

EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Noelia Antúnez / Noemí Ávila / Daniel Zapatero (eds.)

Puntos de vista



eneida

MIEC UNA POSIBILIDAD DE PEDAGOGÍA A TRAVÉS DE LA ESCULTURA PÚBLICA CONTEMPORÁNEA

Susana Piteira

A partir del MIEC –Museu Internacional de Escultura de Santo Tirso, una pequeña ciudad del norte de Portugal–, se abordará la dimensión pedagógica que un programa de arte público puede (o podría) alcanzar. En este contexto, se intenta evaluar la relación de lo local con lo global, a través de la forma en cómo los intervinientes, los medios y los procesos involucrados en el desarrollo de un programa de esta naturaleza, pueden contribuir a su éxito (o a su fracaso).

En esta comunicación, intentaremos mostrar de un modo sintético cómo el MIEC –Museu Internacional de Escultura de Santo Tirso–, puede constituir un recurso didáctico para la educación. A través de un programa desarrollado localmente, aunque íntimamente conectado a los procesos de globalización estética, esta ciudad ha visto cómo se transformaba una parte importante de sus espacios públicos, con la inclusión de trabajos escultóricos. Dichas acciones han producido nuevos contornos paisajísticos y, con éstos, nuevas dimensiones físicas y simbólicas en la ciudad, cuyos impactos en su relación con los habitantes pueden representar, en ocasiones, una cierta forma de pedagogía.

HISTORIA

Portugal conoció una programación de arte público dirigida por el poder central y de carácter propagandístico durante el régimen salazarista a lo largo de casi cinco décadas.¹ Esta programación operaba a escala nacional y estaba basada en la exaltación de los mitos de la historia del país y de su imperio, sobre todo a través de las estatuas y la escultura asociadas o integradas en la arquitectura.

Este formato de arte público, producido por escultores al servicio del régimen, pocas veces se presentaba disociado de la arquitectura y del urbanismo. En una fuerte operación programática de difusión ideológica, todo el país experimentó transformaciones arquitectónicas, patrimoniales y urbanísticas en las que el arte público, esencialmente en su formato de escultura y a veces de murales (pintados o en relieve), surgió como elemento fundamental de mediación y vehiculación de esa ideología. Por lo tanto, este arte asumía su carácter de instrumento fundamental para la pedagogía en el régimen fascista portugués. [Fig. 1]

Tras la revolución del 25 de abril de 1974,² en Portugal, la descentralización cultural pasó a estar íntimamente relacionada con el poder local. Los Simposios de Escultura y las Bienales de Arte funcionaron como motores de dicha descentralización.

Hubo entonces una transferencia de conductas programáticas nacionales³ al ámbito regional que frecuentemente coincidían con la programación de fiestas o festivales de las ciudades.

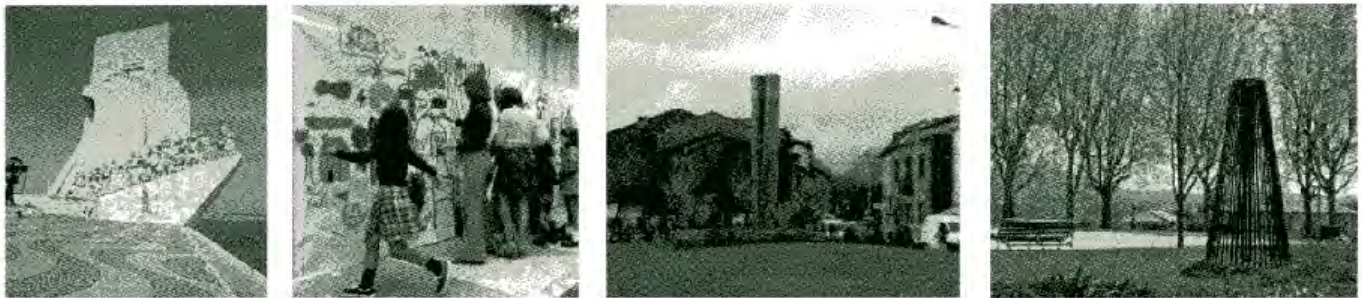
Al recorrer la historia reciente de la descentralización cultural en Portugal, protagonizada por los «Encontros de Arte»⁴ y la «Bienal de Vila Nova da Cerveira»,⁵ actividades artísticas que constituyeron la base de esa descentralización cultural, convirtiéndose en un nuevo paradigma —sí, por una parte, las nuevas posibilidades de intervención de los artistas plásticos tras la revolución del 25 de abril de 1974 hicieron posibles dichas actividades (consumando un nuevo paradigma artístico), por otra, la descentralización cultural y la nueva presencia del poder local nos devolvieron los objetos. (Fig. 2)

Con estos objetos volvemos a contemplar la escultura pública conmemorativa, basada en el antiguo paradigma,⁶ aunque también aparezcan nuevos formatos artísticos de carácter contemporáneo y libres de representaciones literales, los cuales permitirán nuevas dimensiones pedagógicas, en particular la presentación a los portugueses de lo más vanguardista que se produce en el ámbito artístico internacional.

Los Simposios de Escultura⁷, y más recientemente los Proyectos de Renovação urbana⁸ han contribuido decisivamente a la realización de estos últimos objetos escultóricos. Hay varios casos de Simposios de Escultura que podemos considerar significativos, como es el de Santo Tirso, tal vez el caso más ejemplar debido a una característica innovadora muy específica, puesto que a través del modelo de simposio como fundamento de Programa se materializa el programa de Arte público. (Fig. 3)

A instancias de una propuesta formulada por Alberto Carneiro, célebre escultor portugués nacido en la región de Santo Tirso, el MIEC fue creado el 20 de octubre de 1996 por el ayuntamiento de esa ciudad. Su principal misión es la conservación, valoración y difusión del arte contemporáneo a partir de los fondos extraídos de los simposios internacionales de escultura contemporánea, que se organizan bienalmente en la región de Santo Tirso desde 1991.⁹

El programa en el que se basan los simposios fue planteado para un periodo de dos décadas, con cinco escultores invitados en cada una de las diez ediciones previstas, alcanzando al final un fondo de unas sesenta obras. En la práctica, cada año participan cuatro escultores extranjeros seleccionados por el francés Gérard Xuriguera y un escultor portugués, cuya elección corre a cargo de Alberto Carneiro.



Figs. 1, 2, 3 y 4

A partir del concepto de museo abierto,¹⁰ el MIEC se expande mediante la colocación de sus esculturas en el espacio público de la ciudad. Se propone cumplir como objetivos fundamentales: el estímulo a la producción artística, la promoción del arte público y su valoración ante un público amplio.¹¹

PARTICIPANTES, MEDIOS Y PROCESOS

¿Qué participantes, medios y procesos han hecho posible el desarrollo de un programa de arte público en Portugal, por primera vez, para un plazo de 20 años?

Empezando por los participantes, resulta fundamental que la concepción del proyecto haya partido de un escultor y que éste haya logrado sensibilizar al poder político local para que acepte la lógica del proyecto artístico propuesto.¹²

Como nativo de la región, el escultor Alberto Carneiro asumía un estatuto especial, local. Pero también tenía una carrera artística internacional, lo cual permitió la primera relación de lo local con lo global, dentro del contexto que estamos analizando.

Otros participantes se han ido incorporando a la experiencia como resultado de la existencia de los primeros, los comisarios y los artistas. Los medios dependían de las posibilidades materiales (la materia prima natural y humana) y presupuestarias, determinantes porque limitan el proyecto (Pinharanda, 1992: 8).

Los procesos están asociados a la determinación del sentido del proyecto —la descentralización cultural, el perfil de los artistas y los materiales utilizados en cada acción—,¹³ condicionados por la «disciplina» de ejecución de una «escultura pública» en el complejo contexto de las realidades urbanas y culturales (Pinharanda, 1992: 8).

Como resultado de este proceso podemos asistir a la introducción directa de los procesos de producción de los lenguajes artísticos modernos en la vida cotidiana del propio entramado urbano (y humano) y al desarrollo de su proceso de asimilación por parte de esos mismos protagonistas: espacios y poblaciones (Pinharanda, 1992: 9). (Fig. 4)

DIMENSIÓN PEDAGÓGICA

¿Qué dimensión pedagógica puede asumir el MIEC en un panorama claramente moderno, que pretende recuperar culturalmente las zonas desvaluadas de las periferias?

La primera de estas dimensiones se satisface con la oferta permanente a los habitantes de Santo Tirso de un conjunto de trabajos escultóricos que definen una cierta contemporaneidad artística mundial. Así, se les faculta el conocimiento y el testimonio directo de esos procesos artísticos.

La segunda dimensión podría estar relacionada con el hecho de que las esculturas que han sido reintroducidas en el espacio urbano a lo largo de estos años han vuelto a configurar el paisaje local, concediéndole una determinada especificidad y permitiendo a Santo Tirso construir una imagen diferente de aquélla que define las ciudades de la periferia. Ello, concretamente, a través de la monumentalización/patrimonialización del centro de la urbe, y/o a través de la reunificación de los espacios fragmentados y desvirtuados por las últimas décadas de pulverización urbana, al puntuar esos mismos espacios plástica y simbólicamente.

No menos significativa será, en último lugar, la dimensión museológica alcanzada por el proyecto. Aun sin estar enteramente desarrollada esta dimensión, sobre todo en lo que respecta a las múltiples actividades pedagógicas que es posible realizar a partir del servicio educativo de un museo, hay un fenómeno que resulta ya insoslayable: su valor turístico. Santo Tirso es la única ciudad ibérica que se constituye a sí misma como museo, su espacio público se ha convertido en soporte museológico, al albergar una colección de arte contemporáneo al aire libre. Con este valor añadido, la ciudad ha entrado en las rutas del turismo cultural, que a través de una estrategia para su «imagen» pública como ciudad media portuguesa, ha intentado implantar nuevos índices de calidad de vida urbana. Hechos que merecen toda nuestra atención, pues son escasos dentro del panorama del desarrollo cultural y urbano del país.

CONCLUSIÓN

En un contexto totalmente moderno, las obras escultóricas que integran la colección del MIEC defienden su conceptualización dirigida a ubicaciones específicas, insertándose o incluso entrometiéndose en el espacio urbano con posterioridad a la definición de éste. Dentro de esta lógica modernista en que es la misma escultura la que incorpora su pedestal, desarraigándose o desconectándose de una relación específica con su sitio en el territorio,¹⁴ los objetos adquieren un carácter nómada, pues pueden ser colocados en cualquier lugar, debido a que su especificidad se halla en la obra en sí misma y no en relación con el lugar en el que se instalen.

Con todo, el MIEC, con su exposición permanente¹⁵ de escultura al aire libre, cuando afirma que es reflejo de la perfecta simbiosis alcanzada entre sus esculturas y el paisaje de su entorno,¹⁶ define que es a partir del trabajo físico y de la relación con su localidad como se establecen las otras dimensiones del trabajo, en concreto la recepción por parte del público, quien a través del tiempo puede ayudar a crear la apropiación, tras



Fig. 5

la cual podrá ya contribuir a instaurar el lugar. Ello, porque el arte de un lugar específico incorpora las condiciones físicas de un local particular como constituyente fundamental para la producción, presentación y recepción de aquél. (Piteira, 2007: 26) (Fig. 5)

Aunque el modernismo presente conductas que actualmente puedan resultar polémicas¹⁷ en cuanto a la acción artística, éstas son perfectamente justificables en el contexto portugués. Si nos remitimos al ámbito de la historia del arte específicamente portugués, entendemos la necesidad de actuaciones artísticas intermedias, o sea, acciones que conecten la forma más radicalmente académica de las décadas previas a la revolución del 25 de abril de 1974 con un postmodernismo que lleva manifestándose en el arte

hace ya casi tres décadas, con implicaciones determinantes para la redefinición de la propia escultura. De este modo se puede intentar la aproximación y aceptación de un público poco familiarizado con el arte contemporáneo de una manera progresiva.

Siguiendo esta línea de reflexión, podemos concluir y entender la verdadera importancia, así como el carácter de las alteraciones que acaecen en el arte de la postrevolución en Portugal, las cuales serán indisolubles de su específico contexto nacional. De esos factores, dos resultan fundamentales: la alteración y consecuente diversificación de los paradigmas artísticos tradicionales, provocados esencialmente a partir del arte y sus operadores estéticos y de la descentralización cultural.

Todos estos aspectos han propiciado experiencias pedagógicas distintas pero convergentes, puesto que han ido obligando a que todos los participantes se reubiquen a partir de nuevos paradigmas y, en conjunto, utilizando usos transdisciplinares, encuentren procesos y medios para alcanzar nuevos modelos, entre los que se incluyen definitivamente los públicos.¹⁸

NOTAS

- ¹ El Estado Novo se implantó en Portugal en 1933, como resultado de la dictadura militar que había sido instaurada en 1926, concluyendo con la Revolución de los Claveles, el 25 de abril de 1974. Fue la más larga dictadura de Europa Occidental durante el siglo XX (48 años).
- ² La revolución del 25 de abril de 1974 alude el golpe de estado que derrotó al régimen fascista que dominó Portugal durante 48 años, protagonizado por las fuerzas militares portuguesas. Se conoce normalmente como la Revolución de los Claveles.
- ³ Nos referimos a las conductas programáticas para el arte público del Estado Novo. Estas conductas eran programadas para el ámbito nacional hasta la Revolución del 25 de abril.
- ⁴ Entre 1974 y 1978.

- ⁵ Su primera edición se organizó en 1978, repitiéndose bienalmente hasta hoy. Dicha edición coincidió con la última edición de los Encuentros de Arte.
- ⁶ Durante el régimen fascista, la lógica de monumento, programada a través de los servicios del Estado que centralizaban las decisiones de intervención artística, rendía homenaje a las figuras de la historia de Portugal, mientras el reciente periodo postrevolucionario, en la mayoría de las ocasiones a través del poder local, brinda un homenaje a las figuras del pueblo y a la Revolución del 25 de abril de 1974.
- ⁷ El primer Simposio de escultura realizado en Portugal tuvo lugar en 1991, en Évora.
- ⁸ Los Proyectos de Renovação Urbana surgen sobre todo en la 2.ª mitad de los años 90 y tienen como ejemplo paradigmático la Expo 98 de Lisboa. Son, por lo tanto, un fenómeno muy posterior al Simposio.
- ⁹ Del texto de introducción del catálogo VV.AA. (2005), Museu Internacional de Escultura de Santo Tirso, Santo Tirso, CM - DMP/GIRP. Puede encontrarse la primera edición (2002).
- ¹⁰ *Ídem.*
- ¹¹ *Íbidem.*
- ¹² El poder político, entonces encarnado en la persona del alcalde del ayuntamiento de Santo Tirso (en 1989), Joaquim Couto, estaba ya verdaderamente interesado en alterar la imagen de la ciudad, demasiado marcada en aquella época por memorias industriales, lo que seguramente contribuyó a su adhesión a este proyecto.
- ¹³ Los artistas seleccionados y los materiales usados han sido determinantes en la definición contemporánea del proyecto, en su dimensión global, haciendo posible intervenciones asociadas a los procesos de globalización estética.
- ¹⁴ De acuerdo con el texto de R. Krauss (1999), «Sculpture in the expanded field», en *The originality of Avant-Garde and other modernist myths*, MIT, pp. 276-290. Debemos destacar que, hoy día, algunos simposios que intentan cambiar de paradigma ya han incluido en sus programas la obligatoriedad de realizar trabajos para lugares específicos.
- ¹⁵ Expresión utilizada por el museo en el texto de presentación del catálogo al que nos hemos ido refiriendo. Ésta designa una determinada idea de escultura pública que se enfrenta a las líneas más críticas en torno a las conductas asociadas a las acciones del arte público, en concreto a K. Wodiczko (1987), «Strategies of public address: which media, which publics?», *Discussions in contemporary culture*, Seattle, Bay Press, pp. 41-45.
- ¹⁶ *Íbidem.*
- ¹⁷ Véase la nota 15.
- ¹⁸ Entendemos aquí públicos en su diversidad cultural, de edades y geográfica.

BIBLIOGRAFÍA

- [Presentación] in AA.VV. (2005): MUSEU INTERNACIONAL DE ESCULTURA DE SANTO TIRSO. Santo Tirso: C.M. - DMP/GIRP. Existe a 1.ª edição de 2002.
- KRAUSS, R. (1999): «Sculpture in the Expandid Field» em *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT, pp. 276-290
- PINHARANDA, J. (1992): «Estratégias de recentramento» I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESCULTURA (1992). Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.
- PITEIRA, S. (2007, Janeiro-Fevereiro-Março): «O mundo em que vivemos: regeneração urbana e insucesso da arte (pública) II». *Alentejo*. 14, pp. 24-27.
- WODICZKO, K. (1987): «Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?». *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press, pp. 41-45.