

Este libro tenía como objeto de análisis una vasta constelación de prácticas que abarcan buena parte de los desarrollos del arte público, el arte crítico y político, así como las prácticas más cercanas al activismo y la acción directa. Sus métodos, estrategias y tácticas, fines y problemáticas más fundamentales, serán tratadas y discutidas a lo largo de este volumen.

En esta primera sección del libro, a modo de introducción, nos centraremos en el contexto artístico y político estadounidense, por ser quizá el ámbito en el que con más claridad se han visto los desarrollos y contradicciones que jalonan esta historia, así como también el que mayor bibliografía e historiografía ha generado. Trataremos de rastrear dos posibles *líneas* genealógicas de este tipo de prácticas. Hay que advertir en cualquier caso que estas líneas genealógicas de las que nos vamos a hacer eco no son necesariamente excluyentes entre sí ni niegan a su vez otras posibles visiones historiográficas: no son, en términos absolutos, "la Historia" del arte público, aunque sea harto significativo que SUS rasgos más relevantes se hayan establecido como una suerte de visión dominante en diversas historiografías al uso (incluso en los ámbitos "alternativos" hay visiones o posiciones más establecidas que otras, y nunca por pura casualidad). Cabe llamar la atención sobre el hecho de que otros pasajes de este mismo libro, se presenten a sí mismos o no explícitamente como recensiones historiográficas, suponen cuando menos un buen manojo de otras posibles historias, linajes y filiaciones. Incluso los propios tres textos que hemos traducido en esta sección, aunque provengan de un marco cultural e histórico semejante, establecen sus propias referencias históricas y filiaciones que no son siempre coincidentes, remontándose en algunos casos a momentos alejados de la frontera simbólica de los años 60.

La primera de las líneas genealógicas que queremos reflejar a continuación, tiene que ver con los trabajos llamados de *arte público*, fundamentalmente dependientes de la *espacialidad* en un principio y cada vez más tramados con una *contextualidad* que a su vez se ha ido haciendo más compleja y multidimensional. Los orígenes de esta tradición se han situado historiográficamente en el *minimal* y su comprensión expandida de la espacialidad: estamos por tanto en el ámbito de las vanguardias "Trías", preocupadas por las componentes formales de la obra. Esta primera genealogía se verá más detallada, y finalmente *desbordada*, en la segunda sección de este libro.

Una segunda línea genealógica nos remitiría a una historia del arte crítico, una posibilidad que arrancaríamos de prácticas más "calientes", más directamente relacionadas con el arte politizado de los 60 y 70. Sus orígenes inmediatos se situarían en el activismo de los 60 y en el legado de cierto arte conceptual, continuando por el importante papel jugado por el

performance art y las prácticas feministas de los 70, para desembocar en los múltiples desarrollos alcanzados por este tipo de prácticas en los años 80-90, prácticas todas ellas destinadas a constituirse como *esfera pública de oposición*. A su vez, esta segunda genealogía verá ampliados algunos de sus puntos clave, y será complejizada y problematizada, en la tercera sección de este libro.

Finalmente, analizaremos en conjunto algunos de los resultados y las tendencias de ambas genealogías.

I. DEL ARTE EN LOS ESPACIOS PUBLICOS AL ARTE DEL LUGAR

los programas de arte publico del *national endowment for the arts*

Dependiendo de cómo se comience el relato, el arte público tiene una historia que puede arrancar con las pinturas en las cavernas o ser tan reciente como el Art in Public Places Program (el programa para el Arte en los Espacios Públicos) del National Endowment for the Arts (Fundación Nacional para las Artes, NEA).

Una versión de la historia que comienza con el declive de lo que Judith Baca llama la idea del arte público como *cannon in the park* (literalmente "el cañón en el parque), una concepción del arte público que funcionaba a base de elementos tales como esculturas dedicadas a glorificar lugares comunes de la historia nacional o popular, y que muy a menudo, por cierto, excluían a amplios segmentos de la población o ignoraban conflictos pasados o presentes (nada es nuevo en el mundo del arte público). El *cannon in the park* vio cómo su terreno le era usurpado por el "arte elevado" en los 60, cuando los espacios exteriores, al aire libre, particularmente en las áreas urbanas, llegaron a ser vistos como un nuevo espacio potencial de exhibición del arte mostrado previamente en galerías y museos. En su versión más cínica, este impulso estaba motivado por el deseo de expandir el mercado de la escultura, y ello, cómo no, incluía el patrocinio de las corporaciones empresariales. Éstas advirtieron rápidamente la capacidad del arte para realzar espacios públicos tales como plazas, parques y sedes empresariales, su efectividad como una forma de revitalizar el interior de las ciudades que estaban comenzando a colapsarse bajo el peso de los crecientes problemas sociales. De este modo, el *arte en los espacios públicos* se promocionó como un medio de "revalorizar" el medio urbano.

En este ambiente se crea en 1967 en Estados Unidos el mencionado Art in Public Places Program del NEA, y con él toda una serie de programas de subvenciones al arte por parte del Estado y los gobiernos locales'. La creación del NEA se da en el contexto de aparición de los programas y estructuras públicas dedicadas a la cultura que tienen lugar en Europa y en Estados Unidos durante el periodo posterior a la 11 Guerra Mundial. Así, en 1945 arranca el Arts Council británico, el Ministerio de Cultura francés

lo hace en 1959 y el NEA en 1965. Una vez que el Congreso vota su aprobación, las nuevas instituciones nacen autogestionarias, independientes a nivel operativo del poder político y sujetas sólo a una ratificación periódica por parte del Congreso.

Las fundaciones gubernamentales parecían auspiciar la participación democrática y promover lo público en lugar de los intereses privados. Se buscaba alcanzar estos fines por medio de la selección de una serie de representantes cívicos y de las artes elegidos por el alcalde de la ciudad correspondiente, quien, *11 como representante de todo el pueblo*", fue inicialmente designado para autorizar las decisiones del NEA a nivel local. El final de los 60 y comienzos de los 70 se convierte en el gran momento de arranque de una colección de "arte cívico", en un primer estadio más implicada en referencias y justificaciones internas a la Historia del Arte que con la propia ciudad o **la historia cultural de sus habitantes**. Pero tal proceso cumplirá al menos con el fin declarado del NEA, en el sentido de *"dar acceso al público al mejor arte de nuestro tiempo fuera de las paredes del museo"*. Estas obras, encargadas la mayoría de las veces a partir de maquetas que se asemejaban por lo general a una versión a pequeña escala de las obras habituales en las colecciones de arte, *trasladaron la experiencia privada del museo al espacio exterior*. Los festivales, reuniones y otros lugares de asamblea tradicionales se convirtieron en *espacios suplementarios* para el arte, pero dichos lugares y situaciones, en tanto actividades comunales, no se vieron, por lo general, reflejadas o integradas en el arte que les 'caía". Así, y puesto que estas obras eran monumentos indicativos de la manera personal de trabajar del artista más que monumentos culturales "simbólicos" de la comunidad que los recibía, todo el debate público que suscitó su aparición se centró en el "estilo" artístico (arte abstracto *versus* arte figurativo) en lugar de en los "valores públicos" específicos que dichas obras hubieran podido conllevar.

Durante los años 70 se generalizó el consenso en torno a estos programas de subvenciones dedicados al arte, y esto, combinado con el dinero procedente del sector privado, dio una base sólida de apoyo al arte público. La magnitud de los encargos creó una alternativa viable al sistema de galerías para algunos artistas.

Pero con el tiempo, y en función del interés por explicar estas obras a un público cada vez más exigente, surgió una nueva casta de administradores del arte que se especializaron en mediar entre los artistas (formados básicamente en la ideología modernista del individualismo y la innovación), a los cuales se sumaban en la gestión los distintos representantes del sector público. De este modo, la colaboración con otros profesionales del mundo del arte, la investigación y ya interacción consultiva con los grupos cívicos y las comunidades, se convirtió en un hecho cada vez más común, llegándose incluso a formar equipos de artistas, arquitectos, diseñadores y paisajistas. Sin embargo, salvo en circunstancias excepcionales, raramente se llegó a materializar todo el potencial creativo y cooperativo de estos equipos. El aumento de los encargos y el mayor examen al que se vieron sometidos trajo consigo una mayor burocratización, que irá construyendo lo que la comisaria Patricia Fuller ha identificado como *"el establishment del arte público... una gran*

familia de artistas y administradores. Todo esto parece haber creado un aparato fundamentalmente preocupado por su propia supervivencia y reproducción".

De acuerdo con Fuller, a comienzos de los 70 algunos artistas y administradores más críticos comenzaron a diferenciar entre *arte público*, una escultura en un espacio público, y *arte en los espacios públicos* más interesado en las connotaciones de la localización o el espacio destinado para la obra. De hecho, ya en 1974 el NEA comienza a poner el acento en la necesidad de que la obra sea también "*apropiada para el emplazamiento inmediato*", y en torno a 1978 los candidatos y candidatas a sus subvenciones eran alentadas a "*aproximarse de un modo creativo al amplio abanico de posibilidades para el arte en situaciones públicas*". Vemos pues claramente cómo el NEA va adaptándose, abriendo su concepto de "espacialidad", apostando por propuestas que integraban el arte en el emplazamiento y que con ello iban más allá del tradicional objeto-con-pedestal adaptable a cualquier localización. Igualmente irán incluyendo *earthworks*, arte medioambiental y medios no tradicionales como rótulos, neones, etc.

El arte *site-specific*, como comenzó a llamarse al arte en los espacios públicos, se encargaba con destino a un espacio en particular, teniendo en cuenta las cualidades físicas y visuales del emplazamiento. Debido a que éste se convirtió en un elemento clave en el arte público, los mecanismos por los que las obras eran encargadas también sufrieron una revisión. De este modo, en los 80 el NEA intentó promover la participación directa del artista en la elección y planificación del emplazamiento y la instalación de la obra: así, en torno a 1982 los programas del Visual Arts and Design (Diseño y Artes Visuales) alentaban "*la interacción de artistas visuales y diseñadores profesionales a través de la exploración y desarrollo de nuevos modelos colaborativos*". Scott Burton, uno de los artistas públicos más reconocidos en este periodo, creía que "*lo que la arquitectura o el diseño tienen en común es su función social o contenido... Probablemente la forma culminante del arte público será alguna clase de planificación social, del mismo modo que los earthworks nos están conduciendo a una nueva noción del arte como arquitectura del paisaje*".

Finalmente, al tiempo que la práctica maduraba, los *artistas dirigieron su atención hacia los aspectos históricos, ecológicos y sociológicos del emplazamiento*, aunque por lo general sólo metafóricamente, sin comprometer a los públicos de una forma sustancialmente diferente del modo en que lo hacía el museo. A finales de los 80 el arte público se había convertido en un campo reconocido. Se comenzaron a desarrollar ciclos de conferencias y un modesto cuerpo de literatura crítica que trataba en su mayor parte sobre temas burocráticos y administrativos, considerando las complejidades de la interacción entre los artistas visuales y el público. Las líneas maestras del NEA de 1979 insistían en la necesidad de establecer "*los métodos para asegurar una respuesta informada de la comunidad al proyecto*". Tales indicaciones se ampliaron en 1983, añadiendo la planificación de actividades para "*educar y preparar a la comunidad*" y "*planes destinados a la implicación, preparación y diálogo con la comunidad*". Es significativo comprobar cómo hacia el comienzo de los 90

el NEA llegaba incluso a alentar *"actividades educativas que inviten a la implicación de la comunidad*.

Sin embargo, la crisis económica, los crecientes problemas urbanos y el rampante neoconservadurismo impusieron un cierto tono de recelo respecto al arte "moderno" y trajeron consigo toda una serie de ataques hacia el arte público y sus fuentes de financiación. Una serie de situaciones conflictivas marcaron los últimos años de la década de los 80, siendo la más reseñable, sin duda, la controversia en torno al *Tilted Arc* de Richard Serra, cuando los usuarios de las oficinas circundantes de la Plaza Federal de Nueva York, donde se instaló la escultura, pidieron que fuera retirada de su emplazamiento. Todo ello condujo en parte a un debate acerca de la necesidad de desarrollar una mayor responsabilidad pública por parte de los artistas`.

La debatida falta de responsabilidad pública no debía resultar tan extraña. Como señala Suzarme Lacy, desde el comienzo el arte público se había alimentado de su asociación con distintas instituciones y, por extensión, con el mercado del arte. Aunque la implantación de los programas para la financiación del arte público y su presencia fueron procesos graduales, como también lo fueron los intentos de teorizar y profundizar en las condiciones de contextualidad de la obra, la mayoría de los artistas se acomodaron al sistema establecido de los museos y continuaban concentrando su atención en la opinión de críticos de arte y expertos museísticos. De este modo, los aspectos didácticos del arte fueron relegados a los departamentos educativos museísticos. *"Lo que hicieron muchos artistas fue lanzarse en paracaídas a un lugar e , invadirlo con una obra"*, comenta Jeff Kelley. *"La site specificity, de hecho, consistía más bien en la imposición de una especie de zona incorpórea del museo en lo que ya era de antemano un contexto con sus propios significados, es decir, un lugar ísite1"*. Cuando artistas, administradores y críticos volvieron su mirada hacia esta progresión que había tenido lugar desde los objetos en los museos a los objetos en los lugares públicos, y de ahí a las instalaciones *site specific*, articularon obras de arte con ciertas pretensiones "sociales y políticas", pero sin abandonar el marco esencialmente formalista. Entendieron la emergencia de las nociones colaborativas en el arte como un simple reflejo del trabajo de los "equipos de diseño", modelados de acuerdo con las prácticas arquitectónicas. De hecho, la mayoría de los artistas públicos que desarrollaron su obra vinculados a esta progresión histórica, trabajaron de forma conjunta, y casi exclusivamente, con paisajistas, diseñadores y arquitectos.

Marcando un claro contraste con la filiación anterior, según afirma Nina Felshin, *"las discusiones sobre lo que se ha venido a llamar el nuevo género de arte público han incluido la noción de comunidad o de público como constituyentes mismos del lugar y han definido al artista público como aquel o aquella cuyo trabajo es sensible a los asuntos, necesidades e intereses comunitarios"*.

Hacia la definición de un nuevo genero de arte público

La evolución de estas prácticas artísticas públicas comprometidas no encuentran una formulación teórica clara hasta finales de los 80. En los meses de marzo a mayo de 1989 tiene lugar el programa llamado *City Sites: Artists and Urban Strategies*, patrocinado por el California College of Arts and Crafts, en colaboración con el Oakland Arts Council, en el que se reúnen diez artistas: Adrian Piper, Helen y Newton Mayer Harrison, John Malpede, Mierle Laderman Ulceles, Judith Baca, Allan Kaprow, Suzanne Lacy, Marie Johnson-Calloway y Lynn Hershman. Hablaron de sus obras relacionadas con comunidades particulares y asuntos específicos, que también servían como prototipos de relaciones entre el trabajo artístico y una amplia variedad de problemáticas sociales y políticas; discutieron sobre las estrategias desarrolladas para llegar a públicos más amplios; hablaron de localizaciones directamente vinculadas con su comunidad o con el contenido de sus trabajos, desde los albergues de las personas sin hogar a las escuelas elementales, las mujeres y su problemática, los sindicatos obreros... junto a las conferencias, los artistas tomaron parte en actividades que ellos mismos habían preparado, como programas para la gente anciana, talleres sobre la recogida de desechos, *performances* con mujeres, trabajos en colaboración con estudiantes... desarrollando procesos de colaboración y diálogo. Los periódicos locales publicaron artículos y exploraron los asuntos sociales tratados por los conferenciantes. Las series de *City Sites* se convirtieron así en el modelo para un nuevo género de arte público, socialmente comprometido, conscientemente reflexivo acerca de los medios empleados, sobre la necesidad de desarrollar una pedagogía artística y de vincular el trabajo con comunidades específicas.

El propósito original del programa era reflexionar en torno a las conexiones existentes entre los artistas invitados. Si tal y como las obras mismas, pero también la literatura crítica generada y los proyectos comisariados parecían sugerir, estaba tomando forma una nueva dirección en el arte público, la siguiente cuestión era plantearse si los conceptos críticos del momento proporcionaban un marco apropiado en el cual considerar estas "nuevas" prácticas artísticas. El California College of Arts and Crafts y el Headlands Center for the Arts organizaron un simposio en el mismo año titulado *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, subvencionado por la Rockefeller Foundation, la Gerbode Foundation, el NEA, la Napa Contemporary Arts Foundation y el departamento de educación del San Francisco Museum of Modern Art, en el que los participantes consideraron asuntos entre los que se incluía la necesidad de desarrollar un lenguaje crítico que identificara y evaluara este tipo de obras, vinculando sus aspiraciones sociopolíticas y estéticas. Éste fue también el título de un congreso que se llevó a cabo en el College Art Association Conference en febrero de 1992, dirigido por Leonard Hunter y Suzanne Lacy, en el que se incluían conferenciantes como Suzi Gablik, Richard Bolton, Guillermo Gómez Peña, Daryl Chin, Mary Jane Jacobs y Patricia C. Phillips. Desde este momento, el nuevo género de arte público resultó codificado y contextualizado, y empezaría a cobrar auge.

Poner el arte en su lugar

De inmediato surgen numerosas cuestiones alrededor de tales intentos de síntesis dirigidos a articular un nuevo modelo viable de arte público, en la medida en que siempre se acierta a la hora de conocer las principales diferencias estratégicas y metodológicas abrazadas por los artistas. La etiqueta de *nuevo género de arte público*, a la hora de establecer un linaje de las nuevas prácticas en cuestión, pone un énfasis confuso en sus vínculos con la anterior concepción del arte público, a expensas de otras características igualmente definitorias de dichas prácticas, como puedan ser, sobre todo, las metodologías orientadas hacia el proceso, cuyos orígenes pueden encontrarse en otras diversas fuentes. Como advierte Felshin, es importante señalar también que el denominado nuevo género de arte público no siempre desafía al tipo de obra a partir de la cual sus teóricos proclaman que se ha desarrollado. Se podría afirmar que la noción expandida o inclusiva de *site*, del *lugar*, tal y como es delineada por los teóricos del nuevo género de arte público, forma parte de un impulso o deseo de contextualización más amplio que ha influido en muchos sectores del arte, así como en la cultura en sentido amplio, desde Finales de los 60. Esta nueva orientación del concepto de lugar, según la crítica y activista feminista Lucy Lippard, estaría relacionada directamente con la necesidad de hacer frente a las actitudes antihistóricas de la sociedad actual y su desvinculación de las problemáticas sociales, con la urgencia de alzar la voz por la necesaria vinculación del arte con la política y los asuntos sociales. De este modo, Lippard se centra en el concepto de cultura uniéndolo al de lugar, el lugar entendido como emplazamiento social con un contenido humano, y desde ahí postula la necesidad de un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas, económicas, políticas... Frente al politicismo en ascenso y en un mundo "*carente de cultura*", para Lippard se hace necesario profundizar en la relación del arte con la sociedad, reinstaurar la dimensión mítica y cultural de la *experiencia «pública»*. De este modo el artista, a través de su trabajo con la comunidad, puede ayudar a despertar en el paisaje social su sentido latente de lugar: una preocupación que, en efecto, caracterizaría a muchos artistas desde los años 60. Como afirma Jeff Kelley en "Common World",

"mientras que un emplazamiento representa las propiedades físicas que constituyen un lugar su masa, espacio, luz, duración, localización y procesos materiales, un lugar representa las dimensiones prácticas, vernáculas, psicológicas, sociales, culturales, ceremoniales, étnicas, económicas, políticas e históricas de dicho emplazamiento. Los emplazamientos son como los marcos físicos. Los lugares son lo que llena tales marcos y los hacen funcionar. Los emplazamientos son como mapas o minas, mientras que los lugares son las reservas de contenido humano, como la memoria o los jardines. Un emplazamiento es útil, y un lugar es utilizado. Un emplazamiento usado se abandona, y los lugares abandonados son ruinas".

Estaríamos hablando entonces de un *arte del lugar*, de unas prácticas en las que el concepto de contexto, de espacialidad, va estando más y más acabado para llegar incluso a incluir las conflictualidades políticas, sociales, económicas... del lugar con el que interactúa.

Distintos modos de hacer arte publico- el papel del y de la artista y del público

Son muchos los modos de hacer y entender este tipo de arte público, así como son muchos los modos de categorizarlo y pensarlo. Lippard acomete una interesante clasificación en "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar".

Suzanne Lacy nos ofrece otra aproximación, mostrándonos un análisis de los posibles papeles llevados a cabo en este tipo de prácticas tanto por parte del artista como del público, los distintos grados de implicación que pueden desarrollar, realizando un diagrama que estructura las prácticas desde lo privado a lo público: a partir de una concepción del y de la artista como experimentador - informador - analista - activista. En este esquema se nos presenta un continuo de posiciones que no son fijas o determinadas, sino que están delineadas en función de diferentes propósitos, permitiéndonos investigar de un modo más cuidadoso las estrategias estéticas posibles. En cualquier época un artista puede operar en un punto diferente del espectro o quizás desplazarse entre distintas posiciones:

PRIVADO // PUBLICO

Artista experimentador // Artista analista
Artista informador // Artista activista

Subjetividad y empatía: el artista como experimentador. Según Lacy, en un arte más tradicional la experiencia subjetiva del artista queda representada en un objeto visual; tal subjetividad se considera algo fundamental para el arte. Aun dentro de este modelo, el arte conceptual y la *performance* ayudaron a aislar el *proceso* del arte, sustituyendo, de hecho, objeto por proceso. Lacy sugiere comenzar investigando la capacidad de mediación e interacción que los artistas visuales pueden aportar a la agenda pública, valorando cómo estas capacidades les permiten relacionarse con públicos más amplios. En aquellas obras que tienen lugar, en un sentido amplio, dentro del dominio de la experiencia, el artista penetra en el territorio del otro y presenta sus observaciones sobre la gente y los lugares a través de un informe que procede de su propia interioridad. De este modo, continúa Lacy, se convierte en un medio para la experiencia de otros, y la obra en una metáfora de dicha relación.

Aunque se tiende a clasificar la subjetividad como algo apolítico, una de las mayores contribuciones del pensamiento feminista en las décadas pasadas fue considerar que la experiencia individual tiene unas profundas implicaciones sociales. La experiencia se ha manipulado al servicio de la publicidad y la política, por ejemplo, donde los productos y los políticos se vinculan al deseo y a los valores. De acuerdo con Lacy, la experiencia privada ha perdido su autenticidad en el ámbito público y quizás el arte, al menos simbólicamente, puede devolvérsela. Hacer del artista el medio de expresión de todo un grupo social puede considerarse un acto de profunda empatía. Donde no existen criterios fijos para afrontar los problemas

sociales más urgentes, sólo podemos contar con nuestra propia capacidad para sentir y ser testigos de la realidad que nos circunda. Esta empatía, asegura Lacy, es un servicio que los artistas ofrecen al mundo.

Información revelada: el artista como informador. En el papel de informador, el artista no se centra sencillamente en la experiencia sino en su reelaboración, una recapitulación que supone narrar una situación: reúne toda la información posible con el fin de hacerla accesible a otros. Llamamos nuestra atención sobre algo. Las prácticas del artista como informador varían dependiendo de ciertas líneas de intencionalidad. Algunos artistas meramente *reflejan lo* que existe sin asignarle valor alguno; hay quienes *informan*, ejerciendo una selección más consciente de la información. El artista como informador se compromete con un público no sólo para informarle sino también para persuadirle. Es quizás por esta razón que cuando algunos artistas entran por primera vez en el campo sociopolítico a menudo adoptan esta función. Informar implica pues una selección consciente, aunque no necesariamente un análisis, de la información.

Situaciones y soluciones: el artista como analista. De la información o presentación de información al análisis sólo hay un paso, pero el cambio que implica en el papel del artista es enorme. En los dos primeros modos de trabajo, experimentar e informar, observamos un énfasis en las capacidades intuitivas, receptivas, experimentadoras y observadoras del artista. Quienes comienzan a analizar situaciones sociales a través de su práctica artística asumen una serie de habilidades que normalmente están más asociadas al trabajo de las ciencias sociales, el periodismo de investigación o la filosofía. Tales actividades, siempre de acuerdo con Lacy, sitúan a tales artistas en una posición de colaboración con muy diversas actividades intelectuales, y desvían nuestra apreciación estética hacia la valoración de la forma o el significado de sus construcciones teóricas.

A la información sigue inevitablemente el análisis. A mediados de los 80 los fotógrafos contemporáneos en Estados Unidos y otros países pasaron de la simple observación, por ejemplo de los desastres medioambientales, a la teorización política. En 1986 se constituyó la Atomic Photographers Guild para llevar a cabo proyectos relacionados con las problemáticas asociadas a la energía nuclear. Por ejemplo, la obra de Richard Misrach *Bravo 20: The Bombing of the American West* presenta una irónica proposición para convertir un campo de pruebas militares para bombas atómicas en un parque nacional.

Cuando el artista adopta una posición de analista, el trabajo sobre la imagería visual se sustituye a menudo por un énfasis sobre el texto verbal en la obra, desafiando de este modo las convenciones de belleza. Su análisis asume un carácter estético desde la coherencia de ideas o desde su *relación con* las imágenes visuales, en lugar de expresarlo *a través de* las imágenes como tales. De este modo, el arte de análisis proviene de la historia del arte conceptual de los 60, cuando los artistas exploraban la desmaterialización del objeto artístico y su rematerialización en el mundo de las ideas.

Construyendo consensos: el artista como activista. El último paso que de la mano de Lacy podemos dar nos llevaría del análisis al activismo, un posicionamiento del artista en el que la práctica artística se contextualiza en situaciones locales, nacionales o globales, y el público se convierte en participante activo. Martha Rosler ha explorado la ciudad de Nueva York por lo general como una artista analista, pero su obra puede decirse que da un paso hacia el activismo. *If You Lived Here. ... 16*, un conjunto heterogéneo de exposiciones y encuentros que tuvieron lugar en la Dia Art Foundation de Nueva York, reunió la obra de artistas y activistas que hacían frente a la actual crisis social estadounidense en relación a la escasez de viviendas en la ciudad. Algunos trabajos consideraban la manera en que los artistas se habían encontrado inmersos en la especulación inmobiliaria y la ineficaz política de habitabilidad urbana. El análisis sobre la provisión de alojamiento y la situación de las personas sin hogar se vio complementado con la propuesta de toda una serie de intervenciones que sirvieron como diferentes modelos para el activismo.

De este modo, los artistas se convierten en *catalizadores para el cambio*, posicionándose como ciudadanos activistas. Diametralmente opuestos a las prácticas estéticas del artista individualista y aislado, lo que Lacy llama la construcción de consensos" lleva consigo la necesidad de desarrollar un conjunto de capacidades normalmente no asociadas con la práctica del arte. Con el fin de tomar una posición respecto a la agenda pública, el artista debe actuar en colaboración con la gente, y a partir de una comprensión de los sistemas y las instituciones sociales. Debe aprender tácticas completamente nuevas: cómo colaborar, cómo desarrollar públicos específicos y de múltiples estratos, cómo cruzar hacia otras disciplinas, cómo elegir emplazamientos que resuenen con un significado público y cómo clarificar el simbolismo visual y del proceso a gente no educada en el arte. En otras palabras, los artistas activistas cuestionan la primacía de la "separación" como una postura artística y acometen *la producción de significados consensuada con el público*.

El público

A este nivel de análisis, centrado en el posicionamiento del artista, podemos añadir ahora otra categorización centrada en el público.

En distintos momentos de la historia del arte se ha tratado de desafiar la supuesta pasividad del público, por ejemplo con los *happenings*, cuando el público y sus movimientos a través del emplazamiento de la obra se consideraban parte de la obra misma. Los críticos y críticas contemporáneos, siguiendo el ejemplo de la práctica artística, han comenzado a deconstruir la idea de público, las más de las veces en relación con líneas específicas de identidad de género Y raza, y menos a menudo en relación a la clase social. Pero la *relación* del público con el proceso de la obra no está siempre claramente articulada en ciertos análisis contemporáneos dirigidos a dirimir su identidad o composición. Lo que nos interesa ahora no es simplemente la composición o identidad del

público sino hasta qué grado su participación forma e informa la obra de arte, *cómo funciona como parte integral de la estructura de la obra*".

Lacy acomete uno de los posibles análisis del público bajo la forma de una serie de círculos concéntricos permeables que demarcan sendas esferas, organizadas de tal forma que permiten un continuo movimiento de una esfera a otra. Con la clara intención de no jerarquizar, tal descripción nos permite desarrollar, en este modelo centrado en el público, una noción de interactividad que iniciamos en la sección previa.

Desde dentro hacia afuera, los círculos concéntricos que establece Lacy son:

1. Origen y responsabilidad.
2. Colaboración y codesarrollo.
3. Voluntarios y ejecutantes.
4. Público inmediato.
5. Público de los medios de masas.
6. Público del mito y la memoria.

1. Origen y responsabilidad. Si representamos la génesis de la obra como un punto en el centro del círculo, radiando hacia afuera, en primer lugar nos encontraríamos con los individuos o grupos que asumen diferentes grados de responsabilidad en dicha obra. La génesis y la responsabilidad van aparejadas en este modelo, siendo el centro equivalente al ímpetu creativo. Desde este centro, cuya base varía de obra a obra, surgen imágenes y estructuras (aunque no necesariamente el significado, que se completa en la recepción de la obra). El centro del círculo son aquellas personas sin las cuales la obra no podría existir.

2. Colaboración y codesarrollo. El siguiente círculo, partiendo del centro, incluye a quienes colaboran o codesarrollan la obra, las personas cooperantes que han invertido tiempo, energía e identidad en la obra y que participan profundamente en su autoría. A menudo son tanto los artistas como los miembros de la comunidad, sin cuya colaboración la obra no podría ir más allá. No obstante, en este nivel de implicación, la pérdida de un solo miembro, aunque pudiera tener una implicación seria en la obra, no alteraría dramáticamente su carácter esencial.

Es importante señalar aquí, remarca Lacy, que tales divisiones son de algún modo arbitrarias y se movilizan con el fin de clarificar nuestra idea sobre el público. En realidad, quienes están en el centro y el primer círculo no siempre están claramente definidos, y lo que es más importante, en una obra activamente participativa el movimiento que existe entre los distintos niveles de compromiso se proyecta en el sistema propuesto. Cuanto mayor es la responsabilidad asumida por individuos o grupos, más central es su papel participativo en la génesis de la obra. Los "socios colaboradores" se convierten en elementos más o menos centrales al tiempo que la obra encuentra su forma final.

3. Voluntarios y ejecutantes En el siguiente nivel nos encontraríamos a los voluntarios y ejecutantes, aquellas personas sobre, para y con quienes se

crea la obra. En el proyecto de Danny Martínez para *Culture in Action*, este nivel estaría representado por los autobuses repletos de miembros de la comunidad que desfilaban en dos vecindarios de Chicago. Incluiría a los miembros de la comunidad y a los representantes de varias organizaciones que voluntariamente organizaron el desfile en que la obra consistía.

4. *Público inmediato*. Otro nivel del círculo comprende a quienes tienen una experiencia directa de la obra. Este sería el nivel de lo que tradicionalmente se ha llamado el público, la gente que atiende una *performance* o visita una instalación. Debido a las características completamente abiertas de las obras de arte basadas en la comunidad, quienes acuden a la presentación final de la obra o a su exposición a menudo están más comprometidos en la misma que, por ejemplo, quienes visitan un museo. Entre quienes visitan el *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin cada año, hay un gran número de veteranos de la Guerra del Vietnam y sus familiares, lo que le da al muro un profundo sentido de compromiso a nivel experiencial; ello supone un importante valor a la hora de considerar la efectividad de la obra. Entre el público del *Breteville's Little Tokyo Project* de Sheila Levrant se cuentan quienes han vivido y trabajado en el lugar donde la artista intervino, y cuyas palabras y experiencias están plasmadas en el hormigón bajo sus pies.

5. *Público de los medios de masas*. Los efectos de la obra a menudo continúan más allá de la exposición o *performance* de arte público interactivo, y se magnifica el público que experimenta la obra a través de reportajes o documentos. Este nuevo nivel de público incluye gente que lee sobre la obra a través de los periódicos, la ve en la televisión o acuden a visitar las exposiciones documentales. Expanden el alcance de la obra y forman parte más o menos integral de su construcción, dependiendo de la intención del artista.

6. *Público del mito y la memoria*. Este nuevo nivel de público porta la obra de arte a través del tiempo como mito y memoria. En este nivel la obra de arte se convierte, en la literatura del arte o en la vida de la comunidad, en una posibilidad frecuente de recuerdo o celebración.

Un elemento fundamental a tener en cuenta en la construcción del público es su naturaleza fluida y flexible. En ninguno de estos niveles propuestos la participación puede entenderse como prefijada, y dependiendo de los criterios que establezca la obra los participantes se mueven de un lado a otro dentro de los distintos niveles. De este modo, una persona de la calle que observa una *performance* de Los Angeles Poverty Department (LAPD)¹⁹ puede sentirse inspirada y acudir a un taller o servir como extra en una *performance*. Siguiendo el criterio del LAPD, que incluye la voluntad de dedicar todo el tiempo necesario que su labor requiere y un cierto nivel de habilidad teatral, cualquier persona del público podría moverse progresivamente hacia el centro de generación y responsabilidad de la obra. En estas obras públicas a tan amplia escala, muchas de las cuales existen durante largos periodos de tiempo, también tiene lugar el movimiento contrario, cuando las circunstancias o los intereses mueven a los y las participantes hacia un círculo más exterior en el que permanecen como miembros del público comprometidos e informados. Este modelo

dota al público de capacidad de *actuar*, en lugar de simplemente *ofrecerle* identidad.

Como hemos visto, las reflexiones sobre esta primera genealogía de las prácticas que nos ocupan nos han ido llevando hacia grados mayores de implicación de la comunidad en la obra y una mayor presencia en la misma de sus conflictos reales. Es momento pues de abordar una segunda genealogía en la que esta "contextualidad expandida" se abre hacia consideraciones más abiertamente políticas.

II. EL ARTE EN EL INTERÉS PÚBLICO: UNA HISTORIA ALTERNATIVA DEL ARTE CRÍTICO

Si en la primera parte de este texto hemos rastreado una primera línea genealógica que arrancaba del arte público y derivaba a través de una concepción de la *espacialidad* que cada vez se va haciendo más compleja y multidimensional, debemos señalar también la posibilidad de establecer una segunda línea genealógica que arrancaría de una serie de prácticas directamente relacionadas con una consideración de arte como elemento fundador de una *esfera pública de oposición*, con una *visión activista de la cultura*.

De este modo podríamos hablar de una *historia alternativa del arte crítico* en la que estarían incluidas aquellas prácticas que tradicionalmente, o al menos en el momento de su gestación, fueron situadas en los márgenes del discurso establecido por su vinculación con una visión crítica de la relación entre la cultura institucionalizada y la democracia participativa, prácticas que buscaron enmarcar y fomentar la discusión y el debate desde contextos sociales y políticos, explorando conceptos como "lo público" y el espacio con una intención claramente política. Este conjunto de prácticas supusieron un claro desafío a los paradigmas establecidos del modernismo: a la concepción de la figura del artista como genio aislado, libre y autosuficiente, independiente del resto de la sociedad; a su visión del arte definido en función de su autonomía y autosuficiencia, un Arte con una orientación no-relacional, no-interactiva, no-participativa, centrado en la visión y su epistemología espectacular, en la que el concepto de público queda reducido al de mero observador-espectador de objetos mercantilizables, una relación entre obra de arte y público establecida sobre el paradigma de la "separación" entre objeto y sujeto.

Para todas estas prácticas la reordenación de los parámetros de la cultura se convierte en una necesidad *política* básica, asumiendo que esta tarea política no puede limitarse al coto privado de la "cultura", siendo uno de sus objetivos principales el hacer frente a la vez a los mecanismos de poder político y económico, incluyendo entre ellos a los sistemas de comunicación de masas que conforman y definen nuestras nociones del

mundo. Podríamos de este modo hablar de toda una clase de formas culturales híbridas entre el mundo del arte, el del activismo político y el de la organización comunitaria.

Esta segunda línea genealógica del *arte crítico*, entendida en este caso como el *arte en el interés público*, enlazaría claramente con el anterior análisis de Lacy del *artista como activista*. De este modo, lo que vincula a estos procesos con un espacio o lugar público no es tanto su presencia física en dichos espacios como su interacción con las fuerzas sociales, políticas y económicas que dan forma a la vida de la comunidad. Como expone claramente Brian Wallis en "Democracy and Cultural Activism", *"en la medida en que este activismo se ha visto por necesidad estrechamente relacionado con la creación de imágenes legibles y efectivas, podemos llamar a este nuevo estilo de política activismo cultural. El activismo cultural puede definirse de una manera sencilla como el uso de medios culturales para tratar de promover cambios sociales. Relacionado con los programas activistas iniciados por artistas, músicos, escritores y otros productores culturales, tal activismo señala la interrelación entre la crítica cultural y el compromiso político"*

orígenes activistas e influencias del conceptual

Podemos comenzar una aproximación a esta historia situándonos a finales de los 50, cuando los artistas desafían las convenciones de las galerías y los museos a través de los *happenings* y otros experimentos. Allan Kaprow ha contado su versión:

"Los artistas se apropiaron del medio real y no del estudio, de los desperdicios y no de las finas pinturas y mármoles. Incorporaron tecnologías que no habían sido utilizadas en el arte. Incorporaron el comportamiento, el tiempo, la ecología y los asuntos políticos. En poco tiempo, el diálogo se desplazó de conocer más y más sobre lo que era el arte a la formulación de preguntas sobre qué era la vida, el significado de la vida".

De este modo artistas como Kaprow desplazaron el emplazamiento del significado estético desde las expresiones privilegiadas del artista a las experiencias comunes de los y las participantes. Es así como, ya en los 50, el espacio del arte comienza a "completarse" con gente, procesos, política, mensajes, recuerdos, instituciones, acontecimientos, experiencias, comunidades y otros fenómenos de la vida cotidiana.

No fueron éstas las únicas reacciones a la estética modernista y a su profundización en el formalismo estético: el arte conceptual planteó, a su vez, que el significado de una obra de arte residía no en el objeto autónomo, sino en los procesos intelectuales que están en su origen. El ensayo de Felshin que incluimos más adelante en esta sección, y que ya hemos citado, da cumplida cuenta de la importancia del conceptual a la hora de entender desarrollos posteriores.

El *performance art* y el arte feminista de los 70

Las prácticas artísticas que tienen su origen en el clima democrático y creativo de finales de los 60 y comienzos de los 70 ejercieron una influencia muy significativa sobre las posteriores evoluciones de aquellas más comprometidas social y políticamente.

El *performance* sigue en parte las consignas sobre *desmaterialización* de la obra que había impuesto el conceptual, pero incorporará a su vez cuestiones absolutamente claves como la *presencia*, comprometiendo la corporeidad del artista, y ocasionalmente del público, en la ejecución misma de la obra²³. Veremos luego en los textos incluidos en la tercera sección de este libro cómo estas cuestiones han llegado a entrar, de forma directa o indirecta, en la práctica de movimientos de acción directa como Reclaim the Streets .

Por otra parte debemos destacar la importancia que en ese momento cobra la presencia del arte realizado por mujeres, especialmente el arte de marcado signo feminista, gestado a comienzos de los 70. "*Lo personal es político*" es uno de los lemas centrales introducidos por el feminismo. La revelación personal, a través del arte, podía convertirse en una herramienta política. Esto trajo consigo que la autobiografía y otros temas que hasta ahora no se consideraban relevantes (incluyendo cuestiones de clase, sexualidad, género, raza) se introdujeran en el arte de los 70. Las historias autobiográficas y la imaginería que las acompañan sirvieron para situar lo personal en un contexto político, para entender e iluminar las visiones sociales por medio de las historias personales. De este modo, el arte feminista se trazará como principales objetivos: concienciar, invitar al diálogo y transformar la cultura, la politización de lo personal como proceso de autoestima, de autoconciencia del sujeto, un paso más para la toma de conciencia colectiva.

Como señala Nina Felshin, en una época u otra, muchos de estos artistas han hecho referencia a temas que interesan de un modo directo a las mujeres, incluyendo el sexismo, los derechos reproductivos, la lesbofobia, la violencia sexual y doméstica, el SIDA, la cuestión de las personas sin hogar y la vejez. El arte feminista encuentra un interesante marco teórico en el trabajo de Judy Chicago, quien se cuenta entre las artistas feministas más visibles de la época, junto a otras como Miriam Schapiro, Arlene Raven, Sheila Levrant de Bretteville, Mary Beth Edelson, June Wayne y Lucy Lippard. Chicago pensaba que la identidad femenina autorizada a través de las desfiguraciones o descripciones engañosas de la cultura popular podía ser contrarrestada articulando unas nuevas construcciones de la identidad en el arte. En ese proceso, las mujeres artistas y algunos y algunas otras artistas interesadas en las minorías étnicas comenzaron a considerar sus identidades, una de las claves para el nuevo análisis político, como un tema central en sus estéticas, de un modo aún no definido. Ambos grupos tomaron conciencia de que sus comunidades de origen eran su principal público. Artistas como Judith Baca trabajaron en *ghettos* y barrios con problemas específicos, luchando para aunar la

estética altamente desarrollada de las escuelas de arte con la estética de sus propias culturas. Enfatizando su papel como comunicadores, estos artistas buscaron crear un lenguaje artístico que pudiera hablar con su gente. Su obra reflejaba el puente entre diversas culturas. Casi invariablemente ello les conducía al activismo. De acuerdo con Yolanda López, “*en una época en la que el Estado se ha desintegrado hasta el punto de que ya no atiende las necesidades de la gente, los y las artistas que trabajan en la comunidad necesitan desarrollar conscientemente capacidades críticas y organizativas entre la gente con quien trabajan*”. Por esto fueron llamados *community artists* (artistas comunitarios) y el *establishment* de la crítica rechazó tomar en serio su obra.

Moverse en el sector público a través de la utilización del espacio público, incluyendo los medios de masas, se va a convertir en algo inevitable para los artistas que buscan informar e inducir el cambio social. Debido a su implicación como activistas, las artistas feministas estaban fundamentalmente preocupadas por la *efectividad* de su trabajo. Tenían unas concepciones bastante elaboradas sobre la naturaleza de un público expandido, incluyendo ideas concretas sobre cómo alcanzarlo, cómo consolidar su aceptación de un material y de unas temáticas nuevas y a menudo difíciles, y asegurar su transformación y cambio como el objetivo principal de la obra. La *colaboración* era una práctica imprescindible con unas inmensas posibilidades, subrayando los aspectos relacionales del arte.

Hay otros artistas políticos que se encontraban trabajando también en tales temáticas y de acuerdo con todos estos principios durante los años 70. Los artistas marxistas en particular utilizaban la fotografía y el texto para formalizar y analizar su trabajo. Crearon una vinculación dialogada con el público entrevistando a trabajadores, construyendo narrativas colectivas y exhibiendo estas narrativas dentro de la comunidad de trabajo.

De este modo, durante los 70 se produjo un intercambio considerable, pero a menudo desconocido, entre artistas "étnicos", feministas y marxistas, particularmente en la costa oeste de Estados Unidos, siendo difícil atribuir la génesis de determinadas ideas a un grupo o a otro. Existían artistas que eran miembros simultáneamente de más de un grupo, que alcanzaron conclusiones similares desde distintas posiciones estratégicas, y dichas conclusiones sobre la naturaleza del arte como comunicación y la articulación de públicos específicos forman en gran parte la base de este *arte en el interés público* que hemos rastreado brevemente en esta segunda genealogía.

III. ACTIVISMO CULTURAL Y CRITICA DE LA REPRESENTACION

En los años 80, cuatro factores fundamentales confluyeron para estrechar la distancia entre las dos genealogías que hemos introducido, haciendo así posible un arte más efectivo y cercano a los intereses sociales. Vamos a desgranar estos factores, siempre dentro del marco sociocultural que nos

hemos marcado en este artículo y esta sección del libro y haciendo hincapié en su clara vinculación con el contexto norteamericano.

Primero, la renovada discriminación racial y la violencia contra las minorías", relacionada con la reacción neoconservadora que tiene lugar en los 80 en Estados Unidos. Dichas minorías tuvieron que luchar por un nuevo poder político y la articulación de su voz pública hasta lograr que se prestara atención a sus problemas específicos, si no en la agenda política, si entre el público estadounidense. La afirmación de la diversidad trae consigo profundas cuestiones sobre la cultura misma. Los artistas visuales, partícipes en los intercambios internacionales artísticos y literarios, expresaban los cambios que se estaban produciendo en las expectativas culturales de la gente de color de todo el mundo. "*Lo geográfico es político*" se convirtió en uno de los nuevos credos de los artistas críticos.

Un segundo factor dentro del conservadurismo político de los 80 y comienzos de los 90 fue el intento de circunscribir las aportaciones que habían logrado las mujeres durante las décadas previas. Las fuerzas antiabortistas cobraron un mayor peso al tiempo que las instituciones políticas, cada vez más conservadoras, amenazaban con ataques constitucionales a los derechos de las mujeres sobre la reproducción y el cuerpo. En estas décadas los artistas trabajaron de nuevo con asuntos como la violencia de género, haciéndose eco de los precedentes establecidos por las artistas feministas de los 70, pero ahora, entre quienes realizaban tales obras, se observaba una presencia mayor de artistas hombres.

El tercer factor está muy vinculado al segundo. Los esfuerzos censores de los políticos confabulados con el fundamentalismo conservador se centraron en el colectivo de artistas femenino, "étnico" y homosexual. Estos ataques sobre obras de arte públicamente visibles, la mayoría de las cuales eran temporales o fotográficas, como las de Mapplethorpe o Serrano, intentaron crear un ambiente profundamente hostil hacia el arte crítico.

Finalmente, el interés por las nuevas formas de arte público y crítico se vio reforzado por las profundas crisis contemporáneas en lo que a la salud y la ecología se refiere. Preocupados por el SIDA, la contaminación y la destrucción medioambiental, numerosos y numerosas artistas comenzaron a buscar nuevas estrategias para provocar la concienciación. Los artistas afectados por la crisis del SIDA llevaron su enfermedad literal y figurativamente a la galería, y los activistas realizaron acciones en la calle inspiradas por las *performances* y otras formas de acción de los 60 Y 70, renovando no obstante en profundidad en muchos casos las viejas formas de hacer política y de intervenir en el espacio público. La crisis medioambiental se convirtió también en uno de los temas principales de estas prácticas artísticas en diversos medios, incluyendo el foto-texto, pinturas, instalaciones y *performances*.

En relación a todos estos factores de crisis en lo político y reorganización en lo artístico es importante destacar el trabajo de colectivos de artistas como las Guerrilla Girls o Group Material, de los que se da cumplida noticia en el texto de Nina FeIshin. Asimismo resulta destacable otro

colectivo de mujeres cuya formación en 1991 se hace eco de la problemática del momento: la Women's Action Coalition (WAC: Coalición de mujeres en acción), cuya estrategia de actuación combina factores como la creatividad, la educación, la logística y la planificación, así como la aparición en los medios de comunicación. En su declaración de principios afirman:

"WAC es una alianza abierta de mujeres entregada a la acción directa en los temas que afectan a los derechos de todas las mujeres. Somos testigos de las actuales presiones económicas, culturales y políticas que limitan las vidas de las mujeres y del terrible efecto de estas limitaciones. WAC insiste en el fin de la homofobia, el racismo, los prejuicios religiosos y la violencia contra las mujeres. Hacemos hincapié en los derechos de toda mujer a una buena atención sanitaria, al cuidado de los niños y niñas y la libertad reproductiva. Ejerceremos nuestro poder creativo para lanzar una resistencia visible y extraordinaria".

A raíz de la devastación que ha producido dentro del mundo del arte, la crisis del SIDA ha generado también un amplio *corpus* artístico, numerosas exposiciones y un activismo vivo y efectivo entre artistas y profesionales del arte. Además de Gran Fury, podemos destacar organizaciones como la Visual AIDS y DIVA-TV (Damn Interfering Video Activist Television), una coalición de realizadores de vídeo conectada con ACT UP. Visual AIDS comenzó su trabajo en 1989 buscando un hacer crecer el concienciamiento en torno al SIDA, tanto dentro como fuera del mundo del arte, y entre sus proyectos mejor conocidos está el evento anual Day *WithoutArt* (El día sin arte) y el proyecto de la cinta roja 27. Todos estos grupos utilizan las estrategias del teatro de guerrilla, la instalación, la tergiversación... para llamar la atención sobre la crisis del SIDA y las prácticas racistas y sexistas dentro y fuera del mundo del arte.

Todos estos procesos artísticos no sólo están dotados de un gran potencial activista a través de la participación popular, sino que muchos y muchas de estas activistas culturales, además, hacen uso de los medios de comunicación como vehículos efectivos para implicar al público. Frente a la progresiva desaparición del espacio físico como lugar de la interacción social, buscan una nueva clase de espacio público desde el que actuar: los medios de comunicación de masas. La atención pública se dirige hoy día a los medios de comunicación y distribución masivos: TV, periódicos, revistas, música, películas, vídeo... Nuestra experiencia contemporánea de la realidad es conformada a través de los medios de comunicación. Como afirma el activista David Avalos,

"si la atención de la gente está puesta en los medios de masas, entonces tienes que encontrar formas de introducirte en los media, y no sólo en las secciones de arte de periódicos y revistas. Necesitas luchar a brazo partido con asuntos que implican a toda una comunidad.. Por otra parte esto también indica que necesitamos entender lo drásticamente que ha cambiado nuestro sentido de lo que es público. Vemos el espacio público como algo a través de lo que se pasa, no como un lugar donde congregarse...

¿Se está evaporando el espacio frente a nuestros ojos? ¿Está desapareciendo el espacio público para el debate de las ideas democráticas? Y si es así ¿cómo vamos a hacer para crear espacio?.. Tenemos (los artistas) que insistir en crear un espacio dentro de la sociedad para la discusión de las ideas en las que estamos interesados e interesadas, y de esta forma trabajar por la posibilidad de una sociedad democrática".

Las estrategias de los activistas en los medios de comunicación ciertamente han ejercido una gran influencia, pero, como sugiere Nina Felshin, debería señalarse que en su uso de estos medios y del lenguaje que les acompaña, los artistas activistas están quizás también en deuda con lo que se vino a llamar arte postmodernista crítico o de resistencia. Dichas prácticas buscaban desvelar las interconexiones entre poder y conocimiento en las representaciones sociales. De acuerdo con John Roberts, se erigen no ya como una crítica de la representación dominante, sino de la representación misma como proceso, y la función política de tales prácticas consistió en mostrar cómo las representaciones de la realidad y la verdad son parciales y están ideológicamente motivadas. Es pues en el ámbito de la comunicación y la producción de signos donde se encuentra el campo de batalla en estos años.

De ese modo nos encontramos con artistas que utilizan distintas formas de producción y modos de expresión (obras que combinan foto-texto, fotografías construidas o proyectadas, vídeos, textos críticos, apropiaciones ...), pero que coinciden en su utilización del espacio público, la representación social y las intervenciones sobre el lenguaje artístico mismo. Este cambio en la práctica lleva consigo un cambio en la posición: el y la artista se convierte en un manipulador de signos más que en un productor de objetos de arte, y el espectador en un lector activo de mensajes más que en contemplador pasivo de la estética o en un consumidor de lo espectacular.

Cuestiones de efectividad

Las investigaciones y el trabajo de artistas como Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke y Marcel Broodthaers se centran principalmente en el marco institucional y en la lógica económica de la producción y distribución del objeto artístico. En sus escritos críticos y en las obras mismas, estos artistas, entre otros, asociados a lo que se denominó en los años 70 crítica institucional, buscaron revelar los modos por medio de los cuales la producción y recepción del arte se encuentran institucionalmente predeterminadas, recuperadas, utilizadas. Otros como Barbara Kruger, y en los 80, vinculadas al postmodernismo crítico y responsables de su giro crítico feminista, a través de distintas colisiones de imágenes y textos buscan disipar la naturaleza especulativa de las representaciones que someten a la mujer a la mirada unívoca del sujeto masculino, dando la bienvenida a la espectadora femenina en el público de los hombres. Por su parte, una obra como la de Jenny Holzer sigue una estrategia "situacionista" : por medio de una gran variedad de signos presenta

opiniones, credos, anécdotas de un modo que a un tiempo manifiesta el funcionamiento del poder dominante en el discurso cotidiano y lo confunde por medio de una exposición completamente anárquica, que descontextualiza y desnivela lugares comunes.

Es obvio que la obra de estos artistas busca desorientar la ley, poner el lenguaje en crisis, mostrar cómo las diferentes ideologías nos posicionan y nos pervierten como sujetos del discurso. No obstante, en la limitación que han demostrado tener estas prácticas artísticas se revela una de las constantes dentro del mundo del arte: lo que en un principio se muestra como una crítica a la institución del arte y a sus lenguajes, termina por ser bien recibido en el complejo galería/museo, recuperado como otro ejercicio de vanguardia más, como una mera manipulación en lugar de una transformación activa de signos sociales.

Estas prácticas corren el riesgo de ser reducidas en la galería/museo de un acto de subversión a una forma de exposición, convirtiéndose la obra menos en un ataque a la separación de la práctica social y cultural que en otro ejemplo de ella, y el artista menos en un agente deconstructivo de la institución que en un "experto" sobre la misma. Debemos señalar cómo la mayoría de los artistas "postmodernistas comprometidos" política y/o socialmente presentan sus obras en muchos casos dentro de los emplazamientos tradicionales del mundo del arte, y sus obras terminan siendo adquiridas por influyentes coleccionistas e importantes museos a altos precios. De este modo, irónicamente, la mayoría de ellos terminan formando parte de la cultura dominante que buscaban desafiar, encontrándose con el mismo destino que el conceptual y tantos otros vanguardismos que finalmente se vieron reducidos y absorbidos por el mundo del arte establecido.

Como afirma Avrom Finkelstein, miembro de los colectivos Silence=Death Project y Gran Fury,

"la comunidad del arte ha contribuido mucho, pero se ha quedado corta en lo que respecta a su verdadera responsabilidad cultural en una crisis como [la del SIDA], cuando la información que presenta está tan elevadamente codificada. Creo que discutiendo aquí estos temas en formas codificadas y en estos círculos muy elitistas estamos sirviendo realmente a los patrones del arte, la gente que está subvencionando estos encuentros, la muestra que acompaña estoy un montón de acontecimientos culturales".

Sería necesario pues ir más allá de la crítica de la representación y de los signos dominantes y ofrecer alternativas, abrir espacios de oposición y conflicto más allá de esa esfera de los intercambios simbólicos, entrar de lleno en la arena política y desarrollar un desafío claro y radicalmente democrático a la figura del poder dominante y sus construcciones interesadas ³². Como afirmaba Lippard en 1989, "gran parte del llamado arte crítico está tan masticado y predigerido y es tan predecible como gran parte del arte de izquierda. Una vez que la vida se reduce a imágenes y espectáculos para una audiencia pasiva, la imagen se convierte en el

locus del diablo, y una olvida que los actores reales están actuando detrás y en frente de las escenas". Lippard critica, entre otros, el "remedio homeopático para el arte" de Hans Haacke, ya que, según ella, "si gastamos toda nuestra energía en presentar el marco y el discurso de la cultura dominante, ¿quién va a estar ahí fuera experimentando con alternativas y escuchando a quienes están situados voluntaria o involuntariamente en los márgenes?'

De este modo, este arte crítico debe ir más allá de una mera "revolución de palacio", debe operar más allá de lo que Gramsci llamaba una "vacuna patológica", inmunizando a la institución frente a las críticas que se le introducen en pequeñas dosis controladas, evitando conformarse implícitamente con abastecer al público con nociones sobre la forma de cambio y/o solidaridad social que puede ser concebida, pero sin hacer nada por mediar políticamente sus buenas intenciones.

Donald Kuspit reconoce el valor y efectividad de la obra de protesta de artistas como Haacke, que con su obra nos recuerda las realidades socialmente opresivas en las que toma parte el arte, unas obras en las que la aclaración o revelación de estos procesos se convierte en "terria7, mientras que la efectividad de sus escándalos documentales deriva en no poca medida del sentido de la proporción, y el humor, con el que ve la ironía de su propia participación en el sistema que él acusa. Si bien su trabajo representa una importante contribución, según Kuspit, en su dependencia de las mismas técnicas de "distorsión" que las empleadas por los relaciones públicas corporativos, eligiendo los mismos "hechos" y omitiendo otros, manipula al espectador al hacerle aceptar su versión de la realidad. Kuspit señala el peligro de que este arte que se supone dirigido hacia el cambio social termine sirviendo a los propósitos de los que él llamaría un gallery leftism (izquierdismo de galería), es decir, el establecimiento de una identidad política en el mundo del arte que tiene una ambigua significación en el mundo más amplio; un arte separado de las problemas reales del mundo real, una traición a las necesidades reales de los miembros individuales de la multitud solitaria que conforma la sociedad actual, y una traición al potencial del arte para encontrarse real y directamente con esas necesidades.

De este modo la consideración política de este tipo de prácticas necesitaría hacerse más exigente. Si las prácticas representacionales son insuficientes, ello es en parte debido a la limitación de su propio trabajo a la hora de evidenciar el funcionamiento de las instituciones destinadas a recoger y ordenar las producciones simbólicas de la alta cultura, pero en parte también porque a raíz de la progresiva implicación de artistas y colectivos con las comunidades y los agentes políticos reales se va haciendo evidente que es preciso llegar a otras formas de producción y distribución del trabajo artístico. Frente a un arte público "comprometido" recodificado y absorbido por las instituciones culturales, surge la necesidad de una vuelta a la protesta pública y a la acción directa, no de un modo acrítico que dé por bueno el activismo político más tradicional, sino haciendo por incorporar toda la complejidad y riqueza de matices que las prácticas artísticas han asumido como propias. En la cuarta sección de este libro se tratará precisamente de esas derivas en que las prácticas artísticas han

llegado a un terreno común con otras procedentes a su vez del activismo político, que vienen también huyendo de una concepción extremadamente pobre de lo político, por instrumental y unidimensional. Es a través de tales procesos de cruce y crítica mutua que pueden resultar enriquecidos tanto el activismo político que tendría que hacer su discurso más rico como las prácticas artísticas que tendrían que asumir un grado de articulación y conexión política que las llevasen más allá del limbo de buenas intenciones en que aún quedan buena parte de los artistas que iremos viendo en estas páginas.