

DIÁLOGOS URBANOS

Confluencias entre arte y ciudad

I Congreso Internacional Arte y Entorno.
La ciudad sentida. Arte, entorno y sostenibilidad.
Próxima parada: Berlín-Valencia.

Celebrado en Valencia el 13, 14 y 15 de Diciembre de 2006.



CONGRESO:**Dirección:**

Joan Llaveria i Arasa

Organización:

Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE), UPV.

Comité Científico:

Joan Llaveria i Arasa

Joan Bta. Peiró López

Elías Pérez García

Joaquín Aldás Ruiz

José Manuel Guillén Ramón

Comité Organizador:

Luis Armand Buendía

José Luis Cueto Lominchar

Nuria Rodríguez Calatayud

Paula Santiago Martín de Madrid

Toni Simó Mulet

Pere Llaveria i Arasa

Secretaría Técnica:

Paula Santiago Martín de Madrid

Relaciones Internacionales:

Úrsula Schütz

Asistencia Técnica:

Silvia Molinero Domingo

PUBLICACIÓN:

Dirección: Joan Llaveria i Arasa

Subdirección: Luis Armand Buendía

Consejo editorial: Joan Llaveria i Arasa, Joan Bta. Peiró López, Joaquín Aldás Ruiz y José Manuel Guillén Ramón

Consejo de redacción: Silvia Molinero Domingo, Carlos Lacalle García y Paula Santiago.

Diseño y maquetación: Silvia Molinero Domingo y Luis Armand Buendía.

Traducción: Área de Apoyo Lingüístico a la I+D+i, UPV.

Imágenes: © los autores.

Textos: © los autores.

Edita: Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE), UPV.

Imprime: Gironés Impresores.

ISBN: 978-84-690-9563-8.

Este proyecto ha sido posible gracias a: la *Ayuda a la Organización de congresos, jornadas y reuniones de carácter investigador*, del Programa de Incentivo a la Investigación de la UPV, nº de referencia: PPI_04-05 y la *Ayuda para la difusión de congresos y jornadas de carácter científico, tecnológico, humanístico o artístico* de la Conselleria de Empresa Universidad y Ciencia, Generalitat Valenciana, nº de referencia: ADIF 06/065.

Valencia, Enero de 2008.

PRESENTACIÓN

I Congreso Internacional Arte y Entorno. La ciudad sentida, arte, entorno y sostenibilidad.
Centro de Investigación Arte y Entorno, (CIAE) UPV.....05

El arte de construir ciudad.
Joan Llaveria i Arasa.....07

PONENCIAS

Arte, política, interferencias de lo político en lo público.
Joan Bta. Peiró17

Treinta años de ciudad terapia.
Dieter Hoffmann-Axthelm.....25

Después de la utopía de la modernidad. Urbanismo y arquitectura en Berlín.
Hans Stimmann.....39

La ciudad, a modo de paisaje escultórico.
Conversación con Miquel Navarro.....55

La relación espacio público/arte privado.
Sergi Aguilar.....67

Ceuti: un modelo de política pública aplicada a la promoción del arte.
Javier Gómez Segura.....81

La venganza del Si-Fan
Joaquín Aldás y Luis Armand.....91

COMUNICADOS

El boceto digital. De la idea a la creación.
Mariano Báguena Bueso.....101

Arte pública: as Configurações diferidas do espaço público.
Philip Cabau Esteves.....111

Urban Art en el barrio del Carmen de la ciudad de Valencia.
Juan Canales.....121

Injerencias seis perspectivas.
Juan Antonio Cerezuela.....133

Archivo documental de la calle.
José Luis Cueto Lominchar.....145

*Ciudad de Santa María de Guía, Un Paisaje Significativo para la
Difusión de Valores de Sostenibilidad desde la Pintura y la Poesía.*
Atilio Doreste y Ernesto Suárez.....159

Producción de deseos en el territorio urbano.
Lila Insúa.....167

<i>El arte de construir una ciudad moderna en el territorio. El Ejemplo de la Ciudad Bosque de Tapiola.</i> Carlos Lacalle.....	181
<i>El Barrio: un elemento constitutivo de ciudad que necesita de la participación ciudadana.</i> Inmaculada López Liñan.....	195
<i>Arte Público. Un enfoque interdisciplinar.</i> Emilio Martínez Arroyo.....	209
<i>La camiseta en la ciudad.</i> Silvia Molinero Domingo.....	217
<i>Injerencias: arte ciudadanía y patrimonio industrial.</i> Mau Monleón.....	227
<i>Santiago de Chile: La periferia como posibilidad.</i> Luis Montes Rojas.....	241
<i>Fantasías y realidades sobre una ciudad norteamericana ideal.</i> Adolfo Muñoz.....	253
<i>Sostenibilidad ciudadana</i> Armand-Thierry Pedrós Esteban.....	265
<i>La ciudad de las damas.</i> Nuria Rodríguez.....	279
<i>Reflexiones en una ciudad-patrimonio de piedra volcánica.</i> Isabel Sánchez Bonilla.....	289
<i>Lugares antropológicos y lugares vividos: Ruzafa como experiencia.</i> Paula Santiago Martín de Madrid.....	301
<i>Art, espai i ciutat, del site-specific a les visions.</i> Toni Simó.....	311
MESA REDONDA <i>Activisme i participació ciutadana. València, ciutat feta a cops de Salvem.</i> Miquel Guillem, Carla González Collantes, Xurxo Estévez, Joseph Pascual Requena Pallarés, Maota Soldevilla.....	333

ART, ESPAI I CIUTAT, DEL "SITE-SPECIFIC" A LES VISIONS URBANES

Art, space and the city, from *site-specific* to urban visions.

Toni Simó Mulet

Facultat Belles Arts Múrcia

Resum: Aquest text aborda l'especial relació que existeix entre l'art i la ciutat. A partir de les pràctiques artístiques de les neoavantguardes dels anys seixanta i setanta, sobretot el minimalisme i la performance, es desenvolupen una sèrie de preocupacions que comencen a qüestionar l'objecte artístic i les institucions com a lloc expositiu. Així, la conquesta de l'espai i el lloc situa el naixement del concepte de l'art *site-specific*. Aquest text planteja la possibilitat de veure la fotografia urbana recent dins l'art contemporani, amb artistes com Beat Streuli, Thomas Struth, Olivo Barbieri, etc., com una de les manifestacions de la documentació del lloc de l'art *site-specific*.

Paraules clau: Fotografia urbana, performance, espai públic, percepció, lloc.

Abstract: This text approaches the special relationship that exists between art and the city. From the artistic practices of the neoavantgarde of years sixty and seventy, especially minimalism and the performance, a series of concerns are developed that start to question the artistic object and the institutions as an exhibition place. Thus, the conquest of the space and the place places the birth of the concept of the Site-specific Art. This text brings up the possibility to see the recent urban photography of contemporary art, with artists like Beat Streuli, Thomas Struth, Olivo Barbieri, etc, as one of the demonstrations of the documentation of the place of the *Site-specific* Art.

Key Words: Urban Photography, Performance, Public Space, Perception, Place.

0. Introducció

La intenció d'aquesta ponència és posar en relleu la significativa relació existent entre la ciutat i l'art contemporani. Establir connexions entre les pràctiques de l'art contemporani, i les crítiques de la ciutat com a fenomen cultural i social. Les interrelacions entre la ciutat i l'art contemporani són per si mateixes una de les bases del desenvolupament de les avantguardes artístiques històriques. En aquest breu text em limitaré a fer un recorregut per les pràctiques artístiques a partir de les neoavantguardes dels anys seixanta i setanta que van provocar una deslocalització del concepte d'art i del seu lloc expositiu.

Al voltant del concepte del *site-specific* es desenvolupen tot un material discursiu que qüestionaria no sols l'objecte d'art, sinó l'espai en què operava i el diàleg amb el context en què s'inseria. És doncs, aquesta preocupació per a assignar una relació física, social i cultural (una relació real de lloc concret) a la pràctica artística de finals dels anys seixanta i setanta la que posa de manifest les contradiccions, entre l'obra d'art autònoma i autosuficient, i la conquesta de l'espai (públic, privat, territorial, etc.) de les noves propostes artístiques: el *Land Art*, *Minimal Art*, *Art públic*, *Body Art*, *Happenings*, etc.

Amb la destrucció de les fronteres espacials de la galeria, el museu, de l'espai net, neutral, asèptic per part d'aquests corrents artístics, ens situem en la lògica de l'*Spatial Politics* (la política espacial), segons la definició de Rosalyn Deutsche.¹ El seu escenari preferent serà la ciutat, però també l'espai entès com a territori, mapa, lloc, passatge, etc. Una de les característiques d'aquest tipus de treball és la manera especial de relacionar l'obra d'art amb el lloc. D'aquest tipus de lligams concrets entre l'espai i obra d'art, sorgeixen els debats sobre el discurs que havia d'adoptar aquest gènere artístic. Així, aquesta pràctica heterogènia d'art contemporani ha vingut darrerament a denominar-se acadèmicament com a *site-oriented*, *site-determined*, *site-referenced*, *site-conscious*, *site-related*, etc. Amb una estètica urbana i un discurs espaciocultural, combina idees sobre art, arquitectura, disseny urbà, d'una banda, i teories sobre la ciutat, l'espai social i l'espai públic per una altra. Junt amb açò, també s'han adoptat teories de crítica urbana, el postmodernisme crític en art i arquitectura, així com també debats sobre la identitat política i l'esfera pública.

Les preocupacions artístiques dels anys seixantes estaven d'acord amb les crítiques socials i polítiques del capitalisme avançat. Així, el caràcter alternatiu i progressista de les proposicions conceptuals

d'aquests artistes, reformulaven la relació que els habitants de la ciutat havien de tindre amb el seu propi espai vital. La ciutat i l'espai habitat i urbanitzat havia crescut d'una manera desorbitada des de la industrialització de finals del segle XIX, els artistes i crítics intentaven qüestionar la degradació, l'aïllament, l'alienació en què s'havia convertit l'espai urbà. Aquesta resposta va ser presa pels artistes com una manera lògica d'estendre les seues preocupacions estètiques, ja que la ciutat es convertia en un lloc associat a la violència, la pol·lució, l'anonimat, etc. Però també era el lloc idoni per a contrarestar aquests efectes amb la urbanitat, la sociabilitat, l'intercanvi de coneixement, etc. Aquestes intervencions en l'espai, sempre controvertit, de la ciutat, interfereixen com a mediador cultural en un debat més ampli que implica processos econòmics, polítics i socials que tenen com a fi investigar sobre l'organització de la vida i l'espai urbà.

Segons comenta Tom Finkerpearl² en el seu text *La ciutat com a lloc*, la ciutat es definiria prou bé com el lloc de trobada de diverses preocupacions artístiques nascudes en l'època de la postguerra en els anys cinquantes i seixantes. En el cas d'Amèrica, però també extrapolable a l'Europa de la postguerra, la reconstrucció de les ciutats i la seua planificació va ser liderada per una idea de suburbanització, és a dir, la creació dels suburbis, el moviment de la població, l'evacuació de la ciutat tradicional i la pèrdua de tots els llocs d'interacció social. És el reemplaçament del carrer i la plaça per l'autopista i els grans centres comercials de la perifèria. L'escena urbana del lloc d'intercanvi social i comercial dels carrers és ara traslladada a l'escena del moviment continu de les carreteres i autopistes. Aquest nou urbanisme nascut de la postguerra divideix més que uneix els ciutadans, els aïlla en el seu quefer quotidià.

Els arquitectes i els urbanistes van ser acusats de destruir el sentit social i estètic de la ciutat, i d'alguna manera van ser cridats els artistes a tractar de salvar la ciutat. Bàsicament hi havia una esperança que els artistes pogueren revitalitzar la vella idea de la ciutat, o almenys ajudar a fer que la ciutat no fóra tan anònima, aspra i despersonalitzada. Per això es va definir l'estratègia de l'art públic. Les primeres comissions de l'art públic van ser per a les grans icones del modernisme, Picasso, Calder i Henry Moore, per exemple. Però, paral·lelament les propostes neoavantguardistes del conceptualisme, el minimalisme, havien treballat l'especial relació que existia entre l'obra d'art i el lloc que ocupava en l'exposició de la galeria d'art o el museu. Diverses formes de crítica institucional i d'art conceptual van desenvolupar un model diferent de relació de l'obra d'art amb el siti

d'exposició. Així, artistes com Michael Asher, Daniel Buren, Hans Haacke, Robert Morris, Robert Smithson, etc., van qüestionar la “innocència de l'espai” (Kwon, 2004:13) i el seu punt de vista únic i universal. Van concebre l'espai com una estructura cultural definida per les institucions de l'art. L'espai, doncs, deixa de ser neutral i universal per a implicar-se en la seua condició social, cultural i històrica.

El minimalisme, amb artistes com Donald Judd i Frank Stella, va ser un dels pioners a qüestionar les nocions d'un lloc fix i original per a la recepció de l'obra. Tot posant en contradicció la pròpia relació de l'obra amb el lloc (d'exposició). Segons Douglas Grimp,³ van ser els minimalistes els qui amb la insistència de la “recepció de l'obra”, van lligar conceptualment i al mateix temps van condicionar el diàleg de l'obra d'art a un entorn particular (Kaye, 2004:2).

D'aquesta manera convergeixen en la conquesta de l'espai (bàsicament de la ciutat), diverses propostes artístiques, entre elles el denominat art públic, i un grup heterogeni de propostes que podríem agrupar sota el nom de *site-specific*. Tots tenen en comú el fet de situar els seus procediments artístics en un diàleg o problematització de l'obra d'art amb el lloc, l'espai.

1. El site-specific i la performance del lloc

El terme *site-specific*⁴ hauria de ser considerat una hibridació màxima. La genealogia del *Site-specific Art* es podria situar en les neoavantguardes dels anys seixantes i setantes. El minimalisme interpreta la presentació de l'objecte artístic com un desafiament a les nocions cartesianes de l'espai, i a la seguretat de l'espectador en el seu punt de vista fix, únic i universal. Prenent la galeria com a lloc específic, els minimalistes, com per exemple Robert Morris, presenten formes unitàries com *Untitled* (1966). Aquestes formes semblen traduir les parets blanques de l'interior de l'espai de la galeria sobre les superfícies del treball escultòric. O també l'escultura *Untitled (Mirrored Cubes)* (1965) permet que l'espai de la galeria penetre en l'objecte com una metàfora d'abolició de la peça, deixant tot el protagonisme al lloc, a l'espai concret de la galeria. Morris va concebre aquestes peces unitàries minimal com uns objectes que funcionen per tal d'aconseguir una sensació de connexió amb l'espai real i el temps real (Kaye, 2004:26). Les peces unitàries de Morris en realitat funcionen com una intervenció en l'espai de galeria, un espai que es presenta literalment buit, neutral. Morris presenta aquestes formes geomètriques com una

reproducció de l'estètica de la galeria. Però, és al mateix temps una funció teatral de l'objecte en l'espai, com ens assegura el mateix Robert Morris en les seues notes sobre escultura:

“La simplicitat de les formes no necessàriament equival a simplicitat de l'experiència. Les formes unitàries no redueixen les relacions. Les ordenen.” (Morris, 1995:8)

La contestació del minimalisme a l'espai idealista immaculat i pur del modernisme dominant queda doncs, patent. A partir dels pressupostos del *site-specific*, l'espai ordinari, els espais quotidians, el paisatge urbà laberíntic qüestionen la percepció i la recepció de l'art com un espai en blanc, com la tabula rasa d'on sorgeix la forma original. Els edificis, els parcs, les places, el paisatge natural i urbà serà el que determina contextualment les obres d'art. En última instància es tractava de realitzar una funció de l'espai real, en el qual l'ara i ací era condició imprescindible per a la realització i la percepció de la peça artística. L'objecte d'art havia de ser contingent amb el seu context. Es reestructura així el subjecte espectador des del vell model cartesià a un de fenomenològic en el qual l'experiència viscuda i el desig de resistir l'economia de mercat capitalista, són els imperatius de la nova mirada sobre el lloc.

Les aportacions del minimalisme a l'art *site-specific* també es basen segons Michael Fried (Kaye, 2004:3) en la concepció de l'objecte com quelcom experimentat en la seua situació, cosa que implica directament l'espectador. Amb la inclusió de l'espai i el temps en la visió de l'obra d'art el minimalisme entra en el terreny de la teatralitat. Amb l'émfasisació d'allò transitori i de l'acte efímer de la visió en la galeria, el minimalisme entra en la categoria de la teatralitat i de la posada en escena. És el que s'ha vingut a anomenar com la *performance del lloc* (la posada en escena del lloc).

Emergent a partir de les lliçons del minimalisme, l'art *site-specific* va estar basat inicialment en un procés d'enteniment fenomenològic i experimental del lloc. Així, partint dels atributs físics d'un determinat lloc (grandària, escala, textura, dimensió de les parets i habitacions, condicions lumíniques, etc.) es realitzen treballs com *Rooms measurements* (1969) de Mel Bochner; amb l'arquitectura servint de model espacial en molts casos. A través d'investigacions de la filosofia materialista i de la crítica institucional el lloc va ser reconsiderat com una xarxa interrelacionada d'espais i economies (estudi, galeria, museu, mercat de l'art, crítica de l'art). Artistes com

ara Hans Haacke, Michael Asher, Daniel Buren, Vito Acconci o Dennis Oppenheim són alguns dels que van començar a “complicar l'espai” d'exhibició de l'obra d'art (Kwon, 2004:3).

La inclusió de la *performance* en l'art visual i l'arquitectura ampliarà el vocabulari espacial. Sorgeixen així les estratègies que qüestionaren l'estabilitat i les preconcepcions sobre el lloc i la localització. La crítica institucional va complicar aquest desplaçament de la noció espacial. La galeria, el museu es veia com una barrera i un mecanisme d'aïllament de l'obra d'art del món exterior. Les nocions d'objectivitat, desinterés i veritat associades a l'obra d'art autònoma del modernisme dominant, comencen a ser qüestionades, justament en la posada en escena de l'espai.

Una aproximació a la crítica del marc institucional és, per exemple, la sèrie de *performances* de Mierle Laderman Ukeles *Maintenance Art* en el Wadsworth Atheneum a Hartford. Es tracta d'una acció en què fa les tasques domèstiques de rentar, netejar, ordenar, etc. tot elevant les tasques domèstiques associades a la dona a la contemplació estètica. Laderman va desplaçar la noció d'espai museístic al context de la divisió social i de gènere entre les nocions d'allò públic i d'allò privat.

En aquest sentit la noció del lloc comença a expandir-se des de l'espai literal de l'art a la condició física d'una específica localització. L'espai s'articula d'acord a paràmetres polítics, socials i culturals com el cas de Hans Haacke, Michael Asher o Daniel Buren. Hans Haacke defineix el seu treball com a sistemes en temps real. La documentació d'esdeveniments i registres presos de la vida real representen una sèrie de relacions socials documentades que s'impliquen en els actuals esdeveniments del món real.

Paral·lelament, la desmaterialització de l'obra d'art va lligada al compromís amb l'espai polític i social exterior a la galeria i el museu. La vida quotidiana i l'espai urbà són ara les estratègies lògiques en la seua producció artística. La localització de les intervencions de Daniel Buren en l'espai urbà desenvolupen la funció d'esborrar les fronteres entre l'art i el no art, entre l'art i la vida quotidiana.

L'estratègia d'integrar l'art en l'entorn social va facilitar la proliferació d'un art que tractaria sobre temes com l'ecologia, el racisme, l'homofòbia, la marginació, etc. Açò va afavorir i va expandir el compromís dels artistes amb la cultura i la societat del seu temps.

Permetent l'actuació sobre els espais públics fora de l'àmbit tradicional i estètic de les institucions.

James Meyer⁵ distingeix aquesta divergència de l'espai entre un espai literal i un espai funcional. L'espai literal és el que actua sobre un espai singular *in situ*. La resolució formal de l'obra queda determinada per un lloc físic i entén el lloc com real, palpable i mesurable. És el cas, per exemple, de l'art públic fet *in situ* com el *Titled Arc* de Richard Serra. La percepció de l'obra reflexa el seu caràcter únic i circumscrit a un lloc que no es pot intercanviar. Es tracta d'una escultura que va ser comissariada per a aqueix mateix lloc. La seua funcionalitat és la de ser una obra permanent amb caràcter monumental. Com Serra va dir anys més tard sobre l'obra:

“és una treball *site-specific* i com a tal no pot ser recol·locat, traslladat en un altre lloc. Llevar l'obra és destruir l'obra” (Kwon, 2004:12).

Richard Serra va renovar la idea de monumentalitat aplicant criteris conceptuals de l'art *site-specific*. És una proposta que pensa el lloc públic sota un concepte de civisme, de marca permanent i referent en l'espai de la ciutat. El setge d'acció i d'intervenció física i el lloc discursiu i receptiu apareix com una solució contínua en la mateixa plaça de Nova York. Irònicament, la polèmica sobre el seu treball li va portar a destruir-lo per les queixes de la comunitat a què inicialment volia servir. La peça exalçava les característiques cíviques i socials de l'espai públic.

L'altra definició de James Meyer: l'espai funcional, de manera oposada a l'espai literal no incorpora l'espai físic i real.

“L'espai funcional és un procés que opera entre els diferents llocs, una projecció amb filiacions institucionals i discursives i els cossos que es mouen entre ells (el de l'artista sobre tots ells). És un lloc informatiu, un lloc on se solapen textos, fotografies, informes, vídeo, espais físics, documents i coses” (Kwon, 2004:29)

És a dir, és un lloc estructurat al voltant de la fragmentació, el desplaçament i la intertextualitat. És un itinerari en compte d'un mapa. És un *lloc al·legòric* segons definició de Craig Owens.⁶ Aquest tipus de treballs es basen en l'encadenament de diferents llocs i situacions a partir de jocs conceptuals i propostes de crítica social o institucional. El resultat és la concepció del lloc com a informació,

documentació del pas, i acció de l'artista a través d'una seqüència d'espais. En aquest itinerari l'artista desenvolupa una narrativa nòmada corresponent al moviment i canvi perpetu de lloc de l'artista. L'experimentació de l'espai i la teatralitat de l'obra d'art en la galeria van ser el punt de partida i la base per a atraure l'interés de l'art en els espais que estan fora de la institució artística. Així, el *Land Art* i l'*Earth Art* van dur a terme la lògica translació dels llocs remots (en el medi urbà o rural). Realitzats *in situ* i després documentats i informats per a ser exposats i retornats a l'espai de la galeria. Els treballs de Robert Smithson, amb el seu concepte del *site* i *nonsite*, són un exemple de com realitzar aquest desplaçament espacial.

Les sèries de Robert Smithson *Nonsites* de 1968 es basen en materials que han sigut arreplegats des de diferents llocs específics fora de la galeria; i han sigut depositats en rectangles minimalistes de ferro. Al costat dels materials exposats com una col·lecció de museu, hi ha unes descripcions geogràfiques i geològiques sobre els diferents llocs d'on s'han extret els materials. La intenció d'Smithson és que els *nonsites* funcionaren com un mapa o projecció sobre les propietats de l'espai, i la seua impossibilitat de constituir per si mateixos una entitat palpable. El que busca Smithson és la dialèctica i la contradicció entre la presència i l'absència d'aqueixos llocs, i la concepció d'espai expositiu de la galeria on són finalment desplaçats. Intenta mostrar les característiques pròpies de cada lloc determinat, posant en evidència el lloc real experimentat com quelcom il·limitat, i el lloc recreat en la galeria com quelcom limitat. S'intueix així la incapacitat dels *nonsites* de col·leccionar i reproduir el lloc real. I la contradicció que sorgeix en referir-se mútuament entre ells. Així, ell mateix declara que exposar un lloc és tant com esborrar-lo o negar-lo. Ell mateix declararà també que el *nonsite* prové de la comprensió dels límits i que tot art legítim tracta sobre els límits de la representació artística (Kaye, 2004:94). Però també, és un diàleg de la percepció sobre l'interior i l'exterior i el que Smithson presenta en la galeria és la planificació, la projecció d'aqueixa acció i d'aqueix concepte sobre els espais.

Altres artistes com Dennis Oppenheim i Vito Acconci també van trobar un llenguatge propi per a qüestionar les propietats de l'espai interior i exterior. Utilitzant els termes de l'escultura i els processos esculturals sobre el cos, sota la influència del minimalisme i el Land Art, Acconci i Oppenheim van abordar la relació de l'obra d'art amb el lloc a partir de la interpretació del cos com a material per a construir l'espai. A través de les performances es produeix un



Robert Smithson, Non-Site: *Line of Wreckage*, 1960-1979.

intercanvi entre el cos i el lloc. L'experiència del cos en l'espai de la ciutat és interpretada per Oppenheim en la seua *performance Sound Enclosed Land Area* (El so inclòs en una zona), on es reproduïx el so dels passos de l'artista en una àrea seleccionada de la ciutat. Reproduït l'enregistrament a la galeria, el document és presentat com un mapa i una memòria d'un lloc particular. I el rastre d'un lloc és mediatitzat per un altre (el de la galeria). A *One Hour run*, Dennis Oppenheim parodia l'Action Painting marcant línies en la neu durant una hora. Finalment és la imatge fotogràfica i el desenvolupament gràfic del projecte el que queda com a definició de l'ocupació i la marca d'un espai determinat.

Vito Acconci va ampliar el sentit de l'espai confrontant l'espai urbà amb el seu propi cos, per a desplaçar el sentit d'ubiqüitat de l'obra d'art en la galeria. En el seu treball *Following Piece* (1969), va perseguir una persona diferent cada dia a través dels carrers de la ciutat fins que entraven a un espai privat, açò durant un mes.

Acconci, Oppenheim i altres que van utilitzar la *performance*, van centrar el seu treball en la relació entre l'obra d'art, el seu emplaçament i l'espectador. En aquest sentit, el seu treball respon a un antropomorfisme i una teatralitat del cos en l'espai real i en l'espai de l'art, confrontant ambdós espais. Però el tipus de *performance* que van iniciar aquests artistes actua com una intrusió en l'espai perifèric de l'audiència, en l'àmbit privat de l'espai públic i de l'espectador. El cos és el mediador entre allò públic i allò privat, el que està fora i el que està dins.



Vito Acconci, *Blinks*, New York, 1969.

Per a Acconci, el cos i les seues manifestacions són l'únic canal de comunicació entre allò públic i allò privat. Així per exemple, prenent el cos i el seu funcionament biològic en la peça d'Acconci *Blinks* l'artista intenta captar amb la càmera la seqüència d'un passatge d'un subjecte pel carrer i el seu procés de desenvolupament. Intentant controlar els parpallejos involuntaris de l'ull, cada vegada que parpellejava feia una foto. El resultat és una interrelació entre la funció interior i privada del cos i l'exposició pública de l'espai de la ciutat. Una comparació de les activitats del cos i les activitats de l'espai. Un recorregut per la coses perifèriques de la noció d'espai i d'art. Les implicacions de les activitats i espais públics i privats van conduir a l'art a explorar etnogràficament i antropològicament l'entorn social i cultural.

2. Visions urbanes, l'art contemporani i la ciutat

2.1. La ciutat: espais i vistes

Les ciutats estan conformades més aviat per la seua evolució social que no pel seu determinisme biològic. La forma de la ciutat a través de la història també se'ns presenta com una eina de definició ideològica i produïda de forma social. Lewis Mumford en el seu llibre *The City in History*,⁷ ens comenta que la planificació de les ciutats que va sorgir de la il·lustració és l'expressió del desig de la purificació de tot allò que destorba visualment, i que no s'adiu a la racionalitat i l'ordenació dels ideals il·lustrats. Així, el concepte de planificació urbana com a especialitat i disciplina naix en el context de l'abstracció i de la mirada pulcra sobre l'ordenament de la seua traça. Aquest distanciament de la visió de la ciutat la trobem també reflectida en

Michel de Certeau en el seu llibre *The Practice of Everyday Life*,⁸ on ens diu que en la ciutat “La visió perspectiva i la visió prospectiva constitueix la doble projecció d’un passat opac i d’un futur incert sobre una superfície amb la qual es pot tractar” (Certeau, 1988:93-94). Aquest distanciament de la ciutat està lligat amb la mirada sobre ella, una mirada neta i universal. Així també, Michel Foucault tracta la planificació de la ciutat associada al punt de vista mèdic. Es a dir, aquell que quirúrgicament saneja la ciutat d’acord a uns principis de salut visual.

Per tant, la planificació de la ciutat es desvetla com una vista projectada sobre uns principis de control visual i grafisme racional. Així ho veiem en els mapes del metro o el mapes turístics i d’orientació de qualsevol ciutat del món. Una imatge de la ciutat és parella al concepte que en tenim d’ella. Una de les imatges més estereotipades de la ciutat és la imatge que ens ofereixen les postals que podem trobar als quioscs o llocs turístics de qualsevol ciutat. Les imatges de les postals representen la ciutat de la mateixa manera que els monuments històrics, representen la narrativa dominant de les vistes de la ciutat d’una manera idealitzada. En ambdós casos guarden poca relació amb l’experiència quotidiana dels habitants de la ciutat. Les imatges de les postals estan seleccionades per la seua capacitat de representar un lloc concret i simbòlic de la ciutat, mostren com estan fets i ubicats els edificis, els espais i les traces urbanes. Mostren l’ordre jeràrquic i també els llocs comuns que donen un cert ordre i normalització de l’entorn urbà.

El punt de vista distant de la ciutat produeix un efecte unificador de l’espai de la ciutat, i al mateix temps unifica el seu concepte. Aquesta abstracció de la visió de la ciutat, homogeneïtza el seus espais i jerarquitzava els seus valors mitjançant una simple relació de mesures. Així naix la cartografia visual de la ciutat on s’igualen els espais d’acord amb la seua funció i valor determinat (Miles, 2000:20-21). Els mapes de la ciutat són el representants d’aquest punt vista homogeni. Els mapes no indiquen les especificitats dels barris, els carrers o la simbologia històrica i quotidiana dels diferents espais. Estan construïts segons el model de planificació, i el poder que atorga als planificadors de representar una ciutat en la qual la vida dels seus habitants està absent. La forma i la visió de la ciutat està històricament doncs lligada a la planificació. Hi ha doncs, una separació entre el que el planificador traça en els mapes i la construcció real de la ciutat en el dia a dia dels seus usuaris.

La imatge de la ciutat és creada o projectada des de diversos mecanismes al servei de l'ordre, la disciplina, i els poders econòmics i polítics. Així per exemple, actualment es prioritza la lliure circulació de béns i persones. Per això, les grans infraestructures de comunicació estan projectades en base a una subordinació de totes les altres zones urbanes a les autopistes, aeroports, etc. El flux del transport no respecta ni zones particulars, ni barris habitats. El procés d'exclusió de les zones no productives aboca a considerar el carrer dels habitants de la ciutat com un asil per a ancians. L'exclusió i el confinament de la ciutat viscuda i habitada és la imatge dominant de les ciutats globals que emergeixen.

2.2. L'art contemporani i la ciutat

La fotografia i la ciutat moderna són un fenomen simultani. La pràctica de la fotografia evoca d'alguna manera l'espai urbà, és el tema més assidu i més característic del mitjà fotogràfic per se. La ciutat conté en ella mateixa tots els materials i les experiències que es poden relatar dins la fotografia. La forma de reproduir la ciutat amb el seu ordre, seriació i estandarització són també elements característics de la fotografia. Parlant de la ciutat moderna en connexió amb la fotografia i el cinema, Walter Benjamin va comentar la igualació que produeix la ciutat i la fotografia en la percepció igualitària i universal sobre les coses. La percepció de la ciutat és un dels temes recurrents de la fotografia. El sentit de l'urbanita és la pràctica quotidiana de veure i ser vist, com la figura prototípica del *flâneur* de Baudelaire. De fet, passejar sense rumb i observar i ser observat és un dels jocs per excel·lència de l'urbanita. Amb una passió voverística, la mirada i la imatge urbana ajuden a comprendre les nocions i les fronteres entre els espais urbans públics i privats.

Així, la fotografia urbana⁹ va estar condicionada per la fotografia documental de reportatge dels anys cinquantes i seixantes, amb fotògrafs com Walker Evans, o Lee Friedlander. La irrupció de la televisió i la cultura de masses fa entrar en crisi aquesta manera espontània de retratar la quotidianitat i la urbanitat, els mitjans de comunicació ho feien millor i més ràpid. Per altra banda, el conceptualisme reformula, com ja hem dit abans, la manera de mirar els espais urbans. El conceptualisme amb els seus plantejaments de *site-specific* i d'expansió de l'espai de representació artística, aboca a la fotografia a replantejar sota les formes de determinació ideològica, la manera de documentar la vida urbana i quotidiana. Així com també incorpora la lectura social, estructural, del significat espacial de la



Beat Streuli, *Oxford Street*, fotografia, 1997.

ciutat. El periodisme s'encarrega de posar-li el peu de lletra a les fotos documentals, mentre la fotografia com a art viatja cap a altres fites de significació conceptual i espacial.

De la manera de veure particular del fotògraf es passa a la manera complexa d'interpretar els missatges polítics, les implicacions socials en l'estructura de representació de la imatge urbana (Campany, 2005:28). Paral·lelament també, la fotografia urbana havia d'acceptar el repte que la vida quotidiana en la ciutat global actual, havia accelerat el seu canvi. Aquest canvi radical, com a conseqüència de l'expansió mundial del capitalisme, confronta la visió de la vida urbana que es tenia històricament. El nou llenguatge fotogràfic urbà és conscient de les profundes divisions socials, de la inestabilitat de l'espai i de l'economia, i dels paisatges industrials en declivi que van apareixent a les noves ciutats de la hipermodernitat. Amb el creixement de les telecomunicacions i les funcions telemàtiques de la vida urbana, desapareixen molts llocs comuns de la ciutat moderna i esdevenen espais més sofisticats i invisibles materialment. Molts dels fotògrafs representaran precisament la desubicació del ciutadà mitjà respecte dels avanços tecnològics i materials de la ciutat i l'empremta que han deixat en els seus espais construïts.

Edward Soja comenta sobre els canvis produïts en el nostre entorn urbà: "hem de ser conscients sobre com l'espai pot ser construït per amagar les conseqüències que té per a nosaltres, com les relacions de poder i disciplina estan inscrites sobre l'espai de la vida social, que se'ns presenta aparentment innocent, com les geografies humanes estan plenes de política i ideologia" (Campany, 2005:28). Així, la

representació de la nova ciutat havia de reflectir aquest nou entorn i trencar amb el hàbits i les percepcions de l'antiga noció d'espai urbà. Aquestes noves representacions urbanes qüestionen les narratives oficials, i sobrepassen els límits d'interpretació de la ciutat que fan, per exemple, els plànols de les ciutats i les targetes postals. Més enllà de les vistes abstractes i disciplinades, dels edificis enlluernats i "representatius" del poder i la ideologia oficial, estan les aproximacions al nou espai urbà que desestabilitzen la normativa urbana. Humanitzen la vida social de l'entorn urbà.¹⁰

Així per exemple, Beat Streuli en els seus treballs de camp situats a la ciutat, s'aproxima a l'espai urbà des de la vessant més humana, representant autèntics retrats de persones anònimes en els seus quefers quotidians. Streuli representa l'escenografia urbana de ciutats d'arreu el món (Sydney, Birmingham o Bangkok) com el revers de les postals o els plànols de la ciutat. És capaç d'admetre la diversitat dels moments de la vida, recreant la tècnica del *voyeur*, i exalçant els gestos, els moviments insignificants de les persones amb el fluir per l'espai públic més popular: els carrers i les voreres.

Les sèries *Heads* de Philip-Lorca diCorcia incorporen la il·luminació del flaix en els seus emmarcaments de personatges anònims. Aquestes fotografies estan fetes de manera inadvertida. Les fotografies de Martin Liebscher ens parlen de la compressió de l'espai i el temps en la ciutat. A través de la tècnica fotogràfica i del moviment de la càmera, Liebscher ens presenta l'experiència de la ciutat com una cosa que està contínuament en moviment, que està en procés. Les imatges ens parlen de velocitat, d'acceleració i deceleració en la teoria del caos, de la mobilitat en la vida moderna.

En el treball de Thomas Struth les imatges compostes formalment de l'entorn construït, ens reporten una lectura de la superfície fotogràfica com a document social, exempt de personatges. El seu intent és revelar i fer entendre de manera reflexiva la formació d'espais urbans, i la seua genealogia dins un paisatge urbà que és inadvertit pel vianant. Candida Höfer, aborda els espais institucionals creats al servei de la cultura, l'arxiu, la col·lecció i la ciència. És l'espai urbà interior per excel·lència, el que fixa i determina la nostra civilització. És el lloc civilitzat per se oposat a l'espai vivencial del carrer i les autopistes.

Les *House Series* de Thomas Ruff es un treball fet a partir d'una documentació de l'entorn urbà de l'artista, explorant el territori

comprés només a una hora de cotxe del seu estudi. Ruff treballa les sèries a partir de patrons existents com les targetes postals, les fotografies de premsa, de passaport, material existent a partir d'una forma de concebre les coses de manera arxivística i seriada. Així, els entorns urbans d'edificis corrents que representa Ruff són el lloc banal i comú de l'ara i ací. Representen la transposició icònica del seu entorn, contraposades a les vistes meravelloses de la ciutat que apareixen en els anuncis de premsa o en les targetes postals.

El treball d'Andreas Gursky se centra en elements distintius de la nostra civilització, recrea els espais que la nostra cultura urbana ha anat creant al llarg del vast territori urbanitzat a tot el món. Així, un port d'Itàlia està connectat amb la borsa de Tokio i així successivament. La fotografia de la borsa de Tokio és una versió personal d'una fotografia de premsa que va veure Gursky viatjant a Japó. El tema recurrent del viatge i la cartografia dels nous espais funcionals creats per l'home és present en tota la seua obra. La imitació dels plànols i de la cartografia de les seues fotografies la veiem exemplificada en l'aparició del cos humà disminuït i formant part del paisatge i "l'espai tecnològic".

Els treballs de Michael Awad revelen la seua capacitat de capturar l'experiència del desplegament de la percepció del temps i l'espai en una sola imatge fotogràfica. Awad utilitza velles tecnologies de reconeixement fotogràfic aeri amb una versió digital. Això li permet fer fotos exposades des de trenta segons fins a una hora de durada. La seua tècnica li permet captar imatges estàtiques que contenen el moviment. El projecte d'Awad consisteix en la documentació de la ciutat sencera, de manera arqueològica, enciclopèdica, vernacla, i indexada. La seua forma de prendre les fotografies, en moviment mentre camina o condueix per la ciutat, emula la figura del *flâneur*. Un *flâneur* en constant moviment que registra el pas del temps i la comprensió de l'espai.

La fotografia de Massimo Vitali documenta l'experiència de les masses en els espais dedicats a l'oci. Aquests espais es caracteritzen per formar part de l'entorn construït. L'espai de l'oci té unes característiques especials per la seua arquitectura, dedicada a l'esbargiment, a la concentració massiva de consumidors. Aquestes fotografies ens parlen d'uns costums i uns espais estandaritzats que tenen com a meta la relaxació, l'aventura, el temps lliure, les vacances, etc.

Olivo Barbieri (fig. 4), va començar a partir de 2003 a produir una sèrie de fotografies panoràmiques de ciutats. Aquestes eren vistes aèries fetes des d'un helicòpter i per la manipulació de la lent les fotografies apareixen borroses i amb un estrany efecte de distorsió de l'escala. El que produeix és una miniaturització i una simulació semblant a una maqueta de la vista urbana. El que canvia en la mirada urbana d'Olivo Barbieri és el qüestionament de la visió urbana com a efecte de les càmeres de vigilància. La poètica de la mirada sobre la ciutat posa en consideració el paper de l'artista com a pensador i crític urbà. El desig de controlar i vigilar visualment l'espai públic de la ciutat queda palesa en el treball d'Olivo Barbieri, com una contrapoètica de la vigilància. Les imatges d'Olivo Barbieri responen a l'impuls cartogràfic d'abastar, projectar, visionar el conjunt del territori urbà.

3. Conclusió: la documentació del lloc com a lloc

Les pràctiques del *site-specific* que hem estat veient fins ara ens donen una idea de la complexitat i les incerteses que han plantejat aquests artistes en la relació entre l'espai, el lloc, el siti, etc., i l'obra d'art, o més aviat, la pràctica de l'art. Dins del *site-specific* hem parlat de l'escriptura sobre el lloc, el no lloc, l'espai virtual i el real, la projecció del lloc, la indeterminació del lloc, de l'espai urbà, de la contraposició de l'espai de la galeria i l'espai públic, la *performance* i el lloc, etc. Aquesta varietat de pràctiques emergides des del conceptualisme i el minimalisme, el *Body Art*, *Process Art*, *Land Art* etc., descobreixen una complexitat d'esdeveniments i processos en què el lloc i la busca d'espais és el tema principal. On les qüestions, les qualificacions, les limitacions, les ampliacions del *site-specific* queden sempre en un joc permanent.

És per açò, que un examen atent a aquests treballs *site-specific* ens indiquen un permanent intercanvi entre l'obra, la seua execució i la documentació resultant. És en la documentació fotogràfica o textual on ens imprimeix una sensació d'impossibilitat de reproduir o registrar els treballs *site-specific* en altres llocs i amb altres mitjans. Aquesta documentació actua sobre les complexes relacions entre l'obra d'art i el lloc.

La representació de l'acció i del lloc per mitjà de la documentació fotogràfica o gràfica constitueixen un índex que recupera el lloc, el tema i el procés artístic sobre el lloc determinat. Els treballs que incorporen processos de documentació en les seues aproximacions



Olivo Barbieri, *Site specific Rome 04 (1)*, fotografia, 2004.

al lloc, a l'espai, efectuen una especificitat del lloc en l'intercanvi entre documentació i esdeveniment. En aquest cas la documentació fotogràfica actua en absència del lloc. Cal recordar els *nonsites* de Robert Smithson que actuen com una revisió limitada del projecte. Els *nonsite* es presenten en forma de projecte o traçat del lloc, que en aquest cas s'identifica amb la documentació fotogràfica o d'una altra forma.

Així, les fotografies que hem estat comentant, sobre espais urbans o de la supermodernitat urbanitzada de Beat Streuli, Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Philip-Lorca diCorcia, Olivo Barbieri, etc., actuen com un desplaçament o substitut del lloc i l'espai. Aquestes fotografies representen la correspondència documental de la *performance* del lloc, de la teatralitat de l'espectacle de la vida i l'espai urbà. Són els corresponents documentals del procés documental i contextual fet pels minimalistes, els conceptualistes i la documentació de les performances, el *Body Art*, *Earth Art*, *Process Art* dels anys seixanta i setanta. Aquestes pràctiques artístiques estan encarnades en les visions urbanes de la darrera fotografia contemporània.

Aquestes visions urbanes comparteixen la tendència en l'art contemporani a representar l'esfera pública en termes de la significació mediàtica de la imatge. Aquesta imatge no solament està interferida pels mitjans de comunicació sinó també, en el coneixement històric del lloc, de l'espai públic. Altres artistes contemporanis com Jeff Wall, Peter Fischli/David Weiss, Stan Douglas o Douglas Gordon, per exemple, han incorporat a la seua agenda artística tot el material de "l'esfera postpública". Aleshores estariem parlant d'una nova concepció de l'espai públic i de l'art públic en relació a la ciutat.

-
- ¹ Veure Rosalyn Deutsche *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, 1996.
- ² Tom Finkelpetal fa una visió crítica dels usos de l'espai públic i l'art a "Introduction: The City As Site", *Dialogues in Public Art*, MIT Press, 2001, (p. 3-51).
- ³ Douglas Grimp en el seu llibre *On The Museum's Ruins*, MIT Press, 1993, comenta que la crisi de l'obra d'art i de l'artista va fer centrar l'atenció cap a l'espectador i la seua percepció de l'entorn. És a dir, el desplaçament que va provocar el minimalisme va ser en favor del lloc i la manera en què es visualitzava l'obra d'art, (p. 16-17).
- ⁴ El naixement del terme site-specific i les seues relacions amb l'art de la instal·lació, l'escultura minimal i la performance apareix en divesros textos com per exemple: Erika Suderburg, "Introduction: On Installation and Site Specificity" a *Space, Site, Intervention*, Londres, University of Minesota Press, 2000 (p. 1-22) o Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, Londres, Tate Publishing, 2005, (p. 48-81).
- ⁵ James Meyer teoritza sobre la transformació del site-specific a partir del canvi de l'espai literal a l'espai funcional. Aquest canvi promourà un nou tipus d'art basat en el nomadisme de l'artista i les idees de viatge, mobilitat, transitorietat d'artistes, com per exemple: Renée Green, Christian Phillip Müller, Mark Dion, etc. Veieu "The Functional Site; or The Transformation of Site Specificity" a (Suderberg, 2000:23-37).
- ⁶ Craig Owens comentant el treball de Robert Smithson i la seua noció del lloc oposat al de Richard Serra en la seua obra *Titled Arc*, "The Allegorical Impulse: Toward A Theory Of Postmodernism", a *Beyond Recognition*, Berkeley, UCP, 1994, (p. 27-28).
- ⁷ Lewis Mumford, *The City in History*, Harcourt Brace And World, 1961, Nova York.
- ⁸ Veure especialment el capítol VII "Walking in The City" (Certeau, 1988:91-130)
- ⁹ La fotografia urbana, també anomenada fotoperiodisme de carrer, en els seus inicis estava lligada a la documentació poètica de la ciutat i la seua pulsio vital diària. La memòria gràfica i periodística de cada època es mirava a través del document amb fotògrafs com Robert Frank, Garry Winogrand, William Klein, etc. Però, al mateix temps es reivindicava com a art per entrar als museus. Veure Susan Bright, *Art Photography Now*, Londres, Thames and Hudson, 2005, (p. 192-193).
- ¹⁰ Els situacionistes amb Guy Debord, van ser dels primers a qüestionar la representació de la ciutat amb mapes i vistes abstractes i racionals. Veure per exemple Andrew Hussey, "The Map is Not The Territory" a Steven Spier ed., *Urban Visions*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002, (p. 215-228).

Bibliografía

- Ardenne, Paul (2006) Un arte contextual. *Creación artística en medio urbano*, en situación, deintervención, de participación, Cendeac, Múrcia.
- Bishop, Claire (2005) *Installation Art: A Critical History*, Tate Publishing, Londres. Company, David, ed. (2005) *Art And Photography*, Phaidon Press, Londres.
- Certeau de, Michel (1988) *The Practice Of Everyday Life*, California University Press, Berkeley.
- Finkelppearl, Tom (2001) *Dialogues In Public Art*, MIT Press, Cambridge
- Kaye, Nick (2004) *Site-Specific Art: Performance Place And Documentation*, Routledge, Londres.
- Kwon, Miwon (2004) *One Place After Another: Site Specific Art And Locational Identity*, MIT Press, Cambridge.
- Meyer, James (2001) *Site-specificity: The Ethnographic Turn*, Black Dog Publishing, Londres.
- Miles, Malcolm (2000) *Art Space And The City*, Routledge, Londres.
- Mumford, Lewis, (1961) *The City in History*, Harcourt Brace And World, Nova York.
- Spier, Steven, ed. (2002) *Urban Visions, Experiencing And Envisioning The City*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Suderburg, Erika, ed. (2000) *Space, Site, Intervention, Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Minnesota

CIAE, UPV:

Director:

Joan Llaveria i Arasa

Comisión Científica:

Joan Bta. Peiró López

Joaquín Aldás Ruiz

José Manuel Guillén Ramón

Luis Armand Buendía

Componentes:

Julián Abril Ordiñaga, Joaquín Aldás Ruiz, Luis Armand Buendía, Guillermo Aymerich Goyanes, Juan Canales Hidalgo, M^a Del Carmen Chinchilla Mata, Antonio Cucala Félix, José Luis Cueto Lominchar, Juan Carlos Domingo Redon, Pedro Leoncio Esteban Fernández, José Galindo Gálvez, José Manuel Guillén Ramón, Juan Manuel Juan Martorell, Juan Llaveria i Arasa, Pedro Llaveria i Arasa, Alberto José March Ten, Eva María Marín Jordá, Joel Ricardo Mestre Froissard, José Miralles Crisóstomo, Sebastián Miralles Puchol, Silvia Molinero Domingo, M^a Dolores Pascual Buyé, Blanca Rosa Pastor Cubillo, Juan Bautista Peiró López, Nuria Rodríguez Calatayud, Paula Santiago Martín de Madrid, Isabel Tristán Tristán.

Centro de Investigación Arte y Entorno

Universidad Politécnica de Valencia

Camino de Vera s/n

46022, Valencia. España.

arte
entorno
Centro de Investigación



ciae@upvnet.upv.es

<http://www.upv.es/ciae>

Telf.: 963877000_ Ext: 74803/76910/76916