

# El espacio público como lugar político del diseño y del arte\*

JAVIER GONZÁLEZ SOLAS

Profesor Titular. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II.  
Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.

---

La argumentación desarrollada a continuación se centra en la función del arte y del diseño en el espacio público. En primer lugar, y de manera muy sucinta, casi axiomática, se intenta un deslinde de los conceptos expresados en el título. En segundo lugar se pone de relieve que el arte y el diseño, aunque sin confundirse, sufren los mismos contratiempos y tópicos en el momento de enfrentarse al espacio público. Finalmente el discurso se realiza a través de una ejemplificación, donde se manifiestan las contradicciones de conceptos y prácticas artísticas y de intervención en dicho espacio.

1. Hay que advertir que el concepto de diseño es plurívoco, equívoco y pervertido, aunque no es el lugar de aclarar ese concepto. De momento se puede entender como interfaz, aunque el texto siguiente podrá añadir alguna precisión más.

---

\* Texto revisado y actualizado de la ponencia presentada en las I Jornadas Arte y Ciudad, Facultad de Ciencias de la Información, UCM, Madrid 25 y 26 de mayo de 2007.

2. En el espacio público se da una coincidencia entre el arte y el diseño. Estas dos instancias se ocupan de los elementos visuales configuradores de tal espacio: urbanismo, arquitectura, escultura, mobiliario urbano, publicidad...

3. El espacio público se define como el lugar de lo político, de la polis, lo cual da al arte y al diseño un carácter político, más allá de la decoración, la utilidad o el comercio.

4. Los procedimientos habituales, o de la "corriente principal", suelen favorecer la especialización y la división social del trabajo. Por semejanza a la iatrogenia, podría hablarse de la artigenia o de la diseñogenia: un indigenismo que lleva a concebir la propia actividad como central y necesaria. Esto hace olvidar una de las posibilidades de actuación: el no-diseño, o el no-arte. Los ejemplos posteriores aclararán el sentido de esa negatividad.

5. En el mismo sentido se puede glosar la cita de Füssli (1789), que curiosamente puede interpretarse según las categorías antropológicas estudiadas más tarde por Dumézil (soberanía, guerra, producción) (Cabat, 1989): *si en una sociedad religiosa el arte produce reliquias, en una guerrera genera trofeos y en una mercantil, mercancías*, se podría añadir que en una sociedad artística o estetizada se generan piezas de arte o de diseño. La vanguardista pretensión de *el arte en la vida* se ha pervertido hasta el extremo de que se entiende como sistema de generación de trabajo para los artistas y diseñadores: una especie de funcionalización y funcionarización de lo que en un principio solucionaba necesidades y se ha convertido en obligación, un proceso que se mira en el *espejo de la producción* (Baudrillard, 1973).

6. Sin que la brevedad de este texto permita desarrollar fórmulas para esa acción no invasiva, se proponen al menos dos líneas: una sería la búsqueda o promoción de nuevas normativas reguladoras o protectoras del espacio público frente a su privatización, lo que llevaría claramente a la actuación netamente política, y otra línea sería no incrementar el parque de objetos, sean de diseño o de arte, sino transformar el espacio y sus usos, construyendo espacio en lugar de llenarlo (construcción que naturalmente debería aportar un carácter de experiencia artística, poética o estética que transfigurase lo que de otro modo sería una intervención puramente técnica o funcional.

7. Junto con una necesaria aclaración del concepto de diseño, habría que aclarar también la noción de arte público, que aún hoy mantiene campos semánticos diferenciados en un espectro que permite entenderlo como arte popular, arte populista, arte en público, arte público, o arte activista-político. Las consideraciones siguientes intentan moverse bajo una acepción de “arte público” entendido como el realizado en el espacio público, que se opone, física y simbólicamente al espacio privado.

8. El diseño, como interventor en el espacio público, aporta una especial lectura de la ciudad. Los estudios en la perspectiva de la Identidad Visual Corporativa (González Solas, 2002) hablan de una imagen y de una lectura panofskiana de la ciudad a través de sus iconografías. Una posible tipología de los estratos geográfico-simbólicos a considerar sería:

- El superior o cimero, que indica quién manda en la ciudad: logos en las cimas de los edificios como símbolos excrementicio-monetario-solares que marcan el territorio;
- El intermedio o recubridor, vertical, que recubre los edificios con publicidad; estos dos primeros niveles son de carácter claramente privado o de apropiación de espacio público;
- La “tiposfera” (cinco metros sobre el nivel del suelo en el que nos movemos por la ciudad), también de despliegue vertical, constituido por toda clase de letreros, banderolas, vallas y señales visuales de carácter también generalmente privado;
- El señalético, también parte de la tiposfera, pero de carácter público, constituido por números, letreros de calles, placas (en lo vertical), o señales e indicadores (en el plano horizontal del peatón)... que forman un bosque que elimina la percepción del espacio en sí mismo (otra forma de apropiación/desapropiación);
- Y por fin los “tropezones”, hitos reguladores de carácter público, coercitivo (bolardos) o simbólico (artefactos de arte).

9. Desde el mismo lugar de la calle de Alcalá en que Robert Capa fotografió los aviones sobre Madrid durante la guerra civil, se ha podido hasta hace poco fotografiar una serie histórica completa de la producción material y

simbólica de una ciudad: la cruz de una época de unidad basada en la religión, la estatua alegórica de la burguesía urbana, los andamiajes de cerrajería infame con letreros de entidades financieras, más abajo señales de tráfico de una urbe burocratizada de base capitalista, y por fin una Violetera, correspondiente a la “era artística” y de estetización de la sociedad. Teniendo en cuenta todo este conjunto de símbolos que invaden el espacio urbano, parecería que al hablar de “arte público” olvidamos el espacio ocupado por los cuatro primeros estratos, frente a los cuales el arte parece cerrar los ojos. Es difícil contrarrestarlos, y es dudosamente defendible una labor que incrementa el ruido visual.

10. En línea con los principios orientadores enunciados cabría contraponer las tipologías de intervención objetuales y las no objetuales. Para la primera opción, y aunque el asunto es hoy muy sensible, se pondrá como ejemplo la forma de representación de algunos monumentos conmemorativos del 11M, más arrastrados por el tópico de un artefacto objetual al que adosar una placa que por la reflexión sobre lo irrepresentable. Para la segunda opción, sin despreciar radicalmente la oportunidad y la validez de algún artefacto (diseñístico o artístico) como cualificador o creador de espacio, existen propuestas que van en dirección contraria, como una posible alternativa a considerar. Como antecedente, por ejemplo, se puede citar el hecho de que a partir de 1982 Beuys plantó en cinco años 7.000 robles en la ciudad de Kassel, en un acto “artístico” que unía espacio público, ecología y política. El caso de la “Puerta de Atocha”, abajo descrito, se propondrá como un ejemplo en esta misma dirección.

11. Monumentos del (¿o al?) 11M. En Madrid se ha presentado recientemente una de las ocasiones típicas de la elevación de un monumento memorial. Se trata de la conmemoración del 11M. Lo primero a observar sería si se trata de representar la muerte de las víctimas, su recuerdo, el dolor de los supervivientes, la tolerancia, una nueva política geoestratégica... y después habría que pensar a quién se dirige la representación.

Uno de los casos reseñables puede ser el monumento-adorno situado en el campus de la Universidad Complutense, en el que se ha optado por el inti-

mismo bucólico claramente *kitsch*, que evacua el vacío y el silencio de la muerte. La acumulación de objetos ofrece un muestrario para que cada sentimiento individual y desagregado pueda verse allí reflejado y encuentre su satisfacción intransitiva: la potente roca con trazas del desgarramiento de su sitio geológico ha sido vaciada (de materia y de fuerza simbólica), y en su interior brota el artificio de una fuentecilla que tras discurrir por un canalillo flanqueado por un riel de ferrocarril perforado por una larga leyenda (“*A tu ausencia le hacía falta un rostro, a ese rostro, probablemente, un destino.* E. Jabés. En conmemoración de las víctimas de los atentados del 11 de marzo de 2001”), desemboca en un estanquillo con nenúfares. Sobre la roca y al término del canalillo dos bronceos figurativos: un lagarto y una rana. Bazar de objetos varios impotentes para evocar lo que pudiera ser el objeto del finlayano “*Et in Arcadia ego*” en Little Sparta, o de un jardín de Brancusi.

El otro caso es el del monumento al 11M en la estación de Atocha. Con una intención en principio menos acumulativa, pero también de tipo objetual, su primer gesto no figurativo se desvirtúa por una parte por los malos acabados que quiebran cualquier percepción haciendo que se tropiece con las deficiencias de los materiales, y por otra por la concesión, también populista (y rozando también el *kitsch*), de las frases añadidas de manera postiza, en que los ciudadanos pueden verse “realmente” reflejados. No ha bastado con crear un lugar: ha habido que llenarlo.

En ambos casos se trata de saturación del espacio urbano con artefactos, pero sobre todo de una caída hacia una representación que se halla muy lejos de aquel *kolossós* que se erigía como representación de lo irrepresentable, antes de derivar en “estatua colosal”. Los estándares establecidos del “arte público”, la espectacularización mediática y el halago al receptor *mid-cult* parecen haber ganado la partida, lejos de planteamientos formales que no sean susceptibles de connotaciones simplistas, tanto oficiales como populistas. Formas: el efecto perverso es que tales actuaciones obligan a una crítica de las formas, cuando tal vez lo esencial pudiera ser la ausencia de formas, de objetos, o como mucho la representación de la ausencia con la ausencia. La muerte está más allá de la estética, y el arte llega demasiado tarde: usar sus tretas sería igualarla a otros acontecimientos. El sentido de la ausencia no es sólo el

de ser una opción representativa entre otras, sino una opción que se quiere proponer como paradigmática para un mundo saturado de objetos.

12. El test “Puerta de Atocha”. El ejemplo ahora propuesto no pretende situar en el espacio público nuevos artefactos procedentes de la expresión individual, pero no por ello se reduce a la inoperancia o a la no significatividad, en una época cuyo residuo histórico e iconográfico pudiera ser tal vez la vida ciudadana en sí misma. Aunque para algunos esto significaría cierta forma del “fin” del arte, también puede afirmarse como una de sus “finalidades” más específicas.

Aunque el autor de estas líneas esté implicado en ello, no se trata de un acto de arrogancia ni de narcisismo, sino de someter también a crítica (es decir, a apreciación y juicio) una actuación en que el mismo autor se compromete expresando sus ideas.

En 1998 la galería Salvador Díaz junto con la Fundación Cultural COAM propusieron un concurso sobre la “Puerta de Atocha”, la única parte del perímetro de Madrid sin un monumento-puerta que marcara el acceso al centro de la ciudad y una transición simbólica con su entorno. Se presentaron 58 propuestas, reducibles a una tipología en la que 23 se podían calificar según lo que se entiende convencionalmente como “objetual” (dicho de modo más irónico: “fotografiable”), otras 23 corresponderían a lo teorizado como “objetual-expandido” (instalación, participación), 3 que se podrían calificar como “espacio indicado” (simple sugerencia de uso), y 9 que se corresponderían con un “espacio ordenado” (actuación directa sobre el mismo). Como puede apreciarse el 80% de las propuestas corresponden (aceptando siempre eventuales matices) a lo que se podría denominar “arte-en-público”, es decir, colocación de artefactos subsiguientes a la necesidad de ejercicio de una profesión entendida de una manera muy concreta. Para el catálogo se seleccionaron 21 propuestas, de las cuales sólo una correspondía a la categoría de “espacio indicado” y otra a la de “espacio ordenado”. A esta última categoría, entendida como apreciación estético-política de una ordenación del espacio para su disponibilidad y uso (no se ignora que este concurso es un simulacro en cuanto que se trata de una actuación puntual, vertical e “ilustrada”) pertenecía tam-

bién la propuesta presentada por el que suscribe y Norberto Spagnuolo, arquitecto especialista en ordenación del territorio. Coincidió, reflejaba e integraba aspectos de varias de las propuestas situadas en las dos últimas tipologías, por lo que era en cierto modo más totalizadora, tanto en su parte conceptual como en los estudios de viabilidad y de detalle. Su pretensión era la de crear el espacio público como obra en sí, perceptible, pero sobre todo usable. Perceptible y usable como obra de arte en acción, desde la estética como señal diferenciadora. No una sublimación ideológica a través del arte sino una praxis hedonista y real. Era precisamente el cambio de uso —que debiera ser perceptible y apropiable frutivamente—, lo que se constituía en símbolo de sí mismo. Aún así, como opción condescendiente pero no esencial, se proponía también un artefacto no totémico ni polarizador del espacio sino englobador y trazador: un gran arco, de carácter ingenieril, luminoso y visitable, que sobrevolará toda la plaza. Objeto ciertamente suprimible, pero en cualquier caso símbolo concreto de un espacio creado y existente, y no lo contrario: indicación, legitimación simbólica, ideológica y mítica de un deseo no resuelto en la realidad.

Como actuaciones fundamentales, unas técnicamente realizables, otras maximalistas y pedagógicas, pero reducibles a la práctica, se encontraban: la peatonalización de toda la plaza de Atocha, su constitución en museo de escultura al aire libre (este sí, “arte en público”); inmersión del tráfico desde Cibeles (propuesta que está actualmente en vigor y en polémica, a cargo de Siza y Hernández de León); articulación alrededor de la plaza —como remate del eje cultural Recoletos-Prado— de museos y capacidades de uso en un espacio continuo que adscribía el Ministerio de Agricultura como museo, integraba la cuesta de Moyano y el Jardín Botánico, transformaba el desnivel de la estación de ferrocarril en cávea apta para espectáculos con la protoarquitectura industrial del Jardín Tropical como escenario, hacía visible la fachada del MNCARS desde la plaza mediante la supresión de los edificios que la ocultan, quedando como opción de reserva menos maximalista la transparentización de algunas plantas bajas (alguna de las otras propuestas seleccionadas incluso dinamitaba todos los edificios que flanquean el Paseo del Prado y la Glorieta de Carlos V, que recluyen e invisibilizan tanto el MNCARS como el Conservatorio); descongestión de la comunicación entre edificios a través de

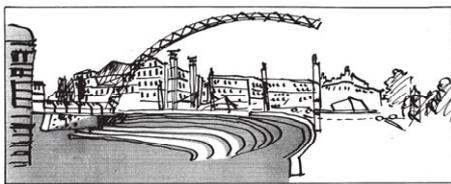
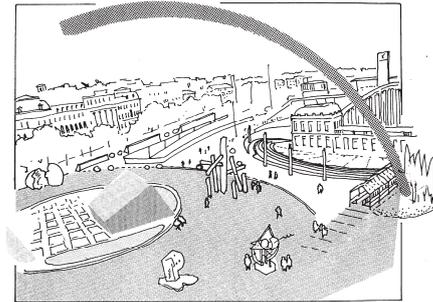
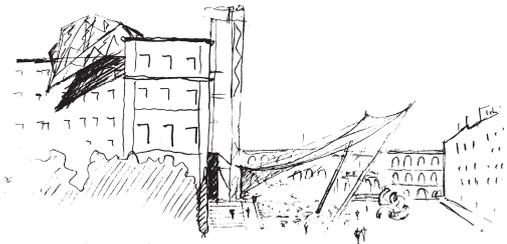
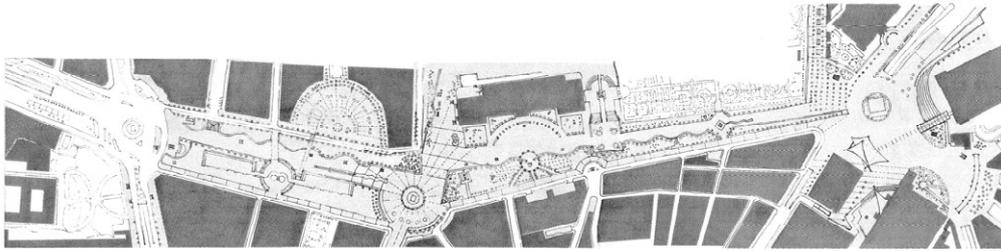
zonas comerciales bajo nivel, con acceso alternativo al patio del MNCARS; cobertura de ese patio y remate con una construcción acristalada —haciendo *pendant* con los ascensores—, utilizable como restaurante-mirador y que vertiese sobre la plaza como gesto expresivo hacia el exterior; cierre visual del *trivium* de salidas hacia el sur (Ronda de Atocha, Paseo Santa María de la Cabeza, Paseo de las Delicias) con escenográficas arcadas-pérgola para descanso... La materialización y presentación de la propuesta a concurso no era un objeto, ni un prototipo ni una maqueta, sino un panel en el que figuraba una memoria escrita sobre intenciones y actuaciones, así como estudios de viabilidad y croquis de planos y perspectivas.

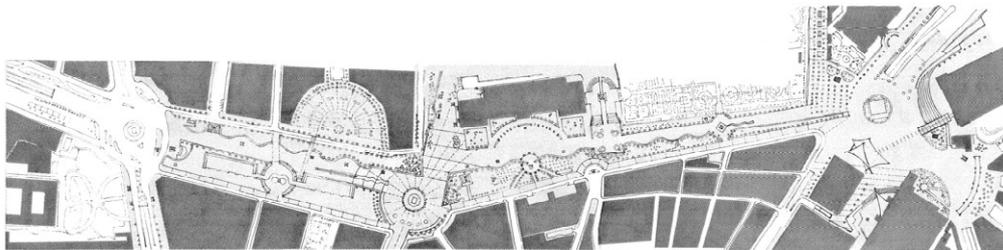
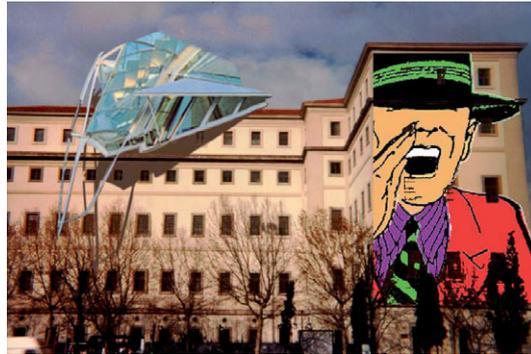
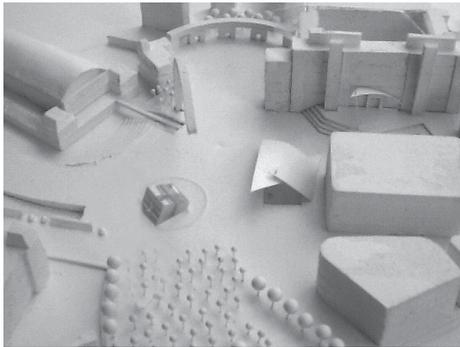
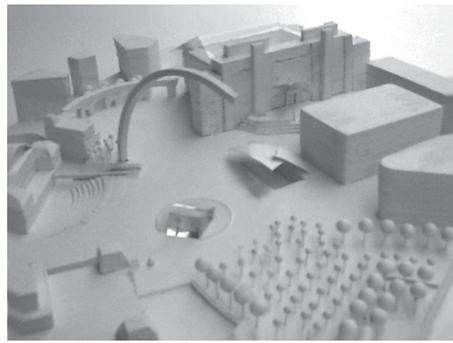
Paradójicamente, en la introducción al mencionado catálogo el crítico Fernando Castro (Puerta de Atocha, 1998) parecía insistir precisamente en una dirección que no se encontraba ejemplificada en las propuestas seleccionadas y reflejadas en el interior, pues hablaba de “construcción del acontecimiento”, “sucesos dotados de intensidad”, “retorno del emplazamiento soslayando las rémoras monumentalistas”, “rescate de las promesas de la ciudad”... frente a “monólogo narcisista”, “retórica o monumentalidad autocomplaciente”, “orden visual del simulacro”... En esos términos quedan claramente enumeradas las versiones positivas y negativas del entendimiento del espacio público, con lo que la citada introducción al catálogo podría leerse como una réplica crítica a lo expresado por las propuestas seleccionadas. Naturalmente todo quedó en un ejercicio escolar, del que probablemente cada una de las instancias convocantes extrajo algún provecho previsto: la Fundación COAM un sondeo preliminar y toma de posiciones ante actuaciones previstas en la zona; y la galería, recién instalada en el mapa del comercio del arte, un rendimiento mediático. Un debate previsto sobre el tema nunca tuvo lugar.

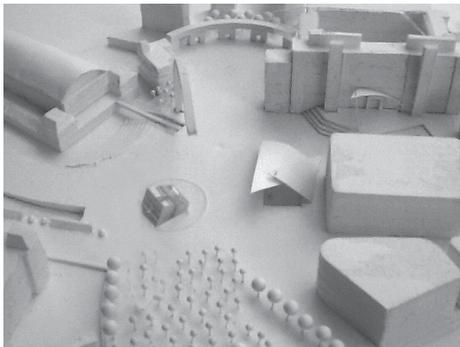
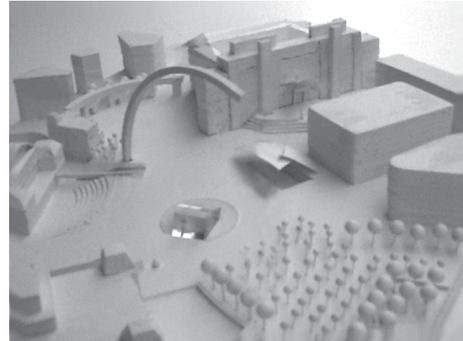
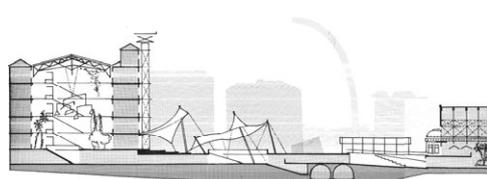
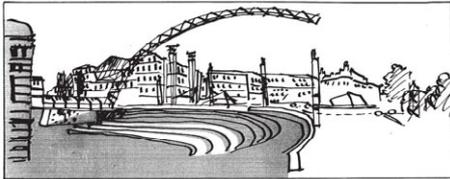
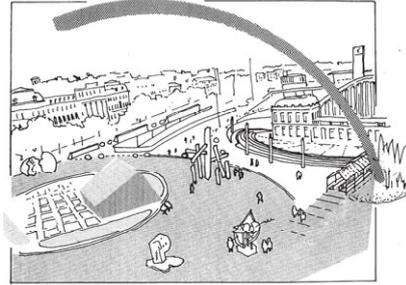
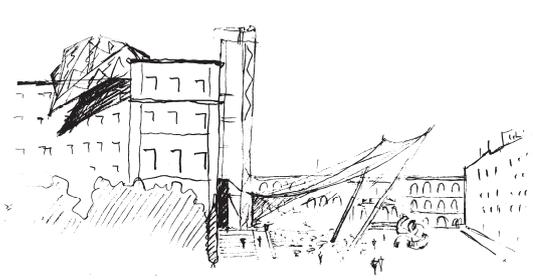
13. El último caso descrito pretende ilustrar las posiciones anunciadas al comienzo con respecto a la intelección del concepto de arte público, espacio público y espacio político, así como la opción de no intervención objetual, convencional y sustitutiva. Posiblemente no sería fácil adscribir sólo al arte la supuesta eficacia de esta actuación, ya que se da una conjunción entre arte, diseño, arquitectura, urbanismo e integración del territorio. Sin embargo parece quedar claro que fundamentalmente se trata de una operación que no

intenta suplantar la más radical finalidad del arte (¿cambiar la vida?), y que pone al sujeto en contacto con la ciudad mediante la percepción (estética-estésica) de un espacio muy cualificado mediante intervención. Y ello sin que los objetos sean en general otros que los ya existentes, simplemente operando una “transfiguración del lugar común”, algo que, por otra parte, algunos defienden como característico del arte (Danto, 1981).

14. En todo caso no se trata sino de una propuesta alternativa.









## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, J. (1973): *El espejo de la producción, o la ilusión crítica del materialismo histórico*. Gedisa, Barcelona.
- CABAT, O. (1989): "Arqueología de la marca moderna" en KAPFERER, J-N. / THOENIG, J-C: *La marca. Motor de la competitividad de las empresas y del crecimiento de la economía*. Madrid, McGraw-Hill, 1991.
- DANTO, A. C. (1981): *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós. 2002.
- FÜSSL, H.: *Aphorismus on Art* (1789). Citado por JIMÉNEZ, J, (2002): *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos.
- MADERUELO, J. (1994): *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- PUERTA DE ATOCHA (1998): Fundación Cultural COAM