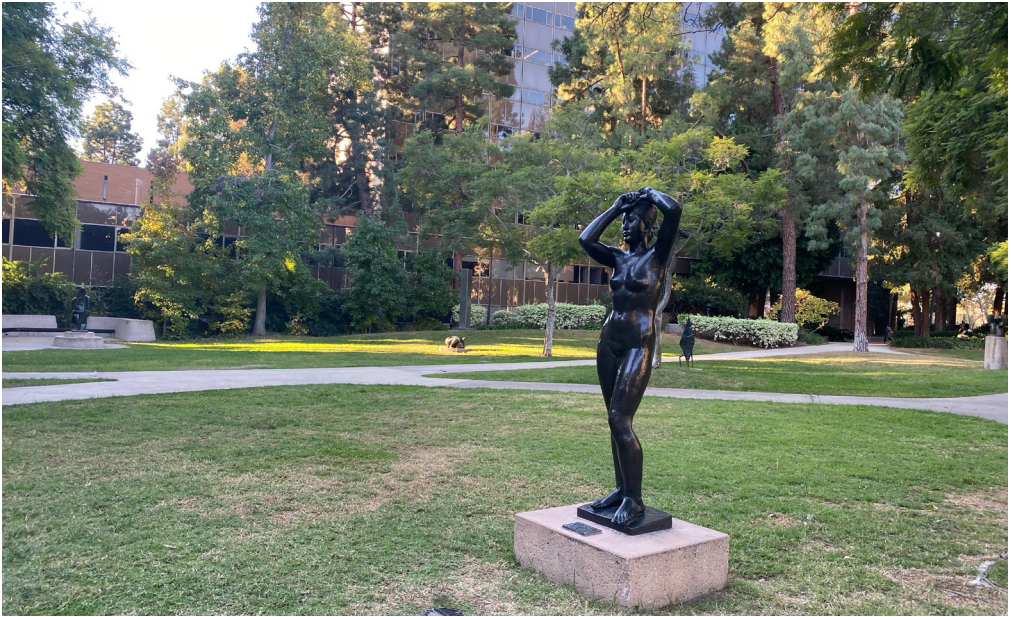


The Pedagogy of Talking Back: Challenging the Modernist Ideologies of the Murphy Sculpture Garden Through Contemporary Definitions and Practices of Public Art

La Pedagogía de la Contestación: Desafiando al Jardín Escultórico Murphy a través de las Definiciones y Prácticas Contemporáneas del Arte Público

Andres F. Ramirez



Gerhard Marcks, Maja, 1945. Gift of Mr. and Mrs. Jack Warner and the UCLA Art Council. Photos by author.

Part One: The Conundrum

Just Look Around

One of the most beloved destinations at UCLA must be its sculpture garden, an idyllic escape from both campus and city. The Franklin D. Murphy Sculpture Garden includes several dozen bronze objects scattered across a manicured landscape. As precious artworks and landmarks, the sculptures create a sense of place that draws people to the garden. Courses meet for discussion, and students study, eat lunch, bring hula-hoops, or practice yoga – yet far fewer appear to engage directly in contemplation of the sculptures themselves. It is almost as if the artworks have blended into the landscape of the garden's design, along with its winding paths, recessed niches, and monolithic buildings. I never gave the sculptures much thought. At least, not until recently, when I referenced a nearby sculpture to a friend, in order to describe my exact location. It was a female nude. Upon closer inspection I learned it was a torso by Aristide Maillol. As it turns out, the renowned French sculptor devoted his artistic career primarily to female nudes, consistently modeled after young women with “short waist[s], upstanding breasts and powerful haunches” (Goldberg 1996). I glanced across the garden and noticed several other female nudes. A quick Google search exposed a collection that seemed remarkably out of touch with our time, place, and academic community.

Though widely celebrated as a masterpiece, the Murphy Sculpture Garden raises important questions about the role of art in public space today. How do we define public art? When is it art, and what exactly makes it public? Growing scholarship in urban studies, fine art, historical preservation, and social sciences suggests that the paradigms for public art are shifting. While societal values and environmental circumstances change with time, many existing public artworks endure, unchanged and unchallenged, as if frozen in perpetuity. The Murphy Sculpture Garden cannot be experienced or understood as it was conceived almost 60 years ago. Contemporary expectations for public art may not align squarely with what was originally put on display. Situating a modernist project of art and urbanism in the 21st century demands historical context, as well as critical analysis.

Using the sculpture garden as a case study, this article examines emerging theories, competing definitions, key paradigms, and ongoing tensions in the discourse of public art. The purpose is not to disqualify the artworks or the artists, nor to disrespect the memory of those who created it; it is not an attempt to undermine the garden's merits, nor to rewrite its history. Public art has the immense power to inspire individuals, unite communities, and mobilize

Primera Parte: El misterio

Sólo hay que mirar a su alrededor

Uno de los destinos más queridos de la UCLA debe ser su jardín de esculturas, una escapada idílica tanto del campus como de la ciudad. El jardín de esculturas Franklin D. Murphy incluye varias docenas de objetos de bronce repartidos por un paisaje cuidado. Como preciosas obras de arte y puntos de referencia, las esculturas crean un sentido de lugar que atrae a la gente al jardín. Los cursos se reúnen para debatir, y los alumnos estudian, almuerzan, traen hula-hoops o practican yoga; sin embargo, son muchos menos los que parecen dedicarse directamente a la contemplación de las propias esculturas. Es casi como si las obras de arte se hubieran mezclado con el paisajismo, junto con sus caminos sinuosos, nichos empotrados y edificios monolíticos. Nunca pensé mucho en las esculturas. Al menos, no hasta hace poco, cuando hice referencia a una escultura cercana a un amigo, para describir mi ubicación exacta. Era un desnudo femenino. Al examinarla más de cerca, supe que era un torso de Aristide Maillol. Resulta que el célebre escultor francés dedicó su carrera artística principalmente a los desnudos femeninos, modelando siempre a mujeres jóvenes con “cinturas cortas, pechos erguidos y ancas poderosas” (Goldberg 1996). Eché un vistazo al jardín y me fijé en otros desnudos femeninos. Una rápida búsqueda en Google puso al descubierto una colección que parecía notablemente alejada de nuestro tiempo, lugar y comunidad académica.

Aunque ha sido ampliamente celebrado como una obra maestra, el Jardín Escultórico Murphy plantea importantes cuestiones sobre el papel del arte en el espacio público hoy en día. ¿Cómo definimos el arte público? ¿Cuándo es arte y qué es exactamente lo que lo hace público? Los crecientes estudios sobre urbanismo, bellas artes, conservación histórica y ciencias sociales sugieren que los paradigmas del arte público están cambiando. Los valores sociales y las circunstancias ambientales cambian con el tiempo, pero muchas obras de arte público existentes perduran, sin cambios ni desafíos, como si estuvieran congeladas a perpetuidad. El Jardín Escultórico Murphy no puede vivirse ni entenderse tal y como fue concebido hace casi 60 años. Las expectativas contemporáneas sobre el arte público pueden no coincidir con lo que se expuso originalmente. Situar un proyecto modernista de arte y urbanismo en el siglo XXI exige un contexto histórico, así como un análisis crítico.

Utilizando el jardín de esculturas como caso de estudio, este artículo examina las teorías emergentes, las definiciones en competencia, los paradigmas clave y las tensiones actuales en el discurso del arte

just futures through cultural democracy. But public art alone is no guarantee of justice. In a time of social reckoning and racial unrest, creative interventions in the public realm help us confront complex issues collectively, with bold visions for the future. As a medium for social awareness in the space of everyday life, public art encourages us to celebrate our differences and imagine more inclusive urban spaces for generations to come. Drawing from theories of art criticism and through historical analysis, I reflect on why the Murphy Sculpture Garden is underperforming as a place for public art. As a point of comparison, I consider public artworks that illustrate a more contemporary application of public art theories. Taking a cue from the scholars and artists cited in this case study, I end with a recommendation for the Murphy Sculpture Garden to engage with its public so that the public can talk back.

Before it was conceived as a landscape for art and contemplation, the Murphy Sculpture Garden was a parking lot. In the early 1960s, a recently appointed chancellor, Franklin D. Murphy, set out to create a sculpture garden that would unify the new buildings on the north campus and beautify the university. With the help of landscape architect Ralph Cornell, Murphy designed a garden with a “European aesthetic” for a soon-to-be prestigious collection of sculptures (Burlingham and Shepherd 1993, 15). Like many large-scale urban interventions of the time, the garden was a modernist endeavor in theory and practice. Murphy thought that a university campus should be more than just efficient and functional; he believed that “young people should grow up in the presence of beauty” (Steele, 2007, 19). He once said that “you cannot expect to develop beauty of character without beauty of environment” (Dundjerski 2002). Murphy’s convictions and ambitions could be confused with those of a modernist “master” planner. After all, efficiency, functionality, and beauty were key tenets employed by modernism to advance agendas of progress and development. Alongside the garden, Murphy oversaw an unprecedented amount of construction at UCLA; the university completed over forty buildings under his tenure. The colossal effort was described as the greatest construction undertaken to date by any American university (Davis 2007, 90). At the time, the construction of academic campuses, cultural buildings, sports facilities, and transportation infrastructure was soaring in U.S. cities. Though initially celebrated as planning and engineering feats, many of these projects have recently come under scrutiny. Scholars and activists have exposed the elitist and racist strategies often employed by planners in the name of modernization (Berman 1988).

The destruction that urban renewal unleashed

público. El propósito no es descalificar las obras de arte ni a los artistas, ni faltar al respeto a la memoria de quienes las crearon; no es un intento de socavar los méritos del jardín, ni de reescribir su historia. El arte público tiene el inmenso poder de inspirar a las personas, unir a las comunidades y movilizar futuros justos a través de la democracia cultural. Pero el arte público por sí solo no es garantía de justicia. En una época de ajuste de cuentas social y malestar racial, las intervenciones creativas en el ámbito público nos ayudan a enfrentarnos a cuestiones complejas de forma colectiva, con visiones audaces para el futuro. Como medio de concienciación social en el espacio de la vida cotidiana, el arte público nos anima a celebrar nuestras diferencias y a imaginar espacios urbanos más inclusivos para las generaciones venideras. A partir de las teorías de la crítica del arte y mediante un análisis histórico, reflexiono sobre las razones por las que el Jardín Escultórico Murphy no rinde lo suficiente como lugar para el arte público. Como punto de comparación, considero obras de arte público que ilustran una aplicación más contemporánea de las teorías del arte público. Siguiendo el ejemplo de los académicos y artistas citados en este caso de estudio, termino con una recomendación para que el Jardín Escultórico Murphy se comprometa con su público para que este pueda contestar.

Antes de ser concebido como un paisaje para el arte y la contemplación, el Jardín de Esculturas Murphy era un aparcamiento. A principios de la década de 1960, un canciller recién nombrado, Franklin D. Murphy, se propuso crear un jardín de esculturas que unificara los nuevos edificios del campus norte y embelleciera la universidad. Con la ayuda del arquitecto paisajista Ralph Cornell, Murphy diseñó un jardín con una “estética europea” para una colección de esculturas que pronto sería de alto prestigio (Burlingham y Shepherd 1993, 15). Al igual que muchas intervenciones urbanas a gran escala de la época, el jardín era un ejercicio modernista en la teoría y en la práctica. Murphy pensaba que un campus universitario debía ser algo más que eficiente y funcional; creía que “los jóvenes debían crecer en presencia de la belleza” (Steele, 2007, 19). Una vez dijo que “no se puede esperar desarrollar la belleza del carácter sin la belleza del entorno” (Dundjerski 2002). Las convicciones y ambiciones de Murphy podrían confundirse con las de un “maestro” planificador modernista. Al fin y al cabo, la eficiencia, la funcionalidad y la belleza eran principios clave empleados por el modernismo para impulsar los programas de progreso y desarrollo. Junto con el jardín, Murphy supervisó una cantidad de construcciones sin precedentes en la UCLA; la universidad completó más de cuarenta edificios bajo su mandato. El colosal esfuerzo se describió como la mayor construcción realizada hasta la fecha

across America can hardly be compared to Murphy's ambitious plans for UCLA. Yet his single-minded vision and paternalistic approach would certainly raise eyebrows today, especially if driven by subjective values like beauty and progress. Nevertheless, contemporary experts proudly describe how the garden's design and art curation were inspired by Murphy's travels to Europe, his aesthetics, and his love for collecting sculpture. It is therefore no surprise that the garden retains Murphy's name, by virtue of his "genius vision, conviction and ambition" (Dixon et al. 2007). His vision offered "a balance between the creativity of nature and the creativity of man" (Gardner 1985).

The Murphy Sculpture Garden is largely appreciated as a milestone in the history of sculpture garden design, a celebration of beauty and form. Architectural historian Marc Treib (Treib 2007, 179) describes it in relationship to traditional European gardens as "biocubic." Diverse landscapes delineate axes, separations, and transitions, as well as colorful accents for the seasons. Tracing the evolution of architecture from the Renaissance to early modernism, Treib recounts how ornament was removed from buildings. He explains how modernist architecture often finds itself in the company of detached and independent sculptures that sit in "lifeless" plazas, set back from the street (2007, 175). Famously, modernist interpretations of art and architecture were sanitized from human activity and functionally separate from social life. Treib writes about the materials, colors, sizes, and shapes of the sculptures, limiting his description to form and excluding substance. He places great importance on the way the sculptures look, yet fails to engage with the artwork's content, its audience, or the meaning it might have as a public work (2007, 171-83).

The Murphy Sculpture Garden was created in the 1960s, at the height of the civil rights movement. Aware of social unrest, Murphy insisted that the garden remain accessible and not fenced in. He contended that if the garden were enclosed, the students would perceive it as part of the establishment, and it might provoke an assault. When protests against the Vietnam War erupted on UCLA's campus and graffiti appeared on buildings, students spared the Murphy Sculpture Garden. The authors of the garden's comprehensive history interpret this as an unequivocal sign of public virtue (Treib 2007, 183). Though the garden is "frozen" in time, it does not seem to have captured any of the important struggles of that decade.

Almost 60 years later, the garden remains a popular and vibrant place for daily visitors. Some might

por cualquier universidad estadounidense (Davis 2007, 90). En aquella época, la construcción de campus académico, edificios culturales, instalaciones deportivas e infraestructuras de transporte se disparaba en las ciudades estadounidenses. Aunque en un principio se celebraron como hazañas de planificación e ingeniería, muchos de estos proyectos han sido recientemente objeto de escrutinio. Académicos y activistas han expuesto las estrategias elitistas y racistas que han solido emplear los planificadores en nombre de la modernización (Berman 1988).

La destrucción que la renovación urbana desencadenó en toda América difícilmente puede compararse con los ambiciosos planes de Murphy para la UCLA. Sin embargo, su visión unívoca y su enfoque paternalista ciertamente harían levantar las cejas hoy en día, sobre todo si estuvieran impulsados por valores subjetivos como la belleza y el progreso. Sin embargo, los expertos contemporáneos describen con orgullo cómo el diseño y la selección de obras de arte del jardín se inspiraron en los viajes de Murphy a Europa, su estética y su afición a coleccionar esculturas. Por eso no es de extrañar que el jardín conserve el nombre de Murphy, en virtud de su "visión genial, su convicción y su ambición" (Dixon et al. 2007). Su visión ofrecía "un equilibrio entre la creatividad de la naturaleza y la del hombre" (Gardner 1985).

El Jardín Escultórico Murphy se aprecia en gran medida como un hito en la historia del diseño de jardines escultóricos, una celebración de la belleza y la forma. El historiador de la arquitectura Marc Treib (Treib 2007, 179) lo describe en relación con los jardines europeos tradicionales como "biocúbico". Los diversos paisajes delimitan ejes, separaciones y transiciones, así como acentos de color para las estaciones. Al rastrear la evolución de la arquitectura desde el Renacimiento hasta el primer modernismo, Treib relata cómo se eliminó el ornamento de los edificios. Explica cómo la arquitectura modernista se encuentra a menudo en compañía de esculturas separadas e independientes que se sitúan en plazas "sin vida", apartadas de la calle (2007, 175). Como es sabido, las interpretaciones modernistas del arte y la arquitectura estaban saneadas de la actividad humana y funcionalmente separadas de la vida social. Treib escribe sobre los materiales, colores, tamaños y formas de las esculturas, limitando su descripción a la forma y excluyendo el fondo. Le da mucha importancia al aspecto de las esculturas, pero no se ocupa del contenido de la obra, de su público o del significado que pueda tener como obra pública (2007, 171-83).

El Jardín Escultórico Murphy se creó en la década de 1960, en pleno movimiento por los derechos

recognize household names from modern art history. Murphy was very proud of the fact that a sculpture student could see a Rodin on his way to class. But upon closer inspection, visitors today might encounter outdated and controversial values that don't align with the university's mission, nor with its demographic and social composition. Public art today requires critical reflection about inherently troubled contexts. It also demands a reckoning with contents that are often gendered, racial, colonial, commodified, and exclusive. As Dolores Hayden rightfully states, "no public art can succeed in enhancing the social meaning of place without a solid base of historical research and community support" (1997, 75). Perhaps it is time for an honest analysis of the Murphy Sculpture Garden, as well as a conversation about new, more meaningful, and engaging interpretations.

Part Two: Definitions

Public Comes before Art in "Public Art"

Public art can be diverse in its expressions and definitions. Monuments commemorate histories and create collective memory. Other public art forms are integrated into the city as amenities in open spaces, civic buildings, and infrastructure. Even privately owned public spaces like malls or theme parks incorporate public art. In some cases, public art transcends physical space through participatory processes that foster shared experiences, some of which can be temporal or virtual. These paradigms and archetypes help organize public art into simple categories, which are neither mutually exclusive nor exhaustive. However, surveying the field of public art today can be challenging due to conflicts in historical traditions and semantics. In fact, the field of public art has developed without clear definitions, constructive theory, or coherent objectives (Phillips 1988). Hein calls public art an oxymoron (Hein 1996), and Allen argues that "public" and "art" are inherently contradictory to modernist sensibilities, as the pursuit of art was an individual inquiry that estranged the public it was supposed to benefit (Allen in Cruikshank & Korza, 1988). This section discusses current definitions of public art, most of which were formulated after the Murphy Sculpture Garden was completed. The discourse on contemporary social and cultural values about public art will provide a critical framework to reconsider UCLA's sculpture garden and other references.

Any definition of public art begs for an initial discussion of its qualifying adjective: the public. Arendt argues that the public realm is where people are seen and heard, a place where they engage in democratic debate and participate in political action (1958). Similarly, Habermas defines the public sphere as a place of social integration, where private individuals

civiles. Consciente del malestar social, Murphy insistió en que el jardín siguiera siendo accesible y no estuviera vallado. Sostenía que si el jardín se cerraba, los estudiantes lo percibirían como parte del establecimiento, y podría provocar un asalto. Cuando estallaron las protestas contra la guerra de Vietnam en el campus de la UCLA y aparecieron grafitis en los edificios, los estudiantes perdonaron al Jardín de Esculturas Murphy. Los autores de la exhaustiva historia del jardín interpretan este hecho como una señal inequívoca de virtud pública (Treib 2007, 183). Aunque el jardín está "congelado" en el tiempo, no parece haber captado ninguna de las luchas importantes de esa década.

Casi 60 años después, el jardín sigue siendo un lugar popular y vibrante para los visitantes diarios. Algunos reconocerán nombres conocidos de la historia del arte moderno. Murphy estaba muy orgulloso de que un estudiante de escultura pudiera ver un Rodin de camino a clase. Pero si se observa más de cerca, los visitantes de hoy podrían encontrar valores anticuados y controversiales que no se ajustan a la misión de la universidad, ni a su composición demográfica y social. El arte público actual requiere una reflexión crítica sobre contextos inherentemente problemáticos. También exige un ajuste de cuentas con contenidos que a menudo son de género, raciales, coloniales, comodificados y exclusivos. Como afirma acertadamente Dolores Hayden, "ningún arte público puede conseguir mejorar el significado social del lugar sin una base sólida de investigación histórica y apoyo comunitario" (1997, 75). Tal vez haya llegado el momento de realizar un análisis honesto del Jardín Escultórico Murphy, así como de entablar una conversación sobre interpretaciones nuevas, más significativas y atractivas.

Segunda parte: Definiciones

Lo público precede lo artístico en "Arte Público"

El arte público puede ser diverso en sus expresiones y definiciones. Los monumentos conmemoran historias y crean una memoria colectiva. Otras formas de arte público se integran en la ciudad como equipamiento en espacios abiertos, edificios cívicos e infraestructuras. Incluso los espacios públicos de propiedad privada, como centros comerciales o parques temáticos, incorporan arte público. En algunos casos, el arte público trasciende el espacio físico mediante procesos participativos que fomentan experiencias compartidas, algunas de las cuales pueden ser temporales o virtuales. Estos paradigmas y arquetipos ayudan a organizar el arte público en categorías simples, que no son mutuamente excluyentes ni exhaustivas. Sin embargo, examinar el campo del arte público en la actualidad puede ser un reto debido a los conflictos en las tradiciones históricas y la semántica.

integrate into society, join in critical discourse, manage political affairs, and form public opinions (1991). These theories continue to shape our understanding of the public as a fundamental pillar of democracy. They have also evolved, in response to critics who contested important limitations and expanded the notion of publics to be more inclusive, just, and pluralistic (Benhabib 1993; Calhoun 1993; Canovan 1985; Fraser 1990; Frazer 2009; Ryan 1990).

The plurality and diversity of public art practices might suggest that a definition of public art is impossibly expansive. Cartiere and Willis (2008) define public art as works outside museums and galleries that are either freely accessible or visible to the public (in public), concerned with or affecting a community (of public interest), maintained for or used by a community (public place), or paid for by the public (publicly funded). This broad definition allows for multiple, complementary characteristics to define a work's publicness, as well as determine its meaning and effectiveness. Moreover, it offers useful vocabulary for all of us – artists, historians, planners, and community members – to discuss what makes art public.

Access in Public

Perhaps the most common assumption about what makes an artwork public is that it must be situated in a public space. This definition implies that accessibility is the main stipulation for use and enjoyment of any public artwork (Bach 2006; Becker 2004). In theory, physical access grants all publics the undifferentiated opportunity to occupy a space and enjoy its attributes as equal citizens. The importance of physical access to public space is both practical and symbolic. In most cases, it is a precondition for individuals to see and experience an artwork. When access to space is visibly shared, the experience is also social. John Bingham-Hall argues that, as a function of urbanism, public art is created as much by its content as by its space (2015, 167). Physical and visual access allow individuals to move freely and engage with each other democratically. Public spaces have been used as galleries for art throughout the centuries; they served colonial and industrial agendas of education and indoctrination, and then acquired a civic purpose to unify and beautify cities. More recently, public art has been used as an embellishment or backdrop in an increasingly competitive marketplace of neoliberal urban real estate (2015, 162–64).

These functions of public art remind us that access may conceal other agendas, which go unquestioned if we limit the definition of public art to physical accessibility. Publicness as an exclusively spatial construct is therefore dangerously restrictive. In fact, physical access is useless if audiences cannot

De hecho, el campo del arte público se ha desarrollado sin definiciones claras, teoría constructiva ni objetivos coherentes (Phillips 1988). Hein califica el arte público de oxímoron (Hein 1996), y Allen sostiene que “público” y “arte” son inherentemente contradictorios para la sensibilidad modernista, ya que la búsqueda del arte era una investigación individual que alejaba al público al que se suponía que debía beneficiar (Allen en Cruikshank & Korza, 1988). En esta sección se analizan las definiciones actuales de arte público, la mayoría de las cuales se formularon después de la finalización del Jardín Escultórico Murphy. El discurso sobre los valores sociales y culturales contemporáneos sobre el arte público proporcionará un marco crítico para reconsiderar el jardín escultórico de la UCLA y otras referencias.

Cualquier definición de arte público requiere un debate inicial sobre su adjetivo calificativo: lo público. Arendt sostiene que la esfera pública es el lugar donde se ve y se escucha a la gente, un lugar donde se entabla un debate democrático y se participa en la acción política (1958). Del mismo modo, Habermas define la esfera pública como un lugar de integración social, donde los individuos privados se integran en la sociedad, se unen al discurso crítico, gestionan los asuntos políticos y se forman las opiniones públicas (1991).

Estas teorías siguen dando forma a nuestra comprensión de lo público como pilar fundamental de la democracia. También han evolucionado, en respuesta a los críticos que impugnaron importantes limitaciones y ampliaron la noción de público para que fuera más inclusivo, justo y pluralista (Benhabib 1993; Calhoun 1993; Canovan 1985; Fraser 1990; Frazer 2009; Ryan 1990).

La pluralidad y diversidad de las prácticas de arte público podría sugerir que una definición de arte público es imposible de ampliar. Cartiere y Willis (2008) definen el arte público como obras fuera de los museos y las galerías que son de libre acceso o visibles para el público (en público), que tienen que ver con una comunidad o que la afectan (de interés público), que son mantenidas o utilizadas por una comunidad (lugar público) o que son pagadas por el público (financiadas con fondos públicos). Esta amplia definición permite que múltiples características complementarias definan el carácter público de una obra, además de determinar su significado y eficacia. Asimismo, ofrece un vocabulario útil para que todos nosotros -artistas, historiadores, planificadores y miembros de la comunidad- discutamos qué hace que el arte sea público.

Acceso en público

Quizá la suposición más común sobre lo que hace que

understand or engage with the work (Phillips 1988). Beardsley is careful to differentiate “public art” from “art in public spaces.” The latter is limited to physical access, whereas the former welcomes a broader interpretation of intellectual, psychological, and emotional accessibility (1981). For example, taste may enable or inhibit accessibility to public art. If the public does not appreciate or understand an artwork, they arguably cannot access or enjoy it. Bourdieu wrote extensively about how the social construction of taste legitimizes class difference (1984); social elites dominate “sacred spheres of culture” that affirm superiority, while popular taste is often disqualified and denied (1984, 7). Many now recognize that popular culture has the power to liberate its makers and users from the hegemony of high culture and to subvert the dominant notions of taste. Advances in communication technology, mass media, and a digital revolution further challenge the definition of publicness as physical access. The Internet Age has created an online public, which comes with its own advantages and constraints. Public artwork today can therefore transcend physical space and provide virtual access to millions of individuals around the world, dissolving traditional conventions of geography and time.

Subject Matter of Public Interest

Others have also argued that publicness in art isn't necessarily defined by location. Lacy defines this as a “new genre” that transformed the theory and practice of public art (1994). According to Hein, radical changes in public art made physical space less relevant, while magnifying the role of social relations. As “public” became more communitarian, its meaning changed and audiences demanded social and political value in the content of the artwork (1996). Phillips claims that art can only be public when it takes “the idea of public as the genesis and subject for analysis.” Her argument is that what makes the artwork public is the subject it chooses to address and not necessarily its location or reach (1988). Fisher writes about the notion of a “justified public purpose,” as a defining quality for public art. This definition implies that neutrality and openness to different perspectives are what foster public value. A justified public purpose does not seek to limit or define public perception, but instead facilitates social change through cultural transformation (1996).

Artworks of “public interest” derive meaning from the social frameworks they employ and the communities they engage with. Hewitt and Jordan describe social art practices in terms of picturing publics, which features people as part of the artwork; educating publics, which uses the artwork to distribute knowledge; and benefiting publics, where the artist offers a service that benefits the community (2015,

una obra de arte sea pública es que debe estar situada en un espacio público. Esta definición implica que la accesibilidad es la principal estipulación para el uso y disfrute de cualquier obra de arte pública (Bach 2006; Becker 2004). En teoría, el acceso físico concede a todos los públicos la oportunidad indiferenciada de ocupar un espacio y disfrutar de sus atributos como ciudadanos iguales. La importancia del acceso físico al espacio público es tanto práctica como simbólica. En la mayoría de los casos, es una condición previa para que los individuos puedan ver y vivir una obra de arte. Cuando el acceso al espacio es visiblemente compartido, la experiencia es también social. John Bingham-Hall sostiene que, en función del urbanismo, el arte público se crea tanto por su contenido como por su espacio (2015, 167). El acceso físico y visual permite a los individuos moverse libremente y relacionarse democráticamente. Los espacios públicos se han utilizado como galerías de arte a lo largo de los siglos; sirvieron a las agendas coloniales e industriales de educación y adoctrinamiento, y luego adquirieron una finalidad cívica para unificar y embellecer las ciudades. Más recientemente, el arte público se ha utilizado como adorno o telón de fondo en un mercado cada vez más competitivo de bienes inmuebles urbanos neoliberales (2015, 162-64).

Estas funciones del arte público nos recuerdan que el acceso puede ocultar otras agendas, que no se cuestionan si limitamos la definición de arte público a la accesibilidad física. El carácter público como construcción exclusivamente espacial es, por tanto, peligrosamente restrictivo. De hecho, el acceso físico no sirve de nada si el público no puede entender o comprometerse con la obra (Phillips 1988). Beardsley tiene cuidado de diferenciar el “arte público” del “arte en espacios públicos”. Este último se limita al acceso físico, mientras que el primero acoge una interpretación más amplia de la accesibilidad intelectual, psicológica y emocional (1981). Por ejemplo, el gusto puede permitir o inhibir la accesibilidad al arte público. Si el público no aprecia o entiende una obra de arte, podría decirse que no puede acceder a ella ni disfrutarla. Bourdieu escribió extensamente sobre cómo la construcción social del gusto legitima la diferencia de clases (1984); las élites sociales dominan “esferas sagradas de la cultura” que afirman la superioridad, mientras que el gusto popular suele ser descalificado y negado (1984, 7). Muchos reconocen ahora que la cultura popular tiene el poder de liberar a sus creadores y usuarios de la hegemonía de la alta cultura y de subvertir las nociones de gusto dominantes. Los avances en la tecnología, los medios de comunicación de masas y la revolución digital desafían aún más la definición de lo público como acceso físico. La era de Internet ha creado un público en línea, que tiene sus propias ventajas y limitaciones.

29). Defining public art in terms of social reach is increasingly common and influential. However, the construct of community comes with semantic limitations. Phillips argues that art is not made public by “some common denominator” that seeks or expresses a common good (1999). Because the concept of community is socially constructed or “imagined,” it can also be self-referential and limited (Anderson 2016). Deutsche discusses community to make an important distinction between desirable and undesirable publics. When “the community” and “the public” are confused as one and the same, some groups may be overlooked and excluded (1988). Young (2011) and Massey (1994) problematize “community” as a static and uncontested construct that often denies difference and leads to segregation. If a single community is mistaken for the public, the democratic integrity of that public is compromised. The result is a “bourgeois public sphere,” which is inherently exclusive (Calhoun 1993; Ryan 1990).

Ownership, Publicly Funded

The history of public art in America is rooted in generous federal investments that provided employment while acting as catalysts for social change (C. K. Knight 2008). From the New Deal to “percent-for-art” programs that exist today, a distinctive feature of public artworks is financial and proprietary. This notion implies that public art is owned by tax-paying citizens, and that the work is “free of charge” for them to enjoy.

This definition attributes ownership to the state and by extension to the public, yet it ignores important aspects of content, audience, and process that might be essential to the works’ public nature. The shortcomings of government-sponsored public art have been well-documented. Knight argues that federal programs often nurtured consensus and bland aesthetics, instead of advancing a healthy democratic debate (2008, 20). On the other hand, Knight argues, the private sector contributes to public art discourse. Because they are free from consensus and bureaucracy, private patrons can exercise control over both creative and budgetary matters. Privately funded projects are usually more resilient to criticism or censorship, and private spaces enjoy more maintenance than public spaces that are prone to harm or neglect. She interprets the sovereignty and control of private spaces as an opportunity for “quality control” that state-funded public art often does not enjoy (90). Her argument privileges the artwork over its audiences.

It is not uncommon for privately held artwork to be gifted to the public, which is the case for most sculptures that populate the Murphy Sculpture Garden.

Por tanto, las obras de arte públicas de hoy en día pueden trascender el espacio físico y proporcionar acceso virtual a millones de individuos de todo el mundo, disolviendo las convenciones tradicionales de la geografía y el tiempo.

Materia de interés público

Otros han argumentado también que el carácter público del arte no se define necesariamente por su ubicación. Lacy lo define como un “nuevo género” que transformó la teoría y la práctica del arte público (1994). Según Hein, los cambios radicales en el arte público hicieron que el espacio físico fuera menos relevante, al tiempo que magnificaron el papel de las relaciones sociales. A medida que lo “público” se volvía más comunitario, su significado cambiaba y el público exigía un valor social y político en el contenido de la obra de arte (1996). Phillips afirma que el arte sólo puede ser público cuando toma “la idea de público como génesis y tema de análisis”. Su argumento es que lo que hace que la obra de arte sea pública es el tema que decide abordar y no necesariamente su ubicación o alcance (1988). Fisher escribe sobre la noción de “propósito público justificado” como cualidad definitoria del arte público. Esta definición implica que la neutralidad y la apertura a diferentes perspectivas son las que fomentan el valor público. Un propósito público justificado no pretende limitar o definir la percepción del público, sino que facilita el cambio social mediante la transformación cultural (1996).

Las obras de arte de “interés público” derivan de los marcos sociales que emplean y de las comunidades con las que se relacionan. Hewitt y Jordan describen las prácticas artísticas sociales en términos de representación de públicos, que presenta a las personas como parte de la obra de arte; de educación de públicos, que utiliza la obra de arte para distribuir conocimientos; y de beneficio de públicos, donde el artista ofrece un servicio que beneficia a la comunidad (2015, 29). Definir el arte público en términos de alcance social es cada vez más común e influyente. Sin embargo, el constructo de comunidad viene con limitaciones semánticas. Phillips sostiene que el arte no se hace público por “algún denominador común” que busque o exprese un bien común (1999). Dado que el concepto de comunidad se construye socialmente o se “imagina”, también puede ser autorreferencial y limitado (Anderson 2016). Deutsche habla de la comunidad para hacer una importante distinción entre los públicos deseables e indeseables. Cuando “la comunidad” y “el público” se confunden como si fueran lo mismo, algunos grupos pueden ser pasados por alto y excluidos (1988). Young (2011) y Massey (1994) problematizan la “comunidad” como un constructo estático e incontestable que a menudo

When an artwork is transferred from private to public as a “gift,” it changes ownership title. While the legal status and location of the artwork may change with new ownership, the artwork’s substance presumably remains unchanged. Even if donated to the public, artworks that were once held privately as commodified assets cannot be easily equated to artworks that were commissioned by a public agency, for a public space and purpose. It is also crucial to understand philanthropy as a response to zoning regulations and tax incentives. Urban scholarship has remained rather skeptical of the private domain as an environment for cultural, social, and political life. Loukaitou-Sideris and Banerjee describe public art in corporate plazas as the outcome of “one percent aesthetics,” where access is “at worst controlled, at best privileged.” They conclude that the private patronage of the arts is often selective, focused, and inherently undemocratic (1998, 233).

Cartiere recognizes the limitations of conventional publicity and argues that the terrain of public art needs to be expanded to include privately owned spaces that allow public access, such as shopping malls, banks, and transit stations. These environments are increasingly common places for art and everyday life, so they should not be ignored simply because of their private ownership (2015, 14). It may be insufficient to define public art in terms of ownership – whether it is the work of art or the place it occupies. It is, however, important to question the motivations behind property, especially if there are public and private entanglements.

(Political) Engagement

One of the more contemporary and popular definitions of public art places value on the quality of engagement between art and its audience (Deutsche 1988; Kwon 2004; Lacy 1994). According to Kwon, site-specific artwork evolved from “plop-art” to highly accessible (but sometimes unnoticeable) artworks, and subsequently to its latest stage of development, known as “new genre” public art. In *Mapping the Terrain*, Lacy describes the genre as one that challenges conventions of location, object, and generalized viewership. She defines public art as a form of communication that is socially engaged, interactive, and geared towards diverse audiences. Drawing from the left and leaning into identity politics, Lacy’s approach attempts to empower marginalized people and facilitate change (1994).

Lacy’s new genre relies heavily on involvement and participation, from an artwork’s inception to its everyday experience. Publicness in this sense is procedural; it is created through actions and activities that “do something” for people (Deutsche 1988; Massey and Rose 2003). Building on this definition,

niega la diferencia y conduce a la segregación. Si una sola comunidad se confunde con el público, la integridad democrática de ese público se ve comprometida. El resultado es una “esfera pública burguesa”, que es inherentemente excluyente (Calhoun 1993; Ryan 1990).

Propiedad, financiación pública

La historia del arte público en Estados Unidos tiene sus raíces en las generosas inversiones federales que proporcionaron empleo al tiempo que actuaron como catalizadores del cambio social (C. K. Knight 2008). Desde el New Deal hasta los programas de “porcentaje por arte” que existen en la actualidad, una característica distintiva de las obras de arte público es su carácter financiero y de propiedad. Esta noción implica que el arte público es propiedad de los ciudadanos que pagan impuestos y que la obra es “gratuita” para que la disfruten.

Esta definición atribuye la propiedad al Estado y, por extensión, al público, pero ignora aspectos importantes del contenido, la audiencia y el proceso que podrían ser esenciales para la naturaleza pública de las obras. Las deficiencias del arte público patrocinado por el gobierno están bien documentadas. Knight sostiene que los programas federales a menudo alimentan el consenso y la estética anodina, en lugar de promover un sano debate democrático (2008, 20). Por otro lado, Knight argumenta que el sector privado contribuye al discurso del arte público. Al estar libres de consenso y burocracia, los mecenas privados pueden ejercer el control tanto en materia creativa como presupuestaria. Los proyectos financiados con fondos privados suelen ser más resistentes a la crítica o la censura, y los espacios privados gozan de más mantenimiento que los públicos, que son propensos a sufrir daños o descuidos. Ella interpreta la soberanía y el control de los espacios privados como una oportunidad de “control de calidad” que el arte público financiado por el Estado no suele tener (90). Su argumento privilegia la obra de arte sobre su público.

No es infrecuente que las obras de arte privadas sean donadas al público, como es el caso de la mayoría de las esculturas que pueblan el jardín escultórico de Murphy. Cuando una obra de arte se transfiere de lo privado a lo público como “regalo”, cambia el título de propiedad. Aunque el estatus legal y la ubicación de la obra de arte pueden cambiar con la nueva propiedad, la sustancia de la obra de arte presumiblemente permanece inalterada. Incluso si se dona al público, las obras de arte que en su día se mantuvieron en el ámbito privado como activos comercializados no pueden equipararse fácilmente a las obras de arte que fueron encargadas por un

Knight suggests we employ a populist agenda that prioritizes the quality and impact of art's engagement with audiences. She emphasizes that the important thing is for the public to understand and negotiate their own relationship to the work, and not simply to accept it (2008).

These perspectives mark an important departure away from representing political ideas and towards a direct engagement with them. Cartiere writes about how public art "moved off the plinth and into the realm of community life" (2015). The shift towards engagement as a more active and social definition of public art is ongoing. It is consistent with Arendt's function of the public realm, as a space for action infused with its political spirit. It is important, however, to note that engagement isn't always political and that what is political isn't always engaging.

Several scholars discuss political engagement in public art as an opportunity for conflict, dialogue, democracy, and citizenship (Hewitt and Jordan 2015; Massey and Rose 2003; Zebracki 2015). Zebracki draws on the socio-political construct of agonism to emphasize the importance of confrontation as a meaningful aspect of engagement with public art. It is through this agonistic engagement that different stakeholders can find transparency in knowledge production and respectful room for dissent, and overcome the social norms, values, rights, and responsibilities that define living environments (2015, 79).

Hewitt and Jordan build on Habermas' concept of the public sphere to discuss how public art facilitates opinion formation. Audiences are transformed into active publics when they deliberately form and share opinions. The difference between a simple congregation and a public assembly is the purpose that brings people together. For Hewitt and Jordan, "there can be no public other than a political public." They urge us to move from public art that is universal and convivial, towards one that politicizes publics (2015, 27–43).

Part Three: The Resolution

Talking Back

With an array of definitions, I now return to the Murphy Sculpture Garden. Again, the objective is not to assign a rating to the garden or its sculptures, based on the above-mentioned definitions. Theoretical frameworks of access, ownership, subject matter, and engagement should not be employed as a checklist, but rather as guiding questions that provoke multiple answers.

Situated in a space that is physically open and unobstructed, the garden is arguably accessible to the public. However, it is located in an exclusive

organismo público, para un espacio y un fin públicos. También es fundamental entender la filantropía como una respuesta a las normativas de zonificación y los incentivos fiscales. Los expertos en urbanismo se han mostrado bastante escépticos con respecto al ámbito privado como entorno para la vida cultural, social y política. Loukaitou-Sideris y Banerjee describen el arte público en las plazas corporativas como el resultado de la "estética del uno por ciento", donde el acceso es "en el peor de los casos controlado, en el mejor de los casos privilegiado". Concluyen que el mecenazgo privado de las artes suele ser selectivo, focalizado e intrínsecamente antidemocrático (1998, 233).

Cartiere reconoce las limitaciones de la publicidad convencional y sostiene que el terreno del arte público debe ampliarse para incluir los espacios de propiedad privada que permiten el acceso público, como los centros comerciales, los bancos y las estaciones de tránsito. Estos entornos son lugares cada vez más comunes para el arte y la vida cotidiana, por lo que no deben ser ignorados simplemente por ser propiedad privada (2015, 14). Puede ser insuficiente definir el arte público en términos de propiedad, ya sea la obra de arte o el lugar que ocupa. Sin embargo, es importante cuestionar las motivaciones que hay detrás de la propiedad, sobre todo si hay enredos públicos y privados.

Compromiso (político)

Una de las definiciones más contemporáneas y populares del arte público valora la calidad del compromiso entre el arte y su público (Deutsche 1988; Kwon 2004; Lacy 1994). Según Kwon, las obras de arte para lugares específicos evolucionaron desde el "plop-art" hasta las obras de arte altamente accesibles (pero a veces imperceptibles), y posteriormente hasta su última etapa de desarrollo, conocida como arte público de "nuevo género". En Mapping the Terrain, Lacy describe este género como uno que desafía las convenciones de ubicación, objeto y audiencia generalizada. Define el arte público como una forma de comunicación socialmente comprometida, interactiva y dirigida a públicos diversos. Partiendo de la izquierda e inclinándose hacia la política de la identidad, el enfoque de Lacy intenta empoderar a las personas marginadas y facilitar el cambio (1994).

El nuevo género de Lacy se basa en gran medida en la implicación y la participación, desde el inicio de una obra de arte hasta su experiencia cotidiana. En este sentido, lo público es procesal; se crea a través de acciones y actividades que "hacen algo" por la gente (Deutsche 1988; Massey y Rose 2003). Partiendo de esta definición, Knight sugiere que empleemos una agenda populista que priorice la calidad y el impacto del compromiso del arte con el público. Destaca que

neighborhood, inside an elite university campus. Openness guarantees neither publicity nor inclusiveness. Most users of the garden are students or faculty, whose visit is tangential to activities at the university. In this case, physical access is more circumstantial than deliberate.

One of the most admired attributes of the sculpture garden is the “high-quality” of its artworks (UCTV Tips, 2012). But what makes them so precious is not necessarily obvious to visitors. Despite the information plates, audiences may lack the cultural capital to access the artworks. The sculptures are arguably more interesting to those who recognize them from books and art museums. According to critic Michael Brenson, the collection is “defined by a tastefulness and order that is far more French, far more European” (Brenson 1993 cited in Dixon et al. 2007). This privileged Eurocentric history is not shared by all. Though the question of taste can be subjective, in this case, Murphy and conservators clearly share a sensitivity for modernist, figurative, and abstract pieces. Following his logic, Murphy’s sculptures exacerbate differences between those who appreciate modernist sculpture and those who – for whatever reason – do not. The expectation that visitors today should enjoy the sculptures is therefore an elitist one.

Given their origin, it is questionable that the sculptures serve contemporary public interests. The formal nature of the modernist sculptures reflects the personal and private concerns of the sculptors. Notions of community and public that scholars described as part of the “new genre” of public art are completely absent from the sculpture garden. In an essay titled “A Community of Sculpture,” Treib suggests there are two communities in the garden. The first is an academic audience, whose interest in the sculptures unifies them as a community. Second is the community of sculptures themselves, in figurative dialogue with each other (2007). Neither of these imagined “communities” served what Fisher would call “justified public purpose” that facilitates change or cultural transformation. Most who visit the garden are not there for the sculptures. They would hardly define themselves as part of a community, based on their appreciation for the artworks. Physical presence or university accreditation is, as Philips would argue, merely a common denominator that does not by default create a community or public for the art. The sculptures – individually or as a community of fine art objects – fail on all accounts of what Hewitt and Jordan define as public interest, as they do not significantly picture, educate, or benefit the public.

Turning our attention from the sculptures to the garden itself raises different concerns. The sculpture

lo importante es que el público entienda y negocie su propia relación con la obra, y no que simplemente la acepte (2008).

Estas perspectivas marcan un importante alejamiento de la representación de ideas políticas y un compromiso directo con ellas. Cartiere escribe cómo el arte público “salió del pedestal y entró en el ámbito de la vida comunitaria” (2015). El cambio hacia el compromiso como una definición más activa y social del arte público está en marcha. Es coherente con la función de Arendt del ámbito público, como espacio de acción impregnado de su espíritu político. Sin embargo, es importante señalar que el compromiso no siempre es político y que lo político no siempre es atractivo.

Varios estudiosos discuten el compromiso político en el arte público como una oportunidad para el conflicto, el diálogo, la democracia y la ciudadanía (Hewitt y Jordan 2015; Massey y Rose 2003; Zebracki 2015). Zebracki se basa en el constructo sociopolítico del agonismo para subrayar la importancia de la confrontación como aspecto significativo del compromiso con el arte público. Es a través de este compromiso agonístico que las diferentes partes interesadas pueden encontrar transparencia en la producción de conocimiento y un espacio respetuoso para el disenso, y superar las normas sociales, los valores, los derechos y las responsabilidades que definen los entornos de vida (2015, 79).

Hewitt y Jordan se basan en el concepto de esfera pública de Habermas para analizar cómo el arte público facilita la formación de opinión. Las audiencias se transforman en públicos activos cuando se forman y comparten opiniones deliberadamente. La diferencia entre una simple congregación y una asamblea pública es el propósito que reúne a la gente. Para Hewitt y Jordan, “no puede haber más público que un público político”. Nos instan a pasar del arte público universal y convencial a uno que politice los públicos (2015, 27-43).

Tercera parte: La resolución Contestación

Con una serie de definiciones, vuelvo ahora al Jardín de Esculturas Murphy. Una vez más, el objetivo no es asignar una calificación al jardín o a sus esculturas, basándose en las definiciones mencionadas. Los marcos teóricos del acceso, la propiedad, la temática y el compromiso no deben emplearse como una lista de control, sino como preguntas orientadoras que provocan múltiples respuestas.

Situado en un espacio físicamente abierto y sin obstáculos, el jardín es posiblemente accesible

garden was once part of an arroyo ecosystem, which was destroyed to make space for UCLA's postwar expansion. Writing in 2007, Treib points out that the arroyo's natural systems would be recognized as worthy of preservation. However, to Murphy and his colleagues they were seen as "a hindrance to big ideas and grand schemes" (Treib 2007, 177). The contemplative garden we see today conceals a history of environmental degradation that is increasingly troubling to an ecologically sensitive student body, in a time of climate change. Since Murphy's tenure, at least a dozen student-led organizations have been founded with the sole purpose of promoting environmental causes. Institutes and courses follow the same trend. As I write in 2022, a petition demands that UCLA Chancellor Block take a stronger stance towards sustainability. Murphy's evergreen garden raises concerns about water expenditure for the lawn, the fountain, and a resource-intensive landscape that might not align with the public's interest in a more sustainable campus.

In a broader framework of environmental justice, one might question the legal claim to the land that the university occupies. The sculptures sit on what many now call "stolen land." When the garden's landscape architect, Ralph Cornell, was awarded an honorary doctorate by UCLA in 1972, he was praised for almost magically transforming "once-barren hills into a Camelot of beauty" (Treib 2007, 183). The citation is evocative of Frederick J. Turner's contested frontierism, which justified settler expansion by claiming that the West was unsettled (Turner 2017). The gifted sculptures' unexamined colonial weight further complicates the matter. Many of them – not to mention the buildings that surround them – carry names of generous donors. We are yet to trace the garden's economic history, from wealthy collectors to the "public hands" of UCLA conservators. The collection is a reminder that public art often relies on hand-me-downs from disproportionately wealthy elites. Most of the sculptures in the garden were not conceived for the site or for public viewership, which is why they might be unfulfilling to local audiences. These gifts come at a cost to a public that must forgo the possibility of another art, one that reflects their dreams and identities.

While the content of the artwork in the sculpture garden fails to represent public interests at some level, their formal expression further aggravates current sensibilities around gender, patriarchy, colonialism, and race. Of the 72 sculptures, only six of them were created by women. In total, only four female artists are represented in the garden, in comparison to over 40 male sculptors. Despite the scarcity of female artists, there is a relative abundance of nude females, as a

al público. Sin embargo, está situado en un barrio exclusivo, dentro de un campus universitario de élite. La apertura no garantiza ni la publicidad ni la inclusión. La mayoría de los usuarios del jardín son estudiantes o profesores, cuya visita es tangencial a las actividades de la universidad. En este caso, el acceso físico es más circunstancial que deliberado.

Uno de los atributos más admirados del jardín de esculturas es la "alta calidad" de sus obras de arte (UCTV Tips, 2012). Pero lo que las hace tan valiosas no es necesariamente evidente para los visitantes. A pesar de las placas informativas, el público puede carecer del capital cultural necesario para acceder a las obras de arte. Podría decirse que las esculturas son más interesantes para quienes las reconocen en libros y museos de arte. Según el crítico Michael Brenson, la colección está "definida por un gusto y un orden mucho más francés, mucho más europeo" (Brenson 1993 citado en Dixon et al. 2007). Esta historia eurocéntrica privilegiada no es compartida por todos. Aunque la cuestión del gusto puede ser subjetiva, en este caso, Murphy y los conservadores comparten claramente una sensibilidad por las piezas modernistas, figurativas y abstractas. Siguiendo su lógica, las esculturas de Murphy exageran las diferencias entre los que aprecian la escultura modernista y los que –por la razón que sea– no lo hacen. La expectativa de que los visitantes de hoy disfruten de las esculturas es, por tanto, elitista.

Dado su origen, es cuestionable que las esculturas sirvan a los intereses públicos contemporáneos. La naturaleza formal de las esculturas modernistas refleja las preocupaciones personales y privadas de los escultores. Las nociones de comunidad y público que los estudiosos describen como parte del "nuevo género" del arte público están completamente ausentes en el jardín de esculturas. En un ensayo titulado "A Community of Sculpture", Treib sugiere que hay dos comunidades en el jardín. La primera es un público académico, cuyo interés por las esculturas les unifica como comunidad. La segunda es la comunidad de las propias esculturas, en diálogo figurativo entre ellas (2007). Ninguna de estas "comunidades" imaginadas sirve para lo que Fisher llamaría "propósito público justificado" que facilita el cambio o la transformación cultural. La mayoría de los que visitan el jardín no están allí por las esculturas. Difícilmente se definirían como parte de una comunidad, basándose en su apreciación de las obras de arte. La presencia física o la acreditación universitaria es, como diría Philips, un mero denominador común que no crea por defecto una comunidad o un público para el arte. Las esculturas –individualmente o como comunidad de objetos de arte– fracasan en todos los aspectos de lo que Hewitt y Jordan definen como interés público, ya

subject. These artworks were clearly produced and acquired in a different social context that undermined female artists, as well as “the weaker sex.” In 2016, a feminist art intervention at the Murphy Sculpture Garden labeled many of the sculptures with signs indicating “display fatigue,” suggesting exhaustion from years of public objectification. Undergraduate student Rebecca Whitney wrapped ribbons around every nude female sculpture with critical messages, then passed out copies of a feminist guide to the garden and discussed it with visitors (Napolitano 2016). Whitney’s intervention is reminiscent of the controversial question posed by the female art collective Guerilla Girls, “Do women have to be naked to get into the Met Museum?” Audiences today are expected to understand and excuse the history of sexism and ignore blatant patriarchal connotations because of the alleged “high-quality” of the sculptures. “Display fatigue” offers poignant evidence that audiences are tired of artworks that represent outdated social norms.

The shortage of female artists is only surpassed by the absence of artists of color. Only one African American and one Latin American artist are represented in the Murphy Sculpture Garden. At the beginning of the 1960s, minority enrollment at UCLA was about 12% (“UCLA in the 1960s” n.d.). But that same decade witnessed the establishment of research centers for Chicano, African American, Asian American, and American Indian Studies. In 2020, the student and faculty are more racially diverse than ever. These racial minorities are more concerned with personal histories of dispossession, oppression, and discrimination than they are with the history of fine art. The Murphy Sculpture Garden does little to recognize its new audiences and the ways in which they critically engage with their surroundings.

Perhaps the garden’s main drawback is that it fails to engage its publics in a meaningful way. At best, engagement with the sculptures is passive and conflated with the enjoyment of its greenery. Most artworks were conceived for a place and time far from what defines UCLA and Los Angeles today. In a time of urgent social and environmental justice movements, the garden offers no more than a decorative backdrop. Silent and disconnected, the artworks do little to inspire and challenge their audiences. Audiences’ engagement with the Murphy Sculpture Garden is passive and far from meaningful in any political sense. The sculptures’ role to beautify the campus and students’ educational experience falls squarely in the “plop art” category that is widely regarded as outdated.

In 1986, Suzanne Lacy staged a performance at

que no ilustran, educan o benefician significativamente al público.

Pasar de las esculturas al propio jardín plantea otras cuestiones. El jardín de esculturas formaba parte de un ecosistema de arroyo, que fue destruido para abrir campo a la expansión de la UCLA después de la guerra. En 2007, Treib señalaba que los sistemas naturales del arroyo debían ser reconocidos como dignos de ser preservados. Sin embargo, para Murphy y sus colegas eran vistos como “un obstáculo para las grandes ideas y los grandes planes” (Treib 2007, 177). El jardín contemplativo que vemos hoy oculta una historia de degradación medioambiental que resulta cada vez más preocupante para un alumnado ecológicamente sensible, en una época de cambio climático. Desde el mandato de Murphy, se han fundado al menos una docena de organizaciones dirigidas por estudiantes con el único propósito de promover causas medioambientales. Los institutos y cursos siguen la misma tendencia. Mientras escribo en 2022, una petición exige que el rector Block de la UCLA adopte una postura más firme hacia la sostenibilidad. El jardín de hoja perenne de Murphy suscita preocupaciones sobre el gasto de agua para el césped, la fuente y un paisaje que consume muchos recursos y que podría no coincidir con el interés del público por un campus más sostenible.

En un marco más amplio de justicia medioambiental, se podría cuestionar la reclamación legal del terreno que ocupa la universidad. Las esculturas se asientan en lo que muchos llaman ahora “tierra robada”. Cuando el arquitecto paisajista del jardín, Ralph Cornell, recibió un doctorado honorífico de la UCLA en 1972, se le elogió por haber transformado casi mágicamente “unas colinas antaño estériles en un Camelot de belleza” (Treib 2007, 183). La mención evoca el controversial frontierismo de Frederick J. Turner, que justificaba la expansión de los colonos afirmando que el Oeste estaba despoblado (Turner 2017). El peso colonial no examinado de las esculturas dotadas complica aún más la cuestión. Muchas de ellas -por no hablar de los edificios que las rodean- llevan los nombres de generosos donantes. Todavía no hemos podido rastrear la historia económica del jardín, desde los ricos coleccionistas hasta las “manos públicas” de los conservadores de la UCLA. La colección es un recordatorio de que el arte público suele depender de las donaciones de élites desproporcionadamente ricas. La mayoría de las esculturas del jardín no fueron concebidas para el lugar ni para el público, por lo que pueden resultar insatisfactorias para el público local. Estos regalos tienen un costo para un público que debe renunciar a la posibilidad de otras obras de arte, que reflejen sus sueños e identidades.



Suzanne Lacy, *The Dark Madonna*, 1985-86. Photo by Edith Kodmur.

the Murphy Sculpture Garden. “The Dark Madonna” created a tableaux vivant with women of different races and walks of life. Lacy invited them to occupy the garden, some on pedestals alongside the sculptures. The performance engaged with critical issues of race, gender, and performance, layering the modernist sculptures with new meanings and political dimensions. Zebracki (2015) argues that

Aunque el contenido de las obras de arte del jardín de esculturas no representa en cierto modo los intereses públicos, su expresión formal agrava aún más las sensibilidades actuales en torno al género, el patriarcado, el colonialismo y la raza. De las 72 esculturas, sólo seis fueron creadas por mujeres. En total, sólo cuatro mujeres artistas están representadas en el jardín, en comparación con más

existing artworks that are lost in collective oblivion can be “kissed awake” or brought to life through contemporary works that create new meanings. Without altering the sculptures, Lacy managed to transport them to another time and place. Her feminist performance gave audiences the opportunity to engage with a fresh artistic statement and a social proposition that continues to generate meaningful discussions (Irish 2007).

Recent discourse on public art and monuments has instigated the removal of certain statues that do not represent communities or histories. The sculptures and the garden may very well be outdated and troubled. But they are a vestige of UCLA’s material and intellectual history and therefore should not be discarded. Far from removing or replacing Murphy’s sculptures with more contemporary pieces, I argue that we should engage with them in a more productive and critical way. “The Dark Madonna” is a valuable precedent for other artistic practices that could work not against, but within the existing constraints of the sculpture garden.

Does the Murphy Sculpture Garden successfully display public art, or does it simply create an environment for art in a pseudo-public space? By some accounts, the garden is extremely successful. During the recent COVID-19 pandemic, the LA Times praised the garden as a valued public space and cultural destination (C. Knight 2020). The Murphy Sculpture Garden continues to receive praise from critics who laud its formal qualities and ignore elitist cultural practices. A publication from 2007 commemorates the garden’s 40-year anniversary, celebrating all the sculptors, the donors, and of course Mr. Murphy. Burlingham claimed that “the garden isn’t necessarily frozen in time, but it does have a certain integrity to it [...] and that’s something you have to preserve. But it doesn’t mean it can’t allow for change” (Burlingham in Dixon et al., 2007). Yet the publication reports change selectively. It omits Lacy’s critically acclaimed “Dark Madonna”, as well as any other social commentary that the garden might have instigated.

Just Look Around, but Farther

While the Murphy Sculpture Garden ignores both questions of critical preservation and contemporary discourse in public art, practitioners around the country seem to be doing the opposite. A recent audit of approximately 50,000 monuments across the country revealed the complex dynamics that shape monument landscapes, memory, and public space. In their study, nonprofit Monument Lab concluded that monuments are always changing; that the landscape among them is overwhelmingly white and male; that the most common themes are war and conquest; and

de 40 escultores masculinos. A pesar de la escasez de artistas femeninas, hay una relativa abundancia de desnudos femeninos, como tema. Estas obras de arte fueron claramente producidas y adquiridas en un contexto social diferente que menospreciaba a las mujeres artistas, así como al “sexo débil.” En 2016, una intervención de arte feminista en el Jardín de Esculturas Murphy etiquetó muchas de las esculturas con signos que indicaban “fatiga de exhibición”, sugiriendo el agotamiento de años de objetivación pública. La estudiante universitaria Rebecca Whitney envolvió con cintas cada escultura femenina desnuda con mensajes críticos, y luego repartió copias de una guía feminista del jardín y la discutió con los visitantes (Napolitano 2016). La intervención de Whitney alude a la controvertida pregunta planteada por el colectivo artístico femenino Guerilla Girls: “¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Museo del Met?” Se espera que el público actual comprenda y disculpe la historia del sexismo e ignore las flagrantes connotaciones patriarcales debido a la supuesta “alta calidad” de las esculturas. La “fatiga de la exhibición” ofrece una prueba conmovedora de que el público está cansado de las obras de arte que representan normas sociales anticuadas.

La escasez de mujeres artistas sólo es superada por la ausencia de artistas de color. Sólo un artista afroamericano y otro latinoamericano están representados en el Jardín de Esculturas Murphy. A principios de la década de 1960, la matrícula de las minorías en la UCLA rondaba el 12% (“UCLA en la década de 1960” s.f.). Pero esa misma década fue testigo de la creación de centros de investigación para estudios chicanos, afroamericanos, asiático-americanos e indígenas americanos. En 2020, el alumnado y el profesorado son más diversos racialmente que nunca. Estas minorías raciales están más preocupadas por las historias personales de desposesión, opresión y discriminación que por la historia del arte. El Jardín escultórico de Murphy hace poco por reconocer a sus nuevos públicos y las formas en que se comprometen críticamente con su entorno.

Tal vez el principal inconveniente del jardín sea que no consigue atraer al público de forma significativa. En el mejor de los casos, la interacción con las esculturas es pasiva y se confunde con el disfrute de su vegetación. La mayoría de las obras de arte fueron concebidas para un lugar y una época que distan mucho de lo que definen hoy la UCLA y Los Ángeles. En una época de urgentes movimientos de justicia social y medioambiental, el jardín no ofrece más que un telón de fondo decorativo. Silenciosas y desconectadas, las obras de arte hacen poco para inspirar y desafiar a su público. La interacción del



Krzysztof Wodiczko, Monument, 2020. Madison Square Park, New York. Digital color video, sound, 25 minutes. Courtesy Galerie Lelong & Co and the artist.



Iván Argote, Turistas, 2012-2013. Courtesy Galerie Perrotin.

that existing monuments often misrepresent history (“National Monument Audit” 2021). With these startling findings I now turn to a few artistic interventions that confront historical environments creatively, sustainably, and without compromising or disrespecting the material integrity of existing works. Conservers of the Murphy Sculpture Garden could take a cue from practices that confront complex histories and successfully engage contemporary audiences in

público con el Jardín Escultórico Murphy es pasiva y está lejos de ser significativa en cualquier sentido político. El papel de las esculturas para embellecer el campus y la experiencia educativa de los estudiantes entra de lleno en la categoría de “arte de plop” que se considera ampliamente anticuada.

En 1986, Suzanne Lacy montó una performance en el Jardín escultórico de Murphy. Dark Madonna creó un tableaux vivant con mujeres de diferentes razas y condiciones sociales. Lacy las invitó a ocupar el jardín, algunas en pedestales junto a las esculturas. La actuación abordó cuestiones críticas de raza, género y rendimiento, dotando a las esculturas modernistas de nuevos significados y dimensiones políticas. Zebracki (2015) sostiene que las obras de arte existentes que se pierden en el olvido colectivo pueden ser “despertadas” o revividas a través de obras contemporáneas que crean nuevos significados. Sin alterar las esculturas, Lacy consiguió transportarlas a otro tiempo y lugar. Su performance feminista dio al público la oportunidad de comprometerse con una nueva declaración artística y una propuesta social que sigue generando debates significativos (Irish 2007).

El reciente discurso sobre el arte público y los monumentos ha instigado que sean retiradas ciertas estatuas que no representan a las comunidades ni a las historias. Es muy posible que las esculturas y el jardín estén anticuados y tengan sus problemas. Pero son un vestigio de la historia material e intelectual de la UCLA y, por lo tanto, no deberían descartarse. Lejos de eliminar o sustituir las esculturas de Murphy por piezas más contemporáneas, sostengo que deberíamos relacionarnos con ellas de una forma más productiva y crítica. Dark Madonna es un valioso precedente para otras prácticas artísticas que podrían funcionar no contra, sino dentro de las limitaciones existentes del jardín de esculturas.

¿El Jardín Escultórico Murphy exhibe con éxito el arte público o simplemente crea un entorno para el arte en un espacio pseudopúblico? Según algunas opiniones, el jardín tiene mucho éxito. Durante la reciente pandemia de COVID-19, el LA Times elogió el jardín como un valioso espacio público y destino cultural (C. Knight 2020). El Jardín Escultórico Murphy sigue recibiendo elogios de los críticos que alaban sus cualidades formales e ignoran las prácticas culturales elitistas. Una publicación de 2007 conmemora el 40º aniversario del jardín, celebrando a todos los escultores, a los donantes y, por supuesto, al Sr. Murphy. Burlingham afirmaba que “el jardín no está necesariamente congelado en el tiempo, pero tiene una cierta integridad [...] y eso es algo que hay que preservar. Pero eso no significa que no pueda permitirse el cambio” (Burlingham en Dixon et al.,

meaningful ways.

In 2020, artist Krzysztof Wodiczko projected a twenty-five-minute video onto the 1881 statue of Admiral David Glasgow Farragut in New York City's Madison Square Park. The projection superimposed footage of twelve refugees onto the bronze figure, bringing it to life. Their voices narrated diverse histories of the U.S. Civil War and subsequent journeys to the United

2007). Sin embargo, la publicación informa del cambio de forma selectiva. Omite la aclamada Dark Madonna de Lacy, así como cualquier otro comentario social que el jardín haya podido suscitar.

Mirar alrededor, pero más lejos

Mientras que el Jardín Escultórico Murphy ignora tanto las cuestiones de preservación crítica como



Karyn Olivier, The Battle is Joined.

States. Wodiczko contrasted the heroic figure of naval prowess with foreigners, bringing a historical figure in direct conversation with contemporary stories of global migration.

In 2012, Colombian artist Ivan Argote famously draped indigenous ponchos over statues of colonial explorers in Bogotá, Madrid, and Los Angeles. The series, "Turistas", destabilizes traditional hierarchies and challenges narratives of erasure.

In 2017, African American artist Karyn Oliver used mirrors to cover the twenty-foot Battle of Germantown Memorial in Philadelphia. Her piece, "The Battle is Joined," literally reflects a landscape and community that is predominantly African American and working class.

That same year, artist Nikki Pike installed an empty plinth outside the Colorado Convention Center in Denver as a temporary monument to the city. In a series of performances, she invited other

el discurso contemporáneo del arte público, los profesionales de todo el país parecen estar haciendo lo contrario. Una reciente auditoría de unos 50.000 monumentos en todo el país reveló la compleja dinámica que da forma a los paisajes de los monumentos, la memoria y el espacio público. En su estudio, la organización sin ánimo de lucro Monument Lab llegó a la conclusión de que los monumentos siempre están cambiando; que el paisaje entre ellos es abrumadoramente blanco y masculino; que los temas más comunes son la guerra y la conquista; y que los monumentos existentes a menudo tergiversan la historia ("National Monument Audit" 2021). Con estas sorprendentes conclusiones, paso a comentar algunas intervenciones artísticas que se enfrentan a entornos históricos de forma creativa, sostenible y sin comprometer o faltar al respeto a la integridad material de las obras existentes. Los conservadores del Murphy Sculpture Garden podrían seguir el ejemplo de las prácticas que se enfrentan a historias complejas y consiguen atraer al público contemporáneo de forma significativa.



Nikki Pike, WE, 2019. Part of Black Cube's Temporary Monuments to Denver exhibition. Courtesy of the artist and Black Cube. Photo by From the Hip Photo.

artists' voices and bodies to the plinth, as a way of acknowledging underrepresented people in the cultural workforce. From Native Americans to transgender youth, these performances inspired wider conversations about the city's creative community and broader forms of urban identity.

These examples were all ephemeral, relatively inexpensive, and extremely successful in engaging the public in a meaningful debate about current issues that demand attention and justice. Clearly, these are all site-specific interventions and far from replicable. I am not suggesting that any of these artistic interventions or artists belong at the Murphy Sculpture Garden. My intention is, rather, to imagine that the garden could host inspiring works of contemporary art that invite us to talk back. When did the garden become too sacred for provocative and timely interventions, like Lacy's 1986 "Dark Madonna"? In April of 2022, the Murphy Sculpture Garden hosted a media installation by artist Refik Anadol, which lasted five days and cost \$134,000. Using a dataset of 300 million photographs, Anadol's "Moment of Reflection" invited visitors to reflect on the difficult years of the pandemic. The bespoke sculpture resembled exhibitions in dozens of cities around the world. Its screens turned on only in the early mornings and evenings, which is why many missed it entirely. Despite its seductive graphic presence, the installation failed to engage with the sculpture garden or to reflect the social and cultural contours of the site. It could have been anywhere else

En 2020, el artista Krzysztof Wodiczko proyectó un video de veinticinco minutos sobre la estatua del almirante David Glasgow Farragut, de 1881, en el Madison Square Park de Nueva York. La proyección superponía imágenes de doce refugiados sobre la figura de bronce, dándole vida. Sus voces narraban diversas historias de la guerra civil estadounidense y sus posteriores viajes a Estados Unidos. Wodiczko contrastó la figura heroica de proeza naval con la de los extranjeros, poniendo una figura histórica en conversación directa con historias contemporáneas de migración global.

En 2012, el artista colombiano Iván Argote colocó ponchos indígenas sobre estatuas de exploradores coloniales en Bogotá, Madrid y Los Ángeles. La serie, *Turistas*, desestabiliza las jerarquías tradicionales y desafía las narrativas de borrado.

En 2017, la artista afroamericana Karyn Oliver utilizó espejos para cubrir el monumento de la Batalla de Germantown de Filadelfia, de seis metros de altura. Su pieza, *The Battle is Joined*, refleja literalmente un paisaje y una comunidad predominantemente afroamericana y de clase trabajadora.

Ese mismo año, la artista Nikki Pike instaló un pedestal vacío frente al Centro de Convenciones de Colorado, en Denver, como monumento temporal a la ciudad. En una serie de actuaciones, invitó a las voces y los cuerpos de otros artistas a colocarse en el pedestal, como una forma de reconocer a las personas subrepresentadas en la fuerza de trabajo cultural. Desde nativos americanos hasta jóvenes transexuales, estas actuaciones inspiraron conversaciones más amplias sobre la comunidad creativa de la ciudad y formas más amplias de identidad urbana.

Todos estos ejemplos fueron efímeros, relativamente económicos y tuvieron un gran éxito a la hora de involucrar al público en un debate significativo sobre temas actuales que exigen atención y justicia. Evidentemente, se trata de intervenciones específicas para cada lugar y están lejos de ser reproducibles. No estoy sugiriendo que ninguna de estas intervenciones artísticas o artistas pertenezcan al Jardín de Esculturas Murphy. Mi intención es, más bien, imaginar que el jardín podría albergar obras inspiradoras de arte contemporáneo que nos inviten a contestar. ¿Cuándo se convirtió el jardín en algo demasiado sagrado para las intervenciones provocadoras y oportunas, como la *Dark Madonna* de Lacy de 1986? En abril de 2022, el Jardín de Esculturas Murphy acogió una instalación multimedia del artista Refik Anadol, que duró cinco días y costó 134.000 dólares. Utilizando un conjunto de datos de 300 millones de fotografías,

on campus, or in the city for that matter.

Murphy believed that young people should grow up in the presence of the arts (Dixon et al. 2007). While we all probably agree with him, students today deserve more than objects of subjective beauty, frozen in time. Murphy was an adamant defender of free speech who affirmed that the function of a university should be the examination of truth (Davis 2007, 89). In 2022, we might be better served by arts that we can engage with; works that stimulate critical thinking and invite dialogue; thoughtful interventions that address injustices we are still trying to overcome. The opportunities for these formalist relics to be “kissed awake” is immense. As stewards of a historical sculpture garden, the Hammer Museum could invite more critical and creative interventions. Whether it be through contemporary curatorial practices or subversive action, the sculpture garden will someday come to life as a historical collection in dialogue with a more contemporary and just commentary.

el “Momento de reflexión” de Anadol invitaba a los visitantes a reflexionar sobre los difíciles años de la pandemia. La escultura, hecha a medida, se asemejaba a las exposiciones de decenas de ciudades de todo el mundo. Sus pantallas se encendían sólo por las mañanas y las noches, por lo que muchos se la perdían por completo. A pesar de su seductora presencia gráfica, la instalación no se relacionaba con el jardín de esculturas ni reflejaba los contornos sociales y culturales del lugar. Podría haber estado en cualquier otro lugar del campus o de la ciudad.

Murphy creía que los jóvenes debían crecer en presencia de las artes (Dixon et al. 2007). Aunque probablemente todos estemos de acuerdo con él, los estudiantes de hoy merecen algo más que objetos de belleza subjetiva, congelados en el tiempo. Murphy era un firme defensor de la libertad de expresión que afirmaba que la función de una universidad debería ser el examen de la verdad (Davis 2007, 89). En 2022, puede que nos sirvan más las artes con las que podamos relacionarnos; obras que estimulen el pensamiento crítico e inviten al diálogo; intervenciones reflexivas que aborden las injusticias que aún estamos tratando de superar. Las posibilidades de “despertar” a estas reliquias formalistas son inmensas. Como administrador de un jardín de esculturas histórico, el Museo Hammer podría invitar a intervenciones más críticas y creativas. Ya sea a través de prácticas curatoriales contemporáneas o de acciones subversivas, el jardín de esculturas cobrará vida algún día como colección histórica en diálogo con un comentario más contemporáneo y justo.

References

- Anderson, Benedict. 2016. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. ed. London New York: Verso.
- Arendt, Hannah. 1958. *The Human Condition*. <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/H/bo29137972.html>.
- Bach, Penny Balkin, ed. 2006. *New - Land - Marks: Public Art, Community and Meaning of Place*. Washington: Grayson Publishing.
- Beardsley, John. 1981. "Personal Sensibilities in Public Places." *Artforum*, Summer 1981. <https://www.artforum.com/print/198106/personal-sensibilities-in-public-places-35688>.
- Becker, Jack. 2004. "Public Art: An Essential Component of Creating Communities," March, 16.
- Benhabib, Seyla. 1993. "Feminist Theory and Hannah Arendt's Concept of Public Space." *History of the Human Sciences* 6 (2): 97-114. <https://doi.org/10.1177/095269519300600205>.
- Berman, Marshall. 1988. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Reprint. New York, NY: Penguin Books.
- Bingham-Hall, John. 2015. "Public Art as a Function of Urbanism." In *The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusion*, 161-76. Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press.
- Brenson, Michael. 1993. "Compatibility and Continuity: Franklin D. Murphy's Garden of Humanism." In *In the Sculptor's Landscape*, 1993.
- Burlingham, Cynthia, and Elizabeth Shepherd. 1993. *In the Sculptor's Landscape: Celebrating Twenty-Five Years of the Franklin D. Murphy Sculpture Garden*. Los Angeles: Wight Art Gallery.
- Calhoun, Craig, ed. 1993. *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MA.: The MIT Press.
- Canovan, Margaret. 1985. "Politics as Culture: Hannah Arendt and the Public Realm." *History of Political Thought* 6 (3): 617-42.
- Cartiere, Cameron. 2015. "Through the Lens of Social Practice." In *The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusion*. Routledge.
- Cartiere, Cameron, and Martin Zebracki, eds. 2015. *The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusion*. Routledge.
- Cruikshank, Jeffrey L., and Pam Korza. 1988. *Going Public: A Field Guide to Developments in Art in Public Places*. 2nd ed. Amherst, MA: Arts Extension Service.
- Davis, Margaret Leslie. 2007. *The Culture Broker: Franklin D. Murphy and the Transformation of Los Angeles*. Berkeley: University of California Press.
- Deutsche, Rosalyn. 1988. "Uneven Development: Public Art in New York City." *October* 47: 3-52. <https://doi.org/10.2307/778979>.
- Dixon, Claudine, Victoria Steele, Marc Treib, Allegra Pesenti, and Cynthia Burlingham. 2007. *The Franklin D. Murphy Sculpture Garden at UCLA*. Edited by Cynthia Burlingham. Los Angeles: Hammer Museum.
- Dundjerski, Marina. 2002. "A Walk in the Garden." *UCLA*, April 1, 2002. <https://newsroom.ucla.edu/magazine/franklin-murphy-sculpture-garden-art-environment>.
- Fisher, David H. 1996. "Public Art and Public Space." *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 79 (1/2): 41-57.
- Fraser, Nancy. 1990. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy." *Social Text*, no. 25/26: 56-80. <https://doi.org/10.2307/466240>.
- Frazer, Elizabeth. 2009. "Hannah Arendt: The Risks of the Public Realm." *Critical Review of International Social and Political Philosophy* 12 (2): 203-23. <https://doi.org/10.1080/13698230902892093>.
- Gardner, Paul. 1985. "Murphy's Secret Garden." *Art News*, January 1985.
- Goldberg, Vicki. 1996. "A Sculptor's Obsession, A Model's Devotion." *The New York Times*, August 11, 1996, sec. Arts. <https://www.nytimes.com/1996/08/11/arts/a-sculptor-s-obsession-a-model-s-devotion.html>.
- Habermas, Jürgen. 1991. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. 6th ed. Cambridge, MA: The MIT Press.

- Hayden, Dolores. 1997. *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*. 4th ed. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Hein, Hilde. 1996. "What Is Public Art?: Time, Place, and Meaning." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54 (1): 1–7. <https://doi.org/10.2307/431675>.
- Hewitt, Andrew, and Mel Jordan. 2015. "Politicizing Publics." In *The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusion*, 27–44. Routledge.
- Irish, Sharon. 2007. "Shadows in the Garden: The Dark Madonna Project by Suzanne Lacy." *Landscape Journal* 26 (January): 98–115. <https://doi.org/10.3368/lj.26.1.98>.
- Knight, Cher Krause. 2008. *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Knight, Christopher. 2020. "Walk the UCLA Sculpture Garden for COVID-Era Art Relief." *Los Angeles Times*, August 12, 2020. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2020-08-12/covid-walks-ucla-murphy-sculpture-garden>.
- Kwon, Miwon. 2004. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Lacy, Suzanne, ed. 1994. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Wash: Bay Press.
- Loukaitou-Sideris, Anastasia, and Tridib Banerjee. 1998. *Urban Design Downtown: Poetics and Politics of Form*. Berkeley: University of California Press.
- Massey, Doreen. 1994. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massey, Doreen, and Gillian Rose. 2003. "Personal Views: Public Art Research Project." Milton Keynes: Art Point Trust and Milton Keynes Council.
- Napolitano. 2016. "Display Fatigue: A Feminist Read on UCLA's Sculpture Garden." *FEM Newsmagazine*, 2016. <https://femmagazine.com/display-fatigue-a-feminist-read-on-uclas-sculpture-garden/>.
- "National Monument Audit." 2021. Monument Lab. 2021. <https://monumentlab.com/audit>.
- Phillips, Patricia C. 1988. "OUT OF ORDER: THE PUBLIC ART MACHINE." *Artforum*, December 1988. <https://www.artforum.com/print/198810/out-of-order-the-public-art-machine-34653>.
- — —. 1999. "Dynamic Exchange: Public Art at This Time." *Public Art Review*, 5-9-.
- Ryan, Mary. 1990. "Gender and Public Access: Women's Politics in Nineteenth-Century America." In *Habermas and the Public Sphere*, 259–88. The MIT Press.
- Treib, Marc. 2007. "The Franklin D. Murphy Sculpture Garden at UCLA." In *A Community of Sculpture*, 13. Los Angeles: Hammer Museum.
- Turner, Frederick Jackson. 2017. *The Frontier in American History*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- "UCLA in the 1960s." n.d. Accessed August 13, 2022. <https://newsletter.alumni.ucla.edu/connect/2019/oct/ucla-in-the-1960s/default.htm>.
- Young, Iris Marion, and Danielle S. Allen. 2011. *Justice and the Politics of Difference*. Rev. ed. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Zebracki, Martin. 2015. "The Everyday Agonistic Life After the Unveiling." In *The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusion*. Routledge.