

## Arte urbano y espacio público

*Félix Duque*

«El arte, al perder contacto con la realidad y la vida, se convierte en artificio. Siempre es por la base, por la tierra, por el pueblo, como un arte recupera la fuerza y se renueva.»

André Gide<sup>1</sup>

Hoy, en la era de la globalización, o sea de la omnímoda tendencia tecnocientífica a la operacionalidad (sí es que no a la manipulabilidad) de las mentes y los cuerpos, de los deseos y de la opinión pública –una opinión, por lo demás, la mayor parte de las veces *deseada*, y otras muchas *preprogramada*– ¿podríamos enlazar «base», «tierra» y «pueblo» con tanta seguridad como lo hacía en su tiempo Gide?

Por cierto, probablemente muchos de nosotros estaríamos en general de acuerdo en que un arte recuperado (¿de qué: de su adocenamiento burgués?) y renovado (e.d. que quiere seguir siendo considerado *arte*, y no mera manifestación de cultura audiovisual o de integración social) ha de ser, *hoy*, el arte público. Las dificultades empiezan y medran cuando intentamos cumplir con la *causa eficiente* –permítaseme usar esta antigualla escolástica– de tal arte: pues en efecto, de seguir al poeta, arte lo será con tal de que se atenga desde luego a la base (a la que hoy denominaríamos mejor «espacio público»), a la tierra (pero aquí ya empezamos a vacilar: ¿qué podríamos considerar hoy como «tierra»? ¿el territorio, la comarca, el campo?, ¿o acaso la ciudad es, cada vez más, manifestación –o más bien suplantación– hodierna de tierra?) y al pueblo (de nuevo, y con más razón, vacilamos aquí: el pueblo, ¿es el público?, ¿acaso no es el pueblo precisamente eso: «pueblo», justamente cuando se niega a ser reducido a «público», cuando rehusa tratar con «lo público» y a someterse a él?). Sólo que, frente a esta exigencia gideana de vinculación del «gran» arte a los dos ámbitos metafísicos de siempre: por arriba, nada menos que la realidad y la vida, y por abajo, esas tres mentadas entidades, tan

---

1 A. GIDE, *I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*, París, 1935.

manidas como escurridizas: frente a todo eso, decía, poca poesía y sí rigor y precisión es lo que presenta en cambio la definición de «arte público» que nos ofrece Antonio Remesar, de la Universidad de Barcelona y director del CER POLIS: para él, el arte público estaría constituido por el: «Conjunto de las intervenciones estéticas que interviniendo sobre el territorio desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio que contribuyen a co-producir el sentido del lugar.» Pues sí, en efecto, se trata de intervenciones que desencadenan mecanismos, no parece sino que estemos aquí siguiendo unas instrucciones de ingeniería social, y ello con vistas a apropiarse de un determinado espacio, no desde luego para habitar en él y menos para que el pueblo se reconozca a sí mismo como *animal de tierra*.

Puede que alguien, hoy, eche todavía en falta esa base y esa tierra (por no hablar del pueblo, ya que quienes todavía hablan de él y se hacen voceros suyos son tachados –y casi siempre con razón– de *populistas*), o que rechace tomar parte en ese dominio del espacio cuya intervención (estética, eso sí), parece que ayudará a dar sentido a un lugar (se ve que de suyo no lo tiene, entonces, mientras que antes «lugar» –del griego *lóchos*: lecho– mentaba el lugar de nacimiento: aquello –el paisaje, las tradiciones– que le *hacía* a uno ser lo que él era). Pero nadie negará que la definición remesariana *corresponde* y se adecua perfectamente a nuestro mundo tecnopolítico: y en cuanto adecuada, es desde luego verdadera... para nuestra situación actual. No valen aquí lamentos ni tampoco –supongo– experimentar demasiada euforia (salvo que se trate de políticos municipales o de urbanistas), sino que hay que limitarse a intentar comprender en lo posible cómo ese drástico cambio altera nuestra concepción del espacio, y quizá también la del arte, si es que aún tiene alguna *chance*, hoy.

Para empezar, repárese en que esa definición implica la convicción de que el «territorio» es algo *neutro*, modificable poco menos que *ad libitum* por quien tiene el poder de «intervenir» en él; y también supone que su sentido es adquirido, viene recibido de fuera, en base a esa intervención técnica que lo «marca» como espacio. Por su parte, el «espacio» (del griego *stádion*: la palestra en donde el cuerpo en movimiento del atleta, midiendo aquélla con su ritmo, se fundía a su vez con el entorno) viene a ser articulado como la sede indefinida –y disponible *ad libitum*– de toda explotación y maximización de beneficios, en cuanto expresión de lo rígido, lo inerte y lo fijo (o sea, de todo lo cuantitativamente fijado).

Sin embargo, aunque ni la «realidad» ni la «tierra» o el «pueblo» sean hoy lo que antes eran, aunque el espacio no venga ya constituido por las huellas dejadas en la arena por el corredor griego, es evidente que las exigencias del cuerpo humano (por protésico y hasta cibergológico que resulte) dejan ver todavía un espacio fenoménico sentido –más que entendido– como co-

lección heteróclita de anfractuosidades, fallas y vacíos no «aprovechables». Y lo dejan ver porque es el cuerpo, nuestro cuerpo el que sigue *espaciando sans le savoir*, haciendo que haya *lugar* para que algo esté en su *sitio*. Y éste, a su vez, resulta un espaciamiento que continúa vinculado a su modo con los viejos elementos cósmicos: el cielo, la tierra, el mar. Y el arte ayuda a que esas aperturas cotidianas e irreflexivas se hagan conscientes, premeditadas, críticas.

Es esa obstinación, esa terquedad de seguir gustando *espaciosamente*, *despacio* de un espacio que va abriéndose a fuerza de gestos, actitudes y movimientos, lo que a pesar de todo sigue impidiendo el dominio *absoluto* de esa noción del espacio como algo tecnológicamente *trabajado*, en cuanto pura –puramente soñada– *extensio*, lista a dejarse troquelar y moldear por la mano y la técnica humanas. Un espacio por el que, por su parte, y a la vez *dinamizándolo* por dentro, *correría el tiempo* acumulativo y progresivo, el tiempo *histórico*: eso que los filósofos modernos consideraban como la marca específica del hombre frente al mundo (cuando, en verdad, ese tiempo es más bien el resultado de la coyunda de una determinada tecnología económico-política y una práctica científica). Tendríamos así una geografía domada y una historia múltiple forzada a unidad y entendida como «progreso del género humano hacia lo mejor» (lo mismo da si concentrado en el «socialismo en un solo país» o en la «nación indispensable»). He aquí el peligro de una geopolítica convergente con el fin de la historia para asegurar el triunfo planetario del capitalismo tardío.

Contra ello, y desde dentro, entiendo que se ha levantado –no sin fatigas, no sin retrocesos, no sin concesiones– lo mejor del pensamiento y del arte contemporáneo (y no sólo del *movimiento situacional*, aunque éste lo haya hecho con especial virulencia y, por un tiempo, eficacia).

Según esto, no habría que preguntar tanto por lo que sociólogos, urbanistas y políticos municipales *quieren* presentar como «espacio público», sino por aquello que artistas y críticos de arte creen que *debiera* serlo. Y por lo pronto, habida cuenta de la maraña de intereses fácticos que envuelven y revuelven esa noción, no estaría mal comenzar con una cierta dosis de escepticismo al respecto, si es que no de pesimismo. Como el de Hal Foster, por ejemplo, para quien: «hoy día, la idea de significado público es problemática; y la posibilidad de una imagen colectiva, insegura». Y es que, salvando esas especies más o menos depredadoras antes citadas, para todos los demás –y todos los demás somos «todos»: todos somos en algún momento «hombres de la calle»-, el espacio manipulado, administrado, se ha convertido en algo hostil para el ciudadano, producido por arquitecturas al servicio de la «máquina de habitar» (una denominación que habrá hecho musitar de nuevo al fantasma de Le Corbusier: «¡No es esto, no es esto!»), o más bien de producir... bene-

ficios. Una máquina diseñada según los deseos de promotores inmobiliarios y de proyectistas avisados, y cuya «base» no será desde luego la «tierra» de Gide, sino un predeterminado lugar adecuado al consumo y producción masiva de mercancías materiales e inmateriales (incluyendo en éstas, sobre todo, las generadoras del ocio de masas), así como de la gestión y la administración pública y privada de dichas mercancías.

Mucho más interesante es al respecto la definición que Manuel Delgado ofrece en *El animal público* de aquello que él prefiere denominar lo urbano: «Lo urbano –dice– es otra cosa: un estilo de vida marcado por la proliferación de *urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias* [...] ese proceso consistente en integrar crecientemente la movilidad espacial en la vida cotidiana, hasta un punto en que ésta queda vertebrada por aquélla [creando] un espacio nunca plenamente territorializado, es decir sin marcas ni límites definitivos». Aquí, al contrario que en Remesar, no se trata de *apropiarse* de un territorio mediante intervenciones «estéticas», sino de impedir justamente que un espacio quede territorializado, es decir sometido a una *ditio*. La idea interesante (entiendo que de sabor estructuralista, y deudora de Henri Lefebvre) consiste aquí en negar que el espacio público sea una «cosa» o un receptáculo físico, sino algo móvil, configurado por los sucesos que lo organizan generando pasadizos, encrucijadas, prohibiciones e incitaciones de paso; generando, pues, una *red viaria*: algo transitivo, puesto que se trata obviamente de abrir, ramificar, cegar, desviar o conjugar vías de *tránsito*: espacios transversales comunicantes, al fin, de territorios, que yo entendería más como acumulaciones y descargas medidas de esas vías que como lugares productores de las mismas. En una palabra, el espacio público sería más bien un *espacio intersticial* que conjuga espacios distintos, sí, pero interdependientes.

Si esto es así, se sigue entonces una verdadera paradoja, a saber: el espacio público estaría siendo creado y usado, abandonado y desechado (si es que cabe aquí esa doble distinción, salvo en términos de frecuencia de utilización, fruición y tránsito) por quienes no son justamente del *lugar* (esto es, de los territorios interconectados, en cuyas viviendas –naturalmente– se vive, pero sin que éstas sirvan de promoción de espaciamiento, sino, por el contrario, de enclaustramiento). Ese espacio lo formarían entonces, literalmente, *transeúntes no residentes*: viajeros, pasajeros, inmigrantes sin domicilio fijo, mercaderes de ocasión, turistas, e incluso –en la *web*– internautas.

Entiendo sin embargo que tal idea de «espacio público» (el cual, como diría Atahualpa Yupanqui: «no es de nadie y es de tóos») convendría más bien a lo que Marc Augé ha denominado donosamente «no lugares». En el caso de Remesar, no parecería sino que el «público» (la gente, por utilizar un nombre más amable) es el contingente humano programado para adecuarse a un espacio generado por los poderes *públicos*. En el de Delgado, por el contrario,

ese espacio sería algo así como una red móvil en continua transformación, indomeñable e imprevisible, donde precisamente no podría encontrarse ni «público» (salvo que se entienda por «el público» o por la gente los «residuos», las personas desplazadas de su lugar natural, de su territorio –sea por negocios, por viaje, placer o simplemente porque están *de más*-. Oscilamos así entre los extremos de la dominación planificada, de un lado, y de la «absoluta e infinita posibilidad», por otro: la «efervescencia colectiva en la que la nada es la absoluta posibilidad».

No parece, según esto, demasiado descabellado buscar un modesto término medio entre la «apropiación» y la «nada»: al fin y al cabo, nada más «mediador» que el espacio mismo en cualquiera de sus múltiples acepciones, ya que él es el *medio* por excelencia.

Y puesto que se trata de encuadrar de algún modo el espacio público, no estaría de más reivindicar, no como *usuario* sino como *habitante* de ese espacio, precisamente al *ciudadano*, es decir a la persona que vive en una ciudad, en un barrio y en una calle, en vez de estar encapsulada en una vivienda blindada, saliendo luego acorazado en su vehículo para cruzar un espacio hostilmente compartido: el de la red viaria, justamente. El ciudadano, sin ir más lejos, distinguiéndolo así de una parte al banquero, el mercader y el administrador (ya se sabe: los promotores de «intervenciones de apropiación») y de otra al viajero, turista, inmigrante, etc. (siempre, desde luego, que éstos no colaboren o al menos se mezclen con la ciudadanía –por efímera y precariamente que ello sea– para crear justamente un *espacio heteróclito* pero solidario y engendrador, ya no sólo, respectivamente, de curiosidad por lo exótico y de guarda de lo autóctono y local, sino de verdadera convivencia en la diferencialidad). Pues bien, entiendo que el espacio público propio de esa ciudadanía, el espacio que ella se *merece* es justamente el promovido y generado por el *arte público*, esto es: un arte comprometido con la ciudadanía, que sabe abordar conflictos sociales sin adoctrinamiento ni, por el contrario, seguimiento dócil de una supuesta «voz del pueblo»: un arte del lugar y de su tiempo que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio en que se manifiesta.

Un caso extremo de eventos artísticos subversivos, dirigidos justamente contra los usuarios habituales de la red viaria, es el del colectivo, tendencialmente planetario y de inspiración lúdicamente anarquista y ecologista: *Reclaim the streets*, sin organización fija y estable, que reivindica un espacio público ganado literalmente a la contra: impedir el tráfico y el tráfico de la gran ciudad, paralizar por un tiempo los viajes de desplazamiento o de negocios, y al contrario dejar las vías y plazas libres para la «gente» (ofreciendo comida gratis, juegos para los niños y música *dance*) significaría crear una

*zona autónoma temporal* y abrir efímeramente un verdadero espacio público. Como es obvio, aquí el arte público no sólo se ha desprendido por entero de la idea *fisicista* del monumento o de la escultura *outdoor*, sino incluso de la autoría del artista o de todo diseño/diseño que no surja directamente de la «base», o sea del «pueblo», el cual libre, por un momento, sería justamente el artista colectivo, el generador de *sus propios* espacios. Ahora bien, dejando a un lado el hecho de que el movimiento RTS tampoco pretende realizar manifestaciones de «arte público» (supongo que la idea misma de «arte» le parecería a los miembros de este colectivo una idea sospechosamente elitista y burguesa), ¿a quién debemos considerar en este caso como «pueblo», o sea como genuino creador y fruitor de lo «público»? No parece sino que se tratara de un concepto *omnibus* formado –dicho sea con el respeto y atención propios de quienes, como yo, defendemos una *escatología* o *teoría de los residuos*– por los *restos*, es decir por grupos efímeros y evanescentes, consistentes paradójicamente en no querer formar parte de grupo alguno (residuos, además que, en la mayor parte de los casos, lo son naturalmente «a tiempo parcial»), empeñados lúdica o agresivamente en no ser ni «intervencionistas» (en el sentido anterior de planificadores de espacios) ni «gente de paso» (por mucha «efervescencia colectiva» que ésta presente; poca cosa, por lo demás, comparada con la efervescencia de RTS).

El problema de este público que no quiere ser «el público» normal, y que disputa «la vía pública» a los usuarios y poderes oficialmente «públicos» para abrir en su lugar espacios genuinamente «públicos», es su carácter de *negatividad abstracta*, por decirlo por Hegel, de una tierna explosión contra la burguesa vida cotidiana: una irrupción de la «gente sana», pero sabiendo desde luego que la irrupción será soportada y estará más o menos controlada (de lo contrario, se convertiría RTS en una versión *light* –propia de países acomodados y con capacidad de «dejar ser» también a sus *outsiders* temporales– de los *piqueteros* de Buenos Aires). Y desde luego, el gran riesgo de RTS es justamente que triunfe, es decir que los municipios de turno, junto con museos, salas de exposiciones e instituciones públicas se sumen a la «reclamación» y la hagan suya, creando espacios «culturales» espaciados como la «Noche en blanco», el «Día sin automóviles», la «Maratón» de Brooklin o de Vallecas o los «Domingos en bicicleta» (por no hablar de los «Mercados medievales» que cual oscuras golondrinas visitan los cinturones de las grandes ciudades al entrar el otoño).

Más normal –en todos los sentidos del término– parece el hecho de que sea la «gente del barrio» la que se proponga *pro domo* signos colectivos de identidad y reconocimiento (para hacer justamente que la gente advenediza *llegue a ser del barrio*, que se sienta perteneciente a él) mediante acciones colectivas que, en lo posible, alcancen algún tipo de concreción, siquiera efíme-

ra, como una suerte de ennoblecimiento y fijación simbólica de las fiestas patronales tradicionales, de los carnavales o de las efemérides otrora llamadas «patrias» (ahora, sólo existentes si reivindicativas contra el poder «central», de modo que por caso la *Diada* catalana sea una peraltación nacionalista de la RTS ecoanarquista). Un ennoblecimiento al que se tiende mediante actuaciones (ahora llamadas *performances*) o erecciones de obras colectivas o al menos encargadas por la colectividad, como en los viejos tiempos pasara con las *Fallas* valencianas. Evidentemente, en este caso –oscilante entre la romería y el *botellón*– el peligro estriba en que la *vox populi* degeneren en lo escatológico o en lo cursi, o dicho artísticamente: que sus productos entren de lleno en el territorio *kitsch*. Pues, como bien escribiera hace ya cincuenta años Harold Rosenberg, en *The Tradition of the New*: «Cuando el arte se convierte en una prolongación de la vida cotidiana se echa a perder, convirtiéndose en una mercancía entre otras: *kitsch*.»

Y es que, las más de las veces, lo que pretende pasar por «arte popular» resulta, o bien la defensa más o menos barnizada de rescoldos de un arte periclitado, o bien (mejor sería decir: y además) no es sino una imitación exacerbada de productos ofrecidos por los *mass media* (especialmente televisión e Internet) como «obras de arte», pero alterando forma y contenido mediante las técnicas hodiernas de manipulación computacional, de video digital e infografía, y de su reproducción y difusión mediáticas, mezclando todo ello más o menos habilidosamente con las producciones de «cultura popular» (comics, cine *indie*, videoclips, etc.). En algunos casos, ciertamente, los resultados son admirables. Baste pensar en nuestro Francisco Ibáñez y sus estrambóticos «héroes de la T.I.A.» o en los espléndidos comics de Mike Mignola con *Hellboy* y de Frank Miller con su *Sin city*, pero (al igual que ha pasado con las obras de todas las épocas: desde los manierismos a las tarjetas postales y las estampas pías de recordatorios y esquelas, y de ahí al *graffiti*) enseguida son fagocitados por la «industria cultural» y de *entertainment*, con el mediocre resultado del fomento de producción en masa de *simulacros*. Al fin, tenemos aquí una paradoja inversa a la de RTS: en este caso, la «cultura popular» acaba por ser alimento en el mejor de los casos de una minoría de entendidos que admiran al *artista genial* que, en la soledad de su estudio o dictando órdenes y consignas a su equipo (como hiciera otrora Leon Battista Alberti, dirigiendo a sus lapistas y alarifes), reelabora viejos mitos y leyendas y los adecua al gusto *general*.

La intención es loable, a saber: lograr una relativa identificación entre el artista y la gente, «refinando» el gusto de ésta mediante la inoculación de valores «superiores» (*sensu* nietzscheano y por ende, hasta ahora, subversivos y poco digeribles para el *establishment*, hasta que las élites han acabado por descubrir su utilidad como «mecanismo de desviación» y las bases participan

en las directrices «culturales» gracias al *share*, las encuestas y la difusión de SMS y MMS). La meta sería la progresiva identificación del *espacio público* y de un *espacio político* transformado y radicalizado por los nuevos *angry (wo)men*. No siempre para bien. Desactivado en el *kitsch* y la cultura popular el componente de protesta (tan presente en cambio en RTS y en las «acciones» de TAZ), convertidas esas manifestaciones culturales en un *difusor in effigie* de la violencia hipercotidiana, corren el riesgo de degenerar en aquello que ellas querían precisamente combatir, a saber: la edulcoración de la violencia y la transgresión, hasta hacer de ambas pujantes factores de producciones «aptas para menores» (y menores, tendencialmente, lo van/vamos siendo todos, desde que en América descubrieron que *Sim City* era más productiva, rentable y duradera que *Sin City*).

Y así, los *Theme Parks*, que comenzaron siendo una especie de prolongación y magnificación tecnológica de los entrañables *Luna Park* o «parques de atracciones», como *Disneyland* o *Port Aventura*, van cediendo su primacía a ciudades programadas como centros vacacionales perpetuos (en verano para los jóvenes, en invierno para la tercera edad centroeuropea y para los acogidos al IMSERSO), ya sea como *resorts lúdicos* (tal el caso paradigmático de Benidorm, que ha acabado por convertir en inservible a su propio parque temático: *Terra mítica*, al ser esta «ciudad ideal» más excitante y divertida que aquél) o como ruidoso refugio de clanes familiares (piénsese en *Marina d'Or* y su «balneario», genuinamente levantino, de estilo pseudo-egipcioegreorromano). Por cierto, no se libran del *kitsch* (más bien, lo proyectan a la escala cultural y a la sensibilidad artística propias del nuevo rico-conservador- americano, valga la redundancia) las ciudades inventadas *ex professo* para el turismo con *Water Front*, como Celebration –cerca de Orlando y perteneciente a la Factoría Disney– o Jupiter, la «beach town» de Florida (un *resort* lleno también a rebosar de edificios y monumentos pseudoclásicas, o mejor, ya que copian y remedan las manifestaciones neoclásicas «oficiales» de la *nación indispensable*: obras pseudo-pseudo-neoclásicas *made in USA*).

Sin duda, esa difuminación entre «arte público» (extendido ahora a la construcción *ad hoc* de ciudades enteras) y arte al servicio de la «política cultural» urbana (no desde luego de su cultura política) conlleva el peligro de conversión del arte público en un tecnología social, al servicio del Mercado. Unos ejemplos, a la vista de todos: los «mapas» culturales de las ciudades de «abolengo histórico», como Barcelona, vienen ahora duplicados y reforzados por su *cartografiado digital*, y así ofrecidos *on line* a «cultivados» turistas potenciales de todo el mundo. Los municipios y sus responsables no se limitan ya a la «venta» en imagen (como un safari urbano fotográfico) de los monumentos públicos existentes, peraltados como *sightseeing*, sino que incitan a las autoridades municipales a la *construcción acelerada* de muestras



actuales (normalmente, no figurativas) de «arte público». Metrópolis como Londres, Berlín o, más recientemente, Zaragoza (con su hidráulica *Expo*), se están apresurando a cambiar su faz tradicional (o a remozarla a lo *kitsch*, para que sea turísticamente aceptable y apetecible) para convertirse en una suerte de ventajoso rival –a fin de ganar para sí al turismo de gente acomodada y dizque cultural– de los *parques temáticos* (valga la siguiente analogía de proporcionalidad: Barcelona es a Port Aventura lo que Benidorm a Terra mítica), reciclados por su parte –con mayor franqueza– para servir de «mundos alternativos» basados en la construcción artificial de «ruinas» *de plástico*: ruinas del pasado... y del futuro, a imitación de los nuevos mitos de la sociedad de masas (*Star Trek*, *Star Wars*, *X-Men*, *Matrix*). A nivel intraurbano, es suficiente citar la *Piazza d'Italia* de Nueva Orleans, ese delirio surreal creado por Charles W. Moore gracias a las donaciones de italoamericanos que querían así rendir homenaje a su *Madre Patria* (un delirio apenas salvado por la ironía de Moore, al inmortalizar su efigie en los dos medallones que flanquean la entrada del circuito). Además, en esta *freak parade* sería injusto no traer siquiera a colación los pintureros y vanguardistas edificios del *Forum 2004* a las afueras de Barcelona como «feliz» conjunción de lo «mediterráneo» y lo faraónico *high-tech*.

En fin, y más allá de la simbólica «toma» lúdica de la ciudad por parte de RTS (o con mayor seriedad, espíritu de grupo y comunicación artística colectiva, algunos centros culturales, relativamente independientes respecto del poder municipal, aunque la sombra de éste –y su seductora capacidad de financiación– sea alargada), parece que una definición mínima de arte público debiera contar con la *concreción fáctica*, por precaria y efímera que sea, de una obra o instalación destinada al «público en general» y, en lo posible, en interacción con grupos representantes de la ciudadanía, como un privilegiado lugar de encuentro de las distintas capas y clases de ciudadanos con el urbanismo, la arquitectura y las artes plásticas. De hecho, así nació el arte público en Estados Unidos, hacia los años 60 del pasado siglo: como una rehabilitación primero y una sustitución después de la escultura monumental, a fin de aliviar también la monotonía de los espacios verdes y el mobiliario urbano, como una especie de *Quietiv* o sedante –entre lo naturalista y lo abstracto, entre lo autóctono y lo exótico– de la rutina y el trajín de las grandes urbes.

Que el arte público sigue siendo confundido por munícipes y público en general con la arquitectura y la escultura al aire libre y de grandes dimensiones es algo presente *ubique* en ciudades como Valencia, paradigmática por su profusión de muestras arquitectónicas de Santiago Calatrava (muestras cuya función parece agotarse en *mostrarse a sí mismas*), o como Pamplona, trufada ésta última en calles y plazas de casi-esculturas *als ob*, «como si» esas imitaciones hubieran sido creadas por artistas contemporáneos reconocidos, o

incluso contando con alguna obra de un escultor de la talla de Jorge Oteiza, el cual no habría sabido o querido sin embargo escapar a la tentación «chillidiana» de erigir grandes esculturas *outdoor*, pergeñando en consecuencia su *Retrato de un gudari armado llamado Odiseo* (¡ni más ni menos!) en el Parque de la Ciudadela iruñés, o bien, cerca del Planetario, el *Momento espiritual*: dos planos verticales formando un ángulo obtuso que descansan en una gruesa base horizontal; según el artista, un homenaje al alma vasca, que a mi parecer, en cambio, con sus 20 toneladas de acero cortén se limita a copiar malamente el estilo de sus admirables «cajas metafísicas» y viene siendo merecidamente «perfeccionada» una y otra vez con bombazos de tintas de colores vivos y con vistosos graffiti: manchas y grafos que mejoran desde luego la mastodóntica obra. Algo análogo, aunque con mayor dramatismo, le ocurrió al «Pájaro» de Fernando Botero: un enorme y negro botijo metálico con pico que, al ser destrozado y literalmente *desventrado* por las FARC en un atentado con bombas perpetrado en el parque central de Medellín, se ha convertido súbitamente en una obra estimable. En ambos casos, en Pamplona o en Medellín, hay que agradecer pues a los «agentes colaboradores» –seguramente *malgré eux*– la conversión de un producto *kitsch* –ya resume racismo trascendental o naturalismo obeso– en obras de arte público.

Las consideraciones anteriores muestran a lo vivo el dilema fundamental en el que se debate el arte público, a saber: ¿Cómo puede ser algo al mismo tiempo público (democrático, si es que no masivo y *kitsch*) y arte (elitista, si es que no incomprensible e incluso perturbador para el gran público, y más si es realizado justamente con este fin transgresor)? Pero, ¿quién es el público? ¿Qué es lo que caracteriza hoy a las artes plásticas –arquitectura y escultura– en relación con este asunto? ¿Y qué hace que el arte sea público: su esencia, su forma o su localización?... ¿Debemos debatir sobre la escultura pública en el contexto del arte, del diseño urbano, o de ambas cosas a la vez? ¿Es siquiera necesaria la plasmación física de una obra –como antes insinué– para que una «acción» sobre el entorno pueda ser considerada como ejemplo de arte público?

Sea como fuere, una cosa –*negativa*– está clara. El arte público ha sentenciado el fin de la escultura propia del museo o la galería, por un lado, y del monumento urbano conmemorativo, por otro, como expone por cierto Fernando Gómez Aguilera en su erudito y esclarecedor ensayo: «Arte, ciudadanía y espacio público» (*on the w@terfront* 5, marzo 2004; accesible en la Red). El fin del museo en general fue premonitoriamente anunciado hace años, como se sabe, por el siempre estimulante Marcel Broodthaers (aunque él no podía prever las transformaciones actuales del museo, entre el *marketing* y la *commodification* de la «industria cultural»); y la escultura museística, ya en sus momentos de estertor, fue ridiculizada por Barnett Newman, el cual

acuñó al efecto una irreprochable definición de ese tipo de escultura: «Aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro». Lo segundo, la caída del monumento urbano, fue no menos puesto en solfa con humor por Judith Francisca Baca, directora del SPARC (*Social and Public Art Resource Center*) en Venice, California, y creadora del mural más grande del mundo en Los Angeles, siguiendo la tradición de los grandes muralistas mejicanos. Al respecto, Baca ridiculizó de manera memorable al monumento como *cannon in the park* (por cierto, justamente delante de la Casa Blanca, en Washington, hay en efecto un jardincillo con cañón en el centro). Como es sabido, ha sido Rosalind Krauss la que ha echado las bases teóricas para esta exclusión de la escultura *proprie dicta* del arte contemporáneo (y ello, ya desde las *Puertas del Infierno* y la estatua de *Balzac*, ambas de Rodin). Según el decisivo ensayo de Krauss: *La escultura en el campo expandido* (reproducido, entre otros lugares, en la compilación de Hal Foster sobre *La postmodernidad*): «La lógica de la escultura es inseparable, en principio, de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar.»

Igualmente importante ha sido la aportación de Javier Maderuelo, primero en *El espacio raptado* (de 1990) y luego, con una contundancia reflejada en el título mismo, en *La pérdida del pedestal* (de 1994), pérdida que –según Maderuelo– no es más que «un síntoma, más o menos emblemático, de otras renunciaciones que atañen a la pérdida de las cualidades formales de la escultura [...]: la pérdida de la materialidad y la del contorno, es decir, pérdidas que conducen a la negación de la ‘masa’ y del ‘volumen’, características sobre las que se ha basado la concepción tradicional de la escultura».

A este respecto, bastaría recordar a Walter de Maria, con su *The Vertical Earth Kilometer*, apuntado (pues que se trata en efecto de un punto: la punta visible, a ras del suelo, de una delgada barra de un kilómetro de profundidad) en la plaza mayor de Kassel, con ocasión de los *Dokumenta* de 1976; más recientemente, en la tradición humorística de Claes Oldenburg, cabría mencionar también el enorme e hiperbólico homenaje ornitológico de Nils-Udo con su *Nest and Eggs* (en el BUGA 2005 de Munich), el bellissimo «agujero negro» obtenido por Andy Golswoorthy formando sobre el suelo una corona circular de hojas secas (*Rowan Leaves and Hole*) o, entre nosotros, el *Inconsciente* de Fernando Casás (2004) y las conmovedoras fotografías de pájaros y pequeños reptiles muertos, de Manuel Vilariño (baste recordar, sin ir más lejos, sus obras expuestas en la Biennale de Venecia de 2007).

Sin embargo, no es suficiente negar simbólicamente *in actu exercito* la escultura museística o monumental para clasificar como «arte público» las obras anteriormente mencionadas. Cabría decir que a ellas les falta justa-

mente lo que iniciativas y movimientos como los de RTS o TAZ presentan en cambio en demasía, y con parejo carácter excluyente, a saber: la irrupción en el paisaje urbano, sea violenta o plácida, hasta desbaratarlo. Aquí sucede lo contrario: el espacio planificado y administrado, *destinado* desde arriba al público, «devora» al espacio público que las obras habrían debido poner de relieve, mientras que ellas se convierten en *mobiliario urbano* o, a lo sumo, en un bonito elemento decorativo, como denunciara vigorosamente hace ya años Rogelio López Cuenca: «Hay que plantarse en el sentido de negarse a seguir amojonando las isletas de tráfico y las rotondas de las circunvalaciones con esculturas más o menos afortunadas, mientras la ciudad, entendida como ese espacio público, democrático, desaparece ante nuestros ojos: frente a ese secuestro del espacio público, a los artistas se les pide que acudan a embellecer, a humanizar, a suavizar con la droga blanda del arte los efectos de la droga dura de la arquitectura y el urbanismo (o de la puesta de ambos al servicio de la especulación inmobiliaria)»<sup>2</sup>. Un ejemplo degradado (y degradante) de lo denunciado por López Cuenca son, por ejemplo, las «esculturas» en acero cortén al estilo de Richard Serra que «tachan» (más que tachonan) las rotondas de Tres Cantos (por no hablar del nefando «Monumento a la peseta»), por más que el *Magic Roundabout* de Pierre Vivant en Cardiff o la famosa *Cherry and Spoon* de Oldenburg en Minneapolis sean ejemplos más relevantes desde luego de esta nueva escultura al aire libre abstracta y no-monumental. En todos estos casos –como en el del *Babuino* o *Chicago-Picasso* o *La Grande Vitesse* de Calder en Grand Rapids, Michigan– de lo que se trata es más bien de trasladar la mirada: del museo, a un espacio al aire libre pero delimitado de tal modo por los altos edificios colindantes que, en realidad, lo que se está haciendo es repetir la experiencia del museo, pero a gran escala, como si una plaza o una avenida fueran meros receptáculos inocuos para exterior.

Por todo ello, sería conveniente rechazar esta escultura a gran escala, proyectada para la «edificación» cultural del público (o mejor: peraltada y publicitada como «producto turístico»). Ese procedimiento ha sido, por cierto, gráficamente tildado de *parachutage*, como si las esculturas hubieran caído arbitrariamente en un espacio abierto sin tener nada que ver con él, y más: difuminándolo y convirtiéndolo en algo aún más insignificante de lo que ya era sin ellas. Un buen ejemplo de ello viene constituido por las ya citadas esculturas de Picasso y de Calder: éstas parecen reclamar toda la atención para sí, de modo que el lugar (bien anodino, por demás: el Ayuntamiento de Chicago o la Avenida Ottawa en Grand Rapids) queda como absorbido por la escultura, abrumadora más por su desmesurado tamaño (lo sublime matemático, en Kant) que por su fuerza de cohesión (en este caso, lo sublime dinámico) y su

---

2 Entrevista en EL CULTURAL de 2 de mayo de 2001.

capacidad de creación de un paisaje humano *habitable*. Isamu Noguchi ha sabido denunciar este extremo con precisión: «Hoy estamos familiarizados con los espacios que contienen escultura pero, aparte de esto, el concepto de espacio escultórico casi no ha cambiado. Los escultores piensan el espacio como un receptáculo para la escultura y, en cualquier caso, esta escultura ya es el trabajo en ella misma... Un encargo es engullido por la tradición académica y se convierte en decoración»<sup>3</sup>.

De todas formas, resulta necesario pensar (si queremos, entre el cinismo y la conmiseración) en que el crecimiento tardocapitalista de ciudades inhabitables (especialmente, las megalópolis del Tercer Mundo) ha exigido la creación y gestión de mecanismos de compensación (o, dicho desde el lado crítico: de nuevos «opios para el pueblo»). Como agudamente señalara Kevin Robins, teórico en urbanismo y profesor en Newcastle: «según han ido haciéndose las ciudades más iguales entre sí, decreciendo progresivamente las identidades urbanas [...] se ha hecho necesario emplear recursos publicitarios y mercantilistas (*advertising and marketing agencies*) para manufacturar tales distinciones. Se trata de poner de relieve distinciones en un mundo que está más allá de toda diferencia»<sup>4</sup>. Por cierto, la última frase muestra claramente que, para Robins (y también para mí), el arte público (o más precisamente: la arquitectura y escultura urbana *de diseño*) ha venido a ocupar hoy, en buena medida, la función *lenitiva* que antes tenía la religión; pero también, al igual que antes ella, sirve también de *exponente* inequívoco de la actual miseria moral. En efecto, decir que el arte sirve para hacer distinciones en un mundo uniforme y gris, sin distinciones, no es sino una «traducción» (*translation*, en sentido literal: traslación) de las famosas palabras de Marx, en su *Crítica a la Filosofía del Derecho de Hegel*: «La religión es el suspiro de la criatura oprimida, el corazón de un mundo sin corazón, así como el espíritu de una situación carente de espíritu».

Muy otra es la función –literalmente rompedora– de Richard Serra, ya desde la decisiva experiencia del *Tilted Arch* de Nueva York (1981): una obra famosa por su «democrática» demolición en 1989, cuando se acusó al artista de «insensibilidad social» por no prestar suficiente atención a las necesidades de la comunidad –o sea, a los atareados y raudos oficinistas y administrativos que iban a trabajar a la *Federal Plaza*. Pocos artistas como Serra han sabido señalar las características esenciales de un genuino arte público en su *especificidad situacional*: «El análisis preparatorio de un lugar dado –dice a este respecto– considera no sólo sus propiedades formales, sino también sus

---

3 Cit. por A. REMESAR, en «Repensar el paisaje desde el río», en el colectivo: *Arte y naturaleza*, Diputación de Huesca, 2000.

4 K. ROBINS, *Prisoners of the City: Whatever Can a Postmodern City Be?*, en el colectivo. *Space and Place: Theories of Identity and Location*, 1993.

características sociales y políticas (...). La reorientación de la percepción y del comportamiento requiere un estudio crítico de la propia forma de aprehender un lugar. Los trabajos referidos a un lugar provocan ante todo un diálogo con el entorno»<sup>5</sup>. Un diálogo crítico y a veces, como ocurriera con el *Tilted Arch*, necesariamente perturbador. Pues, en frase decisivamente lapidaria: «la experiencia del arte es en sí misma una función social».

Ahora bien, como acabo de apuntar, esta función social no tendría por qué ser *placentera*, halagando el gusto medio del habitante de la gran ciudad (un gusto a la *american way of life*, lamentablemente influido por telefilms, *reality shows* y demás productos televisivos). Pues un verdadero lugar de encuentro debiera contar también con el *desencuentro polémico*; un espacio de comunicación debiera alentar el *disenso* fecundo; la convivencia como base de un proyecto de ciudadanía compartida debería favorecer incluso las fricciones resultantes de la *interacción dialéctica* entre el artista y el público, que desde luego habría de dejar de ser un mero espectador pasivo de algo que se le ofrece sea para «distraerlo» (como el «suavizante» de que hablaba López Cuenca) o para «perturbarlo» sin más, abriendo aún más la brecha pseudorromántica entre el «genio incomprendido» y el público «errante, municipal y espeso», como reza la aristocrática (y algo estúpida, a la verdad) descripción antiburguesa de Rubén Darío.

En efecto, por luchar legítimamente contra la dominación unidireccional del racionalismo científico no debiera caerse en planificaciones «blandas» al estilo de Habermas y su *comunidad ideal libre de diálogo* (seguramente, una tal comunidad estaría de hecho libre, o sea falta de todo diálogo, porque ya no habría nada que decir; a lo sumo, bastaría con una recíproca contemplación pasmada al estilo de los torturados muñecos de Juan Muñoz, ya que ni siquiera habría un centro *divino* al que mirar, como ocurría todavía en el caso de la *Candida rosa* del *Paradiso* dantesco, salvo que ese centro esté ahora uniformemente repartido *urbi et orbe* por los terminales de la televisión).

Entre la perturbación y el halago, pues, la escultura abstracta *outdoor* acaba por poner entre paréntesis al espacio público, convirtiéndolo en un mero *contenedor*. Pero bien puede caerse en el otro extremo (más reciente: de los años noventa, mientras que las grandes esculturas sucesoras/sucedáneos de los monumentos proliferaron a finales de los años sesenta), a saber que el *espacio público* venga tan exhaustivamente considerado de modo crítico en sus funciones sociohistóricas, urbanas y funcionales que acabe por hacer innecesaria la obra de arte (entendida ésta *latissime*, incluyendo pues no sólo instalaciones temporales, sino incluso *happenings* y *performances*): es el momento «biempensante» de izquierdas (de izquierdas... norteamericanas); el

---

5 Catálogo *Serra*, MNRS, Madrid 1992.

momento del *asistencialismo*: un nuevo dirigismo del pueblo –para el pueblo, pero sin el pueblo–, por parte ahora de un ejército políticamente correcto de expertos sociales: pedagogos, psicólogos, sociólogos, asistentes sociales, y demás fauna urbana.

Tal es el caso del ya no tan flamante *New Genre Public Art*, propugnado entre otras «artistas sociales» (hay que tomar aquí, con cierta ironía, *Genre* en los dos sentidos del término: «género» en el sentido lógico, y «sexo» en su función sociosimbólica) por la sin par Suzanne Lacy, que en su *Mapping the Terrain* (1995), nos ofrece por fin un verdadero arte «democrático», surgido de las prácticas de colaboración entre los artistas y su audiencia (*audience*: ya es extraño que utilice tan pasivo término), de modo que la obra de arte no sea ya una *cosa* «ahí delante», mostrenca, como símbolo y vínculo de diálogo entre creador y espectador, sino que ese diálogo mismo sea *ya* la verdadera obra de arte. Pues, como ella dice: «lo que existe en el intervalo entre los términos ‘público’ y ‘arte’ es una relación desconocida entre el artista y la audiencia, una relación que puede ser *ella misma* la obra de arte». Vamos, que se trata de charlar y de contar problemas. No es que la obra deje de tener importancia: es, simplemente, que desaparece, empavorecida al ver avanzar contra ella toda una columna de vocablos-venablos como *community*, *consensus*, *truth*, *good*, y *multiple voices*, que éstos sí que son valores. Dicho en americano: *Art as (a secularized) Salvation Army*. No menos «redentora» se nos presenta Mary Jane Jacob, con su programa: *Culture in Action*, que quizá pudiera traducirse como un salvavidas *Auxilio Social*. No es exageración: «En los años noventa –dice en 1995– la función del arte público ha dejado de consistir en la renovación del entorno físico para dedicarse a la mejora de la sociedad, promoviendo la calidad estética para contribuir a la calidad de vida (*sic!*: *quality of life*), enriqueciendo vidas para salvar vidas». Llegados a este extremo, habrá que confesar que en este escamoteo extremoso no sólo ha desaparecido la obra de arte (público o no), sino también el espacio público en su fisicidad (la Jacob habla de «entorno físico»), quedando libre de este modo el «arte público» para dedicarse a, digamos, una asistencia parroquial laica.

Por cierto, de esa «cualidad de vida» se desprende en la mayoría de los casos un innegable tufillo *totalitario*, sobre todo cuando a la individualidad e intereses del artista (elegido éste sin empacho, por lo demás, tanto de entre videoartistas o adeptos a la infografía como de entre artistas plásticos más convencionales) se les fuerza a subordinarse al grupo étnico o al *género* (y mejor si se dan las dos cosas en la misma persona) a que ésta racial o sexualmente pertenece. Tal fue el caso de la videoartista afroamericana Renée Green, famosa por obras como *Wavelink* o *Subway*, que fuera invitada por la Jacob a la exhibición *Culture in Action* de 1992, insistiendo ya desde el catálogo no tanto en el sentido y función de los videos de la artista cuanto



en su origen racial, y mostrando un interés casi exclusivo por los conflictos urbanos inter-raciales. A la pobre Green le estaba además preparado –sin consultar previamente con ella– un itinerario de dos días por Chicago, en base a visitas a *ghettos* afro-americanos y a entrevistas con los representantes de color de organizaciones locales. Al respecto, y a despecho de ser tildado de «reaccionario» por denunciar manipulaciones semejantes del arte, Hal Foster ha sabido, en su ya clásico *El retorno de lo real* (el original es de 1996, en pleno auge del asistencialismo), poner las cosas en su sitio: «A menudo –dice allí– artista y comunidad vienen enlazados mediante una reducción identitaria de ambos, invocando la aparente autenticidad del uno para garantizar la de la otra, en una forma que amenaza con colapsar la obra del nuevo arte del sitio específico en una política de identidad *tout court* [...] En este caso, el artista se ve reducido a la condición de primitivo y convertido de hecho, a su vez, en un objeto antropológico (*is primitivized, indeed anthropologized*): aquí está tu comunidad, dice en efecto la institución, encarnada en tu artista, ahora expuesto»<sup>6</sup>. Expuesto, casi cabría añadir, como un Cristo o un Santo: el ejemplo edificante de *su* comunidad, el profeta *en su* tierra.

Peor es, empero, si además artista y comunidad *sí* que se prestan a colaborar: el resultado de este cruce del *public art* (ya no inobjetal, sino falto de otra «obra» que no sea la colaboración) con una vuelta *kitsch* del *pop art es* una suerte de *plop art* social, como se aprecia en la *edificante* entrevista de Nic Paget-Clarke con Suzanne Lacy para *Motion Magazine*: se trataba de una serie de entrevistas con los miembros de un grupo de 25 artistas participantes en un *multi-year, multi-site community art project* en Whitesburg, Kentucky, patrocinado por el *American Festival Project*. ¿En qué consistiría la participación de nuestra crítico de arte y abogada? Según sus propias palabras, se trataba de promover el «arte colectivo» entre un grupo de estudiantes jóvenes, realizando *performances* o *installations* a partir de la «exitosa» experiencia (estas cosas hay que escribirlas con un solecismo) que ya había tenido un grupo de jóvenes, alentado –faltaría más– por los administradores del Distrito Escolar Unificado de Oakland. Primero, quince profesores les habrían explicado el modo de usar los *media* para literatura en clase. Luego, en un *remake* edulcorado de *Rebels without a cause*, vendría la *performance*: 220 *teenagers* charlando sobre sus vidas, enmarcadas entre el sistema público de enseñanza y su comunidad, con sus coches aparcados en una terraza. Estos encuentros se realizaron a lo largo de un año, y todo ello se grabó en video, para ser pasado después, tras nuevas intervenciones del «público-artístico», por la *televisión local*, y llamando a esa experiencia colectiva: *The roof is on fire*, aprovechando el título de una famosa canción. No hace falta por demás

6 H. FOSTER, *The Return of the Real*, MIT, 1996, p. 198.



mucha perspicacia para darse cuenta de que, aquí, el único y verdadero *site* en el que se configura la comunidad es la *televisión*.

Mucho más interesante ha resultado el proyecto *Who's on the Line? Call for free!*, a pesar de utilizar el poco digno señuelo del ofrecimiento a inmigrantes para que hicieran llamadas gratuitamente a cualquier lugar del mundo; algo que recuerda por demás la «acción» de Santiago Sierra en el Puerto de las Ramblas de Barcelona, en 2001: pagar el salario mínimo a inmigrantes «legales» marroquíes durante los días que vivieron hacinados en un carguero, haciéndose pasar por clandestinos. ¡Y ello para llamar la atención de la afluencia de pateras y cayucos a las costas españolas! Por el contrario, el proyecto: «¡Llama gratis!», ideado por Josep-Maria Martín no sólo no utiliza medios tan denigrantes, sino que, en este caso, sí se ha producido una verdadera interacción entre el «público» y los artistas. Durante el verano de 2007, Stefanie Klinge, curadora del proyecto y codirectora de INCULT (Barcelona), propulsó una instalación móvil, consistente en una caravana dotada de dos cabinas telefónicas. El proyecto comenzó en España y viajó luego a Colonia, Hamburgo, Berlín y Stuttgart. Se ofrecía al público (normalmente, inmigrante) una llamada telefónica gratis de 10' como máximo a cualquier lugar del mundo. A cambio de ello, había que sentarse a la mesa con un escritor (ocho, en total: tres alemanes, dos iraníes, una española, una francesa y un turco) para sostener con él una breve entrevista o incluso contarle a éste una historia, fingida o no. Con estos materiales, los escritores habían de escribir relatos breves, recogidos en un libro que habría de ser presentado en la Feria del Libro de Frankfurt, junto con un film documental sobre el proyecto. Además, en un mapa del mundo colgado en la caravana se insertaban banderitas señalando los lugares a los que se había llamado, formando así un curioso conglomerado cultural, oscilante entre la pobreza y el exotismo. Se convino en que las historias se difundieran también por Internet, aunque mis búsquedas cerca de INCULT respecto a la publicación del libro o a la difusión de esos relatos *on line* no han dado resultado (posiblemente sea demasiado pronto para ello: la presentación en Frankfurt tuvo lugar el 12 y 13 de octubre de 2007). Sea como fuere, la iniciativa sí podría entenderse como una genuina muestra de arte público, dada la interacción entre esos dos factores: el escritor y la gente que, por curiosidad o por penuria, había realizado las llamadas telefónicas. Por cierto, aquí era el escritor el que escuchaba, aunque luego tuviera libertad para crear historias a partir de esas confesiones. Con ello se paliaba decisivamente el rasgo *asistencialista* que hemos visto en las iniciativas de Lacy o de Jacob. Con todo, la controversia sobre el futuro del arte público (cada vez más, y con razón, orientado a la *especificidad del sitio*) sigue abierta, dada la dificultad de encontrar un equilibrio entre sustantivo («arte») y adjetivo («público»), como hemos ido viendo en los diferentes casos. Así que,

según esto, no habría otro remedio que dar la razón a la vez a dos voces contrapuestas. Del lado, diríamos, del (gran) arte, John Beardsley, el renombrado autor de *Gardens of Revelation*, advertía ya hace casi veinte años: «Lo que es bueno para el arte público y los espacios públicos no tiene por qué ser bueno necesariamente para el arte»<sup>7</sup>. Del otro lado, en cambio, la siempre polémica y apasionada Rosalyn Deutsche exigía hace diez años: «liberar el arte público de su ghetto, limitado por los parámetros del discurso estético, liberarlo incluso del discurso estético crítico y volverlo a situar, al menos parcialmente, en el marco del discurso urbano crítico»<sup>8</sup>.

Esta dialéctica ha de continuar abierta, y es bueno que así sea, mientras la controversia se amplía progresivamente a los campos de la infografía y del arte digital, con extremos aún más violentamente contrapuestos que los de Beardsley y Deutsche. Piénsese, por ejemplo señero, en un videoartista comprometido y agudamente mordaz como Antoni Muntadas, el cual ha logrado de algún modo mantener en fecunda interacción las exigencias de las artes plásticas (ahora, en instalaciones y *performances* combinando video, sonidos, luz, etc.) con una sutil denuncia crítica continua, de acuerdo a la consigna que campea en sus exposiciones: «La percepción requiere participación». Recordaré tan sólo aquí su pionera *work in progress: The file room*, con su no menos abierto ejercicio *On Translation*, sus sarcásticos videos sobre *Political Ads* (en la campaña presidencial de George W. Bush), o actualmente «El Tren Urbano», en Puerto Rico).

Por desgracia, sin embargo, no parece que los gustos del público en la nueva era dizque del «conocimiento» y de las «ideas» (¡¡) sigan desde luego esa dirección, a la vez exigente con la gran tradición imaginífica y polémica en la intervención en el espacio público. Para ello, baste pensar en la irrupción triunfal del *kitsch* en el ciberespacio, gracias a los artistas rusos reciclados Vitaly Komar y Alex Melamid (para saber por qué los tildo de «reciclados», basta buscar en la Red su cuadro: *Lenin vivió, vive y vivirá*, de 1981-82, realizado de acuerdo a los cánones del realismo socialista). Trasladados a Estados Unidos, Komar y Melamid crearon el proyecto por Internet: *The People's Choice*, en 1995. Se pedía a un *universo* de 1001 norteamericanos, elegidos al azar, que señalaran los detalles, colores, formas y tonos que más les complacería ver en una pintura, y al contrario: aquello que más les disgustaría. Los dos artistas crearon sendos cuadros a partir de esos datos. La «elección de la gente», en el sentido positivo, se resumió en el típico cuadro de lago y montaña con ciervo y árboles (y un típico detalle *made in USA*: con una estatua de Washington en medio de la praderita). El cuadro

7 J. BEARDSLEY, *Earthworks and beyond*, 1989.

8 R. DEUTSCHE, *Evictions: Art and Spatial Politics*, 1997.

que más horrorizaba en cambio a esos ciudadanos estaba constituido por un conjunto de triángulos, solapados entre sí, de color gris, rojo y crema, al estilo de los cuadros de ¡Paul Klee! Posteriormente se fue ampliando la encuesta a muchos países del mundo, con resultados muy parecidos (salvando detalles específicos: p. e., en África gustaba que hubiera un hipopótamo en el lago, en vez de un ciervo, etc.). La reacción al respecto de Alex Melamid no tiene desperdicio: «La encuesta muestra claramente que no hay diferencias en la cultura: a la mayoría de nosotros le gustan los paisajes azules, tan cercanos a las fotografías como sea posible. Desde luego que todos nosotros somos diferentes; pero, como masa, todos somos parecidos. ¡Estupendo! ¡Ya no hay lugar para más conflictos! (Of course we're all different, but as a mass, we're all alike. That's great! There's no room for conflicts any more!)».

¡A la paz mundial por la expansión omnímoda y *on line* del arte *kitsch*, pues! ¿No es estupendo, *Isn't this great?* Y sin embargo, todavía y siempre, y cada vez con mayor premura y coraje, es necesario luchar por mantener unidos el desafío y la doble exigencia condensada en la expresión *arte público*, a saber: que la obra de arte, radiante de sentidos y preñada de sugerencias, y el compromiso político vehiculado por ella, lleguen a ser una sola cosa. Tal sería, a mi ver, la función genuina del *arte en el espacio público*. Un espacio para cuya apertura y promoción se precisa del arte, mientras que éste, a su vez, resulta conmovido y aun herido por aquellas voces del pueblo que sean capaces de seguir transmitiendo sordamente, tenazmente, la voz de la tierra.

Recibido: 30 abril de 2011

Aceptado: 12 junio de 2011

