

José Javier Cruz Arrillaga

Departamento de Psicología y Pedagogía.
Universidad Pública de Navarra

El arte público como medio para la educación estética: El caso vasco.

El marco de educación estética que proponemos.

Considerando que la educación debe de someter a análisis todos los ámbitos culturales en los que la educación estética tiene lugar planteamos que la educación por el arte es una realidad que está aconteciendo constantemente en nuestro entorno ya que las personas pueden lograr sus experiencias educativas, estéticas etc., en marcos informales -como es el aquí se aborda el arte público- de donde se nutre el imaginario del ciudadano. Por lo tanto este marco alcanza en la ciudad contemporánea tanto al espacio público como a la transformación práctica de dicho espacio y genera significados relevantes para la educación estética de los ciudadanos.

Analizar las aportaciones que ha generado el arte público en la educación estética del ciudadano plantea por un lado admitir que el arte público es un hecho cultural y social que trasciende al propio objeto y que es portadora de categorías estéticas y está abierta a múltiples interpretaciones.

Por lo tanto enfocaremos no solo el ámbito de la percepción sino también a las relaciones entre la obra y sus significados, y los usos de los artefactos estéticos en diferentes contextos. Es pues éste el marco educativo el que nos interesa reseñar.

Arte público.

El arte público no se limita a la ya caducada concepción de escultura tridimensional ubicado en un pedestal en el centro de la plaza, portadora de categorías estéticas como la belleza, verdad etc., y que estaba dirigida a un ethos portador de una cultura unitaria, homogénea como sucedía en la Grecia clásica.

Las ciudades de hoy son demasiadas heterogéneas y cosmopolitas para que el arte público funcione con esa concepción tradicional.

Serán las vanguardias las que superen esa forma única de representación tradicional y muchos los factores que lo determinan: el deseo de los artistas de servir a la sociedad, educar, interés por el entorno arquitectónico, sacar el arte que realizaban a la calle. Estos factores junto a la situación de mestizaje entre diversos campos creativos y la apropiación de procedimientos, materiales y nuevas tecnologías ajenas a esa concepción tradicional de

monumento confieren al arte actual una borrosidad liminal sin precedentes, y es que hoy podemos encontrarnos con una obra permanente compacta o con una imagen efímera.

Así podemos encontrarnos en la actualidad como si de un despliegue se tratara, con un sin fin de imágenes y esculturas tanto en el medio urbano como en un paisaje solitario, en una zona industrial o en una autopista, en un banco o en un edificio público. Esta proliferación de Arte público es también indicativa de que está expandiéndose constantemente.

Esta expansión viene determinada por las diversas funciones que el arte público desempeña ya que se utiliza para mejorar la calidad ambiental, puede utilizarse para transformar temporalmente un lugar o para preparar un evento y crear un cambio en la percepción que tiene el ciudadano sobre un lugar determinado o para rememorar, conmemorar la vida de un ilustre personaje, o puede ser diseñado para conferirle al lugar un aspecto aparentemente de paz, tranquilidad, o diseñado como lugar de ocio, o construido como lugar donde saciar nuestras penas, el trabajo de nuestros artistas podemos verlo expandido en el mundo occidental por todos los lugares.

Este arte y su contexto que se encuentra fuera del escenario de las galerías es un tema especialmente enriquecedor para el ciudadano en general porque el arte público forma al ciudadano para la experiencia estética y lo pone en situación de criticarla y enjuiciarla.

Arte y educación.

Las artes han sido utilizadas desde la antigüedad para la educación, para la sensibilización, debido a que ofrecen un tipo de lenguaje –que es lenguaje visual – accesible a todo el mundo. Así en el medievo las representaciones del poder de la iglesia se utilizaron para que la congregación percibiese, experimentase e incluso percibiese una ejemplaridad moral a través por ejemplo de la imagen de un santo. Con la modernidad este protagonismo que poseían las instituciones eclesiásticas en la demanda y utilización del arte se verá sustituido a favor de las instituciones civiles que seguirán sin renunciar dichas funciones.

El arte público que se realice en esa época que es fundamentalmente arte civil consistirá en numerosos monumentos cívicos a la memoria de personalidades relevantes de la cultura y de la industria ejemplificando los ideales ilustrados y la cultura del proyecto moderno. La ciudad se convertirá así en un espacio “narrativo” – como compendio visual de virtudes de relatos e historias – a través de las esculturas, y se transformará en un espacio en el cual el arte cumplirá una función educadora en busca de una nueva sensibilidad moderna.

Existen casos concretos en que el artista ha utilizado el arte público para la enseñanza, para la instrucción o para el adoctrinamiento. La vanguardia rusa utilizó la práctica artística como una actividad social que ofreciera posibilidades de comunicación y de modificación de las relaciones humanas. Proclaman una mayor presencia del arte en la vida cotidiana y una innovación plástica y tecnológica y se esforzaron en tratar temas imbricados en el seno de la sociedad rusa de aquel momento en busca tal y como recoge el manifiesto realista (Pevsner y Gabo) “de una nueva cultura y de una nueva civilización”. En este sentido el arte ruso se utilizó como elemento de agitación de masas.

Un ejemplo más cercano de utilización del arte para la educación fue el proyecto que la “escuela vasca” generó en los años 60. “En este proyecto el artista se puso al servicio de la comunidad, y tubo como misión histórica recuperar y transmitir a esa misma comunidad la sensibilidad estética supuestamente perdida mediante el arte”. “Imanol Aguirre (1998a)”. Uno de los objetivos de estos artistas fue la sensibilización de la comunidad vasca para la formación de una identidad vasca, utilizan unos materiales enraizados culturalmente como son la madera y el hierro y técnicas artesanales como forja o ensamblajes ligado según ellos con la cultura original vasca.

Sin embargo la mayor parte de los proyectos que se generaron en la escuela vasca fracasarán y serán ignoradas hasta por el propio nacionalismo. A pesar de ello los artistas de la escuela vasca seguirán siendo reclamados para colocar replicas ampliadas de sus esculturas en el espacio público y sus obras serán utilizadas como distintivo social de la ciudad Vasca. Serán incapaces de significar más allá de ser signo de modernidad y de intento de recuperación estética prehistórica latente en su programa salvo excepciones como por ejemplo Agustín Ibarrola (Bosque de Oma).

Me gustaría hacer una breve mención sobre dos casos de Arte público ubicados en la geografía vasca a partir del fracaso comentado de la escuela vasca y extraer consecuencias para la educación.

Casuística Vasca.

Arte publico, entorno, institución y ciudadano

El arte vasco de los 80 no está por la labor de confeccionar proyectos identitarios nacionales y exigirán el reconocimiento de su espacio generacional ligada a las vanguardias internacionales. A pesar de ello los escultores de la escuela vasca tendrán mucho peso y apenas habrá obras de la nueva generación en el espacio público excepto en los años que se sucederán numeroso simposiums (Zarauz, Mondragón, Vitoria) promovidos por las instituciones locales con la pretensión de impulsar “la idea de la ciudad como museo” y elevar la sensibilización del ciudadano entorno al arte público.

Esta experiencia además de originar el acercamiento entre artistas y ciudadanos propició que estos se interesasen por la obra pública pero a pesar de ello estos proyectos mostraban serias deficiencias a diferentes niveles: Arte-entorno, artista-ciudadano, e Institución-ciudadano.

El interés que mostraban los ciudadanos se limitaba fundamentalmente a aspectos técnicos y procedimentales de elaboración, en los que se podía apreciar una cierta competencia que en ocasiones resultaba sorprendente; probablemente originado porque la mayoría de los proyectos se realizaban en materiales con un fuerte carácter simbólico pleno de significados de identificación cultural en el País Vasco (mármol). En cambio no mostraban sensibilidad hacía aspectos como el lugar de ubicación o el entorno. Y es que las instituciones promotoras de estos symposium no ofertaban programas paralelos con unos objetivos claros tendentes al fortalecimiento de la sensibilización estética del ciudadano en torno al hecho del arte público que supuestamente pretendían.

Pero además los proyectos adolecían de una planificación seria con el conjunto urbanístico que a la postre traería consecuencias negativas, como por ejemplo cambios de ubicación injustificados. Pero lo más grave era el resultado que el conjunto de obras creaba en la ciudad ya que aparecían diseminadas arbitrariamente por calles y parques; y dan la sensación de ser meros objetos decorativos para un entorno -en muchos de los casos- con serias deficiencias urbanísticas.

Estas obras lejos de considerar los espacios como lugares sociales o cívicos plantean en la mayoría de los casos obras autoreferenciales con baja implicación social y política. En este sentido no dejan demasiadas vías para que el ciudadano se implique con aspectos de sensibilización estética de los artefactos públicos y los consideren ininteligibles. Desde el punto de vista estético la escultura pública que se realizó en estos symposiums en las que participé es deudora de las vanguardias históricas ya agotadas.

Arte, audiencia y educación.

El arte público suele traer a menudo problemas de acogida por parte de los ciudadanos. En la actualidad no solo se le pide un alto grado de comprensión de lectura visual al artista sino que también a veces se le exige al ciudadano.

Preparar la audiencia es en muchas ocasiones labor del artista y de las instituciones. Educar la audiencia no solo trae consigo el entrenamiento visual y de sensibilización que haya recibido antes de la ubicación de la obra de arte por ejemplo “visualización de los proyectos” sino también aquella que se produce en el proceso de trabajo “seguimiento”. Paradójicamente la verdadera riqueza del significado procedente del hecho de la ubicación de una obra de arte en el espacio público puede originar a su vez problemas, ya que conlleva la naturaleza compleja de su acogida y esto lo podemos apreciar en las numerosas polémicas suscitadas en los últimos tiempos de los cuales podemos extraer consecuencias para todos los implicados en el entramado del arte público “artista, audiencia e instituciones”.

El caso que vamos a citar es ejemplo de los desacuerdos entre las motivaciones que existen al realizar un proyecto y los modos en que dicho encargo es acogido, y es indicativo de que los significados impuestos a un colectivo pueden tener en la realidad un efecto contrario a las expectativas del artista y de la entidad que las ha financiado. Agustín Ibarrola participó en el diseño de la nueva urbanización que se estaba desarrollando en el barrio de Intxaurren de San Sebastián (1991), un diseño que levantó no pocas polémicas, la mayoría de ellas centradas en las denominadas “casa amarillas” unas viviendas adosadas que en aquella época se estaban construyendo en dicho barrio. Ibarrola debía de proyectar una obra “juego para niños” en una plaza de una extensión considerable y cerrado al tráfico, lugar destinado para el uso y el esparcimiento de los ciudadanos que habitan en las viviendas sociales que la rodean.

Fue en palabras de Ibarrola un modelo de cómo en los barrios populares puede entrar la colaboración del artista. Le pareció un proyecto de colaboración muy serio ya que participó con el equipo de diseño urbano en la planificación del conjunto. “El arte debe estar en la calle, donde la gente hace su vida; debe de estar al servicio de todos”. Cita de Ibarrola recogida en prensa por Ezquiaga D.V (1991). La polémica surgió al colocarlo, cuando

varios vecinos del barrio impidieron la instalación de la obra mostrando discrepancias sobre su emplazamiento ya que no estaban sobrados de zonas verdes y aduciendo que el barrio tenía otras prioridades tales como la falta de equipamientos culturales. Aunque debajo de todo ello se atisbaba un componente político que trascendía a la propia obra. La obra fue retirada a un depósito de obras que tiene el ayuntamiento y un mes más tarde fue ubicada definitivamente en el mismo lugar para el que se había diseñado. En ese periodo los vecinos tuvieron la oportunidad de dialogar con Ibarrola y de una asamblea popular de vecinos “Ipar haizea” en la que hubo diversos planteamientos incluido el cambio de la ubicación de la obra, salió una carta con las resoluciones allí acordadas con una petición expresa “de que la obra se colocara en el barrio y que fuera el propio escultor quien decidiera el emplazamiento” carta que fue entregada en el departamento del Gobierno Vasco y transmitido a Agustín Ibarrola.

El artista indicó una vez colocada que no creía en una estética asamblearia y que la gente debía de confiar más en los creadores que están expresando como pueblo y dentro del tiempo histórico que vive el artista. Deben de tener un poco de confianza en nuestra responsabilidad y aunque no estén familiarizados tienen que saber que el artista está en condiciones de cumplir con su función social. Cita de Ibarrola recogida por Ezquiaga D.V (1991) Esta obra “juego de niños” implicada en el mejoramiento del entorno potencia la función a la que está destinada “zona de esparcimiento”, significa y da sentido al lugar dotándola de identidad. En la actualidad “juego de niños” obra realizada con traviesas de ferrocarril con una forma de túnel originada por un cuadrado que se desplaza por el espacio confiere a esa zona de esparcimiento un lugar de disfrute donde los chavales en sus juegos viven sus aventuras dentro de ella. En este caso conflictivo de acogida de arte público está clara la relación entre la obra de arte y el entorno en el que ésta se ubica y nos muestra en primer lugar que el artista era consciente de las interferencias que se crean una sobre la otra, y segundo que el cambio de lugar afectaría no-solo al impacto que la obra transmitiría, sino también a su significado. Por eso Ibarrola no accedía a ese cambio de ubicación que pretendían algunos vecinos.

Ubicar una obra en el espacio público hace que esta sea más accesible a un número mayor de espectadores, pero el éxito no depende de la accesibilidad sino también depende de la idea que transmite, la forma de comunicar esa idea, y sobre todo si dicha obra tiene en cuenta a la audiencia. El hecho de que los ciudadanos se involucraran “desinformadamente” y que algunos de ellos con una postura intransigente parasen la colocación de la obra, tubo como consecuencia la puesta en común con el artista sobre aspectos del hecho del arte público y un mejor conocimiento sobre los criterios estéticos del artista. Sería más que deseable para la comprensión y conocimiento y enjuiciamiento de los artefactos estéticos que las instituciones impulsaran fórmulas con el fin de que el ciudadano adquiriese un conocimiento más directo del hecho del arte público y así evitar tensiones innecesarias.

Conclusiones

La idea de que el espacio público debe de tener en cuenta aspectos sociales exige tanto a los promotores de los proyectos como a los artistas planificar unas estrategias dirigidas a que el arte público esté realizado para el sitio específico –existen demasiadas replicas

vanguardistas que están proliferando en el espacio público vasco con la finalidad de dar imagen a la ciudad (Oteiza)-. Si aceptamos que el arte se nutre de los sistemas culturales, el arte público debe de simbolizar y regenerarse de lo político de lo social y del propio espacio público, y tiene que ser capaz de comunicar a la audiencia significados más allá que los puramente formales propios de la ya caduca vanguardia histórica. El artista de hoy tiene que tener conocimiento de la historia social del sitio y la sensibilidad y competencia para utilizar lenguajes simbólicos.

Por lo tanto si queremos implementar en los curriculum de educación artística el hecho del Arte Público deberíamos de enfocar más allá de los aspectos puramente formales y trabajar otros: el entorno, la utilización de la obra, las funciones que desempeña, las significaciones sociales, políticas, las instituciones promotoras y sus intereses y las propias intenciones del artista.

Bibliografía

- AA.VV., *Entre el monumento y la escultura pública*. Bitarte Nº 10. (1996).
- AA.VV., *Eskultura publikoa: sinbolikoaren eta funtzionalaren arteko tentsioa: Zoriontsua al zara?*. Bitarte No 16 (1998).
- Agirre, I., *El arte como sistema cultural y sus implicaciones en educación artística*, Huarte de San Juan (UPNA) (en prensa). (1998)
- Agirre, I.,(1998a) *La escuela Vasca de escultura: Un marco artístico para un proyecto formativo de la identidad vasca*, Cuadernos de Alzate (en prensa).
- Agirre, I., *Educacion estética para los nuevos tiempos: Mas allá de la respuesta al arte*. Boletín de las artes visuales Mayo (1999).
- Baxandall, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Gustavo Gilli (1978).
- Calbò, M., *Entrevista a Eileen Adams*. El boletín de educación de las artes visuales. Nº 14. (1999).
- Calvo Serraller, F. *La caída de las estatuas*. El País.(16 En 1993) (en prensa).
- Dayan, D. *Entre lo público y lo privado: La construcción social de las imágenes en Espacios públicos en imágenes*. Gedisa.
- Eileen, A. *Public Art and art and design education in schools*. NSEAD nº 16 (1997).
- Ezquiaga, M., *Polemica en Intxaurre*. Diario Vasco (10 de oct 1991). (en prensa)
- Geertz, C., *Conocimiento local*, Paidós. (1983).
- Gorriaran, M y Aguirre, I., *Estética de la diferencia*. Irun. Alberdania (1995).
- Gorriaran, M., *El arte y los artistas vascos de 1966 a1993*. En Los vascos. San Sebastián Lur (1994).
- Hernandez, F., *Cultura Visual y educacion*. Sevilla, MCEP. (1997).
- Holman, V., *Public Art: The problems and potential of multiple meanings*. Art& Desin Education NSEAD. Nº 16 (1997).
- Maderuelo, J., *El espacio raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura*". Madrid. Mondadori, (1990).
- Oteiza, J., *Ejercicios espirituales en un túnel*. San Sebastián. Lur. (1983).
- Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos. (1992).
- Weiss, E., *Vanguardia rusa*. Fundación Juan March. (1985), (catálogo)
- Wittkower, R., *La escultura procesos y principios*; Alianza (1980).

