

Tiras por la Paz: un puente entre la didáctica y la intervención artística para una experiencia participativa de la ciudadanía

Raúl Amorós

Investigador Independiente

raulamoros@libero.it

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0041>

Resumen

El presente trabajo analiza las fases de la obra *Tiras por la Paz* del artista Raúl Armando Amorós Hormazábal (1982–) llevada a cabo sobre el puente Mundaiz situado en la ciudad de Donostia–San Sebastián en ocasión de la manifestación artístico–cultural Capital Europea de la Cultura 2016. Desde la perspectiva de Peter Dunn, hay que operar y moverse como «*context provider*» en lugar de «*content provider*» (Grant, 2003), desarrollar la cultura del encuentro a través de construcciones colectivas, debates o prácticas artísticas para una convivencia pacífica con el entorno social. En estas premisas abrevan el objetivo del estudio y las experiencias que giraron en torno a nuestro proyecto y que permitieron confirmar nuestras hipótesis iniciales sobre la interdisciplinariedad del *site-specific* en el espacio público y la didáctica artística en la construcción permanente de conceptos como paz o guerra. Así, la participación ciudadana directa se vuelve parte

Palabras clave:

prácticas artísticas, participación ciudadana, site-specific, espacio público

Tiras por la Paz: un puente entre la didáctica y la intervención artística para una experiencia participativa de la ciudadanía
Raúl Amorós
Investigador Independiente



transformativa de los procesos contemporáneos y logra proponer una novedosa gramática visual capaz de plasmarse con nuestra percepción cultural contemporánea.

Tiras por la Paz: a bridge between didactics and artistic intervention for a participatory experience of citizens

Abstract

This paper analyzes the phases of the work *Tiras por la Paz* by the artist Raúl Armando Amorós Hormazábal (1982-) carried out on the Mundaiz bridge located in the city of Donostia-San Sebastián on the occasion of the artistic-cultural event European Capital of Culture 2016. From Peter Dunn's perspective, it is necessary to operate and move as a «context provider» rather than a «content provider» (Grant, 2003) to develop the culture of encounter through collective constructions, debates or artistic practices for peaceful coexistence with the social environment. These premises contain the objective of the study and the experiences that revolved around our project and that allowed us to confirm our initial hypotheses about the interdisciplinarity of site-specific in public space and artistic didactics in the permanent construction of concepts such as peace or war. Thus, direct citizen participation becomes a transformative part of contemporary processes and manages to propose a novel visual grammar capable of being shaped by our contemporary cultural perception.

Keywords:

artistic practices, citizen participation, site-specific, public space.

Tiras por la Paz: uma ponte entre a didática e a intervenção artística para uma experiência participativa dos cidadãos

Resumo

Este trabalho analisa as fases da obra *Tiras por la Paz* do artista Raúl Armando Amorós Hormazábal (1982-) realizada na ponte Mundaiz localizada na cidade de Donostia-San Sebastián por ocasião do evento

Palavras-chave:

práticas artísticas, participação cidadã, *site-specific*, espaço público.

artístico-cultural Capital Europeia da Cultura 2016. Do ponto de vista de Peter Dunn, é necessário operar e mover-se como um «*contextprovider*» em vez de um «*contentprovider*» (Grant, 2003), para desenvolver a cultura do encontro por meio de construções coletivas, debates ou práticas artísticas para a coexistência pacífica com o ambiente social. Essas premissas contêm o objetivo do estudo e as experiências que giraram em torno de nosso projeto e que nos permitiram confirmar nossas hipóteses iniciais sobre a interdisciplinaridade do site-specific no espaço público e a didática artística na construção permanente de conceitos como paz ou guerra. Assim, a participação cidadã direta torna-se parte transformadora dos processos contemporâneos e consegue propor uma nova gramática visual capaz de ser moldada por nossa percepção cultural contemporânea.

Introducción

Hacia finales de la década de los sesenta el arte contemporáneo experimentó una significativa convergencia respecto a los materiales, conceptos y métodos de divulgación utilizados. Quienes se movían en el campo de la comunicación visual comenzaron progresivamente a revelar el carácter interdisciplinario de las nuevas obras, algunas de las cuales formaron parte de una inédita estructura estética que se consolidó más allá de los límites impuestos por los circuitos académicos tradicionales, como museos o galerías de arte. Según Kandinsky «cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces,

madre de nuestros propios sentimientos» (Kandinsky, 1989:7).

En concomitancia con las afirmaciones del docente-artista, a partir de la Segunda Guerra Mundial, las artes visuales incrementaron la cooperación con otras áreas, convergiendo hacia nuevas técnicas, etapas y necesidades, como así también sirviéndose de las innovaciones introducidas por las nacientes tecnologías digitales.

Desde esta perspectiva, se asistió progresivamente a un camino de «no retorno» que llevó indefectiblemente a un cambio radical en el acto creativo del artista-individuo. Y es que no pocas manifestaciones artísticas de los sesenta

y setenta aceptaron el culto a la expresión individual, característica que había estado en boga en las dos décadas inmediatamente precedentes, en particular durante el desarrollo del abstractismo estadounidense.

En 1946, como si fuera una premoción tajante destinada a quedarse, el escritor Alejo Carpentier reflexionó sobre la renovación de la percepción visual occidental en la obra *La música en Cuba*, al decir que, al igual que en la conquista europea de América, «terminada la lucha de los cuerpos, iniciábase la lucha de los signos» (Carpentier, 1946).

En consecuencia, la potencia expresiva perteneciente al mundo figurativo mutó hacia otras «señales», otros valores y lenguajes de tipo evocativo, en el intento de (re)direccionar la atención del público, no solo a la percepción del mensaje

que la obra cargaba, sino también a la importancia de proponer experiencias inmersivas que pudieran ser parte tanto del creador como del observador. Reafirmando estos conceptos, la historiadora de arte y escritora italiana Angela Vettese, manifiesta que:

La mayor parte de las tendencias artísticas posteriores a la Segunda Guerra Mundial se concretaron a partir de muestras colectivas extemporáneas, expuestas en galerías o lugares diversos, generalmente no relacionados al arte contemporáneo, siguiendo la intuición de un curador o las presiones de un grupo de artistas (Vettese, 2006:164).¹

Son precisamente dichas pautas estéticas las que las que como artista² he intentado desarrollar en la obra *Tiras por la Paz*, que analizaremos a continuación.

1. Traducción del autor. Cita en idioma original: La maggior parte delle tendenze artistiche del dopoguerra ha preso corpo a partire da mostre collettive estemporanee, allestite in gallerie o in luoghi diversi, spesso non deputati all'arte contemporanea, seguendo l'intuizione di un curatore o le pressioni di un gruppo di artisti (Vettese, 2006:164).

2. Raúl Amorós (Santiago de Chile, 1982-) crece en Córdoba, Argentina. A principios del 2000 inició su formación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. En el 2008 se radicó en la ciudad italiana de Florencia, donde cursó el grado en Artes Visuales con orientación en Comunicación y Didáctica del Arte, teniendo como relator al Profesor Luigi Bernardi y recibiendo la *Cum Laude* en la defensa final de la tesis. En el 2017 completó el Profesorado en Historia del Arte en la Universidad de Florencia y en el 2022 obtuvo el Doctorado en Historia del Arte, y por unanimidad de las comisiones, la mención *Cum Laude* por las Universidades Ca' Foscari Venecia y Universidad Santiago de Compostela. Su obra artística, que va desde la pintura a la instalación artística, ha sido presentada en diferentes ciudades, galerías y eventos en Europa, obteniendo importantes premios y reconocimientos: primer premio instalación *site-specific* San Sebastián-Donostia Capital Europea de la Cultura 2016, primer premio Festival Internacional Land Art Lupanica 2017, premio Fundación Festival Apulia Land Art 2017, primer premio Land Art Pineta 2021, Casina, Reggio Emilia. Amorós ha trabajado como asistente docente en la Libre Academia de Bellas Artes de Florencia, como profesor titular a contrato →

Sobre el *site-specific* en el espacio público

Durante la segunda mitad del siglo xx, la búsqueda y creación de espacios donde representar y desarrollar nuevas tendencias se concretó a través de disciplinas artísticas disímiles, entre las que destacamos el *site-specific*: una obra de arte creada exclusivamente en relación intrínseca a las características del lugar donde es colocada, enfatizando el grado de independencia modélica respecto al repertorio artístico precedente, el cual amparaba el proyecto y resultados del artista en el estudio, para luego, ocasionalmente, colocarlos en un espacio público.³

Nuestras hipótesis iniciales sostienen que hacer llegar el arte a un territorio atípico supone una modalidad de

presentación y fruición diferente: se asiste a un tipo de concepción creada específicamente para una zona o lugar determinado. De este modo, el arte se vuelve «parte» del paisaje circundante y expresión del tejido social. Estas afirmaciones encuentran asidero si tomamos en cuenta lo expuesto por el artista estadounidense Richard Serra, quien sostiene:

Las obras *site-specific* se ocupan de los componentes medioambientales de los lugares asignados. La escala, el tamaño y la ubicación de las obras *site-specific* están determinados por la topografía del sitio, ya sea urbano, paisajístico o arquitectónico. Las obras pasan a formar parte del sitio y reestructuran tanto conceptual como perceptivamente la organización del lugar (Serra, 1994:203).⁴

en la Facultad de Bellas Artes de Palermo, Sicilia, Italia (*Accademia di Belle Arti di Palermo*). Como profesor visitante ha realizado experiencias virtuales y presenciales en la Facultad de Bellas Artes de Granada, en la Universidad Central de Venezuela y en la Universidad Nacional de Córdoba, como así también experiencias de formación en la Real Academia de Artes de La Haya, Países Bajos (*Royal Academy of Arts*) en el marco del proyecto Erasmus+ impulsado por la Comunidad Europea. En la actualidad trabaja como docente de Historia del arte en los liceos de la provincia de Reggio Emilia, Italia. Perfil Instagram: @amoros.raul LinkedIn: amorosraul

3. Con relación al proyecto en cuestión y a la aparición del *site-specific* como obra de arte en el panorama artístico contemporáneo americano y europeo, podemos afirmar que las convenciones estéticas vinculadas al *ready-made* dieron una importancia primordial y prioritaria al proceso de descontextualización del objeto artístico, en concomitancia, gran parte de las instalaciones artísticas desarrolladas a partir de la Segunda Guerra Mundial, en particular hacia finales de los años sesenta, comenzaron a considerar los elementos y materiales utilizados, verdaderos protagonistas independientes en el marco de la obra toda. Sobre las intervenciones efímeras programadas, véanse los casos de artistas como Robert Smithson, Nancy Holt, Walter De Maria, Michael Heizer, Richard Serra, Richard Long, entre otros.

4. Traducción del autor. Cita en idioma original: Site-specific works deal with the environmental components of given places. The scale, size, and location of site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site (Serra, 1994:203).

Con estas palabras, Serra planteaba en 1989 su posición respecto a la remoción de la obra *Titled Arc* de la *Federal Plaza* en Washington D.C. Este trabajo ejercía una fuerte contradicción estética y visual con el espacio inmediato ya que el *site-specific* se relaciona con los componentes perceptivos del lugar y progresivamente se convierte en parte integrante del entorno, el cual también experimentará indefectiblemente un grado de modificación. Remover una obra de estas características de su contexto significa literalmente destruirla, ya que está inexorablemente vinculada al sitio donde es colocada, y generalmente en menor grado, al observador, el cual percibe y vive en primera persona las condiciones físicas dictadas por la intervención en cuestión. El lugar seleccionado para instalar el trabajo evidencia no solo características físicas y espaciales, sino también hace referencia a una dimensión cultural, económica, social o política. Así, se logran crear espacios para la participación colectiva donde confluyen y se relacionan diferentes disciplinas como la pedagogía, el arte o la comunicación visual sustentadas por estrategias didácticas. Estas últimas, aplicadas como instrumentos que pueden ser empleados por los artistas para facilitar la comprensión y fruición de la obra, promoviendo la reflexión y estimulando la curiosidad hacia modelos culturales diferentes.

En consecuencia, pudimos corroborar, de primera mano, que el concepto *specific* significa también decodificar los lenguajes de una estructura institucional como una galería o un museo, y mostrarlos a la ciudadanía local.

En una fase madura de la tendencia, los artistas y su público asistieron a lo que podemos denominar una «desmaterialización» del sitio, que no coincide, como ocurrió en un principio, con un espacio físico impuesto o predeterminado, sino con una serie dinámica de prácticas definidas *site-oriented* (Kwon, 1997). Así, desde nuestras hipótesis, la interpretación literal del lugar muta hasta multiplicar sus significados, en términos espaciales y conceptuales. Es precisamente este continuo proceso interactivo el promotor de nuevas propuestas artísticas en las cuales abrevan una notable cantidad de artistas contemporáneos. Con relación a dichos procesos creativos, Vettese sostiene que:

El artista realmente creativo sería aquel que, con su obra, es capaz de modificar el campo creando disonancias en el sistema de referencia, que a su vez influirán en el trabajo de otros artistas. Esta dinámica hace que los cánones estéticos o el propio concepto de arte sufran continuos cambios, precisamente gracias a la actividad de los artistas. Por ejemplo, Dubuffet, Burri, Tàpies y Twombly han logrado que materiales de

desecho, paredes descascaradas, puertas corroídas por el tiempo e incluso simples garabatos sean considerados “bellos” (Vettese, 2006:64).⁵

Este breve *excursus* histórico nos indica la metodología y los objetivos generales del proyecto *Tiras por la Paz*, realizado en el 2016 sobre el puente Mundaiz en la ciudad de Donostia–San Sebastián y orientado a la coyuntura estética entre

la instalación efímera y la didáctica artística aplicada a experiencias colaborativas y colectiva. En este sentido, una vez finalizada la experiencia, pudimos definir la didáctica aplicada a nuestro proyecto como un campo cognitivo que se ocupa de configurar y proponer espacios de aprendizaje y encuentro, como así también contextos específicos de integración destinados a favorecer procesos sociales.



Fig. 1. Raúl Amorós. *Tiras por la Paz*, site-specific (2016). Puente Mundaiz, Donostia–San Sebastián. Fuente: autor.

5. Traducción del autor. Cita en idioma original: L'artista veramente creativo sarebbe colui che, con la sua opera, è capace di modificare il campo creando dissonanze nel sistema di riferimento, il quale a sua volta influenzerà l'operato di altri artisti. Questa dinamica fa sì che i canoni estetici o lo stesso concetto di arte subiscano modifiche continue, proprio grazie all'attività degli artisti. Per esempio Dubuffet, Burri, Tapies y Twombly hanno fatto in modo che venissero considerati “belli” dei materiali di scarto, muri scrostati, porte corrose dal tempo e anche semplici scarabocchi (Vettese, 2006:64).

Tiras por la Paz: hacia un proyecto de participación ciudadana

La capital europea de la cultura es una ciudad asignada por la Unión Europea por el periodo de un año con el fin de dinamizar su desarrollo y vida cultural manteniendo una dimensión internacional durante las iniciativas propuestas. Durante el año 2016 Donostia–San Sebastián, en el País Vasco, fue elegida como capital cultural del continente. Para la ocasión, los organismos culturales pertinentes convocaron a un concurso abierto para la realización de intervenciones artísticas de carácter efímero en el espacio público, donde la propuesta *Tiras por la Paz*⁶ resultó ganadora junto al *Proyecto Gu*.⁷ Ambas instalaciones artísticas fueron complementarias para la iniciativa *Milla por la Paz*,⁸ un recorrido expositivo de 1609 metros, el equivalente a una milla, constituido por soportes autoportantes que presentaron durante cuatro meses fotografías y reflexiones, las cuales formaron parte de una serie (Burke, 2001), ya que ambas respondían a la misma técnica de exhibición y a una clara narración sobre el concepto de guerra y sus consecuencias.

Cabe destacar que la muestra al aire libre de una milla incluyó un amplio marco

de propuestas culturales que apuntaron a la reflexión por parte de la ciudadanía sobre la violencia, los conflictos y la paz, a partir de la idea del río como metáfora y los puentes como monumentos para superar esta división. Consecuentemente, adquirieron protagonismo los dos sitios urbanos involucrados: el puente María Cristina con *Proyecto Gu* y el puente Mundaiz con *Tiras por la Paz*.

Este último, construido a principios del siglo XXI, se encuentra emplazado en un lugar estratégico de la ciudad debido a que une las zonas de la estación del Eusko tren, Amara y el área del campo universitario de Deusto. Teniendo en cuenta la afluencia de transeúntes que utilizan el puente a diario decidimos dar al proyecto el carácter de espacio de colaboración ciudadana, donde pudimos subrayar la importancia de la comunicación entre arte y sociedad, y al mismo tiempo profundizar el rol de las partes en cuestión. Así, entre los meses de septiembre y diciembre del 2016, la obra brindó los instrumentos visivos y culturales necesarios para crear un espacio de agregación ciudadana como así también una experiencia didáctica alternativa.

En primera instancia, junto a un grupo de colaboradores y voluntarios

6. Sobre el proyecto analizado en el presente estudio, véase el sitio web <https://makusi.tabakalera.eus/ver?id=2739&type=2>

7. Sobre el proyecto de los artistas Jordi Luengo Massoni, Teresa Martín Ezama y Luis Martín Ezama, véase el sitio web <https://makusi.tabakalera.eus/ver?id=2738&type=2>

8. Sobre la exposición *Milla por la Paz*, véase el sitio web <https://makusi.tabakalera.eus/ver?id=658&type=1>



Fig. 2. Bosquejo proyecto inicial. Fuente: apuntes personales del artista.

propuestos por la organización,⁹ comenzamos a cubrir simbólicamente la parte de la estructura superior del puente, en particular los dos pasamanos, ya que constituían para el público la parte más eficaz de la obra con la cual interactuar y realizar una fruición no solo estética, sino también inmersiva. Una primera parte del proceso consistió en la cobertura de las partes utilizando como material principal rollos elásticos de plástico estirable transparente, los cuales fueron superpuestos ponderando las estructuras preexistentes como rendijas, aberturas y barandillas lo cual dio lugar a la creación de nuevas formas plásticas al interno de toda la obra.

En segundo lugar, para ejercer una mejor sujeción del cuerpo plástico de la instalación, procedimos a fijar los materiales utilizando cinta adhesiva con filamentos longitudinales, otorgando un

nuevo aspecto al tejido estético del trabajo y aludiendo a una fuerte gestualidad en la acción ya que los filamentos de tela evocan la imagen de un apósito curativo que se aplica sobre una herida. Por esta razón fueron utilizados para «medicar» la parte superior del puente como si fuera una lesión que debía ser sanada y protegida. Es útil recalcar que la selección del material respondió a una fiable y responsable viabilidad de intervención ya que el plástico garantizó durabilidad y conservación en la instalación, siendo resistente a los agentes atmosféricos, como lluvia y viento, que embisten la zona en otoño.

Respecto a las acciones que sugerimos para la ciudadanía, nos inspiramos directamente en aquellas experiencias pedagógicas de la escuela Bauhaus que tuvieron como eje principal el uso del diseño para desarrollar una colaboración entre los

9. Agradecemos la profesionalidad y apoyo de K6 Gestión cultural.



Fig. 3. Detalle obra *Tiras por la Paz*. Fuente: autor.

diferentes departamentos.¹⁰ En relación con este punto, es útil considerar que en el primer programa de la escuela alemana se habló de un acercamiento del arte hacia la vida y de la necesidad del artista de responder a las diferentes exigencias de la comunidad. De este modo, la gráfica y la arquitectura fueron centralizadas y pensadas como instrumentos para mejorar las políticas públicas: la voluntad de trascender e impulsar el aparato creativo

y laboral hacia la vida fue puesta en práctica por algunos docentes, entre los que podemos destacar Paul Klee,¹¹ Johannes Itten y Laszlo Moholy-Nagy. En particular, las iniciativas de este último sirvieron como un estímulo durante la fase colaborativa de la obra donostiarra, en particular reflexionamos sobre aquellos intentos por demostrar que un acercamiento y análisis operativo intelectual en el proceso de creación y desarrollo de

10. La escuela Bauhaus tuvo tres fases principales: en la República de Weimar 1919–25, en Dessau 1925–32 y en Berlín 1932–33. Walter Gropius, Hannes Meyer y Ludwig Mies van der Rohe estuvieron al frente de la dirección en estas etapas. A lo largo de su proceso histórico se plantearon y ejecutaron preceptos y ordenamientos diversos: la experiencia en Weimar fue caracterizada por decisiones de matriz expresionista; a partir de 1923 en la dirección se introdujeron, a través de los docentes, ideas del Constructivismo Ruso y el Neoplasticismo; la época en la ciudad de Dessau supuso la introducción de nuevas formas de trabajo en equipo mientras las clases se desarrollaban en una emblemática construcción; por último, los sucesos sociales y políticos que tuvieron lugar en Berlín, llevaron a un cese de actividades de la escuela: la nueva administración política, las leyes que entraron en vigor, la falta de contratos con fábricas del sector, las dificultades económicas, la imposibilidad de tener profesores judíos o militantes con orientaciones de izquierda, produjeron paulatinamente el cierre definitivo.

11. Sobre los ejercicios pedagógicos del docente y la colaboración entre los departamentos de la escuela Bauhaus véase Klee, 2022.

la obra no podía ser inferior a un planteamiento emocional. En este sentido, y para demostrarlo, Moholy-Nagy consideró la posibilidad real de la ausencia del artista moderno durante la preparación física del objeto artístico. Como resultado de sus proposiciones, junto a algunos estudiantes, realizó ejercicios prácticos de diseño gráfico a través del teléfono,¹² los cuales actuaron también como fuente de inspiración para futuros proyectos: la muestra *Art by Telephone*¹³ es uno de los ejemplos de mayor relevancia.

Considerando los criterios planteados, determinamos que nuestra instalación tenía que ofrecer la posibilidad a la comunidad de poder participar activamente en la construcción, siendo al mismo tiempo esta dinámica con el público una herramienta alternativa de aprendizaje y encuentro, lo cual promovería una cultura de código abierto y de dominio popular.

Materiales y construcción

Para la realización de la obra, unas veinte personas entre organizadores, equipo técnico y voluntarios, se vieron involucradas durante una semana. Respecto a los materiales, se utilizaron unos cuatro mil metros y cinco mil de film extensible y cinta adhesiva con filamentos, respectivamente.¹⁴

Como acto conclusivo, colocamos rotuladores indelebles sujetos con cuerdas trenzadas y reforzadas a ambos pasamanos del puente a una distancia de dos metros. Además, a través de carteles explicativos, exhortamos a los visitantes y peatones a que manifestaran por escrito reflexiones atinentes a la paz.

Esta acción gráfica dejó una «huella», un testimonio indeleble en la obra, ya que se invitó indirectamente a quien había escrito, a volver después de algunas semanas para corroborar o visitar su propia acción conmemorativa. En

12. Respecto a los ejercicios de Moholy Nagy véase Temkin, 2008, en particular pp. 23–24.

13. *Art by Telephone* fue una exhibición colectiva organizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago con el patrocinio del Banco Nacional Americano y la Compañía Trust de Chicago, desde el 1 de noviembre hasta el 14 de diciembre de 1969. La iniciativa se inspiró al proyecto “*telephone pictures*” de la escuela Bauhaus coordinado por Laszlo Moholy-Nagy. Los artistas participantes fueron: Siah Armajani, Arman, Richard Artschwager, John Baldessari, Iain Baxter, Mel Bochner, George Brecht, Jack Burnham, James Lee Byars, Robert H. Cumming, Francois Dallegret, Jan Dibbets, John Giorno, Robert Grosvenor, Hans Haacke, Richard Hamilton, Dick Higgins, Davi Det Hompson, Robert Huot, Alain Jacquet, Ed Keinholz, Joseph Kosuth, Les Levine, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Robert Smithson, Guenther Uecker, Stan VanDerBeek, Bernar Venet, Frank Lincoln Viner, Wolf Vostell, William Wegman y William T. Wiley.

14. A propósito de la obra y sus diferentes fases, véase el video en la página web <https://www.youtube.com/watch?v=kdk0ET-zE2k>

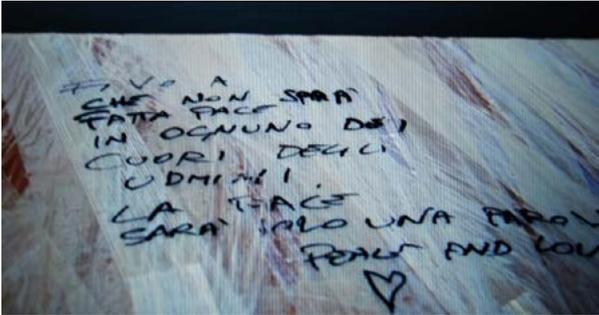


Fig. 4. Escrituras. Detalle obra *Tiras por la Paz*. Fuente: autor.

este sentido, se estableció una relación personal entre cada participante y la obra que pudo reflejarse en la locución latina *Epistula non erubescit*, es decir que una carta o epístola no se sonroja, no se avergüenza ni ruboriza. Pudimos corroborar, al dismantelar la obra, que la experiencia gráfica, en este caso la escritura, vehiculó y exteriorizó sentimientos y emociones que ocasionalmente, según las personas que los experimentan, cuestan ser expuestos verbalmente. Para encuadrar esta presencia gráfica nos aproximamos a la perspectiva cultural elaborada por el sociólogo alemán Jürgen Habermas, en particular a la referencia de una ética del diálogo referida a la esfera pública como espacio de encuentro y debate de opiniones divergentes (Habermas, 2003). En línea con lo expuesto, pudimos afianzar nuestras primeras hipótesis debido a que constatamos la importancia de la interacción, del debate y de los interrogantes

planteados. Además, sostenemos que las frases, palabras, dibujos o símbolos dejados en la faz de las cintas de embalar constituyeron una experiencia colectiva. Este «conjunto de voces humanas periféricas» nos condujo al descubrimiento de los múltiples deseos que, durante el tiempo de exposición de la obra, tuvieron y expresaron las personas locales, generando un importante contacto entre quienes escribieron la frase y quienes las leyeron en un segundo momento.

Conclusiones finales

Las reflexiones sobre los argumentos expuestos forman también parte de las teorías del artista inglés Peter Dunn, ya que nos pudimos mover como un verdadero *context provider* y no como un *content provider*.¹⁵ El proyecto constituyó una composición orquestal que impulsó la cultura del encuentro e instauró el diálogo en las calles, en los lugares externos, fuera de

15. Respecto a Peter Dunn y al concepto de *context provider* en contraposición al de *content provider*, véase Kester, 2004, en particular pp. 1–3.

las instituciones tradicionales. El puente representó el cuerpo herido o mutilado de cualquier persona que haya vivido una situación de guerra, el río Urumea fue quien lavó esas heridas y se llevó el dolor, desembocando en el Cantábrico y las cintas de embalajes fueron el apósito que protegió esas heridas para generar un entorno de paz a través de los signos gráficos que los transeúntes dejaron en la instalación. En concomitancia con lo apenas analizado, el historiador y crítico de arte italiano Vincenzo Trione, sostiene que:

Intencionados a liberar el arte de su marco contemplativo para devolverlo a la dinámica de la Historia, muchos artistas de nuestro tiempo se proponen pronunciar fragmentos de esta constelación temporal de límites móviles, que es percibida en su sublime inmanencia. Con los pies firmemente en la tierra, prestan atención a la actualidad (Trione, 2022:24–25).¹⁶

En línea con las afirmaciones de Trione, con la realización de nuestra intervención

efímera hemos tomado distancia de un arte restringido en una dimensión disímil a nuestras experiencias cotidianas para ahondar en una porción de actualidad. Si pensamos un tipo de arte donde la acción comunicativa expuesta por Habermas o la relación social encuentran terreno fértil, en lugar de percibirla como objeto físico, advertiremos la dimensión creativa de procesos comunes y compartidos en el marco de un modelo de diálogo que puede ser vivido también como experiencia estética.

En definitiva, pudimos avanzar con la corroboración de que el público construye la ética del diálogo y abre las puertas a un nuevo tipo de arte público en el marco de la participación colectiva. Asimismo, confirmamos nuestra vocación artística de ir más allá de la cornisa, del marco o *beyond the frame*. Esta situación indica un tipo específico de arte que se proyecta y se propone al mundo, lo invade, tal como propuso el artista francés Daniel Buren en el año 1973.¹⁷ En conclusión, afirmamos que el proyecto global, en

16. Traducción del autor. Cita en idioma original: Intenti a liberare l'arte della sua cornice contemplativa per riportarla nelle dinamiche della Storia, molti artisti della nostra epoca si propongono di pronunciare frammenti di questa costellazione temporale dai confini mobili, che viene colta nella sua sublime immanenza. Tenendo saldi i piedi per terra, prestano attenzione all'attualità (Trione, 2022:24–25).

17. Durante los meses de octubre y noviembre de 1973, Daniel Buren, expuso una serie de 19 telas intitulada *Within and Beyond the Frame* en la galería Weber de Nueva York. Las pinturas se proyectaban y salían desde el interior de la galería, colgadas en lo alto, hacia la calle, hacia el mundo cotidiano. Así, el artista invitaba a reflexionar sobre cómo las galerías y museos valorizan el objeto una vez que se encuentra en su interior, y no, afuera, donde dicho objeto artístico, en este caso las pinturas a rayas verticales, se presentaban por lo que eran, telas sin un alma institucional.

particular la experiencia colectiva gráfica, fue capaz de crear lenguajes alternativos entorno al concepto de paz en un lugar emblemático para nuestros objetivos: el puente Mundaiz, que representa la unión de dos orillas, el fin o el comienzo de un

camino. En otra instancia, nuestra intención inicial fue llegar al núcleo de estos elementos para reelaborar la percepción y el «contexto» de los mismos y entregarlos nuevamente al mundo bajo una nueva visión concentrada en la paz.

Bibliografía

- Burke, P. (2005 [2001]). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Habermas, J. (2003). *La ética del discurso y la cuestión de la verdad*. Barcelona: Paidós Ibérica Ediciones.
- Kandinsky, V. (1989). *De lo espiritual en el arte*. México D.F: Premia Editora.
- Kester, G. (2004). *Conversation Pieces*. Berkeley: University of California Press.
- Klee, P. (2002). *Quaderno di schizzi pedagogici*. A cura de Lupano, M. Milán: Abscondita.
- Kwon, M. (1997). One place after Another: Notes on Site Specificity. *October* vol. 80, 85–110.
- Serra, R. (1994). *Writings, Interviews*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Temkin, A. (2008). *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Trione, V. (2022). *Artivismo. Arte, politica, impegno*. Turín: Editorial Giulio Einaudi.
- Vettese, A. (2006). *Artisti si diventa*, Roma: Editorial Carocci.