

## Arte, política y activismo

Yayo Aznar Almazán y María Iñigo Clavo\*

El texto analiza dos posiciones esenciales en la relación arte política. Por una parte la actividad del artista que interviene con su obra en un espacio público con fines políticos, y por otra la actividad de artistas que trabajan en el seno de grupos activistas comprometidos con determinados colectivos sociales y alejándose de las entendidas como tradicionales fronteras del arte.

Activismo, arte-política, esfera pública

El discurso sobre el arte público hace tiempo que ha desbordado las viejas preocupaciones del mundo del arte. El arte público, forzosamente político, como ya se han preocupado de argumentar diferentes teóricos,<sup>1</sup> puede ser un medio razonablemente efectivo de contribuir al crecimiento de la cultura democrática sobre todo si rescatamos el término "público" de las despolitizaciones conservadoras definiendo el espacio público, la llamada "esfera pública", como una arena de actividad política y redefiniendo el arte que en él se hace como un arte que participa en o crea por sí mismo un espacio político, es decir, un espacio en el que asumimos identidades y compromisos.

Porque tal vez, como ha desarrollado escuetamente Buck-Morss,<sup>2</sup> si pudiéramos politizar por fin el arte del modo radical que Benjamín sugería, éste dejaría de ser arte tal y como lo entendemos. Quedaría por fin definitivamente contaminado. Y es que de lo que estamos hablando es de una historia llena de problemas. En la esfera pública se puede actuar de muchas maneras pero, por ahora, nos interesa analizar dos esenciales: por una parte, la actividad del artista que interviene con su obra en un espacio público con fines más o menos democráticos, y, por otra, la actividad de artistas que trabajan en el seno de grupos activistas comprometidos (la mayoría de las veces temporalmente) con determinados colectivos sociales y alejándose, en ocasiones de un modo radical, de las entendidas como tradicionales fronteras del arte. Al abordar un tema así somos conscientes de que los discursos teóricos que por el momento se han ocupado del tema, apenas han incluido en su argumentación obras<sup>3</sup> (lo que evidentemente es un problema a la hora de analizar producciones concretas), y entendemos que ambas posiciones son legítimas y que indiscutiblemente ambas se pueden entender como actividades artísticas, pero también entendemos que ninguna de las dos está exenta de peligros.

\* Yayo Aznar Almazán es profesora titular de Universidad en el Departamento de Historia del Arte de la Uned. Entre sus publicaciones se pueden destacar los libros titulados *El arte de acción* (Fuenterrabía, Nerea, 2000), *La memoria compartida. España y Argentina en la formación de un imaginario cultural* (Buenos Aires, Paidós, 2004) y *El Guernica* (Madrid, Edilupa, 2004).

\* María Iñigo Clavo es artista plástica e investigadora en la Sección Departamental de Historia del Arte III (Contemporáneo) con la tesis *La poscolonialidad en el arte en Brasil durante en AI-5 (1968-1979)*. Ha publicado en varias revistas y seminarios especializados en arte contemporáneo. Entre sus publicaciones destacan "A finales de los 60 y principios de los 70 en Latinoamérica..." en el libro *La memoria pública* (Madrid, 2003), Ana Mendieta en la revista *Espacio, tiempo y forma* (Madrid, 2002).

<sup>1</sup> Deutsche, Rosalyn, Agorafobia, en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 289 y ss.

<sup>2</sup> Buck-Morss, Susan, *Estética y anestésica*. Una revisión del ensayo de Walter benjamín sobre la obra de arte, Madrid, *La Balsa de la Medusa*, 25, 1993, p. 57.

<sup>3</sup> En este sentido no hay más que ver, por ejemplo, como en el libro de Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, op. cit., 2001, están radicalmente separados los discursos teóricos de los textos escritos por artistas como Martha Rosler o por diferentes colectivos como Ne pas plier. Los discursos teóricos influyen y afectan el pensamiento de los artistas en una relación que en absoluto es recíproca.

Hal Foster, muy consciente de los riesgos del arte político, ya se planteaba dos posturas contrapuestas.<sup>4</sup> Según la primera, lo cultural sería un lugar de contestación, tanto dentro de las instituciones culturales como frente a ellas, en que tienen cabida todos los grupos sociales; lo cultural sería pues un lugar de conflicto y la estrategia a seguir sería una resistencia de interferencia (aquí y ahora) al código hegemónico de las representaciones culturales y los regímenes sociales. La segunda posición es más radical, aunque Foster cree que también es más débil, y entiende que nos enfrentamos a un sistema total en el cual la resistencia es más complicada, ya que no sólo está "comodificado" lo cultural, sino que lo económico se ha convertido en el *lugar principal de la producción simbólica*. El capital, pues, ha penetrado incluso en el interior del signo hasta el punto de que la resistencia al código a través del código es estructuralmente imposible. El arte político, tal como lo vemos hoy, y sin quitarle un ápice de valor, tanto dentro como fuera de los conocidos espacios tradicionales del mundo de arte, puede correr el peligro de ser un sujeto excesivamente familiar para el capital, con códigos perfectamente asumidos y, por lo tanto, desactivados; puede ser, en fin, un sujeto demasiado cercano que, en el fondo, como diría Martha Rosler, hace exactamente lo que se espera de él. Ya veremos los problemas que plantea esto en algunas obras de Wodizcko.

Previsiblemente Foster se mantiene dentro de los límites conocidos del arte y, aunque es muy consciente de los peligros que entraña, defiende como única posible la primera posición y prefiere ver la sociedad no como un "sistema total", sino como un conjunto de prácticas, muchas de ellas contrapuestas, en el que lo cultural es una arena en que es posible la contestación dentro de los códigos establecidos y en un sistema tan desestructurado en el que es difícil construir una respuesta democrática mínimamente mayoritaria.

Pero quizás el artista, como sujeto social, político y democrático, esté capacitado para algo más que para contestar a determinados problemas concretos. Quizás el artista pueda producir algo que no sea simplemente una contestación, un análisis o una sesuda deconstrucción. Quizás el arte sea capaz de producir espacio público y, por lo tanto, político.

El propio Foster sabía que había fisuras, *ya que ningún orden, capitalista o no capitalista, puede controlar todas las fuerzas que libera. Más bien, como Marx y Foucault sugieren de varias maneras, un régimen de poder prepara también su resistencia, demanda su existencia, en formas que no siempre pueden ser recapturadas.*<sup>5</sup>

Entendemos por arte activista una forma de arte político que se mueve en un territorio intermedio entre el activismo político y social, la

4 Foster, Hal. Remodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo, en Blanco, Carrillo, Claramente y Expósito, op. cit., 2001, pp. 96 y ss.

5 Foster, Hal. op. cit., p. 229.



*Reclaim the Streets!* Acción en la M11, Londres, 1996

organización comunitaria y el arte. El activismo social, basado en la famosa idea de Nancy Fraser de que *existe aún mucho que objetar a nuestra democracia realmente existente*,<sup>6</sup> ha emergido como una fuerza democrática compensatoria inspirada por la idea de los derechos. Con el objetivo, como ha señalado Rosalyn Deutsche,<sup>7</sup> de conseguir reconocimiento para las particularidades colectivas marginadas, estos nuevos movimientos defienden y extienden derechos adquiridos, pero también propagan la exigencia de nuevos derechos basados en necesidades diferenciadas y contingentes. A diferencia de las libertades puramente abstractas no eluden tomar en consideración las condiciones sociales de existencia de quienes los reclaman. Y lo que es más, tales nuevos movimientos, al tiempo que cuestionan el ejercicio del poder gubernamental y corporativo en las democracias liberales, se desvían de los principios que han informado los proyectos políticos tradicionales de la izquierda porque se distancian de las soluciones globalizadoras y rechazan ser dirigidos por unos partidos políticos que se proclaman representantes de los intereses sociales del pueblo.

Desde hace tiempo estos territorios (el del activismo político y el de arte) se han venido contaminando mutuamente porque por necesidad todos se han visto estrechamente relacionados con la creación de imágenes, con la autorrepresentación y con actividades que siempre debían ser legibles y efectivas. Con esto, evidentemente, el arte activista se sitúa de un modo parcial fuera de las confusas fronteras del mundo del arte (lejos, por tanto, del dictamen de los mandarines) y obliga de nuevo a replantearlas. Los artistas (aunque no sólo ellos) se convierten en catalizadores para el cambio, posicionándose como ciudadanos activistas. La campaña en 1996 contra la construcción de la M11 en Londres fue una performance continua protagonizada, entre otros colectivos, por *Reclaim The Streets!* Frente a los gestos valientes pero discutiblemente eficaces de artistas de acción que han utilizado sus cuerpos en actos políticos que implicaban un cierto peligro (Chris Burden, los accionistas vieneses, Gina Pane, etc...), este tipo de acción es a la vez, en palabras de John Jordan,<sup>8</sup> poética y pragmática, profundamente teatral y fundamentalmente política. Es imposible entender de otro modo una acción que coloca un buzón y una dirección en un viejo castaño convirtiéndolo así en domicilio legal con el fin de que sus habitantes puedan exigir derechos de residencia. En cualquier caso, para *Reclaim The Streets!*, la función política pragmática consistió en paralizar las obras de la M11, con las consiguientes pérdidas económicas, mientras que la función representacional fue la producción de nuevas imágenes vistas por la mayor cantidad posible de público y que podían conseguir

6 Fraser, Nancy. Rethinking the Public Sphere: A contribution to the Critique of Actually Existing Democracy, en Craig Calhoun (ed.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1992.

7 Deutsche, Rosalyn. Op. cit., p. 293.

8 Jordan, John, El arte de la necesidad: la imaginación subversiva del movimiento de oposición a las carreteras y *Reclaim The Streets*, en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, op. cit., p. 371.

que la problemática concreta se proyectase sobre una gran cantidad de personas.

Los activistas no se contentan simplemente con limitarse a realizar preguntas, por muy pertinentes que sean, sino que se comprometen en un proceso activo de representación, intentando al menos "dotar" a individuos y comunidades, potenciar el espacio público y finalmente estimular el cambio social aunque sea a largo plazo. Por supuesto, entendemos por "dotar a una comunidad o grupo social" como la creación de métodos y herramientas de trabajo efectivas que puedan ser continuadas por la propia comunidad. Por eso el resultado es a largo plazo y el artista es un agente catalizador que investiga y pone en funcionamiento junto con toda la comunidad una serie de modos y mecanismos de relación dirigidos a reforzar los poderes de la misma.

En un excelente texto Suzanne Lazy<sup>9</sup> hace un análisis de los posibles papeles llevados a cabo por los artistas y los estructura en cuatro categorías: el experimentador, el informador, el analista y el activista. Evidentemente la mayoría de las veces los límites no están tan claros y nosotras preferimos entender el camino hacia el arte activista a partir de una lectura cronológica, aún a riesgo de que ésta se pueda entender como interesadamente legitimadora. Estaríamos, desde luego, en la línea genealógica que Paloma Blanco ha denominado "línea caliente",<sup>10</sup> la que nos remitiría a una historia del arte crítico que arrancaría directamente de las prácticas relacionadas con el arte politizado de los 60 y los 70. Sus orígenes inmediatos se situarían en el activismo de los 60 y en el legado de cierto arte conceptual entendiendo, desde luego, que el arte conceptual no acabó de adoptar de un modo completo los métodos y las formas de la filosofía democrática que le inspiraba, de manera que nunca llegó a considerar las cuestiones sociales y políticas como un objetivo realmente viable, excepto, quizás, en los países en que esto era más evidentemente urgente como podían ser los latinoamericanos bajo las diferentes dictaduras militares. Pero incluso en ellos la ruptura era muy sensible. En este sentido, un ejemplo que puede resultar paradigmático fue la acción/exposición *Tucumán arde*, enfrentada desde el principio a la política cultural del Instituto Di Tella. Según cuenta Fernando Farina,<sup>11</sup> el 3 de noviembre de 1968, en el momento más duro del presidente Juan Carlos Onganía, en el local de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos de Rosario, un grupo de artistas expuso películas, fotografías, carteles y grabaciones en una clara denuncia de la situación que se vivía en la provincia de Tucumán. La exposición era el resultado de un largo proceso con dos finalidades básicas: por un lado, separarse del "vanguardista" Instituto

9 Lazy, Suzanne. Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art, en *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle, Washington, Bay Press, 1995, pp. 171-185.

10 Blanco, Paloma. Explorando el terreno, en Blanco, Carrillo, Claramente y Expósito, op. cit., 2001, pp. 23 y ss.

11 <http://www.rosiarte.com.ar/notas/002/>.

Di Tella, que a su vez estaba haciendo denuncias claramente políticas pero dentro siempre del marco institucional,<sup>12</sup> pero, por otro, y mucho más importante, tomar conciencia de la situación económica y política argentina, marcada por un gobierno militar que había impulsado dos años antes el llamado *Operativo Tucumán*. El primer paso fue la acumulación y el estudio de datos sobre la realidad social de la provincia de Tucumán, un trabajo en el que participaron sociólogos, artistas plásticos, cineastas y fotógrafos. Posteriormente el grupo viajó a Tucumán para hacer entrevistas, grabaciones y filmaciones, al mismo tiempo que empezaron a pegar carteles por todas partes en los que aparecía simplemente la palabra *Tucumán*. Durante la exposición se mostraron fotografías, diapositivas, películas y grabaciones con los testimonios de los trabajadores. Para entrar en ella había que pisar los nombres de los dueños de los "ingenios azucareros", unas instalaciones, de clara herencia colonial y continuistas del viejo sistema esclavista, que incluían desde el cultivo hasta el procesado de la caña de azúcar.

Así pues, como podía estar pasando en el Instituto Di Tella, aunque las ambiciones y estrategias del conceptual fueran democráticas, sus trabajos siguieron cristalizando, con honrosas excepciones, en formas de arte esencialmente exclusivas y fuera del alcance de cualquiera que no perteneciera a dicho mundo. A pesar de ello, las implicaciones derivadas del conceptual tuvieron un gran alcance, ayudando a crear un clima en el mundo del arte que propició que los artistas que llegaron después se decidieran a completar la revolución que el conceptual (y algunos pocos activistas) habían puesto en marcha.

El camino lo continuó el importante papel jugado por el performance y las prácticas feministas de los 70, sin olvidar el trabajo de artistas latinoamericanos que, como Arthur Barrio, Cildo Meireles o Hélio Oiticica, trabajaban bajo las dictaduras militares latinoamericanas de un modo evidentemente menos visible pero no menos fructífero. Y todo ello desembocó en los múltiples desarrollos alcanzados por este tipo de prácticas a partir de los años 80 favorecidas, una vez más, por la situación política, y situadas irremediamente frente a las fuerzas conservadoras que volvían a dominar tanto el mundo político como el artístico. Nina Felshin lo ha explicado muy bien:<sup>13</sup> *La erosión de la democracia, debido tanto al desmantelamiento de los programas sociales como a la promoción de iniciativas que favorecían a los ricos durante la administración Reagan-Busch, condujo a una polarización creciente entre ricos y pobres, entre los poderosos y los que carecían de poder, entre la izquierda y la derecha. Los activistas de izquierdas se movilizaron en torno a temas mucho más diversos que antaño (la crisis nuclear, la intervención de los Estados Unidos en*

12 En este sentido ver Rizzo, Patricia y otros, *Instituto Di Tella. Experiencias '68*, Buenos Aires, Fundación PROA, 1998.

13 Felshin, Nina. ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo, en Blanco, Carrillo, Claramente y Expósito, op. cit., 2001, pp.87.

*Latinoamérica, la amenaza del derecho al aborto, las personas sin hogar, la inmigración, el SIDA, etc...)* (...) y con ellos, un número creciente de artistas comenzaron a trabajar en torno a la esfera de lo político.

Entre ellos, desde luego, los artistas activistas para los que *ya no se trataba simplemente de adoptar un conjunto de estrategias artísticas más inclusivas o democráticas, o de abordar los problemas sociales o políticos bajo la forma de una crítica de la representación dentro de los confines del mundo del arte* [como podía estar haciendo el posmodernismo crítico]. *En su lugar, los artistas activistas han creado una forma cultural que adapta y activa elementos de cada una de estas prácticas estéticas críticas, unificándolas orgánicamente con elementos del activismo y de los movimientos sociales.*<sup>14</sup>

El arte activista tiene, entonces, un carácter radical y urgente, siempre procesual en el sentido de que en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y recepción. De hecho, se contextualiza en situaciones concretas locales, nacionales o globales y significa siempre también una creación en tiempo real.

El arte activista es un arte de naturaleza pública y colectiva. Es decir, por un lado está empeñado en producir “esfera pública” y, por otro, en activar en ella una “construcción de consensos” sin la cual la esfera pública carecería de sentido y de eficacia política porque no se construiría en ella una comunidad. La esfera pública es, en definición de Alexander Kluge y Oskar Negt,<sup>15</sup> *lo que podríamos llamar la fábrica de lo político: el lugar donde se produce*. Pero este espacio donde las políticas son posibles y comunicables aparentemente tiende a desaparecer (al menos en su definición tradicional) y la gente se ve privada de él.

En principio no podemos dudarle: para estos grupos sociales activistas la esfera pública es el producto político más fundamental que existe porque en términos de comunidad, de lo que tengo en común con otras personas, se trata de la base de los procesos de cambio social. Lo que, en palabras de Kluge y Negt, significa que *ya puedo olvidarme de cualquier tipo de política si rechazo producir esfera pública*.

El arte activista no sólo produce en la esfera pública, sino, sobre todo, quiere producir esfera pública y es allí donde activa la construcción de consensos lo que lleva consigo, una vez más, la necesidad de desarrollar un conjunto de capacidades que normalmente no se asocian a la práctica del arte. Los artistas activistas cuestionan la primacía de la “separación” como una postura artística, y en consecuencia al artista/autor, acometiendo la producción de significados consensuados por el público, lo que tiene unas consecuencias políticas que pueden ser de largo alcance.

14 Felshin, N., op. cit., pp. 89-90.

15 Kluge, A., y Negt, O., *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993. Hay una selección muy acertada de textos de este libro llevada a cabo por Marcelo Expósito en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, op. cit., 2001, pp. 227 y ss.

Para los realizadores la participación se convierte en un proceso de autoexpresión, y muchas veces de autorrepresentación, protagonizado y asumido por toda la comunidad. Martha Rosler<sup>16</sup> ya trató explícitamente la polémica sobre la representación afirmando la posibilidad de una “representación participativa” frente a las formas de representación dominantes que enmascaran la explotación simbólica y material de la miseria del sujeto subalterno. Por su parte Brian Holmes, de la asociación Ne pas plier,<sup>17</sup> también se refiere al trabajo de realización de imágenes políticas mediante un modo de producción basado en principios colaborativos con quienes son protagonistas. Se trata, evidentemente, de activar la autorrepresentación de una comunidad y dinamizarla en la esfera pública. En el contexto del proyecto Sub-Burgos, en mayo de 2003, el colectivo Espacio Tangente llevó a cabo la intervención titulada *El Encuentro. Elige participar*.<sup>18</sup> El Encuentro es un conjunto de barracones prefabricados a las afueras de Burgos que el Ayuntamiento había cedido por cinco años a una comunidad gitana en lo que se llamó un “proceso de integración”. Esta comunidad llevaba ya 10 años en ellos escondida en un barranco entre un polígono industrial y debajo de una perrera esperando una solución. El colectivo fue al poblado e hizo una asamblea para presentar lo que habían pensado como intervención. La finalidad era, fundamentalmente, dar visibilidad a su problema, de manera que hicieron fotografías de las personas del poblado (tal como ellos habían decidido que querían aparecer) y luego las pusieron en una valla publicitaria claramente visible desde la autopista.

El impacto político real del arte activista puede ser, pues, a largo plazo, aunque en un principio se origine en una situación de urgencia. Es evidente que no puede cambiar de manera inmediata sustancialmente las cosas, pero a la larga creemos que sí puede ayudar algunas veces a dotar a una comunidad o grupo social de un sistema efectivo de autorrepresentación y autoexpresión en el espacio público.

Para Martha Rosler<sup>19</sup> está claro cuando afirma en 1981 que *cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte. Y aunque resulte difícil establecerse en el mundo del arte, los territorios menos circunscritos son los más cargados de peligros. Fuera, la mayoría de los artistas no son ni bien recibidos ni efectivos, pero dentro hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas haciéndoles sentirse importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos. Seguimos hablando de “formas*

16 Rosler, Martha, If you lived here. The City in Art, Theory and Social Activism. A Project by Martha Rosler, en Wallis, Brian (ed.), *Fragments of a Metropolitan Viewpoint*, Seattle y Nueva York, Bay Press y Dia Art Foundation, 1991, pp. 15-45. Traducción en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, op. cit., 2001, pp. 173 y ss.

17 Ne pas plier en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, op. cit., 2001, pp. 273 y ss.

18 <http://www.espaciotangente.net/images/SubBurgos1/pages/elencuentro.html>.

19 Rosler, Martha, Hot Potatoes: Art and Politics in 1980, en *Block*, nº 4, 1981, p. 17.

*nuevas” porque lo nuevo ha sido el fetiche fertilizador de la vanguardia desde que se separó de la infantería. Pero quizás estas nuevas formas sólo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte.* Por eso en las tres exposiciones que organizó para el ciclo titulado Si vivieras aquí... cambió radicalmente su actitud de artista política en artista activista. Aunque la carencia de hogar era el tema central de todo el ciclo, sólo una de las exposiciones estaba dedicada enteramente a ella. La primera muestra, El frente de la vivienda, se concibió como un conjunto de representaciones de barrios en disputa. El título *frente a la vivienda* alude a una zona de guerra, siendo la pérdida de hogar una de las consecuencias de tal conflicto por lo que preparaba el escenario para abordar la falta de hogar en la segunda muestra: Homeless: la calle y otros lugares. Lo importante en esta exposición era no reproducir las dicotomías de las que parten la mayoría de los debates sobre la falta de hogar: “nosotros frente a ellos”, y por eso se invitó a diversos grupos (de vagabundos, vecinos, agentes sociales, etc...) a participar, tanto en los debates como en la muestra, y se hicieron talleres, exposiciones y gabinetes de ayuda. La tercera exposición, La ciudad: visiones y revisiones intentaba avanzar hacia la solución de los problemas urbanos: desde nuevos diseños de vivienda a viviendas para enfermos de SIDA y para mujeres y niños sin hogar, hasta incluso visiones utópicas de la ciudad.

Pero ya hemos dicho que estamos hablando de una historia de problemas y las premisas de las que parten muchos de estos grupos activistas también pueden plantearlos. A partir de la antología de textos publicados editados por Bruce Robbins y titulada *La esfera pública fantasma* se ponen en cuestión muchos de los conceptos manejados como ciertos por los activistas políticos. De entrada, Robbins va a utilizar la idea de lo público como fantasma a fin de poner en duda la existencia de un público homogéneo, no para renunciar al mismo, sino, como muy bien ha visto Rosalyn Deutsche,<sup>20</sup> para desafiar el ideal habermasiano (fundamental para estos grupos) de una única esfera pública que, supuestamente, habría entrado en decadencia. Recordemos que para Habermas, en su libro *Historia y crítica de la opinión pública*,<sup>21</sup> la esfera pública irrumpe en el advenimiento de la sociedad burguesa que inauguró la división estricta entre los ámbitos privado y político (público), siendo la esfera pública el lugar donde las personas emergen de su privacidad y dejan a un lado sus intereses privados para implicarse en asuntos de interés público.

En el mismo libro de Robbins, el teórico Thomas Keenan aborda la cuestión del espacio público de un modo diferente retomando la

20 Deutsche, Rosalyn. Agorafobia, en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, op. cit., 2001, p. 346.

21 Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.



idea de la esfera pública como fantasma en su ensayo *Windows: of Vulnerability*. La luz que penetra a través de la ventana que menciona en el título puede identificarse con la idea de esfera pública que él ha reelaborado a partir de un modelo lingüístico. La esfera pública no sería, para él, el espacio exterior al que accedemos como individuos privados con el fin de utilizar el lenguaje de un modo imparcial, sino que está ella misma estructurada como un lenguaje. Con ello, Keenan problematiza la posibilidad de establecer una división clara entre los ámbitos público y privado. En Madrid, *Casas y Calles*<sup>22</sup> consistió en un acontecimiento público en el que varias personas coordinadas se ponían de acuerdo para abrir sus casas durante unas horas en un día concreto. En ellas tenían total libertad para hacer lo que quisieran, desde exposiciones de arte hasta obras de teatro, juegos, comidas, etc. Al mismo tiempo la calle podía ser intervenida por quien quisiera. El compromiso de la coordinación era más bien crear un panel informativo para que todos supieran de todos y tratar de implicar al mayor número de personas posible,<sup>23</sup> se trataba de propiciar que ocurrieran cosas inesperadas y no programadas, que se impusiera un ambiente lúdico y de tolerancia, que quien decidiera sumergirse en el evento se viera saturado por pequeños acontecimientos que ocurrían y que presenciaba por pura casualidad. Desde las casas a la calle y viceversa, convirtiendo lo público en privado y lo privado en público se creaba una continuidad entre los diversos espacios, se transformaban y se confundían entre ellos por unas horas. Aunque cada participante manejara un concepto distinto de arte e incluso de cultura, *Casas y Calles* fue construyendo un lenguaje común sobre la esfera pública desde la primera reunión, desde el primer intento de coordinación y diálogo. El arte fue la mejor excusa de todas. Una vez más un espacio bisagra en el que es posible articular muchos otros espacios, otros lenguajes también públicos.

En otras palabras, es el lenguaje el que nos hace presentes como sujetos dividiéndonos y abriéndonos al exterior por lo que el espacio público no sólo está ahí como tal (podría ser un fantasma) sino que también está en el lenguaje y va constantemente de lo privado a lo social. De hecho, Keenan sostiene que esta peculiaridad de lo público (el no estar aquí) no sólo no es incompatible con la democracia, sino que es una condición de su existencia, aunque su cualidad fantasmática no debe entenderse como espejismo, engaño o falsedad de las apariencias.

Al parecer, el fantasma de la esfera pública es incomprensible para aquellos puntos de vista activistas que limitan la realidad social

22 Se realizó por primera vez en mayo de 2002 y se abrieron cinco casas, y por segunda en febrero de 2004 con 11 espacios. Durante unas horas del 30 de mayo de 2002 abrieron su casa: Loreto Alonso, Luis Elorriaga, Manuel Gil, María Iñigo Clavo, Gema Pastor e Yves Sadurny. El 16 de enero de 2004 abrieron sus espacios: Loreto Alonso, Alberto Baraya, Analia Beltrán Janés, Luis Elorriaga, Helena Fernández Cavada, Patricia Fesser y Julián Charlon, Eduardo García Nieto e Ignacio Cabrera, Manuel Gil y María Iñigo, Marta Rodríguez y Guillermo Espinosa, y Paula Rubio Infante. En la calle participaron activamente el Comité de la Internacional del Ruido (C.I.R.), Láltra banda, la llave inglesa, Daniel Lupión, Grego Matos, Rafa Palacios, Ana Pol, Carlos Rodríguez Méndez, sdf (sin domicilio fijo), Sara Trigueros, Luis von Ángel, y muchos otros que junto con los que intervinieron en las casas hacen una larga lista, siempre incompleta.

23 Este fue uno de los factores más importantes del evento. La no selección o control de lo que ocurría en cada casa, la falta de selección y normativa, así como la libertad dada a sus anfitriones ayudaba a que se animara la gente. Por otra parte, si en cada casa había 15 personas realizando una intervención (como media), esos 15 luego podían asistir al evento acompañados de una media de unas tres personas. Después se multiplicaba eso por las 11 casas del segundo año, y se sumaban los que pasaban por allí, los que hicieron cosas en la calle, etc... Calculando por lo bajo, podía encontrarse fácilmente con una asistencia de 500 personas que andaban en un lado a otro durante esas horas.

a los contenidos que llenan el espacio social e ignoran los principios que generan dicho espacio. O no, porque según para qué artistas también es posible la acción en o a partir de un lugar fantasma. Rara vez las obras se acoplan impecablemente a la teoría. El artista palestino Steve Sabella está planteando en la actualidad un proyecto<sup>24</sup> en la red que también tiene que ver con imágenes fantasmas, en este caso con recuerdos. La idea es hacer una llamada a los palestinos que están desperdigados por el mundo y a los que se impide volver a su tierra, sobre todo a Jerusalén, el centro del conflicto palestino/israelí. Bajo el título Jerusalén en el exilio – imágenes tangibles Sabella les pide que envíen una imagen o un texto escrito con el recuerdo que ellos tienen de Jerusalén, para con todos ellos acabar haciendo un libro y una exposición. Un recuerdo, como todos, subjetivo, sublimado, casi fantasma. El recuerdo de los que ya no están para reconstruir la imagen de una ciudad que los palestinos temen que acabe perdiendo su identidad árabe, el lenguaje de los que ya no están para poder reconstruir una comunidad.

Dos proyectos (el de Rosler y el de Sabella), desde luego, atractivos y cargados de promesas de actuación real, de utilidad real. Dos proyectos que pueden hacer parecer la intervención de Wodizcko como un simple juego inútil de artistas.

En la ciudad de Nueva York, el artista de origen polaco Wodizcko ponía en marcha en 1986 su proyecto La proyección sin hogar: propuesta para la ciudad de Nueva York, por el que se proyectaba, sobre las estatuas de prohombres de la patria que adornaban Union Square, imágenes de los mendigos que habían habitado la plaza hasta que habían sido víctimas, una vez más, de un proceso salvaje de especulación y desplazamiento poblacional ocurrido en los alrededores durante los años 80 bajo el higiénico signo de la "rehabilitación" y la "reutilización".

Sería, de hecho, muy fácil contraponer estos proyectos para criticar abiertamente el de Wodizcko. Podríamos pensar, de entrada, que si la política trata de la constitución de la comunidad política y esto es algo al parecer impensable sin el consenso y la participación que exigen en la esfera pública los artistas activistas, entonces decidir por uno mismo qué es legítimo y qué es ilegítimo en el seno del espacio público no deja de ser un ejercicio de poder prácticamente individual, aunque desde luego esté en su derecho como ciudadano democrático.

Lo primero que nos llama la atención en la obra es la forzada estetización de todas las imágenes. La estética, antes de convertirse



Christian Wodizcko. Proyección sin hogar, Nueva York, 1986

24 <http://www.jerusalem-in-exile.com/>



Bijari. *Moviliario Urbano*, Salao de maio, Salvador, Bahia, 2003

en esa parte de la filosofía que se ocupa de la belleza, tamizada por el intelecto y condicionada una y otra vez por las genealogías históricas, se definía durante la época griega como la experiencia sensorial de la percepción, y en ella estaban involucrados todos los sentidos. Por ello su ámbito no era el del arte sino el de la realidad. Susan Buck-Morss<sup>25</sup> se ha ocupado de la transformación de la estética en su texto *Estética y anestésica*. En él explica el proceso histórico por el cual el uso de nuestros sentidos poco a poco fue *entumecido* por el raciocinio encargado de no ser afectado por los constantes shocks de la vida moderna. Pero, *por supuesto, los ojos aún ven. Bombardeados con impresiones fragmentarias ven demasiado... y no registran nada. De este modo, la simultaneidad de "sobrestimulación" y entumecimiento es característica de la nueva organización sinestésica entendida como anestésica. La inversión dialéctica por la cual la estética cambia de un modo de ver cognitivo "en contacto" con la realidad a un modo de bloquear la realidad, destruye el poder del organismo humano de responder políticamente, aún cuando lo que está en juego es la autopreservación.*<sup>26</sup>

¿Por qué levantar la voz si lo que se cuenta es interesante en sí mismo? No hay más que ver lo diferentes que son las imágenes de Wodzicko de las de Bijari aceptando, por supuesto, que el vagabundo fotografiado de Bijari en una pared publicitaria también es una representación pero, al menos, sin grandilocuencia. De hecho, la obra de Bijari podría estar presentando de manera voluntaria al homeless exactamente como nosotros le vemos en la calle, cuestionando nuestra mirada, nuestra percepción anestésica, o como

25 Buck-Morss, Susan. *Estética y anestésica*. Una revisión del ensayo de Walter Benjamín sobre la obra de arte, en Madrid, *La Balsa de la Medusa*, 25, 1993.

26 Buck-Morss, op. cit., 1993, p. 72.

mínimo presentándolo como pura representación, imagen plana, si ninguna profundidad. La estetización otorga a las imágenes de Wodiczko, sin duda, un efecto de grandilocuencia no deseado y lo cierto es que siempre un pequeño o grande coeficiente de caricatura está unido a la grandilocuencia. Pero el asunto es todavía más perverso. Como se ha preocupado de señalar Clement Rosset,<sup>27</sup> *el paso del modelo a su reducción implica un hurto del modelo, que desaparece en beneficio de la representación (...)* Lo que es decisivo aquí es la relación entre la imagen propuesta y el modelo, o más exactamente, el hecho de saber si la imagen conserva o no alguna referencia a la realidad (...). Lo que es decisivo aquí es todo lo que no sabemos sobre estos homeless, aparte de su pequeño secreto confesado a voces: son vagabundos sin hogar. *La grandilocuencia amortigua el rumor de lo real con el ruido de las palabras.*<sup>28</sup> Una vez más se ha elegido la representación en detrimento de lo representado y una vez más reaparece la mirada negligente.

Podemos incluso pensar que Wodiczko está utilizando la política en beneficio propio porque el artista está registrando su presencia en una obra de arte clara y única que es a la vez protesta política y victoria subjetiva. La obra es así expresión de un artista preexistente y autónomo que habla a un sujeto espectador en cierto modo forzado a identificarse con su discurso. Wodiczko está utilizando para su uso una imagen prácticamente arquetípica de los Homeless que no ha consensuado con ellos. De hecho, es su imagen social, es lo que vemos, lo que cualquier espectador puede reconocer sin sorprenderse... y no cambia ni un ápice nuestra opinión sobre ellos. En el fondo, fantasmagoriza a los vagabundos y evita que sean reales. Únicamente puede ayudar a incluirlos en un discurso peligrosamente cercano al de la caridad religiosa, un discurso benevolente. Y mucho más cuando la representación teatralizada de los vagabundos está en ocasiones excesivamente cercana a la conocida imaginería religiosa. En cualquier caso da igual, porque ya no están ahí. El espectador puede compadecerlos tranquilamente a través de su imagen, de su fantasma sin necesidad de implicarse. Luego, puede hablar sobre el tema con un amigo y sentirse reconfortado, más humano, más comprensivo, más comprometido. Lo que no podrá nunca es sentir que forma parte de un proceso democrático radical de solución. Digamos que Wodiczko trata de apelar a nuestra emotividad "caritativa" a través de la dramatización de las imágenes de los homeless, mientras que Bijari compromete nuestro modo de mirar una realidad que se reconoce como ajena.

27 Rosset, Clement, *Lo real. Tratado sobre la idiotez*, Valencia, Pre-Textos, 2003, pp. 126-127.

28 Rosset, Clement, op. cit., 2003, p. 130.

Es innegable que éste es un peligro inherente a cualquier obra de arte política en el espacio público. Pero aún hay más: de alguna manera Wodizcko promete al espectador una visión imparcial del problema y esto es, cuando menos, peligroso. La posición de un sujeto capaz de realizar operaciones intelectuales que le facilitan información sobre el mundo social, pero que no debe nada a su inmersión en lo social, es el signo de un deseo de objetivar la sociedad. La visión imparcial sólo es posible en presencia de un objeto... y a veces ni eso. Si encima ese objeto es la "sociedad" o el "espacio social" entonces se convierte en la base de un análisis racional y en la garantía de que los conflictos sociales pueden resolverse objetivamente. Una idea perversa hasta el aburrimiento porque perpetúa los conflictos permitiendo que se hable constantemente de ellos y produciendo soluciones (consuelos) temporales, siempre sin cesiones. Todo esto, evidentemente, asegura una posición estable para el "yo" porque el sujeto se sitúa en un punto exterior al mundo social pudiendo hipotéticamente descubrir las leyes y conflictos que lo gobiernan.

Demasiados problemas en todas las obras, es cierto, pero, en cualquier caso, deberíamos dar la bienvenida a ambas formas de intervención en el espacio público porque ambas profundizan y amplían nuestro espectro de lo político y de lo público, intentando evitar así su transformación en propiedad privada.