribe, al este de la República Dominicana y al oeste de las Islas Vírgenes.

2 Las organizaciones sin fines de lucro son definidas por el Departamento de Estado del Gobierno de Puerto Rico, como las corporaciones domésticas o foráneas en que los ingresos obtenidos de su gestión, se utilizan para promover los fines de la propia corporación y no para beneficiar económicamente a los miembros de dicha entidad, a través de la repartición de ganancias.

3 Las colaboraciones multisectoriales en Puerto Rico incluye tres sectores: el sector privado como la empresa que realizan actividades del mercado y tienen como finalidad el lucro; el sector público regulado por las administraciones públicas; y el tercer sector que son las entidades sin ánimo de lucro y no gubernamental.

4 El Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR), organización sin fines de lucro, fue inaugurado el 1 de julio de 2000, como un legado al pueblo de Puerto Rico. La misión del MAPR es enriquecer las vidas de sus diversos públicos al proveer y hacerles accesibles el conocimiento, la apreciación y el disfrute de las artes visuales de Puerto Rico y del mundo. La colección del Museo alberga obras desde el siglo 17 al presente.

2. Proyecto de Arte Público: iniciativa de gobiernos municipales⁵

Para el año 2000, quien había sido hasta entonces la Alcaldesa del Municipio Autónomo de San Juan⁶, la señora Sila María Calderón, fue electa gobernadora de Puerto Rico. La gobernadora estableció el Proyecto de Arte Público, uno de los proyectos de mayor impacto cultural y económico en el ámbito del arte en Puerto Rico. Éste tuvo su origen en el año 1998 cuando era alcaldesa del Municipio Autónomo de San Juan, donde el Departamento de Urbanismo colaboró estrechamente con el Departamento de Cultura hacia la ejecución de la iniciativa. Ellos tuvieron la responsabilidad principal de las especificaciones técnicas, coordinación de las fases del proyecto y presupuestos sometidos por los artistas así como de la instalación de las piezas, aunque para los aspectos artísticos se creó un comité especial de selección en el cual participó una diversidad de expertos. Al finalizar el proyecto se pasó la titularidad de 26 de las obras al Museo de San Juan, junto con los manuales de mantenimiento de las mismas.

3. Proyecto de Arte Público: iniciativa del gobierno central⁷

El Proyecto Arte Público, iniciativa del gobierno central, se gestó con fondos de la Compañía de Turismo en el 2001. El Arq. Miguel Rodríguez Casellas, pasado gerente del Proyecto de Arte Público del Municipio de San Juan, fue contratado para desarrollar y coordinar la convocatoria y el proyecto quedó adscrito a la Directoría de Urbanismo del Departamento de Transportación y Obras Públicas. Rodríguez dirigió el proyecto junto a ocho gerentes de proyectos especializados en arquitectura, arte y medios de comunicación.

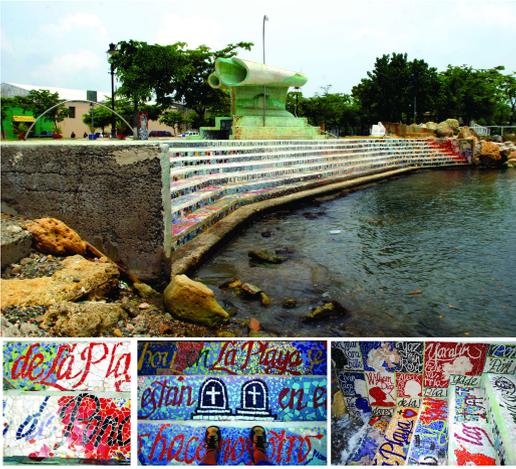
La curadora y gestora cultural Marilú Purcell, hoy Directora del Programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, fue la gerente a cargo de los proyectos de los artistas internacionales. Ella coordinó los procesos de contratación, producción e instalación.

El Proyecto de Arte Público cerró con una inversión de 23 millones de dólares. Se completaron 73 obras de un total de 97 obras artísticas aprobadas: un 21% de obras realizadas por artistas internacionales y un 79% por artistas puertorriqueños. Las obras están situadas a través de 22 municipios (cuatro adicionales según identificado en la convocatoria) y formaron parte de la revitalización de los centros urbanos alrededor de todo el archipiélago puertorriqueño. Este proceso duró dos años y medio (2001 a 2004) en 18 ámbitos establecidos en la convocatoria; un promedio de 27 obras por año; donde cada gerente supervisó a un promedio de 10 artistas. Entre el 2001 al 2006, el 50% del tiempo se empleó en la ejecución de las obras y el otro 50% en trámites administrativos gubernamentales.

⁵ Puerto Rico tiene 78 los cuales están agrupados en ocho distritos senatoriales.

⁶ El Municipio Autónomo de San Juan es uno de los 78 municipios y ciudad capital de Puerto Rico, con una población de 395.326 habitantes.

⁷ Organismos del gobierno central de Puerto Rico que a través de la administración pública que cumple con las funciones tradicionales del Estado y están sometidos a un régimen uniforme y centralizado en material de presupuesto.



Creación de la playa de Ponce de Antonio Martorell. Parque Enrique González Cotto, Ponce, PR. Proyecto de Arte Público: Ámbito talleres comunitario. 2004

En el 2006, el entonces gobernador, Hon. Aníbal Acevedo Vilá, da por terminada la iniciativa del Proyecto de Arte Público el que había formado parte de un compromiso programático de la pasada gobernadora Hon. Sila María Calderón, para repoblar y revitalizar los cascos urbanos con proyectos de vivienda, áreas comunitarias, parques y espacios recreativos y devolverles la vida a estos importantes espacios comunitarios, proyecto que trascendió de uno municipal a uno nacional.

El presupuesto para el desarrollo de las obras de arte provino del Fideicomiso del Niño, adscrito al Banco Gubernamental y de los fondos federales destinados al Tren Urbano que abrió al público en 2004 y no del fondo de Arte Público, como estipula la Ley la cual no ha sido ejecutada desde su aprobación.

El proyecto Arte Público de Puerto Rico se desarrolló paralelo a aprobación de la Ley de Arte Público del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, la Ley número 107 del 16 de agosto de 2001 crea la “Comisión de Arte Público del Estado Libre Asociado de Puerto Rico”, y dispone su organización, poderes, deberes y funciones; y la creación del “Fondo Estatal de Arte Público” que instauro un programa de “Arte Público” mediante la designación del 1% del costo de construcción de instalaciones o edificios públicos. La ley abarca cualquier trabajo de arte visual que complemente la calidad y el efecto artístico de una instalación o edificio público, las que estén contenidas o conectadas como parte de un diseño arquitectónico total.



Rizoma de Ivellisse Jimenez. Proyecto de Arte Público: Biblioteca Municipal de Barranquitas / 2002.

Seis años después de concluido el Proyecto de Arte Público es derogada la “Ley de Arte Público del Estado Libre Asociado de Puerto Rico”, la Ley 107-2001 según enmendada, fue derogada el año pasado. La nueva Ley 216-2012 de 30 de agosto de 2012, dispone que el mantenimiento y conservación de las obras de arte adquiridas en virtud de dicha Ley, serán responsabilidad de la agencia que administra o posee las instalaciones o edificaciones en donde se encuentran las mismas, en coordinación con el Instituto de Cultura Puertorriqueña, y destina los sobrantes del “Fondo Estatal de Arte Público” al “Fideicomiso de los Niños” creado en virtud de la Ley 173-1999, según enmendada.

Como consecuencia, las obras realizadas para el Proyecto de Arte Público central por artistas internacionales forman parte de la colección permanente del Instituto de Cultura Puertorriqueña, entidad responsable de su mantenimiento. La protección de las obras de artistas puertorriqueños es responsabilidad de cada municipio o agencia en donde se ubican las mismas.

El Conjunto Escultórico PONCE o “Las letras de Ponce” de Carlos A. Rivera Villafañe y “Aedes” de Imel Sierra, han sido foco de debate en el pasado reciente: un secretario del Departamento de Transportación y Obras Públicas amenazó con removerlas de donde se localizaron. Esto por entender que los tramos en los que se encontraban podrían ser sacados de la National Highway System. Sin embargo, todos los proyectos contaban con los permisos de la Administración de Reglamentaciones y Permisos y se rigieron bajo el Blue Book (reglamentos del gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica), gestiones que hicieron y completaron los propios artistas, pues Arte Público exigió al artista visual involucrarse en los aspectos técnicos de la producción, recopilación de presupuestos, permisos y endosos gubernamentales, así como en la selección de ingenieros, arquitectos y materiales de construcción. Por tanto, el proyecto promovió la autogestión y una experiencia administrativa o gerencial. Igualmente sucedió con 8 gerentes de proyectos, personas noveles en estos asuntos y contratados por la Directoría de Urbanismo para administrar las 97 propuestas artísticas aceptadas. Los arquitectos por su parte, compartieron conocimientos en arquitectura y la curadora de arte fue la responsable de coordinar las gestiones de los 15 artistas internacionales. Todos los artistas produjeron manuales de mantenimiento para cada uno de los proyectos.



“PONCE” Carlos A. Rivera Villafañe, 2005
Corten, pintura, cemento y alumbrado
Intersección PR-52 y PR-10 en Ponce
Ponce, Puerto Rico

4. Proyecto de Arte Público: otras iniciativas de gobiernos municipales

Arte Público también contagió a otros municipios como Carolina⁸, Bayamón⁹ y Caguas¹⁰ quienes emularon el proyecto. Bajo la iniciativa se comisionó a escultores con la experiencia y trayectoria de quienes no formaron parte del Proyecto de Arte Público. La escultora María Elena Perales coordinó un evento diferente con el apoyo de la Oficina de Asuntos Culturales del Municipio Autónomo de Caguas bajo la incumbencia del Hon. Alcalde William Miranda Marín: las cuatro ediciones de la Bienal de Escultura en Concreto en Caguas (2003, 2005, 2007 y 2009). Esta gestión logró integrar a la comunidad de confinados en la producción de las esculturas logrando la inclusión de un sector social poco atendido. Las cuatro bienales culminaron con la producción de 22 obras de escultores internacionales y nacionales las que se encuentran localizadas en el Jardín Botánico de Caguas y Urbanización Santa Juana.

5. Proyecto de Arte Público: iniciativa desde el tercer sector¹¹

El Tercer Sector incluye diferentes denominaciones como "Entidades No Lucrativas" (ENL), "Organizaciones No Gubernamentales" (ONG), "Asociaciones de Voluntariado", "Organizaciones de Solidaridad", "Organizaciones Humanitarias"; todas se refieren al Tercer Sector o Sector No Lucrativo.

Arte Público concluye en el 2006, así como todos los proyectos comisionados a escultores independientes, debido a que en ese año la economía de Puerto Rico entra en receso económico y no se asignan fondos.

Así, la escena de arte público cambia y una nueva expresión se apoderó de los muros de la ciudad. El "tagueo" de los graffiteros, que con su firma alteraban el paisaje público interviniendo sobre edificios históricos, públicos y privados, reflejando la crisis social que vivía el país. El entonces alcalde de San Juan, Hon. Jorge Santini, comenzó a borrar todo el "tagueo" y los murales generados por graffiteros y artistas noveles que ejercían su expresión desde la clandestinidad. El gobierno no tuvo éxito sino que se recrudeció el enfrentamiento entre la expresión civil y la voz del gobierno.

Mientras tanto, el Museo de Arte de Puerto Rico, MAPR, toma estos efectos como una oportunidad para evaluar los modelos establecidos y trabajar hacia un cambio buscando alternativas en cada sector. La dependencia de modelos agotados provoca el establecimiento de nuevos modelos colaborativos. En el 2008, el MAPR inicia el desarrollo de un proyecto colaborativo con el gobierno y con la empresa privada para desarrollar la primera Bienal de Arte Urbano "Graphopoli" estimulando a los artistas urbanos del patio, a entrar en el panorama artístico, tanto de Puerto Rico como del resto del mundo, y pasen al próximo nivel siendo parte del nuevo muralismo puertorriqueño a través de la voz de los noveles artistas urbanos.

8 Carolina es un municipio del área metropolitana de Puerto Rico.

9 Bayamón es un municipio de Puerto Rico situado en el valle costero norteño.

10 Caguas es un municipio autónomo dentro de la región centro oriental de Puerto Rico.

11 El Tercer Sector incluye diferentes denominaciones como "Entidades No Lucrativas" (ENL), "Organizaciones No Gubernamentales" (ONG), "Asociaciones de Voluntariado", "Organizaciones de Solidaridad", "Organizaciones Humanitarias"; todas se refieren al Tercer Sector o Sector No Lucrativo.

El muralismo en Puerto Rico tiene una tradición que data del 1939. Ésta se identificó con la influencia del muralismo mexicano que narraba temas campesinos, así como con temas industriales, fuente y símbolo de progreso y esperanza. Hoy, estos mismos temas son retomados por la generación de artistas visuales emergentes. Nuestros artistas urbanos reconocen la aportación artística de: Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, Augusto Marín y Rafael Rivera García e igual que del muralismo internacional. Destacamos los murales de dos artistas internacionales. Primero, “Prometeo” realizado por el mexicano Rufino Tamayo localizado en la Biblioteca General del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, instalado por el propio artista en 1957. Segundo, el trabajo del artista cubano Cundo Bermúdez, quien vivió más de veinte años en Puerto Rico y realizó dos murales en San Juan: ‘Las Antillas’ y ‘La Flora’, en la fachada del hotel Caribe Hilton, con dimensión de 17 pisos de alto. Estos dos proyectos fueron realizados a través de alianzas del tercer sector y financiamiento privado.

Desde el 2008, el MAPR ha logrado concretar alianzas con individuos, la empresa privada y con el sector gubernamental a través de Graphopoli, la primera bienal de arte urbano de Puerto Rico. Ésta se llevó a cabo a través de una convocatoria y reunió a los mejores artistas urbanos del patio, en una competencia donde se pintaron obras de escala monumental en un proyecto colaborativo. El MAPR, con la colaboración de sus aliados, invirtió \$220,000 dólares facilitando materiales y otros recursos.

6. Proyecto de Arte Público: iniciativa autogestionada por artistas

Otra iniciativa surge en el 2010, con Alexis Bousquet, gestor del proyecto Santurce es Ley, quien había participado en Graphopoli para luego organizar su propio festival de arte urbano. Este junto artístico-cultural

tiene como objetivo devolverle el valor a Santurce¹², una zona histórica área urbana que está en proceso de despoblación a través de una alianza entre artistas y comunidad. Artistas locales e internacionales han creado, a través de las cuatro ediciones de esta



Obra de Corográfico. Coliseo Pedrin Zorrilla, San Juan, Puerto Rico. Graphopoli Primera Bienal de Arte Urbano.

¹² Santurce es un del Autónomo de con una población de 81.251 habitantes.

iniciativa, murales alrededor de Santurce con el fin de darle un regalo artístico a la deprimida comunidad. Es un proyecto de educación y enriquecimiento cultural. Los murales no promueven la violencia, religión, ni política dentro de sus propuestas. Recientemente, en abril de 2013, se llevó a cabo la cuarta edición y contó con un apoyo mayor del sector gubernamental, privado y del tercer sector logrando 15 patrocinadores. El Museo de Arte de Puerto Rico brindó apoyo a Alexis Bousquet en la coordinación y localización de los recursos así como en el desarrollo de murales en el Jardín Escultórico del Museo. El Museo recibió cerca de 2000 visitantes para disfrutar el evento del cierre del evento el domingo, 7 de abril de 2013.



Conclusión

Santurce es Ley 4. Proyecto de Arte Público: iniciativa autogestionada por artistas.

El trabajo en alianza entre el sector público, privado y el tercer sector es el modelo que mejor permite la integración de diferentes puntos de vista según la experiencia de cada sector. Cuando el sector gubernamental gestiona los proyectos de arte público y los delega al pueblo, el resultado es mínimo y la gente no se siente identificada con las obras. Lo que resulta en la falta de integración de éstos en la creación, desarrollo, producción e instalación de la obra. Sin embargo, cuando el proceso se da a la inversa, la obra se hace parte de la gente y son ellos quienes les dan sentido, vida, las reconocen y resguardan. Del Proyecto de Arte Público queda decir que las “Letras de PONCE”, del artista Carlos Rivera Villafañe, es el proyecto cumbre de esta iniciativa pues el propio ponceño trabajó alrededor de la idiosincrasia de la gente, que a su vez adoptó y disfrutó la obra diariamente. De igual forma, lo han logrado los nuevos artistas urbanos quienes, muy sabiamente, trabajan en alianza con todos los sectores sociales haciéndoles partícipes de su creación. Ejemplo de ello son los miembros de la comunidad a quienes va dirigida la obra y quienes consecuentemente se convierten en los verdaderos apoderados del trabajo de arte.

Agradezco a la Comisión Nemesio Antúnez del Ministerio de Obras Públicas del Gobierno de Chile y a la Comisión Nacional Chilena de Cooperación con UNESCO del Ministerio de Educación, por la oportunidad que nos otorga de asistir y exponer en este Encuentro de Arte Público 2013.



patrick steeger

El valor del arte es en sí histórico

Partiendo de la premisa que lo que subsiste en el tiempo genera valor histórico, material o inmaterialmente, traduciéndose en identidad, en pertenecer a una familia, una comunidad o un país. Esto es algo que creo que es esencial para poder plantear que el arte es una herramienta y un medio de interpretación y análisis directo de nuestro espacio tiempo.

He aquí la importancia del coleccionismo y el valor de nuestra historia en lo particular.

Tengo la impresión que como sociedad estamos siempre mirando si el vecino tiene el pasto más verde con una suerte de *zapping* global, propia de nuestros tiempos, se nos ha olvidado regar nuestro propio pasto:

1. Horas de clases de historia o ejercitación de los campos artísticos en la educación primaria y secundaria?
2. Políticas de coleccionismo privadas y estatales de acceso público?

3. La abismante diferencia entre presupuestos para infraestructura cultural con respecto a los financiamientos de producción, mantención, y difusión en la generación de contenido.

Estos puntos me parecen básicos para poder acceder a una nueva generación de público y poder establecer lecturas de mayor interés en las artes.

Para referirme a arte público necesitamos público y espacio público. Uno de los problemas que veo en la colocación de arte en los espacios públicos es la saturación de un sin número de cosas y la falta de regulación en el uso de los espacios urbanos, llegando a ser extraño pensar que alguien ocuparía el territorio de esta manera.

Y en esta saturación ya es cuestionable si un ciudadano recibe de buena manera una obra, sin verlo como “algo más” que ayuda a la saturación de los espacios.

Este hecho no sé si tiene que ver con el valor del arte sino más bien con la situación de la urbe y su dificultad en mantener y regular la saturación de los espacios

Hecho que en parte podemos adjudicar al poder de los municipios que operan como juez y parte, me refiero a que dictaminan su plan regulador y administran a su vez, siendo este mecanismo altamente corruptible.

Arte en relación a la infraestructura urbana

Aquí me gustaría dividir en dos tipos de intervenciones: las temporales y las permanentes. Respecto a las temporales, este tipo de muestras permiten pensar las ciudades e instalarse como un análisis de ciertas situaciones particulares y son una forma de pensar nuestro entorno, aconteciendo y dialogando temporalmente.

En este campo realmente han sido escasos los espacios reales de arte público como es el caso de una trienal, de una versión.

Aquí quiero poner un ejemplo de una exposición organizada por un extranjero de la cual participé donde estaba abierta la posibilidad de análisis de la ciudad de Valparaíso, me refiero a *Of Bridges and Borders* y de la cual podríamos aprender ciertas cosas:

- la capacidad de colaboración y las redes que establecían las entidades estatales (Embajada de Suiza y Francia) y la empresa privada.
- otro modelo interesante es lo que ha hecho la ciudad de Munster con su encuentro de escultura urbana.

Claramente este tipo de muestras son de carácter internacional, lo cual me parece fundamental para la construcción de diálogo, sobre todo con nuestros países vecinos, sin embargo creo que el diálogo sólo se puede establecer en la medida que valoremos de la mejor manera nuestra reflexión interna de identidad y cultura.

Las intervenciones de infraestructuras o permanentes, de las cuales un gran actor ha sido la Comisión Nemesio Antúnez del MOP, quien nos ha convocado y supongo que me han invitado por ser parte de algunas obras que han llevado a cabo.

Con respecto a las obras de infraestructura es un poco más delicada la situación con respecto a la ciudadanía, por lo dicho anteriormente sobre imponer algo más en el espacio urbano.

Es por esto que creo que las obras juradas mediante este mecanismo no siempre han elegido la mejor obra en cuanto a su contenido artístico, sino que podríamos hablar de obras políticamente correctas donde su coordenada de la “amabilidad” y habitabilidad en el uso del espacio generan una fuerte jerarquía, y a veces su valor estético también se transforma en una variante de poder, lo cual no me parece mal en el contexto de una obra permanente en su situación en relación al inmueble y los usuarios de este, sin embargo, creo que se debe generar un paralelo con las obras temporales. Me refiero a equiparar como sociedad los presupuestos y las energías entre infraestructura y producción de contenido.

Marta Mabel Perez Maldonado
martamabel@gmail.com

Gestora cultural, artista visual, fotógrafa, instaladora y curadora, gerente del Programa de Asistencia al Artista del Museo de Arte de Puerto Rico, PROA, desde el 2005 a la fecha.

Maestría en Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México; Bachillerato en Humanidades Concentración en Artes Visuales, Universidad de Puerto Rico; Seminarios de Arte, Arquitectura Americana Moderna, Museografía y Museología, American University, Washington, DC; Grado especializado en artes visuales, Arts High School, New Jersey, EUA.

Creó la primera base de datos de 1.000 artistas visuales, el primer Directorio de Artistas Puertorriqueños y Residentes en Puerto Rico en el portal del Museo de Arte de Puerto Rico. Desarrolla talleres de carácter administrativo y gerencial para artistas visuales, establece enlaces entre artistas visuales, historiadores, críticos de arte, maestros y estudiantes, gestionando la recaudación de fondos y la autogestión.

Verónica Astaburuaga Escobar
veroasta@hotmail.com

Licenciada en Arte Plásticas mención escultura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha realizado exposiciones y simposios tanto en Chile como en el extranjero, entre ellas se cuenta: •"2d"Seis Escultoras en el Bellas Artes", Museo Nacional de Bellas Artes, 2005; Exposición Colectiva Palacio la Moneda Santiago •"2dChile 2007; II Simposio Nacional e Internacional Escultura en Madera, Argentina, 2006; "Fusión Matérica" Galería Artespacio, 2009. Se ha desempeñado como miembro de la Directiva de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile, APECH y como miembro de la Directiva de la Sociedad de Escultores de Chile, SOECH.

Patrick Steeger Klein
patricksteeger@yahoo.com

Estudió Arte en la Pontificia Universidad Católica de Chile y Escultura Pública en la Escola Massana de Barcelona. Desarrolla obra y docencia universitaria. Lleva una década desarrollando un trabajo artístico en una estrecha relación con la escultura y sus procesos de producción, generando instalaciones, exposiciones y obra permanente en el espacio público de escala urbana; "LEGOPORT" en el Aeropuerto de Santiago MOP; "La Sala Hipostila" Museo de Arte Contemporáneo de Santiago; "Luft" Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia FONDART; "Cuerpos Blandos", ciudad empresarial de Huechuraba; Parque de esculturas Borde Costero puente Llacollén, Concepción MOP.

Andrés Peña Valdés
andresp04@gmail.com

Licenciado en Bellas Artes mención escultura, Universidad de Arte y Ciencias Sociales, ARCIS y Magister en Arquitectura Pontificia U. Católica de Chile. Vive y trabaja en Santiago de Chile, desempeñándose como docente de la Escuela de Arte y Cultura Visual de la Universidad ARCIS.

Investigaciones y proyectos vinculados al espacio público, explorando cruces y relaciones entre escultura y arquitectura.

Exposiciones individuales: SPAM CITY, Diálogos sobre la ciudad contemporánea, MAC Qta. Normal; POST-IT CITY itinerante, Marti Peran, curador, MAC Parque Forestal y colectivas: Selección de videos, curada por Javier González Pesce, Sala Cero Galería Animal; Economía Pirata, Galería LOCAL; Trienal Chile 2, Galería Metropolitana; Una cuadra a la redonda, Local 2702, Estación de trabajo, Universidad ARCIS.

Primer premio concurso "Arte en Vivo" instalación, Museo Nacional de Bellas Artes.

José Vicente Gajardo Mardones
vicenteescultor@gmail.com

Licenciado en Artes mención escultura, Universidad de Concepción.

Nace en Tomé, Chile, el 27 de Octubre de 1953. Estudia en la Universidad de Concepción obteniendo, en 1983, el grado de Licenciado en Arte, Mención en Escultura. Ha sido invitado a numerosos simposios de escultura y talleres en Chile y en el extranjero. Ha realizado importantes proyectos urbanos en Argentina, México, Alemania, Italia, Francia, Marruecos, Canadá y Portugal, país en donde residió por cuatro años. Su material de trabajo preferido es granito, aunque ha trabajado también en mármol, basalto, madera y acero. Por muchos años ha habitado las cercanías de la Cordillera de la Costa, zona de Doñihue, cantera natural que le ha provisto de la materia que necesita para sus esculturas.



verónica astaburuaga

ARTE PÚBLICO

Verónica Astaburuaga

El arte público existe gracias a encargos, concursos de organismos públicos como MOP -Departamento Obras y Arte, con la ley del 1% el Ministerio de Educación, Fondart, municipalidades... y en el ámbito de lo privado con la Ley Valdés, a cambio de baja de impuestos o mayor constructibilidad en caso de espacios semi compartidos.



Detalle Mural

EL ACERO EN LA ESCULTURA

Mis inicios en la escultura se desarrollaron en la Maestranza Socometal donde se hacían ferrocarriles.

Estos fueron con el acero, como material para la escultura a escala de gran formato y monumental.

El acero es un material estructuralmente y de conservación adecuado para el espacio abierto y el gran formato.

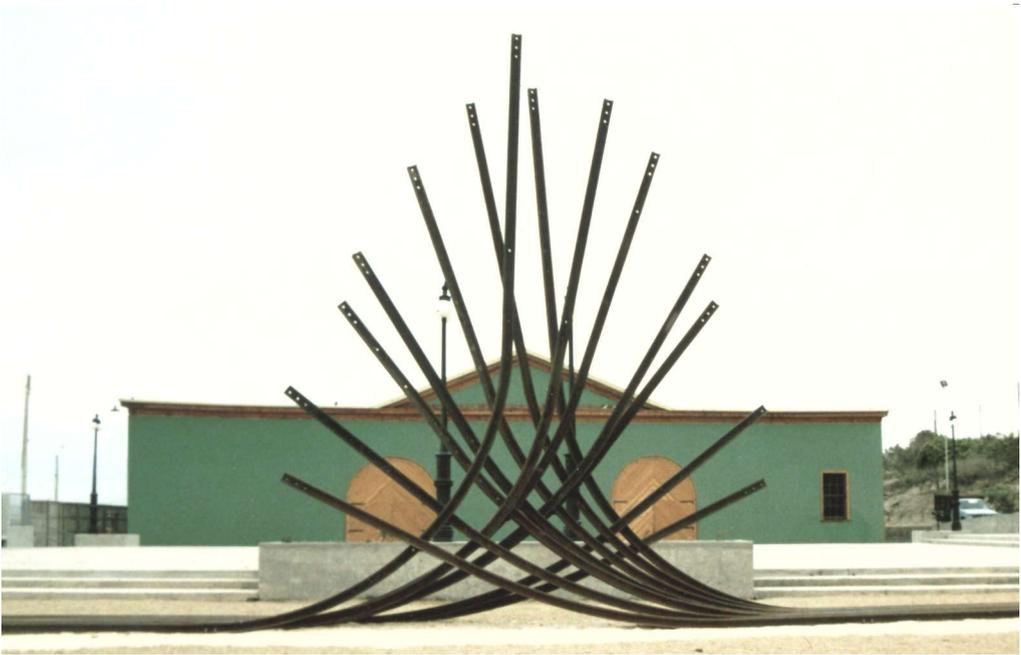
Habiendo hecho la observación del estado de esta materia en plano -planchas y líneas -tubulares, perfiles.

Y de la maquinaria para intervenir estos con cortes, plegado, cilindrado, bombeado y la incorporación de la gráfica, nace la forma en mi obra.

ACERO MONUMENTAL

La obra monumental en acero, de producción industrial a partir de concursos públicos, en los cuales he tenido una continua participación. Habiendo emplazado obras en el norte Centro y Sur de Chile.

En mi trabajo monumental he desarrollado una gestualidad a partir de composiciones espaciales geométricas con elementos lineales (varillas, tubulares, rieles...) como composiciones espaciales.



"Rieles"
Homenaje a ferrocarriles, Caldera
1999

GRAN FORMATO

En obras de gran formato trabajo con el plano, la plancha como material industrial. Con el gesto de cortar y abatir recomponiendo con el total de la materia. El aprovechamiento total de la plancha es una premisa presente en todas mis obras.

ACERO COLOR

En cuanto a la propuesta formal de mis obras emplazadas en el espacio público, siempre he considerado el encargo como tema, investigando referentes y en cuanto a la forma contextualizando el espacio a intervenir.



"Vertebral"
2007



"Aspas"
2000



andrés peña

LA DESLOCALIZACIÓN DEL ARTE PÚBLICO:
LECTURAS ESPACIO-TEMPORALES
Andrés Peña

*“El espacio es una duda: continuamente
necesito marcarlo, designarlo; nunca es
mío, nunca es dado, tengo que
conquistarlo”.*

GEORGES PEREC,

El título de esta ponencia surge desde una pregunta: ¿cuál es el lugar del arte público hoy en día? Hablar de deslocalización no quiere decir que el arte público no tenga relación con un espacio físico, o que no esté en ningún lugar, sino más bien, que esa relación o ese lugar sólo surge en el acontecimiento. En este sentido, me interesa pensar la obra como algo que sucede en un espacio-tiempo específico.

La noción que se tiene del espacio público se rige por un tiempo unitario, estático e inamovible, como si se pudiese anticipar al comportamiento de sus usuarios. Las instituciones encargadas de regular estos espacios se refieren a él como si se tratara de un contenedor dotado de infraestructura, sin embargo, resulta paradójico pensar que allí donde todo se mueve -como ocurre en la ciudad- se siga pensando el espacio público como algo estático.

Hablar de arte público inevitablemente nos lleva a una serie de preguntas: ¿qué entendemos hoy por espacio público?, ¿dónde está el espacio público? Estas preguntas podrían eventualmente desviarme de mi objetivo, pero es importante advertir que las fronteras de lo público se han vuelto absolutamente difusas y permeables con la esfera del mundo privado, lo cual haría más difícil determinar el lugar de un arte público.

Más que construir una definición me interesa referirme a la obra en su exposición al contexto y el encuentro con un espectador usuario, entendiendo la obra como un catalizador de experiencias. Esto implica entender la obra en su dimensión espacio temporal, donde ésta sólo adquiere sentido -acontece- en el encuentro con el espectador.¹

Bajo esta lógica, determinar un lugar a priori para la obra resulta infructuoso, más aún si pensamos que el desarrollo del arte se ha dado en torno a un cuestionamiento constante de sus propios límites, intentando desprogramar y reprogramar espacios, ya sea el del cuadro, la galería, el museo o espacios de la ciudad.

¹ Olafur Eliasson establece un análisis crítico de esta situación, señalando la importancia del tiempo, para poder entender, habitar y evaluar el espacio. ELIASSON, OLAFUR, Moisés Puente (trad.). Los modelos son reales. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, págs. 6-13.

Las obras de arte público nunca tienen un lugar ganado. Éste siempre es fruto de una negociación, de ahí la importancia del contexto. Una forma interesante de poder concebir esto es desde la *indeterminación*, como el proceso de algo que nunca termina de constituirse del todo, algo que se está haciendo constantemente y que se hace presente solamente en la medida que acontece. Esto tiene relación con la definición que hace Manuel Delgado acerca de lo urbano, para él *“Lo urbano es una forma radical de espacio social, escenario y producto de lo colectivo haciéndose a sí mismo, un territorio desterritorializado en que no hay objetos sino relaciones diagramáticas entre objetos, bucles, nexos sometidos a un estado de excitación permanente”*.²

Desde mi experiencia, un primer acercamiento a este problema tuvo que ver con una situación con la cual me



Carro de supervivencia
Mercado Central, Santiago de Chile, 2003
Registro en video y fotografía

topaba habitualmente en el ir venir desde y hacia mi casa. En ese entonces en las mañanas y en las tardes acostumbraba a transitar por las inmediaciones del Mercado Central, en ese lugar me vi seducido por un carro ambulante el cual presentaba una forma estética muy cercana a los envoltorios de Christo, lo interesante fue darme cuenta que esa forma sólo se hacía visible en las mañanas y en las tardes cuando este carro permanecía replegado como un bulto.



Carro de supervivencia
Mercado Central, Santiago de Chile, 2003
Registro en video y fotografía

Entonces, y todavía estando en la Universidad, reflexionaba acerca de la forma y el emplazamiento del volumen en el espacio, problemas esenciales de la escultura contemporánea. El desafío en ese entonces, fue pensar en una estrategia que me permitiera hacer visible ese *momento escultórico*, lo que hice fue establecer un acuerdo con su propietario, para que éste replegara su puesto ambulante y lo dejara exhibido como un bulto durante una hora.

² DELGADO, MAUEL. De la ciudad concebida a la ciudad practicada. Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura n° 62, Barcelona: Archipiélago, 2004, págs. 7-12.

Sin duda encontrarme con ese objeto significó un gran hallazgo, en él vi un gran capital escultórico, no tan sólo por su aspecto formal, sino sobretodo por su dimensión espacio temporal. A través de él entendí que la escultura y los objetos en general no son estáticos, siempre están propensos a la transformación, esto tiene que ver con la presencia de un cuerpo (el espectador-usuario) quien modifica y dota de sentido al espacio. En este caso la forma del carro respondía a la necesidad de subsistencia económica de una persona, quien –sistemáticamente- desplegaba y replegaba su puesto ambulante, activando un punto del espacio de la ciudad.

A partir de este primer encuentro, me propuse trabajar con otras situaciones y personajes que habitaban la ciudad, provocando y registrando pequeños acontecimientos. “El pasado constituyendo lugar en el presente” es una obra donde hago confluir a dos personajes de la ciudad mediante un encargo.



El pasado constituyendo lugar en el presente
Santiago de Chile, 2004 / Registro en video (DVD), 8:37 min./Postal fotografía

Un fotógrafo de la Plaza de Armas concurre a fotografiar a un vendedor de leche de burra con su cámara de cajón, en este caso el acontecimiento surge a partir del encuentro entre los dos personajes, ambos ejerciendo oficios del pasado, evocando un tiempo pretérito sobre el presente de la ciudad.

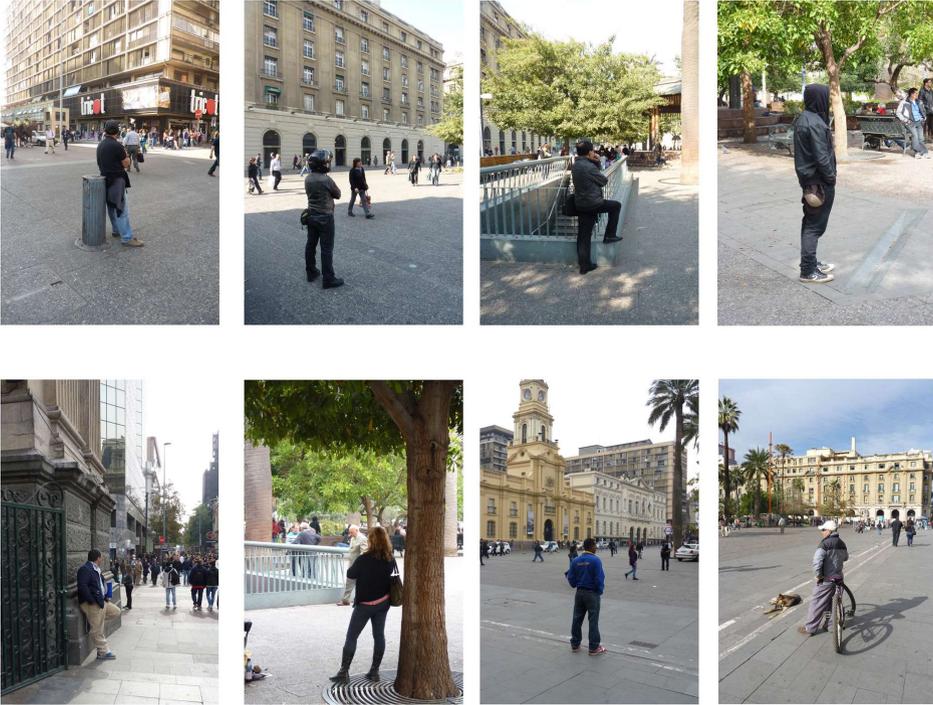
Esta es una obra que, a mi parecer, con el tiempo se ha cargado de significado, logrando habitar diferentes espacios y temporalidades. Es cierto que el encuentro ocurre en un momento acotado del espacio físico de la ciudad, pero el hecho de haber registrado el acontecimiento en video y construido una postal con la fotografía obtenida del encargo, ha permitido que ese momento pueda circular en la memoria del espectador, por lo demás porque aún es posible encontrarse con estos personajes en la ciudad.



El pasado constituyendo lugar en el presente
Santiago de Chile, 2004 / Registro en video (DVD), 8:37 min./Postal fotografía

En un momento –sin darme cuenta- el centro de Santiago se había convertido en una especie de laboratorio de mi trabajo, registrando y haciendo anotaciones de diversas situaciones que allí acontecían. “La espera” es una serie fotográfica que registra a personas anónimas esperando a alguien o algo en la Plaza de Armas, en un principio sólo registraba a personas diversas, de a poco comencé a darme cuenta que la espera marcaba una bisagraespacio temporal interesante, resignificando el espacio de la plaza como lugar de encuentro para las personas.

En la medida que comenzaba a crecer en volumen la serie, me di cuenta que esta bisagra espacio temporal también permitía que el espectador pudiese especular respecto a la diversidad de encuentros posibles (amorosos, comerciales, sexuales, etc.), logrando vislumbrar una trama de sentido sobre la superficie de ese lugar.



La espera
Plaza de Armas, Santiago de Chile / 2011-2012/ Fotografía digital, 20 x 13 cm.

Otra experiencia interesante es el proyecto “Una cuadra a la redonda”, el cual tuvo lugar en las instalaciones de *Local 2702, Estación de trabajo* de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad ARCIS, emplazado en los límites de las comunas de Santiago Centro y Estación central. Es un barrio histórico definido por la construcción de cités y la irrupción de nuevos proyectos inmobiliarios, lugar de muchos inmigrantes que han ido reconfigurando su funcionamiento, mediante el comercio y la incorporación de nuevas costumbres.

Se trató de un ejercicio de producción donde invité a participar a otros artistas jóvenes, con los cuales trabajamos simultáneamente en este espacio, desarrollando propuestas que pusieran en relación a este lugar con su contexto de emplazamiento. El objetivo era concertar una serie de obras que acontecieran coreográficamente, haciendo coexistir simultáneamente diferentes espacios y temporalidades en torno a un perímetro acotado del barrio.

En la medida que comenzaba a crecer en volumen la serie, me di cuenta que esta bisagra espacio temporal también permitía que el espectador pudiese especular respecto a la diversidad de encuentros posibles (amorosos, comerciales, sexuales, etc.), logrando vislumbrar una trama de sentido sobre la superficie de ese lugar.

Bajo este marco desarrollé “Rama al hombro”, una obra que parte de un trabajo de observación de situaciones efímeras y cotidianas que acontecían en el barrio circundante a *Local 2702*, particularmente en la simple acción de trasladar algo de un punto a otro interviniendo y ocupando temporalmente el espacio (trasladar una escalera, un carro, una rama). A partir de estas observaciones, propuse una estrategia de ocupación e intervención temporal del espacio, estableciendo un puente entre las instalaciones de *Local 2702* y el espacio aledaño a éste.



Rama al hombro
 Proyecto Una cuadra a la redonda / Local 2702 / Estación de trabajo, Escuela de Arte y Cultura Visual, Universidad ARCIS, 2012
 Árbol seco, tarros plásticos, neumático, hormigón, acción performática.

Para esto dispuse un árbol seco, adaptado en su tronco para poder ser acoplado a unas bases de hormigón, las cuales reproducían el sistema constructivo utilizado habitualmente por el comercio ambulante para sostener quitasoles u otros elementos de similares características. Estas bases fueron dispuestas tanto dentro como fuera de *Local*, marcando puntos de salida y llegada con la intención de poder desplazar performáticamente el árbol de un lugar a otro.

Cuando me encontraba trabajando en este lugar, advertí que el barrio tenía diferentes ritmos de funcionamiento, llenándose y vaciándose de actividades diversas. Dos veces a la semana, se instalaba una feria libre donde las calles se transformaban en un entretejido de acuerdos y negociaciones entre los habitantes y comerciantes del barrio, recuerdo como los comerciantes de la feria construían una línea con sus carros, dejándolos estacionados –un día antes- frente a una bomba de bencina, para que las personas que trabajaban allí se los cuidaran. Situaciones como estas, me llevaron a pensar en una obra que pudiese rescatar estas estrategias de ocupación temporal del espacio, pudiendo llenar y vaciar un punto de éste.

Todo espacio sin presencia carece de sentido, es sólo superficie, por ende toda obra necesita de un espectador. No podemos seguir pensando la obra como algo inalterable que sólo ocupa un espacio, por el contrario, ésta siempre se encuentra en proceso de transformación, por esto considero relevante la dimensión espacio temporal de las obras. Cuando -a través del título- me refería a la deslocalización del arte público intentaba aludir a esta situación de inestabilidad de la obra, cuyo lugar siempre esta sujeto a una negociación tanto con el contexto como con el espectador.



josé vicente gajardo

PONENCIA
Jose Vicente Gajardo

Estimadas Amigas y Amigos presentes:

Más que exponer un tema, me gustaría extenderme y explicar por medio de mi obra, el porqué hago lo que hago.

El porqué la piedra, material determinante en el proceso de mi obra, cómo nace y se desarrolla, desde la cantera desde su origen unida al paisaje, a la tierra y a un contexto urbano.

Y lo que me motivó tempranamente a vivir siempre apegado a las faldas de los cerros. El porqué paso horas, días, meses y años en una infinita y persistente búsqueda por encontrar en este material extremo, respuestas a mi identidad perdida.

La piedra es y está, no tiene un antes ni un después, la piedra es un material de siempre, la contemporaneidad en la obra no depende de un material, si no de un resultado.



José Vicente Gajardo en su taller / 2011.



"Muro Encuentro"
Hanoi, Vietnam / 1998-2000

En nuestra loca geografía es un trozo de paisaje imponente, que llamamos cordillera, una muralla protectora que nos aísla y a la vez nos cobija, una señal en el camino y un límite que nos invita a hacer un alto en la ruta.

La piedra es silencio, escala, quietud, grandeza y resistencia cualidades todas consideradas a la hora de abordar mi obra.

Mi aproximación a la piedra es desde el conocimiento, pero también desde el respeto, yo no me sirvo de las piedras, sirvo a las piedras.



"Forma V"
Edificio MOP_MINJU de Antofagasta, 2001-2002

**AMÉRICA ES MI CENTRO
AMÉRICA ES MI ORIGEN
AMÉRICA ES MI PIEDRA.**

Toda creación verdadera acontece como búsqueda del origen. Cada obra es un génesis, un trayecto, un camino abierto que nos conduce a algo o a nada.



Jose Vicente Gajardo, 2004.

Estoy en el origen cuando me alejo de mi centro, de mi yo, para ser. Cuando me hago vacío y escucha de las voces del mundo, cuando percibo y separo esas voces de los ruidos.

Desde América, mi origen, he buscado mi propio centro, eligiendo sus extremos

alejados de las grandes y ruidosas ciudades, inmerso en la soledad de pequeños pueblos distantes y desconocidos, casi sin nombres pero verdaderos, de ahí he recogido mi obra desde la cultura de esos poblados periféricos alejados de las modas elitistas y de los circuitos del arte imperantes.



"Forma" Explanada Cultural Ribera Norte del Bio Bio (Puente Llacolén) 1999-2000



eduardo martínez bonati

Eduardo Martínez Bonati
martinezbonati@gmail.com

Pintor. Estudió en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en la State University of Iowa en Estados Unidos, en el Instituto Pratts de Artes Gráficas de Nueva York.

Ex profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, España y ex Coordinador de los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Sobre “Contexto visual del medioambiente urbano” Eduardo Martínez Bonati

Nuestros primeros intentos de incorporar arte en los espacios públicos, en 1966, se manifiesta como reacción a las galerías de arte. “Hay que sacar el arte de las galerías al medio ambiente urbano”. “El destino del arte en los espacios urbanos amplía y complementa la función estrecha en ámbito de las galerías de arte”.

Las galerías (estudio realizado en 1967 – 1968) aportan un escaso rol cultural, para probar esta afirmación se hizo un estudio y muestreo de exposiciones, objetivado en tres aspectos: ubicación de las galerías, horarios de exposición (horario del ocio) y la obra es sólo de contemplación.

Al parecer las condiciones no han cambiado del todo. Medimos la visita de los espectadores que asistieron durante los días y horarios de exposiciones, sumamos el tiempo que estuvieron en la galería contemplando las obras y lo dividimos por el número de obras y la contribución de un cuadro al ámbito cultural no llegaba al minuto y medio como mínimo y a los dos minutos cuarenta segundos como máximo” y en la gran mayoría de los casos el cuadro partía de vuelta al taller.

Sería interesante que se repitiera esa experiencia.

Ya no se trataba de las razones que nos hicieron formar el grupo Signo, sino algo esencial y amplio: el arte plástico era, es, una contribución muy limitada en el medio cultural.

El arte incorporado al contexto visual del medio ambiente urbano (esa fue la definición que utilizamos en ese tiempo) ha crecido en número y es aceptada. Su actual estado podría definirse y espero que esto aclare algunos de los nuevos parámetros críticos a los estudiosos y teóricos: “Arte Incorporado al contexto social y visual del medio ambiente urbano.”

El concepto “contexto social” es sensible a manipulaciones populistas y/o totalitarias (Ver teorías de Plejanov y Schdanov) dos teóricos de Stalin a los cuales lo único que se les puede agradecer es haber producido la diáspora de artistas hacia Europa y Estados Unidos, pasando así a enriquecer la llamada “decadente cultura burguesa occidental.”

Lo mejor que se puede hacer con el artista respecto a lo social es el contacto con el contexto local y luego dejarlo LIBRE.

Perdón por lo escueto del escrito, pero creo que así está bien.



Conclusiones

La importancia del debate con los que participan de un proceso de arte público, la interacción de las disciplinas que convergen en el espacio público, la participación ciudadana y la integración de los poderes locales, deben formar parte de la creación de lugares ciudadanos. Tal como se expresó en la convocatoria al Encuentro de Arte Público 2013 convocado por la Comisión Nemesio Antúnez, escuchar la voz de los protagonistas que trabajan el espacio público es fundamental.

La necesidad de la interacción de las disciplinas que intervienen en el espacio público es reconocida. El Encuentro contó con la participación de artistas plásticos, arquitectos, urbanistas, gestores culturales y profesionales que participan desde los ámbitos de la práctica, la docencia y la administración pública, profesiones vinculadas al espacio público y al territorio. Así se nos presenta la participación ciudadana y el valor de los poderes locales en el último tiempo, respecto al proceso de creación de arte público, en un punto medio entre una forma antigua, pero aun muy arraigada en algunos sitios, donde el autoritarismo general de lo institucional era la norma y una nueva forma de crear el espacio de todos, el ideal que queremos lograr. Es decir, vemos avances en un camino que no es fácil, pero poco a poco nos brinda grandes satisfacciones. En este último punto, se nos revelan aciertos y desaciertos, pero sin duda que el aprendizaje ha generado una nueva postura de todos los agentes involucrados, como los artistas, los ciudadanos, las instituciones y todos aquellos quienes soñamos una vida pública mejor desarrollada y más participativa. Desde esa mirada, hacemos una abierta invitación a participar de nuestro trabajo, de nuestro rol en la creación de arte público, tarea que lleva un recorrido que debemos compartir, apoyando el desarrollo local y su consecuente mejoría en la calidad de vida de sus ciudadanos.

Respecto a esa mejoría en la calidad de vida es donde se inserta la actividad artística y las diversas propuestas del arte público de los últimos tiempos. El arte vuelve a la calle, vuelve al espacio público y vuelve entonces, a la gente, al usuario común, vuelve al paisaje, a ser parte de un todo, vuelve a la ciudad. Es ahí, en la ciudad, donde mejor se expresa, ahí donde el rol del artista vuelve a abrirse socialmente, es ahora entonces donde regresan algunos roles y responsabilidades con el entorno a intervenir. El espacio público presenta otros desafíos, otra mirada, el espacio público se presenta al artista como una puerta mágica que lleva toda la intimidad de la creación a volcarse en los otros, en sus necesidades y querer.

Ese espacio público intervenido con la creación artística es el que nos brinda la opción de sentir que es realmente de todos. De ese modo entonces, nos vamos apropiando de nuestro territorio, lo vamos queriendo más y esa sola emoción es ya el comienzo de un camino ciudadano diferente, más cálido, más cercano, más libre.

Agradecimientos

A los artistas chilenos que nos han privilegiado con sus obras en el espacio público, a los expositores invitados y a los asistentes que nos acompañaron en la jornada.

A los integrantes del Subdepartamento de Obras y Artes de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, unidad técnica de la Comisión Nemesio Antúnez.

A la Comisión Nacional Chilena de Cooperación con la Unesco - MINEDUC que nos permitió conocer la experiencia del arte público en Puerto Rico, representada por Marta Mabel Perez, y que auspició la impresión de esta publicación.

Y a todos a quienes nos interesa el arte público.

Comisión Nemesio Antúnez
Diciembre de 2013



Sin título
Alex Quinteros
políptico
Técnica mixta
160 x 220 cm.
2012

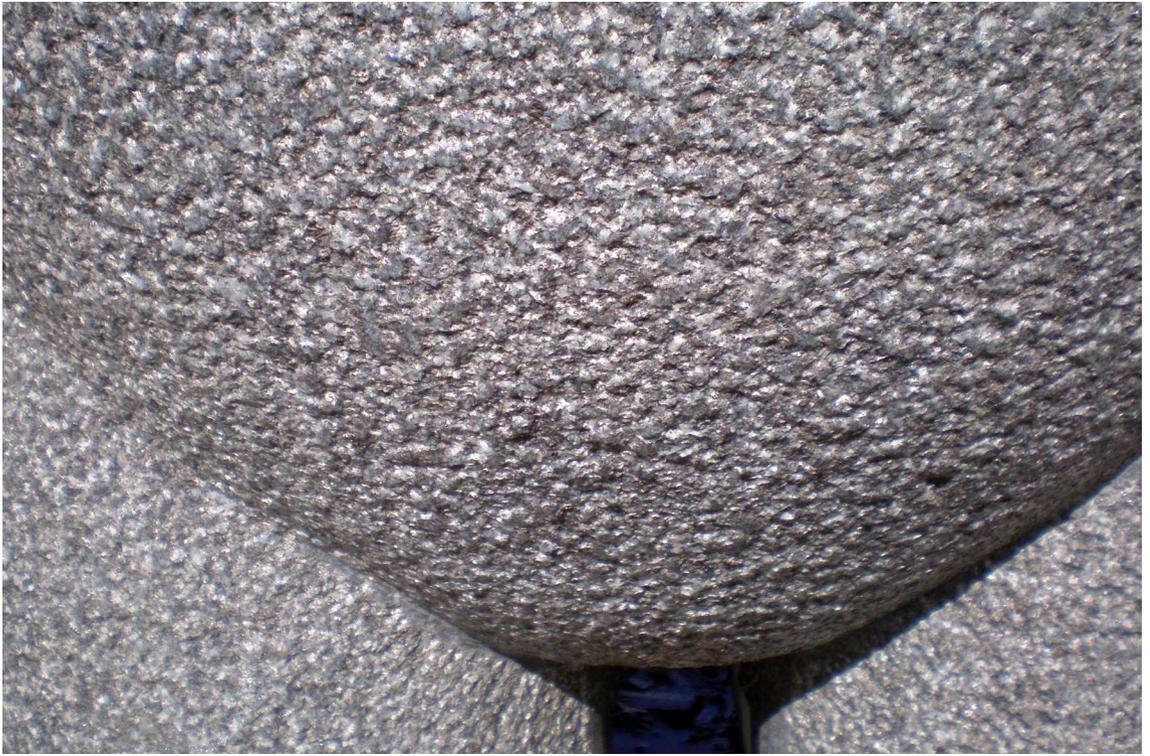
“Pinturas Abstractas I”

Carta de Ajuste: Es el Arte un Trabajo?

Pablo Langlois

Pinturas Abstractas I es una obra que se ha presentado todos los años desde 2006 en el acto central de celebración del Día Internacional del Trabajo remunerado.

Cambia cada año desde entonces el motivo y el título.



“Mujer del Torreón”
Claudia Soto
detalle
Granito negro
2004

“Jardín Florido”
Marta Mabel Pérez
Fotografía
24" x 36"
2013



“Legoport”
Patrick Steeger
Aeropuerto Internacional Arturo
Merino Benitez, Santiago.
2002

“Vertebral”
Verónica Astaburuaga
Acero
2007



Andrés Peña

El pasado constituyendo lugar en el presente

Acontecimiento provocado mediante un encargo, donde se encuentran un fotógrafo de cajón y un vendedor de leche de burra.

Santiago de Chile, 2004.

Registro en video (DVD), 8:37 min. y postal fotografía.

“Muro”

José Vicente Gajardo

Mármol travertino

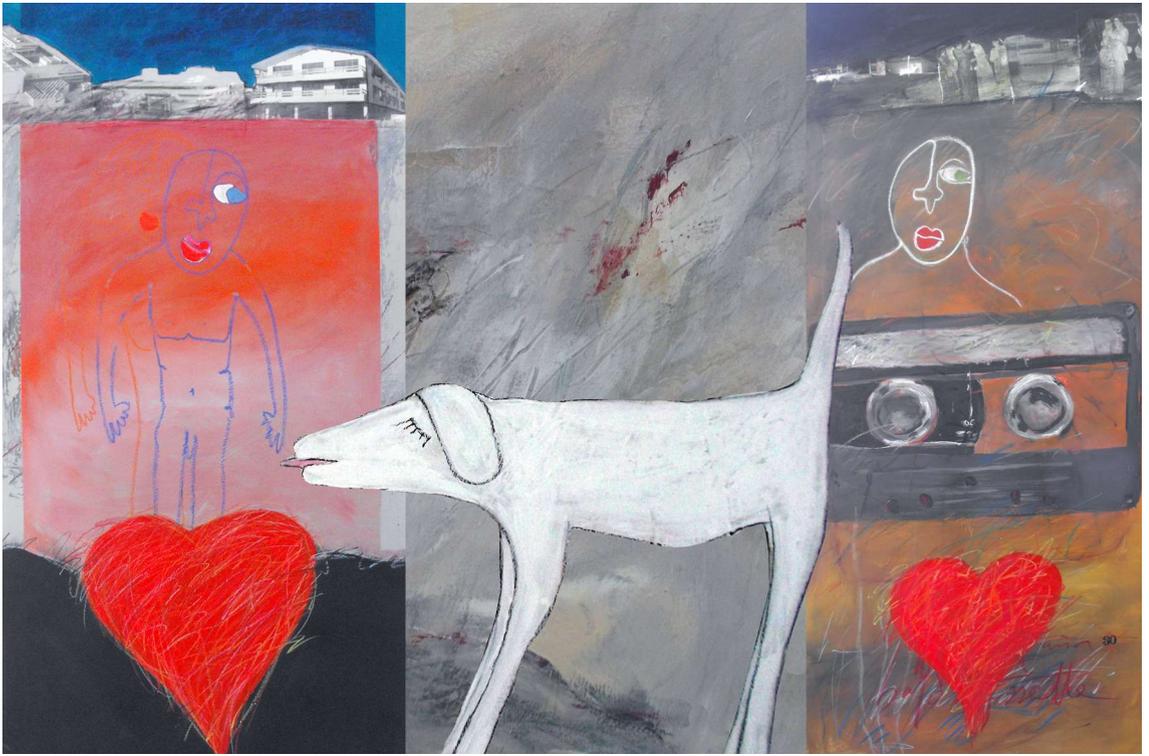
Ruta 5 Tramo Vallenar-
Caldera

2012



“Lio” (detalle)
Carolina Pelegrí
Óleo sobre tela
100 x 100cm.
2013

“Contraste material”
Alejandro Ortiz
Óleo sobre tela
130 x 97cm.
2013



Sin título
Alex Chellew
técnica mixta sobre papel
50 x 70cm.
2013

“El baño de Eva”
Eduardo Martínez Bonati
Acrílico sobre tela
2013



"Bajada al lago"
Francisco Moya
Óleo sobre tela
60 x 73cm.
2014

Portada publicación
"Escritura Funcionaria"
Ensayos sobre políticas de gestión
en arte y cultura.
Justo Pastor Mellado



Comisión Nacional
Chilena de Cooperación
con UNESCO