



Sin escala ni presupuesto

Autora: Blanca Fernández Quesada
Email: bfquesada@art.ucm.es

Resumen:

Palabras Clave:¹ Arte comprometido socialmente

Desarrollo:

Presentando el proyecto *Pay Dirt Fundred Bill*², el artista estadounidense Mel Chin comentaba que, en 2006 después de visitar Nueva Orleans tras el desastre provocado por el Huracán Katrina, se sentía totalmente abatido y reducido pues las dimensiones de la tragedia sobrepasaban con creces cualquier respuesta artística de un simple individuo. Unos años antes, en 2000, otra artista con una larga trayectoria centrada en problemáticas sociales, Suzanne Lacy, hacía un comentario en relación a un proyecto relacionado con una inversión minera afirmando que el arte es una forma interesante, aunque no necesariamente la más efectiva, de crear un cambio pero que la

¹ An interview with Suzanne Lacy. Art and Advocacy. <http://www.inmotionmagazine.com/sl2.html>. Published in In Motion Magazine October 31, 2000 acceso 27082012

² The Freedom of the City: Models of Urban Engagement & Creativity in the 21st Century at SMU Meadows School of the Arts in Dallas, TX (April 9, 2011) <http://www.youtube.com/watch?v=xEIrd-aBz7GQ> (acceso 06032013) ver también la página del artista www.melchin.org así como la del propio proyecto www.fundred.org

solución de muchos de los problemas que aborda el arte no son posibles porque es cuestión de escala y recursos.

Si bien el fin de un proyecto artístico no es la solución a un problema social, ambos ponían el acento en un tema que toca de lleno a las prácticas artísticas con implicación social, la necesidad de que la iniciativa artística suponga un avance ante una problemática concreta. De que, de alguna manera, se influya en la esfera pública en su lenguaje y en sus procesos.

El artista como individuo no tiene ni la escala ni el presupuesto ni las infraestructuras para afrontar los problemas a los que atiende ni tampoco lo pretende pero las soluciones y, sobre todo, la complejidad que en muchas ocasiones señalan los proyectos artísticos pueden contribuir a una solución más global de los mismos al abordar de una forma no convencional aspectos no tan pragmáticos y concretos como la identidad, el dar voz, el expresar la diferencia así como visibilizar problemas, procesos y relaciones y sobre todo, comprometer y responsabilizar tanto a la sociedad como a los poderes que pueden solucionarlo. Y esto ya es una muy buena forma de transformarlo.

Mel Chin, como muchos de los artistas contemporáneos suelen proceder, se puso a investigar sobre Nueva Orleans, a recabar toda la información que tuviese relación con la zona y entre los asuntos que analizó reparó en la contaminación de plomo del suelo, previa al huracán, que ponía en riesgo sobre todo a la población infantil de Nueva Orleans (contaminación sanguínea, cerebral y ósea). De ahí, su interés estuvo en conocer cómo se podría solucionar y cuánto costaría la regeneración del suelo. Una vez tenido un proyecto ejecutable con un presupuesto real, de una cantidad más que considerable – unos 300 millones de dólares-, el objetivo era llevarlo a cabo. *Pay Dirt Fundred Bill* surgió en 2007 y continúa en la actualidad

con el objetivo de que Nueva Orleans sea una ciudad libre de plomo, incluso una ciudad modelo en el contexto estadounidense.

El arte es agente transformador, es un medio con el que poder hacer realidad un complejo proyecto. Para ello, el punto de partida fue una actuación realizada desde el imaginario simbólico que ofrece el arte: recolectar la suma necesaria con un dinero creado entre todos. A través de la colaboración de colegios e instituciones sociales, por medio de profesores y estudiantes se ha estado recolectando las contribuciones individuales, extendiendo el proyecto a cuantos colectivos y disciplinas estén interesados. Poco a poco se crearon una batería de herramientas de gestión tales como una página web, un furgón de recogida, grupos de trabajo y la elaboración de una plantilla de un billete de 100 dólares para conseguir la suma de ese dinero pero construido por todos. Cualquiera que quería contribuir al proyecto, personalizaba, pintaba e intervenía un billete de 100 dólares (se necesitan 300.000 dólares) y podía llevarlo o enviarlo al centro de recogida más cercano, éste dinero era recogido según una ruta programada por todos los estados y almacenado en un depósito (una casa-caja fuerte en uno de los barrios más contaminados de Nueva Orleans que inicialmente fue un espacio de exposición y discusión y después almacén billetes).

A falta de completar esta fase de recogida queda por realizar el traslado a Washington de todo el dinero para entregarlo al Gobierno y que sea éste el que asuma el proyecto. En paralelo también se inició la colaboración con científicos para probar diferentes métodos de desintoxicación del terreno, médicos para conocer cómo tratar la intoxicación por plomo y otros profesionales tales como criminólogos porque existían estudios en que relacionaban el índice de plomo en un individuo con el índice de criminalidad.

El proyecto aún no ha terminado pero evidencia la complejidad de las prácticas artísticas comprometidas socialmente³. Prácticas que aúnan performance, la pedagogía, la sociología, la etnografía, documentación y la comunicación, la colaboración con comunidad, etc.

El proyecto de Mel Chin se inscribe en la trayectoria que se puede recorrer en el campo del **arte público producido desde los años sesenta** y que supone una explosión de **propuestas en torno a nuestra vivencia contemporánea en la ciudad**, el hábitat formal y socialmente en el que desarrollan su vida la mayoría de la población del planeta. Recogiendo la senda del arte procesual se han ido desarrollando un tipo de arte que hace de la dependencia de lo social el eje central de su existencia. A medida que nos vamos aproximando al momento presente, la mayoría de los proyectos ponen especial acento en la intencionalidad del término “intervención artística” porque enfatizan que se trata de abordar una situación concreta que atañe a problemáticas urbanas y grupos sociales que conviven en la ciudad contemporánea y a lo que se ha venido denominando “estética relacional” que supone una acción e intervención de los diferentes agentes sociales en el que convergen no sólo la presentación y representación sino también la interacción y la negociación.

Estas propuestas, bajo distintas denominaciones desde la del general “arte público”, -sobre todo cuando hacen referencia a la memoria y significación de los espacios y sus historias- o de performance” o “acción”, -cuando la participación y la vinculación a un colectivo supone una reacción y confrontación ante una realidad concreta- tienen como objetivo ofrecer un servicio público a través de un trabajo colectivo de concienciación, educación y visibilización de una realidad concreta.

³ HELGUERA, Pablo (2011): *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*. Jorge Pinto Books, New York.

Son proyectos de acción directa sobre una realidad de nuestro presente en el que se combinan política y creatividad a través de trabajos en el que participan individuos de todo tipo, iniciados y no iniciados en arte, especialistas y no especialistas en la problemática a tratar, personas afectadas y personas ajenas a la problemática que empatizan con el problema y que viven o no en esa localidad. Porque, aunque hoy en día se empleen las nuevas tecnologías y sobre todo las redes sociales, normalmente estos proyectos tienen una vinculación a una situación concreta localizada espacial y temporalmente.

Se trata de crear algo que no existe bien empleando todas las oportunidades que pueden ofrecer las estructuras preestablecidas o bien inventándoselas o pervirtiéndolas. Una labor que normalmente se mueve en la provisionalidad y que se puede caracterizar por una sobresaturación o sobredimensión de la realidad observada. Un planteamiento que, en palabras de Nina Felshin, supone un compromiso político, una realización pública y una recepción participativa, que da más importancia a la ética y la política que a la estética⁴.

En este siglo XXI a este tipo de prácticas artísticas, sobre todo en un contexto anglosajón, se les denomina prácticas sociales ("Social Practices"). Todas ellas podríamos decir que tienen un compromiso social (hacia la gente o que colaboran con el público) y que su relevancia no sólo se circunscribe al mundo del arte sino también a otro tipo de colectivos y campos⁵.

Mirando la producción de estos últimos cincuenta años, no era de extrañar que el arte moderno que había ensalzado el trabajo individual y aislado del artista y la

4 FELSHIN, Nina en BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (ed.) (2001): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca: Salamanca. Compendio de artículos relacionados con la intervención urbana como herramienta social en su mayoría son artículos importantes escritos en el contexto anglosajón y, por tanto, traducidos del inglés. Ha sido muy nombrado en el contexto español por el vacío existente que había en cuanto al conocimiento de estos textos.

5 Portland University, Oregon: Art and Social Practice Journal. Est. 2012 <http://www.psusocialpractice.org/aaspjournal/> consulta 31/01/2013

producción postmoderna que había destacado una mirada crítica y diversa del sujeto tuviese como una de sus consecuencias la producción de prácticas artísticas que ponían su foco de atención en los colectivos sociales y en el papel del arte ante un contexto de reivindicación de derechos de grupos sociales tales como mujeres, homosexuales y de movimientos contestatarios tales como el estudiantil, el ecológico y el pacifista frente a los conflictos bélicos que han surgido a lo largo de estas décadas con el cambio de modelo productivo y con sus marcadas crisis económicas (en los setenta, noventa y ahora) y con un cuestionamiento de la representatividad política en la esfera pública (en los ochenta y también actualmente) que se han ido intensificado hasta nuestros días. En este mundo globalizado podemos recorrer interesantes proyectos realizados en todos los continentes con sus particularidades en cada zona como pueden ser la producción artística tras las sangrientas dictaduras en Argentina, Chile o Guatemala o en los procesos de gentrificación de Europa o Estados Unidos y con una increíble diversidad, -desde huertos comunitarios a iniciativas de organización activista, y desde intervenciones públicas críticas a modelos educativos alternativos-, y con una transdisciplinabilidad que le lleva a realizar todo tipo de colaboraciones heterodoxas entre diferentes profesionales, expertos y metodologías.

Desde el mundo del arte una práctica social indica un proyecto, por supuesto artístico, que es heterogéneo cuyo centro es un grupo social o/y una situación o problemática social. Desde fuera del mundo del arte hay que indicar que es un proyecto artístico pero lo que es más interesante es saber ¿cuáles son los objetivos últimos? ¿y cuál es el rol y la implicación del artista? Estas heterodoxas “prácticas sociales” no se pueden equiparar con “proyectos sociales” porque, además de desarrollarse dentro del mundo del arte, su fin y razón de su existencia no es el

solucionar el problema en sí. En el proyecto de Mel Chin, todo el proceso que se genera aunque tenga con fin último que se lleve a cabo la desintoxicación del terreno, lo que se ha desarrollado desde el proyecto artístico es poner en medio del debate público esta problemática y tratar de vincular activamente a ciudadanos y personas e instituciones que pueden resolverlo.

Por otra parte, no siempre los proyectos tienen una actitud constructiva que suponga una colaboración positiva como herramienta para solucionar una problemática social concreta. Muchos de ellos, con carácter crítico y reivindicativo precisamente parece que suponen un cortocircuito que interrumpe el discurso constructivo imperante en nuestra sociedad como es el caso del artista Santiago Sierra cuando contrata a parados para que escriban “El trabajo es la dictadura” (2013, Ivorypress, Madrid) rellenando libros como si fuese un castigo. Para artistas como Sierra, se trata de noquear al espectador por medio de acciones sin sentido que ponen en evidencia las realidades sociales que siempre son fruto políticas concretas en materia de inmigración, trabajo, representatividad, etc. En numerosas ocasiones, intencionadamente chocan con una ética social.

Otro asunto de sumo interés es la durabilidad de estos proyectos. En muchas ocasiones no sólo son de larga duración sino que además desencadenan durante su desarrollo variadas actividades con distintos grados de implicación por parte de los participantes que tienen como consecuencia la posibilidad de que ese proyecto continúe en el tiempo y aquí podrían establecerse distintas posibilidades tal que continúe como un proyecto social, que continúe el proyecto artístico, que se desarrolle en otros lugares o que el propio proyecto se desarrolle a lo largo de la vida del artista si bien puedan deducirse diversos subproyectos o fases del mismo.

Cuando en los noventa conocí el proyecto *Televecindario* del artista Iñigo Manglano Ovalle dentro del proyecto *Culture in Action* desarrollado por Public Art Chicago y comisariado por Mary Jane Jacob, me fascinó cómo una iniciativa quedaba transformada y asumida por el grupo de adolescentes con los que se desarrolló la colaboración y en el que estaban completamente implicados. Me había llamado poderosamente la atención que, por el interés suscitado en los participantes y, sobre todo, en la comunidad donde se desarrolló, la idea inicial del artista de que un grupo de adolescentes mostrasen la realidad de su barrio no sólo se había transformado durante el proyecto en un análisis identitario de su realidad. Iñigo Manglano Ovalle combinó la última tecnología con adolescentes de comunidades inmigrantes en un barrio obrero, algo inaccesible para ellos pero que les permitió explicar su mundo de forma diferente a como lo haría un artista. Esta energía creativa despertada por los participantes quería continuar creciendo y, por ello, tras la realización del proyecto, Manglano Ovalle continuó un par de años más colaborando con la iniciativa y dio paso a una actividad cultural y artística en torno al audiovisual que continúa hoy en día (más de veinte años) a través de una asociación independiente sin ánimo de lucro con una reconocida posición en la ciudad de Chicago⁶. Manglano Ovalle se desvinculó de la iniciativa porque como artista consideraba que necesitaba dar paso a otros proyectos.

Cuando Manglano Ovalle me comentó que distintas instituciones le habían propuesto que la idea desarrollada en *Televecindario* se pudiera también hacer en otras localizaciones y que se negó en rotundo pues su objetivo de dotar con tecnología a un colectivo que no tiene acceso a ello ya se había producido y que no se

⁶ Fernandez, Blanca: "Sostenibilidad, rentabilidad y espacio alternativo. Algunas propuestas de Chicago" en FERNÁNDEZ, B. y LLORENTE, J.P. (coord.) (2009): "Arte en el espacio público: Barrios artísticos y regeneración urbana". Universidad de Zaragoza.

planteaba repetirlo. Por el contrario, cuando el colectivo la Fiambrera Obrera con su videojuego “Bordergames” ambientado en el madrileño barrio de Lavapiés, un juego de rol dirigido sobre todo a adolescentes inmigrantes, no tuvo ningún problema en desarrollarlo en otras ciudades, por el contrario, se mostró sumamente interesante los resultados obtenidos en diversos contextos.

Por otra parte, la labor de las artistas Suzanne Lacy y Mierle Laderman Ukeless también ha sido fuente constante para la reflexión sobre los compromisos y actitudes de un artista ante temas concretos. En ambos casos, su labor se ha desarrollado durante más de cuarenta años con una temática muy concreta: la violencia de género y el tratamiento de basura respectivamente. Ambas artistas han colaborado con instituciones a lo largo de varios años, por ejemplo Suzanne Lacy en el Departamento de Policía de los Angeles (en proyectos como *Three weeks in May* en 1977 pero también recientemente en el proyectos) o Mierle Ladermann Ukeless con el Servicio de Limpieza de Nueva York. Podríamos decir que su trayectoria artística se ha especializado, al igual que otros artistas en lenguajes estéticos y materiales concretos, en una temática y una problemática social concreta que le ha llevado a colaborar estrechamente con unas determinadas instituciones sociales, bien es cierto que vinculando cada vez a más instituciones y en proyectos de mayor envergadura. Son proyectos abiertos que, con intervalos de tiempo, pueden ser retomados.

Por otra parte, hay artistas que siguen trabajando en el mismo proyectos y éste en alguna medida se ha institucionalizado para poder continuar en el tiempo como es el caso del artista Dan Peterman que tiene una empresa de reciclado, “Experimental Station” en Chicago.

Quedan numerosas reflexiones con respecto a todos estos proyectos en torno a la repetida actitud ética ya que en tiempos revueltos de crisis todavía deben ser más defendidas pues, bajo el yugo del razonamiento económico, se está eliminando y desacreditando las iniciativas que hacen de la libertad que ofrece la imaginación el centro de su metodología para ofrecer posibilidades con las que alterar la realidad. Por otra parte, cabría preguntarse ¿Por qué con tanto trabajo no se ha conseguido realmente que haya una mejor sociedad? ¿Cómo superar lo local y la gobernanza? Aunque gracias a la incorporación en esta última década a las enseñanzas artísticas de las prácticas comprometidas socialmente se están produciendo estudios y valoraciones sobre qué hemos hecho, qué tenemos que hacer y qué no tenemos que repetir, podemos afirmar que todo es muy positivo en el pequeño ámbito de lo local pero no supone una gran incidencia porque a un nivel macro y, sobre todo de poder, las estructuras permanecen.